

STUDIU ASUPRA UNUI “PORTRET DE PRELAT” ATRIBUIT LUI CARLO MARATTI (MARATTA) (1625-1713)

Eleonora Costescu

1.Considerații privind paternitatea lucrării

În cele ce urmează va fi vorba de un portret, de relativ mari dimensiuni¹, reprezentând un personaj în picioare (văzut până aproape de genunchi), aparținând donației pe care soții Eleonora Costescu și Vasile Varga au făcut-o în 1980 Muzeului Orașului Lipova. Lucrarea se află într-o ramă lată, probabil de epocă², turnată și poleită, cu mici porțiuni de gips lipsă. Este o pictură pe pânză, reantoalată la o dată ce nu poate fi determinată în orice caz, de vreme îndelungată dată fiind starea pânzei -, ținută într-o gamă surdă și, din nefericire, și foarte întunecată, probabil și prin alterarea verniurilor. Acest fapt dăunează, evident, impresiei de ansamblu, împiedicând însă și descifrarea inscripțiilor care s-ar afla, eventual, pe foile de hârtie răspândite pe masă sau ținute cu ambele mâini de personajul reprezentat. Pentru moment, putem avansa totuși părerea că ne aflăm în fața unui tablou datorat lui Carlo Maratti, una din figurile de seamă ale școlii romane de pictură din veacul al XVII-lea. Motivele pentru care facem această atribuire vor reieși, sperăm, din cele ce urmează.

Carlo Maratti s-a născut în 1625 la Camerano, mică localitate din acea provincie aparținând statului papal, ce se întinde în centrul Italiei de-a lungul coastei Adriatice, având în față țărmul Iliriei și Dalmației. Făcea parte dintr-o familie de imigranți iliri, așa cum și alți câțiva cunoscuți artiști ai Renașterii italiene proveneau de dincolo de coridorul Adriatice. De n-ar fi decât să-l menționăm pe Giulio Clovio (1498-1578), unul din dascălii lui El Greco la sosirea sa în

Italia, ca și pe unul din primii reprezentanți ai manierismului venețian - alături de Tintoretto -, Andrea Medolla, zis Schiavone, născut la Zara sau Sebenik în 1522 și decedat în orașul lagunelor în 1563.

Vocația pentru pictură a lui Carlo Maratti s-a manifestat de foarte timpuriu din moment ce, încă din 1636 - adică la numai 11 ani -, este dus de fratele său, Bernabo, la Roma unde, după un scurt stagiul la școala unui pictor al cărui nume nu ne-a parvenit, intră în atelierul unuia din corifeii picturii romane ai epocii, Andrea Sacchi (Netuno lângă Roma 1599 - Roma 1661). Succesul lui Carlo Maratti a fost rapid și răsunător. La numai 25 de ani i se încredințează o comandă importantă, o mare compoziție înfățișând *"Nativitatea"* pentru biserica S.Giovanni de'Falegnami din Roma. Au urmat de îndată altele care i-au asigurat un succes deplin: pictura murală a unei capele din biserica S.Isidoro, tabloul de altar al Sf. Augustin pentru biserica S.Maria delle Sette Dolori, compoziția de mari dimensiuni *"Viziția"* din biserica S.Maria delle Pace (toate trei la Roma), precum și două capele laterale din capela Chiggi, construită în 1658 în Domul din Siena (*"Viziția"* și *"Fuga în Egipt"*). De asemenea și *"Închinarea păstorilor"* executată la comanda papei Alexandru al VII-lea, destinată Galeriei din Palazzo Quirinale din Roma.³

"Sub protecția papei Alexandru al VII-lea și a urmașilor acestuia /Carlo Maratti/ a devenit *cel mai popular artist din Roma*. /s.n./ ⁴

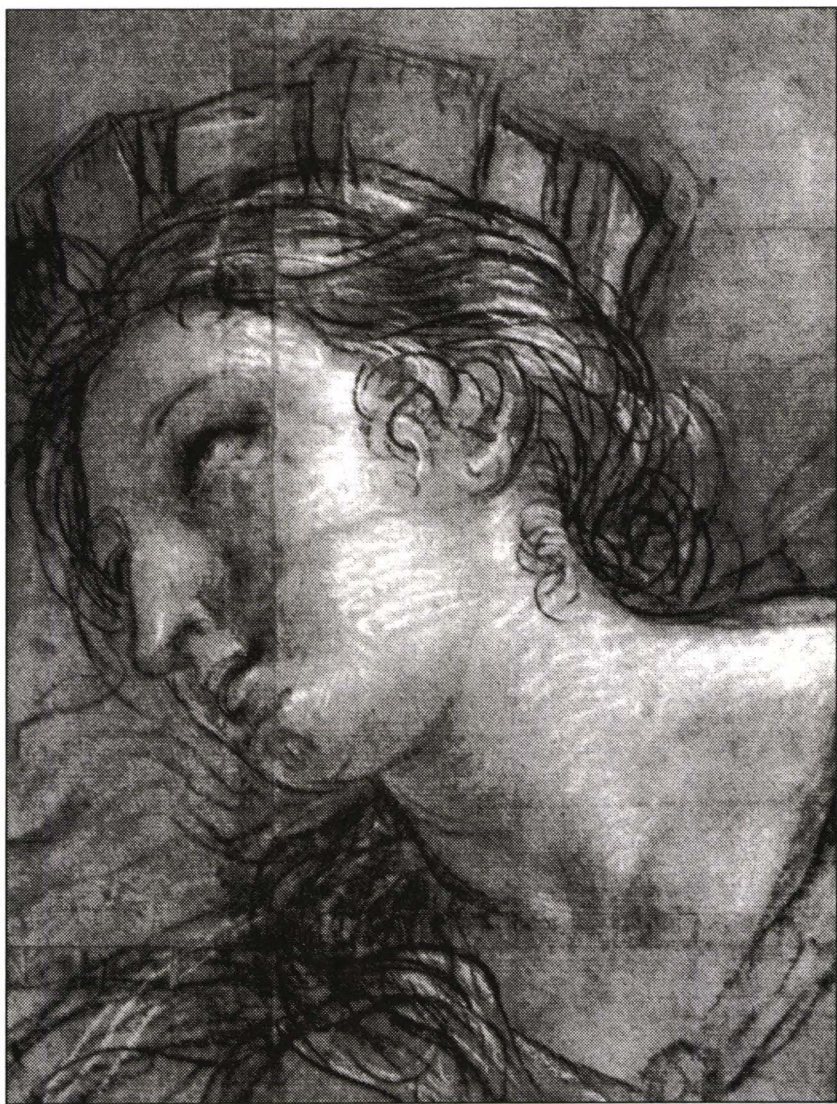
Se poate spune, fără exagerare, că activitatea pictorului a fost prodigioasă. Este suficient să amintim că este autorul a circa 60 de ansambluri compoziționale (în frescă și în ulei), care împodobesc o serie de așezăminte religioase, mai ales la Roma, dar și în alte câteva orașe din restul Italiei.⁵ Alte opere importante, tot de mari dimensiuni se află însă și în importante muzee și galerii italiene sau străine.⁶ Spre deosebire de contemporanul și rivalul său din epocă, Pietro da Cortona (1596-1669), activitatea de pictor muralist a lui Carlo Maratti a fost relativ limitată. În afara unora din operele menționate mai sus nu putea aminti, în acest domeniu, decât fresca din Palazzo Altieri din Roma și pe cea din Villa Falconieri din Frascati, opere ce nu depășesc nivelul mediu al creației artistice din epocă. O serie de compoziții cu caracter istorico-mitologic întregesc imaginea lui Carlo Maratti în domeniul compozițiilor cu caracter

