

BSAL, 65 (2009), 107-140.

## Un cicle pictòric de les Metamorfosis d'Ovidi: Júpiter i el càstig del rei Licaó

MIQUEL POU AMENGUAL

*...hi ha que creure el següent: en primer lloc, que el major torbament es produeix en l'ànima dels homes al considerar que unes mateixes naturaleses poden gaudir de beatitud i d'immortalitat, i experimentar al mateix temps desitjos, accions i motivacions contràries a aquests atributs; en segon lloc, quan s'espera algun mal etern per les creences en les llegendes de la mitologia,...*

Epicur

### RESUMEN

*El estudio se basa en el análisis de unas pinturas que representan el mito del castigo del rey Licaón por parte del dios Jupiter. Las pinturas tienen su origen en la obra "Metamorfosis" del escritor romano Ovidio. La investigación desarrolla sus apartados, en el ámbito artístico i cultural, teniendo como eje directriz distintas ediciones de la obra clásica donde el mito ha ido apareciendo durante la época moderna (Ss. XVI-XVIII).*

**Palabras clave:** Licaón, Jupiter. Ovidio, Metamorfosis

### ABSTRACT

This study analyzes some paintings that represent the myth of the punishment of the king Lycaon by the god Jupiter. These paintings originate from the work "Metamorphoses" of the Roman writer Ovidius. The analysis is addressed from an artistic and cultural point of view, having as central theme the different editions of the classic work in which this myth appeared during the Modern Epoch.

**Key words:** Lycaon, Jupiter. Ovidius, Metamorphoses

### Introducció

A la planta noble del casal rectoral de Lluçmajor és troba, dins la sala principal, una col·lecció de quadres religiosos, propis de qualsevol lloc de residència religiosa. Tasques de conservació<sup>1</sup> dins l'església i en els espais annexes va procurar la meua entrada i visita a les dependències privades, com són, les sales del casal rectoral de l'església de Sant Miquel. Dins aquesta col·lecció pictòrica de la rectoria criden l'atenció els dos quadres frontals de la sala principal situats un a cada costat de la porta que dona a la balustrada exterior. Són dos quadres rectangulars que aparentment fan parella. Després vaig poder comprovar que sols eren parella per les mesures però no en el contingut, entre altres coses no comparteixen

<sup>1</sup> Conservació no em refereix a restauració. Sinó a una certa catalogació i formació d'espais expositius per evitar la desaparició i degradació d'objectes artístics i d'etnologia religiosa. Actualment s'obri periòdicament pel públic en general.

ni tanT sols el marc decoratiu perimetral. Un pertany al *Martiri de Santa Càndida*<sup>2</sup>, però l'altre pertany a un cicle, ara descol·locat, dels mites clàssics d'Ovidi pertanyent a les *Metamorfosis*, com presentaré en aquesta investigació.

En una observació més detallada de l'entorn, els dos quadres mencionats són col·locats baix de dos quadres més petits, un cada un. També fan parella sols en la situació però no en la temàtica. Aquí però just cercant paral·lelismes formals en el marc decoratiu el situat damunt *El martiri de Santa Càndida* fa joc amb el quadre mitològic, si bé la seva orientació formal és vertical mentre que el primer indicat és de format horitzontal i de mides superior. Finalment, a aquesta pintura secundària s'hi ha d'afegir una altra situada sobre la llinda de l'entrada del despatx de la sala principal.

Per tant, hem de començar a establir un petit estat de la qüestió de les pintures que introduïm. Sense trobar cap més indicatiu d'altres pintures que siguin del mateix cicle ni temàtica, l'estudi aquí desenvolupat es basa en tres pintures a l'oli sobre tela, emmarcades baix un marc negre de fusta tallada amb vores daurades semiesfèriques, que recorren tot el seu perímetre. Les pintures no són de les mateixes dimensions. Les dues escenes secundàries, que fan parella, són aproximadament la meitat que l'escena principal<sup>3</sup>.

Hem de remarcar, com ja s'ha descrit, que el conjunt queda descontextualitzat per no estar situat dins una mateixa unitat visual sinó disseminat aleatòriament dins la sala. Si veiem la temàtica del que representen –vegeu marc iconogràfic següent– les tres pintures tenen una relació entre elles.<sup>4</sup>

Baix aquest punt de vista es conegut la representació de cicles o programes iconogràfics durant els segles moderns: Cicles cristians, al·legòrics, mitològics, històrics, si bé els tenim més comú en frescs, en tapissos o també en tela damunt el mur de les sales nobles dels palaus. Una vegada expressat aquests modes de representació de cicles, podem optar per introduir una idea més: Si bé tractarem les pintures com a unitats individuals, però, no independents per ser un mateix cicle, segueixen, en certa manera, un discurs narratiu assimilable al lloc on estan, un lloc religiós. Els retaules enfront una escena, un nínxol principal, solen tenir al voltant elements, pintures, que hi fan referència, hagiogràficament o simbòlicament. Això és la funció que tenen, enfront l'escena principal, l'acompanyament de les escenes secundàries de la història d'aquestes pintures. El fet remarcable d'aquestes pintures és que el mite es representat en totes les seves vessants narratives i no sols en el fet principal, que és el que fan les representacions il·lustrades de l'obra d'Ovidi, essent la pràctica més habitual. La representació d'escenes mitològiques principals ho trobam en els casals de Palma: Can Vivot o el desaparegut de can Salas.

Després d'haver iniciada aquesta investigació i ja en la fase final és va fer una sessió fotogràfica per les làmines individuals d'aquesta publicació. Al baixar les pintures del seu

<sup>2</sup> Aquest quadre és atribuït a Francesc Mesquida, fill del pintor barroc Guillem Mesquida, pel Dr. Marià Carbonell.

<sup>3</sup> Metrologia: Pintura 1: 94'50 x 80, sense marc: 76'50 x 62.  
Pintura 2: 156'20 x 105, sense marc: 138 x 87.  
Pintura 3: 94'50 x 80, sense marc: 76'50 x 62.

<sup>4</sup> Evidentment, aquesta és una interpretació subjecte a les pintures conservades i analitzades. No sabem si en la seva situació originària és complementaven amb altres corresponents a la mateixa obra d'Ovidi i el cicle era major.

elevat lloc i poder observar la part posterior, tota la part iconogràfica es vege confirmada, per l'existència marcada d'un número darrere cada quadre que posen l'ordre dels mateixos. Així i com es veurà en les conclusions; el número u, apareix darrere la pintura de l'arribada de Júpiter; el dos, en la pintura principal del mite, el càstig a Licaó per la seva actitud antropomorfa i assassina; i el número tres, apareix darrere el quadre que representa la preparació del sopar. La narració principal és situa al centre, les dues secundàries al seu costat.

La present investigació s'estructura baix una concepció global des d'un doble caire. Per una banda, les pintures mitològiques i, de l'altra, la significació de l'obra d'Ovidi com origen i fonament per l'enteniment cultural de les obres. Això fa que a mode d'esbós es desenvolupi l'estudi amb un marc genèric de la presència de les *Metamorfosis* a l'illa de Mallorca, amb les connexions que s'hagin trobat a altres zones. En base a la font narrativa s'exposarà com es poden interpretar les tres pintures, això es farà remarcant i aprofitant la presència de l'obra no sols com a font escrita sinó, també, com a font il·lustrada. Cosa que enriqueix profundament la base documental. L'obra d'Ovidi per anar més enllà d'una articulació artística i mitològica ofereix la possibilitat de captar el mite des d'una vessant ideològica, per això, s'han destinat dos apartats als paral·lelismes que en podem trobar; un, dins el món icònic i gràfic, i l'altra; dins el món de la moralitat, tots dos en l'àmbit cultural cristià. Finalment, expòs un annex, que per ell mateix, donat la seva poca presència dins la historiografia local, podria ésser concebut com objecte d'investigació individual per un article específic. Però donat el grau de mimetisme amb aquest estudi pictòric s'ofereix com un apèndix del mateix.

### **La font escrita de les pintures i la seva presència a Mallorca.**

Les pintures es basen sobre el text de les *Metamorfosis* de l'escriptor romà Ovidi (43 aC. - 17 dC). Ovidi fou autor d'obres com *Amors*, *Heroides*, els *Fasts* o l'obra les *Metamorfosis*. Aquesta obra és com un índex de referència per a la mitologia clàssica i és l'origen de les pintures d'aquest estudi. L'obra rebé a partir del renaixement una gran difusió no sols per l'escrit sinó, sobretot, pels gravats i il·lustracions que l'acompanyen. L'obra, dividida en quinze llibres i dividits en la narració pels mites individuals, rep una seqüència cronològica lineal en la primera part del llibre primer.

Dins les pintures presentades es presenta la zona grega d'Arcàdia dins el context del palau d'Arcàdia en el regnat de Licaó. Cal una petita puntualització, per poder entendre les pintures d'una manera més profunda, sobre com Ovidi presenta en la seva obra aquesta zona de Grècia que el diferencia d'un altre autor romà, Virgili.

Ovidi ens presenta un mode d'estat natural de l'home que si el posam dins la seva situació cronològica i mítica el podem denominar primitiu. Segons Lavery i Boas<sup>5</sup>, ho diferencien entre un *primitivisme blan* i un *primitivisme dur*. Per tant, i a partir d'això, dins els autors de la literatura clàssica es presenten dues concepcions de les terres d'Arcàdia. L'Arcàdia idealitzada, fictícia, malencònica, representant del primitivisme blan, és a dir, un món de l'abundància i la felicitat sense vicis ni pecats. Aquesta visió seria representada per l'autor Virgili i fent d'aquesta terra una visió idealitzada d'una zona llunyana de l'Imperi Romà. Com un regne desaparegut, perfecte i de refugi. Aquest món malencònic és

<sup>5</sup> Erwin PANOFKY: *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979, 324 i ss.

representat plàsticament en les pintures de Guernico o Poussin, en els coneguts quadres *Et in Arcadia ego*. Recordant una Arcàdia mítica poblada per pastors arcadians que veuen part d'alguna tomba de la seva terra o algunes restes arquitectòniques del passat esplendorós. Ara bé les pintures estudiades i que tenen com a font Ovidi, presenten un món concebut des del *primitivisme dur*. Això és una vida primitiva, subhumana, amb vicis, que és la versió oposada a la de Virgili, com anirem desenvolupant. Per Robert Graves<sup>6</sup>, Licaó fou un dels civilitzadors d'Arcàdia i instaurà el culte a Zeus Liceu, però el sacrifici d'un nin va fer que Zeus entràs en rebuig cap a tots aquests fets. Arcàdia pertany més, segons Graves, a un conte moral pel rebuig cap a formes primitives d'antropofagia. Tot això, féu que amb els ritus licaònics, entre mites i creences, se'n formassin grups que practicassin formes adoratives rebutjades i, posteriorment, tota una sèrie de literatura i cultura derivada.

Els relats que Ovidi narra són històries i fets dels déus. El tema del càstig de Licaó, de les pintures d'aquest article, pertany al llibre primer de les *Metamorfosis* (Met.I, 210). La crítica que rep l'obra d'Ovidi es manifesta en la seva repetició seqüencial de moltes escenes fent petits canvis narratius de continguts o de personatges. I en el fet de les nombroses transformacions que són la línia argumental de la majoria de contes explicats. També, per altres paral·lelismes en algunes històries narrades dins la mateixa obra o que es poden trobar en altres autors. Un paral·lelisme ho és l'episodi de Pèlops.

Pèlops fou un personatge que fou mort pel seu pare per servir a la taula dels Déus que havien convidat. Els déus donant-se compte del fet el ressuscitaren.<sup>7</sup> Aquest mite ofereix grans paral·lelismes essent un passatge pràcticament mimètic amb el mite de Licaó, objecte de les pintures d'aquest text. La seqüència del mite de Licaó forma part d'un grup de narracions en base a la creació i desaparició de la primera humanitat que acaba amb el Diluvi. El fet de Licaó és una seqüència que dur la causa i el fet acabant amb la destrucció del món conegut.

Dins la història mítica d'Ovidi es desenvolupa la creació del món terrenal on es succeeixen les quatre edats de l'Home. L'edat més noble; l'edat d'or, on la humanitat és noble i pura, que després passa a l'edat de la plata; el gènere humà es comença a corrompre i a decaure la immaculitat de la humanitat, arribant així, a l'edat de bronze; i finalment, la de ferro. Aquesta darrera és quan la humanitat ha arribat a un estat de corrupció i maldat que posa en atenció als déus, especialment al déu règit, Júpiter. Júpiter ja actua sobre la humanitat començant a eliminar terres maldades. Després de la *Batalla dels gegants* es produeix l'*Assemblea dels déus*, on Júpiter i la seva cort comencen a debatre sobre el futur de la humanitat. Al mateix cop fa saber el fet corrupte del regnat d'Arcàdia explicant com el rei Licaó ha profanat la divinitat i l'ètica mortal de la humanitat per les seves activitats caníbals. Després de què Júpiter exposàs el fet del càstig de Licaó a l'assemblea divina, transformant-lo en llop, s'estableix la condemna i la destrucció de tota la raça humana amb el diluvi que comportarà la dita desaparició humana.

Davant una edat mitja on Ovidi no s'havia divulgat gaire, per ventura massa mal de combinar amb el cristianisme, és a partir de la baixa edat mitja que comença a fer-se habitual i comencen a fer-se'n edicions. Al 1494 es té constància de la primera edició de les *Metamorfosis* en català mitjançant traducció de Francesc Alegre: *Lo llibre de les*

<sup>6</sup> Robert GRAVES: *Los Mitos Griegos (I)*, Madrid, 2004, 182 i ss.

