

ELISABETTA FALANGA LOPES

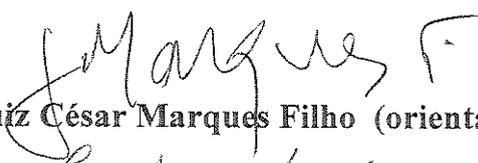
A ICONOGRAFIA DE “JOSÉ E A MULHER DE PUTIFAR” NA
PINTURA ITALIANA DOS SEISCENTOS

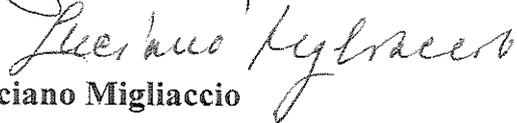
Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

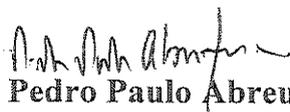
Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
24 / 04 / 2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

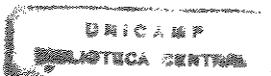
BANCA


Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (orientador)


Prof. Dr. Luciano Migliaccio


Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari

Abril - 2001



UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
L 881 i
UNICAMP
V. 1 Ex. 1
TOMBO BC/ 45501
PROC. 16/392/2001
C D
PREC. 11,00
DATA 31/07/2001
N.º CPD.

ii

CM0015B137-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

L 881 i Lopes, Elisabetta Falanga
 A iconografia de "José e a Mulher de Putifar" na pintura
italiana do Seiscentos / Elisabetta Falanga Lopes. -- Campinas,
SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. José (Patriarca Hebreu). 2. Arte italiana. 3. Pintura italiana – Séc. XVII. 4. Bíblia – A.T. 5. Mulheres na Bíblia.
I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Aos meus pais,
Anna e Giuseppe*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luis Marques pela orientação da tese e pelo grande enriquecimento que esse convívio possibilitou ao meu conhecimento da arte italiana.

Ao professor Luciano Migliaccio pela generosidade e a permanente disponibilidade em auxiliar os alunos do programa com conselhos e comentários sempre pertinentes.

Ao CNPq pelo apoio financeiro à pesquisa.

À grande amiga Leila Rensi cuja ajuda e o incentivo nos momentos mais difíceis foram essenciais para levar a termo este trabalho.

A Nancy, companheira na viagem de pesquisa a Londres, pelo amizade, o apoio e por compartilhar comigo as alegrias e tristezas vividas ao longo desses anos.

Aos meus colegas do programa, Daniela Cabrera, Eduardo Kickhöfel, Maria Eugênia Esmeraldo, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Paola Vermeersch, Elaine Cristina Dias e Letícia Martins de Andrade pela alegre e agradável convivência que tomaram esse período na Unicamp inesquecível.

Ao Marcelo e Marcel pela ajuda fundamental na parte de computação e à Graziela pela colaboração na revisão do texto.

À Lourdinha e o Júnior, da secretaria da pós-graduação, por me orientar no labirinto burocrático da Universidade.

Por último, mas acima de tudo, quero agradecer a meu marido Ricardo e meus maravilhosos filhos, Marcelo e Marina, pelo carinho, o apoio incondicional e a infinita paciência durante esses “longos anos”.

RESUMO

A dissertação trata da iconografia de *José e a mulher Putifar* na pintura italiana do século XVII, um dos temas eróticos do Antigo Testamento a conhecer grande popularidade no colecionismo do período. A pesquisa analisa a transição do tema da arte religiosa para a secular e revela uma faceta do gosto seiscentista. O trabalho inclui um catálogo que cobre a história da iconografia desde as origens, no século IV, até o Seiscentos. Variações na interpretação do tema no interior das diversas escolas de pintura italiana do período também são analisadas.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the iconography of *Joseph and Potiphar's Wife* in Italian painting of the 17th Century, an inherently erotic subject from the Old Testament that became very sought after by private collectors during this period. It follows the transition from religious to secular art and reviews a particular aspect of the history of taste. It also proposes a catalogue that covers the whole story of this iconography from its origin in the 4th Century until the Seicento. Variations in the interpretation of this theme within the different schools of painting in Italy are also discussed.

ÍNDICE

	Pg.
Introdução	1
Capítulo 1. “<i>José e a mulher de Putifar</i>” : o relato e a exegese	5
Capítulo 2. A iconografia na arte religiosa cristã : das origens ao século XIV	15
Capítulo 3. O Tema na arte secular do Renascimento italiano	25
3.1 O século XV	
3.2 O século XVI	35
Capítulo 4. A iconografia na pintura italiana do Seiscentos	43
Conclusão	75
Catálogo	81
Bibliografia	139
Índice de Ilustrações	151
Ilustrações	165

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta dissertação é a iconografia de *José e a mulher de Putifar*, também denominada *A Castidade de José*, na pintura italiana do Seiscentos. O episódio, extraído do livro do Gênesis (39:11-12), é um dos temas eróticos do Antigo Testamento a conhecer enorme popularidade no âmbito do colecionismo italiano do período.

Além dele, outros episódios veterotestamentários, envolvendo sedução, *voyeurisme*, adultério e incesto como *Susana e os Velhos*, *Davi e Betsabéia*, *Lot e as filhas*, tornam-se igualmente populares nesse período. A escolha recaiu no referido episódio por ser o menos estudado, o que possibilita uma contribuição mais original.

A proposta do trabalho, ao estudar a iconografia, é o de reunir subsídios para o estudo das transformações, formais e de sentido iconográfico, que episódios eróticos do Antigo Testamento sofreram ao transitar da esfera da arte religiosa para a secular, investigar as fronteiras entre sacro e profano na arte seicentista e revelar uma faceta específica do gosto do colecionismo desse período.

Assim, a organização e análise do material iconográfico levaram em conta primordialmente a função (sacro/profano), a destinação

(público/privado) das obras, bem como as variações no tratamento formal ou iconográfico das representações.

O trabalho compõe-se de uma pesquisa iconográfica que reuniu documentos visuais, abrangendo as origens do tema até as representações na pintura italiana do século XVII, acompanhada de um catálogo com as informações gerais sobre cada imagem.

O texto da dissertação é constituído por quatro capítulos. No primeiro deles, discute-se o relato bíblico e analisam-se sucintamente as dimensões de significado que a figura de José adquiriu na tradição exegética cristã, com a finalidade de definir o campo semântico das representações visuais do patriarca.

Os capítulos restantes consistem em um comentário ao catálogo. O segundo capítulo trata das origens iconográficas do episódio de *José e a mulher de Putifar* e sua tradição na arte religiosa, principalmente italiana, até o século XIV.

O terceiro capítulo lida com a transição da iconografia para a arte secular, paralela ao seu progressivo declínio na arte religiosa, de meados do século XV ao final do século XVI.

O quarto capítulo constitui o núcleo central da pesquisa e aborda a iconografia no século XVII italiano, agora como tema autônomo, totalmente desligado de outras porções do relato bíblico da história de José, e no ápice de sua popularidade em obras destinadas exclusivamente ao colecionismo. A análise procurou ainda estabelecer as variações no tratamento da iconografia no interior das diversas escolas e correntes estilísticas da pintura italiana do período.

A pesquisa foi financiada com recursos do CNPq e realizada nas fototecas e bibliotecas do Instituto Germânico de Florença, Warburg Institute e Witt Library de Londres.

CAPÍTULO 1. “JOSÉ E A MULHER DE PUTIFAR” (Gen. 39:11 -12)

O RELATO E A EXEGESE

A história de José ocupa a parte final do livro do Gênesis (37-50). Trata-se de uma longa e complexa narrativa da vida do patriarca, desde a infância à sua prodigiosa ascensão a administrador do Egito e salvador do povo judeu. O episódio na casa de Putifar (Gen. 39: 7-20) pertence ao período de escravidão do patriarca no Egito : filho preferido de Jacó e sua segunda esposa, Raquel, José fora traído por seus ciumentos irmãos e vendido a mercantes ismaelitas que o levam como escravo para o Egito, onde passa a servir Putifar, comandante da guarda do faraó que, diante da capacidade do jovem, confia-lhe a administração de sua casa.

José era belo de rosto e de corpo, como ressalta o texto bíblico, e a mulher de Putifar sente-se atraída pelo jovem que, no entanto, resiste com firmeza ao seu constante assédio. O episódio da frustrada tentativa de sedução é assim narrado no capítulo 39 do Gênesis:

Aconteceu que, depois desses fatos, a mulher de seu senhor lançou os olhos sobre José e disse: “Dorme comigo!” Mas ele se recusou e disse à mulher de seu senhor: “Estando eu aqui, meu senhor não se preocupa com o que se passa na casa e me confiou tudo o que lhe pertence. Ele mesmo não é, nesta casa, mais poderoso do que eu: nada me interditou senão a ti, porque és sua mulher. Como poderia eu realizar um tão grande mal e pecar

contra Deus?” Ainda que ela lhe falasse a cada dia, José não consentiu em dormir ao seu lado e se entregou a ela. (Gen. 39:7-10)

Ora, certo dia José veio à casa para fazer o seu serviço e não havia na casa nenhum dos domésticos. A mulher o agarrou pela roupa, dizendo: “Dorme comigo!”. Mas ele deixou a roupa nas suas mãos, saiu e fugiu. (Gen. 39:11-12). Vendo que ele deixara a roupa nas suas mãos e que fugira, ela chamou seus domésticos e lhes disse: “Vede! Ele nos trouxe um hebreu para nos insultar. Ele se aproximou para dormir comigo, mas lancei um grande grito, e vendo que eu levantava a voz e gritava, deixou sua roupa a meu lado, saiu e fugiu”. (Gen. 39:11-15)

Colocou a roupa a seu lado esperando que o senhor viesse para casa. Então ela lhe disse as mesmas palavras: “O escravo hebreu que nos trouxeste aproximou-se para me insultar e, quando levantei a voz e gritei, ele deixou sua roupa a meu lado e fugiu. “Quando o marido ouviu o que lhe dizia a mulher: “Eis de que maneira teu escravo agiu para comigo,” sua cólera se inflamou. O senhor de José mandou apanhá-lo e pô-lo na prisão, onde estavam os prisioneiros do rei. ¹

O episódio, apesar de breve no contexto da narrativa, é responsável pela reviravolta na trama que mudará o destino de José: na prisão, ele firma seu prestígio como intérprete de sonhos, que o levará à corte do faraó, dando início à sua prodigiosa ascensão de escravo a administrador do Egito, permitindo-lhe, ao final, reconciliar-se com a família e salva-la da penúria assim como a todo o povo judeu.

¹ Versão em português da Bíblia de Jerusalém.

Nas representações visuais, o episódio na casa de Putifar foi desdobrado em três iconografias: a de *José e a mulher de Putifar*, que será o objeto de nosso estudo, mostra o momento da tentativa de sedução quando a mulher agarra o manto do jovem, que foge. (Gen. 39:11-12); a cena da *falsa acusação* na qual ela exhibe o manto de José como prova de que ele estivera em seus aposentos e a de *José levado para a prisão*.

O episódio bíblico, enquanto trama, pode ser considerado como a versão mais conhecida de um tema muito antigo e recorrente nos escritos e folclore de inúmeros povos. Stith Thompson, pioneiro na classificação de motivos folclóricos, descreve o motivo da “mulher de Putifar” como o da mulher que tenta em vão seduzir um homem e depois o acusa de tentar violentá-la.² O tema nas suas mais antigas formas conhecidas parece originar-se em área mediterrânica no II milênio a.C. Seu mais antigo registro encontra-se no Antigo Egito, no chamado *Conto dos dois Irmãos* (meados do séc. XIII a.C) e na tradição clássica sua mais antiga expressão remonta à Grécia homérica no *Conto de Bellerophon*, da *Iliada* (livro VI, 155-205).³ A história de Fedra e Hipólito, que inspirou as tragédias de Eurípides e Racine, também pode ser considerada uma variante do mesmo motivo. J. Yohannan, na antologia⁴ que publicou sobre o tema, acompanhando-o por um período de mais de três milênios, afirma ser difícil encontrar, entre os mais variados povos, uma história com uma circulação mais ampla e por um período mais longo de tempo do que esta.

² Cf. Thompson, 1955, V, Motif K 2111.

³ Cf. Goldman (1995:32)

⁴ A antologia de 1968 inclui desde o conto egípcio dos dois irmãos, Anpu e Bata, passando por relatos hindus, persas, islâmicos até a tradição Ocidental, culminando no século XX com o ciclo de romances de Thomas Mann.

Já a versão bíblica do tema da mulher de Putifar, pela peculiaridade de pertencer às escrituras sagradas de três religiões, vai gerar uma imensa literatura exegética e legendária, tanto no âmbito judaico quanto no cristão e também no Islão, onde a história de Yusuf e Zuleikha é narrada com alguns acréscimos inexistentes na versão bíblica, no *sura* 12: 23-35 do Alcorão.⁵

Na tradição judaica, o episódio da mulher de Putifar foi tratado como conto admonitório, encorajando o leitor a resistir às tentações. O autocontrole de José tornou-se paradigmático para todos aqueles que sofrem as tentações da carne.⁶ Desde as fontes pós-bíblicas mais antigas (*Jubileus*, *Testamento dos Doze Patriarcas*), o episódio adquiriu um caráter central, e ao longo dos séculos, a história com seus elementos de romance, intriga e vingança exerceu enorme fascínio e apelou para a imaginação dos *aggadistes*, em cujas reeleborações ela foi sendo enriquecida com o acréscimo de inúmeros detalhes e motivos inexistentes no texto bíblico e fixados na tradição textual do *midrash*. Muita dessas variantes e expansões da narrativa são encontradas também na tradição islâmica, colocando para os especialistas o complexo problema das relações entre as duas tradições.⁷

No âmbito do cristianismo, onde se afirma desde o início a crença na unidade entre o Antigo e o Novo Testamento⁸, a figura do patriarca

⁵ Sobre o motivo da mulher de Putifar nas tradições do Oriente Próximo, remetemos ao estudo Goldman (1995) com extensa bibliografia sobre o assunto e à antologia de J. D. Yohannan, mencionada na nota anterior.

⁶ Cf. Goldman (1995:37)

⁷ Para o estudo da exegese judaica do episódio e as expansões da narrativa na literatura midrashica remetemos ao estudo de Kugel de 1990. Para as relações entre a tradição judaica e a islâmica, ver o estudo de Goldmann citado, na nota anterior.

⁸ Na tradição cristã, o Antigo Testamento é lido como prefiguração do Novo. Como afirma Agostinho "In Veteri Testamento est occultatio

ssumirá, na exegese alegórica cristã ⁹, basicamente três dimensões de significado nos escritos dos comentadores: a de José figura de Cristo, a do José virtuoso e a do casto José ¹⁰.

Na tipologia bíblica, José adquiriu um lugar privilegiado entre os patriarcas por se tornar a prefiguração por excelência de Cristo, no Antigo Testamento. Assim, converteu-se num dos temas de predileção dos comentadores porque, enquanto outros personagens bíblicos, como Jonas e Isaac, prefiguravam Cristo em uma circunstância particular de suas vidas, José permitia um paralelismo na sua vida inteira. A aproximação remonta a Tertuliano (séc. III) ¹¹, que já via o patriarca como figura de Cristo por ter sido traído e vendido por seus irmãos como Cristo o fora por seus irmãos de raça ¹², e será desenvolvida ao longo dos séculos pelos comentadores que desdobrarão refinados paralelismos entre os eventos de sua vida e a de Jesus. ¹³

A segunda dimensão, o José virtuoso, faz dele um dos grandes modelos morais da Bíblia pela complexa gama de virtudes que o patriarca exhibe ao longo de sua movimentada vida. Os exegetas não se cansarão de

Novi, in Novo Testamento est manifestatio Veteris" Sobre a concordância entre os dois Testamentos ver Lubac(1959:328-341)

⁹ O método de exegese alegórica, iniciado por Orígenes no século III, vê no texto sagrado três níveis de significação: um sentido literal ou histórico, um sentido moral, que nos permite extrair regras de conduta, e um sentido místico que permite ver num acontecimento do Antigo Testamento o prenúncio de um evento correspondente no Novo. O método alegórico foi herdado do judeu helenizado Filo e remonta aos intérpretes estóicos de Homero.

Sobre o triplo sentido das escrituras, ver Hall (1995:102-3),

¹⁰ Para a exegese da figura de José foram consultados Guillaume (1974:VIII,1276-1289), Von Erffa (1995, 411-457), Derpmann (1974:43-48)

¹¹ Adv. Marcionem III, 18. MPL2, 346.V

¹² Cf. Guillaume (1974: v.7-12819)e Fabre (1921-2:195)

¹³ Para José como figura de Cristo na tipologia bíblica tradicional, ver Fabre(1921-2:195), Daniélou (1962-3:149-150)

exaltar sua paciência nas adversidades, sabedoria, moderação, capacidade de resistir a tentações e perdoar ofensas.

No entanto, dentre todas as suas virtudes, a castidade, em particular, será a mais enfatizada pelos comentadores e da qual ele se tornará verdadeiro símbolo. Para os Pais da Igreja, ele é o *Domitor libidinis* por ter resistido à tentativa de sedução da mulher de seu senhor no Egito¹⁴. Essa dimensão, a do Casto José, é evidentemente a que mais nos interessa por derivar do episódio na casa de Putifar.

Em Ambrósio (séc. IV), único dentre os Padres da Igreja a dedicar um tratado inteiro à figura de José (*De Josepho Patriarca*, PL 14, 641-671)) e que se constitui na principal fonte cristã para interpretação do patriarca, essas dimensões de significado já estão estabelecidas¹⁵. José é visto como figura de Cristo e modelo de Castidade (*speculum castitatis*). No tratado, cada ação ou evento de sua história são investidos de significado alegórico. A dimensão moral também é exaltada, mas logo no início do comentário Ambrósio afirma: há muitas virtudes no patriarca mas uma brilhou acima de todas, a castidade.¹⁶

Ao comentar o episódio da mulher de Putifar, ele considera que José despiu a vestimenta, mas, no entanto, não ficou desnudo porque manteve intactas as vestes da virtude.¹⁷ Ambrósio estabelece também a leitura alegórica que vigorará na tradição posterior, relacionando a tentativa de sedução com a paixão de Cristo. A mulher de Putifar, tentando seduzir José, simboliza a Sinagoga que tenta seduzir Jesus. Assim como José a rejeitou deixando o

¹⁴ Cf. Réau (1952-5:163)

¹⁵ Foi consultada a tradução inglesa de M. McHugh, *St. Ambrose, Seven Exegetical Works*, Washington D.C, 1972, p.189-237

¹⁶ Ibid. p.189

¹⁷ Ibid., p.206

manto em suas mãos, Cristo, agarrado pelas mãos adúlteras da sinagoga, despiu-se das vestes corpóreas e ascendeu livre da morte¹⁸. Essa interpretação, retomada por Isidoro de Sevilha, continuará nos comentadores medievais, como Beda, Rabano Mauro, Remigius, Bruno Segni até Anselmo de Laon¹⁹. Pode ser encontrada ainda em compêndios tipológicos como a Bible Moralisée na sua versão latina.²⁰

Enquanto exemplo de castidade, José será exaltado nos escritos de Gregório de Nissa (*Contra fornicarios*, PG 46, 494-495), Cromatius de Aquiléia (*Sermo XXIV SC*), Zenon de Verona (*De pudicitia 5*, PL 11- 299) e Agostinho (*Sermo 343*, PL 39, 1509-1510) e como tal permanecerá nos exegetas medievais dependentes das idéias da patrística. Beda, por exemplo, escreve de modo análogo a Ambrósio: ao ter deixado a vestimenta nas mãos da adúltera, José preferiu servir a Deus na nudez do que ser vestido pela cortesã da concupiscência do mundo.²¹

A razão da ênfase dada pelos comentadores especificamente a esse episódio dentre tantos que compõem o relato, reside, talvez, no seu caráter singular no contexto do Antigo Testamento. Enquanto outras virtudes de José são compartilhadas por outros personagens bíblicos, ele é, no entanto, um dos raros exemplos de castidade e resistência às tentações a que se podia recorrer²². Heróis, sábios e profetas bíblicos eram freqüentemente e extremamente prolíficos. Grandes figuras como Davi, Salomão e Sansão mostraram-se incapazes de resistir aos encantos femininos com conseqüências nefastas.

¹⁸ Ibid., p. 210

¹⁹ Derpmann (1974:45-48)

²⁰ Erffa (1995:446)

²¹ In Marcum 4,14, CC 120 citado em Guillaume (1974: 1284)

²² Kugel (1994:24)

A mulher de Putifar também possui um caráter único que a diferencia tanto das grandes mães de Israel, fundadoras de tribos e movidas pelo desejo de procriar, quanto das demais sedutoras bíblicas que utilizam seu poder de sedução, nunca por amor ou paixão pelo homem seduzido, mas como um artil para atingir seus objetivos, quer estes sejam moralmente justificados, como nas histórias de Judite e Holofernes ou Judá e Tamar, ou condenáveis, como em Sansão e Dalila. Mas, no que se refere à mulher de Putifar, o texto bíblico não menciona nenhuma outra motivação, exceto a paixão pelo belo jovem. Sua franqueza e agressividade sexual, a mescla de sensualidade e rancor feroz também não encontram paralelo em nenhum outro personagem feminino.

Em seu estudo sobre as figuras femininas do Gênesis, Jeansonne considera a caracterização da mulher de Putifar como simplista e estereotipada. O personagem, segundo ela, é introduzido na narrativa sem cuidado na composição do caráter ou complexidade de motivações e seu nome sequer é mencionado. Sua fala lacônica, direta, imperativa acentua a natureza intensa e luxuriosa de sua paixão, em contraste com o nobre e comedido discurso da recusa de José, mostrando-a como um estereótipo da sedutora e lasciva estrangeira cujo envolvimento convém, aos homens judeus, evitar pelo risco de perverter seus valores morais e religiosos.²³

Enquanto exata contrapartida da figura do casto José, totalmente capaz de resistir às tentações, ela é vista em textos de comentadores, como João Crisóstomo²⁴, como exemplo da mulher que se deixa dominar por seus instintos. Nessa interpretação ela chegará a simbolizar a Luxúria, como por exemplo, no influente tratado sobre vícios e virtudes do século XIII, *Somme le*

²³ Cf. Jeansonne (1990: 107-8)

²⁴ Opera 694 citado em Derpmann (1974:47)

Roi, do dominicano Frère Laurent, onde o episódio de *José e a esposa de Putifar* ilustra esse vício. (fig. 11- cat.10). Outras vezes, como uma espécie de Eva, sugere-se uma inspiração diabólica para sua atitude. É o caso da catedral de Chartres, onde ela é representada aos pés da figura do patriarca escutando os conselhos do demônio (fig.12). Também na “Bible moralisée”, na sua versão latina, o diabo é representado no medalhão enquanto na versão em francês arcaico, ela é comparada à serpente que enganou Adão.²⁵

Dante a condena às penas do inferno, mas, não entre os libertinos e libidinosos, como se poderia supor, e sim junto aos que proferiram falso testemunho, como se lê no canto 30 do Inferno:

(Dante) “Chi son li due tapini

Che fuman come man bagnata il vèrno,

Giacèndo stretti a’ tuòi dèstri confini ?”

(Virgilio) “Qui li trovai, e pòi vòlta non dièrn, “

Rispose, “quand’io piòvvi in quaesto greppo,

E non credo che dieno in sempitèrno.

²⁵ Erffa (1995:446)

L'una è la falsa che accusò Giusèppo;
 L'altro è il falso Sinòn grèco da Tròia:
 Per fèbbre acuta gittan tanto leppo."²⁶

²⁶ "Quem são -lhe disse- os dois que ora estou vendo?

Quais no inverno mãos úmidas fumegam,
 À destra tua próximos jazendo".

"Já stavam quando vim: êles se entregam,
 Des que desci, a quietação completa;
 E creio, assim a eternidade empregam.

"Uma acusou José, falsária abjeta,
 Outro é Sinon, de Tróia o grego tredo:
 Lançam por febre essa fumaça infecta". (trad. Xavier Pinheiro)

CAPÍTULO 2. A ICONOGRAFIA NA ARTE RELIGIOSA CRISTÃ : DAS ORIGENS AO SÉCULO XIV

Apesar da importância dada ao episódio pelos comentadores, enquanto exemplo de castidade, *José e a mulher de Putifar* raramente é objeto de representações independentes na arte religiosa cristã, sendo figurado, normalmente, no interior de ciclos narrativos da vida do patriarca. É nesse contexto, portanto, que se deve buscar as origens de sua iconografia.²⁷

Nos primeiros séculos do Cristianismo, apesar de o patriarca gozar de grande popularidade, curiosamente sua presença é quase inexistente em contexto sepulcral: José não é representado nas pinturas das catacumbas ou na decoração de sarcófagos. As únicas exceções conhecidas são a catacumba de Via Latina²⁸, de meados do IV século, e a tampa de um sarcófago do Vaticano,²⁹ do mesmo período; contudo, em ambas a cena da mulher de Putifar não é representada.

²⁷ Sobre as origens da iconografia de José foram consultados P.Fabre (1922: 93-211), Cecchelli (1936:121-149), Réau (1955-59: 156-171), H.Leclercq (1924:2644-2656), Künstle (1928:287-288), Kirschbaum (1970:424-434)

²⁸ A catacumba, descoberta em 1955, possui uma riqueza e originalidade iconográficas surpreendente pela mescla de temas sacros, profanos e até mesmo pagãos e, principalmente, pela novidade de muitos dos temas na arte cimiterial paleocristã como é o caso das duas cenas da história de José: *Os sonhos de José* (Gen. 37:5-10) e *O encontro com os irmãos no Egito* (Gen. 42:6-8). Segundo Ferrua (1960), a catacumba deveria ser privada, reservada ao uso de um círculo restrito de famílias, não estando sujeita ao controle de autoridades eclesiásticas, o que explicaria tal liberdade de escolha e tratamento dos temas.

Com relação às primeiras basílicas cristãs, cujas antigas decorações desapareceram, é difícil estabelecer onde e quais cenas da vida de José foram figuradas³⁰. Só na basílica de S. Ambrósio, da qual conhecemos os *tituli*, são referidos quatro episódios da história, entre os quais o da castidade³¹.

É provável também que em S. Paolo fuori le Mura o episódio fosse representado, se admitirmos a hipótese de que o ciclo de afrescos do século XIII, atribuídos a Cavallini, no qual a cena era figurada, reproduziria o programa iconográfico anterior.

O exame das representações do episódio de *José e a mulher de Putifar* na arte religiosa mostra que a iconografia do tema não se origina de um protótipo único, e sim de tradições diversas, exibindo, como veremos, desde os documentos mais antigos remanescentes, certa flexibilidade nas convenções iconográficas. A cena da tentativa de sedução concentra-se, salvo raríssimas exceções, no momento em que a mulher de Putifar agarra o manto de José em fuga. Esse arranjo básico, no entanto, possui, desde as origens da iconografia, algumas variantes tanto no que se refere à ambientação da cena quanto na postura e disposição das figuras, gerando tradições diversas para as representações do tema.

²⁹ A tampa do sarcófago, descoberto em 1943, traz as cenas de *José retirado do poço* e *A venda do trigo aos irmãos*, do lado esquerdo e à direita a cena da *Adoração dos magos*. Vikar in Weitzmann (1979:466)

³⁰ A antiga basílica de S. Pedro era decorada com 46 cenas do Antigo Testamento do lado norte e 46 do Novo no lado sul. Provavelmente devia conter cenas da vida de José. No Laterano, um primeiro ensaio de concordância entre os dois Testamentos se desenrolava ao longo da nave esquerda e direita: a cena de José vendido pelos irmãos devia corresponder à traição de Judas. Em Santa Maria Maggiore há uma lacuna entre os episódios de Jacó e os de Moisés, que seria o lugar de José, mas é impossível saber quais cenas teriam sido aí representadas. Para a representação de José nas antigas basílicas constantinianas cf. P. FABRE (1921, 195-203)

³¹ P. FABRE, (1921:200 e nota 4)

A mais antiga representação conhecida do episódio, e a única em que a cena aparece fora do contexto narrativo da vida de José, nos primeiros séculos do cristianismo, encontra-se numa vasilha de cerâmica do IV século, proveniente da Tunísia (fig.1 - cat.1). Numa iconografia, aparentemente única, temos, de um lado, José fugindo da mulher de Putifar e, do outro, a cena dos três judeus saindo da fornalha (Daniel 3-26). A singular aproximação dos dois episódios deve-se, provavelmente, à semelhança visual entre as duas cenas de fuga. Vikan³² sugere ainda um possível paralelismo temático com base no texto do *Testamento dos doze Patriarcas* (2.2)³³, onde José afirma ter sido livrado por Deus das “chamas ardentes” ao referir-se, metaforicamente, ao assédio pela mulher de Putifar³⁴.

