

Invenția Artei Picturii, operă care face parte din patrimoniul Muzeului Național de Artă din București¹, se leagă de numele marelui maestru al picturii baroce spaniole, Bartolomé Esteban Murillo. Deși informațiile ce urmează a fi puse în lumină nu reușesc să dea un răspuns exact întrebărilor privind paternitatea și datarea acestui tablou, ele își propun să lămurească — fie și numai parțial — sensul mesajului unei opere pictată la Sevilla cu mai bine de trei secole în urmă.

Demersul nostru nu poate ocoli interesul suscitat de-a lungul timpului de *Invenția Artei Picturii*. O sintetică trecere în revistă a principalelor referințe bibliografice devine utilă mai ales în legătură cu problema paternității Murillo.

Primele informații ce interesează subiectul nostru trebuie căutate în texte referitoare la Capela San Lucas a bisericii sevillene San Andrés. La 1806, vorbind despre operele maestrului din diferite biserici ale orașului, Juan Augustín Ceán Bermúdez remarcă în amintita capelă „alt tablou râu îngrijit”. După cum se poate observa, nici un detaliu nu permite identificarea respectivului tablou. De altfel, faptul este practic imposibil cu atât mai mult cu cât la acea dată în Capela San Lucas se mai aflau cel puțin încă trei picturi de Murillo².

Mai târziu, catalogul colecției Bravo întocmit la 1837 menționează ca „original din cea mai bună perioadă a lui Murillo”, *El Cuadro de las sombras*. După descriere și transcrierea inscripției, reținem următoarele considerații stilistice: „*Compoziție frumoasă: colorit frumos, desen corect. Aici Murillo a demonstrat că în mintea sa se nasc, într-o execuție de inviziat, și fantezii*”. De asemenea, în catalogul citat sunt indicate dimensiunile

pânzei, care însă nu corespund cu cele cunoscute astăzi: 125,5 cm × 209 cm față de cei 115 cm × 169 cm.³ Diferența, de altfel notabilă, poate să se justifice prin includerea dimensiunilor unei rame schimbată în peregrinările tabloului? Am putea accepta această explicație ținând seama că în surse bibliografice ulterioare întâlnim constant dimensiunile actuale ale picturii, adică 115 cm × 169 cm.

Prezentând faimoasa colecție de pictură spaniolă din Sevilla, cea a familiei Bravo, José Amador de los Rios, autorul unui ghid artistic al orașului, descria și lucrarea aflată aici în muzeul bucureștean⁴. Mai importantă pentru interesul discuției noastre este o notă în care autorul își propunea să dea „*o idee despre ceea ce a fost Capela Pictorilor în epoca lui Murillo*”, cum mai era cunoscută Capela Sfântului Luca. Autorul continuă astfel: „...când școala sevillană a început să se bucură de prestigiu de care se bucură astăzi între cele europene (n.n. la 1844), artiștii sevilleni s-au gândit să înființeze o confrerie, care în puțini ani a devenit înfloritoare pentru că printre contribuțiile la susținerea sa erau și tablouri, cele mai multe dintre ele pictate cu măiestrie. Statutele confreriei prevedean că toți cei ce îndeplineau funcția de mayordomo să doneze un tablou făcut de propria-i mâna, în anul numirii, pentru a fi pus în capelă”.

Amador de los Rios făcea aceste precizări pentru că mai multe dintre operele lui Murillo existente în colecția Bravo provinseau din capela-muzeu, unde „*s-a strâns un număr considerabil (de tablouri, n.n.) de principali profesori care au ocupat acea funcție*”.

Relatarea de mai sus i-a furnizat lui Alexandru Busuioceanu unul dintre ar-

gumentele cu care incerca să demonstreze că autorul *Invenției Artei Picturii* este Bartolomé Esteban Murillo. Busuiocanu susținea că tabloul ar fi fost donat capelii la 1660, când la Sevilla se înființa Academia Pictorilor, iar Murillo devine președintele acesteia⁵. Însă, din relatarea lui Amador de los Rios nu reiese că Murillo ar fi dăruit *Invenția Artei Picturii* în anul numirii sale, după cum nu reiese nici data exactă a acestei numiri.

