

LA IMAGEN DE LA ESCULTURA EN LA PINTURA (1506-1755)

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO

Universidad de Murcia

Resumen: Este estudio reflexiona sobre la escultura como objeto que el pintor introduce en su obra. Son diversos los referentes culturales, problemas e intenciones que motivaron su inclusión. Se plantea un acercamiento a cómo el arte habla del arte desde la mirada del pintor. Se debate sobre la Antigüedad como modelo, pintura versus escultura, la escultura como atributo, trampantojo a lo divino y otros temas. Valiéndose de la presencia de la escultura, los pintores visualizaron debates teóricos defendiendo sus prerrogativas y estatus, mostraron sus devociones y la utilizaron para ambientar, con recreaciones reales o imaginarias.

Palabras clave: Escultura en la pintura, arte dentro del arte, pintura versus escultura.

Abstract: This study reflects on the sculpture as an object that the painter incorporates in his work. There are various cultural references, problems and intentions that led to its inclusion. We propose an approach to how art speaks of art through the eyes of the painter. We debate about Antiquity as a model, painting versus sculpture, sculpture as an attribute, *trompe l'oeil to the divine* and other topics. Taking advantage of the presence of the sculpture, painters visualized theoretical debates, defending

their privileges and status, expressing their devotions and using sculpture to create atmospheres, with real or imaginary recreations.

Keywords: Sculpture in Painting, Art within Art, Painting versus Sculpture

Riassunto: Questo studio verte sulla scultura come oggetto che il pittore incorpora alla sua opera. Sono numerose le referenze culturali, problemi ed intenzioni che giustificano la sua inclusione. In questo modo, si espone la visione dell'arte che tratta dell'arte, partendo dallo sguardo del pittore. Si analizza l' antico come modello, la pittura versus scultura, la scultura come attributo, l'illusionismo arquettonico come trompe-l'oeil del divino ed altri temi. Cogliendo la presenza della scultura, i pittori propongono dibattiti teorici, definiscono prerogative, mostrano devozioni e le utilizzano nel contesto di mistificazioni reali o immaginarie.

Parole chiavi: Scultura nella pittura, arte dall'arte, pittura versus scultura.

The image of sculpture in painting (1506-1755)

L'immagine della scultura nella pittura (1506-1755)

* Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado por la Fundación Séneca de la Región de Murcia. La mayoría de las obras citadas en este trabajo se pueden encontrar en la web.

BIBLID [(2014), 4; 49-72]

Recep.: 26/07/2013

Acept.: 05/09/2013

1. El arte dentro del arte. Planteamiento y estado de la cuestión

La escultura utilizada como objeto de representación por la pintura es una constante en el arte. Este estudio se propone abordar este tema y reflexionar sobre algunos problemas que plantea. Para ello se han revisado y seleccionado imágenes que respondan a este planteamiento de apropiación que la pintura hace de la escultura y se ha partido de la obra de arte como fuente primaria de análisis, estableciendo unos parámetros de aproximación al tema. Diversas fueron las circunstancias, contextos e intenciones que motivaron la incorporación de tales imágenes en la pintura. Se trata de una práctica enraizada en la tradición que se generaliza en el mundo antiguo y continúa hasta la actualidad. Vasos griegos y frescos romanos ofrecen testimonios tempranos. La escultura se erige en atributo de identidad, expresión argumentativa en relación a la rivalidad de las artes, elemento de culto, simulacro de una imagen devocional y elemento principal o ambiental de un relato, bodegón o *vanitas*, además de asumir otras funciones. Mediante la utilización de la escultura en la pintura, se habla, fundamentalmente, del disfrute de la belleza, del parangón de las artes, del tacto, de la caracterización de la persona y del artista, del lugar en el que discurre la narración y de la devoción. Hay cuestiones universales y otras específicas¹. Del mismo modo, hay formas de representación que constituyen paradigmas culturales. Las obras expresan la relación entre las artes figurativas y la actitud de los pintores ante la escultura en los siglos XVI al XVIII, aunque muchas cuestiones tienen su origen con anterioridad y trascienden la época abordada. La escultura -particularmente la escultura antigua- posee un potencial comunicativo que aprovecharon los pintores,

propiciando el diálogo con el espectador. La pieza tridimensional, apresada bidimensionalmente, adquiere nueva vida y sentido dentro del cuadro. Evoca algo real o figurado y se combina con otros elementos de forma variada y compleja. Sobre tales aspectos trata este trabajo.

Hay numerosos ejemplos e investigaciones sobre un arte dentro del mismo arte o de otro. Como fenómeno, encuentra paralelos en otras disciplinas creativas y, a veces, presenta construcciones en abismo. Ocurre en la literatura con la intertextualidad y en la música. La inserción de una historia dentro de otra es una constante en la tradición literaria. Cervantes y Shakespeare ofrecen casos emblemáticos. El célebre escritor español intercala la novela corta *El curioso impertinente* en la primera parte del *Quijote*, cuando el cura lee en la venta la narración sobre las argucias de Anselmo con su amigo Lotario para comprobar la fidelidad de su esposa. En el acto III de *Hamlet*, Shakespeare introduce el teatro dentro del teatro, cuando una compañía itinerante de actores recrea la muerte del padre de Hamlet con el fin de cerciorarse, según la reacción de Claudio -su tío-, si era el asesino. También el relato dentro del relato tiene lugar en el cuento, donde es frecuente la estructura de caja china. La escultura pintada aparece, además, en ciertos casos que no se abordarán aquí, como las esculturas de los márgenes –caso de portadas de libros-, grisallas, arquitecturas fingidas y la pintura ilusionista². Los límites que enmarcan las escenas se pueden reforzar mediante elementos arquitectónicos figurados que contienen esculturas o relieves. Hay numerosos ejemplos desde los últimos siglos del Medioevo. Stoichita ha aplicado el término *parergon* de la retórica, entendido como los añadidos del discurso, retomado por Derrida en su sentido de

1. BURKE, P.: *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

2. FARNETI, F. & LENZI, D. (a cura di): *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Alinea, 2006.

umbral y frontera³. La escultura puede ser aditamento y ornato de la pintura y trascender y completar el mensaje que ésta transmite desde el ámbito de la marginalidad del espacio. Como recurso de separación se utilizan diferentes motivos pintados. A veces se simulan estucos, recurso que proliferó en el siglo XVI y, con diferencias y cambios importantes, alcanzó gran desarrollo combinado con la arquitectura fingida en el Barroco, tanto en la *Quadratura* como en decoraciones escenográficas.

Respecto al período de análisis elegido, se comienza en el siglo XVI y se concluye en el XVIII. Se podría acotar entre 1506, con el descubrimiento del *Laocoonte*, y 1755, cuando Winckelmann escribe *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*; entre el *pathos* de las figuras del sacerdote y sus hijos devorados por las serpientes y el *ethos* de un arte –el de la Antigüedad griega- proclamado como insuperable en su serenidad y grandeza. Son puntos de inflexión de dos retornos, con el protagonismo de la civilización romana, en el primer caso, y de la griega, en el segundo. Se arranca de una centuria donde acontecen hallazgos de importantes esculturas del pasado. Una etapa caracterizada por los avances científicos, viajes, descubrimientos, pujanza económica, floreciente clima intelectual y próspero mercado anticuario, que plantea una mirada al pasado con variaciones y permanencias respecto a la Edad Media. Se concluye en la segunda mitad del Setecientos, un tiempo convulso y sacudido por grandes revoluciones y cambios sociales. París desplaza a Roma como capital impulsora de los movimientos artísticos, se producen alteraciones

en la formación y estatus de los artistas sujetos al normativismo académico, se gesta un arte oficial, surgen emblemáticos museos y se publican la *Enciclopedia* y otros libros con voluntad de conocimiento y clasificación de cuanto el mundo contiene.

Los estudios sobre la escultura en la pintura como cuestión central no han sido muy abundantes, aunque hay aportaciones importantes. Las investigaciones sobre la escultura en la arquitectura y en la ciudad tienen una larga tradición historiográfica, que contrasta con las aportaciones puntuales sobre la escultura en la pintura y la escultura en la escultura. La pintura, como cuadro dentro del cuadro que abordaran Gállego y otros autores o la imagen desdoblada como la llama Stoichita, es arquetipo estudiado, pero sigue siendo pintura⁴. También se podría hablar de la arquitectura en la arquitectura o la pintura, de la música y la danza en la escultura y la pintura, del museo en el museo o de la pintura y de las artes suntuarias en otras artes y de otras en estas últimas. Más cercanos en el tiempo, están la fotografía en la fotografía o el cine y otras artes en el cine, que ha jugado desde sus albores con los recursos de la puesta en abismo. Sobre la escultura en la pintura ha habido aproximaciones desde enfoques diversos. Fue esencial la exposición *On the Meaning of Sculpture in Painting* (Leeds, 2009-2010), que englobaba desde Tiziano hasta la actualidad, con importante planteamiento metodológico de Curtis y estudios de Barry sobre Italia (1485 a 1660) y de Jollet sobre Francia (1630 a 1750)⁵. Pionera fue la exposición sobre el parangón de las artes (Múnich y Colonia, 2002), sobre la querrela pintura-

3. STOICHITA, V.I.: *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Serbal, 2000, pp. 31 y ss.; DERRIDA, J.: *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001. La escultura puede ser ornamento o trascender y completar el mensaje de la obra pictórica desde el ámbito de la marginalidad. Estar dentro o fuera de la escena es lo que proporciona, como explica Stoichita, la diferencia, en tanto que la palabra *parergon* implica la suma de *para* –contra- y *ergon* –obra-.

4. GÁLLEGO, J.: *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978; GEORGEL, P. y LECOQ, A.M. (eds.): *La peinture dans la peinture*, exh. cat., Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982; HOLLANDER, M.: *An entrance for the eyes. Space and meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, London, University of California Press, 2002; STOICHITA, V.I., *op. cit.*, pp. 13 y ss.

5. La exposición se organizó en tres unidades temáticas: “Entre el sujeto y el objeto”, “Entre la pintura y la escultura” y “Mirando a la escultura” (CURTIS, P. (ed.): *On the Meaning of Sculpture in Painting*, exh. cat., Leeds, Henry Moore Institute, 2009; BARRY, F.: “Sculpture in Painting/Painting in Sculpture (Italy, c. 1485-c. 1660)”, en CURTIS, P. (ed.): *op. cit.*, pp. 13-19; JOLLET, E.: “Sculpture in Painting: function, time and reflexivity (France, c. 1630-1750)”, en CURTIS, P. (ed.): *op. cit.*, pp. 21-29).

escultura y otras cuestiones⁶. La idea de competencia, realidad y ficción, así como aprehensión de la naturaleza, que teorizan los textos, se muestra a través de los retratos de artistas, gabinetes de coleccionistas, alegorías de las artes y representaciones de Apeles y San Lucas como pintores. Weinshenker y Naginski han efectuado enfoques sugerentes⁷. La primera reflexiona sobre la escultura pública, vida y muerte de la escultura, la idolatría, el parangón, la condición social del escultor y la presencia de la escultura. La segunda titula uno de sus capítulos “Escultura y Polemos” y ahonda en la historia, ingenio y polémicas visuales. La escultura como disciplina se inserta en numerosos debates y rivalidades, conflictos y oposiciones, pero también es plural, unifica y ayuda a comprender.

Investigaciones recientes sobre la escultura antigua aportan nuevas visiones sobre el uso del color, merced a los datos extraídos del examen de las obras que denotan una policromía, ya citada en tempranos textos literarios, como sucede con la arquitectura. Las tonalidades cromáticas proporcionaron una imagen muy distinta de la escultura en blanco, alzaprimada por anticuarios y eruditos, que otorgaba una apariencia que no era la original⁸. En relación a las llamadas estatuas animadas o vivientes hay trabajos con diferentes

enfoques. Destaca Stoichita -*Simulacros. El efecto Pigmalión*-, que ofrece un amplio panorama que conjuga las artes figurativas y las fuentes escritas, con un apartado titulado “La escultura en la pintura/la escultura en la escultura”⁹. En *The Dream of Moving Statue*, Gross ha recogido leyendas y *écfrasis* desde el mundo antiguo hasta el cine, en las que la escultura cobra vida y se convierte en un ser adorado y amado por su creador. Afirma que la metamorfosis es el hilo conductor de su discurso sobre la vida y muerte de la escultura. Con anterioridad, indagó sobre la idolatría y la magia¹⁰. En los estudios de género, Sheriff se detiene en la relación entre el artista y la mujer en el siglo XVIII y Leppert analiza la apariencia de las imágenes y su conformación, según la función que cumplen desde el siglo XVI hasta la actualidad según una triple perspectiva que se centra en los lugares para ver, el objeto y el cuerpo, con aportaciones relevantes en conceptos de identidad, posesión, valor y significado de los objetos y, en particular, en el bodegón¹¹. La escultura como disciplina, técnicas, recepción y cambios ha sido continuamente abordada¹². Esencial fue la exposición itinerante *The Sacred Made Real* que comenzó en Londres (2009) y versaba sobre las imágenes de devoción en España, exhibiendo cuadros que, al mostrar imágenes de bulto redondo, causaban confusión en la percepción de lo real y lo simulado¹³. Sobre los gabinetes

6. MAI, E. & WETTENGL, K. (eds.): *Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, exh. cat., München, Minerva, 2002.