Em manuscritos, as mais antigas ilustrações existentes da vida de José encontram-se nos denominados Gênesis de Viena (Síria, séc. VI) e Gênesis de Cotton (Alexandria, séc.VI ?). Trata-se de dois documentos de fundamental importância por serem os dois únicos fragmentos de manuscritos gregos ilustrados do Antigo Testamento remanescentes do período pré – iconoclasta; ambos conservam o episódio da mulher de Putifar.³⁵

O Gênesis de Viena (fig.2- cat.2) é considerado o mais suntuoso e bem conservado manuscrito remanescente dos primeiros séculos do Cristianismo. Nele é dada grande proeminência à figura de José, com 21

³² G. VIKAN, (1979: 464-465)

³³ Texto que pretende conter as últimas palavras de cada um dos doze filhos de Jacó. Conhecido atualmente apenas na versão cristã, mas provavelmente derivado de uma coleção judaica de testamentos, remontando, talvez, ao primeiro ou segundo século A.C.. Kugel (1990: 279)

³⁴ *I struggled against a shameless woman, urging me to transgress with her, but the God of Israel my father delivered me from the burning flame.* (tradução inglesa de R.H.Charles *Apocrypha e Pseudepigrapha*, p.346)

³⁵ Cf. Wellesz (1960:5)

ilustrações dedicadas à sua história. O episódio da sedução (fig. 2a) é ambientado no luxuoso interior dos aposentos da mulher de Putifar que aparece à esquerda, sentada à beira do leito, agarrando o manto de José, que foge em direção a uma porta lateral. Uma colunata clássica semicircular, apesar de fora de proporção, consegue definir um espaço convincente no qual a cena transcorre. A orientação diagonal das duas figuras imprime dinamismo e acentua o ímpeto da fuga de José. O restante das ilustrações contidas na página (fig.2) não segue o texto bíblico, e sua interpretação tem sido objeto de grande discussão entre os especialistas. Provavelmente inspiradas em fontes legendárias judaicas sugerem que as ilustrações poderiam ter sido extraídas de uma paráfrase judaica ³⁶.

Já o Gênesis de Cotton (cat.3), seriamente danificado pelo incêndio de 1731 da biblioteca de Sir Robert Cotton, encontra-se em ruínas, mas ainda permite perceber a concepção geral dos episódios ³⁷. Nos fragmentos remanescentes é possível distinguir dezoito cenas da vida de José, inclusive a da castidade (fig.3). A ilustração, conforme a reconstituição de Weitzmann e Kessler (fig. 3a), mostra a cena da sedução ao lado da falsa acusação. Sua concepção difere do Gênesis de Viena, tanto na iconografia quanto no estilo. Nela vemos José saindo em fuga pela porta do quarto da mulher de Putifar, seguido pela sedutora, que procura retê-lo agarrando seu manto. A cena é focalizada do ponto de vista exterior aos aposentos numa ambientação, portanto, totalmente diferente da anterior. Também o estilo, mais

³⁶ Cf. Weitzmann (1977:80)

³⁷ Em seu estudo de 1986 sobre o manuscrito, Weitzmann e Kessler procederam a um trabalho de reconstituição das ilustrações, com base no estudo comparativo de obras posteriores baseadas no mesmo protótipo, em especial os mosaicos da Igreja de S. Marco em Veneza, considerados os mais próximos das ilustrações do manuscrito.

rígido, com figuras dispostas no mesmo plano contrasta com o caráter dinâmico do fragmento de Viena ³⁸.

Do século VI, outra narrativa da vida de José encontra-se nos relevos esculpidos da extraordinária cátedra de marfim do bispo Maximiano de Ravena. O programa iconográfico da cátedra dispõe lado a lado cenas da vida de José e de Cristo. Schapiro acredita que a escolha do patriarca deve-se não só ao fato de José ser visto como tipo de Cristo, tradicional na exegese cristã desde Tertuliano, mas também por ter sido tomado como modelo de conduta para os bispos, pela mescla de virtudes religiosas e administrativas que o caracterizava, numa época em que esses desempenhavam também funções administrativas ³⁹.

Na cátedra, a cena com a mulher de Putifar apresenta uma concepção próxima à do Gênesis de Viena. A placa dispõe, no mesmo plano, as cenas da castidade e a da prisão (fig. 4 - cat. 4). Na primeira (fig.4a), vemos novamente os aposentos da mulher de Putifar, que se encontra agora em pé diante de um requintado leito com dossel, agarrando a roupa de José o qual, com o braço direito erguido num enérgico gesto de recusa, tenta se desvencilhar.

³⁸ Representações do episódio também são encontradas em manuscritos gregos posteriores como os Octateuco Vatic. Gr. 746 e 747 e o Gr. 510 da Biblioteca Nacional de Paris. Dentre os manuscritos latinos mais antigos temos o chamado Pentateuco de Ashburnham, um dos dois únicos fragmentos restantes do período pré-carolíngio, mas nele só restam as cenas de José na corte do faraó. Cf Leclercq (1924:2644-2648)

³⁹ Schapiro (1952:29-30) baseia-se nos sermões de Pedro Crisólogo e principalmente no tratado de Ambrósio sobre os deveres do clero (*De Officiis ministrorum*, PL 16 56,116-118,122-127) onde José é mostrado como paradigma para os homens da Igreja ao combinar virtudes religiosas e administrativas. Essa concepção talvez tenha sido influenciada pelo tratado do judeu helenizado Filo (*De Josepho*) onde a figura do patriarca é interpretada como alegoria do homem político e governante ideal.

Na arte monumental italiana, entre os ciclos remanescentes, a mais antiga representação do episódio de *José e a mulher de Putifar* encontra-se nos afrescos de S. Maria Antiqua, datáveis entre os séculos VIII e IX, com seis cenas dedicadas à história de José. A iconografia da cena (cat.5-fig.5) é semelhante à da cátedra de Ravena com a mulher de Putifar, diante da cama, agarrando o manto de José. Pode-se ainda ler parte da inscrição: *end Ioseph. Concubuit eum.*

No século XIII reaparecem grandes ciclos narrativos dedicados ao Antigo Testamento e neles a história de José ganha popularidade, sendo freqüentemente representada. Nas catedrais góticas francesas de Chartres, Bourges, Auxerre e Poitiers encontram-se vitrais consagrados à história de José⁴⁰. Extensos ciclos da vida de José também reaparecem na Itália, nos mosaicos do átrio da basílica de S. Marco, em Veneza; nos mosaicos da cúpula do Batistério de S. Giovanni, em Florença, e nos afrescos da basílica de S. Paolo fuori le Mura.

No átrio da basílica de S. Marco, um grande ciclo de mosaicos é dedicado ao Antigo Testamento narrando o Gênesis e o Êxodo com uma amplitude única no mundo. Nele uma extensa narrativa, com trinta e oito cenas, é dedicada à história de José. O ciclo do Gênesis é considerado pelos especialistas totalmente dependente, quase uma cópia fiel, do protótipo de Cotton que teria chegado a Veneza (no original ou em cópia) proveniente de Alexandria, talvez com o botim da quarta Cruzada⁴¹. A iconografia da tentada sedução (fig.6 cat.6) é desdobrada em duas cenas: a primeira, mostra o momento da tentativa de sedução com as figuras de José e a mulher de Putifar, inseridas em dois arcos, conforme o texto bíblico, reproduzido acima da cena:

⁴⁰ Mâle (1923:134)

⁴¹ Bertoli (1986: 55)

Hic dicit uxor Phutiphar Joseph : “ Dormi mecum ”. A segunda mostra a cena da fuga, que obedece à mesma concepção do manuscrito de Cotton, com José à esquerda fugindo do quarto com os braços erguidos, enquanto ela, na soleira da porta, tenta segurá-lo pelo manto, com a inscrição: *“ Joseph relicto palio in manu mulieris fugit ”*.

Já nos mosaicos do batistério de Florença é retomada a relação tipológica entre José e Cristo, com cenas da vida de ambos sobrepostas, respectivamente, no quarto e quinto registros da decoração da cúpula. A vida de José é narrada em quinze cenas e, surpreendentemente para um ciclo dessa extensão, a cena de sedução não é representada. Do episódio no qual José é vendido a Putifar (fig. 7a), a narração salta para o momento em que a mulher de Putifar acusa José, falsamente, de tentar seduzi-la e exhibe o manto como prova (fig. 7b).

Em San Paolo fuori le Mura, os afrescos tradicionalmente atribuídos a Cavallini foram destruídos num incêndio em 1823, mas são conhecidos através de cópias executadas em 1634 para o cardeal Barberini. Entre eles, a história de José desdobrava-se em nove cenas. A sedução (fig. 8 - cat.7) era ambientada no quarto da mulher de Putifar que aparecia à esquerda, sentada num leito oblíquo ao plano do observador, segurando o manto de José. O afresco é incluído pelos especialistas no grupo refeito no século XIII, devido às inovações que apresenta em relação à tradição bizantina e paleocristã principalmente no que se refere ao tratamento espacial da cena⁴². Nele Cavallini enfrentou o desafio de inserir o episódio num espaço arquitetônico tridimensional, em vez de dispor as figuras em frisa diante ou no interior de edifícios, como ocorre em outros afrescos do ciclo.

⁴² White (1966: 148)

Entre os séculos XIII e XIV, histórias da vida de José também são comuns em saltérios, que constituíam o livro mais frequentemente usado para a devoção privada do cristão até o século XIV, quando foram suplantados pelo livro de Horas ⁴³. Um dos mais elaborados exemplares é o saltério de S. Luís, realizado por volta de 1260, com 78 refinadas miniaturas de página inteira ilustrando cenas do Antigo Testamento. Em uma delas são condensados os três momentos iconográficos que narram os acontecimentos na casa de Putifar (Fig.9-Cat.8): inseridos numa arquitetura gótica, temos à esquerda o episódio de *José e a mulher de Putifar* e, à direita, representados simultaneamente, a *falsa acusação* e *José levado para a prisão*. Uma concepção semelhante, com as figuras inseridas em arcos românicos, também aparece no saltério inglês de Munique (Fig.10-Cat.9).

Já em outro manuscrito de alta qualidade, o saltério da Rainha Mary, do século XIV, a história transforma-se num episódio de romance cortês (Fig. 13-cat.11). No alto da página é o rei que parte para uma caçada e, na parte inferior à esquerda, a rainha aproveita-se da ausência do marido para tentar seduzir o jovem José. A iconografia é totalmente incomum para a representação do episódio, por mostrar o momento em que a mulher pede ao jovem que durma com ela, sendo figurada com o braço estendido, apontando para a cama e não segurando o manto de José, como era usual. À direita, é representada a falsa acusação.

Uma rara ilustração isolada do episódio de *José e a mulher de Putifar* encontra-se no influente conjunto de tratados, a *Somme le Roi*, composto no final do século XIII para o rei da França, Filipe III, pelo seu confessor, o dominicano Frère Laurent. Nela se encontra uma das mais

⁴³ Calkins (1983:207)

extraordinárias séries de iluminuras sobre vícios e virtudes, que terá enorme circulação na Europa devido ao grande número de cópias executadas do texto e traduções em várias línguas. Nas ilustrações as personificações dos vícios e virtudes são colocadas no alto da página e na parte inferior, os episódios bíblicos que os exemplificam. Nesse contexto, a ilustração do episódio da mulher de Putifar (Fig.11-Cat.10) simboliza o vício da luxúria , contrapondo-se à do episódio de Judite e Holofernes, que aparece ao lado como exemplo de castidade. A representação é bastante sintética dispensando qualquer tipo de ambientação para a inserção da cena, que é reduzida a seus elementos essenciais: as duas figuras e o gesto de agarrar o manto.

Entre as ilustrações de Bíblias, um importante documento da tradição italiana é a ilustração do episódio na Bíblia padovana (Fig.15-Cat.13), do final século XIV, onde no caráter monumental da impositação da cena, é possível perceber a influência dos grandes ciclos de afrescos realizados em Pádua por Giotto, Guariento, Altichiero , entre outros.

Já a Bíblia de Toggenburg, do século XV, permite-nos ver uma elegante interpretação do tema na interpretação do Gótico Internacional. Trata-se de uma rara variante da cena, que mostra a mulher de Putifar deitada no leito e despida até a cintura (Fig.16-Cat.14).

CAPÍTULO 3. A CASTIDADE DE JOSÉ NA ARTE SECULAR DO RENASCIMENTO

3.1 A Iconografia no Século XV

A partir do Renascimento, a história de José, pelas suas qualidades dramáticas e moralizantes, começará a ser reivindicada cada vez mais pela arte secular. Nesse novo contexto, a dimensão tipológica de José como figura de Cristo, fundamental na tradição sacra, será suplantada por uma leitura da vida do patriarca predominantemente como fábula moral. A sua imagem, fixada na exegese cristã como exemplo de castidade entretanto permanece. Já Petrarca o menciona no seu *Trionfo della pudicizia* entre os *ch'avean fatto ad Amor chiaro disdetto: fra gli altri vidi Ippolito e Joseppe*.

A partir do século XV, a história de José parece ter sido popularizada principalmente através do teatro com numerosas peças dedicadas à sua história conhecidas em toda a Europa⁴⁴. Na Itália, por exemplo, a *sacra rappresentazione* quatrocentista intitulada *Giuseppe figliuolo di Giacobbe* foi constantemente reeditada durante os séculos XV e XVI.

Na peça, a cena da tentativa de sedução na casa de Putifar compõe-se de quatro oitavas rimadas e nos permite lançar um olhar sobre a

⁴⁴ Para as representações teatrais sobre José entre os séculos XV e XVII cf. Kirchberger (1993:101-102)

maneira como episódio era visto no imaginário da época. O lacônico texto bíblico cede lugar a um longo diálogo em que se confrontam duas visões antagônicas: a da mulher de Putifar, totalmente dominada pela paixão, em cuja ótica o amor é uma força à qual não se pode nem se deve resistir em contraste com a de José, que defende a necessidade do controle racional das paixões em favor de imperativos morais e religiosos.

O gentil giovinetto, ascolta un poco:

Tu tien nelle tue man la vita mia;

I' sento intorno al cuore un dolce fuoco

Che mi consumma e strugge tuttavia.

La notte e il giorno mai non trovo loco,

Pregoti adunque che crudel non sia :

Io t'imprometto farti ancor signore,

Però ti priego che mi dia il tuo amore.

JOSEPH risponde e dice:

Madonna, le parole che voi fate,

Pigliar mi fanno troppa ammirazione,

E parmi veramente che voi erriate

E meritate gran riprensione:

Esser solevi vaso d'onestate,

Or passate ogni regola e ragione;

Prima che a ciò volessi acconsentire

Mi lascierei mille volte morire.

La DONNA dice così:

*E' son si forti e' legami d'amore,
 Che non è gnun che difender si possa;
 La fiamma che m'há acceso lo splendore
 Ardemi drento, e divorami l'ossa:
 El male occulto è di maggior valore
 Che quel dove si vede la percossa;
 Quant'io per me, non mi difenderei
 D'amor, ch'há vinto gli uomini e gli Dei.*

Risponde JOSEPH E DICE

*Fate, per dio, che più non sie sentito
 Questo sozo parlar, vada in oblio,
 Pensate al vostro degno e car marito
 E quant'offesa voi faresti a Dio.
 Questo bestiale e sfrenato apetito
 Nell' animo vi mette il dimon rio;
 Chi non vince se stesso è molto fievole
 E non è creatura ragionevole.*

Risponde la DONNA a Joseph:

Sa'tu, Joseph, quel ch'io ti vo'dire?

*Se tu sarai sì crudo e dispietato,
 Che tu acconsenta vedermi morire,
 Oimè che tu farai troppo peccato;
 Chè dura morte ti farò patire,
 Cagnaccio crudo, di qualch'orso nato,
 O tu farai per certo il voler mio.*

*Risponde JOSEPH fuggendosi: ella gli pone le mani addosso,
 volendolo pigliare ; e il mantello gli rimase in mano:*

Fa' che ti par, chè m'aiuterà Idio. ⁴⁵.

Nas artes visuais, representações da história de José começam a surgir a partir de meados do Quatrocentos. O episódio da mulher de Putifar permanece, como acontecia na tradição religiosa, figurado no contexto bíblico das narrativas da vida do patriarca.

No Camposanto de Pisa, uma série narrando a vida do patriarca encontra-se entre os afrescos com histórias do Antigo Testamento realizados por Benozzo Gozzoli. (Fig.22- cat.19) Trata-se de um raro exemplo em escala monumental, no século XV, no qual a história é narrada numa rápida sequência de episódios mostrando a cena da castidade (fig.22b) inserida na arcada de um edifício, de onde se pode entrever o quarto da mulher de Putifar.

A história de José parece ter sido representada, a partir de meados do século, primordialmente em *cassoni*, onde a vida do patriarca

⁴⁵ O trecho foi extraído da primeira edição, sem data, do século XV publicada por D'Ancona (1872:71-72)

passou a integrar o repertório de fábulas extraídas tanto da tradição clássica quanto da Bíblia, utilizadas na decoração dessas peças de mobiliário, destinadas ao espaço íntimo do quarto matrimonial.

Nos painéis de *cassone* atribuídos a Biagio di Antonio (cat.15) e (figs.17a e 17b) a história do patriarca desdobra-se em planos sucessivos, com os episódios dispostos na paisagem e no interior de edifícios. A cena da castidade não recebe destaque, aparecendo, no fundo, à direita do painel do Metropolitan Museum de Nova York (fig.17a) com cenas de José no Egito. O episódio é inserido num edifício que acomoda vários episódios como é comum na tradição das narrativas em *cassoni*. José é visto ao sair em fuga por uma porta lateral, seguido pela mulher de Putifar .

Outro exemplo são os dois painéis de Cambridge (figs. 18a e 18b) e (cat.16), atribuídos a Bartolommeo di Giovanni. Aqui a história é narrada horizontalmente, numa rápida sucessão de episódios dispostos em frisa. A cena da sedução é inserida na primeira arcada de um edifício à direita, e mostra José, ao fugir do quarto, seguido pela mulher de Putifar.

Representações do episódio de Putifar aparecem também em fragmentos considerados pelos especialistas como pertencentes a *cassoni*. É o caso dos três fragmentos da coleção Ross (cat.17), atribuídos à escola de Pesellino, com as cenas de *José vendido pelos irmãos* (Fig.19a), *José e a mulher de Putifar* (Fig.19) e *a falsa acusação* (Fig.19b). A cena da sedução, ambientada diante de um pequeno edifício renascentista de planta hexagonal, mostra José ao sair em fuga seguido pela mulher de Putifar agarrada ao seu manto.

Outros três fragmentos (fig.20,20a,20b) e (cat.18) da Pinacoteca de Siena, atribuídos a Francesco di Giorgio Martini, e datados entre 1460 e

1463 também poderiam pertencer a *cassoni*. As cenas ilustradas são as de *José vendido pelos irmãos* (fig.20b), *José e a mulher de Putifar* (fig.20) e um terceiro com a cena de *Susana e os velhos* (fig. 20a). Schubring⁴⁶ refere-se a eles como parte de uma *predella*, mas nenhum outro especialista levanta essa hipótese, talvez pela inexistência de outros exemplares com essa temática em retábulos sienenses. Por outro lado, seria o único caso conhecidos na obra do artista de um *cassone* com episódios isolados⁴⁷.

Enquanto a cena de José com os irmãos é muito semelhante à composição da mesma cena no *cassone* Ross (fig 19a), a da castidade é totalmente diferente e apresenta uma concepção inusual para o tratamento da iconografia do tema, por ambientar a cena no interior dos aposentos da mulher de Putifar. A composição lembra a de Cavallini em S. Paolo fuori le Mura (fig.8) pela mesma preocupação com a criação da arquitetura do quarto; mas uma construção prospettiva mais acurada substitui a espaço ainda empírico de Cavallini. O multicolorido interior com o repertório de elementos arquitetônicos clássicos, cria uma ambientação *all'antica* da cena de castidade também surpreendente no contexto do período, e prenuncia, até certo ponto a interpretação que será dada ao episódio em meados do Quinhentos.

Já o terceiro fragmento, com o episódio de *Susana e os Velhos*, não possui conexão lógica com os demais. Na hipótese de os três fragmentos pertencerem a um mesmo conjunto, a possibilidade mais lógica seria a da existência de um *cassone* com histórias de José e outro com cenas de Susana, com partes perdidas e destinados talvez à mesma decoração. Tratar-se-ia, portanto, de dois tradicionais *exempla* de castidade, masculina e feminina, perfeitamente adequados ao contexto conjugal.

⁴⁶ 1923 p. 73

⁴⁷ Fredericksen (1969:12)

A figura de Susana é símbolo de castidade e fidelidade conjugal na tradição medieval e possui forte analogia com a de José por ter resistido à tentativa de sedução dos velhos e, como ele, falsamente acusada e condenada (Dn.13). Sua história também é um dos temas bíblicos encontrados em *cassones* desse período como, por exemplo, no chamado *cassone Strozzi*⁴⁸, de Domenico de Michelino. (figs.21a, 21b)

Seria um primeiro caso, na arte secular, da aproximação das duas figuras bíblicas, tradicionais exemplos de castidade. Na pesquisa iconográfica, *Susana e os Velhos* foi o tema mais frequentemente encontrado em *pendant* com José nos séculos XVI e XVII. Na exegese cristã, no entanto, essa aproximação remonta a Agostinho, que já relacionava as duas figuras no sermão *De Susanna et Joseph*⁴⁹, exortando à castidade (*Cum exhortatione ad castitate*). Cromatius de Aquiléia também propõe três modelos de castidade a serem imitados: Maria, para as virgens; José, para os homens e Susana, para as mulheres⁵⁰. A história da casta Susana é encontrada na literatura de *exempla* medieval e pode-se citar na Florença do século XV, uma versão escrita por Lucrezia Tornabuoni, mãe de Lourenço o Magnífico⁵¹, como fábula moralizante para a educação das meninas da família.

O mais amplo e, sem dúvida, mais extraordinário ciclo da vida de José, destinado à decoração de um quarto matrimonial, é a chamada série Borgherini (Cat.23). Encomendada por Salvi Borgherini para o casamento de seu filho Pierfrancesco, em 1515, foi realizada pelos mais importantes artistas florentinos da época. Nela a narração não se limitava apenas à decoração dos

⁴⁸ Avignon, Musée du Petit Palais.

⁴⁹ Sermo CCCXLIII, MPL 39, 1505-1511)

⁵⁰ Sermo XXIV SC foi consultada a tradução francesa de Henri Tardif, Paris (1971:73

⁵¹ *La storia della casta Susanna*, Bergamo 1992

cassoni, mas se distribuía por todo o mobiliário de madeira entalhada que decorava o aposento⁵².

A cena da mulher de Putifar é representada no painel pintado por Granacci (fig. 23-cat.20), que tem como tema central, em primeiro plano, a prisão de José e, ao fundo, os eventos que a provocaram: inserida em uma refinada arquitetura renascentista, na primeira *loggia* do edifício, José é visto fugindo da mulher do Putifar e acima, no terraço, ela reaparece proferindo a falsa acusação.

Essa emergência da figura do patriarca em *cassoni* a partir da segunda metade do século XV, em área toscana, poderia ser relacionada com transformações na temática, na passagem da primeira para a segunda metade do quatrocentos e apontadas, pela primeira vez por, Schubring (Cassoni 1917 e 1923); nessa época temas amorosos, como *Jardins do Amor* e novelas do *Decamerão*, típicos da primeira metade do século, desaparecem abruptamente para dar lugar a um tipo de temática que privilegia heróis bíblicos e virgilianos, e na qual Boccaccio cederá lugar aos *Trionfi* de Petrarca.

Paul Watson relaciona essa “expulsão” do amor e do erotismo da temática dos cassones com uma mudança nas concepções do casamento no contexto do humanismo cívico florentino, perceptível nos tratados dos humanistas sobre casamento e família que proliferaram no século XV⁵³. Segundo ele, ao redor dos anos quarenta o humanismo já havia produzido uma

⁵² Apesar da série pertencer ao segundo decênio do século XVI sua concepção ainda é quatrocentista de onde a opção por tratá-la no contexto das representações desse período.

⁵³ O primeiro desses tratados é o de *De Re Uxoriam* de Francesco Barbaro escrito em Florença em 1416 fortemente influenciado pelas idéias de Plutarco. Dos anos 30 é o *Della Famiglia*, de Leon Battista Alberti e de c. 1436 o de Matteo Palmieri *Della Vita Civile* de c. 1436 que reflete as idéias de seu professor Leonardo Bruni. Ver Watson (1970: 225-235)

considerável e coerente literatura sobre o matrimônio que apesar de não entrar em conflito com os ensinamentos tradicionais da Igreja ou da moralidade corrente, introduz uma nova ênfase na *virtù* como elemento constitutivo essencial do casamento, adicionando uma austera interpretação estóica à sabedoria tradicional, com a condenação da *voluptas* e a crença no poder da razão e da *virtù*, que se reflete na iconografia das pinturas em *assoni*⁵⁴.

Além disso, a história do patriarca deveria ser particularmente significativa, enquanto exemplo de conduta masculina, para essa elite de mercadores e banqueiros, pela rara combinação de qualidades morais, administrativas e políticas, podendo por isso ser interpretada como modelo de sabedoria na vida ativa.

⁵⁴ *Ibidem* (1970:235)

3.2 A Iconografia no século XVI

A iconografia de *José e a mulher de Putifar* passa por profundas transformações no século XVI: a cena passa agora a ser ambientada exclusivamente no interior do quarto da mulher de Putifar, desaparecendo a partir daí todas as suas demais variantes iconográficas. A ênfase no nu, característica da “maniera”, leva ao surgimento, a partir de meados do século, de representações onde a nudez da mulher de Putifar é uma constante. É também nesse período que começam a ser encontradas as primeiras representações do tema desvinculadas de ciclos da vida do patriarca e inseridas em novos contextos iconográficos. No aspecto formal, a influência do antigo, que permeia a arte do período, é o aspecto mais evidente.

O protótipo fundamental para as representações do tema no século XVI é a composição de Rafael, do final do segundo decênio, pertencente ao ciclo bíblico realizado para as Logge do Vaticano. Os afrescos são considerados ponto de partida de uma nova concepção no tratamento de temas sacros, no contexto do projeto raffaellesco de retorno ao antigo, identificado com a arte de Roma⁵⁵. Neles, o artista realiza uma audaciosa proposta de unir narração bíblica e decoração pagã, com o intuito de criar uma

⁵⁵Rafael, na famosa carta a Leão X, ao defender a preservação dos restos da Roma antiga já explicita o que entende por retorno ao idal antigo: *ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliarli et superarli come ben fa com magni edifici.*

iconografia da Bíblia totalmente nova, que fosse o equivalente em termos modernos dos contos mitológicos dos antigos ⁵⁶.

A história de José ocupa a sétima abóbada com quatro cenas de sua vida, entre elas o episódio de *José e a mulher de Putifar* (fig. 24 - cat. 21). Os especialistas concordam que a ideação da cena é de Rafael enquanto a execução é considerada como de Giulio Romano ⁵⁷.

Rafael volta a ambientar a cena nos aposentos da mulher de Putifar que, como vimos, era um tratamento raro na arte secular do século anterior. A composição segue as convenções que remontam ao Gênesis de Viena (Fig. 2), com a figura feminina à esquerda, sentada à beira do leito, tendo um dos pés apoiado sobre uma pequena banquetta. Seu corpo inclina-se, e ela estende o braço direito para agarrar o manto de José, que foge com os braços erguidos. Para Dacos, trata-se de um exemplo típico da inserção de um elemento extraído do antigo num esquema iconográfico tradicional. Ela propõe que Rafael poderia ter partido, para a concepção geral da composição, do esquema iconográfico de Cavallini em San Paolo fuori le Mura (Fig.8), mas o modifica, a seguir, com a introdução de elementos de um tema mitológico análogo de perseguição amorosa, Apolo e Dafne, inspirado talvez em alguma ilustração das *Metamorfoses* de Ovídio (fig.25).⁵⁸

Na análise iconológica proposta por Davidson, o episódio da mulher de Putifar é interpretado como celebração da castidade, enquanto supremo triunfo do espírito sobre a carne e um requisito básico para o clero,

⁵⁶ Dacos (1986: 60)

⁵⁷ Para o resumo da questão atributiva ver Dacos (1986:180)

⁵⁸ *ibidem* (1986:61 e 180)

além de aludir à reconhecida pureza de Leão X, considerada uma de suas principais virtudes⁵⁹.

A invenção raffaellesca conhecerá uma enorme difusão, inspirando muitas obras posteriores, como se verá adiante, devido à grande circulação de gravuras feitas a partir dela. A primeira dessas versões será a de Raimondi (fig. 26a) onde a composição é reproduzida no mesmo sentido do afresco.

A influência das concepções elaboradas no ambiente da escola de Rafael já podem ser observadas naquela que é a última série dedicada à vida de José na arte religiosa italiana realizada nas portas menores da Catedral de S. Petronio em Bolonha. O relevo com a cena de *José e a mulher de Putifar* (fig. 27-cat.22), tradicionalmente atribuído a Properzia de Rossi, inspira-se claramente na composição para as Logge e constitui um primeiro testemunho da difusão desse modelo para o tratamento do tema.

Em Florença, em meados do século, a vida de José será narrada num extraordinário conjunto de vinte tapeçarias, a partir de composições de Bronzino, Pontormo e Salviati, para a Sala dei Duecento (sala del Consiglio) do Palazzo Vecchio.

Smith propôs uma interpretação do programa iconográfico da série a partir do comentário de Filo (*De Josepho*) sobre a vida de José no qual, como já mencionado, a figura do patriarca é interpretada como alegoria do homem político e governante ideal. A série incluir-se-ia, portanto, no programa de legitimação dos Medici como grão-duques da Toscana constituindo uma alegoria política de Cosimo I, enquanto bom governante e segundo patriarca fundador de seu ramo, a ser lida em relação com os outros ciclos no Palazzo

⁵⁹ Davidson (1985: 74)

Vecchio: a série de afrescos da Sala delle Udienze, com histórias de Furio Camilo e os da Capela de Eleonora de Toledo com histórias de Moisés ⁶⁰.

CoxRearick ressalta o uso extensivo de figuras do Antigo Testamento (José, Noé, Moisés) durante todo o governo de Cosimo. Mais que mera associação com heróis bíblicos, ele é apresentado como sua reencarnação. O conceito do herói renascido, implícita na visão cíclica da história no século XVI, era um clichê amplamente utilizado para a caracterização de personalidades contemporâneas. Além disso, a estudiosa chama a atenção para o renovado interesse no estudo do Antigo Testamento entre os intelectuais da corte de Cosimo como um dos fatores que influenciaria essa maciça utilização de heróis bíblicos ao lado dos da Antigüidade, para a criação da imagem pública do Grão-duque ⁶¹.