Din studii ulterioare celor ale lui Busuiocanu, aflăm mai întâi că amintita capelă consacrată sub numele de Capela Pictorilor devine proprietatea confreriei San Lucas din Sevilla abia după 1663. Documentele atestă existența acestei confrerii în orașul andaluz încă din 1572, definind-o ca pe o asociație profesională, care, am spune, își găsește un prototip în breslele medievale. În orice caz, activitatea confreriei pictorilor sevilleni, chiar dacă este influențată de cea desfășurată în cadrul Academiei, nu trebuie confundată cu aceasta din urmă. Academia înființată la 1660, sub președinția lui Bartolomé Esteban Murillo și Francisco Herrera et Mozo, era o instituție de tip modern, emanată din răspândirea sistemului de invățământ artistic italian, model de pedagogie artistică în întreaga Europă la acea vreme⁶.

Reținând doar aceste aspecte din complexa problematică a invățământului artistic sevillan, vom reveni la referințele cu privire la opera pe care ne-am propus să o analizăm.

După ce în 1886 intră în colecția regelui Carol I al României, *Invenția Artei Picturii* era inclusă în catalogul alcătuit de către Léo Bachelin⁷. Din aprecierile lui Bachelin două lucruri ne atrag atenția. Mai întâi, autorul remarcă în portretul desenatorului din tablou portretul lui Murillo, fapt ce a fost aproape neglijat după aceea. Apoi, este și mai important de reținut următoarea considerație: „... subiectul este agreabil, amintind prin familiaritatea realismului său de maniera lui Murillo, dar cu greu se regăsește precizia și spontaneitatea facturii, expresivitatea fizionomiilor maestrului”.

Probabil că aceleași motive au făcut ca pictura să fie trecută cu vederea, după cum spunea Alexandru Busuiocanu, de către reputați istorici de artă care au scris despre colecția regelui. În 1934, în urma expertizării colecției regale române de către Gabriel Goulinat și Louis Hautecouer, tabloul era clasificat în „școala lui Murillo”⁸.

Cu cîțiva ani mai târziu, *Invenția Artei Picturii* intra în atenția lui Alexandru Busuiocanu care are ce mai importantă contribuție la exgeza critică a acestui tablou.

Preocupat de proveniența, factura stilistică și iconografia picturii, Alexandru Busuiocanu a publicat primele considerații în articolele *O operă de Murillo în colecția regală*⁹ pentru ca apoi să reia discuția la congresul de istoria artei de la Londra (1940)¹⁰. Abordând subiectul în termeni diferenți față de cei în care îl abordaseră predecesorii săi în secolul al XIX-lea Alexandru Busuiocanu a dezvoltat analiza mai ales în direcția stabilirii paternității operei. Istoricul tabloului precum și considerațiile de ordin stilistic argumentau atribuirea lucrării lui Murillo, iar părerea exprimată de Busuiocanu a fost preluată de către Juan Antonio Gaya-Nuño (1958, 1978), Stela Russu (1974) și Maria Matache (1991)¹¹.

În continuarea discuției despre paternitate, Busuiocanu încerca și o datare a operei, opinând că aceasta ar fi putut fi executată cândva la începutul perioadei de maturitate a creației lui Murillo, adică între 1655 – 1670. Din punct de vedere stilistic, istoricul de artă aprecia astfel *Invenția Artei Picturii*: „... e ca un fel de preludiu al aceluia faimos estilo vaporoso care, în unele picturi ale lui Murillo se apropie de atmosfera Rembrandt, și care, cu avantajile și slăbiciunile sale, se va desfășura din ce în ce în operele de maturitate și epocă târzie ale artistului”¹².