<sup>7</sup> A. RUIZ DE ELVIRA: *Mitología clásica*, Madrid, 1982, 190.

*transformacions del poeta Ovidi*, pareix que hi ha dues famílies de manuscrits de l'obra d'Ovidi; un grup de manuscrits de Lactanci Plàcid sense el llibre XV i, un altre, de manuscrits posteriors al s. XII i interpolats.<sup>8</sup> Per altra part, la traducció de Francesc Alegre fa que combini, comentant l'obra, mitògrafs patrístics i medievals dins converses.<sup>9</sup> Però la presència d'Ovidi a Barcelona és bastant anterior, al 1466 la biblioteca del Condestable de Portugal ja disposava d'un manuscrit escrit en "vulgar castellà"<sup>10</sup>.

Com ja he mencionat les *Metamorfosis* d'Ovidi reben una gran difusió a partir del Renaixement i segueix durant l'època barroca. Un dels elements que influirà en l'aplicació dins les arts plàstiques i especialment en la pintura és, com hem dit, l'edició dels mites acompanyats per gravats que il·lustren el text. Encara que segons l'edició el nombre d'il·lustracions varia. Per tenir present una visió general d'aquest fet cal tenir en compte que a la zona peninsular és té constància<sup>11</sup> de diverses edicions i també d'edicions importades des d'Itàlia. Cal destacar les 13 edicions, entre el s. XVI i el s. XVII, de Jorge de Bustamante publicades a Ambers des de 1545. Hi ha també edicions de Pérez Sigler a Salamanca (1580), Felipe Mey a Tarragona (1586) i Sánchez de Viana a Valladolid (1589), encara que d'aquestes hem de tenir present que amb il·lustracions sols en tenen les de Sánchez de Viana i les de Bustamante. Una de les característiques de l'obra de Bustamante és l'enllaçament amb faules i amb trets medievals<sup>12</sup>. Lopez Torrijos troba semblances de les edicions espanyoles amb una de veneciana realitzada al 1517. Aquestes semblances italianes també ho seran per la part que ens ocupa pictòricament. De les dues obres il·lustrades, la de Sánchez sols té quinze gravats amb influència de la veneciana d'Anguilara de 1563, i segueix tenint coincidències amb anteriors edicions venecianes. Un exemplar d'aquesta edició veneciana és la conservada en la Biblioteca Pública de Palma. La segona edició de Bustamante (1595) realitzada cinquanta anys després de la primera ja inclou 175 gravats. Aquests són il·lustracions de Virgili Solís, seguint l'obra de Bernardo Salomón. Autor que il·lustra la majoria de les *Metamorfosis* fetes a Frankfurt al voltant de l'edició llatina de 1563.

Pintors, de primer ordre, del segle d'Or espanyol com Vicente Carducho o el mateix Velázquez tenien edicions il·lustrades de les *Metamorfosis*. Tractats pictòrics del s. XVI com el *Precetti della pittura de Giovanni Battista Armonini* de 1587 cita les *Metamorfosis* d'Ovidi com d'obligació pels artistes tant com si fos la seva bíblia pictòrica.<sup>13</sup> Per tant, podem concloure que encara que la pintura religiosa eclipsa durant tots aquests segles qualsevol altra tipologia, sí que, podem percebre un fons i un nivell, diguem-ne no gaire conegut, de la presència de petites il·letes culturals clàssiques que malauradament no s'aconseguien projectar de manera plena dins la cultura oficial espanyola.

<sup>8</sup> OVIDI: *Les Metamorfosis. Escriptors llatins*, Barcelona, 1929, 6.

<sup>9</sup> Gabriel ENSENYAT: *Cultura clàssica i tardor medieval*, DDAA: *L'Antiguitat clàssica i la seva pervivència a les illes Balears*, Palma, 2005, 539.

<sup>10</sup> Julián GALLEGÓ: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987, 39.

<sup>11</sup> Seguirem aquí l'estudi realitzat per R. LÒPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1995, 26 i ss.

<sup>12</sup> Per quant a les faules, no de l'edició sinó pel concepte de faula i moralitat en l'obra d'Ovidi ho desenvoluparem en un dels apartats següents.

<sup>13</sup> J. SEZNEC *Los Dioses de la Antigüedad en la edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983, 211.

A Mallorca la historiografia assenyala en bastants cops la presència de l'obra d'Ovidi dins l'àmbit illenc; entre d'altres, la biblioteca dels Comtes d'Aiamans ja posseïen almancó dues edicions de les *Metamorfosis* de principis del segle XVI<sup>14</sup>. Nicolau de Montanyans o Jaume de Berard de Manacor també tenien dins les seves biblioteques privades l'obra d'Ovidi.<sup>15</sup> Com també podem trobar dins la biblioteca del Bisbe de Mallorca, Joan de Vic, tres toms d'obres de l'autor romà, encara que no s'especifica de quines obres es tracta<sup>16</sup>.

Actualment, tenim a Mallorca la presència de diverses edicions de les *Metamorfosis*. A la Biblioteca Pública de can Salas hi ha alguns exemplars que presentem a continuació:

Hi ha un incunable de l'obra d'Ovidi provenint de Venècia i datat al 1492 sense cap il·lustració. Per altra part, la biblioteca conserva dos exemplars també venecians aquest cop de 1569 editats per Marretti, tampoc sense cap tipus de gravat ni decoració. Un d'aquests exemplars prové de la biblioteca dels caputxins de Palma<sup>17</sup> sols, en matèria artística, és pot referenciar a les típiques decoracions en cada inicial de llibre i un resum emmarcat entre decoració vegetal i antropomòrfica a l'inici de cada bloc. El text està dividit en dues columnes una en l'idioma llatí tenint al seu costat la versió italiana en vers.

Un altre exemplar guardat a la Biblioteca Pública de Palma és una edició de Mey impressa a Tarragona al 1586. Aquesta és una obra en castellà i en vers de l'obra d'Ovidi i, com la majoria d'edicions no té làmines ni gravats adjunts al text, com a molt, les inicials de cada principi de llibre o capítol és troben decorades amb decoració vegetal com ho són algunes sanefes decoratives de finals de capítols o llibre. Hi ha l'existència de la versió més interessant, fins ara trobada en matèria artística, de l'obra d'Ovidi a Mallorca, que és l'edició veneciana de Giovanni Anguillara de 1563, que és l'obra que López Torrijos ja cita en el seu estudi, tenint influència en les obres espanyoles. Aquesta edició té quinze il·lustracions situades una a cada principi de llibre. El format de la làmina és rectangular emmarcat per decoració de figures antropomòrfes a cada costat. També podem mencionar que cada llibre té la primera inicial en format quadrat i el fons que recorda, molt simplificadament, algun fet mitològic o algun músic. Aquesta edició pareix ésser que passà per un soldat anomenat Lorenzo Galla, del regiment de Flandes<sup>18</sup>. Per altra part, l'edició que és conserva feta a Frankfurt al 1601, amb comentaris de Raphaelis Regii és, com l'anterior, de difícil consulta degut al seu mal estat de conservació i amb unes pàgines molt menjades i aferrades pels insectes que devoren el paper. En tot cas, no té cap gravat de representació.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> F. X. ALTÉS I AGUILÓ: "Les edicions cincenistes de l'antiga biblioteca dels comtes d'Aiamans conservats a l'Abadia de Montserrat", *Randa*, 57, Barcelona, 2006, 29-54..

<sup>15</sup> Jaume PALOU SANTANDREU: "Els Muntanyans i el cercle d'humanistes..." *XVIII Jornades Estudis Històrics locals. Al tombant de l'edat mitjana*, Palma, 2000, 463.

<sup>16</sup> J, Enric MUT I RUIZ: *La biblioteca de don Joan de Vic, bisbe de Mallorca*, BSAL, 57, Palma, 2001, 357.

<sup>17</sup> Manuscrit a la primera pàgina: *Es de los Capuchinos de Mallorca a^no 1806*

<sup>18</sup> Manuscrit en la darrera pàgina: *Lorenzo galla soldato, del regimento de glandes*.

<sup>19</sup> A manera de curiositat pareix ésser que un tal Antoni Descatllar en fou propietari -el nom es troba manuscrit en la primera pàgina baix les lletres del títol-, per tant és de suposar la proveniència del llibre d'alguna branca de la família Descatllar de Ciutat, prou coneguda entre els investigadors d'aspectes nobiliaris. El llibre fou realitzat baix un format bastant solemne i de dimensions considerables si consideram l'època.

Un altre centre de referència per quant el depòsit antic de l'obra d'Ovidi és el Monestir de La Real. L'exemplar que conserva és de 1497, amb els comentaris de Raphaelis Regii<sup>20</sup>, comentarista prou reeditat en les successives edicions posteriors. Malauradament sols conté il·lustrades, a part de les reminiscències medievals d'iniciar cada capítol amb la inicial decorada, un gravat en forma de resum-esquema. Al cap i a la fi no és més que a partir del s. XVI que l'obra d'Ovidi comença a fer-se més coneguda per les seves il·lustracions. La il·lustració d'aquesta edició de 1497 té una forma geomètrica circular, a mode de roda dels vents, en llatí i grec, on es situen les parts del món amb eixos distributius radials; *occidens, oriens, Africus libs, polus articus...* i creuats; *solsticialis...* en tot cas, no ens interessa pel present treball i el segell imprès amb l'escut de l'editor del final tampoc aporta informació plàstica pel tema tractat. Si que ens interessa per una altra qüestió.

Aquest incunable, igualment que les edicions comentades depositades a la Biblioteca Pública, ens proporciona informació dels seus propietaris i, per tant, del camí pres durant la seva vida. Amb les connexions que pot aportar vers la coneixença de la cultura clàssica en la Mallorca històrica. En la primera pàgina hi ha manuscrit damunt la fulla informació sobre el seu recorregut en diverses biblioteques privades. L'obra és la que Joan Feliu cita en la seva relació de *Noticias historicas sobre el santuario de Montesion de Porreras*. També hi ha apuntat manuscritament que passà per la biblioteca de D. Antonio Villalonga, fins que en mans de D. Antoni Mulet es va vendre al Monestir. El fet és que dins la primera i darrera pàgina hi apareixen de manera manuscrita diversos noms, molts d'ells, dels propietaris per on o a qui passaren. Al 1819 pertanyia a un tal *Nicolau Ripoll*, doctor en Jurisprudència, i amb ortografia anterior apareixen noms com; *Josef Maria Ripoll* o *Maties Serra* i, fins i tot, anterior, a la darrera pàgina hi apareix la cita; *Aquest Ovidi es de en Sebastia Servera estudiant en lo celles de montision...* vora una data en números aràbics que posa: 1551.

El llibre presenta diversos apunts, com a notes al costat dels fols o algunes paraules al voltant del text, manifestant el tractament del llibre com un llibre d'ús i de treball. Fins hi tot un espai on la inicial del capítol no ha estat, per error d'impremta, imprès, algun dels seus estudiosos dibuixà una C, com a inicial, amb un dibuix decoratiu de dos animals menjant vora un arbre. Podem dir que es manifesta un ús pràctic per l'estudi en els seus propietaris, sobretot, tenint en compte que passà un llarg temps dins l'escola de Montision.

Les referències particulars, aquí exposades, tenen la intenció d'establir una relació si no profunda almenys rellevant. Per la qual, alguns estaments socials, encara que reduïts i de poca projecció en la cultura oficial i pública, tenien uns coneixements de cultura clàssica que podien interrelacionar les pintures del mite d'Ovidi amb la societat que els acollia. Que un del seus llocs fos Montision, una escola d'estudis, denota que si bé per ús d'estudi de la cultura clàssica o bé d'estudi de la llengua llatina, alguns estudiants i persones coneixien l'obra d'Ovidi per poder identificar la iconografia que presentarem. Per tant, les pintures no podem concebre-les com elements individuals i hermètics dins la societat del seu temps.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> OVIDI: *Metamorphoses, cum commentario Raphaelis Regii*, Venetiis, Simon Bevilaqua, 1497.

<sup>21</sup> Insistesc en aquest fet, per la qüestió que si bé per l'ombra i pes de la cultura religiosa barroca la historiografia local i general ha fet tractar els coneixements clàssics com elements marginals i exclosos de la societat. Per ventura, la separació no és tan extrema com la que fins ara se'ns ha ofert.

Hi ha moltíssimes edicions i reedicions antigues de l'obra d'Ovidi, encara que a Mallorca s'en conservin sols, a l'abast públic, les exposades aquí. La Col·lecció digital Fons Antic de la Universitat de València o la Col·lecció digital del Warburg Institute de Londres, entre d'altres, posseeixen bastantes edicions digitalitzades que es poden consultar.

### **Anàlisi formal i iconogràfic de les pintures.<sup>22</sup>**

El cicle, com hem exposat es compon de tres pintures, per tant, és un cicle narratiu<sup>23</sup> al voltant del càstig de Licaó per Júpiter. En la pintura principal es farà comparances, anàlisi artístic i iconogràfic. També en les dues secundàries sempre en relació amb l'escena central. Aquestes dues teles secundàries que per les seves atribucions formals, època i decoració pictòrica les posam dins el mateix cicle però no s'han trobat gravats que les poguem comparar d'una manera més profunda i haurem d'acudir a fonts, informació secundària i interpretació en base als documents que aportin informació vàlida. Per això, ens serà necessari formular hipòtesis orientatives sobre la seva iconografia, a més a més, formulant que a través del propi pintor o promotor, estudiós o erudit pogués orientar les pintures secundàries amb les seves particularitzacions. I siguin aquestes particularitzacions que les hagin determinades. S'ha de tenir en compte que ja la historiografia, com el cas del diàleg de Raffaello Borghini, *il Riposo*, de 1730 denuncia la presència de llicències i variacions que fins hi tot fan que acabin modificant el mite<sup>24</sup>.