A cena da *Castidade de José* também é vista em relação à figura do duque (fig.29-cat. 24). Para Smith, ela pretendia evidenciar a castidade e a reconhecida fidelidade de Cosimo ⁶². Cox Rearick também considera a cena como alusão direta ao Grão-duque, mas por motivos diversos. Segundo ela, a cena constitui um momento chave da série por prover uma base visual para a identificação de Cosimo com José. Unicamente nesse episódio, Bronzino representa José de perfil, sem barba e com cabelos encaracolados, de forma a fazê-lo assemelhar-se ao Cosimo jovem conforme figurado em medalhas mais antigas. O objetivo seria, para ela, destacar o paralelismo entre as duas figuras pelo fato de Cosimo, quando assumiu o poder, ter a mesma idade de José

⁶⁰ Smith (1982:183-196)

⁶¹ CoxRearick (1993: 282)

⁶² Smith (1978: 189-190)

quando foi levado para o Egito, e a partir do episódio de Putifar, também ter iniciado sua ascensão ao poder ⁶³.

O tratamento formal dado ao episódio é o de uma cena mitológica. Bronzino inspira-se na composição de Rafael e também propõe uma concepção *all' antica* com a cena emoldurada por grotescas. A influência do decorativismo de Salviati também é particularmente evidente. O requintado interior dos aposentos, decorado com uma profusão de elementos mitológico-eróticos mostra a mulher do Putifar nua, pela primeira vez na tradição italiana, sentada à beira do leito, agarrando com as duas mãos o manto de José numa postura totalmente artificial.

No entanto, o delicado equilíbrio obtido por Rafael entre Bíblia e mitologia, entre pagão e cristão, decoração *all' antica* e conteúdo sacro foi totalmente rompido, como resume McCorquodale: *In the tapestries there is little to indicate that the drama might be a sacred one, and more than at any time previously in Bronzino, "bellezza" and "grazia" are omnipresent in such surfeit that the lasting impression is one of style, not content* ⁶⁴.

A influência da concepção "mitológica" de Bronzino no tratamento da iconografia é, claramente, perceptível na pequena *tavola* dos Uffizi com uma *Castidade de José* (fig.30-cat25), atribuída anteriormente a Allori e Pagani e recentemente considerada do bolonhês Sammacchini. Datada no sexto decênio, pode ser inserida, portanto, no ambiente cultural do Studiolo de Francisco I.

Trata-se de uma das primeiras representações autônomas encontradas do tema e, nesse caso, como *pendant* de uma *Castidade de Susana*

⁶³ CoxRearick (1993: 291-2)

⁶⁴ McCorquodale (1981:101)

(fig.30a), também atribuída a Sammacchini. As duas figuras femininas exibem, como em Bronzino, o mesmo tipo de nudez idealizada e abstrata, típica do maneirismo; a inclusão de elementos clássicos como a cariátide ao fundo e os relevos na base da cama conferem um clima mitológico à cena. A aproximação dos dois temas bíblicos, tradicionais *exempla* de Castidade, como já foi discutido para os fragmentos de Francesco di Giorgio, sugere um discurso moralizante que, no entanto, acaba por se diluir, tal como em Bronzino, na artificialidade, decorativismo e elegância estilística sendo, ao mesmo tempo, ilustrativos da tensão entre forma e conteúdo que temas sacros apresentam na interpretação da segunda geração da *maniera*.

Em Veneza, também na metade do século, Tintoretto executa uma série de seis telas com episódios bíblicos, provavelmente destinados à decoração de um teto devido à sua perspectiva *sotto in sú*. Aqui novamente o episódio aparece fora do contexto da vida de José e em relação com outras cinco cenas também extraídas do Antigo Testamento. A série inclui, além de *José e a mulher de Putifar* (Fig. 31), os episódios de *Susana e os Velhos* (Fig.31a), *Ester diante de Assuero* (Fig.31b), *Salomão e a Rainha de Sabá* (Fig.31c), *Moisés salvo das águas* (Fig.31d) e *Judite e Holofernes* (Fig.31e). A série parece centrada em figuras bíblicas femininas, que recebem destaque nas composições; contudo não parece haver uma conexão mais profunda de significado ligando os temas.

A verve profana da série é particularmente acentuada em duas cenas. A primeira é a da mulher de Putifar, de forte apelo sensual, em que o nu feminino deitado, remete à tradição veneziana inaugurada por Giorgione e Tiziano.

Pedrocco vê a tela em relação com a iconografia das cortesãs venezianas. O tema, além de pretexto para a exibição um esplêndido nu, poderia, ainda assim, ter o intento moralizante de mostrar a recusa de José como a negação da relação com uma cortesã, moralmente condenável na época, e num sentido mais amplo a recusa do vício ⁶⁵.

A segunda cena é a de *Susana e os Velhos* (fig.31a), onde a figura feminina também é representada nua, ostentando um ligeiro sorriso de cumplicidade para com os velhos que exploram seu corpo, numa interpretação totalmente dessacralizadora do episódio bíblico. Curiosamente, é a única vez na obra de Tintoretto, que tratou o tema várias vezes, que a cena do assédio é representada. O pintor preferia normalmente o momento anterior, o da observação furtiva de Susana no banho, que lhe permitia dispor opulentos nus femininos imersos na paisagem, tão caros à tradição veneziana, e cujo ponto alto é a sua célebre versão, atualmente no Museu do Prado (fig. 32) diante da qual se constata, como afirma Prête, que a *Susana casta* medieval cedeu no Quinhentos o lugar à *Susana pulchra*, assimilando os atributos de uma Vênus ⁶⁶.

A interpretação profana dada aos episódios, que chegam a lembrar *poesie* tizianescas, só seria admissível, em pleno clima contra - reformístico, numa decoração em espaço privado, sugerindo uma coexistência de diferentes padrões de decoro, um público e um privado, inclusive para a representação de temas sacros.

⁶⁵ Pedrocco (1990-88)

⁶⁶ Prête (1990: 41)

CAPÍTULO 4 - “JOSÉ E A MULHER DE PUTIFAR” NA PINTURA ITALIANA DO SEISCENTOS

No século XVII, a ampliação do colecionismo gerou um crescente mercado e, para atendê-lo, uma enorme produção de quadros de destinação privada, denominados *quadri da stanza*⁶⁷. Em escritos sobre arte dos primeiros decênios do século, já é possível perceber referências a esse florescimento do colecionismo. Vincenzo Giustiniani, no *Discorso sopra la pittura*, escrito no início do século, comenta:

*Modernamente si è messo in uso di parare I palazzi compitamente co' quadri, per andare variando l'uso de' paramenti sontuosi usati per il passato... e questa nuova usanza porge anco gran favore allo spaccio dell'opere de' pittori, ai quali ne dovrà risultare alla giornata maggior utile per l'avvenire...*⁶⁸

O aparecimento de um tratado como o de Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*⁶⁹, redigido entre 1617 e 1621, que tem como proposta introduzir o “gentiluomo” no mundo da arte, dá início a um tipo de “literatura para o diletante” que conhecerá grande fortuna⁷⁰. A grande atenção dispensada à orientação prática de organização e os cuidados com coleções de

⁶⁷ Sobre o colecionismo italiano do Seiscentos, ver o texto fundamental de Haskell de 1980.

⁶⁸ Giustiniani (1981:45)

⁶⁹ O tratado não chegou a ser publicado. A primeira edição comentada dos manuscritos foi realizada em 1956 por Adriana Marucchi.

⁷⁰ Cf. introdução de Luigi Salerno à edição de 1956 do tratado, p.ix citada na nota anterior.

pintura constituem outro aspecto novo e significativo na tratadística de arte e também são um indício do aumento de interesse no colecionismo.

Em uma passagem do capítulo que trata do modo de dispor as pinturas, Mancini faz ainda uma importante distinção entre os grandes colecionadores, “*prencipi e gran signori*”, que dispunham de grande variedade de espaços para exibir suas coleções, e os “*huomini di stato mediocre e di stato basso*”, que possuíam “*solo camera e sala e poco più*” para dispor as obras⁷¹, denotando, assim, que o aumento do colecionismo não é apenas de ordem quantitativa, mas se dá também com a ampliação do tipo de perfil social dos colecionadores, até então composta por uma elite extremamente restrita⁷².

Com relação às iconografias utilizadas na pintura seicentista, assiste-se agora, no que diz respeito à temática sacra, há uma inversão na preferência dos *committenti*, com uma supremacia de temas do Velho Testamento em relação aos do Novo. Tal fato não se deve a algum tipo particular de interesse religioso, mas, sim às possibilidades iconográficas daquele, isto é, ao imenso repertório de histórias e personagens veterotestamentárias, que possibilitavam aos pintores transformar temas sacros em verdadeiras “*poesie*”. Dentre os temas preferidos, destacam-se histórias bíblicas de caráter erótico, como *Susana e os Velhos*, *José e mulher de Putifar*, *Davi e Betsabéa* e *Lot e as filhas*⁷³, extremamente populares na pintura do

⁷¹ Mancini (1956:141)

⁷² Sobre a ampliação do colecionismo ver Haskell (1980:121-145)

⁷³ O tema do incesto de Lot e as filhas é muito raro na tradição iconográfica cristã, provavelmente por ser considerado por demais escabroso. Normalmente, é o momento anterior, ou seja, o da fuga de Sodoma, a ser preferido, como o faz no século XVI Rafael, nas Logge do Vaticano. No entanto, a partir de meados do século XVI, o tema adquire crescente popularidade na gráfica e na pintura nórdica e posteriormente, na virada do século começa surgir na Itália, provavelmente por influência dessas representações e no século XVII

período, a julgar pelo grande número de versões conhecidas atualmente que sobreviveram com esses temas⁷⁴. Evidencia-se, portanto, já no momento das escolhas iconográficas, o gosto por temas que, ao envolver aspectos de sedução, *voyeurisme*, adultério e incesto, prestavam-se a significações pouco ortodoxas, destinadas, como sugere Roli, às *private fantasie di un pubblico che ufficialmente deve ostentare un'integrale morigeratezza*⁷⁵.

O tratamento dessas iconografias na pintura do período vai adquirir um tom decididamente profano, chegando, por vezes, ao abertamente erótico em representações de leitura freqüentemente ambígua, em razão da tensão entre os conteúdos sacro-moralizantes tradicionais e a nova interpretação dada às representações.

Como observa ainda Roli:

*“Quanto alle conotazione intrinseche ai vari contenuti, assistiamo spesso ad una elusione della “moralità” metaforica del testo biblico, per un premeditato slittamento delle intenzioni (già nel committente, prima che nel pittore), tramite le mille astuzie, gli ammiccamenti che un’abile “mise en scène” possono consentire”*⁷⁶.

É, portanto, nesse novo contexto de destinação que a iconografia de *José e a mulher de Putifar* surge como tema autônomo, definitivamente

torna-se um tema de grande popularidade na pintura de destinação privada italiana.

Para um estudo exaustivo da tradição exegetica e literária do tema e das representações visuais dessa iconografia, entre 1500 e 1650, na Europa, ver a tese de J. Kind de 1967.

⁷⁴ Para uma relação das obras com estes temas no século XVII, ver Pigler 1956: *Susana e os velhos*, p. 218-228; *Lot e as filhas*, p. 42-51; *Betsabéa no banho*, p. 151-155, e para *José e a mulher de Putifar* p.80-86

⁷⁵ Roli (1977:159)

⁷⁶ Roli (1977:158)

desligado do contexto bíblico de narrativas da vida do patriarca e torna-se um tema dentre os mais populares na *pittura da stanza* italiana do Seiscentos.

No aspecto compositivo, a representação do tema feita por Rafael para as Logge do Vaticano continua sendo, como no século anterior, o mais importante modelo herdado, e sua influência é perceptível ao longo de todo o período. Essa permanência é facilmente explicável, dado o prestígio das invenções raffaellescas aliado à enorme circulação de gravuras feitas a partir de suas composições. De fato, várias edições dos afrescos foram produzidas em diversos ambientes artísticos durante todo o século XVII.

A primeira, e a mais célebre, edição a reproduzir o ciclo completo dos afrescos é a dos artistas emilianos Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio, realizada entre 1605 e 1607, com as gravuras invertendo o sentido das composições. O impacto dessa obra, que reflete a importância da recuperação do classicismo raffaellesco no programa de renovação anti-maneirista da pintura emiliana, é imenso, não só por se tratar da primeira transcrição completa dos afrescos como também pelas numerosas edições e difusão de cópias. A gravura com *José e a mulher de Putifar* (fig.26b), feita por Lanfranco, já exhibe, no entanto, uma liberdade e uma vibração no traço que a diferenciam do espírito do século anterior.

A cena da castidade aparece também na série do artista bolonhês Baldassare Aloisi Galanini, de 1613, executada a partir das gravuras de Lanfranco e Badalocchio, reproduzindo, portanto, a composição no sentido original dos afrescos (fig. 26c).

No ambiente romano, a primeira edição seiscentista dos afrescos na qual o episódio é representado foi feita em 1615 e, curiosamente, não provém do ambiente classicista, mas foi realizada por Orazio Borgianni, artista

ligado ao naturalismo caravaggesco (fig. 26d). Outra série com apenas vinte reproduções de Francesco Villamena foi editada ao redor de 1626, após sua morte, mas não contém a cena de *José e a mulher de Putifar*.

O episódio também pode ser visto na versão de 1649 de Nicolas Chaperon (fig 26e) na série considerada como a mais aderente ao espírito raffaellesco e a mais expressiva do gosto classicista francês que gravitava na órbita de Nicolas Poussin. Seu objetivo era o oferecer aos jovens artistas franceses que se encontravam fora de Roma a possibilidade de estudar Rafael.

A versão de Pietro Aquila e Cesare Fantetti de 1675, publicada em Roma (fig. 26f), foi realizada no ambiente oficial do classicismo romano do tardo Seiscentos e traz a dedicatória à rainha Cristina da Suécia⁷⁷.

Na Roma do início do século, a influência da composição raffaellesca já pode ser percebida em um pequeno quadro de Giuseppe de Cesari, o Cavalier D'Arpino (fig.33-cat.27), estilisticamente ainda de gosto tardo maneirista, mas no qual já são perceptíveis transformações na interpretação da iconografia e, principalmente, sua inserção em um novo contexto de destinação.

De Cesari inspira-se na composição do afresco das Logge, mas a reinterpreta em um tom de sensualidade inocente que, segundo Röttgen, é exemplar do clima romano da virada do século, quando a beleza áulica da “*maniera*”, com suas formas possantes, dera lugar a um erotismo leve e gracioso.

A obra insere-se em um tipo de produção de pequeno formato, produzida pelo artista após 1600, geralmente de temática erótico-mitológica.⁷⁸

⁷⁷ Sobre as edições seiscentistas dos afrescos das Logge de Rafael, cf. Pezzini, Massari, Rodinò (1985:77-92)

Tratava-se, claramente, de obras de *cabinet* para serem observadas a curta distância e que deviam ser bastante apreciadas, a julgar pela grande quantidade de cópias produzidas em seu ateliê. Ele interpreta, portanto, o gosto de um público que apreciava ver essas histórias numa interpretação elegante e permeada por uma sutil sensualidade⁷⁹. O artista começara a se dedicar a esse tipo de produção ao retornar, em 1601, de sua viagem à França como membro da comitiva Aldobrandini, e é, provavelmente, o contato com o erotismo da pintura da escola de Fontainebleau que inspirou esse tipo de produção⁸⁰. O surgimento de iconografias com temas bíblicos como *José e a mulher de Putifar* nesse tipo de produção já aponta para uma nova mudança na maneira de encarar essa temática.

No entanto, a emergência de uma nova interpretação da iconografia no Seiscentos parece ter sido gerada no segundo decênio do século em obras realizadas por artistas das mais diversas procedências e formações, mas que possuem em comum a vivência do efervescente ambiente romano do começo do século, no qual se confrontam as experiências caravaggescas, emilianas e nórdicas. A abertura para o real propiciada pelo caravaggismo, em especial, parece ter favorecido a experimentação de novas interpretações iconográficas.

Ao longo do século, no entanto, as representações de *José e a mulher de Putifar*, apesar de compartilharem o mesmo contexto de destinação

⁷⁸ Röttgen (1973:112)

⁷⁹ De Cesari dedicou-se a quadros de pequeno formato como nenhum outro pintor romano contemporâneo, explorando um mercado ávido por esse tipo de produção escassamente praticado em Roma. Cf. Röttgen (1973:39)

⁸⁰ A influência é visível, como aponta Röttgen, em cenas como *Diana e Acteon* inspirada na composição de Primaticcio para o *Apartement des Bains* de Fontainebleau, destruída em 1697 mas conhecida através do desenho 8521 do Louvre. (1973:107)

privada e o tom profano das representações, vão adquirir, como procuraremos mostrar, diferentes nuances no interior das diversas escolas regionais e correntes estilísticas do período.

A versão que pode ser considerada inaugural de um novo tratamento do tema no século XVII é a *Castidade de José* (fig.34-cat.28), de 1610, realizada em Roma pelo pintor florentino Ludovico Cardi, chamado il Cigoli para o bispo Arezzo Ricci e que passou, logo em seguida, para a coleção do cardeal Scipione Borghese. Matteoli sugere a hipótese de a tela ter-lhe sido presenteada por Ricci como *pendant* de uma *Judite*, pintada por Giovanni Baglione (fig. 35), para o cardeal, em 1608, por terem praticamente as mesmas dimensões e, de acordo com documentos da época, estarem dispostas lado a lado na parede de ingresso do salão⁸¹. A aproximação das duas iconografias sugere um exemplo de contraste entre vício e virtude (castidade x luxúria) como na *Somme le Roi* (fig.11) onde os dois temas são aproximados com essa significação. A inusitada interpretação do tema, entretanto, contrasta com o possível discurso moralizante.

A tela, de uma profanidade absoluta, mostra, numa luxuosa cama com cortinas pendentes, a mulher de Putifar, com roupas em desalinho que deixam à mostra seios e pernas, tentando, de modo atrevido e sedutor, reter um José que foge sem muita convicção. A tela é surpreendente no percurso de um pintor religioso como Cigoli e exibe uma teatralidade na representação da cena já assinalada por Bucci⁸² e comparada por Chapell ao “estilo recitativo” dos dramas musicais da camerata dei Bardi.

Faranda faz uma acurada leitura da tela:

⁸¹ Matteolli (1980:124-125)

⁸² Bucci (1959:105)

Il tema biblico è rinnovato dal dirompente laicismo fino a diventare una scena d'alcova con la moglie di Putifarre ormai perfetta cortigiana nella quale viene meno tutto il percorso religioso del Cigoli, cancellato dall' incipiente barocco con il suo bagaglio di feste, di poesia profana, di divertimento laico”⁸³.

Os aspectos ressaltados por Faranda na tela de Cigoli são o ponto de partida de um novo tratamento do tema que, retomado por seu discípulo Bilivert, terá enorme repercussão ao longo do século, especialmente em Florença, como veremos adiante. Para a composição, talvez, Cigoli poderia ter partido da composição de Rafael, na versão de Lanfranco, por apresentar a composição invertida, como na gravura, mas criando uma ruptura profunda com a tradição anterior e já prenúncio do gosto barroco.

Ainda em Roma, Giovanni Lanfranco realiza duas versões do tema. Uma delas nos afrescos de 1614, no Palazzo Mattei (fig.56-cat.44), em que pinta o episódio de *José e a mulher de Putifar* com base na composição de Rafael que aparece invertida, como na gravura que executara poucos anos antes. Essa estrutura compositiva é animada por um maior dinamismo, principalmente no tratamento dos amplos panejamentos, que a afasta do clássico equilíbrio da interpretação raffaellesca.

A decoração incluía ainda a cena de *José interpretando os sonhos dos irmãos*, também inspirada em Rafael. Esta foi única representação do tema na decoração mural e ao lado de outros episódios da narrativa bíblica encontrada no século XVII⁸⁴.

⁸³ Faranda (1986:168)

⁸⁴ Wittkower (1993:63)

Por outro lado, ao abordar o tema numa pintura de cavalete, também do segundo decênio, o artista, curiosamente não recorre ao modelo das logge. Na tela, hoje na Galeria Borghese (fig. 57- cat 45), reminiscências de seu recente período parmense parecem aflorar na representação da mulher de Putifar, claramente inspirada na *Danae* de Corregio. Estilisticamente a influência dos caravaggescos operantes em Roma também se faz sentir no naturalismo e no forte contraste de claro escuro da cena.

Ainda que elementos do caravaggismo romano influenciem representações de artistas formados em outras tradições, o tema não parece ter sido particularmente popular entre os artistas dessa corrente. Poucas versões podem ser consideradas representativas desse estilo no início do século. Uma versão (Fig. 39-Cat. 32) considerada por vários estudiosos como de Orazio Gentileschi ou simplesmente de escola romana foi, posteriormente, atribuída ao florentino Giovanni Martinelli por Cantelli, que defende a formação romana do artista no ambiente de Gentileschi, Manfredi, Spadarino, Ter Brugghen, e não em Florença. Este quadro da *Castidade de José* poderia, portanto, reforçar a hipótese da formação romana do artista por ser incluído nesse período ⁸⁵.

Gentileschi tratou o tema, mas já no final dos anos trinta, durante sua permanência na corte inglesa (Fig.38-Cat.31). Sua interpretação da iconografia é totalmente inusual por não mostrar a tentativa de sedução, mas sim o momento posterior, quando José está abandonando os aposentos, volta-se e lança um olhar para a mulher de Putifar que, na cama, segura o manto que ficou em suas mãos. Apesar da elegância estilística de Gentileschi, a tela surpreende pelo tom melancólico da cena e pela superficialidade de sentimentos e ausência de dinamismo que usualmente caracterizam o tema.

⁸⁵ Cantelli (1978:141)

Uma cópia de dimensões menores (fig. 38a) encontra-se em Nova York, na Paul Drey Gallery.

Em Florença, o tema conhecerá uma grande popularidade a partir dos anos vinte, quando o tema da mulher lasciva que tenta seduzir o belo e virtuoso José vai se prestar a ambíguas representações.⁸⁶ O responsável pela sua grande difusão foi Giovanni Bilivert, cuja primeira versão do tema (fig.36-cat.29), assinada e datada de 1619, foi encomendada pelo Cardeal Carlo de' Medici para a decoração de sua residência, o Casino Mediceo, na Via Larga, juntamente com um *pendant*, pintado posteriormente, com o episódio da *Castidade de Susana*, assinado e datado de 1622 (fig.36c).

O caráter de *exempla* moral, tradicional, como já foi visto na aproximação dos dois episódios de castidade, constitui uma intrigante escolha iconográfica se levarmos em conta o perfil do cardeal Carlo, de quem Pieraccini afirma que *Il conseguimento del piacere rappresentò la finalit  del vivere*⁸⁷, e o reconhecido clima libertino que reinava no casino mediceo, cuja suntuosa decoração realizada nos anos vinte exibia um clima livre e sem preconceitos na escolha dos temas⁸⁸.

Como aponta Baldinucci, apesar de fornecer uma data genérica posterior, várias versões foram feitas, testemunhando o sucesso da composição no ambiente florentino:

Poi circa all' anno 1624 per i serenissimi cardinal Carlo, e D. Lorenzo dipinse alcune grandi tele, dove rappresentò la storia di Gioseffo e di

⁸⁶ Cantelli, (1980:163)

⁸⁷ Para o perfil do Cardeal Carlo, cf. G. Pieraccini (1986: 411-433)

⁸⁸ Cf. Gregori (1965:10) e Contini (1985:24)

*Susanna; e di queste uscirono poi fuori assai copie, alcune delle quali furono ritocche di sua propria mano...*⁸⁹

De fato, numerosas cópias sobreviveram, atestando essa popularidade. A principal delas é uma variante da composição florentina, da qual difere em vários detalhes, provavelmente realizada pelo ateliê e que se encontra atualmente no Palazzo Barberini (Fig.36a). As demais cópias conhecidas derivam sempre de um desses dois exemplares⁹⁰.

Partindo do protótipo de Cigoli, ampliado em escala e invertendo a posição dos personagens, Bilivert intensifica o gosto pelo luxo e o preciosismo na representação da alcova, já presentes na obra de Cigoli, detendo-se na minuciosa descrição de detalhes como o rico tecido adamascado do baldaquino, as jóias e adereços sobre a mesa, ao lado da cama. A cena exala uma intensa sensualidade, mostrando a mulher de Putifar dramaticamente agarrada à roupa de José que tenta se desvencilhar. Ao representá-la adornada de pérolas e vestindo apenas uma delicada *camiccia* que permite ver suas pernas e, ao escorregar pelos ombros deixa seus seios quase desnudos, Bilivert aproxima sua imagem a uma tradição iconográfica solidamente estabelecida nos retratos quinhentistas de cortesãs venezianas, freqüentemente representadas com essa peça de roupa interior.

As características da tela, como veremos, tornar-se-ão o paradigma para a maioria das representações do tema na escola florentina da primeira metade do século: o caráter de cena de alcova, normalmente com figuras inteiras, a sensualidade intensa e a dramaticidade dos gestos, a mulher

⁸⁹ F. Baldinucci, 1846, vol. IV, pg. 306

⁹⁰ Para um apanhado sobre as inúmeras versões conhecidas da obra remetemos à ficha do quadro no catálogo n.29 ao final deste trabalho.

do Putifar retratada como uma cortesã, o gosto pelo preciosismo de roupas e de ambientação e o tom profano quase de cena de costume que o tema assume.

A repetição desses elementos, é claramente perceptível na tela atribuída a Ficcherelli (Fig. 41-Cat.34), em uma segunda versão atribuída a Martinelli (Fig.40-Cat. 33) que, ao contrário da analisada anteriormente (fig.39), mostra agora sua adequação ao modelo bilivertiano, e na versão de Baccio del Bianco, (fig.42-cat.35) talvez a de maior intensidade dramática dentre todas as representações florentinas.

Já Vannini (fig.37-cat.30), na tela realizada para Don Lorenzo de Medici, para sua villa della Petraia, além da de Bilivert, demonstra conhecer também a versão de Cigoli, por utilizar o mesmo formato vertical, o enquadramento e a disposição das figuras da tela Borghese.

A interpretação do realismo caravaggesco em Florença assume, no início do século, essa particular interpretação com forte acento de costumes⁹¹. A sensualidade e dramaticidade que se imprime às representações refletem a ênfase numa “poética dos afetos”, que é também um traço distintivo da escola florentina do período.

A tela de *José e a mulher de Putifar* de Cecco Bravo (fg.43-cat.36), por outro lado, é exemplar do timbre *mórbido* que se instaura na pintura florentina, a partir dos anos trinta, por influência da pintura de Francesco Furini, à qual se adequam vários artistas na primeira metade do Seiscentos .

Furini serve-se do misticismo religioso para realizar telas cuja finalidade é claramente erótica, como em suas inúmeras Madalenas⁹². Sua

⁹¹ Gregori (1965:9)

⁹² Cantelli (1980:158)

extraordinária tela de *Lot e as filhas* do Museu do Prado (Fig.45) é uma das obras mais emblemáticas desse tipo de interpretação abertamente sensual de uma história bíblica.

Apesar de derivar de Furini, o estilo de Cecco Bravo diferencia-se por uma maior vivacidade e movimento, “*una certa fierezza e furia de movimento*”, conforme as palavras de Baldinucci. Sua vivência da pintura veneziana permite-lhe atingir também uma extrema liberdade de pincelada. Levando ao extremo o *sfumato* de extração leonardesca que Furini recuperara, sua interpretação do tema exhibe figuras de contornos indefinidos, fundidas na atmosfera, envoltas em tecidos diáfanos e inesperados reflexos de luz nas jóias. O efeito geral da composição é de um energético, porém, gracioso movimento.

Como aponta Mina Gregori, conforme se avança para os anos trinta, torna-se evidente o caráter de pretexto dos temas tratados, em especial, nos *quadri da stanza*, facilmente interpretáveis em senso profano ou mesmo lascivo, mas não explicitamente, produzindo-se, segundo a estudiosa, verdadeiros “*capolavori di ambiguità*”⁹³.

Entre os artistas emilianos, a versão mais precoce encontrada do tema é a tela de Lionello Spada (Fig.55-Cat.43) do Museu de Lille, proveniente da coleção de Alessandro d’Este. Como ocorre para as primeiras representações do tema na Itália central, a tela também é influenciada pelo *caravaggismo* romano.

Brejon de Lavergnée sugere uma datação próxima a 1610, em virtude dos acentos *caravaggescos* da tela, procurando, portanto, aproximá-la

⁹³ Gregori (1965:9-10)

das vivências romanas de Spada. Uma datação tão precoce a tornaria praticamente contemporânea do protótipo de Cigoli. Frisone, por outro lado, propõe uma data posterior, entre 1615-20 por perceber também elementos derivados de Guido Reni em especial no tratamento dos esplêndidos panejamentos⁹⁴.

A composição denota, ainda, o conhecimento da versão de Cigoli, com a qual guarda semelhanças na composição e no enquadramento da cena, ainda que o tom irônico e dessacralizador de Cigoli não esteja presente.

O quadro de Spada era, provavelmente, *pendant* de uma tela de Alessandro Tiarini, com o tema *Rinaldo e Armida* (Fig.55a), episódio extraído da *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso (XX, 127-29). Trata-se do único caso encontrado sobre o tema da mulher de Putifar em relação com uma iconografia não-bíblica.