monumental din epoca de dominare a spiritului Contrareformei. De altfel și ponderea lor este cu mult mai mică⁷ decât cea menită să servească propaganda religioasă într-o vreme în care unele din figurile de seamă din portretistica lui Maratti - între care un loc important îl ocupă viitorul papă Inocențiu al XI-lea - pregăteau (deocamdată ideologic, numai), campaniile anti-otomane spre răsăritul Europei. Vom reveni asupra acestui aspect.

Oricât de apreciate au fost la momentul respectiv compozițiile cu caracter istorico-mitologic sau chiar religios, ele nu reprezintă însă partea majoră a creației acestui artist de frunte al școlii romane de pictură din veacul al XVII-lea, ci cele câteva portrete rămase de la el, dintre care și cel aflat în colecția Muzeului Orașului Lipova (în caz că și examenele de laborator vor confirma argumentația noastră bazată, pentru moment, pe criterii de limbaj formal care, în ceea ce-l privește pe Carlo Maratti, ni s-au părut deosebit de convingătoare). Mai întâi, o constatare de ordin general. Există în portretistica lui Carlo Maratti câteva elemente definitorii pentru concepția artistului în ceea ce privește punerea în cadru, ca și folosirea frecventă a unor elemente de recuzită menite să definească, am spune, statutul intelectual al personajului reprezentat. Acesta este adesea înfățișat având ca fundal, în stânga, o draperie, iar la dreapta o masă cu diverse obiecte între care un loc de frunte îl ocupă câteva foi cu hârtie de scris.

Exemplul cel mai izbitor, în această privință, îl constituie "*Portretul cardinalului Alderano Cybo*"⁸ aflat în colecția Muzeului din Marsilia. Ca și în tabloul de la Lipova, personajul este văzut în picioare, din 3/4 spre stânga, până la șold, capul din față. Mai concludent ni se pare însă felul cum în ambele lucrări, foile de hârtie sunt răspândite pe masă ca și cele pe care figurile respective le țin, desfăcute, în mâini. Pe cele din Muzeul marseilez, Hermann Voss susține că se poate citi semnătura pictorului.⁹ De altfel, în "*Portretul Mariei Maddalena Rospigliosi*", pe care l-am cercetat în septembrie 1982 la Paris (Luvru, Pavillon de Flore), unde figura alături de alți "manieriști", ca Guercino, Pierfrancesco Mola, ne întâmpină același procedeu: pe foile de hârtie de pe masă se află o hârtie care se poate descifra, parțial, astfel: ".... Maria Maddalena Rospigliosi", semnătura și data 686 (probabil 1686).¹⁰

De altfel, încă din anii 1667-1669, Maratti executase portretul



Carlo Maratti, *Studiu de cap*, desen
Berlin, Kupferstichkabinett

unui alt Rospigliosi, familie de aristocrați cu rol deosebit de important în istoria politică și religioasă a societății romane din veacul al XVII-lea. Este vorba, mai întâi, de "*Portretul cardinalului Jacopo Rospigliosi*" (cu tichie și capușon), "gemalt von Carlo Maratti zwischen 1667-1669", lucrare ce se păstrează azi în patrimoniul Muzeului Fitzwilliam Museum din Cambridge.¹¹ Portretul aceluiași personaj (de data aceasta indicat de H.Voss drept Giacomo și nu Jacopo), se află în colecția Muzeului Poldi-Pezzoli din Milano.¹² Nu poate fi decât o variantă - dacă nu, chiar o replică - a aceluia de la Cambridge. Giovanni Pietro Bellori (1615-1696), cunoscutul teoretician al barocului italian, autorul acelor "*Vitte de' pittori, scultori e architetti*" (1672), susține că, văzând tabloul înfățișându-l pe cardinalul Jacopo Rospigliosi, papa Clement al IX-lea a dorit ca Maratti să execute și portretul său.¹³

"*Portretul lui Clement al IX-lea*" (și el un Rospigliosi), a avut o soartă ingrată, papa încetând din viață înainte de terminarea tabloului, pe care artistul a trebuit să-l sfârșească în atelier. Bellori ne informează din nou că, în timpul pozării, suveranul pontif, bolnav deja, a leșinat.¹⁴ Maratti a executat după modelul respectiv două tablouri: unul păstrat la Ermitajul din Sankt Petersburg, iar celălalt în Palatul Rospigliosi din Roma. Lucrarea reprezintă - s-ar putea spune -, summum-ul artei pictorului, deși - așa cum menționează și Hermann Voss, el amintește în chip prea vădit celebrul portret, din 1650, al lui Velasquez înfățișându-l pe papa Inocențiu al X-lea (Roma, Galeria Doria Pamfilij). Maratti a fost, fără îndoială, un excelent desenator. El n-a putut atinge însă niciodată gradul de subtilitate cromatică a maestrului spaniol, astfel încât lucrarea lui de la Ermitaj mi s-a părut întotdeauna de un colorit prea strident în contrast cu cel din majoritatea portretelor lui Maratti, ținute, în genere, într-o gamă de o sobră distincție, în deplin acord cu principiile de sorginte renașcentistă - trecut însă prin filiera pictorilor bolognezi Carracci -, pe care Carlo Maratti i-a recunoscut întotdeauna drept mentori spirituali ai viziunii sale artistice.

Cu puține excepții, Carlo Maratti a practicat o portretistică în care figurile nu erau văzute integral ci, uneori, bust (ca în "*Portretul de necunoscut*" din fosta colecție Kaiser Friedrich Museum din Berlin), mai adesea până la șold ("*Portretul cardinalului Alderano Cybo*" din Muzeul marselez), sau stând ca la "*Portretul*

papei Clement al IX-lea” (Ermitaj), așezat într-un jilt cu spătar. Nu cunosc decât un singur exemplu în care personajul este înfățișat în picioare, înveșmântat în acel “costum de aparat”, caracteristic artei baroce. Este cazul “*Portretului cardinalului Antonio Barberini*”, din Galeria Corsini de la Roma, înfățișat într-o atitudine ce amintește de unele din portretele prezentate în pictura unui Van Dyck (“*Portretul negustorului Sebastian Leers*” și cel al soției sale, ambele în Alte Pinakothek din München), datând din timpul trecerii maestrului flamand prin Olanda (între 1627-1628). La vremea respectivă, acesta nu avea decât 28-29 de ani, lucrările menționate fiind lipsite de verva manifestată în tablourile cu figuri în picioare datând din anii trecerii sale prin Franța și, mai ales, ai stabilirii sale definitive în Anglia.