Formalment, les pintures no estan realitzades amb pinzellades soltes sinó més bé pinzellades controlades, lineals i de contorns marcats, sense ser una pintura empastada ni descontrolada. Així que en podem optar per un format barroc però clàssic, sense grans canvis tonals ni clarobscur. En tot cas no en perjudici d'un control tècnic i pictòric òptim. El control del dibuix, la perspectiva i la composició és bona. Ens fixarem, sobretot en el quadre principal, en l'anatomia, molt ben marcada, que es realitza amb un control anatòmic destacable. El control de la perspectiva i de l'arquitectura clàssica és realitzat sense defectes visuals ni perspectius, per tant, un pintor ben format a nivell acadèmic, del qual se'n desconeix l'autoria i la seva procedència. No és descabellat orientar l'atribució cap a un pintor mallorquí però que va realitzar estudis en algun país estranger com Itàlia o el Nord d'Europa. Al cap i a la fi podem trobar com pintors mallorquins feren viatges d'estudis a Itàlia i les pintures denoten una certa influència romana, pel color i l'estil.

Una altra obra que mereix ésser referenciada que pot servir per establir la corrent estilística d'aquests moments és la dels frescs d'Alexandre Magne al Palau de can Vivot de Palma<sup>25</sup>. No tant per la seva iconografia sinó més bé per la concepció contextual, espacial i formal del cicle. Hem de tenir en compte que per Santiago Sebastian aquestes pintures de can Vivot representen una ruptura introduïda pel món Borbònic, en la qual, la influència francesa i italiana hi comença a ser-hi present, defugint del sistema artístic tradicional de

<sup>22</sup> Les anàlisis comparatives iconogràfiques que es desenvoluparan, a partir d'aquest apartat, de les edicions d'Ovidi, si no s'especifiquen la seva pertinència a algun centre concret formen part de la col·lecció digital del Warburg Institute de Londres.

<sup>23</sup> Remarcant el tret narratiu i mitològic d'escassa presència a l'àmbit espanyol i més proper a escoles italianes, franceses o flamenques. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, 1992, 11.

<sup>24</sup> J. SEZNEC: *Los Dioses de la Antigüedad en la edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983, 213.

<sup>25</sup> P. DE MONTANER; M<sup>a</sup> L. SÁNCHEZ LEÓN: "Alejandro Magno como modelo de reyes a principios del siglo XVIII", *XXIII Jornades d'Estudis Històrics Locals, L'Antiguitat clàssica i la seva pervivència ...*, Palma, 2005, 653-663.



Mallorca<sup>26</sup>. Aquestes pintures tenen la seva font gràfica en les pintures que realitzà el pintor Charles Le Brun, en el segle XVII, del cicle de pintures sobre *La vida d'Alexandre Magne*, algunes ara al Museu del Louvre<sup>27</sup>. Seguint l'estudi de Montaner i Sánchez León, les pintures de can Vivot representen quatre escenes de la vida d'Alexandre: *La tenda de Darío, l'entrada en Babilonia, la batalla contra Poro i, Alexandre i Poro*. Les escenes ens ofereixen un altre exemple de cicle narrant pictòricament parts d'una mateixa història -la vida d'Alexandre-. A més a més, d'ésser una història del món clàssic, del llegendari i quasi mític Alexandre Magne. Això els equipara amb les pintures de Júpiter com a cicle pictòric-narratiu. Per altra part, les pintures, obra del milanès Giuseppe Dardanone al voltant de 1717, ofereixen detalls formals i estètics paral·lels a les pintures d'Ovidi representades a Lluçmajor. Qüestions com la precisió en les anatomies humanes amb les ombres marcades; el vestuari tremendament d'estil clàssic-romà amb cuirasses militars; fons paisatgístics i detalls decoratius; decoració amb teles penjades en l'escena, els objectes o l'arquitectura clàssica que trobam en l'escena d'*Alexandre i Poro*. Per tant, són factors que recolzarien la corrent italiana de l'autor de les nostres pintures, i fins hi tot la coneixença entre els dos autors, personalment o mitjançant la seva obra.

#### L'Arribada de Júpiter al Regnat d'Arcàdia. (Fig.1)

En aquesta primera pintura, el déu Júpiter baixa de l'Olimp, com humà disfressat de viatger, i es dirigeix per les terres de la humanitat comprovant les seves suposicions, en les quals, l'Home s'ha pervertit. Per tant, vol verificar l'estat corrupte de la humanitat que després farà recusació, en l'assemblea dels déus, per l'extinció de l'espècie humana. Així ho narra Ovidi: El déu travessa Ménado i compara aquesta terra com una terra de feres fins que citant Cilene i els pinars de Liceu arriba un poc abans de fer-se de nit al palau d'Arcàdia. Una vegada travessat tot el territori i entrat en el recinte del palau anuncia que ha entrat un Déu. La cort de Licaó el creu i comença a adorar-lo. El rei Licaó no el creu i el convidarà a sopar el mateix vespre per posar-lo a prova. (Met.I, 210).

Aquest primer moment, de l'arribada al palau, és el que trobam a la pintura. Júpiter ja es troba en el recinte reial. En un primer terme, hi veim en el centre, una font amb una decoració antropomòrfica i vegetal amb gran dinamisme de formes. Molt propi de la decoració del segle XVII i principis del segle XVIII vinculada a palaus.<sup>28</sup> La font es pintada

<sup>26</sup> Santiago SEBASTIÁN: *Contrareforma y Barroco*, Madrid, 1981, 395.

<sup>27</sup> Aquesta influència també ho remarca Santiago Sebastian i en referència Jaume LLABRÉS: *Can Salas Major*, Quaderns Arca, núm.12, Palma, 1993, 39). La influència pareix devenir dels tapissos de Gobellins, i de pintures del Palau de Versalles. Algunes d'aquestes pintures de l'artista francès són ara com he mencionat al Museu del Louvre. Això connecta amb l'estil romano-clàssic d'aquests moments en què l'autor francès n'era un dels principals representants.

<sup>28</sup> Basta esmentar la vaixela o argenteria contemporània a l'època de les pintures (XVII-XVIII) que adoptarà els mateixos eixos dinàmics de contorsions amb decoració antropomòrfica, vegetal, ..., tant sia de via italiana o via Ambers... o en cirials. Prenguí d'exemple les pintures de Santa Margalida damunt el drac al terra, amb el cap del drac endavant torçat, sobre el coll, i a la inversa del cos caigut. Que podem trobar en els gravats de Cornelius Cort, sobre una composició de Tiziano en el s.XVII. E. PEREZ SÁNCHEZ: *De pintura y pintores*, Madrid, 1993, fig.47). O el mateix gerro de la natura morta del mallorquí Mesquida de principis del s. XVIII . M. CARBONELL: *Guillem Mesquida 1675-1747. Catàleg*, Palma, 1999, fig.48. En aquesta darrera coincideix la policromia en graduacions del gris de la gerra, amb la font de la nostra pintura. També les formes, curves i plenes, de les cares de peix situats de panxa en els peus dels canelobres d'argent de la Seu de Mallorca. Tipologia formal de cara que trobam reproduïda entre d'altres en la il·lustració 29 de *Tyrrheni navtae in Delphinos* de l'edició de les *Metamorfosis* d' Antonio Tempesta

com una figura antropomòrfica aguantant el vas superior i damunt una llarga fulla decorativa. La decoració té alguns precedents en el Renaixement i que han perdurat fins a n'aquestes obres. La decoració de la pica de la font presenta dos animals confrontats amb un relleu de cap d'animal al centre. Les dues figures d'aspecte animal canviat, mutat, tenen el coll extremadament llarg a mode de cigne i les cames del davant allargades i enfrontades, semiajegudes, una enfront de l'altre. Representa el mateix esquema compositiu i figuratiu del frontal del sepulcre de *L'ascensió de santa Caterina*, fet al 1530 per Bernadí Luini. Sols canviant el motiu central que és un medalló i les figures que són meitat home, meitat animal.

Davant Júpiter un criat ajupit, deixant-li la vista lliure per oferir aigua com a viatger i visitant del lloc. Fet que en les sospites de Júpiter, entre altres coses, era aquesta amabilitat de benvinguda al viatger que s'havia deixat de realitzar. Però Júpiter manifesta autoritat i ordre. Autoritat del déu, perquè mentre el seu guia, que li fa la visita al palau, li ofereix aigua de la font. Ell que arriba al palau per observar si es produeixen els delictes, que ha anat a verificar, li talla la conversa i el recorregut. Com es veu, posant-li la mà al davant i arreconant-lo, senyal de qui mana, qui ordena. No deixant-se enganar per una falsa actitud d'ajuda i paraules hipòcrites del guia que el rep.

Mereix que ens detinguem en el joc gestual que trobam en aquesta escena, un joc circular al voltant de la font i en el llenguatge representat en la distribució i situació dels braços de les tres figures del primer terme. (fig.1.1) Els tres personatges juguen amb l'alçada i baixada de les mans. El criat, ajupit, té la mà; una darrera aguantat la gerra, i l'altra davant, abaixada damunt la font, davall la de Júpiter. El braç de Júpiter ha fet baixar per davall el del guia i l'altra encara la té per damunt assenyalant un lloc elevat, possiblement la font del davant. Aquesta gestualitat és tota una representació de les postures personals i ideològiques que el mite i l'escena representa: l'obediència del criat, el poder amagat de Júpiter, i l'intent del guia de fer creure una mentida. El déu li ha hagut de fer baixar la mà i l'altra encara la té alçada no volent assumir ni escoltar el nou vingut. La cara del guia també manifesta aquesta certa estranyesa i sorpresa, si ens fixam: La boca oberta com si parlàs, però el rostre com si li haguéssin tallat i rebutjat el que diu.

Fixem-nos que immediatament al darrere d'aquest primer grup s'hi troben tres donzelles, expectants amb la visió situada a distints llocs. Dues observen la conversa del guia mentre que la tercera observa a una de les tres figures del grup. A simple vista són tres noies de la cort que segueixen el guia i a Júpiter, que per haver revelat la seva condició divina li deuen respecte i atenció. El mateix mite conta que part del poble passà a adorar-lo.

Si bé, és pot formular una hipòtesi arrelada en fonts secundàries i, per tant, no confirmable directament. La qüestió a desenvolupar és la possible interpretació de què aquestes tres figures plantegen en un format original, aquí difús, la presència o record de les Erinies gregues també anomenades Fúries romanes. En el desenvolupament final del mite s'acaba la narració, abans de dictar la sentència de destrucció i diluvi, dit pel mateix Júpiter: que per tota la Terra reina la ferotge Erinis. (Met.I, 241)

---

i Pere de Iode de 1606. Per tant, són distints models dinàmics que s'adopten plenament per la reproducció artística.

Les deesses Erinies formaven un grup de tres germanes: Alecto, Tisífone i Mégera, i eren perseguidores i venjatives de tots aquells qui cometien assassinats, homicidis i parricides, per tant, delictes de sang. Arcàdia tenia dos temples dedicats a aquestes deesses en un d'ells eren concebudes vestides de blanc. Ara bé la pintura no mostra cap element atribuït en aquestes figures, a més a més, la seva posició és secundària. Però, Júpiter, entra aquí en escena per desenvolupar una comprovació. Dins la història mítica d'Ovidi, el déu baixa a la Terra per fer una verificació d'allò que més ho manco és dona per certa. La situació dins l'edat nefasta del ferro i la violència que s'hi presenta que té necessitat d'una regeneració. Júpiter es presenta per anar a cercar el mal i condemnar-lo, com succeeix en el desenvolupament final del mite. Per tant, oferim aquí la interpretació que aquestes tres figures personifiquin les germanes venjatives i condemnadores de les Erinies. I com una reminiscència d'aquestes que és el que l'escena i el paper de Júpiter compleix en aquest cicle.<sup>29</sup> Així les deesses Erinies es mostrarien aquí com una referència pictòrica, al·legòrica, dins el context, despullades de qualsevol element identificatiu. De totes maneres, sense cap element o font directe més consistent, o si l'artista els posàs per creació pròpia recordant dites deesses, no es pot determinar si aquestes tres figures són recordatori de la funció venjativa davant els assassins en què Júpiter, posteriorment, hi pren la part activa. L'anàlisi formal del grup implica des d'aquesta hipòtesi un criteri favorable: Les tres figures es presenten darrera Júpiter i a la vegada en un segon pla narratiu, sense que siguin meres figures com les del fons. Les tres figures miren aleatòriament sense un punt focal comú, és a dir, no pareix que atenguin l'escena principal, sinó més bé sense ésser-hi presencialment. Si miram el rostre de la primera figura de l'esquerra (fig. 1.1) té alguns trets violents o espectants: boca oberta, ulls mirant el guia, celles baixades. Si fossin dones del poble la seva situació d'adoració i respecte correspondria a una posició més distant del Déu, i amb efecte de reverència tal com o fa la figura del primer pla, davant Júpiter, que està agenollat en la font oferint l'aigua al déu. Si fos una posició de rebuig com la de Licaó tampoc es correspondria en aquesta situació i formalització. Aquestes mitges aparences no són tan escasses en la pintura barroca així tant l'historiador Francastel, com Gracian,<sup>30</sup> desenvolupen la idea del mecanisme de percepció de què una imatge visible, normal i real, doni la interpretació, al qui la veu, perquè l'espectador assimili aquella porció d'imatge sia un raig, un animal,... o una idea preconcebuda, sia Júpiter o Arcàdia, segons la imatge pintada. Això és també la raó, en el context barroc, de què el pintor amb imatges, accions o recursos, inciti a l'espectador una intenció, una idea. Fins hi tot l'ús pictòric d'elements amb aquests recursos s'han intentat i interpretat per establir un llenguatge de jeroglífic per identificar actituds en els retratats. El mateix Velázquez té quadres que davant un aspecte costumista amaga aspectes mitològics. Lorenzo Lotto també ho fa posant objectes atribuïts

<sup>29</sup> Els atributs que no acompanyen estarien dins un format ocult com està realment Júpiter que no diu que és déu fins que no ha entrat a la ciutat i no s'hi manifesta fins en el sopar amb Licaó. El detall atribuït tampoc és molt precís en el sopar, per tant, serien uns elements eliminats pel pintor a l'hora d'elaborar les pintures. Bé perquè la representació dels elements serien desagradables pel comitent o pel gust del moment. En tots els gravats, de l'escena posterior del sopar, s'hi presenten les palanganes amb el menjar amb trossos reals i identificables de parts humanes, cosa que en aquestes pintures mallorquines no s'identifica cap element sinó que es suposa, posteriorment, a partir de tota l'escena. Per tant, aquestes deesses tampoc es representen amb els cabells en forma de serps implícites, ni la majoria dels seus atributs que tampoc són constatables per estar tapades pel cos de Júpiter en primer terme.