7. WEINSHENKER, A.B.: *A God or a Bench: Sculpture as a Problematic Art during the Ancien Regime*, Oxford, Peter Lang, 2008; NAGINSKI, E.: *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009.

8. BRINKMANN, V. y BENDALA GALÁN, M. (eds.): *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*, cat. exp., Alcalá de Henares, Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid, 2009; PANZANELLI, R. et al. (eds.): *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, exh. cat., Los Angeles, Paul Getty Museum, 2008; SCHOLLMAYER, P.: *La scultura romana. Un'introduzione*, Roma, Apeiron, 2007; STEWART, P.: *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford, Oxford University Press, 2003; *Ex Roma Lux. La Roma Antigua en el Renacimiento y el Barroco*, cat. exp., comisarios M. Carrasco y M.A. Elvira, Madrid, Electa, 1997; HASKELL, F. y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990.

9. STOICHITA, V.I.: *Simulacros, el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 178-197; TOMÁS, F. y JUSTO, I. (eds.): *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005.

10. GROSS, K.: *The Dream of Moving Statue*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006 y GROSS, K.: *Spenserian Poetics: Idolatry, Iconoclasm, and Magic*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

11. SHERIFF, M.D.: *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2004. LEPPERT, R.D.: *Art and the committed eye. The cultural functions of imagery*, Boulder, Westview Press, 1996.

12. HALL, J.: *The Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, London, Chatto & Windus, 1999.

13. BRAY, X. (ed.): *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, exh. cat., London, Yale University Press, 2009.

de aficionados y el coleccionismo destacan las investigaciones de Díaz-Padrón y Royo-Villanova, Suchtelen y Benedén, Brown y Stoichita, entre otros¹⁴. Sobre el coleccionismo de escultura es fundamental el libro editado por Penny y Schmidt¹⁵. Son numerosos los estudios y exposiciones sobre retratos de artistas donde la escultura está presente¹⁶.

2. La escultura como imagen bidimensional

En el origen del proceso está el arte de la escultura. Las causas que ocasionan su presencia en la pintura son diversas. Es importante saber por qué se elige una pieza, qué actitud e intenciones tiene el artífice y cómo la utiliza e interrelaciona con otros elementos de la composición. El pintor emite el discurso, pero están las exigencias del cliente, el contexto en el que surge la obra, el lugar al que va destinada y la recepción que tiene. La imagen del objeto es simulacro, no escultura con las texturas correspondientes al material que lo conforma. Es engaño. Lo que remitiría al debate ficción/verdad de la pintura/escultura. La literatura artística contiene episodios sobre ficciones pictóricas que confundieron a los más expertos, que creyeron ver piezas tridimensionales, siendo trasunto de repetidas narraciones sobre la contienda de Zeuxis y Parrasio, pintores de la Antigüedad. Como fenómeno artístico, cabe relacionarlo con la *écfasis*, recurso literario que implica

una descripción de la obra de arte que permite imaginarla en su evidencia plástica. Estos textos inspiraron, con posterioridad, a las artes figurativas. En la imagen percibida por el pintor, importa lo elegido y lo omitido. La pintura se apropia de la escultura, que queda capturada y pierde las características innatas que la definen, como son el volumen, el material que la conforma y la riqueza de puntos de vista. Se sitúa en un espacio ilusorio y bidimensional. El pintor la esclaviza a ser mirada de una forma concreta, la transforma en pintura e impide que el espectador gire y elija su enfoque visual. Como afirma Bernini y recoge Baldinucci, “la escultura muestra lo que es con más dimensiones, mientras que la pintura muestra lo que no es”¹⁷. Miguel Ángel escribe que la escultura es el arte de quitar, frente al arte de poner que es la pintura; “quita lo superfluo”, según Vasari¹⁸. La escultura en piedra y madera sintetiza la acción de eliminar. En *De Statua* Alberti distingue otros modos, según la técnica, y se refiere, además, al proceso de añadir para los metales y de quitar y poner para los materiales blandos¹⁹. La pintura y la escultura como sistemas semióticos tienen sus códigos sígnicos. En este caso, la primera es médium de comunicación para la segunda, en tanto que, dentro de su sistema de signos, introduce a la escultura. De la misma manera que la escritura es médium de la oralidad, cuando se escribe como se habla, o la oralidad lo es de la escritura, cuando se lee en voz alta. A veces, la escultura es médium de la pintura. Sucede con las Vírgenes abrideras medievales,

14. DÍAZ-PADRÓN, M. y ROYO-VILLANOVA, M.: *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1992; SUCHTELEN, A. van & BENEDEEN, B. van: *Room for art in Seventeenth-century Antwerp*, exh. cat., Zwolle, Waanders, 2009; BROWN, J.: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1990; STOICHITA, V.I.: *La invención... op. cit.*

15. PENNY, N. & SCHMIDT, E.D. (eds.): *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Washington, National Gallery of Art, 2008.

16. CLIFTON, J., SCATTONE, L. & WEISLOGEL, A.: *A portrait of the artist, 1525-1825. Prints from the collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, exh. cat., Houston, The Museum of Fine Arts, 2005. Se estructuró en cuatro apartados: icono, trabajo, genio y mercado. WALDMANN, S.: *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, 2007.

17. BALDINUCCI, F.: *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino: scultore, architetto, e pittore*, Firenze, Vincenzio Vangelisti, 1682, p. 72.

18. La frase de Miguel Ángel se encuentra en la carta que le escribió a Varchi (VARCHI, B.: *Lección sobre la Primacía de las Artes*, ed. C. Belda Navarro, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos, 1993, p. 209). VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 60.

19. PAOLI, M.: *Leon Battista Alberti 1404-1472*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 2004. Se da la paradoja de que el pintor agrega en su cuadro una pieza que ha sido previamente sometida a un proceso de eliminación de materia para crearla.

que proliferaron desde el siglo XIII y que contienen escenas pictóricas -o escultóricas- en el interior, o cuando se pintan repertorios figurados en las imágenes de bulto. El escultor puede requerir la ayuda del pintor y dorador para las tareas de policromía y estofa y dotar de un buen acabado a la pieza. En cambio, el pintor no requiere de otro profesional porque convierte la imagen escultórica en pintura.

Brown se refiere a las cosas y a las ideas que acarrear; su tiranía y fetichismo; su naturaleza, posesión e interacción; su consideración como material histórico y decorativo y su vida y muerte²⁰. Lo analiza en la literatura, pero sus argumentaciones cabe aplicarlas al arte y a la cuestión estudiada. Los objetos escultóricos poseen sentido en función de lo que representan, pero adquieren nueva vida en el cuadro²¹. La escultura pintada asume una carga de valores únicos y cambiantes. Conecta emocionalmente con el contemplador y predispone a una lectura activa. En la fotografía y en relación a la actitud del espectador, Barthes distingue entre *punctum* y *studium*²². Uno atrae y “punza”, provocando una reacción subjetiva y pasional. No depende del gusto, sino de la formación, intereses y sensibilidad de cada uno. El otro es un testimonio cultural. Siguiendo los parámetros de Barthes, a veces la escultura en la pintura es *punctum* y otras *studium*. La escultura se incorpora en retratos, paisajes, bodegones y temas mitológicos, religiosos y de otro tipo. Se integra asumiendo valores diferentes compositiva e iconográficamente.

Puede cumplir una función polisémica y responder o no a una realidad. A veces es imprescindible y el cuadro no tendría sentido sin su presencia, pero depende de la pieza, del significado que tenga, de su posición y tamaño en el cuadro y de las relaciones que establezca con otros elementos, a los que complementa, contrasta, proporciona la clave interpretativa o redundante en el asunto tratado.

Es complicado establecer un sistema de ordenación para estudiar el tema, dada la versatilidad de la escultura y las diferentes posibilidades de análisis. Se consideró abordarlo por géneros y/o cronológicamente, pero la escultura quedaba en ocasiones como elemento marginal y hay cuestiones que apenas se alteran con el tiempo, frente a otras que resurgen y cobran nuevo auge dependiendo del momento, circunstancias, territorio y confesionalidad. Otra posibilidad fue analizar la escultura según la función que desempeña. Esencialmente es programática o decorativa y cabe establecer subcategorías, pero los campos confluyen y el abanico de posibilidades es amplio. Una ordenación así difícilmente sería operativa. Se pensó en aplicar o adaptar modos de aproximación propuestos por la literatura cuando se intercala un relato y las relaciones generadas entre ambos²³. O bien conceptos utilizados para la arquitectura, que distingue entre escultura-ambiente y escultura-objeto²⁴. Un planteamiento interesante sobre el tema en cerámica griega lo ofrece Cesare²⁵. Distingue escenas mitológicas, escenas de culto y contexto

20. BROWN, B.: *The sense of things: The object matter of American literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003 y BROWN, B.: “Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)”, *Critical Inquiry*, 36 (2), 2010, pp. 183-217.

21. APPARDURAI, A. (ed.): *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

22. BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 58-59.

23. Genette clasifica las funciones del relato secundario con respecto al primario en explicativa, predictiva, temática pura, persuasiva, distractiva y obstructiva (GENETTE, G.: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998). Los parámetros no son aplicables globalmente al ámbito artístico, aunque en ciertos casos serían útiles, al menos algunos. Palomo se refiere a la disposición yuxtapositiva, coordinativa y sintagmática del material narrativo (PALOMO, P.: *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976).

24. GORI MONTANELLI, L.: *Architettura e paesaggio nella pittura toscana: dagli inizi alla metà del Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1959, pp. 22 ss.; RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983, p. 85.

25. DE CESARE, M.: *La statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

artesano. Analiza las estatuas en acciones de súplica, con función topográfica o de ambientación, de ofrendas o votiva y con motivo narrativo. Se detiene en la estatua viva, la figura especular y la figura múltiple. Considerando todo ello, que podrían haberse seleccionado otros apartados y obras, que éstas participan de problemáticas comunes pues las fronteras no siempre son precisas y que muchas obras plantean problemas de interpretación, finalmente se reflexiona sobre las cuestiones siguientes: la Antigüedad como modelo, pintura versus escultura, la escultura como atributo, trampantojo a lo divino y otros temas.