“*Portretul cardinalului Antonio Barberini*” a fost pictat în anii 1660 și este astfel descris de Bellori: “Portret ca figură în picioare, cu costumul complet de cardinal, capă și ordinul Sf.Duh pe piept; de o parte, o portieră dând într-o cameră câptușită cu brocart, de altă parte, o masă cu un crucifix în fildeș, clopoțel, bareță roșie și câteva foi”. În ciuda roșului dominant, caracterul cromatic este precumpănitor foarte reținut, deoarece toate celelalte tonuri sunt acordate la un cenușiu neutru ... caracterul general este de o rece distincție”.¹⁶

Din repertoriul portretisticii lui Maratti ar mai fi de menționat și “*Portretul lui Andrea Sacchi*”, bătrînul maestru al artistului, datând în 1660, aflat la Muzeul Prado din Madrid (mult timp considerat drept o lucrare a acestuia¹⁷, precum și “*Autoportretul*” pictorului, cu “ochi meditativi și gura puternic individualizată”, figurând în colecția Galeriei Corsini din Florența. Un desen în cretă roșie, cu aceeași temă, este păstrat la British Museum din Londra.¹⁸ Un admirabil desen datorat lui Carlo Maratti, înfățișându-l pe Sf.Borromeo l-am putut vedea într-o expoziție de desene (Drawing Exhibition) în 1978, la Windsor Castle. Nu avem detalii despre un alt “*Autoportret*” al lui Maratti care, după *Bryan's Dictionnary* ... s-ar afla la Luvru.¹⁹ Monumentala publicație cu caracter colectiv apărută în două volume în 1929 (*La Peinture au Musee du Louvre*), nu pomeneste ca aflându-se în patrimoniul său, decât portretul Mariei Maddalena Rospigliosi²⁰, despre care am amintit. În schimb, el se află menționat - fără însă nici un fel de descriere - în atât de precis documentata operă a lui Hermann Voss, la care ne-am referit adesea.²¹ Tot în Franța se află

și "*Portretul lui Andre Lenotre*" (1613-1700), creatorul grădinilor și a jocurilor de apă "a la française", executat în 1678, atunci când autorul grandiosului ansamblu arhitectural al parcului de la Versailles se afla la Roma. Portretul său se păstrează în colecția de la Versailles.²²

Pentru a încheia lista lucrărilor de portrete datorate lui Carlo Maratti - cunoscute, fie direct, fie din literatura de specialitate - vom mai aminti numai câteva, și, de altfel, sumar citate: "*Portretul lui Filippo Corsini*", din Galeria ce-i poartă numele, la Florența, cel al pictoriței de miniaturi, *Giovanna Garzoni* (din Galeria Ascoli Piceno), "*Portretul unui necunoscut*" de la Galeria Corsini din Roma²³, precum și "*Portretul unui cardinal*" figurând în colecția Galeriei Naționale din Londra.²⁴ Despre portretele din familia Faustinei Zeppi, *Noua Enciclopedia Italiană* nu dă nici un fel de detalii.²⁵ Este vorba, desigur, de familia fiicei lui Maratti, Faustina, despre al cărei portret Gabriel Rouches afirma că s-ar afla, și el, în Galeria Corsini din Roma.²⁶

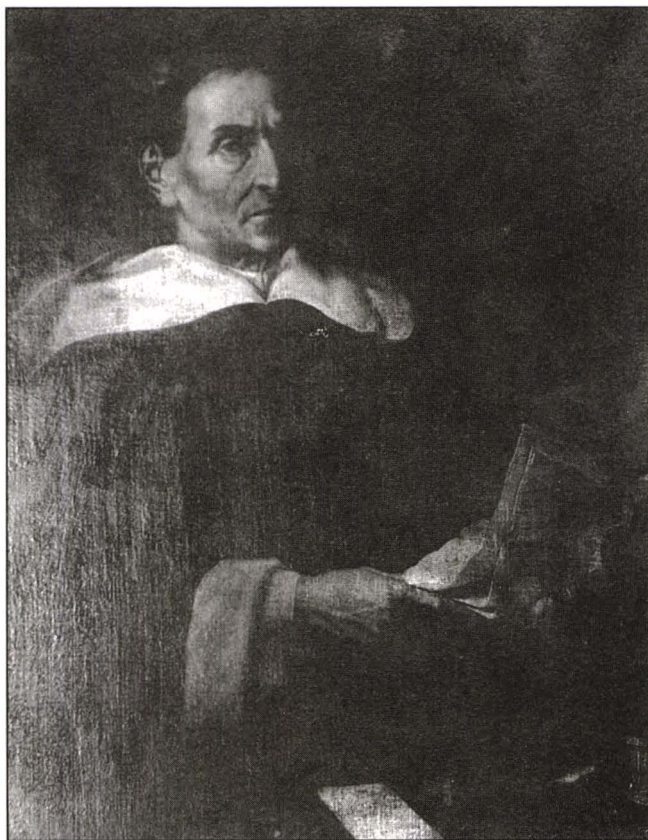
Dacă este adevărat că Maratti ar fi și autorul "*Portretului papei Clement al XI-lea*"²⁷, aceasta ar însemna că ne aflăm în fața uneia din ultimele opere importante ale artistului deoarece Gianfranco Albani (Urbino 1649 - Roma 1721) a devenit papă sub numele amintit mai sus abia în 1700.²⁸ Începând, deci, abia cu această dată bătrânul maestru îl va fi putut portretiza în calitatea sa de suveran pontif. De altfel, Maratti va picta tot mai puțin în ultima parte a vieții sale, începând din 1706, chiar deloc, "din pricina unei puternice slăbiri a văzului și a nesiguranței de mână".²⁹ A continuat însă să mai predea meșteșugul picturii până la încetarea sa din viață, în 1713.³⁰

După cum vedem, este vorba de un număr relativ restrâns de lucrări înfățișând, aproape toate, figuri de prim plan din societatea romană a epocii. Din această cauză, ele au figurat, încă de la început, în colecțiile familiilor nobiliare ale celor portretizați. Tabloul de la Lipova s-ar părea că face excepție în această privință. Care ar putea fi cauza? O primă explicație rezultă, credem din cele relatate până acum, personajul înfățișat nereprezentând, probabil, pe nici unul din "strămoșii" ilustrelor familii de care am amintit, în colecția cărora ele s-au aflat încă din momentul realizării lor. O descifrare a eventualelor inscripții de pe foile de hârtie de pe masă sau ținute în mâini ne-ar putea furniza, poate, oarecari lămuriri în această

privință. Până atunci va trebui să ne mulțumim cu ceea ce ne dezvăluie costumele în care este învestmântat personajul din portretul de la Lipova.