O primeiro a propor que os dois quadros poderiam formar um conjunto foi Brejon de Lavergnée (1988-9), por apresentarem a mesma procedência, dimensões basicamente iguais e afinidade temática, visto que, segundo o autor, ambos retratam relações amorosas dolorosas.⁹⁵

De fato, ambas as telas tratam do sofrimento amoroso de duas mulheres ao serem repudiadas pelo homem amado. A tela de Tiarini mostra Armida no momento em que é abandonada por Rinaldo, e a de Spada, a mulher de Putifar sendo recusada por José. Outra possível leitura seria a de exemplo de controle das paixões/resistência às tentações, alertando para o perigo de ceder aos impulsos passionais. Como a mulher de Putifar tentando induzir José a um ato condenável, Armida também, na epopéia de Tasso é uma maga enviada por Satã para provocar a ruína dos cristãos.

⁹⁴ Frisone (1975:79)

⁹⁵ Loire (1996:426)

No ambiente emiliano da primeira metade do século XVII, a influência do classicismo de matriz carraccesca é predominante e se traduz nas representações de *José e a mulher de Putifar*, realizadas por artistas formados nessa tradição, em obras nas quais o naturalismo cede a interpretações mais idealizadas. A ambientação da alcova não se detém na descrição de detalhes nem possui o preciosismo e a sensualidade das versões florentinas apresentando, freqüentemente, composições com meias figuras centradas nos protagonistas. Além disso, apresentam caráter menos dinâmico e menor intensidade dramática em relação às composições da Itália central.

Guido Reni foi um dos artistas, formados nessa tradição a tratar o tema várias vezes. Em *Malvasia* (1678,ed.1841,II, p.60,63,65) são mencionadas uma grande tela, na galeria de Ferdinando Cospi, uma outra versão para o Cardeal Gian Carlo de Médici, e uma terceira, com uma composição diferente, na coleção do pintor Lorenzo Pasinelli.

O *José e a mulher de Putifar* de Reni, datado de 1625-26 e conservado em Holkham Hall (**Fig.51-Cat.41**), pode ser considerado a interpretação mais decorosa dada ao tema em todo o Seiscentos. A tela, com figuras inteiras, em tamanho natural, inseridas num cenário de cortinas e amplos panejamentos que estruturam a composição, é típica do período em que Reni procedia a uma simplificação compositiva. A ambientação é austera sem concessões à descrição de detalhes; apenas o traje da mulher, com a borda em pele, sugerem sua posição social. A cena de gestos essenciais, sem drama nem movimento, compõe uma concepção elegante e severa de um tema normalmente tratado de maneira mais dinâmica e sensual.

Uma segunda versão com meias figuras, atribuída ao artista, encontra-se no Getty Museum (**Fig.52-Cat.42**). Novamente, a base estrutural

da composição é criada a partir de cortinas e panejamentos, mas exhibe agora uma interpretação totalmente diversa do episódio, na qual a extrema graça e suavidade das figuras e a delicada interpretação do conflito entre sedução e rejeição não possuem paralelo na pintura do período.

Francesco Albani também parece ter abordado o tema diversas vezes, visto que várias versões são mencionadas em fontes antigas. Na biografia de Malvasia são citadas uma versão feita para o Grão-Duque da Toscana, Ferdinando II (1678, II, p.177), e outra para o Marquês Nicolini (1678, II, p.177).

Entretanto, a única tela do tema atribuída a ele, ainda que a execução desigual sugira a participação do ateliê, é uma versão tardia, datada entre 1650-60, atualmente em Brocklesby Park (Fig.60- Cat.47), proveniente da coleção da família Mocenigo, de Veneza.

A impostação geral da cena lembra exemplares florentinos, mas centrando o interesse na ação dos protagonistas, com indicações mínimas de ambientação, criando um fundo quase neutro para a encenação do episódio. O tratamento gracioso e elegante das figuras são característicos das composições da maturidade do artista ⁹⁶.

Sabe-se também que uma pequena versão em cobre, com a composição próxima, mas não idêntica a essa, foi presenteada a Luis XIV por Le Nôtre, em 1693. Tratava-se de uma obra de *cabinet*, cuja composição é conhecida atualmente através da gravura de Jean-Baptiste Monicart (Fig. 60a) para *Versaille Immortalisé* (Paris, 1720, II, p.194-5).⁹⁷

⁹⁶ Puglisi (1999:cat.128- fig 253)

⁹⁷ Puglisi (1999:cat.128-fig.254)

Guercino, de acordo com as fontes, também tratou o tema várias vezes. A National Gallery de Washington possui uma tela de *José e a mulher de Putifar* (Fig.58-Cat.46) em *pendant* com outra representando o episódio de *Amnon e Tamar* (Fig.58a). As duas telas são identificadas pelos estudiosos com as mencionadas por Malvasia (1678,II,p.376) entre as obras pintadas em 1649:

“Un Gioseffo fuggitivo dalla moglie di Putifar al Sig. Aurelio Zanoletti; e al medesimo un quadro com Amnone, quando discaccia la violata Tamar. Questo quadro fù ceduto al Sig. Girolamo Bavosi, che l’inviò a Venetia com un altro di Apollo e Dafne”

Seguindo a menção de Malvasia a respeito da venda da primeira versão de *Amnon e Tamar*, os especialistas consideram que a tela da National Gallery seria uma segunda versão, citada no livro de contabilidade de Guercino, pintada para Zanoletti em substituição à primeira cedida a Bavoso e, atualmente, considerada perdida. As dimensões iguais e a composição e o colorido análogos também deixam poucas dúvidas de que as telas foram concebidas como um par.

A concepção da cena de castidade, com meias figuras, exhibe uma variante diversa da iconografia, por retratar a mulher de Putifar, numa disposição horizontal, reclinada na cama apoiada em um dos braços, e José, diante dela, ocupando o primeiro plano.

À exceção de José, as demais figuras são representadas nuas, mas ainda assim as telas não exibem a sensualidade das versões florentinas, dado o caráter idealizado das figuras, que remetem claramente a modelos da estatuária

clássica. Stone já assinalara a inspiração no torso Belvedere para a figura de Amnon e na *Vênus Pudica* para a de Tamar⁹⁸.

A ocorrência do tema do incesto de Amnon e Tamar (2 Samuel 13)⁹⁹ é muito mais rara, embora também constitua um episódio erótico do Antigo Testamento presente no colecionismo seiscentista.. Já a aproximação dos dois temas é a única conhecida em toda a pintura do século XVII¹⁰⁰. Há apenas uma única menção, feita por Pigler, a um par de desenhos de Cignani na coleção do século XIX, de Paignon Dijonval, onde os dois temas aparecem¹⁰¹.

Já no século XVIII, a aproximação dos temas pode ter sido mais freqüente: ambos aparecem juntos numa série de quatro telas de Francesco Trevisani, que serão analisadas adiante. Há, também, registros que um *Amnon e Tamar* de Sebastiano Ricci, e um *José e a mulher de Putifar*, de Luca Giordano, eram expostos em *pendant* numa coleção veneziana, não sendo possível, no entanto, estabelecer se foram encomendadas com essa intenção¹⁰².

O intuito de contrastar vício e virtude é evidente na aproximação dos dois temas em Guercino: As telas contrapõem o casto José, capaz de resistir à sedução da mulher de Putifar, em oposição a Amnon, incapaz de

⁹⁸ Stone (1991:74-75)

⁹⁹ (2 Samuel 13) O episódio é narrado no capítulo 13 do livro Dois de Samuel: Amnon, filho do Rei Davi, apaixona-se por sua meia irmã Tamar. Fingindo-se doente, ele a atrai para a sua casa a fim de que cuide dele. Quando a sós, tenta seduzi-la, mas é rejeitado. Diante da recusa, ele a violenta e, depois, a expulsa. Desolada, Tamar refugia-se na casa de seu irmão Absalão, que, posteriormente, para vingá-la, ordenará o assassinato do irmão. A iconografia do tema normalmente mostra o momento em que, tomado de repulsa pelo ato que acabara de cometer, Amnon expulsa a desesperada Tamar. Para as representações do tema na arte italiana ver Pigler (1956:157)

¹⁰⁰ DeGrazia (1996:166)

¹⁰¹ Pigler (1956:157)

¹⁰² DeGrazia (1996:166 e 169 n.19e20)

conter a paixão incestuosa pela irmã. Nas figuras femininas ele, novamente, opõe a nudez sem pudor da mulher de Putifar, que se oferece abertamente ao olhar, com a postura de Tamar que, envergonhada, tenta cobrir o corpo desnudo. Para Monducci, os dois quadros possuem o mesmo teor conceitual. No de José, um exemplo de castidade vitoriosa levava ao prêmio enquanto, no segundo, uma prova de castidade falida traria a ruína. Duas cenas, segundo ele, destinadas à catequese doméstica ¹⁰³.

Por sua vez, Willette sugere que a aproximação dos dois temas propõe uma meditação acerca da natureza das paixões sexuais violentas ¹⁰⁴. Na verdade, as telas, pela complexa gama de paixões conflituosas e qualidades opostas implícitas nos temas: vício e virtude, sedução e rejeição, amor e ódio, castidade e luxúria, permitem uma gama bastante rica de possibilidades de leitura.

Com relação à fortuna dos quadros, enquanto *José* parece ter sido bastante popular, com numerosas versões mencionadas em fontes e coleções antigas, uma única cópia *Amnon e Tamar* é conhecida ¹⁰⁵. Repete-se aqui o mesmo, de resto inexplicável, fenômeno da *Castidade de José* de Bilivert, exaustivamente replicada, enquanto de seu *pendant*, *Susana e o Velhos* resta, também, uma única cópia conhecida.

Malvasia (1678, II, p.368) menciona ainda outro quadro com o tema, pintado por Guercino, para o Duque de Modena, em 1631:

“Fece un Gioseffo sforzato dalla moglie di Putifarre al Sig. Gioseffo Fallia Piacentino, & questo si trova nella Galleria del Serenissimo di Modena”.

¹⁰³ Artiolli-Monducci, 1982, II, p.108 citado em Salerno (1989:333)

¹⁰⁴ Citado em DeGrazia (1995:166 e 169 n.18)

¹⁰⁵ Coleção particular, Beverly Hills, Cf. DeGrazia (1996:169n.28)

Luigi Salerno¹⁰⁶, por indicação de D. Mahon, identificou essa versão com a tela da Pinacoteca Estense (fig.59), ainda que nos inventários, desde o século XVII, a tela fosse sempre mencionada como *Amnon e Tamar*. De fato, pela falta de clareza da iconografia do quadro, torna-se difícil sua identificação. Entretanto, suas características parecem mais compatíveis com o tema de *Amnon e Tamar*.

Em 1991, Stone retomou a antiga identificação, aceita atualmente também por Mahon, e por essa razão, a tela da Pinacoteca Estense foi excluída do nosso catálogo iconográfico.

O quadro de 1631, para o duque de Módena, foi, a partir daí, considerado perdido. Stone levanta a hipótese de que sua concepção poderia ter sobrevivido num desenho de Guercino, atualmente em Honolulu (fig.54), e em uma tela surgida no mercado florentino, em 1969 (Fig.53-Cat.42a), com uma composição muito próxima desse desenho. Em ambos, a concepção geral é bastante similar à versão da National Gallery, ainda que com a composição invertida, algumas diferenças na posição dos braços das figuras e retratando a mulher de Putifar vestida. Com base em critérios estilísticos foram datados de 1630-1, os mesmo anos, portanto, da execução da tela para o Duque¹⁰⁷.

A versão de Simone Cantarini, de Dresden (Fig.61-cat.48), é considerada, no aspecto compositivo, uma derivação da tela de seu mestre Guido Reni em Holkham Hall (Fig.51-Cat.41). A tela com meias figuras parte da composição reniana, mas numa reinterpretação de tom "popularesco", onde o artista revela uma cultura figurativa própria. O caráter rústico de seus

¹⁰⁶ Salerno (1988, 226cat.133)

¹⁰⁷ Cf. Stone (1991a:72-76) Stone (1991b. cat.112) DeGrazia (1995:168 notas 15 e 16)

personagens possui raízes no naturalismo, mediada pela interpretação de Orazio Gentileschi ¹⁰⁸.

As representações venezianas de *José e a mulher de Putifar* apresentam características próprias, que divergem tanto dos exemplares da Itália Central, quanto dos emilianos. É importante lembrar que, o gosto por temas eróticos e a primazia dada ao nu feminino, na arte veneziana seiscentista de destinação privada, não têm paralelo entre as demais escolas italianas do período ¹⁰⁹.

Essas preferências vão se manifestar no tratamento da iconografia da *Castidade de José*, cujas representações venezianas caracterizam-se pelo acentuado tom erótico e, também, pela ênfase na nudez da mulher de Putifar, incomum nas escolas italianas da primeira metade do século, onde sua sensualidade é insinuada de modo mais sutil, mas igualmente eficaz, através do jogo de exibições parciais do corpo feminino como seios, ombros e pernas.

No aspecto compositivo, a característica mais evidente é a indiferença pela ambientação da alcova, tão cara, como vimos, às representações na Itália Central. A interpretação do episódio é mais sintética, reduzindo o campo de visão e concentrando a cena no confronto sedução/rejeição entre os dois protagonistas, normalmente representados a meio corpo, ocupando todo o campo da tela, de modo a privilegiar a relação direta e imediata com o observador, inserindo-o numa íntima participação da cena.

¹⁰⁸ Morselli em Emiliani (1997-136)

¹⁰⁹ Safarik-Milantoni (1989: 169)

A tela que poderia ser o protótipo para essa maneira de interpretar o tema é a de Alessandro Varotari, chamado Il Padovanino (fig.64-cat.51), datada por volta de 1620, na qual já estão presentes as características iconográficas que prevalecerão em Veneza. Várias representações posteriores do tema são produzidas por artistas de seu círculo.

A tela possui uma imediatez e uma dramaticidade que podem ser consideradas, do ponto de vista estilístico, atípica na obra do artista e quase “transgressivas”, se considerado seu projeto anti-maneirista de recuperação da grande tradição veneziana quinhentista. A cena, de forte acento naturalista, mostra o episódio sem filtros idealizantes e com fortes contrastes de claro escuro. Na tela, com meias figuras, que ocupam todo o campo da composição, a luz enfatiza o corpo nu da mulher de Putifar e o ombro de José, que ela desnuda ao agarrar sua roupa. Detalhes como o da mão de José, que avança no espaço do observador, traem claramente as sugestões do caravaggismo romano do segundo decênio. A influência de Artemisia, em especial, é visível na figura feminina, denotando, assim, o impacto produzido no artista pelo contato com a arte romana e florentina¹¹⁰.

A tela, juntamente com uma *Betsabéia no banho* (fig.64a) e uma *Judite* (fig.64b), pertencem à coleção Cittadella Vigodarzere. As três obras foram doadas ao Museu Civico de Pádua em 1857. A coincidência de medidas e proveniência, o tipo de temática com personagens bíblicos femininos, o mesmo recorte compositivo e a interpretação direta e sensual dos temas levaram a considerar que se tratasse de uma série de destinação privada, homogênea também do ponto de vista da datação (Banzato). A única opinião discordante é a de Ruggeri (1993), que sugere datação por volta de 1620 para

¹¹⁰ Saccomani (1997:125-127)

as telas de *José e Betsabéia*, pela preocupação com os valores de claro-escuro, que, inéditos em toda a obra de Padovanino, sugerem confrontos em área caravagesca, enquanto a *Judite* seria, segundo ele, dez anos posterior, pelo tom mais claro e luminoso da tela, típico do estilo do artista nos anos trinta, e com uma interpretação mais idealizada e de um decorativismo veronesiano (Saccomani 1988). Ainda assim, considera que as telas poderiam fazer parte de uma mesma decoração.

Séries que reuniam dois ou mais temas bíblicos de caráter erótico, ou heroínas bíblicas sedutoras, podem ter sido comuns na época. Outro exemplo, um pouco anterior, é o de Palma, o Jovem, da Accademia de S. Lucca, com os temas de *Davi e Betsabéia* (Fig. 67), *Sansão e Dalila* (fig. 68) *Susana e os velhos* (fig. 68a). Uma quarta tela da Accademia, com *Lot e as filhas*, atribuída a pintor vêneto do século XVI, de acordo com Mason Rinaldi, também seria de Palma e pertenceria à série¹¹¹.

Conjuntos dessa natureza lembram o *topos* do “poder feminino” (Weibermacht), que visa alertar os homens sobre os perigos de ceder à sedução da mulher através de histórias que exemplificam sua influência maléfica. O tema é estranho à tradição italiana, mas de enorme popularidade, em especial na gráfica nórdica, com inúmeras séries de gravuras dedicadas a ele¹¹². Não parece haver, no entanto, nenhum estudo que tenha verificado a hipótese da possível influência dessas séries na pintura italiana.

As versões produzidas por artistas venezianos seguem, na concepção geral, os elementos já vistos na versão de Padovanino. É o caso da

¹¹¹ Mason Rinaldi (1984:105-106)

¹¹² Para o *topos* do poder feminino na tradição nórdica, ver a tese de 1978 de Smith.

tela atribuída a Matteo Ponzoni (Fig.69-cat.52) e a de Girolamo Forabosco (Fig.70-cat. 53).

Várias versões do tema foram produzidas também no ateliê de Pietro Liberi e seu filho Marco, cujas características compositivas aproximam-se do exemplar de Padovanino, claramente visível na versão de Pietro (Fig.71-Cat.54). Nas versões de Marco Liberi, há um progressivo esvaziamento da intensidade dramática da cena. Na tela de Graz (Fig.73-Cat.56), a composição é apenas pretexto para a representação de um nu feminino de costas, em primeiro plano, sobrepondo-se à figura de José ao fundo, meio imersa na sombra. Em outra versão, em coleção particular (Fig.72-Cat.55), também atribuída a ele, a representação beira a caricatura, com os personagens reduzidos a rígidos bonecos inanimados.

No ambiente napolitano, foram encontradas poucas representações do tema, sugerindo que ele não gozava, em Nápoles, da mesma popularidade de outras regiões.

A tela com *José e a mulher de Putifar*, de Paolo Finoglia (Fig.79-Cat.62), no Fogg Museum, era anteriormente considerada de Artemísia Gentileschi, por Everett Fahy (1973), que, posteriormente (1978) mudou sua atribuição em favor do artista napolitano. Mary Garrard (1989), entretanto continuou a incluí-la entre as obras de Artemísia¹¹³.

Do ponto de vista do tratamento iconográfico, a tela é totalmente derivada dos modelos florentinos, na sua concepção sensual da cena de alcova e na intensidade dramática que caracteriza o confronto dos dois protagonistas

¹¹³ Bolonha (1991:291); Garrard (1988:80-83 e 506 n.127)

nessas representações. Estilisticamente, influência de Artemísia é inegável, na elegância compositiva e no cromatismo precioso que a caracterizam. Por sua vez, os rostos e o tratamento dos panejamentos são típicos das obras de maturidade de Finoglia¹¹⁴.

A mais importante adição ao catálogo da iconografia napolitana da *Castidade de José* é uma obra surgida em leilão da Sotheby's, de Londres, em 1988, e atribuída pelos especialistas a Battistello Caracciolo (Fig.77-Cat.60). A obra, além de sua excepcional qualidade é também de grande importância, por tratar-se de um raro exemplar de *quadro da stanza* na obra do artista.

A tela, de acentuado naturalismo, atualiza a cena, com os personagens trajando roupas da época, interpretando-a como evento contemporâneo. F. Bologna percebe nela o impacto do universo figurativo florentino, pelo refinamento da execução e o intimismo da cena. No entanto, sugere datação em 1618 ou pouco depois¹¹⁵. Uma data tão precoce como 1618 é incongruente com a sugestão da influência florentina para a concepção da obra porque suscita a questão dos modelos, visto que o grande protótipo florentino, a primeira versão de Bilivert para Carlo de Medici, é de 1619, sendo que somente a partir dela o tema passa a ser amplamente tratado em Florença.

No aspecto compositivo, é também difícil enxergar a influência dos modelos florentinos, dado que o esquema compositivo da tela de Caracciolo mostra forte semelhança com as concepções de Guercino nos anos trinta (Figs.53 e 54), com meias figuras, o mesmo enquadramento com pouca visão da alcova, a mulher de Putifar reclinada, apoiada em um dos braços e

¹¹⁴ Bologna (1991:291)

¹¹⁵ Bologna (1991:228)

José em fuga no primeiro plano; todos elementos alheios à tradição da iconografia florentina do tema. Ferdinando Bologna afirma que o quadro torna-se protótipo para as poucas versões do tema, em Nápoles, como a tela atribuída ao maestro de Fontanarosa (Fig.78-Cat.61), a qual apresenta o mesmo tipo de composição, ainda que invertendo a posição dos personagens. O estudioso menciona, ainda, sem indicar a localização, uma versão de Pacecco Rosa que também apresentaria a mesma pose dos personagens de Caracciolo e que não me foi possível localizar¹¹⁶.

Não foram encontradas representações do tema na Lombardia, exceto uma foto no Instituto Germânico de Florença, com atribuição “escola lombarda do século XVII” (P. Corona?) (Fig.81-Cat.64), sem localização.

Na segunda metade do Seiscentos, a composição conhecida no maior número de versões é a do artista bolonhês Carlo Cignani. As fontes mencionam cinco quadros com esse tema. Atualmente, a única versão considerada autógrafa é o octógono com meias figuras, de Dresden (fig.62 cat.49), datado nos anos setenta (Roli –Buscaroli). Seu formato torna certa a identificação com a tela pintada para o Procurador Contarini di S. Marco “*in forma ottagonale di grandezza al naturale, mezze figure*”. A composição sobrevive em inúmeras cópias e variantes, algumas das quais reproduzidas no catálogo (figs. 62a, 62b, 62c, 62d, 62e). As versões incluem composições com meias figuras e figuras inteiras e parte delas devem ter sido produzidas em seu ateliê¹¹⁷.

¹¹⁶ Bologna (1991:228)

¹¹⁷ Para um resumo da questão das inúmeras versões da obra remetemos à ficha 62 do catálogo e para uma discussão mais detalhada ver Fabbri (1991: 132-4)

O caso dos inúmeros “*Josés*” de Cignani permite discutir a questão do funcionamento dos grandes ateliês do período, nos quais somente através do emprego de um grande número de aprendizes era possível fazer frente à grande quantidade de encomendas e demanda de cópias. Esse contexto cria as questões do grau de intervenção desses aprendizes nas obras, do valor das cópias e dos diversos graus de réplicas.

Além disso, a supremacia da invenção sobre a execução, vista ainda como parte “mecânica” da obra do artista, faz com que caiba ao mestre primordialmente a “*invenzione*”, razão pela qual versões totalmente de sua mão são mais exceções do que regra. As obras que saíam do ateliê podiam variar, desde raras execuções inteiras, aos mais frequentes casos da participação só no desenho, no “*sbozzo*” ou no “*ritocco*”¹¹⁸.

Com relação à composição, a influência mais óbvia é de Albani (Fig, 60), já notada por Waagen, em 1857. Fabbri, porém, cita o seguinte trecho de uma ode de Giovanbattista Néri, na qual este descreve em detalhes um *José* de Cignani que pertencia ao Marques Pallavicini:

*“com la sinistra mano, l’omero al giovinetto abbraccia e lega (...) gli preme i piedi (...) e perchè il di lei braccio forse a caso toccò, fà Del misfatto la destra inorridir, pentirsi il Tatto”*¹¹⁹.

Nenhuma versão conhecida atualmente obedece integralmente a essa descrição pela menção aos pés. Um dado interessante, que escapou a Fabbri, é que cabe a Bilivert a invenção do detalhe da mulher de Putifar, como artifício de sedução, apoiar seu pé sensualmente sobre o de José o que sugeriria também a influência de Bilivert na concepção de Cignani para o tema.

¹¹⁸ Ibidem p. 68-69

¹¹⁹ Ibidem p. 132

Nas versões de artistas ativos entre o século XVII e XVIII, um novo tipo de concepção iconográfica torna-se freqüente em composições de caráter cada vez mais superficial e decorativo: a cena, que sempre fora centrada no dramático confronto entre os dois protagonistas, parece tornar-se, agora, mero pretexto para representações de belas e sensuais figuras femininas. Normalmente em postura reclinada, com seu corpo criando uma diagonal que atravessa e ocupa quase todo o espaço da representação, relegam José a um canto da tela ocupando papel coadjuvante. Esse tipo de interpretação pode ser visto nas versões de Federico Cervelli (Fig.74-cat.57), na de Antonio Bellucci (anteriormente atribuída a Lazzarini) (Fig.76-cat.59), e na de Solimena (Fig.80-Cat.63).

Poderíamos encerrar o comentário, a respeito do catálogo, com uma interessante série do artista Francesco Trevisani, já do primeiro decênio do século XVIII. Trata-se da série bíblica de Pommersfelden realizada por Francesco Trevisani para Lothar Franz von Schönborn.

A série é composta de quatro cenas bíblicas, datadas em 1709, que têm por tema *José e a mulher de Putifar* (Fig.49-Cat.39), *Susana e os Velhos* (Fig. 49a), *Amnon e Tamar* (Fig. 49b) e *Betsabéia* (Fig.49c). DiFederico afirma que os temas são utilizados por seus aspectos eróticos e, em especial, como pretexto para a exibição de nus femininos. Há registros de que, na coleção, eram mantidos cobertos por cortinas até o século XX¹²⁰.

A ambientação da cena de *José e a mulher de Putifar* é original para a iconografia do tema: Trevisani cria uma ambientação distinta ao colocar a cama perpendicularmente ao plano do observador, enfatizando a nudez da mulher de Putifar, vista de frente, ao invés de perfil, como era usual, com José

¹²⁰ DiFederico (1977:51)

à esquerda tentando se desvencilhar de seus avanços. Em primeiro plano, sobre uma mesa redonda, um colar de pérolas, um vaso de flores e uma carta. À esquerda, sobre uma balaustrada, um macaco, símbolo da luxúria, observa a cena. Para a composição, ainda que nenhum autor tenha mencionado a hipótese, poder-se-ia sugerir a influência de uma gravura de Antonio Tempesta (Fig.46) sobre o tema, em especial para a concepção da figura feminina.

A encomenda da tela *Susana e Betsabéia* é documentada, mas não há registros das outras duas telas. Provavelmente, foram concebidas aos pares pelas analogias visuais e temáticas: as duas primeiras tendo por tema cenas de mulheres espiadas no banho, enquanto *Amnon e Tamar* e *José* comporiam um segundo par encomendado, como comprovam as semelhanças na composição e temática, onde cada tela é o exato reverso da outra e pela presença da natureza morta em primeiro plano em ambas as representações.

A importância da série para pesquisa reside, em primeiro lugar, no seu caráter exemplar de um tipo de produção que poderíamos chamar “de exportação”, feita por artistas italianos para atender às encomendas estrangeiras, em especial à aristocracia da Alemanha e da Áustria. Em segundo lugar, tal importância se manifesta no modo como os temas erótico- bíblicos participam desse tipo de produção. Ao comentar o gosto desses comitentes, Haskell afirma que, em uma análise preliminar, observa-se uma intensa preocupação com o erótico ¹²¹. Dois documentos desses clientes publicados por ele são especialmente interessantes para a questão que nos ocupa, ou seja, a das relações entre sacro e profano na visão desses colecionadores. Uma carta do príncipe de Liechtenstein, escrita em 1691, particularmente, significativa pela

¹²¹ Haskell (1980: 194)

maneira peculiar como o termo “*mondane*” é aplicado para definir determinados temas:

“tutte le pitture che intrano questa galeria , son mondane... Carlo Cignani has painted a ‘Bacchanal’, a beautiful picture; Carlo Maratta a ‘Bathsheba’ ; Carlo Loth one of ‘Lot and his daughters’, Fumiani a ‘Christ driving the Jews from the Temple’ ; Peter Strudel a ‘Tarquin and Lucretia’ and a ‘Joseph’ “¹²².

O outro documento é, ainda, de maior interesse por se tratar de uma carta, de 1708, do próprio Lothar Franz von Schönborn, que, posteriormente, encomendaria as telas de Trevisani. O texto é exemplar do tipo de critérios utilizados nas escolhas iconográficas desses colecionadores. Como fica claro no texto, o “tema” escolhido é a beleza feminina, a nudez e a sensualidade. A seleção das iconografias se faz a partir daí, com a sugestão de temas que se adaptam a essas finalidades. Interessante notar também que, ao citar os temas das iconografias, ele o faz apenas com a menção às figuras femininas, “Souzanne” e, de modo equivocado, “la Pudiphar”:

“Une Souzanne et la Pudiphar seroit assez de mon gout; quant a la nudité je ne m’ en escandalise pas trope dans les peintures, pourvue quelles ne soit obscène, et qu’ il n’ y ayt pas des actions ou gesticulations infames, et comme j’ay observé que le plus fort de Strudel consiste in dem nakenden, allso muss man ihn davon nicht abhallten outre qu’ un beau corps et visage de femme orne bien un tableau” ¹²³.

É possível que séries dessa natureza, reunindo diversos episódios numa espécie de “erótica bíblica”, fossem relativamente comuns. Entretanto,

¹²² Ibidem (1980:194-5)

¹²³ Ibidem (1980;195)

as limitações nas pesquisas sobre os *quadri da stanza*, devido ao desaparecimento de grandes quantidades dessas obras, a dispersão das coleções, problemas na atribuição e datação das telas, criam dificuldades para estabelecer seus contextos de *commitenza* e a que conjuntos poderiam pertencer originalmente, restando apenas alguns exemplares, como o de Trevisani, a sugerir essa tendência.

CONCLUSÃO

Retomando, em linhas gerais, as principais conclusões extraídas da pesquisa iconográfica, pode-se afirmar que, na arte religiosa cristã, a iconografia de *José e a mulher de Putifar* raramente foi objeto de representações isoladas, sendo, normalmente, figurada no interior de narrativas da vida do patriarca, principalmente em manuscritos e na arte monumental.