3. La Antigüedad como modelo

La escultura antigua se erige como protagonista en numerosos cuadros, con diferentes argumentos e intenciones, al ser considerada referente de suma belleza y excelencia y modelo para las artes figurativas, como lo es la naturaleza. Es testimonio de un pasado mítico sobre el ingenio en la creación y la perfección en la ejecución. Lleva sobre sí el halo de lo insuperable e incita a ser estudiada y utilizada como fuente necesaria de evocación y doctrina, aunque tenía sus detractores, como le decía el escultor Falconet a Diderot. El mencionado artista francés defendía que había que inspirarse donde reinase el genio y la invención, trascendiendo de escoger a los antiguos y olvidar a los modernos. Incidía en uno de los grandes debates teóricos reavivado con anterioridad en el ámbito del academicismo del Seiscientos francés, que tiene su reflejo en la pintura²⁶. Dotada de valores universales, la escultura antigua era punto de encuentro para las artes y despertaba emociones. La pintura apenas era conocida, salvo por testimonios escritos, mosaicos

y pintura mural, siendo importantes los descubrimientos de Herculano y Pompeya en el siglo XVIII, donde ya hay representaciones pintadas de la escultura. La escultura, mostrada con el aspecto monocromático que ostentaba tras el paso del tiempo, ofrecía una riqueza de posibilidades para el pintor según lo que deseara transmitir y el cliente le exigiera. Junto al impacto visual que proporcionaba su presencia, entroncar con este pasado legitimaba. Nada mejor para ejercitar la mano y darle soltura, enaltecer el espíritu, experimentar placer estético y despertar el ingenio que acudir a lo que siempre se consideró culmen del saber artístico y de la corrección formal. La mirada hacia tiempos anteriores fue cambiando en función de las actitudes tenidas ante la Antigüedad, la entidad de los hallazgos arqueológicos, la presencia o no de academias, el artista y otros factores. La inclusión en el cuadro de estas obras, además de ser recurso expresivo y reconocible, manifiesta conocimiento de los orígenes de la cultura y constata el uso político, religioso y simbólico que ostentó, al tiempo que demuestra la difusión que tuvieron ciertas obras y el valor emblemático y preceptivo de otras. Su presencia enaltece. Más allá de los tópicos, expresa el deseo de significar una formación bien enraizada, conocimiento y referentes incuestionables. En algunos países, podía ser pretexto para dibujar e incorporar desnudos orillando la censura de la Inquisición y la posible acusación de forjar imágenes deshonestas, escandalosas y lascivas²⁷. El tema es complicado y queda mucho por estudiar. Incluso fragmentada y alterada por el tiempo, la escultura antigua poseía capacidad para evocar lo que había sido en sus valores formales y universales. Sucedió, especialmente, a partir de finales del siglo XVIII. Así lo refleja Füssli en *El artista conmovido por la grandeza de las ruinas antiguas* (1778-1780, *Kunsthhaus* de Zúrich), cuando éste se muestra abatido ante el pie y una mano de una colosal escultura.

26. Véase el texto en HARRISON, C., WOOD, P. & GAIGER, J. (eds.): *Art in theory: 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, pp. 595-602.

27. GACTO FERNÁNDEZ, E.: *Estudios jurídicos sobre la Inquisición española*, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 423-474.

En la *Poética* (1447a-1448b), Aristóteles se refiere a la poesía y demás artes como mimesis, imitación o representación, con dos funciones: aprender y gozar. Imitar no es copiar, una acción se relaciona con el entendimiento y la otra con la ejecución. Los artistas y los tratados coinciden en la necesidad de ejercitarse con el dibujo -tronco común del que nacen las artes-, copiando la escultura antigua. Freart de Chantelou señala que Bernini creía imprescindible inspirarse en ella y que acudió a Antínoo como oráculo, siendo Pasquino la pieza que más apreciaba, pero recomendaba entremezclar acción e imitación²⁸. En *De Imitatione Statuorum*, Rubens advierte del riesgo que conlleva la imitación. Lo considera útil, pero puede trincar las ideas y recomienda elegir piezas excelentes. Habla de la necesidad de comprender a los antiguos y de que la obra nunca huele a piedra²⁹. Este complejo tema, repleto de matices interesantes, se traslada al cuadro y se visualiza en los talleres, academias, retratos y obras diversas, que manifiestan formación en la práctica artística y en el gusto y disfrute de la belleza. Federico Zuccaro dibuja a su hermano y maestro Taddeo copiando obras famosas del pasado (*Galleria degli Uffizi*). En su tratado, quien estuvo al frente de la Academia de San Lucas en Roma habla de la inmortalidad de las obras excelentes de escultura y menciona las singulares y maravillosas que estaban en el Belvedere del Vaticano³⁰. Si en ocasiones se visualiza el contacto directo con las obras maestras, en otras figuran réplicas, moldes, grabados y material diverso de estudio. Así queda reflejado en los cuadros de los talleres y academias donde los discípulos cimentan su aprendizaje y acostumburan sus ojos a lo bello copiando lo antiguo. Hay también representaciones pictóricas y grabados de talleres donde se realizaban vaciados y se restauraban obras de arte. En otros casos el tema es el de la contemplación/posesión del experto

y del aficionado. La vuelta al mundo clásico no es sólo inspiración en la belleza de las obras, es mirar hacia las personas y recobrarlas como ejemplo para el presente. El pasado es también modelo de virtud y comportamiento a través de los filósofos, políticos, militares y otra serie de personajes que constituyen un camino a seguir³¹. *El Milagro del recién nacido* (1511) de Tiziano es interesante porque trasciende el hecho religioso relatado para proclamar los valores de justicia representados por un emperador romano. En el fresco conservado en San Antonio de Padua en esta ciudad, Tiziano rememora una repetida narración sobre este santo. Cuenta el rechazo de un hombre celoso a su esposa por temor a que el hijo recién nacido no fuera suyo y el hecho prodigioso de la contestación del niño proclamando su paternidad, en respuesta a la pregunta del santo. La estatua de Trajano está presente como ejemplo de justicia. El emperador nacido en Itálica refuerza como *optimus princeps* el mensaje de equidad y buen gobierno también en los temas cristianos. En otros casos, el retrato del gobernante es recurso que remarca la datación del hecho representado. Ocurre en alguna de las versiones de *La Coronación* de Espinas de Tiziano y de Tiépolo, por ejemplo, que cuentan con el busto de Tiberio.

Los artistas tuvieron en la mitología una fuente inagotable de inspiración para pintar esculturas. Por su significación para el asunto estudiado se menciona a Prometeo (*Met.* 1: 76-88), que creó a un hombre a imagen de los dioses al que Minerva dotó de vida. También Vulcano modeló a Pandora con arcilla. Son temas que se relacionan con Dios primer escultor creando a Adán y Eva. Los escultores argumentaron con ello que su arte había sido anterior a la pintura, bien que los pintores lo refutaron señalando que la separación

28. FRÉART DE CHANTELOU, P.: *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*, introducción V. Bozal, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 2006, pp. 22-23, 146-147.

29. El texto está recogido en HARRISON, C., WOOD, P. & GAIGER, J. (eds.): *op. cit.*, pp. 144-146.

30. ZUCCARO, F.: *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, Torino, Agostino Disserolio, 1607, pp. 113-114.

31. Sobre el XVIII, véase el capítulo "El *Exemplum virtutis*" en ROSENBLUM, R.: *Transformaciones del arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 53-95.

de las luces y las sombras precedió a la creación del hombre. En *Historia de Prometeo* (c. 1515, Alte Pinakothek de Múnich), Cosimo sitúa en primer plano y a la izquierda a Prometeo. Está concluyendo una figura a la que coloca el brazo izquierdo. Se muestra el proceso creador de la obra. Junto a Prometeo, está la arcilla con la que ha fabricado la estatua³². Sobre un pedestal en el centro se emplaza la pieza ya realizada con el brazo derecho levantado y el dedo índice dirigido al cielo, que retoma aspectos del *Baco helenístico* y del *Baco* de Sansovino, pieza coetánea³³. La hace con tierra y agua y le falta el fuego que le infunda el alma. Lo roba con ayuda de Minerva quien lo toma y lo eleva al cielo mostrándole lo que había en él. Prometeo es el rebelde que fue castigado, pero es también quien intentó sacar al hombre de la ignorancia³⁴.

4. Pintura versus escultura

Los debates sobre las artes dieron lugar a multitud de escritos que tienen su eco en la pintura, que expresa las reivindicaciones de los artistas, y especialmente el parangón, visualizando, casi siempre, la supremacía de la pintura. Las imágenes plasman la defensa de la liberalidad y nobleza de la profesión, frente a lo manual y mecánico. La confrontación escultura/pintura, los posicionamientos en defensa de la primacía de una y otra, los acercamientos entre ambas, la mayor o menor dificultad y perdurabilidad de las disciplinas y la conexión entre escultura/tacto frente a pintura/vista cobran

significación en el cuadro, que materializa visualmente las disquisiciones recogidas en la literatura artística. La presencia de la escultura en el cuadro se institucionaliza y se utiliza como argumento, ofreciendo variados planteamientos. Está el dibujo como rama común de la que nacen todas las artes, la importancia de la idea y la controversia diseño/color, ya que el color se considera como algo innato a la pintura, pues la escultura policromada fue muy importante, pero estuvo localizada en ciertos ámbitos geográficos y afectó fundamentalmente a imágenes de devoción. La escultura antigua aparece como fuente común de conocimiento e inspiración. Las recreaciones sobre el estudio de Apeles, pintor de Alejandro Magno, retratando a Campaspe ponen de manifiesto muchas cuestiones sobre el parangón, no olvidando situar a la escultura en lugar privilegiado de inspiración y conocimiento para el artista. Es motivo recurrente en los *Kunstkammer* o gabinetes de arte que plasmaron van Haecht, Francken II, Brueghel el Joven, Teniers II y otros pintores flamencos en el siglo XVII, expandiéndose y evolucionando el género con posterioridad³⁵.

También los cuadros materializan el debate dibujo/color, que tantas controversias originó en el seno de la academia francesa concluyendo el Seiscientos. El célebre símil horaciano *Ut pictura poesis* es, en esencia, palabra frente a imagen –verbal versus visual-. El concepto se amplía y se habla de *Ut sculptura poesis* –como la escultura así es la poesía- o *Ut poesis sculptura*. La metáfora esculpir palabras se relacionaría con ello³⁶.

32. Calderón en *La Estatua de Prometeo* escribe: “Ya concebida esta idea, / para que mejor se esculpa, / me dio su dócil materia / la tierra al agua conjunta” (CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *Obras*, Madrid, Atlas, 1945, III, p. 702).

33. STOICHITA, V.I.: *Simulacros... op. cit.*, pp. 85 y ss., 112 y ss.

34. DE ARCE Y CACHO, C. N.: *Conversaciones sobre la escultura*, ed. C. Belda Navarro, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1997, p. 283.

35. SUCHTELEN, A. van & BENEDEN, B. van: *op. cit.*

36. Sharratt y otros autores han llamado la atención sobre la conexión de la literatura con la escultura, trascendiendo del binomio pintura/poesía (SHARRATT, P.: “*Ut Sculptura Poesis*”, en ASPLEY, K., COWLING & SHARRATT, P. (eds.): *From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880-1950*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 1-16; A. BACCHI, A., HESS, C. & MONTAGU, J. (eds.): *Bernini and the birth of the Baroque portrait sculpture*, exh. cat., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, p. 26).

Varchi señala que los artistas y poetas se inspiran en la naturaleza y están expuestos a “juicio universal”³⁷. Píndaro afirma que la poesía es superior a la escultura, al comienzo de la *Nemea V* (vv. 1-5): “No soy escultor como para labrar inmóviles / estatuas que sobre su propio pedestal / se mantengan en pie. ¡Ea, pues, dulce canto!, / en toda nave de carga y en eskuife cualquiera / zarpa desde Egina, y en todas partes anuncia / que el hijo de Lampón, Píteas poderoso, / conquistó en Nemea la corona del pancracio”³⁸. Si la escultura se mantiene estática, la palabra poética tiene la capacidad para extender la fama de la persona celebrada. Los poetas, como los escultores, se valieron del pasado para reforzar su estatus³⁹. Las relaciones entre pintura y escultura en su formulación como artes hijas del dibujo o en la querella entre ambas tiene su paralelismo en las imágenes. Existen diversas fórmulas para representar a las artes figurativas, según arraigada tradición iconográfica. Frecuentemente se personifican con matronas con los atributos correspondientes al arte practicado y junto a piezas que ejecutan o les sirven de inspiración, bien en pie de igualdad, en actitud conciliadora o expresando que la Escultura es hermana menor. En *Alegoría de la Pintura y la Escultura* (1637, *Galleria Nazionale d'Arte Antica* en el Palacio Barberini de Roma), Guercino las muestra sentadas en un mismo banco siguiendo iguales principios y ambas en actitud pensativa en alusión al ingenio. En lugar preeminente sitúa a la primera, sosteniendo

paleta y pinceles y con el rostro de perfil, que es evocación del origen de esta disciplina en el trazo delimitador de la forma y en el célebre retrato que hiciera la doncella de Corinto a su amado. Mira a la Escultura y a la pieza que ésta sustenta. Viste túnica amarilla, el color del oro, la luz, la visión y, por ende, del conocimiento y la inteligencia. A su izquierda, la Escultura sostiene una pieza, remarcando el sentido del tacto asociado a su práctica⁴⁰. Las explicaciones de los escultores sobre la preeminencia de su arte señalan que la pintura es ficción y la escultura realidad. Capturada por los pinceles, la escultura también es ilusión y, en cierto modo, es desquite para el pintor. Pacheco afirma que la “pintura es aparente y engaña” y que la escultura es sustancia y se relaciona con el tacto, pero añade que “no puede la escultura a solas sin la vida de la pintura engañar”, pues requiere del color dado que en España imperó la tradición de la escultura policromada⁴¹.