2. Ipoteze privind starea civilă și socială a personajului reprezentat în tabloul de la Lipova.

În vechiul inventar al colecției Eleonora Costescu, întocmit în 1971, din dispoziția fostului președinte al CSCA, Pompiliu Macovei, de către o comisie de muzeografi ai Muzeului Național de Artă din București, specialistul din Secția de Artă Universală, Carmen Răchițeanu, a intitulat tabloul de la Lipova ca "*Portret de inchizitor*", subscriind și la atribuirea lucrării respective pictorului



Carlo
Maratti,
*Portret
de prelat*,
Muzeul
Lipova
(Arad)

roman din secolul al XVII-lea, Carlo Maratti.³¹ La epoca respectivă, înainte ca semnatarul rândurilor de față să fi întreprins, cu prilejul diverselor sale călătorii, cercetări suplimentare ale căror rezultate le prezentăm în rândurile de față, titlul propus s-a datorat, am putea spune, uneia din acele intuiții cu rol atât de important, adesea, în identificarea unor obiecte de artă. De fapt, nu era vorba numai de o simplă intuiție ci, mai degrabă, de impresia pe care portretul de la Lipova o produce oricărui observator ceva mai atent, impresie ținând nu atât de austeritatea ținutei vestimentare a personajului înfățișat, cât de întreaga sa fizionomie de o reținut gravă și rece expresie a figurii: o față emaciată și suptă, ca împietrită, în care vii sunt numai ochii sfredelitori, pătrunzând dincolo de aparența exterioară a lucrurilor; o gură strânsă, pecetluită în amărăciune.

În ceea ce privește însă precizarea identității personajului reprezentat, primul lucru ce se cerea făcut era să se stabilească ordinul religios călugăresc căruia acesta îi aparținea. Neavând la îndemână o enciclopedie sau o lucrare cu caracter mai general în legătură cu vestimentația diferitelor ordine călugărești, am analizat - prin comparație -, tot ceea ce am găsit asemănător sobrului costum pe care-l poartă prelatul din tabloul de la Lipova. Credem că nu ne înșelăm atunci când îl considerăm ca aparținând ordinului dominican "contemplativ", adică celui "ordo fratrum praedicatorum", fondat în 1206 de Sf.Dominic.³² Făcând parte, inițial, din ordinul augustin (Augustinerchorehrrren-Order), papa Honoriu al III-lea l-a instituit, la Toulouse, în 1216, ca ordin de sine stătător. Ulterior, papa Grigorie al IX-lea a încredințat dominicanilor sarcina suprimării, prin toate mijloacele, a ereziei albigenzilor (a catharilor) din Languedoc, a cărei largă răspândire începuse să dea probleme serioase unității bisericii catolice. Atunci când același Grigorie al IX-lea a pus bazele instituției Inchiziției, tot dominicanii au fost cei însărcinați să-i conducă destinele, ordinul lor devenind astfel cel mai important, de-a lungul mai multor secole.³³

Ordinul dominican s-a aflat vreme îndelungată în concurență cu franciscanii, dar aceasta, desigur, numai în ceea ce privește locul de prim plan pe care ambele ordine l-au jucat în lumea catolică. Spre deosebire însă de minoriți, dominicanii s-au impus, încă de la început, prin preeminența intelectului, a erudiției și a gândirii speculative, în cercetarea aprofundată a doctrinei creștine apusene.

Din rândurile lor s-au recrutat unele din mințile cele mai luminate ale filosofiei medievale: Albertus Magnus³⁴, Toma d'Aquino³⁵, Meister Eckhart³⁶, Heinrich Seuse (Suso)³⁷ sau Johannes Tauler.³⁸ Mai târziu întâlnim figuri de mai restrânsă, poate, rezonanță spirituală, dar de mai mare importanță politică și istorică, precum cea a "marelui inchiizitor" - de fapt, priorul dominican Tomaso de Torquemada³⁹, sau cea a lui Tommaso de Vio, zis Cajetan, cel care a avut drept sarcină - fără succes, de altfel -, de-a readuce pe Luther în sânul bisericii catolice⁴⁰ - precum și teologul dominican Melchior Cano⁴¹, care a jucat un rol și în dezbaterile Conciliului de la Trenta (1545-1563), prin care s-a urmărit o reformă a instituțiilor pontificale, în măsură să se opună celei înfăptuite de Luther.⁴² Dar încă din 1542, papa Paul al III-lea imprimase vieții religioase o nouă vigoare prin instituirea acelei Sacra Congregatio Romana (Sfântul Oficiu), a cărei congregație a cardinalilor ratifică, până azi, lucrările curiei romane.⁴³

În Franța, odată cu Revoluția din 1789, ordinul dominicanilor (cunoscut aici ca cel al iacobinilor, deoarece mănăstirea lor principală se afla pe rue Jacob⁴⁴) a fost suprimat și n-a fost repus în drepturi decât în 1839, prin Henri Lacordaire, după ce acesta îmbrăcase rasa dominicană. Până astăzi însă, funcțiile "competențelor" în ierarhia înaltă a Vaticanului sunt recrutate din rândul ordinului dominicanilor (magister sacrii palatii").⁴⁵ Facultatea teologică din Freiburg (Elveția) se află sub conducere dominicană, tot astfel și Scoala pentru studiul Bibliei din Ierusalim.⁴⁶ Învățământul superior dominican implică un studiu de 2 ani de filosofie, un altul, tot de 2 ani, de teologie, precum și alți 4 ani de aprofundare a scrierii lui Toma d'Aquino, "*Summa Theologica*".⁴⁷

Deși ordinul dominican nu mai dispunea de influența de care se bucurase atunci când, sub papa Grigore al IX-lea, au fost puse bazele Inchiziției, rolul acesteia, chiar în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea era încă destul de important în Italia⁴⁸, deși procesele răsunătoare ale unui Giordano Bruno (1548-1600), sau ale unui Galileo Galilei (1564-1642) îi știrbiseră, în mare măsură, autoritatea. După secole în care Inchiziția se compromisese prin tot felul de acțiuni, prea adesea arbitrare, nedrepte, valabilitatea dănuirii ei era pusă acum nu numai la îndoială, dar chiar contestată. (A se vedea, în această privință, unele din gravurile lui Goya, adevărate "pamflete" nu numai la adresa Inchiziției, dar chiar și a Bisericii).

Numai că în Italia sfârșitului de veac al XVII-lea asistăm la o neașteptată revigorare a instituțiilor religioase, ceea ce a amânat, într-un fel, punerea cu acuitate a problemei unor reforme în sânul bisericii romano-catolice.