Embora a convenção básica para a representação da iconografia seja constante, mostrando sempre o momento em que a mulher de Putifar agarra o manto de José que foge, a iconografia exhibe, desde os documentos mais antigos remanescentes, variações, tanto na disposição e postura dos personagens quanto na ambientação da cena, além de diferenças estilísticas, derivadas da época e do local em que foram produzidas, sugerindo que a iconografia se origina de tradições diversas e não de um protótipo único.

O século XIII, é o momento de maior popularidade da figura de José na arte religiosa, com vários ciclos dedicados a ele tanto em igrejas e catedrais como em livros de devoção privada, os saltérios.

A significação atribuída especificamente ao episódio da mulher de Putifar é a estabelecida pelos comentadores cristãos, Ambrósio em especial, para os quais a resistência à sedução fez de José o símbolo por excelência de castidade masculina.

A transição da iconografia para a arte secular ocorre por volta de meados do século XV, principalmente na decoração de *cassoni* realizados em

área toscana, nos quais o tema continua, como na arte religiosa, inserido em narrativas da vida do patriarca. A presença da história de José no repertório de fábulas moralizantes, utilizadas em peças de mobiliário destinadas ao quarto matrimonial, denota que a figura de José era tomada como modelo de conduta masculina, provavelmente pela rara combinação de qualidades morais, políticas e administrativas que o caracterizam no momento em que se afirmava, no âmbito do humanismo florentino, uma visão “estóica” do casamento, com ênfase primordial na *virtù*.

No segundo decênio do século XVI, é criado o protótipo mais importante da iconografia italiana do Renascimento: a composição do tema feita por Rafael para os afrescos das Logge do Vaticano, a qual exercerá enorme influência, nos séculos XVI e XVII, devido à importância das invenções raffaellescas e à circulação de gravuras feitas de suas composições. A partir dele, o tema passa a ser ambientado exclusivamente no interior dos aposentos da mulher de Putifar, desaparecendo todas as demais variantes de ambientação da cena existentes anteriormente.

A partir de meados do século XVI, nas representações realizadas por artistas maneiristas, como Bronzino, a influência do antigo que produz uma interpretação formal da bíblia como mitologia, e um erotismo abstrato e frio caracterizam as representações.

É, também, na segunda metade do século, que surgem, na arte secular, as primeiras representações autônomas do tema desligadas das séries da vida do patriarca e inseridas em novos contextos iconográficos, como a de Tintoretto, que já prenuncia o tom profano que o tema vai adquirir no século seguinte.

No século XVII, a iconografia de *José e a mulher de Putifar*, ganha total autonomia, desligando-se definitivamente do contexto bíblico e emergindo com grande popularidade, na pintura italiana do período, em obras de destinação privada. O tema passa a fazer parte de um repertório de histórias bíblicas de caráter erótico, juntamente com *Susana e os velhos*, *Davi e Betsabéia* e *Lot e as filhas*, extremamente apreciadas pelos colecionadores do período. A imensa quantidade de versões que sobreviveram desses temas atesta, de maneira indiscutível, a popularidade dessas iconografias, revelando uma faceta do gosto seiscentista que apreciava ver esses episódios interpretados em chave profana e freqüentemente sensual.

Na verdade, a estratégia de construir uma tipologia erótica através de uma gama de temas, por meio dos quais o erotismo podia ser expresso e, ao mesmo tempo, distanciado pela mediação de temas literários, ou seja, de “código cultural alto”, já ocorria, desde o século XVI, através da temática mitológica. No entanto, no Seiscentos, instaura-se um novo tipo de sensualidade, mais direta e carnal, muito diferente do erotismo do século anterior. Já a inclusão de temas bíblicos que possuem uma forte tradição de conteúdos sacro-moralizantes, nesse tipo de interpretação, fazem com que as representações seiscentistas se caracterizem, freqüentemente, por uma caráter ambíguo derivado da tensão entre os significados herdados da tradição e a nova interpretação formal.

A criação de uma nova interpretação, totalmente profana, que imprimirá ao episódio o caráter íntimo e sensual de uma cena de alcova e se tornará predominante no século, origina-se no segundo decênio, a partir das versões de Cigoli, em Roma (1610) e a de Bilivert, em Florença (1619). Outras versões precoces conhecidas do tema também são produzidas por artistas de

diversas procedências e formações, mas que possuem em comum a vivência romana (Lanfranco, Bilivert, Spada, Padovanino) e, em especial, a influência do caravaggismo, sugerindo que o naturalismo dessa corrente poderia ter influenciado novas interpretações iconográficas. As representações posteriores do tema vão se transformar ao longo do século, assimilando características das diversas escolas regionais e correntes estilísticas do período. A iconografia conhecerá grande popularidade na área tosco-romana, emiliana e veneziana. Poucas representações foram encontradas em Nápoles e a iconografia parece ser muito rara entre artistas lombardos.

Entretanto, é necessário evitar, na análise da iconografia, reduções simplistas e generalizações apressadas que tenderiam a ler essas representações como mero pretexto para o erótico. Em primeiro lugar, porque esse tom sensual é, sem dúvida, predominante, mas não exclusivo no período. Tanto a *Castidade de José*, como também os demais temas da erótica bíblica, possuem versões que não fazem concessões a esse tipo de interpretação como as de Reni, Cantarini e Matinelli. Em segundo lugar, freqüentemente, os quadros do tema que possuem *pendant* mostram, claramente, pelas aproximações feita entre os temas, intentos moralizantes, seja como exemplos de castidade, ou de meditação sobre as paixões. E, por fim, nada impede a coexistência de diversas dimensões de leitura num período em que, como bem afirma Roli:

“Concede ai sensi altrettanto che alla ragione, all’istinto altrettanto che alla coscienza e all’imperativo morale, in quella dialettica che rende l’età barocca così affascinante e vicina al nostro tempo, anzi matrice autêntica delle nostre oscillazioni, ambiguità e incertezze psicologiche”.

“JOSÉ E A MULHER DE PUTIFAR”

CATÁLOGO

1. VASILHA DE CERÂMICA

Norte da África (Tunísia), Século IV

José e a mulher de Putifar – Os três judeus na fomalha (fig.1)

Cerâmica vermelha, 18 cm. de diâmetro

Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 0.39675

A bem conservada cerâmica pode ser associada a um grupo de pratos com decoração em relevo (terra sigilata chiara C, forma A), datadas, por Salomonson, do quarto século. Nela são representadas duas cenas do Antigo Testamento, separadas por uma folha e uma pequena árvore: de um lado o assédio de José pela mulher de Putifar e, do outro, os três judeus saindo ilesos da fomalha (Daniel 3:26)

Ambas as cenas foram, provavelmente, extraídas de ciclos mais extensos do Antigo Testamento. Os detalhes da composição, no entanto, são insuficientes para garantir uma específica fonte iconográfica.

A iconografia é aparentemente única. Apesar de o episódio dos três judeus ser freqüentemente representado na arte cristã primitiva em contexto sepulcral, um momento anterior da história é normalmente escolhido e retrata os jovens ainda entre as chamas. Já a incomum combinação dos dois episódios pode ser explicada pelo paralelismo visual entre duas cenas de fuga. Vikan sugere, ainda, um possível paralelismo temático, com base no texto do Testamento de José do *Testamento dos Doze Patriarcas*.

Bibl.: Vikan, in Weitzmann, 1979, p.464-5.

2. GÊNESIS DE VIENA

José e Mulher de Putifar (fig. 2)

Síria, século VI

Viena, Nationalbibliothek, cod. theol. grec. 31, fol. 16r

Pergaminho, 31,5 x 25,5 cm.

O Gênesis de Viena é o mais suntuoso manuscrito remanescente dos primeiros séculos do Cristianismo. Trata-se de um livro ilustrado, no qual o texto abreviado da Setanta ocupa a metade superior de cada página e as ilustrações das histórias preenchem a parte inferior. Originalmente, cerca de 400 cenas descreviam a história do Gênesis em 96 folios; somente um quarto do codex sobreviveu, estando 24 folhas remanescentes em bom estado de conservação. No século XIV, encontrava-se em Veneza, e em 1664 já fazia parte da biblioteca imperial de Viena entre as obras herdadas pelo Imperador Leopold I de seu tio, o grande colecionador e *connoisseur*, Arquiduque Leopold Wilhelm.

Inicialmente considerado do quarto século, os especialistas concordam hoje em datar o manuscrito do sexto, ou, possivelmente até do início do sétimo século. Há consenso quanto a proveniência ser a Síria ou a Palestina. Além disso, discrepâncias entre o texto e as imagens sugerem que ele tenha sido copiado de um modelo anterior.

Contém 22 cenas da história de José inclusive o episódio da castidade desdobrado nas seguintes cenas:

1. José fugindo da mulher do Putifar
2. José diante da porta do quarto da mulher do Putifar, a seu lado uma figura feminina em pé e outra mulher e um berço onde se encontra uma criança
3. Cena de interior com mulheres.

De toda a representação, apenas a primeira cena, com José e a mulher do Putifar, baseia-se no texto bíblico, sendo o restante, provavelmente, extraído de material legendário judaico, apesar dos especialistas não terem chegado ainda a uma interpretação satisfatória.

A figura feminina, no alto, à direita, examinando uma espécie de corda (ou fuso?), tende a ser interpretada como a astróloga que previu à mulher de Putifar que José seria pai dos seus descendentes. (Gn. Rabbah, 85:2). Já a mulher curvada sobre o berço seria novamente a mulher de Putifar e a criança a filha adotiva, Asenath, com quem José se casaria mais tarde. O manuscrito é tão rico na utilização desse material legendário que os especialistas chegam a considerar que as ilustrações tenham sido extraídas de uma paráfrase judaica.

Bibl.: Leclercq 1923, v.7 p.2646-2647; Wellez, 1960, p. 5-11; Weitzmann 1979, p. 458-459.

3. GÊNESIS DE COTTON

José e Mulher de Putifar (fig. 3)

Alexandria, séc. VI (?)

Pergaminho; 27,3 x 22,2 cm.(originalmente)

Londres, British Library, Cotton Otho B. VI

Um dos mais importantes manuscritos do paleocristão, foi parcialmente destruído pelo incêndio da biblioteca de Sir Robert Cotton, em

1731. Originalmente decorado com, aproximadamente, 330 miniaturas, emolduradas e espalhadas através do texto do Gênesis em cerca de 215 folios, restam, hoje, fragmentos de 149 folhas.

Alguns elementos extra-bíblicos, originários de material legendário, remetem a fontes judaicas, indicando que as ilustrações podem ter sido copiadas de um modelo muito mais antigo.

Uma inscrição, hoje perdida, atestava que o volume fora trazido à Inglaterra por dois bispos gregos como presente para Henrique VIII. Entre 1618 e 1622, o manuscrito, já de propriedade de Cotton, viajou para Paris, cedido em empréstimo ao grande antiquário Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, que pretendia reproduzi-lo integralmente em gravuras. Antes de o projeto ser realizado, Sir Robert insistiu para que o volume fosse devolvido, restando, atualmente, apenas duas aquarelas de Daniel Rabel realizadas para Peiresc. O protótipo de Cotton teve grande influência em vários outros ciclos medievais em especial nos mosaicos de S. Marco em Veneza .

Nos fragmentos remanescentes, é possível, ainda, distinguir 18 cenas da história de José, incluindo o episódio da mulher de Putifar dividido em dois momentos: a tentativa de sedução e a falsa acusação.

Reproduzem-se, no anexo de ilustrações, a página queimada do manuscrito (Fig.3) e o desenho (fig.3a) publicado por Weitzmann e Kessler (1986, fig. 394 e 395) com a reconstrução das linhas gerais da composição .

Bibl.: Leclercq 1924, v.7, p.911-914 Weitzmann 1979, p.457-458; Weitzmann e Kessler 1986, p.80.

4. CÁTEDRA DE MAXIMIANO

José e a mulher de Putifar e José levado para a prisão (fig. 4)

Alexandria ? Século VI

Marfim, lateral direita, 18,5 x 11,5 cm

Ravena, Museu Arcivescovile

Trono em marfim do arcebispo Maximiano de Ravena (546-554), decorado com ciclos da vida de José e da vida de Cristo. A parte frontal da cátedra traz, ainda, S. João Batista ladeado pelos quatro evangelistas.

Quanto à proveniência, Cecchelli (1936) propõe uma origem alexandrina para o trono (onde a história de José tem especial significado por se passar no Egito). Já Schapiro (1952) acredita que há indícios de a cátedra ter sido feita em Constantinopla, ou por artistas dessa região, a partir de um programa elaborado em Ravena.

Com relação à iconografia, a explicação mais evidente para a colocação lado a lado de cenas da vida do patriarca e da vida de Cristo seria a que considera José como prefiguração de Cristo, interpretação tradicional na exegese cristã desde Tertuliano.

Schapiro, no seu estudo iconográfico, acredita, com base principalmente nos escritos de Ambrósio e Pedro Crisólogo, que a escolha de José para decoração simbólica do trono de Maximiano deve-se, também, ao fato de o patriarca ser tomado como modelo de conduta para os bispos.

O ciclo de José na cátedra se desdobra em 10 placas incluindo a cena de sedução pela mulher do Putifar: 1. *José na cisterna - a túnica ensangüentada* 2. *José vendido a mercadores ismaelitas* 3. *o anúncio da morte a Jacó* 4. *José vendido a Putifar* 5. *José e a mulher de Putifar - José levado para a prisão* 6. *O sonho do faraó* 7. *José interpreta os sonhos* 8. *José reencontra os irmãos - Simeão retido no Egito* 9. *A distribuição do trigo* 10. *José reencontra o pai*.

As cenas da sedução e da prisão são tratadas numa única placa (Fig4) e se desdobram no mesmo plano. A cena da sedução (Fig.4a) é ambientada nos aposentos da mulher de Putifar que, em pé, diante da cama de

espaldar alto, agarra o manto de José, que se desvencilha do abraço e levanta o braço esquerdo em sinal de recusa.

Bibl.: Cecchelli, 1936; Schapiro, 1952, 27-38.

5. BASÍLICA DE SANTA MARIA ANTIQUA

José e a mulher de Putifar (fig. 5)

Roma, séc. IX

Afresco

No ciclo de afrescos da basílica, com episódios extraídos do livro do Gênesis, a história de José aparece numa narração concisa apenas com os principais momentos da vida do patriarca. São cinco afrescos datáveis do século IX, onde são representados apenas sete episódios incluindo a cena da castidade:

1. *Os sonhos de José e José conta os sonhos ao pai* (afresco muito fragmentado)
2. *José tirado do poço e vendido a mercantes ismaelitas*
3. *José apresentado a Putifar e A Castidade de José.*
4. *José conduzido à prisão*
5. *O festim do faraó* (com o padeiro enforcado e o copeiro restituído às suas funções, conforme as previsões de José)

A cena da *Castidade de José* é ambientada nos luxuosos aposentos da mulher de Putifar, onde, junto à cama ornada com cortinas pendentes e um colchão ricamente decorado com faixas transversais, ela tenta reter José agarrando seu manto. Acima da cena, pode-se ainda ler parte da inscrição: *..END IOSEPH. CONCUPIBIT. EUM.*

Bibl.: Grüneisen, p. 106-8 e 360 ss ; Cecchelli 1936, p. 125; Fabre, 1921-2, p 202; Leclercq 1924, v.7- 2648.

6. BASÍLICA DE S. MARCOS

José e a mulher de Putifar (fig. 6)

Veneza, séc. XIII

mosaico

O extenso ciclo do Antigo Testamento, que se encontra no átrio da Igreja, ilustra o Gênesis e o Êxodo com uma amplidão única no mundo. Os mosaicos, realizados no século XIII, foram inspirados em manuscritos iluminados, sendo que, para os primeiros livros da Bíblia, os especialistas identificaram o exemplar utilizado. Trata-se do chamado Gênesis de Cotton, trazido incompleto (no original ou cópia), talvez, com o botim da quarta cruzada, ou por outra via, de Alexandria. Os mosaicos são considerados quase uma cópia fiel desse protótipo.

A história de José é narrada em três cúpulas e duas lunetas. A cena da sedução é representado na segunda cúpula, onde os mosaicos, datados entre 1255 e 1260, exibem marcantes diferenças estilísticas com relação às cúpulas precedentes sugerindo uma mudança tanto de mestre como de assistentes. O episódio é desdobrado em dois momentos: 1. *A mulher de Putifar tenta seduzir José* 2. *José foge deixando o manto.*

A composição segue fielmente a do manuscrito de Cotton (fig. 3), com José representado ao sair em fuga do quarto da mulher de Putifar, que aparece na soleira da porta segurando o manto.

Bibl.: Bertoli 1986, p. 112-136.

7. BASILICA DE SAN PAOLO FUORI LE MURA- Séc. XIII

Cavallini

José e a mulher de Putifar c.1282-c.1289

Aquarela (cópia do afresco) (fig. 8)

Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4406.

Executados por um grupo de artistas sob a direção de Cavallini, os afrescos foram destruídos pelo incêndio da basílica, em julho de 1823. As cópias realizadas em 1634 para o cardeal Barberini, provavelmente como documentação arqueológica, constituem o principal documento para o estudo específico da decoração mural da basílica.

A atribuição a Cavallini remonta aos *Comentários* de Ghiberti, que inclui os afrescos entre os trabalhos mais importantes do artista: “ *in santo Pagolo era di musaico la faccia dinanzi; dentro nella chiesa tutte le pariete delle nave de meço erano dipinte storie del testamento vecchio. era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte*”, e prossegue em Vasari e Baldinucci, entre outros. O peso desses testemunhos torna quase impossível negar o envolvimento de Cavallini nas pinturas da basílica, apesar das dificuldades em estabelecer a exata dimensão dessa participação, visto que a basílica já possuía uma decoração anterior.

Outro problema que se coloca para os estudiosos é estabelecer se ponto Cavalini teria repetido as formas e a iconografia da antiga decoração ao refaze-la ou se elas foram reinterpretadas ou substiuídas por novas composições (Hetherington, p. 92).

O programa iconográfico constava de um ciclo do Novo Testamento (parede esquerda da nave) com 42 cenas da vida de S. Paulo

divididas em 2 registros. Acima do ciclo principal, havia 22 figuras (santos /profetas?) e abaixo, duplos retratos papais. Na parede da nave direita, o arranjo básico entre o ciclo narrativo, figuras e retratos papais é o mesmo, mas agora os temas do ciclo narrativo são extraídos do Antigo Testamento, com 42 cenas do Gênesis e do Êxodo.

O ciclo dedicava nove cenas à vida de José, incluindo o episódio da sedução. Os estudiosos incluem o afresco entre os que se acredita refeitos no século XIII, devido às inovações que apresenta em relação à tradição bizantina e paleocristã, principalmente, no que se refere ao tratamento espacial. A cena é ambientada no interior de um edifício com a mulher de Putifar à esquerda, reclinada numa cama disposta em diagonal, segurando José pelo manto.

Bibl.: White 1956, 84-95; White (1966) 1993, p.146-148; Hetherington 1979, p. 81-106.

7. SALTÉRIO DE S. LUIS

José e a mulher de Putifar- a falsa acusação-José levado para a prisão (fig. 9)

Manuscrito gótico; século XIII

Pergaminho, 21 x 15 cm.

Paris, Biblioteca Nacional, Fran. H.S 10525; 21x15cm.

Volume de pequeno formato em quarto, com 260 folhas, ilustrado com um esplêndido conjunto de 86 miniaturas com cenas dos primeiros livros da Bíblia. Provavelmente, o manuscrito foi copiado e decorado após 1252 (ano de morte da Rainha Branca de Castela), e antes de 1270, data da morte de S. Luis. Setenta e oito miniaturas de página inteira são dedicadas ao Antigo Testamento.

A ilustração ambienta duas cenas inseridas em arcos góticos apresentando os personagens em trajes medievais: à esquerda, o episódio da tentativa de sedução, ambientado na soleira da porta do quarto da mulher de Putifar, mostra a fuga de José; à direita, a ilustração condensa duas cenas, a da falsa acusação, em que ela exhibe o manto, e a de José levado para a prisão.

O verso da folha traz a descrição dos episódios: *En ceste page est comment la femme Putiphar requiert Joseph d'amer, et comment elle se plaint a son seigneur de Joseph et coment l'en mer Joseph en la chastre.*

Bibl.: Calkins, 1983, p.214; *Psautier de Saint Louis*, Paris, s/d.

8. SALTÉRIO E CALENDÁRIO INGLÊS

José e a mulher de Putifar (fig. 10)

Século XIII

Munique, Staatsbibliothek, Cod. Lat.835

Manuscrito de origem inglesa anterior a 1222, provavelmente, produzido em Gloucester.

A cena, bastante concisa, mostra as duas figuras inseridas em arcos românicos com a mulher de Putifar segurando José pelo manto.

Bibl. Ehrenstein 1923, p. 286

9. SOMME LE ROI

José e a mulher de Putifar – Judite e Holofernes (fig. 11)

Século XIII

Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS. 368

Conjunto de tratados composto em 1279 para o rei da França Filipe III pelo seu confessor, o dominicano Frère Laurent (ou Lorens). A obra, de enorme influência, devido ao grande número de cópias do manuscrito e de versões em vários idiomas, compõe-se de seis tópicos:

1. Os Dez Mandamentos
2. O Credo
3. Os Sete Pecados Capitais
4. A Arte de Bem Morrer e o Jardim das Virtudes
5. O Pai Nosso
6. Os Sete Dons do Espírito Santo

A obra contém uma das mais extraordinárias séries de iluminuras sobre vícios e virtudes do período medieval, onde o episódio de *José e a mulher do Putifar* é representado, ilustrando o vício da luxúria, ao lado de *Judite e Holofernes*, como castidade abaixo das respectivas personificações.

Bibl.: Tuve 1964, p.42- 72; Martin 1923, p.88.

11. SALTÉRIO DA RAINHA MARY (fig. 13)

Século XIV

Londres, British Museum, Ms. 2B. VII

Refinado exemplar da arte inglesa do início do século XIV, o manuscrito é estranhamente anônimo e não possui registro de proveniência até o século XVI, caso raro para uma obra de tal qualidade.

O título se deve ao fato de o manuscrito ter pertencido à Rainha Mary e aos seus sucessores até 1757, quando a biblioteca real foi doada à nação pelo rei George II.

No episódio da castidade de José, é a rainha do Egito que tenta seduzir José, aproveitando-se da ausência do rei que partira para uma caçada, conforme ilustração na metade superior da página. Os personagens vestem trajes medievais e a cena é tratada como episódio de um romance cortês.

Do ponto de vista iconográfico, a representação é totalmente divergente da tradição e mostra um momento anterior da narrativa quando a mulher, apontando para a cama, pede a José que durma com ela e não aparece agarrando seu manto, como é usual. À direita, no mesmo registro, a cena da falsa acusação.

Abaixo da ilustração temos o seguinte texto: *Ici la Rayne requert ioseph estre son ami. E dit ceo ne frai ioe mye. Comment la Rayne crie et as cote decyre e se cheuus tyre e dit au scriaunt qe ioseph le vousiet aforcier.*

Bibl.: Warner (Ed) 1912.

12. CHRONIQUE UNIVERSELLE de Rudolph Von Sem

José e a mulher de Putifar – A falsa acusação (fig. 12)

século XIV

pergaminho, folio 32

A ilustração apresenta, na parte superior, José fugindo dos aposentos da mulher de Putifar que vestida em trajes medievais, aparece sentada no leito agarrando seu manto. Na parte inferior, ela chama os criados e mostra a vestimenta para provar que o jovem havia tentado seduzi-la.

Bibl.:V.A, 1993, p. 94.

13. BÍBLIA PADOVANA

José e a mulher de Putifar – A falsa acusação (fig. 15)

Pádua, final do séc. XIV

pergaminho, 34x24,5cm.

Rovigo, Bibl. Dell'Accademia dei Concordi, ms 212 e

Londres, British Museum, ms Add. 15277

Manuscrito em pergaminho de pequeno formato, onde o texto da Vulgata, vertido em vulgar padovano do final do Trezentos, é ilustrado com 870 figuras.

O livro do *Gênesis* e *Rute* encontram-se em Rovigo, enquanto o restante do Pentateuco (*Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*) em Londres. Falta o livro *Juizes*, provavelmente, perdido no desmembramento do manuscrito. Coube a Adolfo Venturi, em 1907, o reconhecimento da unidade dos dois manuscritos.

Na página s execução segue o estilo da oficina padovana, com figuras grandes, impositação monumental e riqueza de detalhes denotando a influência dos grandes ciclos de afrescos realizados em Pádua por Giotto, Guariento, P. da Rimini, Altichiero, Avanzo, Giusto de'Menabuoi .

Bibl.: Folena e Mellini 1962, p. IX –XXIII.

14. BÍBLIA DE TOGGENBOURG

José e a mulher de Putifar (fig. 16)

1411

Folio 55r

A ilustração mostra a cena de sedução com a mulher de Putifar deitada na cama e nua até a cintura.

Bibl.: V.A. 1993, p. 99.

15. BIAGIO DI ANTONIO (doc. em Faenza 1476-1504)

Histórias de José

têmpera s/ madeira ; 66,6cm x 149,3cm

1482

Malibu, Paul Getty Museum (fig. 17a)

Nova York, Metropolitan Museum (fig. 17b)

Dois painéis de *cassone*, provenientes da Galleria Borghese; na coleção do príncipe Borghese até 1891.

Durante o século XIX, e até 1914, ambos os painéis eram considerados de Pinturicchio ou seguidor. Em 1914, o painel, hoje no Metropolitan, foi atribuído por Berenson a Andrea Uti da Faenza (1481-1502) e, posteriormente, a Biagio di Antonio da Firenze (documentado em Faenza, entre 1476 e 1504). Apesar de nenhuma obra desse artista ser assinada, a

atribuição foi amplamente aceita com base em algumas poucas pinturas documentadas.

O primeiro painel (**fig.17a**), atualmente no Paul Getty Museum, contém as cenas da infância de José, enquanto o segundo (**fig. 17b**), com as cenas de José no Egito, pertence ao Metropolitan Museum, tendo sido datado por Zeri, em 1482.

As cenas desdobram-se em profundidade, dispostas em planos sucessivos pela paisagem e no interior de edifícios. A cena da castidade é representada no fundo à direita do painel do Metropolitan, e, como é comum da narrativa em *cassoni*, o mesmo edifício desempenha várias funções e abriga vários episódios simultaneamente, servindo como casa do Putifar, onde ocorre a cena da sedução, com José fugindo por uma porta lateral, seguido pela mulher do Putifar agarrando seu manto; como tribunal de Justiça e prisão, mostrando José atrás das grades, no canto inferior à direita.

Bibl.: Berenson 1963, p. 211 -212e fig. 1027; Zeri 1971, p. 147.

16. BARTOLOMEO DI GIOVANNI (Florença, notícias 1483-1511)

Histórias de José (**figs. 18a - 18b**)

têmpera sobre madeira, 167 x 45 cm.

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Anteriormente em Paris, coleção Artaud de Montor

Dois painéis de *cassone* com a história de José narrada em cenas contínuas, dispostas em frisa. A cena da mulher de Putifar é ilustrada no primeiro painel (**Fig.18a**), que contém as cenas da infância e da escravidão no Egito. À direita, inserida na primeira de três arcadas de um edifício, José é

representado ao sair em fuga dos aposentos seguido pela mulher agarrada a seu manto.

Sobre a surpreendente presença de uma girafa na extrema direita do segundo painel (18b), o catálogo Montor registra que um mercador egípcio de Pisa possuía um desses animais. Um outro exemplar teria sido presenteado a Lourenço, o Magnífico, pelo sultão do Egito em 1492.

Bibl.: Schubring 1923 (Text band, 395-6 e Taf. XCVII).

17. ESCOLA DE PESELLINO

2^a. metade do século XV

José vendido pelos irmãos (fig. 19a)

José e a mulher de Putifar (fig. 19)

A mulher de Putifar acusa José (fig. 19b)

têmpera sobre madeira, 42 x 51cm

Londres, col. Ross (?)

Os três painéis, que provavelmente deviam compor parte da decoração de um *cassone*, ilustram três episódios da vida de José: *José vendido pelos irmãos (fig. 19a)*, *José e a mulher de Putifar (fig. 19)* e *A mulher de Putifar acusa José (fig. 19b)*. Adquiridos pelo Sr. Ross, em um leilão em Londres (1918). Não tenho informação se houve mudança de proprietário.

Publicados pela primeira vez em 1918, por Borenius que os atribuiu a uma personalidade menor da escola de Pesellino, pela grande semelhança com o estilo do mestre, tanto no tratamento dos detalhes arquitetônicos quanto da paisagem, além dos tipos e formas das figuras.

No caso específico do painel com a cena da Castidade (Fig.19), Borenius acredita que o autor poderia ter trabalhado diretamente a partir de um modelo do próprio Pesellino. A cena é ambientada diante de um pequeno edifício de planta hexagonal, aberto na parte anterior, por onde se pode entrever o quarto com a cama. José é visto ao sair em fuga seguido pela mulher de Putifar.

Bibl.: T. Borenius 1918, p. 216 pl. I e II.

18. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

José e a mulher de Putifar (fig. 20)

Têmpera sobre madeira, 29 x 38 cm

1460-63

Siena, Pinacoteca Nazionale

Além deste pequeno painel, a Pinacoteca de Siena possui outros dois, com as mesmas dimensões e atribuídos a Francesco, onde estão representadas as cenas de *José vendido pelos irmãos* (fig. 20b) e *Susana e os Velhos* (fig. 20a).