Mai înainte am constatat că o parte dintre argumentele lui Busuiocanu care susțin paternitatea Murillo nu sunt pe deplin justificative. Prin prisma mijloacelor de investigație actuale, din păcate doar în parte accesibile nouă, chiar și unele elemente ale analizei stilistice



Bartolome Esteban Murillo (atribuit), *Invenția Artei Picturii* (detaliu)

își pierd temeinicia. Studierea formală a picturii, ca și a radiografiei acestieia relevă unele particularități stilistice nutoțmai specifice manierei lui Murillo: nesiguranță tușei, inadvertențele proporțiilor personajelor sau chiar stângăcia desenului (exemplu: personajul așezat, mâinile desenatorului). Pe de altă parte, intervențiile repetate, la date și în imprejurări necunoscute nouă, soldate cu retușuri, repictări și în general degradarea stratului pictural, ne obligă să fim precauți în definitivarea concluziei privind autorul acestei opere. Date fiind caracterul compoziției, care reia un prototip consacrat de către Murillo, precum și calitățile picturale ale portretelor, considerăm că nu trebuie exclusă posibilitatea ca lucrarea să fi fost realizată cu participarea maestrului. În același sens mai sunt relevante: peisajul din fundal, în care apare elementul arhitectural adesea reintălnit în scenele de gen ale lui Murillo, precum și personajul văzut din spate, plasat în prim plan, de regăsit în

amplele compozиii cu scene veterotestamentare (Sevilla, Hermandad de la Cariad și Ottawa, Musée des Beaux-Arts).

Diego Angulo Iñiguez a contestat paternitatea Murillo a operei în discuție, propunându-l pe Matias de Arteaga ca autor al picturii¹³. Fără să deținem prea multe informații despre acest reprezentant al picturii baroce sevillene, putem totuși să spunem că a fost un personaj important, în cadrul Academiei sevillene, ocupând funcția de secretar între 1660 și 1673, iar apoi pe cea de consul. Nu a fost discipol al lui Murillo, iar la o privire superficială creația sa nu reține din maniera maestrului nimic în plus față de alți contemporani ai săi, mai mult sau mai puțin cunoscuți¹⁴. Oricum, cert este că Matias de Arteaga s-a aflat în preajma lui Bartolomé Esteban Murillo și de aceea, ca participant la activitatea Academiei, este unul dintre posibilii autori ai operei în discuție.

Lipsa unor mijloace adecvate complementare a documentației ne împiedică să tragem acum o concluzie definitivă privind paternitatea acestui tablou. De aceea, pentru moment, revenim la sugestia exprimată mai înainte și luăm în considerare posibilitatea ca pictura să fi fost realizată cu colaborarea maestrului, sau în imediata sa apropiere, cândva la mijlocul secolului al XVII-lea, sau chiar în cea de-a doua jumătate.

Intr-un fel mai incitant decât paternitatea și datarea, ni se pare mesajul *Invenției Artei Picturii*. Cercetătorii care au scris despre această operă au acordat atenție subiectului său. Referitor la acesta Alexandru Busuiocceanu a inclus în studiile sale și un scurt comentariu, afirmando că tabloul „*rezprezentă, cu elemente scoase dintr-o cunoștuță fabulă antică, motivul anecdotic al Invenției picturii*”¹⁵. A. Pigler clasifica tabloul printre varianțele invenției desenului. Această temă se bazează, cum a precizat și Stela Russu, pe legenda antică despre fiica olarului Dibutades din Sycione, care dorind să păstreze pentru totdeauna imaginea iubitului său, i-a desenat umbra pe perete¹⁶.

Maria Matache a precizat că „*structura compoziției și plasarea personajelor în cadrul sugerează o imagine scenică desfă-*

surată în aer liber, evocând spectacolele teatrelor ambulante, atât de îndrăgite în mediile populare spaniole”¹⁷. Poate că o reprezentare scenică este mult spus, dar ce altfel de reprezentăție?