3. Climatul politic și moral în care ia naștere portretistica lui Maratti

Personalitatea care a produs un asemenea reviriment în viața religioasă a fost papa Inocențiu al XI-lea, cel care - pe când era numai cardinal -, i-a pozat, în 1678, lui Carlo Maratti, și al cărui monument funerar acesta l-a executat într-un spațiu aflat în stânga navei principale din sanctuarul bisericii Sf.Petru din Roma. Am menționat, la timpul potrivit, că Inocențiu al XI-lea a fost un adevărat reformator al bisericii catolice. "Tenace în principiile sale morale și profund religios, el a fost un adversar al iezuiților, din ale căror scrieri a condamnat 65 de teze, pe care le-a socotit drept imorale".⁴⁹ S-a interesat, un oarecare timp, de jansenism⁵⁰ și de quietism⁵¹, fiind atras, probabil, la început, de ceea ce acestea propuneau ca ideal de severitate și de adâncă pietate în viața unei societăți dominate de "lassismul" (lasse=obosit) practicat de iezuiți.⁵² Curând însă și-a dat seama că rolul său public trebuia să aibă în vedere, în primul rând, reafirmarea autorității pontificale. De aici intransigența în conflictul cu Ludovic al XIV-lea, care revendica reactualizarea unor mai vechi drepturi ale Franței în relațiile ei cu Sf.Scaun,⁵³ fapt, de altfel, nu destul de semnificativ pentru a ne reține atenția. Nu interesează aici nici implicarea lui în încercarea lui Iacob al II-lea (1633-1701), de-a reintroduce catolicismul în Anglia.⁵⁴ Ceea ce este însă mai important pentru noi a fost politica - i-am zice, "răsăriteană" -, a lui Inocențiu al XI-lea prin care a încercat a determina Occidentul să adopte o politică în măsură de-a opune o stavilă înaintării otomane spre centrul Europei. În acest sens, el a susținut bănește eforturile Austriei în lupta ce se dădea acum chiar la porțile acesteia, Viena. A mizat pe succesul lui Ioan III Sobieski (Olesko, Galiția 1624-1696), învingătorul turcilor la Hotin, în 1673, și apoi, în 1683, în acțiunea sa de despresurare a Vienei, conștient fiind de semnificația adâncă a acestui fapt.

Principalul obiectiv al vieții lui Inocențiu al XI-lea a fost "organizarea unei cruciade creștine" de eliberare a Europei de

pericolul otoman, lucru ce nu s-a putut realiza din pricina conflictelor dintre diferitele state europene.⁵⁵ În acest sens, el a sprijinit alianța dintre Ioan Sobieski și împăratul de la Viena, precum și adeziunea, în 1684, a Veneției la Liga sfântă etc.⁵⁶ După Lepanto (1571), această acțiune urmărită cu tenacitate de Inocențiu al XI-lea a reprezentat o a doua mare tentativă de solidaritate europeană în fața unui posibil pericol străin. Venerat ca sfânt după moarte, Inocențiu al XI-lea a fost propus spre beatificare încă din 1714, proces ce nu s-a putut definitiva decât la 7 octombrie 1956.⁵⁷ Exemplul lui a acționat însă ca un stimulent pentru succesorul său, Inocențiu al XII-lea (papă între 1691-1700), “părintele săracilor” care, după ce a funcționat - între altele -, și ca legat papal în Polonia, a continuat principiile morale introduse de predecesorul său, reușind chiar să le lărgască, în sensul că a interzis, prin constituție, favorizarea - în vreun fel sau altul -, a rudelor suveranilor pontifi (așa-zisul “nepotism”)⁵⁸

Rândurile de mai sus au avut drept scop de-a fixa climatul politic și moral în care a luat naștere portretistica lui Maratti, mai ales în ceea ce privește tabloul de la Lipova. S-a acreditat de mult ideea conform căreia - cu excepția sculpturii în care strălucește statura de uriaș a unui Bernini -, în ceea ce privește pictura, arta italiană din secolul al XVII-lea a marcat un moment de oboseală, de relativă stagnare a forțelor sale creatoare. O tentativă de reconsiderare, sub un unghi nou, a acestei teze s-ar fi putut pune în practică în vara anului 1982 atunci când, la Luvru - într-un spațiu în care, din nefericire, ieșea din circuitul obișnuit, deci, mai puțin frecventat -, s-a deschis expoziția “*Pictura italiană din secolul al XVII-lea*”, expoziție care, poate și din această cauză, nu și-a atins decât parțial scopul. În plus, ni s-a părut că organizatorii ei n-au avut un punct de vedere suficient de limpede pentru a scoate în relief câteva momente-cheie din tema aleasă. Au predominat scenele religioase sau istorico-mitologice continuând astfel un repertoriu tematic pus în circulație în epoca precedentă, lipsit însă de acel suflu însuflețitor de viață, de inventivitate și de forță de expresie care a caracterizat arta Renașterii.

Este drept că unul din capitolele de frunte ale secolului al XVII-lea, anume pictura monumentală barocă, n-a putut figura în expoziția din 1982, lucru lesne de înțeles dacă ne gândim că operele de acest gen fac parte integrantă din arhitectura interioară a palatelor

sau ansamblurilor bisericești pe care le decorează, deci, în imposibilitate de a fi deplasate. N-au fost subliniate însă nici opere ușor transportabile din categoria, de pildă, care marca dezvoltarea peisajului - ca gen de sine stătător - în arta italiană (în arta flamando-olandeză el fiind practicat, așa cum se știe, de vreme îndelungată și cu rezultate din cele mai strălucite). Un accent principal ar fi trebuit pus, în orice caz, pe arta portretului, capitol în care întâlnim nume de relativă însemnătate, ca cel al unui Andrea Sacchi⁵⁹, al unui Domenichino⁶⁰, al unui Giovanni Battista Gaulli⁶¹ sau chiar al lui Andrea Pozzo.⁶²

4. "Portretul de prelat" - un portret efigie

Trecând din nou în revistă - cu prilejul redactării acestui studiu -, a imagisticii picturii italiene din secolul al XVII-lea, a trebuit să admitem, totuși, ideea că, în linii generale, rare sunt lucrările care merită o adăstare mai îndelungă asupra lor. Între acestea, nu credem că greșim atunci când acordăm "*Portretului de prelat*" (inchizitor?), al lui Carlo Maratti un rol de prim ordin. Vom explica în cele ce urmează și, într-un fel, în încheiere, motivele ce ne îndeamnă să avansăm o asemenea afirmație. Nu este vorba, aici, de un portret "asemănător" (nici nu știm măcar dacă acesta a fost cazul). Nu putem spune nici că este de-o expresivitate ieșită din comun, lucru de altfel relativ frecvent, mai ales în portretistica olandeză (să ne gândim numai la Frans Hals, de pildă). El este însă, în chip suveran, ceea ce am putea numi, cu un termen pe care nu știm cum am putea să-l înlocuim, un "portret-efigie".