Un caso paradigmático de la visualización pictórica del parangón lo constituye el enigmático *Retrato de mujer (La Schiavona)* (c. 1510-12, *The National Gallery* de Londres) de Tiziano. Sobre un fondo neutro, se dispone una figura femenina tras el parapeto que recorre horizontalmente el lienzo, recurso utilizado por otros pintores y por el propio maestro. El gesto de su mano apoyada por encima del paramento ha sido valorado como de dominio. La

37. VARCHI, B.: *op. cit.*, p. 131.

38. PÍNDARO: *Odas y Fragmentos*, trad. y notas A. Ortega, Madrid, Gredos, 2006, pp. 197-198.

39. MCNELIS, C.: “*Ut Sculptura Poesis: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex*”, *American Journal of Philology*, 129 (2), 2008, pp. 255-276.

40. A Guercino se le atribuye el dibujo sobre la *Alegoría de la Superioridad de la Escultura sobre la Pintura -Musée du Louvre-* (HARVEY, E.D. (ed.): *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, pp. 241-242). Lichtenstein ha reflexionado sobre los debates teóricos entre las artes en cuestiones como dibujo-color y antiguos-modernos, entre la pintura y la escultura en su preeminencia y contraposiciones de vista-tacto, desde las fuentes de la literatura artística francesa y su recepción (LICHTENSTEIN, J.: *The Blind Spot. An Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008 y LICHTENSTEIN, J.: *La couleur éloquente: Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989). El parangón de las artes y los tratadistas que lo abordaron han sido ampliamente estudiados, como también la deconstrucción del símil horaciano *Ut pictura poesis*, que repercute sobre otras disciplinas como la escultura (SHARRATT, P.: *op. cit.*; DEKONINCK, R., GUISELDONI-BRUSLÉ, A. & KREME, N. (dir): *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XV^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009). Varchi recoge que los escultores decían haber visto en Roma un ejemplo alegórico donde la Escultura era de oro y se situaba a la derecha y la Pintura de plata y a la izquierda (VARCHI, B.: *op. cit.*, pp. 91, 201).

41. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2009, p. 123.

estructura muraria lleva las letras T.V. y se ensancha acogiendo el retrato de perfil de una cabeza de mujer. Se ha considerado que ambas figuras podrían representar a la misma persona. Sería entonces un doble retrato: uno de frente, que mira al espectador y pintado hasta la cadera, y, el otro, un relieve que evoca soluciones numismáticas y camafeos, mediante una pieza moderna que imita a la antigua. Pintura y escultura se contraponen para salir triunfante la primera. Reforzando esta idea, Lillie considera que las iniciales T.V., además de aludir a su autor Tiziano Vecellio –en consonancia con formulaciones similares denotando la autoría–, se relacionan con las letras V.V. alusivas a *Virtus Vincit* y podrían expresar la idea de Tiziano –pintor– como vencedor –T.V.–⁴². El ámbito que corresponde a la pintura es mayor y más importante que el perteneciente a la escultura, situada en el extremo inferior del cuadro. Tiziano aminora los méritos de la escultura y resalta los de la pintura para demostrar su superioridad. Al optar por un relieve y no por un bulto redondo, elimina la riqueza de puntos de vista y de los valores táctiles y traslada a la figura pintada la evocación de la tercera dimensión, al dotarla de corporeidad, al tiempo que hace que la pintura proporcione dos visiones distintas de la figura, una frontal y otra de perfil. Tiziano manifiesta el concepto de figura viva que traduce la pintura frente a la inanimada figura escultórica. El color permite remarcar la condición de realidad y ofrece la posibilidad de aparentar la calidad y textura de las telas. Junto al tema de la rivalidad, palpita la defensa de la liberalidad de las artes, que atañe a una y otra⁴³.

De la academia de Bandinelli, rival de Miguel Ángel, se conservan al menos dos imágenes grabadas. La de Agostino Veneziano muestra en una estancia a siete personas alrededor de una mesa que lleva una inscripción visible

revelando el lugar y el año –1531–. Los aprendices se afanan en dibujar, salvo uno que mira al espectador. El maestro sostiene una *Venus*. En un estante en alto sobre la pared del fondo se sitúan y exhiben tres estilizadas figuras desnudas y otros objetos. Sobre la mesa está la figura propuesta para ser dibujada, que destaca por el movimiento, reincidiendo en la importancia de conocer el cuerpo humano. El escultor tiene –desde el comienzo de su formación– que aprender a dibujar y buscar inspiración en buenos modelos como la *Venus* que Bandinelli sostiene, así como el resto de lo que atesora en su taller. También están los libros. Teoría y práctica se unen en esta lección, en el estudio de las cosas bellas y en el adiestramiento de la mano. Además, está el parangón. La escultura como elemento corpóreo, las personas y los objetos producen sombras, que se originan cuando un objeto se interpone entre la luz de la vela y la superficie donde se proyecta. La silueta habla de la pintura y de su mítico origen en el dibujo, cuando la doncella de Corinto dibujó el perfil del rostro de su amado en la sombra que proyectaba en la pared⁴⁴. En su disposición y en su significado remiten a la caverna de Platón y al conocimiento, así como a la alegoría sobre el tema grabada por Saenredam (1604). Esas imágenes perfilan unos contornos en el caso de las esculturas que no son como los ve el espectador cuando observa las figuras, que simulan estar vivas y conversando. La luz incide sobre ellas desde abajo y se ven más grandes. La postura en el caso de la *Venus* del centro parece distinta a la que manifiesta su sombra que es apariencia, ya que el brazo derecho no está elevado en la figura, pero sí en la proyección, debido a la dirección de la luz. El elemento escultórico es realidad y no ficción. Quienes están en la academia de Bandinelli pueden liberarse de la ignorancia con su enseñanza, pero hay quien no es capaz de discernir lo verdadero.

42. LILLIE, A.: "Titian, *Portrait of a Lady ('La Schiavona')*", en CURTIS, P. (ed.): *op. cit.*, pp. 80-83; FREEDMAN, L.: "The Schiavona: Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture", *Arte Veneta*, 41, 1987, pp. 31-40.

43. Sobre este tema, véase PUTTFARKEN, T.: *Titian & Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 15-74.

44. GROSS, K.: *The Dream...* *op. cit.*

Hay varias cuestiones sugerentes en la *Alegoría de la Pintura* (1628, *Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord*) de Frans Francken II, obra que repite motivos concurrentes en otros cuadros suyos donde están la *Fortuna* y la *Ocasión* y en un dibujo del *Louvre* sobre las artes liberales, con una inscripción que alude al comienzo en la profesión desde joven y en el buen camino, con imágenes alegóricas sobre la *Ignorancia* y la *Pereza* a los pies del pintor⁴⁵. Esteban distingue Fortuna, Ocasión –que es parte de la Fortuna– y Destino y sus formas de representación⁴⁶. Francken el Joven se vale en alguna obra de la *Fortuna* disponiéndola sobre un pedestal y de la manera habitual con una figura femenina –viva– de larga cabellera sobre una esfera delante de un paisaje marino con tormenta, llevando una vela de barco –insinuación a los vaivenes del viento– y repartiendo dones. Si bien, Francken incorpora a la *Ocasión* cuando habla del buen gobierno y de las artes liberales. La personifica de la forma característica, mediante una doncella que apoya el pie sobre una esfera. Mantiene en su mano una “navaja de gran agudeza”, como dice Alciato, para, como señala Ripa, “mostrarse presta para cortar y deshacer cualquier impedimento que se encuentre”⁴⁷. Sus talones llevan alas, ya que es fugaz, pasa veloz y nunca para. El largo y revuelto mechón sobre la frente indica que se debe agarrar por los pelos por delante y no por detrás cuando se marche, significado convencional de la ocasión desperdiciada. En las obras de Periguéux y en otras en *Wawel Royal Castle* de Cracovia y en una colección particular, esta alegoría se relaciona con

las artes del diseño, aunque los cuadros presentan significativos matices que los diferencian. Mirimonde cree que se habla del buen gobierno –con la presencia de lo que considera la alegoría de la *Felicidad Pública* junto a la *Fama*– y que, en el lienzo de Periguéux, se manifiesta –con continuas referencias a lo oriental en la indumentaria y arquitectura– la admiración por el esplendor de las realizaciones y de la prosperidad del Imperio Saávida, gobernado entonces por Shāh ‘Abbās I⁴⁸. El lienzo conservado en Polonia y datado en 1627 incluye una inscripción latina alusiva a las palabras de Pseudo Catón (*Dísticos* 2.26) sobre la Ocasión – OCCASIO / REM TIBI QUAM / NOSCES OPTAM / DIMITERE NOLI / FRONTE CAPIL–/ LATA EST / SED POST / OCASSIO CALVA–. El texto recuerda que no hay que dejarla escapar cuando pasa, que lleva cabellos en la frente y va calva por detrás. De ahí el célebre refrán la *Ocasión la pintan calva* y numerosos comentarios de la misma índole en textos de todos los tiempos. Pero también subyace la cuestión de la liberalidad e ingenuidad de las artes y de éstas como alegoría de las virtudes. El hombre –el artista– prudente y paciente espera la ocasión adecuada, es constante, sabe aprovechar las oportunidades y usar el talento. Puede haber circunstancias favorables, pero los valores de la buena formación en la juventud, del conocimiento y del trabajo no pasan, como manifiestan las alusiones a las artes liberales y a la necesidad de conjugar teoría y práctica, en contraste con la *Pereza* (física y mental) situada al otro lado de la *Ocasión* y en sombras junto a tres figuras que la señalan. La

45. King analiza cómo pudo influirle a Francken el ambiente intelectual forjado desde el siglo anterior y la actitud en relación a las Artes Liberales, con las opiniones del pintor flamenco del XVI Frans Floris y la representación de este tema en su mansión en Antwerp, así como los conflictos que tuvieron lugar entre los gremios de pintores y escultores (KING, C.: “Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 2, 1989, pp. 239-256).

46. ESTEBAN LORENTE, J. F.: “La representación de “la Parte de Fortuna” en el Renacimiento”, *Emblemata*, 4, 1998, pp. 59-78. Mi agradecimiento a los profesores Esteban, Valverde, Pérez Molina, Rivera y Torrente y a Víctor Martínez y Arianna Giorgi.

47. RIPA, C.: *Iconología*, Prólogo A. Allo Manero, Madrid, Akal, 1996, II, p. 142; ALCIATO: *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 68-69.

48. MIRIMONDE, A. P. de: “Les Allégories politiques de l’Occasion de Frans Francken II”, *Gazette des Beaux-Arts*, LXVII, 1966, p. 129-144; MIRIMONDE, A. P. de: “Frans II Francken et Louis XIII : l’Allégorie pour la prise de La Rochelle”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten*, 1967, p. 117-130; PANOFISKY, “Good Government or Fortune? The Iconography of a newly Discovered composition by Rubens”, *Gazette des Beaux-Arts*, LXVIII, 1966, pp. 306-326; BRINKMANN, B., EICHNER, S. & RENGGER, K.: *Frans II. Francken: die Anbetung der Könige und andere Entdeckungen*, exp. Kunstmuseum Basel, Petersberg, Imhof, 2009.