<sup>30</sup> J. GALLEGU: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1987, 188 i ss.

del caràcter del representat. Al cap i a la fi els emblemes d'empreses barroques desenvolupen simbologies d'aquest llenguatge semi-ocult.

D'altra banda no hem d'oblidar que les deesses Erinies són filles de la nit, moment precís, la nit, que està apunt d'arribar meteorològicament quan Júpiter arriba al palau. Encara que aquest fet sia una pura coincidència sense ésser-ne cap fet determinant.

La intenció venjativa de les Erinies es farà en la posterior destrucció del regnat i per extensió del món humà per Júpiter. Les deesses no deixen d'ésser, per altra banda, servents, és a dir, obeeixen les ordres del déu suprem, Júpiter dins la religió mitològica romana. Les Erinies evolucionen també de manera confusa, s'agermanen i es confonen dins la mitologia clàssica amb altres deesses com les Parques, aquestes tenen l'atribut d'anar vestides de blanc i baix les ordres de Zeus. Bé que en algunes versions fins hi tot Zeus es sotmès a la funció de les deesses.<sup>31</sup> En l'evolució mitològica clàssica aquestes deesses acaben en la "pacificació de les Erinies" en la qual la deessa Atenea arriba a un acord amb elles assegurant-les que els hi farà un temple i tindran fidels fent-les celebracions en nom seu. Això fa que s'hi referesquin a elles amb el nom de "Solemnes", d'aspecte ja no tan terrible. Aquest cas fa que l'escriptor clàssic Filemon qüestionï problemes que es succeeixen en la representació entre Erinies i Solemnes, fins hi tot Pausanias diu que s'acaba representant-les com a matrones augustes.<sup>32</sup> Per tant, la varietat evolutiva amplia el camp perquè les figures del quadre puguin al·ludir a dites deesses. En tot cas ho deixam com una possible hipòtesi interpretativa.

Retornant al format pictòric, el quadre té el fons de paisatge com a punt de fuga i en el segon terme un grup d'homes amb túnica blanca que conversen. Un d'ells amb el braç senyala el costat dret, indicant algun fet o situació que s'ha produït, potser la zona on ha entrat el déu visitant. Fixem-nos com un home d'esquena a nosaltres dur una àmfora de la font de la primera línia i uneix els dos grups, el principal i el del fons, en la mateixa composició i s'enllaça amb la pujada a l'escaló amb l'escena del fons. Aquest recurs sol ésser habitual en composicions de grups i elements, dividits en dues zones superposades en l'espai, per exemple; el pintor Rafael, ho utilitza amb els personatges damunt l'escala en l'*Escola d'Atenes* que uneix el primer pla amb l'escena elevada on hi es situat una segona part de la pintura.

Ja hem fet referència a les similituds d'alguns mites en les narracions d'Ovidi, i en aquesta escena existeix un paral·lel pel moment de baixada al món del déu Júpiter. L'exemple el trobam en la baixada de Júpiter i Hermes. És el segon cop que Júpiter baixa a la terra mundana. Ovidi narra un passatge (Met.VIII, 624-720) en què Júpiter i Hermes baixen per veure la generositat humana amagats en l'aspecte de pagès. En la visita al món no se'ls reconeix cap oferiment de generositat als visitants. Sols una parella de mortals, Filemon i Baucis, són qui acolleixen els déus i per això, els déus, agraïts, els recompensen en poder morir alhora. Per evitar els sofriments personals de la mort que succeiria quan un dels dos moriria deixant l'altre sense parella.<sup>33</sup> Aquesta narració sí que a l'ésser un passatge narratiu central en trobam exemples pictòrics, com els de Rembrandt o Rubens, que

<sup>31</sup> R. GRAVES: *Los Mitos Griegos (I)*, Madrid, 2004, 59.

<sup>32</sup> R. GRAVES: *Los Mitos Griegos (II)*, Madrid, 2004, 92-94.

<sup>33</sup> J. SAROL; S. CUAVELLA, C. MARCAU: *La Mitologia clàssica. Literatura, art, música*, Barcelona, 1994, 36,49.

representen els dos déus descansant sense cap atribut. Les escenes, segons el pintor, varien des d'un espai domèstic fins a representar-se dins un paisatge de bosc a l'aire lliure. Vora els déus s'hi situen la parella humana vella amb alguns elements o objectes que els hi duen demostrant la seva generositat que posteriorment se'ls hi recompensarà. El mite difereix en quant l'aspecte del *primitivisme dur* explicat en l'apartat anterior. La narració no té la mateixa concepció de la baixada de Júpiter a Arcàdia. L'esperit narratiu no esdevé crueltat ni mort com el primer cas, sinó vist des d'una vessant molt més *romàntica*, si aquest terme és aplicable en les narracions clàssiques.

Aquesta nova impressió del mite és la que els estudiosos diferencien en Ovidi entre *pietas/impietas in hospitem*. Si el mite de Licaó representaria la impietat en l'hospitalitat. Aquest mite paral·lel, de Filemon i Baucis, seria una situació dins un tema d'hospitalitat que es resoldria mitjançant una pietat benaurada, sorgint una història complaent i amable.<sup>34</sup> Tot el contrari del mite d'aquest estudi pictòric.

#### **La preparació de la cort del sopar. (Fig.2)**

Aquesta segona escena situa un grup de servents en moviment en el format vertical del quadre. La pintura situa els criats del rei Licaó preparant per dur el sopar a la taula reial. En primer terme hi ha una pica amb sortida d'aigua, a igual mode i estil de l'anterior pintura. Encara que la pintura no s'observa prou bé pel seu mal estat. L'escena com en els altres quadres s'obri en un fons de paisatge i amb un lateral amb arquitectura clàssica, tot decorant l'escena amb una tela al sostre. La composició del quadre ve format per un grup de gent estructurat baix un conjunt de persones en moviment. Les figures del grup central, en primer pla, estan unides al voltant d'unes accions desenvolupades a vora de la pica d'aigua formant un espai circular. El moviment es desenvolupa igualment entre les persones del fons que s'organitzen per realitzar les tasques comunes per la preparació del sopar. El que ofereix un esquema compositiu dinàmic a l'escena. Les quatre figures principals del centre (fig. 2.1), organitzen el sopar. Els dos personatges primers; un omple la font d'aigua, mentre l'altra amb l'àmfora plena el mira i l'espera per partir, al darrere; la figura femenina, amb la palangana buida, mira com s'omple l'aigua. Però fent parella amb, qui segurament és, el cap de protocol o de la cort que li indica, amb el braç alçat i el dit apuntant, cap on ha de dur el menjar.

Aquest quadre ens indica dues referències espacials; la situació en el palau de la cuina enfront del menjador i, a la vegada; la correspondència física dels dos quadres, per tenir uns mateixos fons treballats en perspectiva conjunta. La posició de la cuina reial dins el palau i la situació del quadre front del principal que és el de la condemna de Licaó. Si observem en el fons hi apareix la cantonada dreta d'un edifici clàssic. És el mateix que surt en l'escena posterior, però pintat des d'una perspectiva lateral. Veim sols el costat dret de l'edifici, un poc simplificat, front el de la pintura següent (fig.3), en la qual l'edifici es mostra pràcticament en tota la seva frontalitat. El pintor pareix que ha adequat el fons i la perspectiva seguint l'orientació de les zones del palau que s'hi representen. Tenint la cuina a la dreta del menjador, i el menjador més en el centre del palau. El cap de protocol que em indicat que apunta amb la mà (fig. 2.1) a la direcció que ha d'emprendre la criada. És on l'anàlisi de la perspectiva, aquí aplicat, s'hi situa la zona del sopar. I tenint present la

<sup>34</sup> OVIDIO: *Metamorfosis*, Madrid, 2004, 73. Segons l'anàlisi de les traductores Consuelo Álvarez i Rosa Iglesias.

situació física original dels quadres és on es situa el quadre principal, a l'esquerra d'aquest secundari. Donant per fet que aquest treball en perspectiva del fons no sia coincidència i sigui fruit de la formació acadèmica, del pintor o client, o dels mateixos gravats d'on puguin provenir, remarca la qualitat de les tres pintures per la seva coherència global.

Un exemple pictòric, encara que llunyà, de preparació d'un sopar el trobam a Veronés als anys seixanta del segle XVI. Veronés elabora *Les bodes de Canàa*, s'hi bé el format del quadre no ens interessa perquè és de format horitzontal, i el nostre vertical, té el paral·lelisme de trobar una escena on es prepara un sopar. Les similituds no per derivació ni influència, una en l'altra, sinó que els dos obeeixen a una semblant estructura compositiva que adopten encara que varien en complexitat i qualitat, com és evident. En el quadre de Veronés, en un segon pla, hi ha els criats que preparen el sopar de la boda. La variació en format fa que en el quadre de Veronés s'organitzi la cort de criats en horitzontal i en la pintura de la cort de Licaó el format vertical i estret es fa organitzant la composició de manera circular. La pintura renaixentista té la preparació del sopar com a tema secundari així com en el mite de Licaó, la pintura que presentam esdevé secundària a l'escena principal. Però és l'única raó de dita pintura secundària.

En una edició alemanya de Mainz amb il·lustracions de l'obra d'Ovidi, datada al 1551, s'hi troba una escena que correspon principalment a la preparació per part dels criats del sopar a Júpiter. En aquesta il·lustració s'hi representa simbòlicament en el cel la reunió dels déus, posterior al viatge de Júpiter a Arcàdia. Hi ha Júpiter al centre, Poseidó a la seva dreta i un altre déu a l'esquerra. Representa la part del mite d'Ovidi en el qual Júpiter, davant l'assemblea conta els fets del tirà arcadià. Dins la història que narra Ovidi amb els distints mites és dins l'assemblea que Júpiter conta un fet passat com és la seva baixada a les terres d'Arcàdia. En la il·lustració es veu tota la narració de manera seguida dins la mateixa làmina. L'obra alemanya representa una escena a mode de narració medieval perquè es barreja dins la mateixa làmina l'esquarterament de l'esclau, els trossos humans en el foc, la presentació dels aliments al déu i alhora en el fons es veu com el rei antropòfag, ja convertit completament en llop, s'escapa cap el fons.

No sols és en aquesta làmina que diverses escenes es reproduïxen dins el mateix gravat sinó totes les altres il·lustracions d'aquesta edició també desenvolupen diverses escenes temporals unides en l'espai. Cal dir que pareix, que si bé actualment ho trobam com un recurs arcaic i caduc, o més propi de l'art medieval, no ho és tant. En el Renaixement i Barroc també hi ha intencionadament en alguns casos la disposició de distints motius i escenes de diverses fonts en un mateix espai gràfic.<sup>35</sup> Hi ha edicions, amb una dotzena escasses de representacions de l'obra d'Ovidi, que no situa les escenes temporals seguides dins la mateixa làmina sinó que les il·lustracions són formades per grups d'escenes de distints mites de l'obra d'Ovidi englobats dins la mateixa làmina i, per tant, els dibuixos comparteixen el mateix paisatge. Són els casos de les edicions de Lyon (1527), Venècia (1592) o la de Rouen (1626), sobretot aquestes dues darreres són les de més qualitat i més ben treballades. Com a peculiaritat i perquè les làmines siguin més bones de llegir iconogràficament, cada escena representada s'hi posa el nom del déu representat o una paraula abreujada identificant alguna característica del mite representat. Fent-se un ús funcional com a índex visual amb les il·lustracions dels contes que hi són narrats.

<sup>35</sup> E. H. GOMBRICH: *Imágenes simbólicas*, Madrid, 123.