Pentru a găsi răspunsul la această întrebare, trebuie, mai întâi, să facem o scurtă incursiune în atmosfera cercului de erudiți care, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, activau la Sevilla pe sistemul consacrat de celebrele academii neoplatonice italiene. Incursiunea noastră o incepem cu evocarea personalității lui Francisco Pacheco, artistul și teoreticianul în jurul căruia a gravitat activitatea cercului de erudiți. Deși cronologic el trebuie incadrat în limitele celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și primei jumătăți a celui de-al XVII-lea, prin rolul singular pe care l-a jucat ca teoretician și maestru, Pacheco se leagă de generația imediat următoare, aceea a unor pictori ca Velásquez, Murillo sau Cano. După cum reiese din studiul lui Jonathan Brown intitulat „*Theorie și artă în Academia lui Francisco Pacheco*”¹⁸ mediul artistic sevillan, în perioada de formăție a lui Murillo, era dominat de spiritul științific al intrunirilor unui adevarat cerc de savanți. Preluând din studiul citat informațiile necesare analizei noastre, să reținem că din amintitul cerc de savanți făceau parte oameni cu formăție și cultură umanistă — nobili, fețe bisericesti, literați și pictori — care cultivau interesul pentru antichitate în artă modernă. Preocupările pentru teoria artei și-au găsit expresia în *Arte de la Pintura*, tratatul la care Francisco Pacheco a lucrat din 1600 până în 1638. Lucrarea a fost gata pentru tipar în 1641, dar până la urmă ea a apărut după cinci ani de la moartea artistului, în 1649. Ceea ce interesează analiza noastră este procesul de elaborare al acestui tratat. Se pare că deliberat *Arte de la Pintura* a fost fructul colaborării lui Pacheco cu prietenii săi, pe care i-a invitat să contribuie la realizarea lucrării. Nu vom intra aici în detaliile acestui fenomen, constatănd doar că, în elaborarea sa, *Arte de la Pintura* a strâns loialitate pe erudiții Sevillei. De aceea, chiar dacă nu cunoaștem în vreun docu-

ment amănunte despre desfășurarea acestor intruniri, trebuie luată în considerare și alternativa unor scenete demonstrative, care să explice anecdotice problemele discutate de participanți.

Recunoscând caracterul speculativ al ideii noastre, să o păstrăm ca pe o eventualitate și să răspundem la întrebarea pusă mai înainte, privind felul reprezentăției din tablou. Așadar, în spatele imaginii din *Invenția Artei Picturii* ar putea sta exemplul dezbatelor teoretice, cuprinse apoi în tratatul redactat de către Pacheco.

Admitând că tabloul a fost pictat, indiferent de către cine, la mijlocul secolului al XVII-lea sau imediat după, oricum la o oarecare distanță față de momentul elaborării amintitului tratat, trebuie să ținem cont de ecurile indelungate pe care le-a avut activitatea umaniștilor din jurul lui Pacheco. Astfel, nu ar fi lipsit de sens să credem că apariția lui Murillo în compozitie are semnificația perpetuării unei tradiții, în momentul în care activitatea artistică la Sevilla urma să se instituționalizeze sau se desfășura deja în cadrul Academiei. Am putea să și mai mult despre această semnificație dacă am fi în măsură să dăm un răspuns la întrebarea: cine sunt personajele din stânga și cine este Tânărul a cărui umbră o conturează autorul? Trăsăturile individualizante ale portrelor sunt evidente, dar posibilitățile noastre de documentare nu ne permit, cel puțin pentru moment, găsirea unui răspuns.

Jonathan Brown, în studiul citat, a descris detaliat impactul ideilor din *Arte* asupra picturii spaniole din cel de-al XVII-lea veac, mai ales din punct de vedere iconografic. Așadar, putem afirma că și *Invenția Artei Picturii* face parte dintre acele opere care cad sub incidenta influențelor exercitate de tratatul lui Pacheco asupra imagisticiei spaniole. Iar argumentul cel mai important în acest sens îl constituie un pasaj din *Arte de la Pintura* indicat de către Diego Angulo Ihigüez¹⁹.

Făcând parte din capitolul intitulat „*Originea și vechimea picturii: prima invenție*”, teza din respectivul pasaj se



Bartolomé Esteban Murillo (atribuit), Invenția Artei Picturii

Acastă legendă are în comun cu nașterea picturii cauza vizuală, adică umbra proiectată a unui corp.

Revenind la inscripția din lucrarea noastră și adăugând că cei doi protagonisti par să fie mai degrabă în cursul unei demonstrații, credem că *Invenția Artei Picturii* poate fi socotită drept o transpunere în imagine a pasajului din *Arte* analizat mai sus. Iar felul în care Pacheco a descris stadiile de evoluție sau „invențiile” picturii, după cum se poate vedea în continuare, constituie un argument în plus.