acedia lleva a la pobreza y de ella hay que huir como de la ignorancia y de la negligencia. En primer plano se emplazan la estatua de bronce de *Mercurio* evocando la de Giambologna y un busto, modelos antiguos y modernos en distintos materiales para las artes figurativas. *Mercurio* es el dios mensajero, del ingenio y de las artes, pero también del comercio. Ripa relaciona la Ocasión con Mercurio: “Lo que Mercurio/acostumbra a repartir por azar, lo entrego yo –la Ocasión–, cuando quiero”⁴⁹. La *Ocasión* se alza en una base curva e inestable, lo que unas veces está arriba, otras abajo. *Mercurio*, aunque también lleva alas en los pies, se sitúa sobre una base cuadrada, que habla de lo firme. A un lado está el pintor y su modelo, una mujer joven y desnuda, junto a *Cupido*, que apoya en una tela roja que le sirve de sitial. Su figura va cobrando forma en el lienzo. Detrás una anciana, quizás la *Envidia*, con los ojos cerrados para no contemplar lo que aborrece y cubriendo su cabeza con un turbante, pone su mano derecha en el corazón. Delante un aprendiz junto al maestro que le hace sugerencias sobre los rostros que dibuja, expresando la necesidad de iniciarse en el conocimiento de lo bello y de perfeccionarse con el estudio y práctica. Dos caballeros bien vestidos se emplazan junto al pintor, el joven observa el lienzo con atención y el anciano le hace indicaciones sobre el cuadro. El escultor trabaja una pieza de mármol que apoya sobre fragmentos de un fuste estriado y otra columna caída junto al proyecto dibujado, elementos que pertenecen a la Arquitectura, la tercera de las artes del diseño. El escultor levanta su brazo e inclina su cuerpo para descargar con fuerza el golpe del mazo sobre la pieza. No puede errar porque el material no permite enmendar la falta. No mira a la modelo que posa y la figura que crea va vestida. Viste prendas informales, holgadas y sencillas que le protegen de la suciedad del taller –como el delantal–, quizá con alguna alusión a que la escasez no favorece el ingenio, pero, sobre todo,

indican que es ropa de trabajo. El pintor eleva su cabeza, sostiene el tiento, se inspira en el natural y medita para luego dar la pincelada en un lienzo, que comienza a conjugar dibujo y color. Representan uno el esfuerzo físico y manual y, el otro, el intelectual. Detrás hay un obelisco –con esculturas adosadas en las diferentes caras de la pieza–, que concluye en una esfera, perfilada sobre un cielo azul que contrasta con las nubes al otro lado de la composición. Es monumento triunfal. En los emblemas se relaciona con la firmeza y se indica que se mantiene ante los vaivenes de la Fortuna, pero también enlaza con la gloria de los gobernantes, que promueven obras que llevarán a cabo los artistas con su trabajo y bajo su patrocinio para felicidad y bienestar de sus súbditos. Al otro lado de la *Ocasión* están las otras artes liberales, con variaciones importantes en su interpretación en las distintas versiones del tema. Lo que se plantea es que, en el lienzo del museo de Périgueux, se visualizan los valores de las artes del diseño y el parangón con el triunfo de la pintura. Respecto a otras versiones de Francken el Joven, ya no están el papa y las altas jerarquías del clero junto a la *Felicidad Pública* –según interpretación del citado Mirimonde–, bien que el poder civil se mantiene en el grupo de gobernantes, entre los que hay uno coronado. *La Fama* –doncella alada, vestida de blanco y tocando la trompeta– es mensajera de las virtudes del pintor al que conduce de la mano al templo de la Inmortalidad, donde le esperan con la corona como galardón. El boceto de uno de los cuadros de Francken sobre la *Ocasión* se incluye en *La tienda de Jan Snellinck*, obra atribuida a Hieronymus Francken (*Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica*)⁵⁰. Estas estructuras en abismo (*mise en abyme*) –en este caso considerando la presencia de la escultura–, llamadas en literatura en caja china o muñeca rusa, fueron muy comunes en los gabinetes flamencos y más adelante en otros cuadros, por ejemplo, de

49. RIPA, C.: *op. cit.*, II, p. 142. Alciato vincula a Mercurio con la Fortuna y la Virtud (ALCIATO: *op. cit.*, p. 71).

50. MIRIMONDE, A.P.: “Les Allégories...”, *op. cit.*, p. 130; STOICHITA, V.I.: *La invención...* *op. cit.*, pp. 220-221.

vistas reales o imaginadas de museos, caso de Zoffany de la *Tribuna de los Uffizi* (1772-1778, *Royal Collection* en el Castillo de Windsor) donde está el lienzo de los *Cuatro Filósofos* de Rubens, que contiene el busto de Séneca. Francken, Teniers y otros artistas pintaron piezas escultóricas en cuadros que a su vez se sitúan dentro de otros cuadros en engranajes variados. Se pueden encontrar distintos y complicados grados de concatenación, siendo frecuente hallarlos en gabinetes de coleccionistas⁵¹.

La pintura con sus recursos aviva las inanimadas figuras de mármol blanco. El holandés van Everdingen firma y fecha en 1665 *Trampantojo con un busto de Venus* (*Mauritshuis* en La Haya), donde asoma el tema del parangón valiéndose de las tres piezas escultóricas. El busto de la diosa inspirado en la de Médicis se dispone delante de una columna. Junto a ella, la cabeza iluminada y sonriente de *Cupido* evoca la pasión desesperada que *Venus* sintió por *Adonis* cazador, tras rozarle una de sus flechas. Es importante su presencia entre los dos. Más allá del amor, es la “pasión más furiosa y más grande del alma”, pasión divina, en palabras de Plutarco⁵². La columna remarca, en sus valores simbólicos, la fortaleza de su afecto. El pintor viste la estatua y la hace parecer humana al disponer sobre sus hombros y anudada en la espalda una tela rosa, revelando el gusto y manifestando la costumbre de adornar los objetos y las obras. La engalana con una rama de mirto que circunda su cuello y ciñe su cabeza⁵³. El mirto es atributo de *Venus* y se asocia al amor, la belleza, la sensualidad y lo permanente. Conti recuerda que “no faltaron quienes pensaron que el mirto le estaba consagrado a *Venus*

porque, adornada con él, acudió *Venus* al juicio de *Paris* para determinar quién era la más bella entre las tres diosas que compitieron y obtuvo la victoria”⁵⁴. Añade que esta planta nace junto al mar, como la diosa. Al ser de hoja perenne y mantenerse siempre verde, es atributo de lo eterno, como también lo es de los enamorados, con sus hojas brotando de dos en dos. La pintura dota de vida al inerte busto escultórico. Convierte a *Venus Caelestis*, que va desnuda, en *Venus Vulgaris*, que cubre su cuerpo. La hace sentir, la viste y acicala con la guirnalda del mirto. Lope de Vega señala que el mirto escondido en la cabeza de mujer “la hace soñar en quien le puso”⁵⁵. Van Everdingen presenta a *Venus* como mujer seductora y sensual. Elige un color femenino y cándido, como el rosa, símbolo del amor divino, del misterio y la muerte. Rosa es la cinta rota de la *Venus del espejo* de Velázquez que cuelga sobre el espejo en alusión a la castidad perdida o la que *Cupido* ata a la pierna de la diosa en *Venus y Marte* de Veronés. El color rosa nace de la mezcla del blanco y el rojo. Blanca era la flor de *Venus* que manchó con su sangre cuando se clavó una espina al acudir en ayuda de *Adonis* herido por un jabalí. *Venus* está con el rostro ladeado, como la escultura que le sirve de modelo. Exhibe la belleza de su perfil en sombras, pensativa y con la cabeza vuelta hacia su amado *Adonis*, representado en otro cuadro que hace pareja con éste, realizado al año siguiente (*Michaelis Collection* en Capetown). Hay una continuidad entre los discursos de ambas obras. Es el tema de los amores de *Venus* y *Adonis*. El espectador pasa de un lienzo a otro y encadena los relatos. A un lado está el busto de *Venus* con *Cupido*. En el otro, el de su amante. Esta continuidad se acentúa al compartir el

51. STOICHITA, V.I.: *La invención... op. cit.*, pp. 109 y ss.

52. VALVERDE SÁNCHEZ, M.: “Eros e Imaginación: a propósito de Plu. *Mor.* 759 B-C”, en CANDAU MORÓN, J.M., GONZÁLEZ PONCE, F.J. y CHÁVEZ REINO, A.L. (dirs.), *Plutarco transmisor*, Actas del Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 81-96.

53. WARWICK, G.: “Caesar van Everdingen, *Trompe l’Oeil with a bust of Venus*”, en CURTIS, P. (ed.): *op. cit.*, pp. 117-118; HUYS JANSSEN, P.: *Caesar van Everdingen (1616/17-1678): Monograph and Catalogue Raisonné*, Doorsnpijk, Davaco, 2002, pp. 85-86.

54. CONTI, N.: *Mitología*, ed. R.M. Iglesias y M.C. Álvarez, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 293.

55. VEGA CARPIO, L.: *La Arcadia*, Madrid, Castalia, 1975, p. 345.

mismo ámbito arquitectónico, uno de cuyos elementos se representa en dos mitades, una en cada lienzo, que si se unieran constituirían el todo. Junto a *Adonis* está el corno de caza que se interpone entre los amantes. La rama de mirto –la misma que rodea el cuello de la diosa- alcanza el corno pero no a *Adonis*, que antepuso su pasión por la caza al amor. Por ésta ha dejado a *Venus*. El busto de *Adonis* se cubre de la misma forma que el de la diosa, disponiendo una tela amarilla, y la corona ceñida, en este caso es laurel victorioso y varonil que le proporciona la fama, las hojas del árbol que están en el jardín del amor. El color amarillo pálido, que no dorado, quizá sea el de la traición de *Adonis* al dejar a *Venus*. La diosa queda despojada de los brazos que la asirían a su amado para intentar evitarle la muerte. Es despedida, como interpreta Panofsky la obra de este tema de Tiziano⁵⁶. Otro elemento que une los dos lienzos es la luz. Ambas obras están iluminadas por un mismo foco que viene de la izquierda y provoca el contraste entre la penumbra del perfil de una *Venus* apesadumbrada con el radiante semblante de *Adonis*. La luz y el color son los elementos pictóricos por excelencia, de los que no dispone la escultura –con la salvedad de las escultura policromada- y contribuyen, en este caso, a otorgar la victoria a la pintura.

Las argumentaciones a favor de la pintura y la escultura se valen de su referencia a la vista y el tacto, respectivamente. La representación de los cinco sentidos ofrece un panorama amplio y variado de ejemplos. El ojo es el órgano del conocimiento y la vista se erige por encima de los demás sentidos. En las alegorías de estos últimos, el tacto se vincula a la escultura por ser el arte de lo palpable. A veces se contraponen vista/tacto y la ceguera se asocia al tema. Ejemplos elocuentes son las versiones del *Tacto* de Ribera, que forman parte en algún caso de series de *Los Cinco Sentidos*. En los

cuadros tempranos del asunto y en el posterior de 1632 (*Museo del Prado*), el maestro valenciano dispone a un hombre ciego sujetando un busto con la mano izquierda, mientras con los dedos de la derecha recorre el cabello para ir desvelando los rasgos que le permitan imaginar cómo es y comprobar si está bien ejecutado⁵⁷. La luz ilumina la cara del personaje mostrando su carencia de visión. Sobre la mesa hay pintado un lienzo de pequeño formato que está dentro del cuadro. Es el retrato de perfil de un varón joven, quizá el mismo del busto. Si en las primeras obras de este tema Ribera muestra completa la cabeza pintada en el lienzo que se inserta en la composición, en el ejemplar del Museo del Prado, el lienzo real corta y deja fuera los ojos del retratado. No es casualidad que quede sólo la parte del semblante que atiende a los sentidos del olfato y del gusto. Ante un motivo pintado o esculpido, quien posee unos ojos en los que reina la oscuridad no podrá conocer la imagen forjada por el pincel, pero sí sabrá cómo es la pieza de bulto redondo gracias a las manos. *El Tacto* de 1632 de Ribera, procedente de las Colecciones Reales, se consideró originariamente el retrato del escultor ciego de Gambazo y, más tarde, del filósofo Carnéades, en el momento de identificar con sus manos al dios Pan. La historia del escultor ciego es motivo recurrente.

La escultura aparece con intenciones diversas en bodegones, con riqueza de combinaciones y relaciones dialécticas con otros elementos. Con frecuencia es compañera de la música. Se incluye en alegorías de las artes y los sentidos, en escenas de conciertos como objeto de ambientación y ornato. En otro sentido, un tema emblemático es el de Pigmalión, por lo que implica de hacer realidad los anhelos del escultor y de que su obra se convierta en ser vivo. La escultura animada o escultura viviente encuentra uno de

56. PANOFSKY, E.: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, p. 17.

57. MILICUA, J.: "Los cinco sentidos", en MILICUA, J. y PORTÚS, J. (eds.): *El Joven Ribera*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 2011, pp. 142-147; BASSEGODA I HUGAS, B.: *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 244.

los ejemplos más expresivos en la historia del rey legendario de Chipre y escultor enamorado de su estatua a la que Venus dio vida⁵⁸. Como han estudiado González García y Stoichita, el amor por las estatuas (amalgatofilia) y el pigmalionismo constituyen diversas maneras de denominar a lo que constituye la consagración del genio del artista como *Imitatio Creatoris*, que realiza una figura humana, se enamora de ella y obtiene la gracia divina de que se convierta en ser vivo⁵⁹.