La pintura mallorquina representant la preparació dels criats del sopar, presenta una elegància distributiva, amb elements monumentals compensats. La il·lustració alemanya de Mainz, en canvi, presenta una escena molt més macabra. No amaga l'esperit real del mite. A diferència de la mallorquina que amaga el sopar antropòfag perquè no s'hi veu cap element humà que faci percebre la repugnància del que es presenta. La xilografia o gravat alemany representa una escena crua i literal del que narra Ovidi abans del sopar. Les figures, d'un aspecte nòrdic, es divideixen en tres grups de narració. A l'esquerra un servent amb el braç alçat amb una destal en la mà i amb l'altra aguanta, damunt una soca serrada, el que queda del cos de l'esclau. El tronc resta aferrat encara al cap. En el centre hi ha el foc, molt rústic, amb els trossos de carn humana. Una olla amb un braç a dins que bull i al costat, una extremitat inferior que es torra atravesat per un pal damunt el caliu. A la seva vora el criat, que s'encarrega del foc, observa l'escena veïna on hi ha Júpiter, en tota despreocupació pel menjar que cuina, demostrant la total degradació humana que aquests cicles representen dins les *Metamorfosis* d'Ovidi.

L'edició de Mey (1586) ho interpreta prou significativament<sup>36</sup>:

*Quito la vida a un niño desdichado  
De los Molossos en rehenes dado.  
Después tomo los miembros aun temblando,  
Y parte dellos pone a assar al fuego,  
Parte a cozer, consigo imaginando  
Hazerme a mi después el mismo juego.*

Finalment, a la dreta del gravat alemany, assegut en taula; Júpiter està dins un porxo clàssic, a mode d'edifici obert on el primer pis ja està incendiat, rebutja un braç cuinat que li presenten dins la palangana que li dur un criat. A la taula dins una altra palangana hi ha un mena de pell en forma de cara humana. En un segon terme hi apareix el rei descoronat, Licaó, transformat en llop, que fuig cap a l'horitzó.

### **L'incendi del Regnat d'Arcàdia i el càstig al rei Licaó.(Fig.3)**

Quan Júpiter fou convidat a la taula del rei Licaó, si bé ja havia anunciat la seva condició divina, no s'havia transformat en déu, és a dir, no féu acte de força ni de poder real. D'aquí el dubte i la posada a prova de Júpiter per part de Licaó.

Licaó, com ja hem dit, fa matar un esclau del poble de Molos i després d'esquarterar-lo en cou en aigua una part i l'altra meitat el fa posar al foc per ésser torrat. Una vegada Júpiter s'ha assegut a taula se li serveix la palangana amb els trossos humans. És en aquest moment quan el déu Suprem donant-se compte de les restes humanes que li han estat servides dóna, definitivament, per comprovades la maldat i antropofàgia que havia anat a verificar. Júpiter es converteix visualment revelant la seva concepció divina. Incendia i destrueix el palau, a mesura que la destrucció continua en tot el regnat. El déu clàssic castiga a Licaó convertint-lo en llop. Si bé en l'obra escrita la conversió no és fa fins que Licaó, ja sortit del palau, s'escapa cap el bosc. Encara que amb la reacció de fura del déu en

<sup>36</sup> Edició de les *Metamorfosis* de Mey 1586. Tarragona. Dipositat a la Biblioteca de can Salas. Pareix haver alguna edició en què l'esclau matat no és un home sinó un nin com aquest cas. Sense introduir-nos en què també en algunes edicions o narradors hi situen com un fill del mateix Licaó qui fa matar.

totes les il·lustracions ja es representa el rei transformat, totalment o en part, en llop. La visualització dels fets de les dues transformacions es fan conjuntament dins la mateixa escena. A mode d'unió temporal d'escenes dins el mateix espai fent una escena única i congruent. Això fa que plàsticament l'escena principal del mite tingui una major força expressiva amb la unió de situacions narratives. En aquesta escena principal s'uneix el canvi de persona a déu, de Júpiter, la transformació de Licaó, la destrucció i l'incendi de la ciutat.

La pintura es presenta dins un entorn teatral enquadrat dins un espai arquitectònic representant l'interior del palau reial on esdevé la fura de Júpiter. Aquest, dret i pintat en el moment de llançar el foc al palau i de l'inici de la transformació de Licaó en llop. És el moment posterior a la transformació del déu havent deixat el vestuari de la disfressa i el canvi de la figura del viatger a la figura de déu. –Un dels trets característic i que donen nom a l'obra d'Ovidi són les contínues transformacions que apareixen- Júpiter ja apareix, per tant, amb els seus atributs tradicionals -corona, àguila i el feix de llamps en la mà-. El feix de llamps que en l'escena representada ja ha dirigit en diverses ocasions sobre el recinte d'Arcàdia. Els palaus del fons cremen, i sobre el mateix palau, també incendiats, està apunt de tirar un altre feix de llamps incendiari. La palangana motiu de la fura ha estat llançada pel mateix déu al terra amb els trossos de carn humana. En algunes narracions com la d'Apol·lodor, Higino o Eratótores és la taula sencera que fa caure.<sup>37</sup> D'això que Graves en consideri causa que a Arcàdia hagi quedat un lloc amb el nom de *Trapezo*.<sup>38</sup>

En un anàlisi formal, de la figura de Júpiter, el tors i tronc del déu amb les faccions anatòmiques, perfectament marcades i controlades, recorden a models italians. Els dibuixos que poden servir de comparança són els fets pel pintor Miquel Pont, realitzats pel concurs de pintura de l'*Accademia di San Luca* de Roma al 1704<sup>39</sup>. Miquel Pont dibuixa les escultures de Júpiter, Hèrcules i Apol·lo del palau Verospi de Roma, especialment la d'Hèrcules és la que coincideix amb la mateixa posició del tronc i actitud violenta de l'acció de Júpiter en la pintura. Si observam el rostre de Júpiter (fig. 3.1), és la zona del quadre on és pot apreciar la pinzellada més expressiva. En aquesta ocasió el pintor pareix que ha volgut fer evident la fura del déu. Perquè executa les pinzellades en la cara i la part superior del tors com a línies que accentuen les formacions nervioses del rostre de la figura. Dites formacions nervioses són realitzades amb llargs traços marcant la captació nerviosa en tota la part superior del déu. Expressant la intensa ira que en aquests moments es produeix reproduït en la plasmació anatòmica.

El rei Licaó, ja desposseït del seu reialme, fuig atemorit i condemnat ja a adoptar la forma de llop. Si bé, a primer cop d'ull, la situació del rei escapant-se amb les mans paral·leles i perpendiculars al cos, dirigides endavant, topen amb les flames en el mur. Fet

<sup>37</sup> A. RUIZ DE ELVIRA: *Mitología clásica*, Ed. Gredos, Madrid, 1982, 445.

<sup>38</sup> R. GRAVES

: *Los Mitos Griegos (I)*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, 182. Hi ha variants en les fonts –Apol·lodor, Tretzes, Pausànies- d'on Graves treu la seva documentació en què el mort és el germà Nictimo, i es servit amb altres carns com ovelles i cabres –típics aliments de la zona pastoral d' Arcàdia-. També de què Júpiter converteix en llop a tothom excepte a l'assassinat que és ressuscitat. Tornant així a tenir una possible mescla d'històries al ésser desenvolupat a igual mode que en l'episodi de Pèlops (veure nota 7).

<sup>39</sup> M. CARBONELL: *Miquel Pont Cantallops. 1678-1755*, Ajuntament de Sant Llorenç des Cardassar, 2005, 32-34, fig.7.



que distorsiona la narració al parèixer que les flames són fetes pel mateix personatge, i no pel déu. La possible confusió, es solventa, tenint present la identificació dels personatges, atributs i la història.

Aquesta peça pictòrica, la part més important del mite, és en les edicions on s'hi representen gravats, la part del mite que s'hi adopta el clímax de l'acció, de la narració, i l'escena que s'hi il·lustra. L'edició més antiga trobada fins ara que presenta més semblances a la pintura de Lluçmajor és un gravat, de les edicions de les *Metamorfosis* francesa i anglesa de 1589 (fig.4)<sup>40</sup>. L'autor del gravat és l'artista nòrdic Hendrick Goltzius (1558-1617)<sup>41</sup>. Entre les similituds hi trobam la mateixa projecció de l'escena en format horitzontal i plana. Júpiter a l'esquerra i Licaó que fuig espantat a la dreta amb els braços per endavant amb el cap girat cap a l'espectador i la tela de la capa és darrere el cap. En la nostra versió el cap de llop gira cap a dins la pintura, també mirant a Júpiter però des de dins de l'escena i la capa és més aprop de l'espectador. El palau del darrere també es representa incendiari i amb formes arquitectòniques clàssiques amb el criat darrera de la taula amb actitud espantada i demanant pietat amb la mà alçada. Presenta algunes diferències com és el trencament de l'escena en la part dreta, on s'escapa Licaó, acabant el gravat amb una paret i una porta. En la pintura de Lluçmajor el palau s'obri a un espai de fons on s'hi representa un altre edifici, a més dels jardins reials disposats amb estatuària clàssica. Per altra part, en el gravat de Goltzius, el déu Júpiter es presenta assegut en taula i l'àliga que surt d'enmig del mantell de la taula.

Per trobar un gravat encara més pròxim a la pintura, en la zona del déu, hem d'acudir a l'edició feta a Amsterdam al 1679<sup>42</sup>. Si bé en aquesta edició ofereix una escena en biaix, no plana com la pintura o com el gravat de Goltzius, però també tancada arquitectònicament per una columna i un escaló pel qual baixa Licaó, de totes maneres té semblances en la decoració i la posició de Júpiter. Júpiter aquest cop ja es presenta dret, enfurimat, amb els ratjos en les mans apunt d' ésser llançats dirigits cap el rei. La vestimenta de Júpiter deixa veure part del seu cos amb l'àliga dreta als seus peus. A sobre de l'escena entre la limitació lateral i la columna, prop de Licaó, hi trobam la cortina plegada i voltada també representada en la pintura mallorquina. Per altra banda, no deixa

<sup>40</sup> La làmina de la figura 4 és extreta del commons wikipedia i s'estableix de domini públic. De totes maneres pareix que prové de la col·lecció digital de la Wesleyan University sobre el fons artístic del museu Davison Art Center.

<sup>41</sup> Si bé existeix una edició alemanya de Salzburg de 1705 que s'hi representa el mateix gravat, pràcticament còpia del de H.Goltzius encara que podríem dir que és un poc més senzill, amb les formes més dures i marcades, d'una realització no tant minuciosa ni treballada com la de 1589. No sabem si hi ha relació d'aquestes edicions amb les de Bustamante fetes per l'àrea espanyola. Si bé la influència de Goltzius a l'àrea espanyola, principalment a la pintura andalusa del s. XVII, es coneguda mitjançant estampes de Muller i Spranger des de composicions de l'artista holandès. DDAA: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, 267.)

<sup>42</sup> L'edició és la de 1679 feta a Amsterdam editada i il·lustrada per Sebastien Le Clere, F. Chateau i J.Le Pautre. Si bé és una font que pot haver estat coneguda per algun artista mallorquí, encara que es desconeixi cap edició present a les illes. El pintor Antoni Morei Antelm d'obra no coneguda està documentat que viatjà a Amsterdam al 1670 M. CARBONELL: *Miquel Pont Cantallops. 1678-1755*, Sant Llorenç des Cardassar, 2005, 25. Per tant, les vies de comunicació d'imatge també tenen vincles, no sols amb Itàlia, València,...(en aquest període), sinó també podem establir alguna relació cap el nord i zones alemanyes. Altres connexions de pintura importada del Nord n'és exemple el quadre de Sant Sebastià de Cort atribuït al pintor Van Dyck.

d'ésser un recurs habitual en les decoracions pictòriques, dins espais arquitectònics representant una escena o un retrat a mode d'escenari. La taula del menjar presenta la mateixa correspondència que la pintura analitzada; circular amb peus de lleó i la part superior de la taula voltat amb flocs amples. En alguns gravats d'algunes edicions aquesta escena es representa amb el fons sense que hi apareguin els jardins sinó una prolongació dels carrers i dels edificis incendiats i amb la gent, assustada per la destrucció de l'incendi, que s'escapa sortint atemoritzada de la ciutat davant la seva imminent destrucció. La versió de Lluçmajor presenta en un segon terme i pintats de manera difusa un grup de persones, a la dreta darrere el criat, que entren en el palau alarmats i demanant clemència o auxili al déu per la destrucció que està sacsejant la ciutat. Un tercer personatge, del qual no he trobat paral·lelismes, es situa d'esquena a l'espectador, encara assegut a la taula però a punt d'aixecar-se. Potser correspon a un familiar del rei que en algunes narracions acompanyaven els assistents al sopar.