Așadar, o a doua inventie este „*pictura lineară*”, sau, cu alte cuvinte, conturul umbrei: „cu cîrbune, creion sau cera asemănlător se formează un tot la exterior. O vom numi monografie”. Privind atent la gestul lui Murillo vom observa că el conturează cu un instrument de desen formă umbrei proiectată pe perete. În continuare, Pacheco vorbește despre un al treilea „stadiu, acela care constă în determinarea diferențelor părții ale corpului omenești prin trasarea tot mai multor linii interioare”. Fără să intrăm în detaliu, vom preciza că, altfel spus, Pacheco vede „*invențiile picturii*” ca pe o suita de etape, coincizând, în mare, cu etapele elaborării unui tablou din punct de vedere al execuției tehnice. În acest sens este de remarcat că la Pacheco respectivul stadiu se numește monocromie și înseamnă „să pictezi cu o singură

regăsește sintetic în inscripția din cartușul decorativ, plasat în dreapta tabloului: „*Tubo de la sombra origen la que admiras hermosura en la celebre pintura*” („Prea plinul umbrei origine a frumuseții ce o admiră în celebră pictură”).

Ne propunem să urmărим în continuare cum prezintă Pacheco această idee, curentă în dezbatările teoretice ale barocului. Amintind că sursa este *Istoria Naturală* a lui Pliniu, teoreticianul afirmă: „*pictura a fost imitată, mai întâi, din umbra omului*”. O înăntuire de momente au dus apoi la apariția „*picturii de profili*” și a „*mulajului — arta golului*”. Pacheco spune „*estompa a fost o invenție a lui Surias din Samos, care a acoperit prin pete umbra unui cal văzut în lumina soarelui. Pictura de profiluri a fost o invenție a lui Craton, care a desenat pe un panou de lemn linia umbrei unui bărbat și a unei femei, deosebindu-le cu claritate. Cât despre mulaj — arta golului — a fost inventat de Cora și tatăl său Dibutades. Această Cora era îndrăgostită de un tânăr care urma să plece. În noaptea din ajunul plecării i-a desenat pe perete umbra făcută pe zid de lumina unui opai. Tatăl său a scobit interiorul acestor linii, a umplut golul cu lut și, la sfîrșit, a scos o figurină*”. În legătură cu imaginea pictată în tabloul de la București devine evident că, deși legenda fiicei lui Dibutades era cunoscută academicienilor sevilleni, ei nu o considerau ca stând la baza inventării picturii.

cunoare, după ce figura a fost deja desenată". Deși în tabloul de la București stadiile 3 și 4 nu se regăsesc explicit, era nevoie să fie amintite aici din două motive. Mai întâi pentru că discursul lui Pacheco ar fi fost descris incomplet, nepătându-se observa coincidența celor două arte, a desenului și a picturii. Apoi pentru că ultimele două etape pot fi subînțelese din imagine, de vreme ce, reprezentând momentul propriu-zis al nașterii picturii, pictorul realizează o operă complexă ce depășește evident stadiul monocromiei. Pentru Pacheco această ultimă fază se numește „*Maniera noastră, cea în care umbrele și luminile diferă și în care se născură culorile, întreținându-se în strălucire și varietate*”.

Reflex al ambiantei culturale în care a fost creată, *Invenția Artei Picturii* ilustrează explicit una dintre ideile teoriei artei baroce dezvoltată în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea și de către pictorii sevilleni. Adaptând motivul antic la realitatea epocii sale, autorul pânzei de la București a dorit poate să sugereze, printre altele, și însemnatatea cunoașterii lecției primordiale în artă picturii, lecție valabilă pentru fiecare generație de artiști. Cel puțin după existența a două copii, tabloul nostru pare să fi avut eouri în rândul artiștilor sevilleni, atât în epocă, dar și mai târziu, în secolul al XIX-lea²⁰.