Un caz exemplar, în această privință, îl constituie "*Portretul lui Erasm*" - cel de la Luvru⁶³ -, executat în 1523 de Hans Holbein cel Tânăr. Este o "image-efigie" tipică a unui umanist din epoca Renașterii, "cu privirea atentă, cu obrajii brăzdați /.../ trădând temperamentul omului dedicat studiului, uzat, consumat și ca spiritualizat de efortul fără preget al gândirii", care, așezat liniștit la masa lui de lucru "își așterne gândurile pe hârtia ce-i stă în față".⁶⁴ Față de umanistul Renașterii, senin și încrezător în forțele minții sale și în legile ce guvernează cosmosul⁶⁵, omul de la sfârșitul veacului al XVII-lea a trăit răsturnări de tot felul - de ordin spiritual și științific -, în măsură să-i zdruncine din temelii toate certitudinile, cu excepția uneia singure, cea a religiei. De unde o extraordinară redeșteptare

a unui sentiment de fervoare religioasă. “După despresurarea Vienei, în 1683, stindardul capturat de la marele vizir i-a fost transmis lui Inocențiu al XI-lea și atârnat deasupra portretului principal al catedralei Sf.Petru. Victoria fiind obținută în a treizecea zi de la sărbătoarea Înălțării Maicii Domnului, papa a extins, în cadrul întregii lumi catolice, celebrarea acestei zile prin rugăciuni în cinstea numelui sfânt al Mariei /.../.⁶⁶

Dacă, din punctul de vedere al realizării unei “imagini-efigie”, ne-am permis să punem în legătură *“Portretul de prelat”* de la Lipova cu cel al lui Holbein de la Paris, în ceea ce privește compoziția și punerea în pagină el se apropie de opera unui alt mare maestru al Renașterii: Albrecht Dürer. Constatarea aceasta ni s-a impus cu prilejul vizitei din vara anului 1974 la Casa-Muzeu Dürer (Dürerhaus) din Nürnberg unde, la etajul superior, se află un fel de secție documentară în care este prezentată o reproducere după o gravură (originalul în colecția Albertina din Viena). Gravura îl înfățișează pe același Erasm, pictat și de Holbein. Desenul preliminar a fost realizat de Dürer în 1520, cu prilejul trecerii sale prin Anvers. Șase ani mai târziu, în 1526, Dürer a reluat motivul (inițial, numai fața și fără mâini) și a executat o gravură, de fapt, un mare portret -, în care umanistul este înfățișat din 3/4, scriind în fața unui pupitru.⁶⁷ Organizatorii expunerii acelei părți cu caracter documentar din Dürerhaus s-au gândit - pe bună dreptate -, să urmărească similitudinile și filiațiile ce se pot stabili între unele teme dureriene și cea a posterității sale artistice. În cazul ce ne interesează aici, între respectivul portret al lui Erasm și un alt portret, de data aceasta cel de Maratti de la Lipova, portret înfățișat într-o izbitor de asemănătoare viziune a formei într-un spațiu interior, cu primul.

Similitudinile dintre portretul lui Dürer și cel al lui Maratti nu se reduc numai ca compoziție și punere în pagină. Ele se regăsesc și în unele elemente, aparent, de detaliu, cum ar fi modul cum sunt interpretate mâinile personajelor reprezentate, unul din punctele de excelență ale picturii lui Maratti, mai ales atunci când este vorba de portretistica sa. Așa cum se exprima un cunoscut istoric al artei, Louis Reau, vorbind despre mâinile lui Erasm pictate de Holbein - observația putând fi ușor extinsă și la cele ale lui Maratti -, “ele nu sunt bune la toate, așa cum le-a modelat cu ușurință Van Dyck,

ci - așa cum spunea atât de bine Henri Heine -, ele posedă ceva de ordin intelectual”.⁶⁸

Trei exemple reprezentative despărțite ca viziune plastică: cele două ale lui Erasm (Holbein și Dürer) și “Portretul de prelat” al lui Maratti de la Lipova. Indiferent dacă lucrarea din urmă a apărut într-o epocă în care resursele creatoare păreau a se fi epuizat, figura pe care o înfățișează reprezintă totuși o imagine de o extraordinară expresivitate. În ciuda diferențelor, între operele menționate există ceva comun, un element de ordin atemporal, am spune, decurgând din prestața și din autoritatea cu care imaginile respective au fost investite de către creatorii lor. Acest fapt se datorează, poate, și remarcabilului dar de desenator al lui Maratti, care a fost, așa cum știm, și un gravor prețuit la vremea lui ⁶⁹, deși opera lui gravată nu s-a extins - din nefericire -, și la genul portretului unde, prin darul lui de desenator înăscut, ar fi obținut rezultate remarcabile, comparabile întru totul cu cele ale marilor gravori din epocă: Claude Mellan (1598-1688), Robert Nanteuil (1618 sau 1623-1678), Antoine Masson (1636-1700), sau Gerard Edelinck (1640-1707).

Maratti a fost exclusiv un desenator și nu un mânăitor sensibil al culorii, iar atunci când s-a aventurat pe acest teren, reușitele lui au fost - cum am mai menționat -, discutabile. Ca și cum, în propria lui țară, n-ar fi existat o școală ale cărei realizări, în domeniul sensibilității cromatice, au reprezentat culmi greu de egalat: cea venețiană. Ca desenator însă - mai ales în portrete -, Maratti a fost suveran. Un desen ferm și incisiv, cu ceva în el - am zice -, definitiv, inebranabil, în măsură să sublinieze - ca în cazul tabloului de la Lipova -, trăsăturile unui personaj caracterizat printr-un fel de impersonală duritate; un individ obișnuit să judece și să condamne, fără a se implica, în nici un fel, în problemele de conștiință ale celui care i se afla în față.

Într-o asemenea imagine, “stilul” unei epoci, adică amprenta pe care aceasta o imprimă operelor create în cuprinsul ei, nu mai constituie un element capabil să definească o concepție plastică specifică acesteia. O asemenea imagine emblematică poate sta tot atât de bine alături de oricare alta, anterioară sau ulterioară ei. De altfel, modul cum se înțelege tot mai mult, în prezent, modul de desfășurare în timp a istoriei artei, nu mai ține cont, în chip exclusiv, numai de elementele novatoare ale unei epoci, pentru a face loc

ansamblului de tendințe conviețuind în cuprinsul vieții unei societăți. Acestea au fost premisele care au stat, de altfel, și la baza organizării Muzeului d'Orsay din Paris, prin prezentarea întregului spectru artistic și cultural din ultimul veac și jumătate.

NOTE

- 1.Fișă sumară: Titlu: *Portret de prelat*; ulei pe pânză; 90,6 x 77,5; starea: relativ bună (lucrarea are nevoie să fie curățată și, eventual, consolidată. Inv.3137. Proveniența: Donația Eleonora Costescu și Vasile Varga
- 2.Claus Grimm: *Alte Bildrahmen. Epochen - Typen - Material*, Verlag George D.W.Callaway, Munchen, durchgesehene Auflage 1979, nr.200 "Maratta-Rahmen"
- 3.Hermann Voss: *Die Malerei des Barock in Rom*, Im Propylaen-verlag zu Berlin, 1924, p.592-593
- 4.*Bryan's Dictionnary of Painters and Engravers*, vol.III (H - M) London, The Macmillan Company, 1904, p.281
- 5.Hermann Voss, op.cit., p.595-601
- 6.Aix, Berlin, Cassel, Dresda, Genova, Palestrina, Paris-Luvru, Roma - Galeria Barberini și Galeria Corsini, Sankt Petersburg-Ermitaj, Viena - Galeria Liechtenstein (H.Voss, op.cit., p.595-601)
- 7.*Romulus și Remus* (Berlin - Königl.Schlosser); *Jupiter și Europa* (Dublin - Galeria); *Augustus închizând templul lui Janus* (Lille-Muzeu); *Alegoria Picturii* (Roma - Galeria Corsini); *Apollo și Daphne* (comandă din 1680 a regelui Ludovic al XIV-lea); *Dăръmarea idolilor de către Constantin* (Roma - San Giovanni in Fonte); *Diana la baie* (Schleissheim - Galeria), *Toaleta Bethsabeii* (Viena - Galeria Liechtenstein).
- 8.Alderano Cybo este cel care a comandat construirea Capelei Cybo, una din creațiile timpurii ale arhitectului Carlo Fontana din biserica S.Maria del Popolo din Roma (Voss, op.cit., p.589-590)
- 9.Voss, op.cit., p.601. Citându-l pe Lafenestre (*Rome, les Musées, les Collection particulieres*), Gabriel Rouches amintește și el că o replică a portretului Mariei Maddalena Rospigliosi se află "în apartamentele private ale Palatului Rospigliosi din Roma" (XVI, XVII et XVIII-e siecles, p.61, pl.69)
- 10.Probabil că a fost expus ocazional, deoarece Voss susține că se află păstrat în depozit (op.cit., p.601)
- 11.Claus Grimm: *Alte Bildrahmen. Epochen - Typen - Material ...*, p.104
- 12.H.Voss, op.cit., p.600
- 13.Ibidem