La metamorfosis de Licaó es probable que es convertís en símbol, durant l'edat moderna, del període mític de l'edat del ferro. En el tractat *Iconología*, des de la seva aparició al 1593, Cesare Ripa hi estableix tota una normativa iconològica pels fonaments de la visualització gràfica d'elements i alegories. Per establir els fonaments iconològics ho fa en base a les obres clàssiques de l'Antiguitat i també d'obres d'altres autors de la cultura occidental. Per determinar la iconografia al·legòrica o personificació de l'edat del ferro, època en què succeeix el mite de Licaó, Ripa acudeix a Ovidi si bé en la cita de l'autor romà no esmenta el mite. En la descripció de la figura que representa l'edat del ferro la descriu com *una dona armada d'aspecte terrible, essent el vestit de color de ferro. Es toca amb un elm acabat per un cap de llop...*<sup>43</sup>. L'establir el cap de l'animal com un element de la personificació és, bé per coincidència o, una vegada conegut el mite una conseqüència d'aquest, que Ripa assigni un cap de llop com element identificador de la personificació de l'edat del ferro. La personificació de l'anterior època, la de bronze, li dona un atribut, també d'animal, d'un cap de lleó. El lleó seria identificador del període de violència en l'edat del bronze. Així com escollir el llop en l'edat del ferro, esdevé per un període mític d'una degeneració major i símbol que pareix inspirat en la metamorfosis de Licaó. De totes maneres la significació de l'animal llop com ésser malvat i d'atributs depravats és llarga. I la seva utilització com atribut o metàfora narrativa per identificar un valor rebutjat també en podem trobar a l'obra de l'italià Dante. Dante a *La Divina Comèdia*, en no poques ocasions, identifica com a llop al poder avar de Roma, en la narració de l'Infern del cant primer. Com també la identificació com a llop del comte Ugolino i de tota la fracció güelfa de les confrontacions polítiques entre italians i alemanys del s. XIV. Així hi tot Consuelo Álvarez i Rosa M. Iglesias, en la seva traducció de l'obra d'Ovidi, manifesten també la influència que les *Metamorfosis* tingueren en l'obra de Dante, amb al·lusions directes que l'autor de *La Divina Comèdia* fa al canibalisme de Licaó.<sup>44</sup>

En resum, la pintura principal adopta la plenitud i l'escena iniciada per Goltzius amb el format horitzontal, la posició de les figures i de Licaó. Els elements decoratius i la

<sup>43</sup> C. RIPA: *Iconología I*, Madrid, 1987, 303.

<sup>44</sup> OVIDIO: *Metamorfosis*, Madrid, 2004, 117.

intensitat de Júpiter corresponen al gravat de l'edició d'Amsterdam de 1679.<sup>45</sup> Com elements particulars en la pintura mallorquina són les de la zona dreta de les flames vora Licaó i el fons obert al bosc amb una cantonada visible de l'edifici veí.<sup>46</sup>

### L'estructura del mite d'Ovidi i el seu paral·lelisme en la cultura cristiana.

No cal dir que com s'ha anunciat en el segon apartat i com es veurà en el posterior del valor moral que es va donar a l'obra d'Ovidi i, per tant, la seva obra gràfica havia de causar i causava paral·lelismes i imitacions gràfiques que vivien i traspassaven les formes des de la iconografia a la cultura cristiana i a les làmines, així com en el contingut iconològic que s'hi volia determinar. L'estructura que desenvolupa Ovidi en el llibre primer de les *Metamorfosis* conté parts que connecten amb el Gènesi bíblic. Vegi com l'obra comença en la creació del món, segueix en les edats de l'home, degenerant en una guerra que acaba amb la desaparició de la humanitat i el diluvi mitològic. La transferència d'imatges religioses des de la cultura occidental cristiana és molt habitual en algunes edicions de les *Metamorfosis*.<sup>47</sup> Per exemple, existeixen representacions de Prometeu creant l'Home en sarcòfags pagans que després es representen en il·lustracions dins la Bíblia des del segle V. Però durant l'edat mitja no es difon l'obra d'Ovidi i sols comencen a apareixer en algunes formes al·legòriques a partir del s. XIV<sup>48</sup>. Les edicions des del renaixement adoptaran versions iconogràfiques cristianes en les vestimentes i els atributs. En distintes edicions és representa la creació mítica com una imatge cristiana, és a dir, una figura

<sup>45</sup> Tot això sempre deixant la possibilitat que dits gravats puguin tenir influències italianes, com ja s'ha exposat en els comentaris historiogràfics del segon apartat. I també de què dits gravats no sien originals i provinguin d'altres fonts i que la mateixa pintura tingui un gravat original que no hem pogut localitzar.

<sup>46</sup> Per quant el fons, també es poden trobar paral·lelismes dins la pintura mallorquina. Vegi's com el pintor Mesquida, en la pintura *Concert de Santa Cecilia*, disposa una escena arquitectònica clàssica, en format horitzontal, obrint-se a un fons ajardinat. La decoració de l'arquitectura amb pilars i basaments que aguanten estatuària al·legòrica amb una concepció distributiva en el més pur estil clàssic. A igual mode de la balustrada d'escultures que es presenta en l'edifici del fons de la pintura de Licaó o les que es poden veure en el jardí. M. Carbonell: *Guillem Mesquida 1675-1747. Catàleg*, Palma, 1999, fig. 25. Pel que fa a l'evolució formal de la representació del mite; la trobam en una edició neoclàssica de 1802 d'Augsburg - Bürglen - on l'estètica de l'espai i representacions canvien substancialment. Júpiter torna al format del renaixement per estar assegut sense cap força expressiva d'odi ni rebuig. La palangana sobre la taula hi apareix sense que l'hagi feta caure ni tampoc s'identifica en el menjar cap element humà. El déu no disposa de cap element identificatiu, ni raigs, ni l'Àliga, tampoc la corona que és substituïda per una cinta al voltant del cap, com la majoria d'escultures masculines neoclàssiques. El seu vestit és realitzat en el més pur estil neoclàssic amb la túnica disposada en total naturalitat, sense que es vegi cap transformació en déu ni cap moviment. Tota una percepció de neutralitat visual. Per tant, s'hi presenta visualment com un humà sense caire diví. El fons del foc és purament representatiu sense pes dins la representació. Licaó, amb el cap convertit en llop, es situa vora la taula amb una mà a sobre i mirant a Júpiter. Fuig de l'escena però de manera molt estàtica, quasi immòbil. Encara que en la representació de l'edició d'Amsterdam de 1732 ja s'hi entreveu aquesta estètica pausada.

<sup>47</sup> Per veure casos de contaminació iconogràfica clàssica i entrada dels déus pagans dins espais cristians a Espanya: J. F. ESTEBAN LORENTE *Los dioses paganos en iglesias*, o pinzellades d'aquests casos a Mallorca: Maria BARCELÓ CRESPI; Gabriel ENSENYAT: *Pervivencia de la tradición clásica a través de la iconografía y la onomástica en Mallorca durante la época del Humanismo*, a DDAA, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, T.III, Madrid, 2002.

<sup>48</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1995, 244.

semblant al Déu cristià que es posa en el centre, amb la mà mig alçada i a sota d'ell el món, amb animals, el Sol i la Lluna en cada angle,... Per ventura una de les làmines més fidels a la iconografia cristiana és la de Milà de 1510. La figura principal és el déu creador mitològic vestit amb una túnica amb la mà dreta beneint i amb un nimbe cruciforme. Icones completament cristianes i amb cap atribut que faci entendre una iconografia clàssica. Un altre format idèntic però més simple en composició és l'edició de Lyon de 1527. El poc desplaçament en front de la cultura estètica catòlica en són exemple aquests dos casos fins hi tot l'edició de 1510 és introduïda en la primera pàgina amb un gravat de Sant Jordi. En l'edició de Lyon també en la primera pàgina té dues sanefes verticals decorades a l'estil renaixentista, dins aquesta decoració hi ha la figura d'un àngel amb la santa faç. Veritablement és veu la difusió i confusió d'imatges cristianes per la il·lustració dels textos clàssics. I també aprofitar amb els paral·lelismes i al·legories pròpies per evitar possibles oposicions front l'autoritat censora doctrinal. Si bé en aquestes dues representacions comentades el déu creador està immòbil dins l'escena com una icona central més simbòlica que activa. En la representació de l'edició d'Anguilara de 1563, de la Biblioteca de can Salas, és representat activament com a déu creador i baix una estètica plenament cristiana (fig.5). La il·lustració per ella mateixa no conté cap element que pugui atribuir la figura central a un déu pagà. El déu és representat dins un núvol i es acompanyat per àngels mentre crea part del món, els rius que es veuen en la part inferior. Com en les representacions de Milà i Lyon, es segueixen representant els dos astres que són situats a cada banda del gravat.

En les làmines que representen el diluvi mitològic en almanco dues edicions, la florentina de 1606 i la d'Augsburg de 1681, es veu l'arca bíblica en el centre dins l'aigua en el format i mode que ens és habitual; vaixell d'ample base i tapat en la part superior, protegit per la tempesta. Igualment com hem vist i en la majoria d'edicions el déu de la creació del món apareix en el format iconogràfic del déu cristià: barbut, cabells llargs i blancs, amb túnica, sols en alguns la corona el pot especificar com a déu mitològic.

En el passatge mític de la creació de l'home es veu com la seva formació és fa des del fang igual que en la versió de la creació cristiana, fins hi tot en l'edició francesa, en vers, de 1698 (?) s'hi veu en la imatge l'alè diví de Déu dirigit a la figura de fang, per donar-li vida. Amb més o manco variacions, Ovidi narra la creació de l'Home extret de la terra on hi ha les *llavors* procedents de la divinitat, que mesclades amb aigua acaba creant l'Home (Met.I, 80-85). D'igual mode és del fang pel qual es crea l'Home bíblic. Però és sols en el Gènesi que apareix l'alè diví que dona a la figura de fang la vida (Gèn.II, 7) i no en les *Metamorfosis*, així tindríem un altre cas de transferència d'imatges.

Per altra banda, no és estrany la transferència d'imatges i text per aquests moments si tenim en compte que el diluvi Bíblic i el mític provenen de la mateixa font asiàtica duita pels hèlades. Amb poques variacions com l'invent del vi que en el text bíblic és creat per Noé i en la narració clàssica ho fa Dionís. Fins hi tot el Noé clàssic és Decaulió, rei de Ptía, que avisat pel seu pare, el tità Prometeu, omple una arca d'aliments per sobreviure així al diluvi<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> R. GRAVES: *Los Mitos Griegos (I)*, Madrid, 2004, 183-186.

Les distintes influències o interaccions iconogràfiques tenen una possible explicació. Segons J. Gallego<sup>50</sup>, la mateixa edició espanyola de Sánchez (1580) té il·lustracions inspirades en Miquel Angel que posteriorment influenciaran a pintors andalusos com Castillo o Murillo. El que proposa Gallego és que es feien creacions d'unes escenes "prefabricades" dins models religiosos cristians i que eren aplicades en els textos mitològics. Així per tant, no estem davant dos llenguatges pictòrics divergents sinó un de sol que s'adapta a les circumstàncies que exigeixen els textos, sacres o profans. I a partir d'aquí és la lectura i, per tant, la contextualització de l'obra que esdevindrà el significat del que vol transmetre la pintura.<sup>51</sup> El traspàs d'elements iconogràfics dins el llenguatge cristià és evident en alguns casos: No adopta Sant Miquel els ratjos en la mà en les escenes del Judici Final quan ha de condemnar els pecadors?, o en les mateixes escenes que lluita i venç al dimoni en ocasions porta un feix de ratjos en la mà ja dirigits cap a Satan. Basta que ens fixem en els magnífics frescs barrocs de la volta del presbiteri de l'església de Sant Miquel de Ciutat de Mallorca. La figura 6 són dos detalls d'un gravat d'influència francesa on es representa el Judici Final, de la col·lecció patrimonial de l'església de Sant Miquel de Lluçmajor. No sols l'arcàngel dur el feix de ratjos sinó el seu propi exèrcit d'àngels també adquireixen el mateix atribut. La disposició que adopten és la mateixa que les representacions de Júpiter. Les figures es representen amb el feix de foc a les mans apunt per ésser llançats. Per altra banda el mateix Déu cristià adopta en ocasions posició assegurada talment Júpiter o altres semblances. Per tant, la transmissió icònica n'és característica.

La visió de part dels espectadors de l'obra pictòrica de Júpiter i Licaó encara que no coneguessin el cicle devia despertar familiaritat amb aquelles figures. Fins hi tot creant errors de lectura, identificant Júpiter com el Déu cristià o com a Sant Miquel. Els mateixos textos o faules que moralitzen l'obra d'Ovidi ja comparen i identifiquen els déus equiparant-els. A Lluçmajor, tenint en compte que l'església té com a titular a Sant Miquel, la comunicació amb el receptor i confusió de Júpiter amb l'arcàngel podia haver estat habitual.

Licaó també s'incerta iconogràficament dins l'art cristià. El rei al representar-se el cap en forma de llop té coincidències icòniques en petits cercles de l'art oriental. Sant Cristòfol en alguns manuscrits bizantins o grecs hi apareix amb el cap d'un ca de llarg nas – formalment igual que un llop-, si bé l'origen que s'entreveu a aquesta mutació versa sobre el déu egipci d' Anubis<sup>52</sup>, i no tant en la transformació del rei antropòfag. Essent un cas paral·lel visualment però no pel seu origen clàssic.

<sup>50</sup> J. GALLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1987, 40-41.

<sup>51</sup> Em permet la llicència suggerint que també és un bon recurs; igualment que les faules, metàfores i edicions en raonament moral cristià de l'obra d'Ovidi per esdevenir excusa per la seva difusió. I els paral·lelismes pictòrics amb els cristians esdevindran la mateixa causa final per alleugerir possibles opinions adverses a la difusió d'aquesta cultura. El mateix Gallego diu que si bé la poesia no troba impediment per acceptar i difondre faules d'herència pagana en la cultura espanyola. La pintura no rep la mateixa avinença, tenint més dificultats per la seva creació i distribució. J. GALLEGO: *Visión y símbolos...*, Madrid, 1987, 50. De totes maneres hi ha altres situacions o exemples en què es reproduïen els mateixos gravats per temes o referències distintes. Per exemple, un mateix gravat representant un poble destruït es utilitza al 1570 com a representació d'un terratrèmol de Ferrara i al 1573, la mateixa il·lustració, és utilitzada per representar unes inundacions de Voigtland. E. H. GOMBRICH: *La imagen y el ojo*, Madrid, 1991, 135.