Așadar, cu toate că numele autorului și data exactă la care a fost creată *Invenția Artei Picturii* rămân, pentru moment, sub semnul întrebării, subiectul său devine de mare interes. O dată lămurite primele două aspecte, aprofundarea analizei iconografice nu numai că ar fi necesară, dar cu siguranță, ar putea pune în lumină noi elemente privind pictura sevilliană din cea de-a două jumătate a secolului al XVII-lea.

NOTE

¹ Originea Desenului; inv. 8174/208; ulei pe pânză; 1,150 × 1,690 m. (Stela Russu în Catalogul Galeriei de Artă Universală II Pictura spaniolă, Pictura germană și austriacă, București, 1974, p. 11, cat. nr. 164).

² Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un omagiu său, sobre el gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que lo llevó Bartolomé Esteban Murillo cuya vida

se inserta y de describen sus obras en Sevilla. Cadiz, 1806, p. 98. Alexandru Busuiocceanu (v. nota 5) a considerat însă că era vorba despre opera acum în discuție.

³ Apud José Guerrero Lorillo, *La Capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas de Sevilla* în „*Archivo Hispanense*”, 1932, număr. 51–52, p. 126–127.

⁴ José Amador de los Ríos, *Sevilla Pintoresca o descripción de sus más celebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p. 410–411 (am avut acces la edicția Barcelona, 1979).

⁵ Alexandru Busuiocceanu, *A Re-Discovered Painting by Murillo: El cuadro de las sombras* în „*Burlington Magazine*”, februarie 1940, p. 55.

⁶ V. José Guerrero Lorillo, op. cit., p. 123–133; Antonio de la Banda y Vargas, *Los Estatutos de la Academia de Murillo* în „*Anales de la Universidad Hispalense*”, vol. XXII, 1961, p. 107–120; Diego Angulo Iníguez, *Murillo su vida en su arte, su obra*, Madrid, 1981, vol. I, p. 54–67; *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, 1982.

⁷ Léo Bachelin, *Tableaux Anciens de la Galerie Charles I catalogue raisonné*, Paris, Dornach et New York 1898, p. 124, cat. 182.

⁸ Ms. „*Raportul de expertiză a tablourilor Palatului și Rezidențelor Regale făcute de Domnii Hauțecoeur și Goulinat la 24 ian. 1934*”, fila 44, nr. 182.

⁹ „*Gândirea*”, XVIII, nr. 10, 1939, p. 548–552.

¹⁰ *Burlington Magazine*, loc. cit., p. 55–59.

¹¹ Juan Antonio Gaya-Nuño *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1938, p. 243, cat. 1871, și *L'Opera completa di Murillo*, Rizzoli Milano, 1978, p. 94, cat. 86; Stela Russu, loc. cit.; Maria Matache în *Capolavori Europei dalla Romania* (catalog expoziție), Palazzo Ducale, Venezia, 1991, p. 131, cat. 57.

¹² Alex. Busuiocceanu, loc. cit., p. 551–552.

¹³ Diego Angulo, op. cit., vol. I, p. 67, și vol. II, p. 392, cat. 2932.

¹⁴ Cu privire la Matias de Arteaga referințele nu sunt numeroase. Retinem aici Ceán Bermudez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, p. 77–78.

¹⁵ Alex. Busuiocceanu, loc. cit. p. 549.

¹⁶ A. Pigler, *Barochthemen. Eine Auswahl von verzeichnis zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, Budapest, 1952, p. 335 și Stela Russu, loc. cit.

¹⁷ Maria Matache, loc. cit.

¹⁸ Am avut la dispoziție traducerea publicată la Editura Meridiane București, 1982, p. 38–45.

¹⁹ Diego Angulo, op. cit., vol. II, loc. cit. Pentru acest studiu am avut acces la o traducere franceză, Francisco Pacheco, *L'art de Peinture*, traduit par Laurianne Fallay d'Este Klincksiel Paris, 1986, p. 86–91.

²⁰ Manuel Gomez Moreno indică o pictură din secolul al XVII-lea cu subiect și dimensiuni identice (*El Arte en España – guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, p. 482, cat. 619). Muzeul de Bellas Artes de Sevilla păstrează o copie din secolul al XIX-lea a *Invenției Artei Picturii* (Rocío Izquierdo și Valme Muñoz, *Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990, p. 206).