14. Ibidem
15. În opera lui Maratti se deslușesc, alături de influența artiștilor Carracci, ecouri și din Correggio și, dincolo de acesta, a lui Rafael, alături de o alta, contemporană lui, cea a lui Poussin.
16. H. Voss, op.cit., p.601
17. Ibidem
18. Ibidem, p.600
19. *Bryan's Dictionnary of Painters and Engravers ...*, p.281
20. Gabriel Rouches: *Ecoles Italiennes (XVI_e, XVI-e et XVII_e siecles)*, vol.II din *La Peinture au Musée du Louvre, Ecoles Etrangères*, Paris, L'Illustration, 1929
21. H. Voss, op.cit., p.601
22. Ibidem, p.603
23. Ibidem, p.600-601
24. *Bryan's Dictionnary of Painters and Engravers ...*, p.281
25. *Lessico Universale Italiano di Lingua, Lettere, Arti, Scienze Tecniche*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata de Giovanni Treccanni, Roma, vol.XIII, 1974, p.9
26. Gabriel Rouches, op.cit., p.61
27. Indicat în *Bryan's Dictionnary ...*, că s-ar afla în Galeria din Chilswick
28. *Nouveau Larousse*, 1972, p.1254
29. H. Voss, op.cit., p.593
30. Ibidem
31. Inventarul Comisiei de specialiști de la Muzeul Național de Artă, 1971
32. Fondatorul ordinului dominicanilor, Sf.Dominic, s-a născut în Spania, la Caleruega în 1170 și a murit la Bologna în 1221. Călătorind a cunoscut mișcarea albigensilor din sudul Franței pe care i-a convertit prin predici misionare (Wanderprediger). Sanctificat în 1234 (cf.*Der grosse Brockhaus*, vol.V, 1930, p.23)
33. Despre călugării dominicani, ibidem, p.21
34. Albertus Magnus, teolog și filozof dominican (Lauingen, Suabia c.1200-1280). Maestrul Sf.Toma d'Aquino (*Larousse*, 1972, p.1104)
35. Toma d'Aquino, teolog italian (castelul Roccasecca 1225-1274). Dominican. Mastru în teologie (1256). A profesat mai ales la Paris. Esențialul învățaturii sale se regăsește în "*Summa Theologica*" (1266-1273), care se organizează pe tema centrală a armoniei dintre credință și rațiune (Ibidem, p.1732)
36. Johann Eckhart sau Maestrul Eckhart, dominican german născut la Hochheim (c.1260-1327). Papa i-a condamnat teoriile mistice și panteiste (Ibidem, p.1308)
37. Heinrich Seuse (Suso), poreclit Amandus, mistic german (Constanza a.B. 1295 (?) - Ulm 1366). Fiul unui patrician, von Berg. Mama, născută Sus

(Seuze, Sewize, latinizat, Suso), originară din Uberlingen. Primit la 13 ani în mănăstirea dominicană din Constanț, s-a îndreptat încă de la 18 ani spre viața ascetică și mistică. În 1324 pleacă la studii superioare la Köln unde a găsit în Maestrul Eckhart conducătorul său spiritual. Opera principală: "Exemplar", apărută cu 4 ani înaintea morții. Biografia sa a fost scrisă de eleve și confidența sa, dominicana Elsbeth Stagel în Töss (*Der grosse Brockhaus*, vol.XVII, 1934, p.326)

38.Johannes Tauler, mistic german (Strasbourg 1300 - Strasbourg 1361). Intră în ordinul dominican. Cel mai credincios discipol al lui Meister Eckhart (*Der grosse Brockhaus*, vol.XVIII, 1934, p.498). Pentru toți cei de mai sus: De Hornstein, *Les grands mystiques allemands du XIV-e siècle*, Freiburg (Elveția), 1923

39.Juan de Torquemada, "mare inchizitor" (Valladolid 1420 - Avila 1498) dominican, duhovnicul lui Ferdinand și al Isabellei de Castilia; începând din 1483, conducătorul Inchiziției spaniole. Un alt Torquemada - Juan de Turrecremata -, cardinal dominican (Torquemada lângă Palencia 1388 - Roma 1468), a devenit în 1431 "Magister sacri palatii" la Roma, iar în 1433, teologul papal la Conciliile de la Basel și de la Ferrara-Florența; în 1439, cardinal. A fost un învățat de frunte și teolog, susținătorul puterii papale. Autorul scrierii: "Summa de Ecclesia", tipărită la Roma în 1489 și al acelor "Commentarii in Decretum Gratiani" (6 vol.in folio, Lyon, 1519) (*Der grosse Brockhaus*, vol.XVIII, 1934, pp.767-768)

40.Tommaso de Vio, zis Cajetan, cardinal italian și general al dominicanilor (Gaeta 1469-1534). Legat papal în Germania. A fost însărcinat în 1517 să readucă pe Luther în comunitatea catolică, sarcină în care a eșuat (*Larousse*, p.1211)

41.Melchior Cano (Tarancon prov.Cunca 1509 - Toledo 1560). Intră în 1523 în ordinul dominican; în 1551 teolog la Conciliul de la Trenta; 1554 rector al Colegiului din Valladolid; 1557 Prior de Salamanca; 1560 Provincial al Ordinului. Opozant al iezuiților și unul din cei mai de seamă teologi spanioli ai epocii. Prin opera lui clasică "De loci theologicis" (1563), a fost fondatorul teologiei fundamentale sau al doctrinei cunoașterii teologice (*Brockhaus*, vol.X, 1929, p.626)

42.Conciliul ecumenic ținut la Trenta (1545-1563) a operat marea reformă a bisericii catolice, ca urmare a Reformei protestante și a restaurat disciplina (N.Paulus: *Die deutsche Dominikaner im Kampf gegen Luther*, 1903)