Otro tema común que visualiza la pintura es la defensa de la condición liberal de las artes frente a lo manual y mecánico. Retratos y autorretratos de artistas y escenas de aprendizajes y talleres lo remarcan, como se aborda en el epígrafe siguiente. Pero también existen otras formas de materializar esta cuestión. En el siglo XVII y retomando una tradición anterior, se encuentran representaciones pictóricas de las llamadas *singeries*. Son escenas con monos imitando acciones y comportamientos humanos, en una visión burlesca que ridiculiza la vanidad y la vida como ritual de hábitos repetidos y sin pensamiento. Los monos beben, fuman, bailan, juegan a las cartas y aparecen como soldados, artistas y practicando variados oficios. Tales parodias continuarían en las siguientes centurias –por ejemplo con Watteau, Huet, Chardin, Goya y Decamps- y en repertorios decorativos –*Château du Chantilly*–. La pintura se valió de la presencia del mono escultor, pintor y músico como vituperio del quehacer artístico como oficio mecánico, que no requiere del entendimiento, al tiempo que se censura al artista engreído⁶⁰. El animal imitador por excelencia que se relaciona con la suciedad y el vicio

se presenta como artista que crea la forma pero no posee capacidad para dotar de *pathos*. Ejemplos son *El mono escultor* y *El mono pintor* (*Museo del Prado*) de David Teniers, que hacen pareja y contienen en clave de parodia multitud de cuestiones sobre el parangón, visualizando las argumentaciones de una y otra disciplina⁶¹. En el primero, adquirido por la reina Isabel de Farnesio, el escultor se sitúa sobre una tarima que lo eleva para hacer su trabajo. Se escoge el instante en que va a descargar la fuerza del mazo sobre el cincel que apoya sobre el torso de mármol de un *Herma* casi finalizado, con el aspecto rústico y los cuernos de Sátiro. No es casualidad que se elija este tema relacionado con la pereza y la lascivia. El escultor requiere fuerza física, razón esgrimida en el debate entre las artes por quienes señalaban que esta disciplina era más varonil, aunque para los pintores el esfuerzo corporal restaba nobleza. Las herramientas del oficio se esparcen por el suelo y cobijan sobre un cesto de mimbre. El maestro está acompañado de un aprendiz y un espectador. El primero se dispone en cuclillas y de espaldas colaborando en aspectos secundarios de la obra, como descubre su postura. El diletante observa con atención el proceso de ejecución, como detalla su gesto sosteniendo los anteojos. Las prendas que viste revelan un estatus superior. En las paredes del taller cuelgan cuadros, algún dibujo y piezas escultóricas. En concreto, es significativo que figuren bustos, torsos, brazos y manos, piernas y pies. Hablan del proceso de aprendizaje que tiene que seguir el artista y son trasunto de las habituales cartillas de dibujo que parcelan el conocimiento del cuerpo humano y ayudan a dotar de expresión al rostro a través del estudio de las partes del mismo. Al fondo

58. GROSS, K.: *The Dream...* op. cit.

59. STOICHITA, V.I.: *Simulacros...* op. cit.; GONZÁLEZ GARCÍA, J.L.: "Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann", *Anales de Historia del Arte*, 16, 2006, pp. 131-150. Sontag contrapone las estatuas femeninas a las masculinas. Señala que las figuras de diosas, de la Virgen o de santas que recobran la vida lo hacen para beneficiar, frente a los hombres implacables, vengativos y sin clemencia (SONTAG, S.: *El amante del volcán*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 161-162).

60. Crow se refiere a que son símbolo de licencia sexual y señala que los chimpancés amaestrados eran atracción en ferias y afirma que "sirven de *alter ego* desmitificador del artista" (CROW, T.E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, p. 87).

61. DÍAZ PADRÓN, M. y ROYO-VILLANOVA, M.: op. cit., pp. 108-111.

un monumento funerario adosado al muro con un simio recostado y otro en la esquina visible de la cama del sepulcro, lugar habitual para emplazar la personificación de las Virtudes y otras figuras. La inscripción del epitafio dice HIC YACET –aquí yace–. El monumento perpetúa la memoria y, quizá, exista alguna alusión crítica a los argumentos sobre la duración mayor de la escultura y la fama del maestro que la ejecuta. Al subsistir en el tiempo –frente al carácter perecedero de la pintura–, la escultura sirve para procurar el recuerdo eterno del creador de las obras. La degradación del artista y del coleccionista están presentes en una escena que resulta ridícula. En los libros de emblemas inmediatos, con la presencia de los monos se habla de vanidad, soberbia, amor propio y vicio, con motes que apuntan que a nadie desagrada su propia figura y con alusiones a la arrogancia y orgullo del ignorante. Quizá Teniers estuviera cansado de ser copiadore de tantas obras pictóricas como plasmó en los llamados gabinetes de aficionados y de las que efectuó para ser grabadas en la pesada labor que le tocó hacer para la publicación en 1660 del *Theatrum pictorum*, que reúne más de doscientos cuadros que constituyen lo más destacado de la colección que poseía el archiduque Leopoldo Guillermo, de la que era conservador. *El mono pintor* de Teniers (*Museo del Prado*) refleja también la necesidad de la pintura de tener como referente a la escultura y remarca de nuevo el parangón en ciertos detalles. El pintor no lleva avantal propio de los oficios mecánicos, que sí protege al escultor de la suciedad del taller. Por ende, se habla de la fatiga intelectual frente a la corporal de la disciplina hermana y de la vertiente más de ingenio que de práctica, argumentos reiterados en los tratados⁶². Por el contrario, Cano –que era pintor y escultor– pedía el mazo cuando deseaba descansar, diciéndole a su aprendiz que era “más trabajo dar forma y bulto a lo que no lo tiene que dar forma a lo que tiene bulto”⁶³.

Singulares son los gabinetes de coleccionistas con asnos iconoclastas. Se conservan varios cuadros del pintor flamenco Frans Francken II, con estos animales con atuendo humano destruyendo piezas escultóricas y pictóricas, así como objetos atesorados en las cámaras de las maravillas, además de libros, instrumentos musicales y otras cosas en un muladar como si de inmundicia se tratase. La acción vandálica se suele localizar en un estancia separada de la principal –en la que también hay obras de arte– y, a veces, en un cuadro inmerso dentro del cuadro. Es un acto salvaje acometido por figuras bien vestidas con cabeza de asno con el bastón alzado y aniquilando con fuerza cuanto encuentran a su paso. Ripa señala que los egipcios representaron a la Ignorancia utilizando la imagen de un hombre con cabeza de asno mirando hacia abajo y no hacia el sol de las virtudes⁶⁴. La ignorancia transforma al hombre en bestia. La sinrazón, la falta de entendimiento, la locura y falta de juicio contrastan, en ocasiones y como resalta Stoichita, con el grupo de entendidos que observan y dialogan en otro extremo de la composición⁶⁵. Estas escenas y otras donde hay devastación de esculturas se produjeron en un contexto de actitudes iconoclastas de los protestantes –conocido como *Beeldenstorm* (tormenta de las estatuas)–, pero también de expolios católicos y, en concreto, en el saco de Amberes –llamado la furia española– de 1576.

5. La escultura como atributo

La escultura se convierte en atributo universal o particular que caracteriza a las personas en su profesión, personalidad, forma de vida, gustos, deseos, acciones benefactoras y variadas circunstancias biográficas. Una parte muy

62. COLE, M.W.: *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 118-119.

63. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El museo pictórico y Escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Madrid, Aguilar, 1988, p. 353.

64. RIPA, C.: *op. cit.*, I, pp. 503-505.

65. STOICHITA, V.I.: *La invención... op. cit.*, pp. 117-128. BROWN, J.: *op. cit.*, p. 158.

importante de este apartado lo constituye el retrato, género que ofrece un rico panorama del entorno real o imaginado del artista –sea escultor, pintor, arquitecto o platero–, que suele ir acompañado de una pieza propia, de la Antigüedad o de grandes maestros, pues el ingenio y la inspiración en buenas fuentes son argumentos constantes en relación a la creación artística. También se encuentran gobernantes y mecenas preocupados por las artes; viajeros cosmopolitas recordando lo que contemplaron; coleccionistas entre sus obras manifestando gusto y rango; anticuarios y comerciantes de arte mostrando lo que venden, compran y poseen –Tiziano presenta a Jacopo Strada, marchante y coleccionista, sosteniendo con sensualidad una Venus al disponer la mano derecha sobre el pecho de la diosa (1566, *Kunsthistorisches Museum*)– o haciendo gestiones para obtener buenas piezas –George Cane retratado por Van Dyck (c. 1622-1623. *The National Gallery* de Londres)–; escritores traduciendo o escribiendo sobre un autor cuyo busto le custodia y guía; santos o personajes que fueron escultores o plateros –Eloy o Andrónico– o que portan como atributo una pieza escultórica –San Jacinto con una imagen mariana–; alegorías –la Gloria con figura de oro evocadora de la verdad o con un ángel– y cualquier individuo que está junto a retratos de personajes que admira –del pasado remoto o cercano– y que han influido en sus vidas o va escoltado con estatuas alusivas a temas sagrados o alegóricos con las que se relaciona por alguna razón.

Los retratos de artistas suelen ser construcciones de identidad colectiva e individual conforme a los modelos culturales que postulan y responden a arquetipos establecidos. Los objetos que les acompañan contribuyen a denotar legitimación social, saber y orgullo. Elegir la efigie de alguien para que sea inmortalizada junto a la persona supone el significado añadido de

la vinculación entre ambas. En la Antigüedad los artistas no tuvieron hasta fecha tardía reconocimiento, al considerarse su actividad sujeta a reglas mecánicas, que no requerían de la inspiración, que sí necesitaban poetas y músicos. Luciano de Samosata, escritor del siglo II y según algunas fuentes aprendiz de escultor, recomienda no dedicarse a la escultura. Narra un sueño en que se le aparece la Cultura a un joven y le dice que sólo sería considerado un artesano, aunque realizara obras maravillosas (*Sueño*, 9). En cambio, Calístrato, en el siglo III a. C., señaló que Escopas inducido por la inspiración confirió a “su estatua el divino frenesí que llevaba en él”⁶⁶. Los cuadros constituyen la plasmación de discursos conceptuales sobre la profesión, aspiraciones y posicionamientos de los artistas e informan sobre sus fuentes de inspiración, así como sobre la cultura visual de la época. Materializan muchos tópicos del género y del parangón pintura/escultura. Con matices según sean retratos o autorretratos y dependiendo de las intenciones y de si fueron realizados en vida del representado, plasman cuestiones de identificación, de lo que deseaban ser y/o aparentar y de lo que eran. Son manifestación de estatus. Tales retratos tienen un componente etopéyico, al describir rasgos psicológicos, virtudes, actitudes y costumbres con imágenes –que no con palabras–. También descubren aspectos sobre los artistas como colectivo. El autorretrato posee un tono confesional; si bien, el yo que pinta y existe no es mismo que el yo pintado, es uno desdoblado⁶⁷. En este caso, el artista se convierte en artífice y en espectador del mundo que él ha querido exhibir. En general, estos cuadros manifiestan orgullo profesional en la presentación de la persona y de los objetos que la rodean, entre los que puede haber piezas escultóricas propias y también antiguas y modernas que les sirvieron de inspiración –retratos que muestran a Martínez Montañés, Duquesnoy, Nicolas Le Brun, Girardon, Roubiliac, Vassé, Allegrain y muchos

66. Sobre la estima a los artistas en la Antigüedad, véase el capítulo BARASCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 32-41.

67. Es argumento utilizado por Pozuelo al hablar de la autobiografía, aunque en ésta la memoria juega un papel primordial (POZUELO YVANCOS, J.M.: *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 10).

otros—. El buen artífice tiene que saber anatomía, fisiognomía, geometría, perspectiva y otras materias. De ahí los libros y otros objetos relacionados con todo ello que están en el cuadro. La indumentaria, ademanes y modales denotan una posición social acomodada y la apariencia de hombres cultos y conocedores de los fundamentos de su profesión, aunque hay excepciones⁶⁸. Por ende, la presencia de obras de la Antigüedad habla de gusto, belleza y de una perdurabilidad mayor que la pintura. A veces el escultor se sitúa junto a alguna creación propia. Antoine Benoist incorpora en el *Retrato de Jacques Buirette* (1661, Versalles) el relieve de éste de la *Unión de la Pintura y la Escultura* y, en el mundo francés y británico, no faltan ejemplos de esta índole. En ocasiones, el cuadro presenta al artista como observador privilegiado de la pieza que copia o le inspira en la nocturnidad o son otros espectadores los amantes de la belleza en el ambiente de misterio que proporciona la oscuridad. La costumbre de contemplar de noche piezas escultóricas culminaría a comienzos del siglo XIX en las veladas que se organizaban para ver el retrato de Paulina Borghese como diosa de la belleza, mientras la escultura giraba gracias a un mecanismo que tenía la obra. Veronés pinta a Alessandro Vittoria (c. 1570, *Metropolitan Museum of Art*) rodeando con sus brazos una figura que reposa sobre una mesa -una pieza que inspira alguna de las versiones de *San Sebastián* del escultor- y junto a un torso caído y en escorzo. En un retrato anónimo de Giambologna (*The National Gallery* de Escocia), el artista se sitúa junto a dos de sus obras florentinas, como son el *Océano* y *Venus*. El escultor está midiendo con el compás, calculando las proporciones cuando es sorprendido y se vuelve hacia el espectador.