Há concordância de que os três fragmentos são os mais antigos painéis existentes de Francesco, por serem estilisticamente os mais próximos de seu mestre, Vecchietta.

Os painéis têm sido vistos como fragmentos de *cassoni*, ainda que os temas sejam inusuais na tradição sienense. No entanto, a hipótese de Schubring (1923), que os considera parte de uma *predella*, parece ainda mais improvável e não é proposta por nenhum outro estudioso.

Admitindo-se que eles pertenciam a *cassoni*, deve-se reconhecer que seria o único exemplar constituído de partes separadas que se conhece, até agora, na obra de Francesco. Além disso, os dois episódios de José não possuem conexão lógica com a cena de Susana. Pode-se supor que haja partes perdidas e que se trate de dois cassonies, um com histórias de José e outro de Susana, destinados, ou não, ao mesmo conjunto decorativo mas não existem elementos para confirmar nenhuma das hipóteses.

O exemplo mais próximo seria o dos fragmentos do *cassone* Ross (cat. 19) e (figs. 19, 19a, 19b), também com três episódios e onde a composição da cena de *José vendido pelos irmãos* é muito semelhante à do presente fragmento. Já a interpretação da cena da sedução é totalmente divergente, por ambientar a cena no interior dos aposentos da mulher de Putifar.

Do ponto de vista iconográfico, as figuras de Susana e José, tradicionais modelos masculinos e femininos de castidade, poderiam ser perfeitamente adequadas ao contexto matrimonial.

Bibl. Schubring 1923 p. 73; Fredericksen 1969, p.12-14; Toledano 1990, p.63; M. Werner 1990, 42-62.

19. BENOZZO GOZZOLI (Florença 1420- Pistóia 1498)

Histórias de José

Afrescos; 3,50m x9,95m e 3,18m x9,95m

1477

Pisa, Camposanto

Os afrescos fazem parte do ciclo narrativo do Antigo Testamento que Gozzoli executou entre 1468 e 1484, no Camposanto de Pisa. Ambos foram concluídos em 1477.

Serriamente danificados por um incêndio, provocado por bombardeios em 1944, foram destacados entre 1947-8, e o restauro dos afrescos foi concluído em 1960. Durante esse processo, foram descobertas esplêndidas *sinopie*, atualmente conservadas no Museo delle Sinopie de Pisa, constituindo importante testemunho do método de trabalho do artista.

Benozzo condensa a história de José em dois afrescos, numa rápida sucessão de episódios ambientados entre elementos arquitetônicos e paisagem. No primeiro (**fig. 22a**), o episódio central é o de José colocado no poço, tradicionalmente interpretado como prefiguração do sepultamento de Cristo na exegese cristã. Os demais episódios estão dispostos simetricamente nas laterais. À esquerda, cenas da infância e, à direita, inserida nos arcos de um edifício, as cenas da *venda a Putifar*, seguida pela de *José e a mulher de Putifar* (**fig. 22b**) (sob o segundo arco da construção) e pela cena da prisão.

O segundo afresco é dedicado à ascensão de José, com os episódios do *sonho do faraó*, *o reencontro com os irmãos*, *a descoberta do cálice*, concluindo com o episódio de *José se revela aos irmãos*.

Bibl.: Rizzo 1992, p. 110; Ehrenstein 1923, p. 287; Bucci 1960, p. 134-135

20. FRANCESCO GRANNACCI

José levado para a prisão (**fig. 23**)

Óleo s/ madeira, 95,7 x 130,5 cm.

c. 1515-17

Florença, Galeria degli Uffizi, inv.1890 n. 2150

O painel fazia parte da decoração encomendada por Salvi Borgherini, em comemoração ao casamento de seu filho, Pierfrancesco, com Margherita Acciaiuoli, em 1515.

Concebido por Baccio D'Agnolo, o mobiliário, todo em madeira entalhada, do qual nada restou, era uma das maravilhas de Florença. Sua ressonância é diretamente testemunhada pelo relato vasariano que nos informa, também dos 4 artistas escolhidos para executar as pinturas que se inseriam no mobiliário: Pontormo, Granacci, Andrea del Sarto e Bacchiacca.

Holst (1974) concorda com Shearman e Monti em datar a série em meados do segundo decênio. (de acordo com os costumes da época, a encomenda deve ter sido feita antes do casamento, em 1514. Mas, é possível que a decoração não estivesse ainda totalmente concluída por ocasião do matrimônio, em 1515).

A literatura artística tem estudado a série no contexto dos artistas individuais que dela participaram. A. Braham, em trabalho de 1979 abordou o conjunto dos 14 painéis que são assim identificados por ele em ordem narrativa: 1. Sarto - *cenar da infância de José* 2. Pontormo - *José vendido ao Putifar* 3. Granacci - *José levado para a prisão* 4. Pontormo - *libertação do copeiro do faraó* 5. Sarto - *O sonho do faraó* 6. Pontormo - *Os irmãos diante de José* 7. Bacchiacca - *José ordena a prisão dos irmãos (?)* 8. Bacchiacca - *Simeão levado para a prisão* 9. Bacchiacca - *José recebe os irmãos na segunda viagem* 10. Bacchiacca - *A procura da taça na saca de Benjamin* 11. Bacchiacca - *A taça encontrada* 12. Bacchiacca - *José perdoa os irmãos* - 13. Granacci - *José apresenta os familiares ao faraó* 14. Pontormo - *Jacó com José no Egito (a bênção de Jacó)*

Vasari descreve a participação de Granacci, nas edições de 1550 e 1586, da mesma maneira vaga que se refere às obras dos demais pintores, com exceção do quadro de Pontormo (*Jacó com José no Egito*), atualmente em Londres. Embora ele soubesse da encomenda dos quatro pintores, e, presumivelmente, conhecesse pessoalmente o quarto matrimonial, parece não se recordar dos quadros em detalhes.

Holst considera possível a participação de ajudantes em parte dos quadros, de acordo com modelo do mestre. Mais recentemente, foi levantada também a hipótese da participação de A. da Sangallo na criação das arquiteturas da cena da prisão de Granacci (Bartoli 1997).

Em 1584, os descendentes de Pierfrancesco venderam os 2 painéis de A. del Sarto por 360 escudos de ouro e os dois Granacci por 90 escudos ao Grão duque Francesco de Medici.

Entre 1589 e 1564, os dois últimos não têm autoria mencionada. Nos inventários a partir de 1635, aparecem com atribuição a Andrea del Sarto. Nos inventários a partir de 1784, e catálogos a partir de 1783, trazem atribuição a Pontormo, mantida por Lanzi por todo o século XIX, com a exceção de Morelli, que os atribuiu de maneira equivocada a Franciabigio. Por essa razão, os quadros mencionados por Vasari foram considerados perdidos. Somente em 1896, Ulman reconheceu que os dois painéis eram trabalhos de Granacci. Essa nova atribuição foi aceita por Berenson, no mesmo ano, por todos os autores posteriores e pelos catálogos desde 1897.

A cena da Castidade é ilustrada no painel de Granacci (Fig. 23) entre vários episódios representados simultaneamente. O episódio central, em primeiro plano, é o da prisão de José. No fundo, os acontecimentos que a provocaram. À esquerda, sob a arcada de um edifício, José fugindo seguido

pela mulher de Putifar, que agarra seu manto, e acima, no terraço, o episódio da falsa acusação.

Bibl.: Holst 1974, pp. 16,28,142-145; Braham, 1979, p 754- 765; Bartoli 1997 in *L' Officina...* p. 250

21. RAFAEL

José e a mulher de Putifar (fig. 24)

1518-19

Afresco, 140 cm. de base

Roma, Logge do Vaticano

Rafael realizou o ciclo bíblico de afrescos nas treze abóbadas das Logge, ilustrando quatro episódios em cada *volticella* e um monocromo na base, com cenas do Antigo Testamento, nas doze primeiras e, do Novo, na última. Não há concordância entre os especialistas quanto ao início dos trabalhos (entre 1516 e 1518), mas é certo que foram concluídos em 1519, de acordo com o documento de pagamento aos ajudantes. Os episódios da vida de José ocupam a sétima volta. São quatro cenas (*José explica os sonhos aos irmãos, José vendido pelos irmãos, José e a mulher de Putifar e José explica os sonhos do faraó.*) além de um monocromo na base que representa *José que se deixa reconhecer pelos irmãos.*

Desde Vasari, a maioria dos historiadores concorda que a idealização do ciclo é de Rafael, enquanto a execução foi deixada a cargo do ateliê. No caso específico do episódio de *José e a mulher de Putifar* a execução é atribuída, pela maioria dos especialistas, a Giulio Romano (Dacos p. 180)

Para Dacos, a composição rafaelesca representa um exemplo típico de inserção de um elemento antigo num esquema iconográfico tradicional, talvez derivado dos afrescos de Cavallini em San Paolo fuori le Mura, mas modificando-o a seguir, com a introdução de elementos de um tema mitológico análogo de perseguição amorosa (Apolo e Dafne), cuja iconografia era uma criação renascentista de grande popularidade na passagem do século XV para o XVI. Segundo a autora, Rafael poderia conhecer uma versão simplificada, que aparece na primeira edição das *Metamorfoses* de Ovídio (Veneza, 1497) e reaparece em inúmeras edições no início do *Cinquecento* (1501, 1508, 1509, etc.).

Na análise iconológica de Davidson, a primeira cena, onde José conta os sonhos aos irmãos (Gen. 37:5-9), prefigura o domínio do clero sobre o céu e a terra. A segunda cena, da traição e venda pelos seus ciumentos irmãos (Gen.37:28), representa uma transação comparada, na literatura exegética, à traição de Cristo por Judas. A traição e o subsequente exílio tornariam, segundo ela, as atribulações de José particularmente significativas para um papa Médici. Já a cena da tentativa de sedução celebraria o triunfo da castidade, com José fugindo ao amplexo da mulher do Putifar, cujas falsas acusações condenarão José à prisão, como Cristo também foi falsamente acusado e preso. A castidade, vista como o supremo triunfo do espírito sobre a carne e um requisito básico para o clero, segundo Davidson aludiria à reconhecida pureza de Leão X e considerada uma de suas principais virtudes.

Bibl.: Camesasca 1956, p. 58-9 e 62; Dacos 1986, p. 180; Davidson 1985, p.72-75.

22. PROPERZIA DE ROSSI

Castidade de José (fig. 27)

Relevo em mármore - 1525-27

Bolonha, Igreja de S. Petronio

As duas portas menores da Igreja de S. Petronio são decoradas com relevos em mármore com histórias do Antigo Testamento. A porta esquerda possui 11 relevos em mármore com histórias de José e, no alto, a *Deposição de Cristo*, executadas por vários artistas (Girolamo da Treviso, Tribolo, Amico Aspertini, etc..) onde fica patente a conversão dos artistas bolonheses ao estilo de Rafael.

Por tradição, a cena da castidade é atribuída a Properzia de' Rossi, ainda que nos documentos sejam mencionados modelos fornecidos a ela, por Tribolo e Lombardo, sem que, no entanto, sejam especificadas para quais cenas.

Vasari registra a curiosa anedota de uma pretensa frustração amorosa de Properzia ao ser rejeitada por um homem mais jovem.

Bibl.: Brugnoli 1983, in v.a *La Basilica* ..p. 61-94.

23. BERNARDINO LUINI (?) c. 1480/85-c.1532

José e a mulher do Putifar (Fig. 28)

óleo sobre madeira, 26x 34 ¼ pol.

Apsley House

Londres, Coleção privada do Duque de Wellington

Proveniente da Col. John Proctor Anderdon. Comprada em 1847 pelo primeiro Duque de Wellington, em leilão da Christie and Manson, lote 29.

Incluída no catálogo da coleção de Apsley House de 1901, antes dela ser doada à nação em 1947. A pintura faz parte das obras que foram retidas pela família na sua coleção privada.

Bibl.: Com.. Escrita Alicia Robinson Head of Wellington Museum. Foto Warburg Institut.

24. BRONZINO (Agnolo di Cosimo Tura)

Castidade de José (fig. 29)

Tapeçaria; 570 x 457cm.

Florença, Palazzo Vecchio, Sala dei Duecento

c. 1549

A tapeçaria faz parte de um conjunto de vinte cenas com episódios da vida de José (Genesis, 37-50), a partir de desenhos de Bronzino (16), Pontormo (3) e Salviati (1). De acordo com Vasari e outros documentos contemporâneos, a série foi originalmente concebidas para a *Sala dei Duecento* do Palazzo Vecchio (*Sala del Consiglio*). Atualmente, encontra-se dividida entre a Soprintendenza de Florença e o Palazzo del Quirinale em Roma.

As tapeçarias foram executadas em Florença, entre 1546 e 1553, nas oficinas de Giovanni Rost e Niccola Karcher. Por sua amplitude e pela riqueza dos materiais, a série pretendia rivalizar com outros conjuntos do

gênero, tanto na Itália quanto no resto da Europa, demonstrando a magnificência da corte de Cosimo I.

Smith (1971) propôs uma interpretação do programa iconográfico a partir do comentário de Filo (De Josepho) sobre a vida de José. A série, segundo ele, constituiria uma alegoria política de Cosimo I, enquanto bom homem de Estado e segundo patriarca fundador de seu ramo, a ser colocada em relação com os outros ciclos do mesmo período no P. Vecchio: a série de afrescos da Sala delle Udienze (com a história de Furio Camillo de Salviati) e os da Capela de Eleonora de Toledo (com a história de Moisés de Bronzino). A Castidade de José é a sexta cena da série e mostra José ao fugir da mulher do Putifar. Smith sugere que esta tapeçaria pretendia evidenciar a reconhecida fidelidade de Cosimo e sua moderação como governante.

Bibl.: Emiliani 1960, 73-75; G. Smith (1978)1982, 183-196; Costamagna 1994, 247-249.

25. ORAZIO SAMMACCHINI

Castidade de José (fig. 30)

óleo s/ madeira, 34x29 cm

Florença, Galeria degli Uffizi

Proveniente da coleção granducal do Casino di San Marco. *In guardaroba* desde 1621. Passa para a os Uffizi em 1770 ou 71.

Em alguns inventários dos séc. XVIII e XIX da Galleria a pequena *tavola* é freqüentemente citada como de Alessandro Allori. O catálogo de 1926 hipotiza o nome de Gregorio Pagani (acolhido por Venturi). Atribuído

mais recentemente a Samacchinni, por Byam Shaw (1976) e Pouncey. Pillsbury (1974) também avança uma origem bolonhesa próxima a Sabbatini.

Pendant de uma *Castidade de Susana* também atribuída a Sammacchini (fig. 30a).

Bibl.: Gregori 1980, p.470; Winkelmann 1986 in *Pittura Bolognese*..p. 636.

26. TINTORETTO (Jacopo Robusti)

Castidade de José (fig. 31)

óleo s/ tela, 54x117 cm.

c. 1555

Madri, Museu do Prado

Pertencente a um grupo de seis telas com temas bíblicos, mencionadas, pela primeira vez, no inventário de 1686 do Alcázar em Madri. Passaram depois para a Granja, nas coleções de Isabella Farnese, e daí para o Prado. Não devem ser confundidas, entretanto, com as oito "*poesie*" que, de acordo com Borghini, teriam sido pintadas para Felipe II.

De acordo com o relato de Antonio Palomino (início do séc. XVIII), sabe-se que eram pinturas com temas do Velho Testamento para serem colocadas no teto (o que é confirmado pela perspectiva *sotto in su*) adquiridas para Felipe IV, por Velasquez, na sua segunda viagem a Veneza.

A *verve* profana, que em alguns momentos chega a beirar a ironia, deixa clara a sua destinação para ambiente privado (Pallucchini 1982)

A série compreende ainda os seguintes temas:

Susana e os Velhos (fig. 31a); *Ester diante de Assuero* (fig. 31 b); *Salomão e a Rainha de Sabá* (fig. 31c); *Moisés salvo das águas* (fig.31d) e *Judite e Holofernes* (fig. 31e).

Bibl.: Tietze 1948, p353-354; Pallucchini- Rossi 1982 pp.171-172 (c/ bibl. anterior).

“JOSÉ E A MULHER DE PUTIFAR” - SÉCULO XVII

ESCOLA TOSCO-ROMANA

27. CAVALIER D'ARPINO (Giuseppe Cesari)1568-1640

Castidade de José (fig. 33)

Óleo s/ madeira; 0,42 x 0,32

Londres, Col. Dr. E. Schapiro

Procedência: Príncipes Ludovisi, Roma (1633); Gaspar Méndez de Haro y Guzman, Marquês de Carpio (1687); Duques de Alba, Madri (após 1687); Sotheby's, Londres (1952).

Röttgen inclui o quadro num grupo de obras de pequeno formato, com temas mitológico-eróticas, produzidas após 1600. Tratava-se, claramente, de obras de *cabinet* para serem observadas a curta distância. Nesse contexto, encontram-se também alguns temas bíblicos como este *José e a mulher de Putifar* no qual o artista teria reelaborado, para a composição, os elementos do tema rafaelesco análogo nas *Logge* do Vaticano.

Ao ser adquirida em 1952 a obra tinha a atribuição a Adriaen van der Werff. Para Röttgen, é muito provável que o quadro possa ser identificado com uma pintura do Cavalier D'Arpino, mencionada, em 1633, na coleção Ludovisi, e no Inventário de 1687, feito em Nápoles, por ocasião da morte do VII Marques del Carpio, com o n. 484, atentando para o fato de que muitos quadros da coleção Ludovisi passaram para propriedade espanhola.

Bibl.: Röttgen 1973

28. LUDOVICO CARDI (CIGOLI) Florença, 1539 - Roma 1613

Castidade de José (fig. 34)

óleo s/ tela, 220x152 cm.

Roma , Galeria Borghese

Assinado e datado: "LOD. CIGOLI F. 1610"

Executado para o bispo Arezzo Ricci, passando em seguida para a coleção do Cardeal Scipione Borghese.

Possível *pendant* de uma *Judite e Holofernes* (fig. 35) de Giovanni Baglione com as mesmas dimensões e na mesma coleção. A aproximação das duas telas é antiga. Já estavam juntas na parede de ingresso do salão, ao redor de 1650.

Com o tempo, a assinatura ficou ilegível e o quadro foi atribuído, primeiro, a pintor desconhecido, depois, a escola florentina e a Lanfranco, até que Piancastelli, diretor da Galleria Borghese, no seu catálogo de 1891, o atribui a Cigoli. (Matteoli 1980 p. 125)

Obra tardia de Cigoli, exemplifica seu estilo maduro que se desdobra em movimentos dinâmicos, mas, ao mesmo tempo, atentamente concentrados, gestos magniloquentes e expressões estudadas (Faranda, 1986).

Bibl.: Bucci, 1959, p.104-106 ; Matteoli 1980, 124-126; Faranda 1986, 167-168 (c/ bibl. anterior).

29. GIOVANNI BILIVERT (Florença 1576-1644)

Castidade de José (fig. 36)

Óleo s/ tela, 240 x 300cm.

Assinado e datado na base da cama GIO. BILIVERT F. 1619

Florença , Galeria Palatina do Palazzo Pitti

Inv. 1890: n. 1585

Tela encomendada pelo Cardeal Carlo de' Medici para a decoração do Casino Mediceo, passou para a Villa de Castello, onde permaneceu até 1779, de onde foi para os Uffizi e, posteriormente, para o Palazzo Pitti, em 1970. A tela é assinada e datada em 1619, enquanto o seu *pendat* com a *Castidade de Susana* (Fig.36c) é assinado e datado de 1622, portanto, anteriores à data genérica indicada por Baldinucci:

Poi circa l'anno 1624 per i serenissimi cardinal Carlo, e d. Lorenzo dipinse alcune grandi tele, dove rappresentò la storia di Gioseffo e di Susanna; e di queste uscirono poi fuori assai copie, alcune delle quali furon ritocche di sua propria mano....

A crítica reconhece unanimemente a dependência do protótipo de Cigoli da Galleria Borghese, mas com um acento ainda maior no luxo de ambientação e nos detalhes preciosos.

Várias cópias e réplicas são conhecidas atestando a popularidade do tema. Contini (1985) elenca as seguintes versões conhecidas da tela :

Roma, Galleria Barberini (inv. 2231) (fig. 36a)

Variante de ateliê de autografia duvidosa da versão Palatina, da qual difere em vários detalhes (Contini, cat.80- p.135).

Galeria Nacional de Praga inv. 4956 (fig. 36b)

Apesar de assinada e datada 1630, é considerada cópia de ateliê em formato reduzido da versão da G. Palatina (Contini, cat.81-p.135).

Florença, Misericórdia

Variante da versão Barberini. Cópia de ateliê, mas de alta qualidade, da versão Barberini. Bietti Favi (1981) sugere o nome Salvestrini e datação entre 1625-30 (Contini, cat.91- p 142).

Luca, coleção particular

Cópia de execução discreta da versão Palatina (Contini, cat96-p.144). Na mesma coleção, encontra-se, também, a única cópia conhecida do *pendant* com a *Castidade de Susana*. (Fig.36d).

Roma , coleção particular

Assinalada a Contini por M. Chappell. (Contini, cat.97-p.144)

Cópia baseada no exemplar Barberini.

J. O. Flatter Colection

publicada por Cantelli (1983). Trata-se de cópia medíocre do exemplar da Barberini (Contini, cat.98-p.144).

Localização ignorada

Derivação de má qualidade da versão da Palatina.(Contini, cat.99-p145).

Florença (mercado)

Cópia de razoável qualidade da versão Palatina. Assinalada a Contini por Luigi Baldacci (Contini, cat. 100-p.145).

Miami, col. Jack Teigh Blume (Contini, p.77).

Nova York, leilão Soththeby's 14/3/1980 (Contini, p.77).

Col. particular americana assinalada a Contini por Miles Chappell (Contini, p.77).

Cantelli (1983, p.24) menciona, ainda, uma versão em Budapeste na coleção Joseph Winter.

Com relação à *Castidade de Susana*, assinada e datada 1622, e citada na biografia por Bianchi: *Poco doppo volse il med.o S. Card.le li facesse un compag.o, e fece la istoria di Susanna quand'è trovata nel giard.o com i due vecchi, e questi dua quadri gli tiene nel suo Palazzo del Casino.*

Reproduzimos no catálogo a tela original, (fig. 36c) atualmente aguardando restauro na Fortezza da Basso, e a única cópia conhecida em coleção particular de Luca (fig. 36d) que permite apreciar melhor a composição.

Bibl.: Cantelli 1983, 22-24; Contini 1985, 76-80 (com bibl. anterior).

30. OTTAVIO VANNINI (Florença 1585-1643)

Castidade de José (fig. 37)

óleo s/ tela, 206 x 185

Florença, Gallerie Statali. N. 8742

Guardaroba 628, c. 5 v : *un quadro in tela dipintovi intero al naturale la storia di Joseffe di mano del Vannino com suo ornamento tutto dorato alto bracci 4 largo 3 1/4 .*

Pertencia à coleção de D. Lorenzo de' Medici e decorava sua vila della Petraia. Já mencionada no inventário setecentesco da vila (guardaroba App. 50 c. 11). Desaparece a partir de 1760 para reaparecer no final do século XIX, na Galleria di Arte Antica e Moderna di Firenze, com atribuição a Giovanni Bilivert, tendo sido depositado na corte d'Appello di Firenze em 1919. Caberia a Voss (1912) restituir sua autoria a Vannini, com base no confronto com os afrescos, seguramente do artista, na sala degli Argenti do Palazzo Pitti. Apesar disso a tela continuava a ser atribuída a Bilivert (Matteoli 1970).

A atribuição pode, finalmente, ser ratificada (Borea 1977) com o estabelecimento da proveniência do quadro da coleção de Don Lorenzo com o nome de Vannini, e sugerindo uma datação ao redor do quarto decênio, período em que artista trabalha também nos acima mencionados afrescos.

Bibl.: Borea 1977, p.63.

31. ORAZIO GENTILESCHI (Pisa 1563 - Londres 1639)

José e a mulher de Putifar (fig. 38)

óleo s/ tela , 202 x 262 cm.

c. 1632 , assinado no verso

Hampton Court

Coleção Real Inglesa, 1633/34; Greenwich, 1649; vendido ao Sr. Wilson; recuperado em 1660; Colombes, Queen's Presence Chamber, 1660; Whitehall.

Antes do restauro de 1980, o quadro se encontrava bastante danificado. De acordo com a carta de Wilson, citada por Bissel, no decorrer do trabalho foram encontrados, no reverso da tela original, a assinatura do artista e o *brand* aplicado às pinturas de Carlos I.

Bissel data a tela ao redor de 1632, com base no pagamento da moldura feita para o quadro que é de 1633 ou 34. Apesar da possibilidade de a tela ser anterior à confecção da moldura, ele considera que as características estilísticas, com figuras em poses forçadas e superficialidade de sentimentos, são indicações de que se trata de produção recente.

Outra versão do quadro, com dimensões menores (105 x122 cm), em excelentes condições, se encontra em Nova York na Paul Drey Gallery (fig. 38a). As cores são as mesmas da tela de Hampton e, com poucas exceções até os menores detalhes são idênticos nas duas telas. Bissel, com alguma reserva, inclui a tela entre as obras autógrafas de Orazio.

Bibl.: Bissel 1981, p. 191. (c/ bibl. anterior).

32.GIOVANNI MARTINELLI (Montevarchi 1600/4-Florença1659)

José e a mulher de Putifar (fig. 39)

Óleo s/ tela, 117 x 134

Florença, Coleção particular

A tela, vista antes do restauro por vários estudiosos, era tida como de Orazio Gentileschi ou simplesmente de escola romana. Para Cantelli,

trata-se de obra de Martinelli e com essa atribuição ele a publica no seu repertório da pintura florentina, por considerá-la do período juvenil do artista . Para ele, o ambiente no qual Martinelli deve ter-se formado é o de Gentileschi, Manfredi, Spadarino e Ter Brugghen e não em Florença. Esta *Castidade de José* poderia provar essa formação romana por ser assignável a esse período.

Cantelli 1978, p. 141; Cantelli 1983, p.107. fig. 547.

33. GIOVANNI MARTINELLI

José e a mulher de Putifar (fig. 40)

óleo sobre tela ; 182 x 254 cm.

França, Musée Municipal de Brest Inv. 70.12.1

Adquirido em leilão Paris, Hôtel Drouot, salle 12, 29 mai

A Atribuição a Martinelli foi feita por Cantelli.

Bibl.: Cantelli 1983, p.108; Brejon de Lavergnée e Volle 1988, p.228.

34. FELICE FICHERELLI OU ESCOLA DE MATEO ROSSELI (?)

José e a mulher de Putifar (fig. 41)

óleo sobre tela, 196x238 cm

Budapest (venda Andrassy Kasteliok s.d. n. 152)

A tela traz no catálogo de venda a atribuição à escola de Matteo Rosselli. Cantelli menciona a tela no seu *Repertório da Pintura Florentina* com atribuição a Ficherelli.

Bibl.: Cantelli 1983, p.79. Foto Warburg Institute.

35. BACCIO DEL BIANCO (Florença 1604 - Madri 1656)

Castidade de José (fig. 42)

195 x 145

Alemanha, Kasel, Landesmuseum

Na fototeca da Witt Library, traz atribuição à “escola de Giovanni da San Giovanni”. Cantelli a publica, no seu *Repertório da Pintura Florentina*, com atribuição a Baccio del Bianco.

Bibl. Cantelli, 1983, p. 64, cat. 288.

36. FRANCESCO MONTELATICI (CECCO BRAVO)

(Florença 1601- Innsbruck 1661)

José e a mulher de Putifar (fig. 43)

óleo s/ tela, 115 x 141 cm.

Florença, Galleria degli Uffizi. N. 9450 adquirido em 1965

A tela era *pendant* de *Davi e Abigail* da Col. P. Bigongiari (fig. 44).

Bibl.: Mina Gregori 1974, p. 218-229; Cantelli, *Mitol. Sacra e profana* I.147-169 (P. 163-4), *Repertório da P. Florentina* p.115, cat.595.

37. GIACOMO FARELLI (Roma 1624? - Nápoles 1701)*José e a mulher de Putifar (fig. 47)*

óleo sobre tela; 109 x 142 cm.

Leilão da Christie's, Roma 19 novembro 1990

38. CIRO FERRI (Roma, 1634-1689)*Castidade de José (fig. 48)*

óleo sobre tela; 82 x 106 cm

Angers, Musée des Beaux Arts inv. 340

Proveniente da coleção do Marquês Pierre- Louis Eveillard de Livois, com a atribuição a Sebastien Bourdon (Inventário Sentout, 1791, n.153), mantida até 1870.

Posteriormente, considerado de escola italiana do XVII. Zeri, Briganti e Schleier (C.O setembro 1987) atribuíram a tela a Ciro Ferri.

Bibl.: Lavergnée - Volle 1988, p. 142.

39. FRANCESCO TREVISANI (Capodistria 1656 - Roma 1746)*José e a mulher de Putifar (fig. 49)*

óleo sobre tela; 105 x 171cm.

1709

Pommersfelden (Bamberg), Schloss Weissenstein,
Coleção Graf von Schönborn

A tela pertence a uma série de quatro episódios eróticos do Antigo Testamento, juntamente com *Susana e os Velhos* (fig. 49a), *Amnon e Tamar* (fig. 49b) e *Betsabéia* (49c). Esta última traz a iniciais “F.T.”, sendo a única assinada .

Em 12 de janeiro de 1709 Hofrat Bauer von Heppenstein informa Lothar Franz, de Roma, que as *Susana e Betsabéia* de Trevisani estarão terminadas em quatro semanas. As telas também são mencionadas em cartas de 5 de janeiro e 16 de fevereiro de 1709. Não há menção às telas com *Amnon e Tamar* e *José e a mulher de Putifar* na correspondência de Schönborn. No entanto, elas possuem as mesmas dimensões e são estilisticamente compatíveis com a *Susana* e a *Betsabéia*, bem como com o estilo de Trevisani no primeiro decênio podendo, portanto, também serem datadas em 1709.