43.Inchiziția (Inquisitio haereticae pravitatis). Bibliogr. Bertoletti: *Martiri del libero pensiero e vittime della Santa Inquisitione nei secoli XVI, XVII e XVIII* - Studii e ricerche negli Archivi di Roma e di Mantova, 1892. In *Der grosse Brockhaus*, vol.IX, 1931, p.137

44.Capitolul despre ordinul dominican în *Der grosse Brockhaus*, vol.V, 1930, p.21

- 45.Ibidem
- 46.Ibidem
- 47.Ibidem
- 48.Bertoletti: *Martiri del libero pensiero ...*
- 49.Capitolul despre Inocențiu al XI-lea în *Der grosse Brockhaus*, vol.IX, 1931, p.133
- 50.Jansenius (Corneille Jansen zis), teolog olandez, episcop de Ypres (1585-1638). Scrierea lui postumă este *Augustinus*, în care expune, din punctul său de vedere, doctrina Sf.Augustin în legătură cu grația (harul), liberul arbitru și predestinarea. A dat naștere doctrinei janseniste ce tindea să limiteze libertatea umană pornind de la principiul că harul este acordat unor ființe încă de la naștere, iar altora le este refuzat (*Larousse*, p.563)
- 51.Doctrină mistică (lat.quietus = liniștit) derivată din scrierile preotului spaniol Miguel de Molinos (1628-1696), conform căreia desăvârșirea creștină ar consta în dragostea de Dumnezeu și în inacțiunea inimii. Molinos a murit în închisorile papale (*Larousse*, p.848 și 1537)
- 52.Membri ai ordinului religios *Compania lui Iisus*, fondat de Sf.Ignațiu de Loyola (Azpeitia, Guipuzcoa 1491-1556). A lăsat un ghid de meditații sistematice, *Exercițiile spirituale* (*Larousse*, p.1426)
- 53.G.Michaud: *Louis XIV et Innocent XI* (4 vol. 1882/1883), M.Immich: *Innocenz XI* (1900); F.de Bojani: *Innocent XI, Sa correspondance avec ses nonces, 1676-1679*, 1909; L.Pastor: *Geschichte der Papste*, vol.14 (1930) (Toate în *Der grosse Brockhaus*, vol.IX. 1931, p.133)
- 54.*Der grosse Brockhaus*, IX, 1931, p.133
- 55.*Lessico Universale Italiano di Lingua, Lettere, Arti, Scienze Tecnice*, instituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccanni, Roma 1977, vol.X, p.436
- 56.Ibidem
- 57.Ibidem
- 58.*Der grosse Brockhaus*, vol.IX, 1931, p.134
- 59.*Portretului Monsegniorului Clemente Merlini* (Roma, Galeria Borghese) (H.Voss, op.cit., p.531, il.239)
- 60.De Domenichino: *Portretul cardinalului Girolamo Agucchia* (Florența - Uffizzi); *Portretul arhitectului Vincenzo Scamozzi* (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) (H.Voss, p.506, il.188)
- 61.De Gaulli: *Portretul papei Alexandru al VII-lea* (odinioară la Munchen, colecția Messinger); *Portretul cardinalului Capodiferro* (Roma - Galeria Spaa); *Portretul papii Clement al IX-lea* (Roma Galleria di S.Lucca); *Portretul lui Bernini* (col.particulară); *Portretul lui Bernini* (Roma - galeria Corsini) (H.Voss: op.cit., p.586, il.325-327)
- 62.*Autoportretul lui Andrea Pozzo*, de la Uffizzi (Florența) (H.Voss, p.580-581, il.308)

63. Pictat în 1523, acest *Portret al lui Erasm* de la Luvru, este singurul pictat de Holbein datând din epoca de la Basel; un altul, din aceeași perioadă, se află la Muzeul din Basel, și un al treilea, în Anglia, la Longford Castle, o replică a acestuia, în colecția lui Walter Gay (Gabriel Rouches, *La Peinture au Musée du Louvre - La Peinture italienne ...*, p.22, pl.25)
64. Gabriel Rouches, op.cit., p.22
65. Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, în "Zeitschrift für Aesthetik", 1937
66. Jean Delumeau: *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII), O cetate asediată*, vol.II, Ed.Meridiane, 1986, p.130
67. Gabriel Rouches: *La Peinture au Musée du Louvre - La Peinture allemande ...*, p.22
68. Ibidem
69. Bartzch, *Les peintres graveurs*, vol.2, ed.IX, 1920; *L'Opera incisa di Carlo Maratti a Conra di Paulo Bellini*, Pavia, 1977

Résumé

La collection d'art du Musée de la Ville de Lipova (département d'Arad) conserve un tableau d'assez grandes dimensions (99,6 x 77,5) représentant un portrait de religieux tenant des feuilles dans ses mains et d'autres feuilles éparpillées sur la table. Jusqu'au moment où, grâce à des examens de laboratoire, capables de déchiffrer les inscriptions de ces feuilles qui indiqueront, éventuellement, le nom de l'artiste, on peut le considérer comme étant celui de Carlo Maratti. Ainsi il était, d'ailleurs, connu dans la famille d'où il provient. Cette attribution peut se soutenir en comparant le tableau de Lipova à d'autres portraits de C.M., surtout avec celui représentant le cardinal Alderano Cybo (Musée de Marseille)

On sait que la plupart des portraits de C.M. - genre qui constitue, peut-être, la partie la plus intéressante de son œuvre - , se trouve dans des collections ayant appartenu aux membres des familles de la noblesse italienne du XVII^e siècle. De toute façon, le personnage de la peinture de Lipova ne fait pas partie de cette catégorie sociale. Il porte un austère costume de religieux appartenant, probablement, à l'ordre dominicain. L'auteur rappelle les rapports établis, dès sa fondation, entre l'ordre dominicain et l'Inquisition.

D'ailleurs, dans la famille d'ou il provient, le tableau était connu sous le nom de "Portrait d'inquisiteur".

Indifferemment a son rang dans la société, le tableau de Lipova possède d'incontestables qualités d'expression humaine et plastique. Par ses traits caractéristiques, cette peinture trouve son correspondant dans la catégorie de ces portraits que l'auteur désigne sous le nom d'"images-effigies", dont il prend comme exemple significatif le "*Portrait d'Erasme*", peint par Hans Holbein le Jeune à Bâle, en 1523 (Paris-Louvre). Par de dessin ferme et incisif, par la pureté du style et par le caractère - on dirait -, inébranlable de la composition, le tableau de Lipova s'inscrit dans la ligne des images emblématiques, capables de révéler l'esprit d'une époque mieux que tout autre document.

L'auteur établit aussi des rapports entre le portrait de Lipova et un autre portrait, toujours d'Erasme, gravé cette fois-ci par Albrecht Dürer. L'attitude des deux personnages, la mise en page, la manière par laquelle l'artiste traite la forme, et même certains détails (l'expression des mains), ne pouvant être dus au hasard. Ce fut probablement le motif qui a déterminé les organisateurs de la section documentaire du Musée Dürer (Dürerhaus) de Nürnberg, à placer une reproduction de la gravure de Dürer a proximité d'une autre reproduction d'après un des portraits caractéristiques pour le style de portraitiste de C.M.