El retrato del viajero se convierte en elemento parlante de su paso por determinados ciudades. Es prueba de su estancia, como lo es la fotografía,

aunque el entorno puede ser real o recrear uno figurado con monumentos y estatuas. El cuadro conlleva el despertar de recuerdos y nostalgias. El *Grand Tour* fue un fenómeno social y cultural importante, siendo los ingleses pioneros en su práctica. Italia fue el destino más deseado. Batoni, uno de los retratistas preferidos de los viajeros del Setecientos, atestigua que sus personajes vieron las famosas estatuas del *Laocoonte*, *Apolo Belvedere*, *Antínoo*, *Cleopatra* y muchas otras. Los ejemplos son numerosos. En otro sentido, los bustos de filósofos y poetas se incorporan en galerías de coleccionistas, en alegorías de la vista y de las artes y en retratos⁶⁹. La persona representada se vincula con el pensador o escritor del pasado que le acompaña por razones diversas: lo identifica profesionalmente, alude a la labor de traducción efectuada por el retratado de los textos del personaje que aparece, demuestra estima por él o que es emulador de sus virtudes, etc. Homero es un referente constante, pero en el siglo XVIII cobra nuevo auge como poeta y genio sublime. Con anterioridad, la inclusión en los cuadros de ciertos filósofos se inserta con la difusión de las corrientes de pensamiento neostoicas. Rubens sitúa el busto de Hipócrates detrás de su amigo *Ludovicus Nonnius* (*The National Gallery* de Londres). Revela con ello que Nonnius es médico. El cuadro se fecha antes del viaje diplomático que Rubens efectuó en 1628, coincidiendo con la fecha en que Nonnius publicó su libro más importante titulado *Diaeticon* sobre las dietas y la alimentación saludable, teniendo como referente a numerosos autores, amén de los hábitos de comida de los romanos. Complejos y sugerentes son otros muchos cuadros de este pintor, entre ellos los *Cuatro Filósofos* (c. 1612-1615, *Palazzo Pitti* de Florencia), donde aparece Rubens con su hermano Philip, con el humanista Lipsius y con Wouverius, delante del busto de Séneca al que adornan unos tulipanes. Se están evocando y significando

68. BELDA NAVARRO, C.: "Escultores pintados", en GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. (eds.): *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, II, pp. 21-44 y GACTO SÁNCHEZ, M.: *El artista español y su representación en el siglo XVIII*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2011.

69. FERRARI, O.: "L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia", *Storia dell'arte*, 57, 1986, pp. 103-181.

los escritos de Lipsius sobre Séneca y el neostoicismo imperante. Alguno de los retratados había muerto cuando se ejecutó la obra.

Aristóteles contemplando el busto de *Homero* (1653, *Metropolitan Museum of Art*) de Rembrandt se reseña en 1657 en Mesina en el inventario de su propietario Antonio Ruffo. La referencia a un filósofo llevó a debatir la identificación, siendo ratificada merced a una carta del mencionado coleccionista en la que se quejaba del precio de otro cuadro por una cantidad superior al de *Aristóteles*. La obra ha sido estudiada desde diferentes enfoques y en relación con otros encargos de Ruffo a Rembrandt y otros artistas. Es importante donde se sitúan el pensativo *Aristóteles* –ataviado con prendas del XVII– y el busto de *Homero*. La mano diestra iluminada y más elevada de quien definió la poesía y las artes como mimesis reposa sobre la cabeza de *Homero* y lleva una cadena de la que pende un medallón con la efigie de *Alejandro Magno*. *Homero*, forjador de héroes, fue elogiado y admirado por *Aristóteles*, quien se erige, como preceptor de *Alejandro*, en eslabón de transmisión de las gestas y los ideales bélicos como formas universales de comportamiento. La concatenación de tres figuras para ciertos autores partiría de *La Vida de Alejandro* de Plutarco. *Aristóteles* plantea que a través de la experiencia se alcanza el conocimiento. El lenguaje de las manos y su posición en este cuadro redundan en la idea del conocimiento sensible y de la experiencia. Se habla del tacto y *Homero* era ciego⁷⁰. La imagen de *Homero* se inspira en un busto conocido del poeta. Rembrandt tenía uno; lo que redundaría, una vez más, en la importancia de los vaciados en los talleres de artistas como forma de trabajo.

También Winckelmann, retratado por su amigo von Maron, está junto al busto de *Homero* y otras esculturas apenas visibles en las sombras (*Schlossmuseum* de Weimar)⁷¹. Sobre el libro abierto en el que escribe, hay una lámina con el relieve de *Antínoo* –descubierto poco antes–, pieza elogiada por quien habló de la grandeza de la estatuaria antigua⁷². En cambio, Reynolds se autorretrata como presidente de la Real Academia delante de un busto de Miguel Ángel de Volterra, demostrando su profunda admiración por el gran maestro italiano (c. 1780, *Royal Academy of Arts* en Londres).

Los retratos del conde y la condesa de Arundel (1618, *The National Portrait Gallery* de Londres) pintados por Mytens hacen pareja y muestran a sus poseedores rodeados de belleza en unas estancias colindantes a las galerías donde se ubican las piezas⁷³. Tomas Howard, segundo conde de Arundel y uno de los coleccionistas más importantes de su tiempo, se sitúa junto a su extraordinario repertorio de obras antiguas y señala con un puntero a una *Venus*. La escultura forma parte de su vida y acciones, siendo signo de distinción y nobleza. A comienzos del Seiscientos el coleccionismo de prestigio residía todavía en la posesión de escultura antigua, como también lo demuestra el Cardenal Mazarino haciéndose retratar junto a sus obras⁷⁴. Se sabe de la avidez de Howard por reunir piezas buenas, que estaba pendiente de sus agentes artísticos y que supo elegir selectas obras del pasado. La escultura requiere mayor fuerza para su ejecución y en ese sentido es más varonil que la pintura, que acompaña a la condesa de Arundel. Estos retratos manifiestan la necesidad de poseer y exhibir las piezas. Además, visualizan

70. Alpers recurre a las palabras de *Aristóteles*: “Pensemos en la mano del hombre, tal eficaz, como una garra, una zarpa... porque es capaz de asirlas y sostenerlas” (ALPERS, S.: *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 46. CLARK, K.: *Introducción a Rembrandt*, Madrid, Nerea, 1987, p. 128-129).

71. KLUSEMANN, C.: *Anton von Maron: Johann Joachim Winckelmann*, München, GRIN Verlag, 2006.

72. WINCKELMANN, J.J.: *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, p. 497.

73. HOWARTH, D.: “La Colección Arundel, coleccionismo y patrocinio en Inglaterra durante los reinados de Felipe III y Felipe IV de España”, en BROWN, J. y ELLIOTT, J. (eds.), *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604, 1655*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 69-86.

74. BROWN, J.: *op. cit.*, pp. 184-189.

cómo solían ser tipológicamente las galerías, a un lado las obras y a otro una hilera de vanos que iluminan la estancia. También muestran la manera de colocar las piezas de bulto redondo en fila y con un pedestal idéntico. Ya en el contexto del siglo XVIII, interesante es la visión que proporciona Zoffany de *Charles Towneley y sus amigos en la Galería de Park Street* (1782, *Towneley Hall Art Gallery and Museums* en Burnley) donde el Barón d'Hancarville cataloga en la biblioteca la importante colección de escultura antigua de Towneley, hoy conservada en el *British Museum*⁷⁵. Si bien, hay variedad de galerías en diferentes países, porque el modelo de coleccionismo cambia según los intereses de las personas y las coordenadas espaciales y temporales⁷⁶. Pintores como Baellieur, Francken, Teniers y otros aproximaron a ciertos aspectos relacionados con este mundo y con el mercado del arte. A veces se muestran los *Wunderkammer* –gabinetes de curiosidades o cámaras de maravillas- donde conviven una suerte de *mirabilia* que integra piezas naturales –*naturalia*– y artificiales –*artificialia*– y donde la escultura y la pintura pueden estar presentes.

6. Trampantojo a lo divino

“Trampantojo a lo divino” alude a la representación pictórica de “efigies devotísimas” a imitación del original, según Pérez Sánchez, quien marcó las directrices sobre el tema⁷⁷. El cuadro es retrato y memoria⁷⁸, simulacro idéntico a la “vera efigie”, evocación de una imagen –que frecuentemente

es escultórica en el caso español– que despierta sentimientos y propicia oraciones. Su finalidad es satisfacer la devoción y avivar la piedad y las dádivas. Como advierte la palabra trampantojo, es engaño y artificio que hace parecer lo que no es. El pintor se vale de recursos ilusionistas y añade sombras fingidas que crean confusión, como si las proyectaran las auténticas imágenes de bulto. Se pintan cobijadas en los retablos que las acogían o en unos imaginados, con recreaciones escenográficas, cortinajes, exvotos y otros elementos que subrayan su carácter taumáturgico y denotan la importancia de los ajuares suntuarios⁷⁹. Estampas y cuadros visualizaron tales efigies –casi siempre de la Virgen y de Cristo– que acarreaban milagros y leyendas salvíficas, de protección, curación y ayuda. Las primeras circularon sueltas, pero también en novenas, sermones y devocionarios diversos. Llevan inscripciones que las identifican y, a veces, proclaman las indulgencias concedidas. Casi siempre se trata de piezas policromadas y de vestir, que las hace más próximas al natural. Pueden ir adornadas con coronas, rostrillos, joyas, alhajas y otros objetos de oro, plata y piedras preciosas. El color proporciona entonación cromática a las carnaciones y a las prendas, que prueban la riqueza de su indumentaria. Evidencian especificidades comunes a prácticas y formas de religiosidad propias de territorios de las Monarquías Ibéricas –tanto europeos como americanos–. Cabe incluir en este apartado escenas de hallazgos, fabricación por ángeles o mano no humana, apariciones, prodigios y ultrajes –*Profanación de un crucifijo* de Francisco Rizi (1647-1651, *Museo del Prado*)–. También votos particulares o de instituciones –*La Inmaculada con los jurados de la ciudad*

75. COLTMAN, V.: *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

76. CHANEY, E. (ed.): *The evolution of English collecting. Receptions of Italian art in the Tudor and Stuart periods*, New Haven, Yale University Press, 2003.

77. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Trampantojos a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, 3, 1992, pp. 139-155. Cea se refiere a ellas como “trampantojos a lo humano, de lo divino” (CEA GUTIÉRREZ, A.: “Nuestra Señora de los Desamparados”, en PEREDA DE CASTRO, R. y RODRÍGUEZ BERNIS, S. (eds.): *El Quijote en sus trajes*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, p. 195). *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos en los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, cat. exp., Madrid, Ayuntamiento, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1990.

78. BELTING, H.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, pp. 18 y ss.

79. CRUZ SÁNCHEZ, P.J.: “Representaciones de exvotos en la estampa devota popular”, *Estudios del Patrimonio Cultural*, 3, 2009, pp. 6-20.

de Valencia de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1662, Lonja de Valencia)⁸⁰– y un sinfín de leyendas hagiográficas. Además, tales imágenes aparecen en representaciones de rituales periódicos o extraordinarios como procesiones, traslados, festividades y rogativas. Stoichita ha estudiado el género pictórico de imágenes antiguas que se encajan en cuadros posteriores como pintura dentro de la pintura, construyendo nuevas historias y sacras conversaciones⁸¹. Son, sobre todo, imágenes marianas con el niño o la Sagrada Familia. Excepcionalmente ciertas esculturas marianas de gran devoción han ocupado el lugar de las habituales Vírgenes pintadas rodeadas de guirnaldas u otros elementos que proliferaron especialmente en el siglo XVII. Estas sacras efigies se representan, a veces, en retratos, evidenciando la devoción, inspiración y amparo otorgado a la persona que acompañan. Además, están los cuadros pintados como exvotos que narran los milagros atribuidos a las imágenes. Constituyen un capítulo de gran interés y cobran gran desarrollo a partir del siglo XVIII, pudiendo llevar textos explicativos. Algunos conforman retablos como el dedicado a la *Virgen del Rosario*, en el crucero del Evangelio de la Concepción de Guadalcázar en México.