O conjunto representa um extraordinário exemplo de um tipo de produção feita por artistas italianos para atender o gosto de comitentes alemães. Os quatro temas são explorados em seu aspecto sensual e há registros de que, na coleção, eram mantidos cobertos até o século passado.

A cena de sedução mostra José tentando se desvencilhar dos avanços da mulher de Putifar, representada nua à direita. Em primeiro plano, uma mesa redonda com um vaso de flores, uma carta e um colar de pérolas. À esquerda, um macaco, símbolo da luxúria, observa a cena.

Bibl.: Di Federico 1970, 273-275; Di Federico 1977, pg.51-51 (com bibl. anterior).

40. GIOVANNI ANTONIO GRECOLINI (ROMA, 1675 - 1725)*José e a mulher de Putifar* (fig. 50)

óleo sobre tela, assinado e datado 1716

Penicuik House, Lothian (GB)

Bibl.: Sestieri 1994, pg. 90-91

SÉCULO XVII - ESCOLA EMILIANA**41. GUIDO RENI (Bolonha 1575 - 1642)***José e a mulher de Putifar* (fig. 51)

Óleo s/ tela, 220 x 188cm, 1625-6

Holkham Hall (Norfolk), Col. Viscount Coke

A tela encontrava-se na coleção do conde de Leicester por volta de 1817. Coke registrou que ela provinha da coleção Costaguti de Roma. Datada ao redor de 1625-6 por Whitfield (1973) e Pepper (1984).

Malvasia menciona, por três vezes, o tratamento do tema na biografia de Reni (1678, ed. 1841, II, pp. 60, 63,65). Na primeira cita “ *il gran quadrono del Gioseffo*” na coleção do marquês Ferdinando Cospi. Mais adiante narra o incidente em que Pietro della Cortona, aparentemente no intento de desacreditar Reni na corte florentina, teria retirado uma tela de *José e a mulher de Putifar* da coleção principal de Gian Carlo Medici, destinadas à decoração de seu palazzo na cidade, para incluí-la na seleção de obras relegadas ao seu “*casino*” no campo, provocando a indignação dos pintores Colonna e Cerrini. Whitfield levantou a hipótese de que poderia se tratar da versão Cospi, devido às estreitas relações entre o marquês e os Medici e também pelo fato de haver

registros de que a tela teria sido enviada para Florença. Entretanto o quadro ainda era mencionado por Legati nos inventários da coleção Cospi em 1677 enquanto o episódio envolvendo Cortona seria necessariamente anterior a 1663 (ano de morte do Cardeal Gian Carlo). Deve, portanto, tratar-se de duas versões análogas. De fato, é conhecida uma réplica do quadro de Holkham Hall no Museu Pushkin, de Moscou).

E. Borea, no entanto, não conseguiu encontrar nenhum registro do quadro nos inventários das coleções Medici.

Uma terceira versão do mesmo tema, mas com uma composição diferente é citada na coleção do pintor bolonhês Lorenzo Pasinelli, passando depois para a do cardeal Ruffo e documentada nessa coleção em 1734, com as medidas aproximadas de 132x154 cm.

A tela de Holkham Hall pertence ao período em que Reni procede a um processo de simplificação e progressiva abstração, com um esquema recorrente, onde se alternam uma ou duas figuras inteiras, em tamanho natural, em um contexto de cortinas e amplos panejamentos resolvidos segundo uma imaginação teatral, chegando a constituir a base estrutural da composição. Interpretação elegante e severa de um tema normalmente tratado de forma mais dinâmica e sensual.

Bibl.: Pepper 1984, 253-4; V.A 1988 in Guido Reni ..p 100.

42.GUIDO RENI

José e a mulher de Putifar (fig. 52)

óleo s/ tela

Califórnia, Col. Paul Getty Museum

42a. ATELIÊ DE GUERCINO*José e a mulher de Putifar* (fig. 53)**43. LIONELLO SPADA (Bolonha 1576-Parma 1622)***José e a mulher de Putifar* (fig. 55)

Óleo sobre tela, 1,83 x 146

c. 1616-7

Lille, Musée des Beaux-Arts (Inv. 33)

Proveniente da coleção do cardeal Alessandro d'Este, em Roma, 1625; galeria ducal de Módena no século XVIII; levado para a França em 1796; exposto no Musée Central des Arts, a partir de 1798; no museu de Lille, desde 1851.

Atribuído a Tiarini quando se encontrava na galeria ducal de Módena, provavelmente pelo fato de seu *pendant* com o tema de *Rinaldo e Armida* ser desse artista. Pouco depois de sua chegada a Paris, o quadro foi reatribuído a Spada (Le Brun, 1798).

Pelas suas características caravaggescas, foi datado, por Brejon de Lavergnée (1988-9), ao redor de 1610, data considerada muito precoce por Frisone, que o publicou (1975) com datação entre 1615- 1620. A referida estudiosa, posteriormente (1986) relacionou a tela com um quadro de Spada com este tema nos inventários de 1625, redigidos após a morte do duque Alessandro d'Este em Roma (Frisoni 1986).

Bibl.: Frisone 1975, p.69, fig.64; Brejon de Lavergnée e Volle 1988, p321; Loire 1996, p. 423-4 (c/ bibl. anterior).

44. GIOVANNI LANFRANCO (Terenzo, Parma 1582-Roma 1647)

José e a mulher de Putifar (fig. 56)

Óleo s/ tela ; 101 x 157 cm.

Roma, Galleria Borghese

A tela já é mencionada no Palazzo Borghese com o nome de Lanfranco, no inventário de 1693 (P. della Pergola, Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I Roma, 1955 p. 53)

Lanfranco volta de Parma para Roma em 1612, e confronta as experiências parmenses das obras de Schedoni e Ludovico Carraci com a dos caravaggescos operantes em Roma, como Orazio, Manfredi, Saraceni, Baglione, Borgia, e a de artistas estrangeiros como Valentin, Honthorst etc. A mescla dessas influências se reflete na tela da galeria Borghese. A lembrança de Corregio também é perceptível na mulher de Putifar inspirada na *Danae* de Corregio.

Bibl. Bernini 1982

45. GIOVANNI LANFRANCO

José e a Mulher de Putifar (fig. 57)

1614

afresco

Roma, Palazzo Mattei

Lanfranco executou o afresco para o teto do Palazzo Mattei juntamente com um outro representando a cena de *José na prisão interpretando os sonhos* que faziam parte de uma série de afrescos que

decoravam o teto do palácio, executados por um grupo de artistas que incluía ainda Albani e Domenichino, inspirados nas composições de Rafael para as *Logge* do Vaticano.

A datação precisa da obra é fornecida pelo contrato de 21 de dezembro de 1614, descoberto nos arquivos da família Mattei.

A derivação dos afrescos de Rafael nas *Logge* do Vaticano é compreensível principalmente se lembrarmos que em 1607 foi publicada a primeira edição completa dos afrescos das *Logge* gravadas por Lanfranco e Sisto Badalocchio. Isto explica também a razão das composições aparecerem invertidas, como nas gravuras, em relação ao protótipo nas *Logge*.

No Palazzo Mattei, Lanfranco ainda segue o esquema dos demais aposentos, onde prevalece o gosto pelo *quadro riportato* que havia sido iniciado por Annibale Carracci no Palazzo Farnese. Só após 1615, desenvolverá sua própria linguagem visual desenvolvendo nos tetos as potencialidades das cúpulas corregescas.

Bibl.: Salerno 1952, 195-196; Wittkower 1958 (1993), p.62.

46. GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI (GUERCINO)

(Cento, Ferrara 1591- Bolonha 1666)

José e a mulher de Putifar (fig. 58)

Óleo s/ tela, 123,2 x 158 cm

1649

Washington DC., National Gallery

Encomendado por Aurelio Zaneletti (ou Zanoletti) de Reggio, em 1649. Levado para a Inglaterra pelo marchand Samuel Woodburn (1820 -

1823). Em 1833 na coleção Charles Stewart, 3º marquês de Londonderry. Adquirida em 1986 pela National Gallery da coleção do 9º Marquês de Londonderry.

A tela de *José e a mulher de Putifar* (Fig.58), juntamente com seu *pendant*, *Amnon e Tamar* (fig. 58a), por estilo e temática, são identificadas pelos estudiosos às mencionadas por Malvasia (1678, II,p. 376; 1841,II,p. 267) entre as pintadas por Guercino em 1649:

Un Gioseffo fuggitivo dalla moglie di Putifar al Sig. Aurelio Zanoletti; e al medemo un quadro com Amnone, quando discaccia la violata Tamar. Questo quadro fú ceduto al Sig. Girolamo Bavosi, che l'inviò a Venetia com un altro di Apollo e Dafne.

Baseados nessa menção, os estudiosos assumiram que a tela de *Amnon* da National Gallery seria uma segunda versão, executada por Guercino para Zaneletti, em substituição àquela adquirida por Bavoso cujo pagamento consta do livro de contabilidade do artista. Além disso, as idênticas dimensões, a colocação e o tamanho das figuras, composição e colorido análogos deixam pouca dúvida de que as pinturas foram concebidas como um par.

A iconografia de *Amnon e Tamar* é muito menos popular na pintura do Seicentos (Cf. Pigler 1974, 1: 80-81 e 157). No caso em questão apenas uma cópia da tela é conhecida (Beverly Hills, col. particular). Já de *José e mulher de Putifar* são conhecidas várias cópias entre as quais a da John and Mable Ringling Museum de Sarasota. Para uma relação das cópias existentes e das mencionadas em documentos antigos, cf. De Grazia e Garberson,1995, p. 169, n. 28).

Bibl.: Salerno 1958, 332-333; DeGrazia e Garberson 1995, p. 163-170; Stone 1991a, p.72-76; Stone 1991b, p. 255-7.

47. FRANCESCO ALBANI (Bolonha 1578-1660)

José e a mulher de Putifar (fig. 60)

1650-60

óleo sobre tela

Habrough, Brocklesby Park (Lincolnshire)

A tela foi mencionada pela primeira vez em Brocklesby Park, por Waagen, em 1857 proveniente da coleção da família Mocenigo em Veneza.

Dão suporte à autoria da composição a Albani, as referências a versões perdidas do tema, registradas em fontes antigas, e uma gravura de Jean-Baptiste de Monicart, feita a partir de um quadro de Albani com uma composição bastante semelhante que pertenceu à coleção real francesa. (Fig. 60a).

A execução desigual sugere a participação do ateliê e uma data tardia na carreira do artista entre, 1650-60.

Bibl.: Puglisi, 1999, p.82, cat. 128 e fig. 253 e 254.

48. SIMONE CANTARINI (Pesaro 1612-Verona 1648)

José e a mulher de Putifar (fig. 61)

Óleo sobre tela, 138x 179 cm.

Dresden, Gemaldegalerie A.lte Meister

Uma tela com o tema é citada por Malvasia na casa de Cesare Grati, em Bolonha. Não é possível estabelecer se se trata da mesma tela de

Dresden, ainda que a descrição corresponda às características do quadro sugerindo essa identificação.:

Da coleção Grati, a tela passou, provavelmente para a do Senador Melara e, em 1750 para a coleção do abade Alessandro Branchetta de Bolonha e, posteriormente para a coleção real de Dresden.

A tela é claramente dependente da versão com o mesmo tema de Guido Reni com figuras inteiras em Holkham Hall (fig.51). A simplicidade de suas personagens quase rústicas contrastam, no entanto, com a severa e elegante versão de Reni, exibindo uma certa independência em relação ao seu mestre na interpretação do tema.

Bibl. : Morselli, in Emiliani 1997,135-136 (com bibl. anterior).

49. CARLO CIGNANI (Bolonha 1628 - Forli 1719)

José e a mulher de Putifar (fig. 62)

Óleo sobre tela octogonal, 99x99cm., inv. N. 387

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

As fontes mencionam cinco telas de Cignani com o tema. A única atualmente considerada autógrafa, dentre as numerosas versões conhecidas da composição, é a de Dresden. O seu formato octogonal torna certa a identificação da tela com aquela, mencionada pelos biógrafos, pintada para o Procurador Contarini di S. Marco, *in forma ottagonale di grandezza al naturale, mezze figure*.

Passa para a coleção de Dresden em 1749. Roli e Buscaroli sugerem que o quadro seja datado ao redor dos anos setenta, antecipando a

datação em relação a outros estudiosos. Duas outras versões mencionadas pelas fontes, para o rei da Polônia e o Marquês Pallavicini, são consideradas perdidas.

Inúmeras versões são conhecidas da composição que podem, . no entanto, ser agrupadas ao redor de dois protótipos: a tela de Dresden e a versão de Copenhagen (Statens Museum for Kunst) (fig. 62c), que se distingue da massa de derivações pela alta qualidade da execução e considerada cópia de ateliê por Gerevitch e Roli.

Fabri elenca ainda as seguintes telas com o tema, conhecidas atualmente:

Barcelona (col. particular) (fig. 62b)

Chatsworth (Devonshire Collection, inv. n.103 (fig. 62a)

Ajacio, Bolonha , col. Particular (fig. 62c)

Musée Fesch Inv.n.873.2.1) (Fig. 62d)

Verviers, Musée des Beaux-Arts. (inv.438)

Duas versões surgidas recentemente no mercado (Christie's 16/2/1989 e Sotheby's 9/3/1983)

Bibl.: Fabri 1991, p. 132-134

ESCOLA VENEZIANA

50. PASQUALE OTTINO (Verona 1578-1630)

José e a mulher de Putifar (Fig. 63)

óleo sobre tela

Verona, Museu de Castelvecchio

Bibl.: Calcagni 1969, 165, fig.197.

51. ALESSANDRO VAROTARI (PADOVANINO)

(Pádua, 1588 - Veneza, 1648)

José e a mulher de Putifar (fig. 64)

Óleo sobre tela; 84x102cm.

c. 1620

Pádua, Museo Civico, Inv. 607.

Proveniente da Coleção Cittadella Vigodarzere, de Pádua; doado ao museu por Andrea Cittadella Vigodarzere, em 1857.

O quadro foi doado para o museu juntamente com outras duas telas de temas bíblicos, *Betsabéia no banho* (fig. 64a) e *Judite* (fig. 64b). A concordância de medidas e proveniência, além do tipo de temática com personagens bíblicos femininos e o tom sensual, levaram a crer que se tratasse de uma série de destinação privada, homogênea também do ponto de vista da datação (Banzato). Única opinião discordante é a de Ruggeri (1993), que sugere datação ao redor de. 1620 para as telas de *José* e *Betsabéia*, enquanto a *Judite* seria, segundo ele, dez anos posterior pelo tom luminoso e clareado típico do artista nos anos trinta. Ainda assim considera que as telas poderiam fazer parte de uma mesma decoração (1988).

Na *Betsabéia* e no *José*, a preocupação com os valores do claro escuro, inéditos em toda a obra de Padovanino, induzem confrontos em área caravaggesca, provável fruto das experiências adquiridas em Roma. Já um interpretação mais idealizada e de um decorativismo de derivação veronesiana caracteriza a tela de *Judite* (Saccomani 1997).

Bibl.: Ruggeri 1988, p. ; Ruggeri 1993, p.66; Saccomani 1997, in *Da Padovanino a Tiepolo*, p.125-127

52. MATTEO PONZONI (Rab C. 1586- APÓS 1663)

José e a mulher de Putifar (fig. 69)

Óleo s/ tela

Mainz, Col. Hans Rochelmayer

O quadro foi publicado no Repertório da pintura veneziana de Pallucchini, com atribuição a Ponzoni.

O pintor croata parece ter se formado no ambiente de Palma e foi colaborador de Peranda, cuja influência se faz sentir nesta teatral interpretação do tema .

Uma tela com a mesma composição traz atribuição a Palma o Jovem no catálogo da Sotheby's, 19/10/77. (foto Warburg)

Bibl.: Pallucchini 1981, p. 86.

53. GIROLAMO FORABOSCO (Pádua 1604/5 - 1679)

José e a mulher de Putifar (fig. 70)

Óleo sobre tela

Rovigo, Accademia dei Concordi

A tela foi atribuída a Forabosco, aluno de Padovanino, por Voss, (1926) e com essa atribuição é publicada no Repertório de Palluchini.

“L’ episodio del casto Giuseppe e la moglie del Putifarre, rivendicatogli dal Voss (1926), è magistralmente inscenato, proprio nel

contrasto tra la protervia della donna, che discinta afferra il braccio del giovanotto, e lo smarrimento di questi che con la destra tenta di sciogliersi della stretta” (Pallucchini).

Bibl.: Pallucchini 1981, p. 184

54. PIETRO LIBERI (Pádua 1614 - Veneza 1687)

José e a mulher de Putifar (Fig. 71)

Óleo s/ tela

Veneza, anteriormente col. A. Frezzatti

Publicado por Pallucchini (1981), com datação no sexto decênio. Ruggeri confirma a atribuição, por comparação com a *Betsabeia no banho* de Mônaco, ao redor de 1658-9.

Bibl. Pallucchini 1981, p.201; Ruggeri 1996, p.142.

55. MARCO LIBERI (Pádua c.1640 - ? c. 1725)

José e a mulher de Putifar (fig. 72)

óleo s/ tela; 88 x 115 cm.

coleção particular

Ruggeri a considera obra certa de Marco Liberi, que parece inspirada na tela de Pietro, anteriormente na coleção Frezzatti de Veneza.

Bibl. Ruggeri 1996 cat. m15.

56. MARCO LIBERI (c.1640- c. 1725)*José e a mulher de Putifar (fig. 73)*

óleo s/ tela ; 115,8 x 99,8 cm

Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie

Conservado na reserva do museu com atribuição inventarial a “Art des Pietro Liberi”; de fato, são evidentes as conexões com a tela do mesmo tema de Pietro, anteriormente na col. Frezzatti em Veneza, da qual é variante. Ruggeri, no entanto, devido a uma execução mais grosseira, aconselha uma mudança da atribuição a favor de Marco.

Bibl. Ruggeri, 1996 p. 290.

57. FEDERICO CERVELLI*José e a mulher de Putifar (fig. 74)*

óleo s/ tela; 132 x 168,5 cm.

Varsóvia, Museu Nacional

Adquirido pelo museu em 1951.

Anteriormente atribuído a Forabosco (Bialostocki, Michalkowa 1960) e a Pietro Liberi por Murawska (1990,1992), por indicação de Safarik. Para Ruggeri (1996), é obra típica de Cervelli pelo misto de giordanismo e liberismo que a caracteriza.

Bibl. U. Ruggeri 1996, p. 70-72 e 224

57a. ESCOLA DE PADOVANINO (Séc. XVII)*José e a mulher de Putifar (fig.74a)*

Óleo sobre tela, 85x105 cm.

Pádua, Museo Civico, inv. 1245

Proveniente da coleção Antonio Piazza. Adquirida pelo museu em 1856.

Considerado por Ruggeri (1988) obra medíocre de um imitador de Padovanino. A dependência do seu estilo poderia sugerir um aluno direto, como Giovanni Battista Rossi, nascido em Rovigo, em torno de 1627, e ainda ativo em Veneza em 1698.

Bibl.: Saccomani , In V.A 1999, p.381 fig. 423.

58. PIETRO NEGRI (VENEZA, 1635-1679)*José e a mulher de Putifar (fig. 75)*

óleo s. tela, 84 x 123 cm

Chambéry, Musée des Beaux Arts Inv. M. 1377

Safarik (C.O 1987) confirmou a atribuição a Negri, inclinando-se por uma datação em torno de 1670, por comparação com a *pala* do artista na Igreja dei Frari em Veneza. O rosto da mulher, segundo ele, se inspira na cultura de Pádua (Padovanino, Forabosco). O quadro é praticamente desconhecido por se encontrar no Palais de Justice de Chambéry.

Bibl.: Lavergnée- Volle 1988, p. 243

59. ANTONIO BELLUCCI (1654-1727)*José e a mulher de Putifar* (fig. 76)

Óleo sobre tela, 168 x 254 cm.

Verona, Museo di Castelvecchio, n. 64

Trata-se da obra mencionada por dal Pozzo na coleção de Pio Turco e que reaparece em 1851 na coleção Bernasconi, com atribuição a Gregorio Lazzarini.

No catálogo da coleção redigido por Carlo Ferrarin, em 1870 levanta-se a hipótese de a obra ser de Bellucci, lembrando sua proveniência da coleção Albarelli. Parece, de fato, que a obra pode ser identificada a uma tela mencionada em 1815 naquela coleção como obra de Lazzarini, onde o tema era erroneamente identificado como “Cleópatra e Marc’Antonio”.

A tela é considerada pouco anterior à partida do pintor para a Alemanha, em 1705.

Bibl.: Magagnata, 1978, p. 152-3.

ESCOLA NAPOLITANA**60. BATTISTELLO CARACCILO (Nápoles, c. 1570- 1637)***José e a mulher de Putifar* (fig. 77)

óleo sobre tela; 118,5 x 151,5 cm.

Zurique, Fondation Rau

A tela surgiu no mercado no leilão da Sotheby’s de 1988 e se constitui num importante acréscimo ao *corpus* do artista. Pelas dimensões

relativamente modestas e pelo tratamento do tema, sutilmente profano, coloca-se como um dos raros e mais notáveis quadro de destinação privada do artista.

O cuidado nos detalhes e o preciosismo no tratamento dos tecidos denota a influência da pintura fiorentina do final do segundo decênio, onde o tema era muito popular na época. Datável, segundo Bologna, ao redor de 1618 ou um pouco mais tarde.

Bibl.: F. Bologna, 1991. P. 228.

61. MAESTRO DI FONTANAROSA (GIROLAMO DE MAGISTRO)

José e a mulher de Putifar (fig. 78)

óleo sobre tela

Anteriormente em Nápoles, coleção particular

Atribuída anteriormente a Caracciolo. Mais recentemente tentou-se identificar o autor da tela a Girolamo da Magistro, nunca mencionado pelas fontes ou documentos da época. Sua única obra assinada é a *Santa Lucia* em Santa Maria della Sanità, a partir da qual se aproximam outras obras incluindo esta Castidade de José.

Bibl.: F. Bologna 1991, 148-149.

62. PAOLO FINOGLIA

José e a mulher de Putifar (fig. 79)

óleo sobre tela, 231x194cm.

Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, Harvard University

A tela foi doada ao museu em 1962, por Samuel Kress que a adquiriu de Robert Brothers, em Nova York.

Publicada por Shapley (1973) como de Artemisia Gentileschi, no catálogo da coleção Kress, seguindo a atribuição de E. Fahy de 1968.

De acordo com os registros do museu o quadro havia sido atribuído anteriormente à escola romana, escola flamenga, Vouet, Bilivert, escola italiana do XVII e a Lami(?).

A atribuição a Artemisia foi sustentada por Mina Gregori, E. Schleier, F. Cummings e Bissel (que a datou nos anos 40). Em 1976, Fahy mudou a atribuição em favor do artista napolitano Paolo Finoglia. Mary. Garrard (1989) continuou, no entanto, a considerá-la de Artemisia, datando-a em torno de 1622-23.

Bibl.: M. Garrard 1989, pp. 80-83; F. Bologna 1991, 292-292.

63. FRANCESCO SOLIMENA (Canale di Serino, 1657 –Napoli 1747)

José e a mulher de Putifar (Fig. 80)

Florença, Sotheby's 23 set. 1987

Bibl. : Romano, p. 237.

SÉCULO XVII -LOMBARDIA

64. Anônimo -Escola Lombarda do XVII

José e a mulher de Putifar (fig. 81)

Foto Inst. Germânico de Florença

BIBLIOGRAFIA

AMBROSIO 1972

Ambrósio, *Joseph*, in: *Saint Ambrose- Seven Exegetical works*, trad. inglesa Michael . P. McHugh, Washington D.C., 1972

BALDINUCCI, F. 1681-1728

F. Baldinucci, *F. Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florença 1845-7; ed. Anastatica, Florença 1974

BERENSON 1963

B.Berenson, *Italian Paintings of the Renaissance. Florentine School*, v.I, Londres, 1963

BERNINI 1982

Bernini,G.P. *Giovanni Lanfranco, 1582-1647*, Parma (1982) 1985

BERTOLI 1986

B. Bertoli, *I Mosaici di S. Marco*, Milão, 1986

BISSEL 1981

R.W. Bissel, *Orazio Gentileschi*, Pensilvânia, 1981

BOLOGNA 1991

F. Bologna, *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, cat. Exp. Nápoles, 1991

BOREA 1977

E. Borea, *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, Florença, 1977

BORENIUS 1918

T. Borenius, *Three Panels from the School of Pesellino*, B.M. dezembro 1918, p.216

BRAHAM 1979

Braham, *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, in B.M, LXXI, 1979, p754-765

BREJON DE LAVERGNÉE – VOLLE 1988

Brejon de Lavergnée e Volle, *Repertoire des peintures Italiennes du XVIIe. Siècle*, Paris, 1988

BUCCI 1959

M. Bucci, *Mostra del Cigoli*, Cat. Exp. S. Miniato, 1959

BUCCI 1960

M. Bucci, *Camposanto Monumentale di Pisa*, Pisa, 1960

CALCAGNI 1969

A.C. Calcagni, *Profilo di Pasquale Ottino*, in *Arte Veneta*, XXIII 1969, p. 156-168.

CALKINS 1983

Robert G. Calkins, *Illuminated Books of the Middle Ages*, N.York, 1983

CAMESASCA 1956

E. Camesasca, *Tutta la Pittura di Raffaello- Gli Afreschi*, Milão, 1956

CANTELLI 1978

G. Cantelli *Proposte per Giovanni Martinelli*, in *Paradigma* 2, 1978, p. 135- 143

CANTELLI 1980

G. Cantelli, *Mitologia sacra e profana e le sue eroine nella pittura fiorentina della prima metà del Seicento*, (I) in: *Paradigma* n.3 , p.147-169 1980

CANTELLI 1983

G. Cantelli, *Repertorio della Pittura Fiorentina del Seicento* , Fiesole, 1983.

CECHELLI 1936

C. Cecchelli, *La Cattedra di Massimiano ed altri avori romano-orientali*, Roma, 1936

CHARLES 1913

R.H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, Oxford, 1913

CONTINI 1985

R. Contini, *Bilivert - Saggio di Ricostruzione* , Firenze, 1985

COSTAMAGNA 1994.

P. Costamagna, *Pontormo- Catalogue Raisonné*, Milão- Paris 1994

COX- REARICK 1993

J. Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in The Palazzo Vecchio*, California, 1993

CROMATIUS DE AQUILÉIA 1971

Chromace D'Aquilée, *Sermons*, v. II trad. francesa Henri Tardif, Paris, 1971

DACOS 1986

N. Dacos, *Le Logge di Raffaello* , Roma, 1986

D' ANCONA 1872

Alessandro D' Ancona , *Sacre Rapresenazioni, V.I, Firenze* 1872

DANIÉLOU 1962-3

Jean Daniélou, *La typologie Biblique traditionnelle dans la Liturgie du Moyen – Age*, in: Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, X, 1962-62, p.141-161.

DAVIDSON 1985

B. Davidson, *Raphael's Bible - A Study of the Vatican Logge*, Pensilvania, 1985

DeGRAZIA e GARBERSON 1996

De Grazia e Garberson, *National Gallery of Art. Italian Paintings of seventeenth and eighteenth centuries*. Nova York e Oxford, 1996

DERPMANN 1974

M. Derpmann, *Die Josephgeschichte- Auffassung und Darstellung in Mittelalter*, Dusseldorf, 1974.

EHRENSTEIN 1923

T. Ehrenstein , *Das alte Testament im Bilde*, Viena, 1923

EMILIANI 1960

A. Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio, 1960

EMILIANI 1997

A, Emiliani,(a/c) *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, Milão

ERFFA 1995

H. M. Von Erffa , *Ikonologie der Genesis*, Berlim/Munique, 1995

FABBRI 1991

B. Fabbri, *Carlo Cignani*, Padua , 1991

FABRE 1921-2

P. Fabre, *Le Développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles*. In: Mélanges d'archéologie et d'histoire.1921-2, XXXIX, p.193-211

FARANDA 1986

F. Faranda, *Ludovico Cardi*, Roma, 1986

FREDERICKSEN 1969

Burton B. Fredericksen, *The Cassone Paintings of Francesco di Giorgio*, 1969

FREEDBERG 1963

S. J. Freedberg, *Andrea de Sarto*, 2vol. Cambridge,(Mass.), 1963

FRISONI 1975

Fiorella Frisoni, *Leonello Spada*, in: *Paragone* n. 299. jan. 1975 p. 53-79.