<sup>52</sup> G: DUCHET-SUCHAUX; M. PASTOUREAU.: *La Biblia y los santos*, Madrid, 2003, 113.

Si entenem les pintures, d'aquest estudi, com la darrera visió de la primera humanitat dins la mitologia clàssica i les contemplam juntament amb la que existia abans del diluvi bíblic. Són dos períodes mimètics en dues religions distintes. Tindríem, dins l'estructura cronològica clàssica i la cristiana, semblances en la visió d'una pintura que es situa dins el mateix punt temporal dins la visió catòlica. Segons una interpretació que aporta E.H.Gombrich,<sup>53</sup> la iconografia del misteriós tríptic del *Jardí de les delícies* del Boscho, seria paral·lel a la pintura mitològica vers l'obra seria la representació del món abans del diluvi. Com recordam, l'obra del Boscho és un tríptic que en la seva part exterior, a les dues portes, hi ha pintat una esfera, amb elements atmosfèrics, representant el món. Una vegada obert ens descobreix un interior, l'interior del món, amb el paisatge, la vida humana, des d'una vessant desconeguda per nosaltres: Figures estranyes, homes contorsionats, animals antropomòrfics, essent una vida si més no llunyana per nosaltres i que Gombrich interpreta com una visió del món abans del diluvi. Un estat anterior de l'home de degradació, depravació, cobdícia, i per tant, la representació de la Terra amb episodis de persones que incitaren, amb la seva actuació, a la destrucció del món per part de Déu. Evidentment, la perversió de l'home en els textos bíblics no és fa tant bàrbara com l'antropofagia del cicle ovidià. La situació dels dos passatges, cristià i mític, estaria dins uns moments en els quals no existeix la consciència del pecat, la humanitat ha defugit del bé i del mal. Gombrich ho posa de manifest referint-se a la visió del món abans de la destrucció segons el *Gènesi*, VI, 1-13. En aquests fragments es menysprea l' Home com a sols carn, dóna testimoni de l'existència de gegants en el món, i de com Déu veu una gran maldat, de corrupció i violència en la Terra. Veient el mal fet per l'Home decidí l'exterminació humana. Per tant, encara que no ho especifica, com les edats clàssiques d'Ovidi, la maldat també s'entreveu ascendent. S'anomena que hi havia gegants, on també abans del diluvi mític hi ha una guerra de gegants en les *Metamorfosis*, i després de veure la maldat decideix destruir. Igualment Júpiter després d' arribar en aquest punt, assegurant-se personalment, decideix la destrucció amb els altres déus. Aquesta part del diluvi bíblic, per tenir la mateixa influència que el mitològic, fa que coincideixi en alguns trets, a més a més tenint la pròpia presència d'elements del món clàssic, a *Gènesi* VI, 4 diu:

*Hi havia gegants en la terra en aquells dies, i també després, quan els fills de Déu s'uniren a les filles dels homes i elles els hi donaren fills. Aquests són els herois que foren des de molt antic homes famosos.*

No cal recordar que els herois clàssics, tipus Hèrcules, són el fruit d'un ésser diví envers un mortal. Són interessants com les obres escrites presenten influències i paral·lelismes que també podem trobar, com aquí he fet notar, en les obres pictòriques que es poden interpretar baix una vessant molt semblant. Encara que en situacions distintes, segons la societat o estat cultural d'on provengui.

### **El valor moral del cicle.**

Que les pintures mitològiques estiguin dins un espai religiós cristià, encara que sols sigui dins el recinte de la casa residencial, és estrany a Mallorca. És una temàtica escassa,

---

<sup>53</sup> E. H. GOMBRICH: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 2000, 83-90.

fins hi tot a les cases dels nobles i burgesos que són els més proclius en aquestes representacions. Sobretot pensant en la Inquisició i l'estat devocional de la societat del s.XVII i primera meitat del s.XVIII. S'ha investigat com la visió mitològica es pot representar com a faula i al·legoria. Al·legories com les que autors espanyols del s.XVI escriviren de clara influència en els textos clàssics mitològics. De totes maneres la moralització també s'ha tingut present dins el propi mite clàssic. Per exemple, en la hipòtesi de la primera pintura de la presència de les Erinies, segons la interpretació de Graves, aquestes han actuat dins les narracions amb valors afegits: en la història d'Èdip o en el cas del judici d'Orestes actuen com a personificacions de la consciència o en el cas d'Alcmeó i Erifile que funcionen com advertència moral contra la desobediència i la injustícia.<sup>54</sup>

En temes de moral; la moral política és una qualitat que s'aplica en moltes ocasions dins el significat de l'obra artística. Per exemple, en obres extretes de les sagrades escriptures com el cas de l'estàtua de *Judit i Holofernes*, de Donatello. Fou situada en el Palau Medici amb una inscripció sobre la caiguda dels regnats, que degut a les indulgències, acaben fent guanyar a l'humil. Un text escrit per Pere de Medici en base al text bíblic.<sup>55</sup> Així com en Ovidi hi ha fragments, sobretot del llibre primer de les *Metamorfosis*, que s'entenen com a referències a August. Per exemple els fets que narra l'autor clàssic (Met.I, 200-205) relacionats, des de les malintencions de Licaó, amb els intents de cop d'estat sofert per August. Fins hi tot assimilant August amb Júpiter.<sup>56</sup> També en el context espanyol, no cal mencionar el fet de la utilització política d'Hèrcules com a metàfora de connexió entre el poder mitològic del passat clàssic i la corona espanyola de Carles V.

Les edicions de les *Metamorfosis* eren presents no tan sols en els pintors sinó també en els escriptors, però no pareix que l'escena de Licaó sigui de les més apreciades. Són temes com el de l'amor i la mort que en tenen un pes més procliu. Pensem que en l'època barroca, amor; religiós, místic, misteriós,... i la mort; les típiques vanitas, ... N'eren principals en una gran part de la pintura. En temes mitològics són déus com Adonis, Venus, Hero, Apol·lo i Dafne, Orfeu... que en tenen un pes més important, i que també inspiren obres de Ticià o Rubens.<sup>57</sup> En els temes iconogràfics del s. XVII, Venus i Apol·lo apareixen com a metàfores utilitzades com atributs de l'Amor, mentre que Júpiter actua com atribut del poder. Però en cap dels casos no pareix que el mite de Licaó sigui una narració molt representada ni utilitzada moralment o pictòricament, essent-ne bastant escassa. En les mateixes edicions il·lustrades no apareix sempre la làmina del mite. I en quant a motiu pictòric no n'he trobat cap. Encara que hi deu haver altres exemplars com el de Lluçmajor, ja que la seva existència en gravats existeix.

L'obra d'Ovidi té la particularitat que, en les edicions, s'han realitzat amb comentaris i afegits moralitzants, compartint el text clàssic amb textos instructius en base a l'ètica i moral cristiana. Per tant, la intenció és compaginar el passat clàssic heretge amb el món teològic cristià. De totes maneres s'hauria de puntualitzar, pel que Chevalier diu en el

<sup>54</sup> R. GRAVES *Los Mitos Griegos (II)*, Madrid, 2004, 15, 81, 90. En la nota 6 ja s'ha fet referència de com Graves interpreta el mite d'Arcàdia com a una moral de rebuig cap a l'antropofagia de Licaó.

<sup>55</sup> E. H. GOMBRICH *Los usos de las imágenes*, Barcelona, 2003, 146.

<sup>56</sup> OVIDIO: *Metamorfosis*, Madrid, 2004, 102.

<sup>57</sup> M. CHEVALIER: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, 1976, 60.

seu estudi, que es demana: Com es llegia?, què s'entenia amb el text?... Nosaltres, en base a aquesta investigació, també ens hem de demanar si realment les pintures tenien significat moral per l'observador barroc. L'historiador E.H.Gombrich creu que abans la gent no aprenia història, iconografia,... perquè aquestes àrees anaven implícites a la cultura de la persona i, per això, estudiaven retòrica, teologia, ... àrees clàssiques. Però hem de distingir dues classes de societat.

Dins el renaixement italià, Gombrich considera que en la ment dels italians hi havia present i vigent, essent-ne conscients, els mites i històries clàssiques<sup>58</sup>, però no en tenim la mateixa certesa en l'àmbit espanyol i molt manco mallorquí<sup>59</sup>. Ara bé, molts d'autors i historiadors espanyols i mallorquins posarien en dubte la presència del món clàssic, pel nivell educatiu del temps barroc a Espanya. Més bé en aquest darrer cas el que podríem dir és que serien les històries i l'hagiografia dels sants cristians, aquestes sí en serien presents dins la cultura social de la gent. La cultura de l'època barroca espanyola si bé està denominada segle d'Or pel seu nivell artístic, i de poder polític, no ho és tant a nivell acadèmic, instructiu. No tant inspirat, almanco popularment, amb càtedres i estudis clàssics, sinó més bé de religiositat popular, sentimentalisme i com és habitual la pressió de l'església i del seu braç executiu. La Inquisició, en fa un pes fort dins la direcció de la cultura, cosa que pareix que a Itàlia i posteriorment a França sí que es podia desenvolupar uns trets artístics de caire més clàssic.

Per contextualitzar un poc més les edicions i l'àmbit moral de les obres clàssiques, l'historiador Seznec<sup>60</sup> posa exemples sobre la utilització que en fan els Pares de l'Església de la cultura clàssica. Els grans teòlegs acabaren adoptant interpretacions morals anàlogues vingudes dels mites clàssics. La raó fou que acceptaren la poesia profana en l'educació i la confrontació amb la cultura clàssica, la mítica i la cristiana. Un exemple el tindríem en l'obra *Philosophia moralis* del bisbe de Tours, Hildebert de Lavardis, en el s.XI, analitzant poemes pagans amb la Bíblia. Hildebert ho analitzava baix els principis de la teologia i de l'Antic Testament prefigurant la Nova Aliança amb personatges com faules i prefiguracions de la veritat cristiana. Al fer-se l'al·legoria mecanisme de pietat a partir del segle XII i poder unir les dues cultures serà, com ja hem dit, quan les *Metamorfosis* començaran a tenir més difusió. Serveixi de fet curiós com dins una recopilació de textos de 1873 hi ha extractes per ús de comunitats religioses en què s'interpretaven les deesses com si fossin monges i els deus com si fossin del clergue masculí. El mateix bisbe de Meaux amb l'arribada de les edicions de l'Ovidi moralitzat explica que "baix principi al·legòric tot va dirigit a instruir-mos".

Durant l'època barroca, al 1696 a Venècia, dins aquest àmbit al·legòric i moral d'Ovidi s'edita una versió resumida de les *Metamorfosis*, amb tres parts dins cada capítol o història; un resum del mite, una narració al·legòrica del fet i finalment, la làmina que la representa.<sup>61</sup> Aquest llibre exemplifica el contingut que es podia donar en aquestes

<sup>58</sup> E. H. GOMBRICH: *Imágenes simbólicas*, Madrid, 19.

<sup>59</sup> Hem de recordar les puntualitzacions exposades en l'anàlisi de l'incunable d'Ovidi provenint de l'Escola de Montision.

<sup>60</sup> J. SEZNEC: *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983, 79-82.

<sup>61</sup> G. NASSINE: *Ovidio. Istorico, politico, morale*, Venetia, 1696. Agraesc al Sr. Guillem Ramis, TOR, les opinions en quant la traducció i interpretació del text italià. Encara que la versió que expòs és interpretació



pintures. El text al·legòric compara l'anada de Júpiter a Arcàdia com la baixada d'un déu al món mortal i, per tant, compara Júpiter com la baixada a la terra de l'encarnació del fill de Déu<sup>62</sup>, talment fos Crist. Fent present l'homicidi com a pecat, concepte clarament present dins la cultura occidental. Segons Gombrich la cultura cristiana diferencia un abans i un després del Diluvi, entre altres coses, per l'absència d'un sentit del pecat per part de la humanitat<sup>63</sup>. A més a més, posa de manifest la no creença, per part del rei Licaó, de la presència d'un déu. Les narracions bíbliques de la incredulitat de Tomàs o la no creença dels jueus en la divinitat de Crist no devien ésser males de comparar amb la narració d'Ovidi. A la mateixa edició moral hi apareix el nom *Giudei*<sup>64</sup>, identificant com a jueu un concepte negatiu, d'odi, dins les comparacions entre Licaó i Júpiter figurant aquest com a Crist. Finalment, apareix en el text moralitzat la presència de les figures d'àngels<sup>65</sup>, com a missatgers que feren saber a Júpiter la maldat que es desenvolupava a Arcàdia i que va fer baixar al déu clàssic. Inserint així simbòlicament la funció cristiana de missatgers dels éssers angèlics de la cultura religiosa.