A veces la escultura sacra se convierte en ser animado. Claudio Coello emplaza a las imágenes vivas de *Santa Rosa de Lima* y *Santo Domingo de Guzmán* (1683, *Museo del Prado*) sobre peanas de madera, con el recurso de los cortinajes⁸². En *San Bernardo* y *la Virgen*, tema frecuente desde la

Edad Media, Alonso Cano escoge el instante en que la escultura mariana “echó un rayo de leche de la preciosa fuente de su pecho en la dichosa boca del devoto Santo” premiando su fervor, como relata el cronista de la orden⁸³. La imagen de la Virgen que muestra el cuadro citado obedece a los modelos de la escultura española policromada de la época e, incluso, la peana responde a las tipologías vigentes, aunque los relatos señalan que la pieza era de mármol. Hay numerosos y repetidos ejemplos de imágenes que cobran vida; por ejemplo, la *Misa de San Gregorio*, *San Camilo de Lelis ante un crucifijo* o el abrazo de Cristo a San Francisco y a San Bernardo. La devoción a determinadas imágenes sagradas hizo proliferar este tipo de estampas, que eran trampantojos a lo divino, pero también dio lugar a retratos de santos y altas dignidades políticas y religiosas que se ponían al amparo de tales esculturas y, en ocasiones, plasmaban episodios biográficos. Junto a *San Ildefonso* –a quien Lope de Vega llamaba el “capellán de la Virgen” por su defensa de la virginidad perpetua de María–, El Greco sitúa a la imagen de la *Virgen de la Caridad*, que según la tradición él llevó a Illescas y tuvo en su oratorio en Toledo, en una novedosa tipología de retratos de santos en su escritorio (*Fundación Hospital de Nuestra Señora de la Caridad* de Illescas)⁸⁴. Se enfatiza la estrecha vinculación de la venerable imagen con la persona, como en otros muchos casos. Belluga, obispo de la Diócesis de Cartagena –y después cardenal– y Virrey y Capitán General del Reino de Valencia, se arrodilla y reza ante el busto de la *Dolorosa* que derramó

80. Era común en las salas de reunión de los cabildos concejiles españoles la presencia de una imagen de la Inmaculada. También hay ejemplos de retratos colectivos de corporaciones junto a imágenes de devoción, como *El Preboste de los mercaderes y los Échevins de París* de Georges Lallemant (1611, *Musée du Carnavalet* en París) y *Los Regidores de París* de Philippe de Champaigne (1648, *Musée du Louvre*).

81. STOICHITA, V.I.: *La invención ... op. cit.*, pp. 75 y ss., pp. 90-91. Recoge algún ejemplo de Francken II donde hay una imagen mariana de bulto y otra pintada redundando en el parangón pintura/escultura.

82. Retoma motivos tradicionales que, por ejemplo, eran frecuentes desde el Medioevo en el reverso de las tablas que se abrían en los trípticos flamencos. El Museo del Prado tiene actualmente una exposición sobre *Los trípticos cerrados del Museo del Prado. De grisallas a color* (noviembre de 2012 a mayo de 2013).

83. MONTALVO, B. de (OCist), *Primera parte de la Coronica de la orden del Cister, e instituto de San Bernardo*, Madrid, Luis Sánchez, 1602, pp. 582-583; STOICHITA, V.I.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 123-138.

84. ÁLVAREZ LOPERA, L.: *El Greco. Identidad y Transformación. Creta. Italia*, cat. exp., Madrid, 1999, pp. 407-408.

sudor y lágrimas en 1706 en la Guerra de Sucesión por las profanaciones de las tropas austracistas en Alicante, agradeciendo y/o pidiendo ayuda para la ciudad de Murcia, defensora de los Borbones. El prelado le profesó siempre gran devoción a la Virgen Dolorosa y, en particular, a esta imagen y contribuyó a difundir el milagro. Se conservan dos cuadros anónimos de este asunto, uno en el *Museo de la Catedral de Murcia* y otro en la sacristía Parroquial de Dolores de Alicante, una de las tres villas que él fundó. Carducho pinta en su lecho de muerte a Odón de Novara, humilde monje cartujo del siglo XII, en uno de sus lienzos para El Paular, con la escultura de una imagen mariana que le acompaña (1632, *Museo del Prado*)

7. Otros temas

La escultura es pretexto y argumento fecundo para variados temas cotidianos, históricos, bíblicos, hagiográficos, literarios, mitológicos y alegóricos, entre otros. Merecen especial atención los ídolos e imágenes religiosas por la riqueza de repertorios que ofrecen sobre ritos, procesiones, culto y sacrificio a los dioses, imágenes vivientes, destrucciones iconoclastas, etc.⁸⁵. El dios protector que corresponde a cada ocasión acompaña dependiendo de lo narrado. Así, se recurre en asuntos amorosos a Venus –como lo hacen reiteradamente Watteau y Fragonard–; en escenas de caza se pone a Diana; en festines a Baco; en conciertos a Apolo y en las estaciones a Flora o Venus, Ceres, Baco y Bóreas o Vulcano y, como gobernadores del arte, a veces a los

dioses planetarios⁸⁶. En otros casos las estatuas de los dioses se relacionan con la persona retratada. Así, Marte está junto a hombres de armas, Apolo con poetas y músicos, Minerva con artistas y Mercurio con mercaderes. Con frecuencia, figuras de Hermas custodian, decoran y ambientan jardines y aparecen en vistas palaciegas. La escultura está en imágenes de portadas e interiores de la arquitectura. Figura en escenas urbanas con piezas perennes o efímeras –como carros triunfales o altares erigidos para acontecimientos extraordinarios o periódicos–, museos, conjuntos monásticos y templos –imágenes de devoción, monumentos funerarios y catafalcos–, así como en escenografías teatrales, en alegorías, en portadas de libros y en multitud de cuadros con enfoques y tratamientos diversos. Hablan, además, de gustos y modas. Houasse muestra el traslado de la estatua de Luis XIV de Girardon a la Place Vendôme de París (c. 1700, *Musée Carnavalet* en París) y se conservan varios ejemplos de procesiones de imágenes religiosas⁸⁷. En el XVIII, Pannini y Robert pintaron un conjunto excepcional de recreaciones de museos con esculturas⁸⁸. Ofrecen valiosa información documental sobre su ubicación, peana, cómo se disponían o qué función desempeñaban. También hay escenas imaginadas, anacrónicas y en ruinas.

Otro grupo representativo lo constituyen las escenas de martirio, que, con frecuencia, contienen estatuas del dios pagano, en alusión a la renuncia del cristiano a adorarlo y a su muerte por la fe. También están los crucificados que acompañan a San Francisco, San Jerónimo, San Juan Nepomuceno

85. DE CESARE, M.: *op. cit.*; GARCÍA AVILÉS, A.: “Imágenes “vivientes”: Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321, 2007, pp. 324-342 y GARCÍA AVILÉS, A.: “Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de las imágenes en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, Extra 1, 2010, pp. 11-29; WEINSHENKER, A.B.: “Idolatry and Sculpture in Ancien Regime France”, *Eighteenth-century studies*, 2005, 38 (3), pp. 485-507; COLE, M. & ZORACH, R. (eds.): *The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions, and the Early Modern World*, Aldershot, Ashgate, 2009.

86. STOICHITA, V.I., *La invención... op. cit.*, p. 119.

87. WEINSHENKER, A.B., *A God... op. cit.*, p. 254. *Perú Indígena y virreinal*, cat. exp., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 213, 214, 215, 218, 233. Es muy interesante el corpus de imágenes presentado en este catálogo de obras peruanas. Se encuentran carrozas con imágenes, altares, procesiones con varias imágenes en el Corpus y otras con andas y doseles. Véase también SCHERF, G.: “Vision of Sculpture: Some French Eighteenth-Century Sculptures Seen by Draftsmen and Painters”, en PENNY, N. & SCHMIDT, E.D., *op. cit.*, pp. 357-377.

88. STOICHITA, J.I.: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 255-280.

y multitud de santos y eremitas. Hay infinidad de santos junto a imágenes marianas. Sus biografías están colmadas de episodios que cuentan su negación a los dioses paganos –San Benito destruyendo ídolos– o milagros donde la escultura cumple una función. Se incorpora en *Vanitas*, trampantojos y en cuadros de género como el bodegón, más allá del simbolismo o no de los cinco sentidos o de la presencia de Flora junto a jarrones con motivos vegetales. Hay variedad de naturalezas muertas donde la escultura asume significados diferentes y está junto a elementos dispares (Maestro de Leiden, *Naturaleza muerta con libros*, c. 1628, en la *Alte Pinakothek* en Múnich; Sebastián Stoskopff, *Bodegón con estatua y concha* en el *Musée du Louvre*). Son especialmente interesantes las *Vanitas*, porque, junto a esculturas monocromas de mármol y piedra, hay otras de bronce y metales preciosos. El mundo de lo suntuario es elocuente para aludir a lo efímero de los bienes de la tierra y la escultura de oro y plata constituye un capítulo esencial. En *La gran Alegoría de la vanidad de la vida* (1663, *Musée des Beaux-Arts* de Lille), Pieter Boel sitúa, además de una sucesión de esculturas de mármol en nichos, otras junto a atributos de rango y otros objetos que hablan de lo perecedero. Fábulas –como las de la raposa con un busto femenino– requieren de la presencia de la escultura, como también las artes (Chardin, *Atributos de las Artes*, 1765, *Musée du Louvre*) y distintas alegorías. El ser querido –ausente o difunto– es evocado a través de su retrato, sucede en pintura y en escultura. En los orígenes de la primera está el perfil del rostro del amado que esboza la hija del alfarero de Corinto. La viuda suple la ausencia y mitiga la soledad con el busto de su amado –memoria y simulacro del ser vivo– al que llora o abraza –Greuze, *Viuda inconsolable*, antes de 1763, *Wallace Collection* en Londres–. Finalmente más allá de la pintura de caballete, hay ejemplos de decoraciones con esculturas fingidas en hornacinas, en

derrames de frontones y otros lugares habituales de ocupación de estas piezas en la arquitectura –*Soldados* de Godfrey Kneller del tránsito del XVII al XVIII en Birmingham o las Virtudes y santos en los retablos pintados del milanés Pablo Sirtori en el Sureste español, por citar algunos ejemplos⁸⁹–.

Concluyo con Teágenes, famoso atleta griego celebrado por sus victorias olímpicas por Pausanias, a quien alzaron una estatua en tributo a su memoria. Un rival aprovechaba las noches para destruirla. Finalmente, la imagen cayó sobre él dándole muerte. Los familiares del difunto pidieron que se aplicase la ley y se sentenció que la estatua se tirase al mar. Sin ella, reinó la penuria. Consultado el Oráculo de Apolo, se procedió a buscarla, encontrándola unos pescadores y volviendo a erigirla. En el emblema XXXVIII, Juan de Horozco muestra la estatua que se desploma sobre quien con su mazo en la mano procura derrumbarla y escribe: “No pudiendo sufrir el embidoso / la estatua de Teágenes de vida / a los heroicos hechos de su vida / quedando en tantos trances victorioso / En medio del silencio y del reposo / de una y otra noche por medida / la fue gastando y aunque fue vencida / no quiso al vencedor dexar gozoso / Antes cayendo en tierra el atrevido / Quedó muerto, y quexándose su gente / Al juez mandó que fuese al mar llevada / Mas vino tanto mal que conocido / La buscaron, y puesta honradamente, / De allí adelante fue más estimada”⁹⁰. Sirva de epílogo este triunfo de la escultura, reincidiendo en la pluralidad de usos y maneras de mirarla y percibirla –según quién, dónde y cuándo– y en la riqueza de sus significados y de sus valores descriptivos, narrativos, simbólicos y de otra índole.

89. MOYA GARCÍA, M.L.: *Pablo Sirtori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

90. HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. de: *Emblemas morales*, Zaragoza, Alonso Rodríguez, 1604, f. 176r.