Per altra part, en els mateixos versos de l'edició de Mey s'utilitza un recurs narratiu vingut de la cultura catòlica identificant l'arribada de Júpiter com "la nova", és a dir, utilitzant el recurs literari talment fos la vinguda –bona nova– de Crist dins el món religiós cristià:

*Esparziose la nueva en el instante  
de mi poder, por do la simple gente  
Llena de humanidad y amor constante  
Me començo a invocar senzillament.*

## Conclusió

La presència d'icones de la cultura clàssica és més profunda i existent del que pot parèixer a primera vista. En molts de casos en l'arquitectura, escultura, i pintura es poden trobar presència real o evidències de la seva pervivència. En arquitectura a partir del renaixement fins a ple segle XIX es formula tot baix elements extrets de l'antiguitat clàssica. Les pintures aquí desenvolupades tenen un ple conjunt d'elements clàssics de primera magnitud; formalment, iconogràficament i també en la font mitològica-literària. Amb l'afegit que la seva concepció no sols compta amb el seu origen clàssic sinó, a més, endinsat dins faules i morals no sols provenint de la mateixa concepció original romana sinó seguint, des de l'Edat Mitja, dins la configuració moral cristiana perdurant fins el segle XVIII. La presència de pintures i, per extensió, d'obres literàries que contemplin mites clàssics agermanen la cultura il·lenca dins les xarxes intel·lectuals, per tant, culturals, de l'àmbit mediterrani i occidental d'un origen romà o de font clàssica. Malauradament i com sempre, la perifèria de la nostra situació ha resultat en malbé d'una producció de primer ordre i sempre adequant-mos a les modes dels grans centres culturals i de poder. Si

---

meva i pot tenir algun possible error interpretatiu. Per quant pos la versió original en les notes per les possibles noves concrecions que es puguin observar.

<sup>62</sup> ...*Incarnazione del Figliuolo di Dio*,...

E. H. GOMBRICH: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 2000, 87.

<sup>64</sup> ...*e per Licaone, che volse ucciderlo, intensesi la perfidia de Giudei*.

<sup>65</sup> ...; *prima per rilevar con le prove l'accusa non volendo creder agl'Angeli stessi, ...*

bé la situació intermitja en la comunicació entre aquests móns, la Mediterrània, ha fet que en distint grau la connexió amb les modes hi sigui present.

Finalment, i fent referència material a les obres analitzades, per una major unitat de l'obra seria convenient la col·locació de les tres pintures juntes, dins una mateixa unitat visual. Si bé la situació física de percepció visual agradable seria l'escena principal enmig i les dues secundàries a cada costat. L'arribada de Júpiter a l'esquerra i la preparació del sopar a la dreta. Aquest esquema no és situa en un ordre cronològic, sinó més bé, simètric i compensat. Hem de suposar, i sobretot tenint en compte les inscripcions posteriors, exposades a la introducció, que devia ésser la seva disposició primera abans de les seves recol·locacions amb el pas del temps. No sabem quan es va produir la separació de la disposició física de les tres pintures però devia coincidir en el temps, en l'època i societat, que correspongué amb la desaparició social de la seva significació original.

### **ANNEX. Júpiter i Juno. Dues talles dels déus clàssics.(Fig.7)**

Com apunt i contribució a l'enteniment de la presència del món clàssic dins l'àmbit de Mallorca treim aquí la presència de dues petites figures tallades en fusta blana, amb restes de policromia i alguna repintada.<sup>66</sup>

Les figures foren trobades juntes i, per tant, hem de suposar, que fan parella. Almanco, iconogràficament sí. La figura masculina té tots els atributs de Júpiter, Zeus en la versió grega, de totes maneres no posseeix la corona de l'atribut del déu romà, per tant, ens inclinam en l'atribució original del déu Zeus. Els atributs de l'àliga i els raigs de llamps que té a la mà en fan objecte de l'atribució divina. Pel que fa a la figura femenina, parcialment mutilada, vegem com els pits han estat serrats, correspon a la deessa Juno.

El vestit de la deessa acaba just davall dels pits cosa que devia deixar-los veure com així és sol representar a la Juno romana. La moral puritana d'algun anterior propietari féu que s'escapçàs part del físic de la deessa. La vara que dur a la mà i el paó reial que toca amb l'altre mà, davall ella, en fan els seus atributs iconogràfics. La deessa és mostra pausada i sense cap moviment destorbador, no és el mateix de la figura de Zeus. El déu es mostra més actiu, enèrgic, acompanyat pel mantell alçat pel vent en les seves espatlles. El braç que aguanta el feix de ratjos és mostra tensat fins hi tot en una observació detallada es pot veure els músculs del braç en estat de tensió. En el déu sols el mantell alçat cobreix el seu cos nu. Els detalls i la correcció anatòmica denota una fabricació precisa i elaborada amb cura.

No és coneixen d'altres precedents illencs d'aquests tipus de figures en miniatura, ni temàtica ni iconogràficament. Hem d'acudir a la pintura per observar algunes estàtues

---

<sup>66</sup> Metrologia: Zeus: 14'30 x 4 x 5  
Juno: 14'50 x 4 x 5'5

Pertany a una col·lecció particular de Lluçmajor. De totes maneres la propietat actual és relativament nova, foren comprades fa un any escacs a una tenda d'antiguitats de Palma. Segons el testimoni les figures provenen d'una casa del centre de Ciutat de Mallorca, però poca cosa més és sap. Per tant, escau irrisolt i pràcticament impossible de deduir la seva procedència original i també la seva funció. En tot cas, mirarem en aquest annex de seguir un petit fil conductor contextual i cronològic.

d'aquest tipus que es solen representar en algunes pintures de natura morta o les típiques pintures d'interiors de col·leccions particulars de cases poderoses i, per tant, dins l'àmbit col·leccionista que a partir del Barroc és quan és pren més consciència de l'afany d'aconseguir objectes d'art. Com exemple de la presència d'aquesta concepció pugui servir el quadre, *Aquiles a casa de Licomedes*, d'una col·lecció particular de Palma<sup>67</sup>.

El quadre és un interior ple d'objectes i d'animals exòtics. Damunt el moble principal es veuen tres figures mitològiques. S'exposa així la presència visual d'uns interiors plens d'objectes exòtics –animals, ...- i multitud de peces cosa que ens dona a entendre que la societat benestant, vers la importació de peces pictòriques sí que, encara que segurament tardanament, prengué consciència d'aquesta visió barroca. I de la voluntat d'aconseguir aquest tipus d'estatuetes. Recarregava les seves vivendes i, per tant, una compra de peces que situà tals interiors personals, rics en aquesta estètica barroca i exòtica que estava de mode en els segles de l'edat moderna. Amb una necessitat d'ostentació visual podent transmetre el poder que volien projectar, almanco en petits cercles.

D'altra banda, l'únic precedent formal en un àmbit distint, el religiós cristià, hi esdevé en les figures tallades en fusta a mode de complement a les bacines que s'utilitzaven en les esglésies per almoïna. Són petites figures de sants que presenten el mateix format tal com segueixen aquests déus mitològics. La funció que podien tenir les estatuetes mitològiques no està clara. El format reduït i d'ús probablement domèstic com a peces decoratives dels estudis dels casals, que es situaven a la planta baixa dels palaus civils de Ciutat, en podia ésser la seva funció.

Tampoc podem eliminar la posició de figures-estatuetes d'ús infantil pels al·lots de les famílies més ben situades. No hem d'oblidar que un altre tipus de figures com les peces de betlem, majoritàriament de fang cuit i investigades pel Dr. Gabriel Llompart, en fa constància de què moltes figures servien no sols com objecte d'exposició en els betlems sinó, per quant, els nins jugaven amb elles a mode de joc infantil. Postura que no es descartable tampoc en aquestes figures, ja que l'escapçament dels pits de Juno potser fos degut a la seva utilització pels nins i era "poc moral" tenir una figura amb els pits descoberts.

La utilització d'esbossos, per després la utilització dels models per un projecte més gran o un model plàstic per una pintura, també és, potser, una de les possibles funcions d'aquestes petites imatges. En el gravat d'Abraham Bosse, *El taller de l'escultor* (1642), s'hi pot veure una petita escultura que mostra l'escultor a una parella de nobles, segurament per ésser venuda o bé per procurar idees per una nova escultura a realitzar. Igualment en el fons del taller representat hi ha uns prestatges que apleguen una quantitat elevada de models, sencers o en parts, d'escultures. Remet aquí a un exemple concret, a l'esbós en estatueta de Santa Isabel fet al 1762 per J. Götsch, de fusta de tila i de 17'50 cm., fusta acabada sense cap tipus de pigment<sup>68</sup>. Aquesta figura de format més bàsic, d'esbós, té semblances en quant la base on l'estàtua s'hi situa és feta per un peça rectangular plana de poca amplada i sense cap tipus de decoració. No cal oblidar la possibilitat de què la seva funció, per tant,

<sup>67</sup> DDAA.: *Natura en repòs*, Palma, 1994, 45.

<sup>68</sup> DDAA.: *El Barroco.Arquitectura.Escultura.Pintura*, Barcelona, 2007, 353.

fos la utilització d'aquestes figures dins algun taller d'artistes del s.XVIII, com a models per possibles creacions pictòriques o escultòriques, fins hi tot dins l'àmbit local mallorquí.<sup>69</sup>

Pintures o peces escultòriques en què els dos déus fan parella són nombroses. En els mites en moltes ocasions hi figuren com a parella. També en làmines; es pot veure com en l'edició veneciana d'Ovidi de 1592 hi ha a la part superior del marc decoratiu, al voltant de l'escut central, la parella dels déus Júpiter i Juno un a cada costat de l'oval ajaguts damunt l'estructura arquitectònica. Emmarcant l'escena principal de la narració. O la deessa Juno sola com a fons d'una inicial en l'edició d'Anguilara, de 1563, on Juno es representa en format purament decoratiu dins el seu carruatge. (fig. 5.1)

Dins l'apartat de les pintures hem desenvolupat un espai sobre la moralització dins la cultura cristiana del mite clàssic. Seguint aquell apartat, podem apuntar breument que, la mateixa Juno és objecte d'exemple en la moral cristiana. El paó reial del seu atribut iconogràfic se'n diu que sembla els ulls d' Argos que són comparables amb les vanitats cristianes. Juno és vista en ocasions com l'encarnació de l'església, i en els comentaris de les edicions de les *Metamorfosis* li atribueixen el do de la memòria. La memòria versa clau dins el món catòlic. La memòria conserva el record del pecat, i sols d'aquest record pot esdevenir el penediment i la reconciliació del pecador i del creient de Déu. Tot això és desenvolupat segons un tractat mitològic que realitzà el franciscà John Ridevall a la meitat del s. XV.<sup>70</sup> A mode iconogràfic, la representació que fa Rubens d'*El triomf de l' Església* (1628), segueix les pautes de la Juno clàssica, presentant una figura femenina damunt un carruatge en un entorn místic. Sigui pel fet causant que sia el format de carruatge de Juno és adoptat plenament en aquest quadre. L'element en format de carruatge també és implantat en ocasions dins la iconografia cristiana amb la pujada al cel d'algun profeta o sant cristià.

---

<sup>69</sup> La postura de Júpiter de la fig.3 i la que surt en el gravat del mite de les *Metamorfosis* d'Amsterdam, de 1679, són prou similars a aquesta figura escultòrica del déu.

<sup>70</sup> J. SEZNEC: *Los Dioses de la Antigüedad en la edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983, 83,85.

## LÀMINES



Fig.1.- Arribada de Júpiter al palau de Licaó



Fig. 1.1.- Detall del joc gestual dels personatges

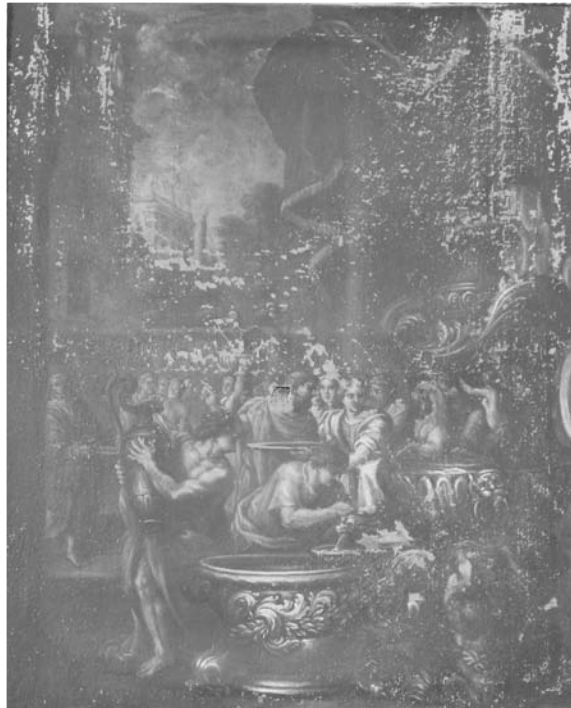


Fig. 2.- Preparació del sopar per la cort



Fig. 2.1.- Detall criats de la cort



Fig. 3.- La transformació del déu i del rei en la destrucció de la ciutat



Fig. 3.1.- Detall anatomia i rostre de Júpiter

Fig. 4.- Làmina de les *Metamorfosis* d' H.GoltziusFig. 5.- La creació del món per Prometeu, segons les *Metamorfosis* d'Anguilara, Venetia, 1563.  
edició Anguilara, 1563





Fig.5.1.- Inicial amb la deessa Juno



Fig. 6. Fragments d'un gravat francès inspirat en C. Le Brun. Sant Miquel i un soldat del seu exèrcit



Fig. 7.- Estatues domèstiques de Zeus i Juno