GARRARD 1988

M. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1988

GIUSTINIANI 1981

Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sull'arti e sui mestieri*, ed. a/c de Anna Banti, Firenze, 1981

GOLDMAN 1995

S. Goldman, *The Wives of Women /The Wives of men- Joseph and Potipharr's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish and Islamic Folklore*, Nova York, 1995

GREGORI 1965

M. Gregori, *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, cat. exp. Firenze, 1965

GREGORI 1974

M. Gregori, *A Cross-section of Florentine Seicento Painting: the Piero Bigongiari Collection*, in *Apollo*, set. 1974, p. 218-229

GREGORI 1989

M. Gregori *La Pittura a Firenze nel Seicento*, in: *La Pittura in Italia- Il Seicento* [1988] 1989

GUILLAUME 1974

P. Guillaume, v. José in: *Dictionnaire de Spiritualité*, v. VIII, Paris, 1974

HALL 1995

S. G. Hall, *Doctrine and Practice in the Early Church*, Londres[1991] 1995

HASKELL 1980

Francis Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven e Londres,[1963] 1980

HETHERINGTON 1979

P. Hetherington, *Pietro Cavallini - A Study in the Art of Late Medieval Rome*, Londres, 1979

HOLST 1974

B. Von Holst, *Francesco Granacci*, Munique, 1974

JEANSONNE 1990

Sharon P. Jeansonne, *The Women of Genesis*, Minneapolis, 1990

KIND 1967

J. B. Kind, *The drunken Lot and his daughters: na iconographical study of the uses of this theme in the visual arts from 1500-1650*. Ph..D., Columbia University, 1967

KIRCHBERGER 1993

J.H. Kircheberger, in *Les Femmes Célèbres de la Bible*, Lausanne-Paris, 1993

KIRSCHBAUM 1970

E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg, 1970

KUGEL 1994

J.L. Kugel, *In Potiphar's House: The Interpretive Life of Biblical Texts*, Cambridg e Londres, (1990) 1994

KÜNSTLE 1928

K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg , 1928

LECLERCQ 1923

H. Leclercq, v. José, *Dictionnaire de Archeologie et de Liturgie Chrétienne*, Paris, 1923

LOIRE 1996

Stéphane Loire, *École Italienne, XVIIe siècle- 1. Bologne. Dep. Des Peintures du Louvre- Catalogue*, Paris, 1996

LUBAC 1959

Henri de Lubac, *Exégèse Médiévale*, v. I, Paris, 1959

MAGAGNATO 1978

Licisco Magagnato, *La Pittura a Verona tra sei e settecento*. Cat. Exp. Verona, 1978.

MÂLE 1923

Louis Mâle, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1923 (5^aed.)

MALVASIA 1678

Malvasia C.C, Felsina Pittrice, *Vite de' pittori bolognesi*, Bolonha, 1678; ed a/c G. Zanotti, 2v, Bolonha 1841.

MANCINI 1956

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. a/c Adriana Marucchi, Roma 1956

MARTIN 1923

H. Martin, *La miniature Française du XIII au XV siècle*, Paris, 1923

MATTEOLI 1980

Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli Pittore e Architetto*, Pisa, 1980

McCORQUODALE 1981

McCorquodale, *Bronzino*, Londres, 1981

MONTI 1965

R. Monti, *Andrea del Sarto*, Milão, 1965

PALLUCCHINI 1981

R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, 2vol., Veneza. 1981

PALLUCCHINI 1982

R. Pallucchini, *Jacopo Tintoretto: Le Opere Sacre e Profane*, 2v. , Milão, 1982

PEDROCCO 1990

F. Pedrocco, *Iconografia delle Cortigiane di Venezia*, in: *Le Cortigiane di Venezia -Trcento al Settecento*, Cat. Exp. Veneza, 1990

PEZZINI, MASSARI, RODINÒ 1985

G. B. Pezzini, S. Massari, S.V. Rodinò, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell' Instituto Nazionale per la grafica*. Roma , 1985

PIERACINI 1986

G. Pieracini, *La Stirpe de' Medici di Cafaggiolo, Florença*, 1986

PIGLER 1956

Pigler, *Barockthemen*, Budapeste, 1956

PRÊTRE 1990

Jean-Claude Prêtre, *Suzanne – Le Procès du modèle*, Paris, 1990

PUGLISI 1999

C. Puglisi, *Francesco Albani*, Londres e New Haven, 1999

RÉAU 1952-5

L. Réau, *Iconographie de l'art chétien*, Paris, 1952-5

RIZZO 1992

A.P. Rizzo, *Benozzo Gozzoli, catalogo Completo dei Dipinti*, Florença, 1992

ROLI 1977

Renato Roli, *Pittura Bolognese dal Cignani ai Gandolfi- 1650-1800*, Bolonha, 1977

RÖTTGEN, H. 1973

H. Röttgen, *Il Cavalier D'Arpino*, cat. exp. Roma, 1973

RUGGERI 1993

U. Ruggeri, *Padovanino*, 1993

RUGGERI 1996

U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi - Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996

SALERNO 1988

L. Salerno, *I Dipinti di Guercino*, Roma, 1988

SCHAPIRO 1952

M. Schapiro, *The Joseph scenes on the Maximianus Throne in Ravenna*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6 XL, p.27-38, 1952

SCHUBRING 1923

P. Schubring, *Cassoni*, 2^a. ed Leipzig, 1923

SESTIERI 1994

G. Sestieri, *Repertorio della Pittura a Roma della fine del 600 e del 700*, Roma, 1994

SHEARMAN 1965

J. Shearman, *Andrea de Sarto*, 2vol. , Oxford, 1965

SMITH 1982

G. Smith, *Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio*, in *Renaissance and Reformation*, n.18 , [1978]1982, p. 183-196.

SMITH 1978

Susan L. Smith, *"To Women's wiles I fell: The Power of Women" topos" and the development of medieval secular Art*. Phd. Diss. Pennsylvania, 1978

STONE 1991a

D. M. Stone, *Guercino – Master Draftsman*, Cambridge, 1991

STONE 1991b

D. M. Stone, *Guercino – Catalogo Completo dei Dipinti, Florença, 1991*

TIETZE 1948

H. Tietze, *Tintoretto*, Nova Yorque, 1948

THOMPSON 1955

Stith Thompson, *Motif-index of Folk Literature, Indiana, 1955*

TUVE 1964

R. Tuve, *Notes on the Virtues and Vices*, in : JWCI, XXVII, 1964, p. 42-72.

V.A 1983

V. A, *La Basilica di S. Petronio, Bolonha, 1983*

V.A 1999

V.A , *Da Padovanino a Tiepolo, Dipinti dei Musei Civici di Padova, Pádua, 1999*

WARNER 1990

Marina Warner, *Promubi legni - I Cassoni nuziali di Francesco di Giorgio*, in FMR, n.83 , v.XVI, 1990

WATSON 1970

P. Watson, *Virtu and Voluptas in Cassone Painting*, Ph.D diss., Yale, 1970

WEITZMANN 1979

K.. Weitzmann, (org.) *Age of Spirituality- Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Nova Yorque

WEITZMANN e H.L.KESSLER, 1986

K. Weitezmann e H.L.Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton, New Jersey, 1986

WELLESZ 1960

Emmy Wellesz, *The Vienna Genesis*, Londres, 1960

WHITE 1956

J. White, *Cavallini and the lost frescoes in San Paolo*, JWCI, XIX, 1956

WHITE, J. 1966

J. White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Londres e New Haven, (1966) 1993

WINCKELMANN, J. 1986

J. Winckelmann, in: *Pittura Bolognese del ' 500*, a.c V.F. Pietrantonio, Bolonha, 1986.

WITTKOWER 1958

R.Wittkower, *Art and Acchitecture in Italy: 1600to1750*, [1958] Ed. italiana, Turim, 1993

YOHANNAN 1968

John D. Yohannan, *Joseph and Potiphar's wife in World Literature*, Norfolk, 1968

ZERI 1971

F. Zeri, *Italian Paintings, A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum*, Nova Yorque, 1971

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

SÉC. IV

- Fig. 1 - Vasilha de Cerâmica** **Catálogo 1**
José e a mulher de Putifar - Os três judeus na fornalha
 Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum

SÉC. VI

- Fig. 2 - Gênese de Viena (Cod.theol.graec.31)** **Catálogo 2**
José e a mulher de Putifar
 Manuscrito grego
 Viena. Nationalbibliothek

Fig.2a - Idem (detalhe)

- Fig. 3 - Bíblia de Cotton** **Catálogo 3**
José e a mulher de Putifar- A falsa acusação
 Manuscrito grego , pergaminho
 Londres, British Library, Cotton Otho B.VI

Fig. 3a - Idem (detalhe)

- Fig. 4 - Cátedra de Maximiano** **Catálogo 4**
José e a mulher de Putifar- José levado para a prisão
 Marfim
 Ravena, Museu Arcivescovile

Fig 4a - Idem (detalhe)

SÉC. IX

- Fig. 5 - Santa Maria Antiqua** **Catálogo 5**
José e a mulher de Putifar
 Afresco
 Roma

SÉC. XIII

- Fig. 6 - Igreja de S. Marcos** **Catálogo 6**
José diante de Putifar – José e a mulher de Putifar
 Mosaico
 Veneza
- Fig. 6a - Idem (detalhe)**
- Fig. 7a - Batistério de S. Giovanni**
José vendido a Putifar
 Mosaicos
 Florença
- Fig. 7b - Batistério de S. Giovanni**
A falsa acusação
 Mosaicos
 Florença
- Fig. 8 - Cavallini** **Catálogo 7**
José e a mulher de Putifar
 Aquarela (Cód. Barb. Lat. 4406)
 Cópia de afresco destruído
 Roma, San Paolo fuori le Mura
- Fig. 9 - Saltério de S. Luis** **Catálogo 8**
José e a mulher de Putifar
 manuscrito ilustrado
- Fig. 10 - Saltério Inglês** **Catálogo 9**
 manuscrito ilustrado
 Cod. Lat 835 de Munique
- Fig. 11 - Somme le Roi** **Catálogo 10**
 Judite Holofernes - *José e a mulher de Putifar*
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, M.S-368
- Fig. 12 - Catedral de Chartres**
A Mulher de Putifar
 Relevo do Portal Norte

SÉC. XIV

- Fig. 13 - Saltério da Rainha Mary** **Catálogo 11**
José e a Mulher de Putifar
 Manuscrito Ilustrado
- Fig. 14 - Chronique Universelle de Rudolf Von Sem** **Catálogo 12**
José e a Mulher de Putifar e
A falsa acusação
 Manuscrito Ilustrado
- Fig. 15 - Biblia Padovana** **Catálogo 13**
José e a Mulher de Putifar e
A falsa acusação
 Manuscrito Ilustrado

SÉC. XV

- Fig. 16 - Bíblia de Toggenbourg** **Catálogo 14**
José e a Mulher de Putifar
- Fig. 17a - Biagio di Antonio** **Catálogo 15**
Histórias de José
 Painel de *cassone*
 Nova York, Metropolitan Museum e
 Califórnia, Paul Getty Museum
- Fig. 17b - Biagio di Antonio** **Catálogo 15**
Histórias de José
 Painel de *cassone*
 Califórnia, Paul Getty Museum
- Fig. 18a - Bartolomeo di Giovanni** **Catálogo 16**
Histórias de José
 Painel de *cassone*
 Cambridge, Fitzwilliam Museum
- Fig. 18b - Bartolomeo di Giovanni** **Catálogo 16**
Histórias de José
 Painel de *cassone*
 Cambridge, Fitzwilliam Museum

- Fig. 19 - Escola de Pesellino** **Catálogo 17**
José e a Mulher de Putifar
 fragmentos de *cassone*
 Coleção Ross?
- Fig.19a - Escola de Pesellino** **Catálogo 17**
José vendido pelos irmãos
 fragmentos de *cassone*
 Coleção Ross?
- Fig.19b - Escola de Pesellino** **Catálogo 17**
A mulher de Putifar acusa José
 fragmentos de *cassone*
 Coleção Ross?
- Fig. 20 - Francesco di Giorgio Martini** **Catálogo 18**
José e mulher de Putifar
 fragmentos de *cassone*
 Siena, Pinacoteca Nazionale
- Fig. 20a - Francesco di Giorgio Martini** **Catálogo 18**
Susana e os velhos
 fragmentos de *cassone*
 Siena, Pinacoteca Nazionale
- Fig. 20b - Francesco di Giorgio Martini** **Catálogo 18**
José vendido pelos irmãos
 fragmentos de *cassone*
 Siena, Pinacoteca Nazionale
- Fig. 21a - Domenico di Michelino**
Histórias de Susana
Cassone Strozzi
 Avignon, Musée de Petit Palais
- Fig. 21b - Domenico di Michelino**
Cassone Strozzi - Histórias de Susana
 Avignon, Musée de Petit Palais
- Fig. 22a - Benozzo Gozzoli** **Catálogo 19**
Histórias de José
 Pisa, Camposanto

- Fig. 22b - Benozzo Gozzoli** **Catálogo 19**
José e a mulher de Putifar
 Pisa, Camposanto

SÉC. XVI

- Fig. 23 - Francesco Granacci** **Catálogo 20**
José enviado para a prisão
 Florença, Uffizi

- Fig. 24 - Rafael (e ateliê)** **Catálogo 21**
José e a mulher de Putifar
 Roma, Logge do Vaticano

- Fig. 25 - Ilustração das *Metamorfoses* de Ovídio**
Apolo e Dafne

- Fig. 26a - Marcantonio Raimondi**
José e a mulher de Putifar
 Gravura (a partir de Rafael)

- Fig. 26b - Giovanni Lanfranco**
José e a mulher de Putifar
 Gravura (a partir de Rafael)

- Fig. 26c - Aloísio Galanini**
José e a mulher de Putifar
 Gravura (a partir de Rafael)

- Fig. 26d - Orazio Borgiani**
José e a mulher de Putifar
 Gravura (a partir de Rafael)

- Fig. 26e - Nicolas Chaperon**
José e a mulher de Putifar
 Gravura (a partir de Rafael)

- Fig. 26f - Cesare Fantetti**
José e a mulher de Putifar
 Gravura (a partir de Rafael)

- Fig. 27 - Propertius de Rossi** **Catálogo 22**
José e a mulher de Putifar
 Bolonha, Igreja de S. Petrônio
- Fig. 28 - Bernardino Luini** **Catálogo 23**
José e a mulher de Putifar
 Apsley House, Col. Duque de Wellington
- Fig. 29 - Bronzino (Agnolo di Cosimo)** **Catálogo 24**
José e a mulher de Putifar
 Florença, Palazzo Vecchio
- Fig. 30 - Orazio Sammacchini** **Catálogo 25**
José e a mulher de Putifar
 Florença, Galleria degli Uffizi
- Fig. 30a - Orazio Sammacchini**
Susana e os Velhos
 Florença, Galleria degli Uffizi
- Fig. 31 - Tintoretto** **Catálogo 26**
José e a mulher de Putifar
 Madri, Museu do Prado
- Fig. 31a - Tintoretto**
Susana e os Velhos
 Madri, Museu do Prado
- Fig. 31b - Tintoretto**
Ester e Assuero
 Madri, Museu do Prado
- Fig. 31c - Tintoretto**
Salomão e a Rainha de Sabá
 Madri, Museu do Prado
- Fig. 31d - Tintoretto**
Moisés salvo das águas
 Madri, Museu do Prado
- Fig. 31e - Tintoretto**
Judite e Holofernes
 Madri, Museu do Prado

- Fig. 32 - Tintoretto**
Susana e os Velhos
 Viena, Kunsthistorisches Museum

SÉC.XVII

ESCOLA TOSCO-ROMANA

- Fig. 33 - G. de Cesari (Cavalier d'Arpino) 1568-1640** **Catálogo 27**
José e a mulher de Putifar
 Londres, Col. E. Schapiro
- Fig. 34 - Ludovico Cardi (Cigoli) 1559-1613** **Catálogo 28**
Castidade de José
 Roma, Galeria Borghese
- Fig. 35 - Giovanni Baglione (1573-1644)**
Judite e Holofernes
 Roma, Galeria Borghese
- Fig. 36 - Giovanni Bilivert (1576-1644)** **Catálogo 29**
Castidade de José
 Florença, P. Pitti, Galeria Palatina
- Fig. 36a - Giovanni Bilivert (1576-1644)** **Catálogo 29**
Castidade de José
 Roma, P. Barberini
- Fig. 36b - Giovanni Bilivert (1576-1644)** **Catálogo 29**
Castidade de José
 Praga, Galeria Nacional
- Fig. 36c - Giovanni Bilivert (1576-1644)**
Susana e os Velhos
 Florença, Depositi Gallerie Fiorentne
- Fig. 36d - Giovanni Bilivert (1576-1644)**
Susana e os Velhos
 Luca, coleção particular
- Fig. 37 - Ottavio Vannini (1585-1643)** **Catálogo 30**
Castidade de José
 Florença, Gallerie Statali

- Fig. 38 - Orazio Gentileschi (1563-1639)** **Catálogo 31**
Castidade de José
 Londres, Hampton Court
- Fig. 38a - Orazio Gentileschi (1563-1639)**
Castidade de José
 Nova Yorque, Paul Drey Gallery
- Fig. 39 - Giovanni Martinelli (1600-68)** **Catálogo 32**
Castidade de José
 Florença, coleção partícula
- Fig. 40 - Giovanni Martinelli (1600-68)** **Catálogo 33**
Castidade de José
 França, Musée de Brest
- Fig. 41 - F. Ficherelli (ou escola de Mateo Rosseli ?)** **Catálogo 34**
Castidade de José
 Budapeste, Andrassy Kastelyok ?
- Fig. 42 - Baccio del Bianco (1604-56)** **Catálogo 35**
Castidade de José
 Kassel, Landesmuseum
- Fig. 43 - Francesco Montelatici (Cecco Bravo) 1601-61** **Catálogo 36**
Castidade de José
 Florença, Galleria degli Uffizi
- Fig. 44 - Francesco Montelatici (Cecco Bravo) 1601-61**
Davi e Abigail
 Florença, coleção Bigongiari
- Fig. 45 - Francesco Furini (1603-1646)**
Lot e as Filhas
 Madri, Museu do Prado
- Fig. 46 - Antonio Tempesta (1555-1630)**
José e a mulher de Putifar
 gravura
- Fig. 47 - Giacomo Farelli (1624-1701)** **Catálogo 37**
José e a mulher de Putifar
 Leilão Christie's, 1990

- Fig. 48 - Ciro Ferri (1634 -1689)** **Catálogo 38**
José e a mulher de Putifar
 França. Col.Marques Pierre-Louis Eveillard de Livois
- Fig. 49 - Francesco Trevisani (1646-1756)** **Catálogo 39**
José e a mulher de Putifar
 Pommersfelden, col.Schönborn
- Fig. 49a - Francesco Trevisani (1646-1756)**
Susana e os Velhos
 Pommersfelden, col.Schönborn
- Fig. 49b - Francesco Trevisani (1646-1756)**
Amnon e Tamar
 Pommersfelden, col.Schönborn
- Fig. 49c - Francesco Trevisani (1646-1756)**
Betsabéia
 Pommersfelden, col.Schönborn
- Fig. 50 - G. Grecolini (1675-1725)** **Catálogo 40**
José e a mulher de Putifar
 G.Bretanha, Lothian, Penicuik House,

ESCOLA EMILIANA

- Fig. 51 - Guido Reni (1575-1642)** **Catálogo 41**
José e a mulher de Putifar
 Holkham Hall (Norfolk), Col.Viscount Coke
- Fig. 52 - Guido Reni (1575-1642)** **Catálogo 42**
José e a mulher de Putifar
 Califórnia, Paul Getty Museum
- Fig. 53 - Ateliê de Guercino(?)** **Catálogo 42a**
José e a mulher de Putifar
 Localização ignorada
- Fig. 54 - Giovan Francesco Barbieri (Guercino) (1591-1666)**
José e a mulher de Putifar (desenho)
 Honolulu, Academy of Arts

- Fig. 55 - Lionello Spada (1576-1622)** **Catálogo 43**
José e a mulher de Putifar Óleo s/ tela
 França, Museu de Lille
- Fig. 55a - Alessandro Tiarini (1577-1668)**
Rinaldo e Armida
 França, Museu de Lille
- Fig. 56 - Giovanni Lanfranco (1582-1647)** **Catálogo 44**
José e a mulher de Putifar
 Roma, Palazzo Mattei
- Fig. 57 - Giovanni Lanfranco (1582-1647)** **Catálogo 45**
José e a mulher de Putifar
 Roma, Galleria Borghese
- Fig. 58 - Giovan Francesco Barbieri (Guercino) (1591-1666)** **Catálogo 46**
José e a mulher de Putifar
 Washington , D.C., National Gallery
- Fig. 58a - Giovan Francesco Barbieri (Guercino) (1591-1666)**
Amnon e Tamar
 Washington , D.C., National Gallery
- Fig. 59 - Giovan Francesco Barbieri (Guercino) (1591-1666)**
Amnon e Tamar
 Pinacoteca Estense
- Fig. 60 - Francesco Albani (1578 -1660)** **Catálogo 47**
José e a mulher de Putifar
 Habrough, Brocklesby Park. (Lincolnshire)
- Fig. 60a - Jean -Baptiste de Monicart**
José e mulher de Putifar
 Gravura a partir de Albani
- Fig. 61 - Simone Cantarini (1612-1648)** **Catálogo 48**
José e a mulher de Putifar
 Dresden , Gemaldegalerie
- Fig. 62 - Carlo Cignani (1628-1719)** **Catálogo 49**
José e a mulher de Putifar
 Dresden, Gemäldegalerie

- Fig. 62a - Ateliê de C.Cignani ?** **Catálogo 49**
José e a mulher de Putifar
 Chatsworth, Devonshie Collection
- Fig. 62b - Ateliê de C.Cignani ?** **Catálogo 49**
José e a mulher de Putifar
 Bolonha, coleção particular
- Fig. 62c - Ateliê de C.Cignani ?** **Catálogo 49**
José e a mulher de Putifar
 Copenhagen, Statens Museum for Kunst
- Fig. 62d - Ateliê de C.Cignani ?** **Catálogo 49**
José e a mulher de Putifar
 Ajjacio, Musée Fesch
- Fig. 62e - Ateliê de C.Cignani ?** **Catálogo 49**
José e a mulher de Putifar
 Verviers, Musée des Beaux - Arts

ESCOLA VENEZIANA

- Fig. 63 - B. Ottino** **Catálogo 50**
José e a mulher de Putifar
 Verona, Museu de Castelvecchio
- Fig. 64 - Alessandro Varotari (II Padovanino) 1588-1649** **Catálogo 51**
José e a mulher de Putifar
 Pádua, Museu Cívico
- Fig. 64a - Alessandro Varotari (II Padovanino) 1588-1649**
Betsabéia
 Pádua, Museu Cívico
- Fig. 64b - Alessandro Varotari (II Padovanino) 1588-1649**
Judite
 Pádua, Museu Cívico
- Fig. 65 - Alessandro Varotari (II Padovanino) 1588-1649**
Susana e os velhos
 Bucareste, Museu de Arte

- Fig. 66 - Alessandro Varotari (Il Padovanino) 1588-1649**
Lot e as filhas
 Anteriormente Viena, Academia de Belas Artes
- Fig. 67 - Palma, o Jovem**
Davi e Betsabéia
 Roma, Accademia di San Luca
- Fig. 68 - Palma, o Jovem**
Sansão e Dalila
 Roma, Accademia di San Luca
- Fig. 68a - Palma, o Jovem**
Susana e os Velhos
 Roma, Accademia di San Luca
- Fig. 69 - Matteo Ponzoni** **Catálogo 52**
José e a mulher de Putifar
 Mainz, Col. Hans Rochelmayer
- Fig. 70 - Girolamo Forabosco (1604-1679)** **Catálogo 53**
José e a mulher de Putifar
 Rovigo, Accademia dei Concordi
- Fig. 71 - Pietro Liberi 1614 - 1687** **Catálogo 54**
José e a mulher de Putifar
 Veneza, col. A. Frezzari
- Fig. 72 - Marco Liberi c. 1640 - c.1725** **Catálogo 55**
José e a mulher de Putifar
 coleção particular
- Fig. 73 - Marco Liberi c. 1640-c.1725** **Catálogo 56**
José e a mulher de Putifar
 Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie
- Fig. 74 - Federico Cervelli** **Catálogo 57**
José e a mulher de Putifar
 Varsóvia, Museu Nacional
- Fig. 74a - Escola de Padovanino** **Catálogo 57a**
José e a mulher de Putifar
 Pádua, Museo Civico

Fig. 75 - Pietro Negri (1635-1679) **Catálogo 58**
José e a mulher de Putifar óleo s/ tela
 Palais de Justice de Chambéry

Fig. 76 - Antonio Bellucci (1654-1727) **Catálogo 59**
José e a mulher de Putifar óleo s/ tela
 Verona, Museo Civico

ESCOLA NAPOLITANA

Fig. 77 - G.B. Caracciolo (1570-1637) **Catálogo 60**
José e a mulher de Putifar
 Zurique, Fondation Rau

Fig.78 - Maestro di Fontanarosa **Catálogo 61**
José e a mulher de Putifar
 anteriormente em Nápoles, col, privada

Fig. 79 - Paolo Finoglia **Catálogo 62**
José e a mulher de Putifar
 Cambridge(Massachussetts),Fogg Art Museum

Fig. 80 - Francesco Solimena (1657-1747) **Catálogo 63**
José e a mulher de Putifar
 Florença, Sotheby's 23 set. 1987

ESCOLA LOMBARDA

Fig. 81 - Escola Lombarda do XVII (P. Corona?) **Catálogo 64**
José e a mulher de Putifar
 Foto Inst. Germânico de Florença



Fig. 1

Cat. 1

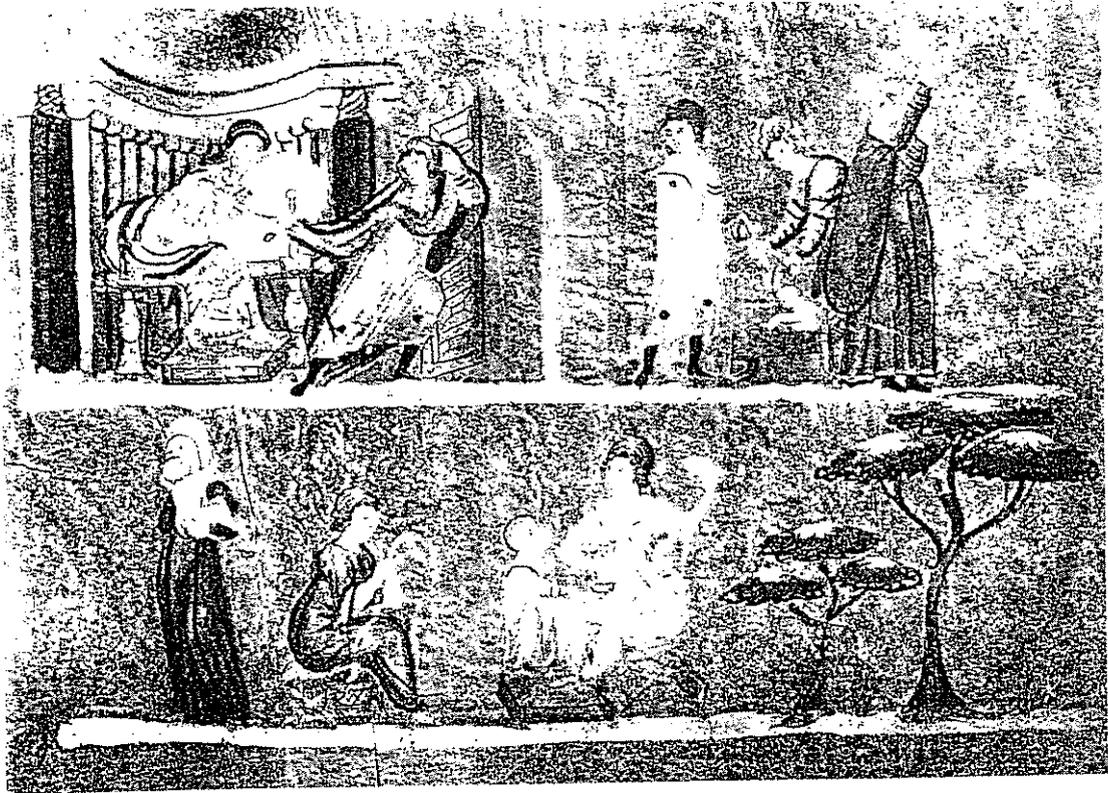


Fig. 2

Cat. 2



Fig. 2 a



Fig. 3

Cat. 3

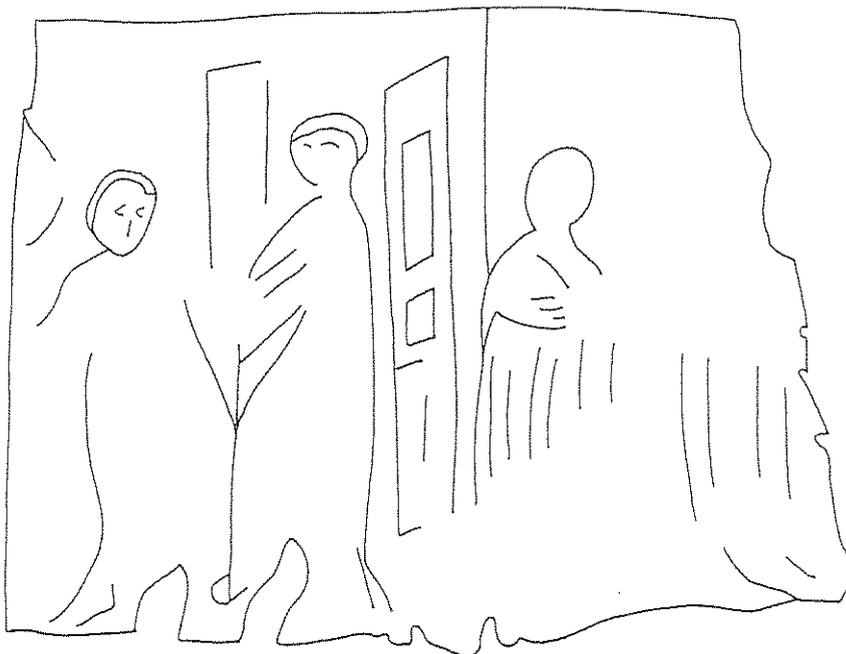


Fig. 3 a



Fig. 4

Cat. 4



Fig. 4 a



Fig. 5

Cat. 5



Fig. 6

Cat. 6



Fig. 6 a

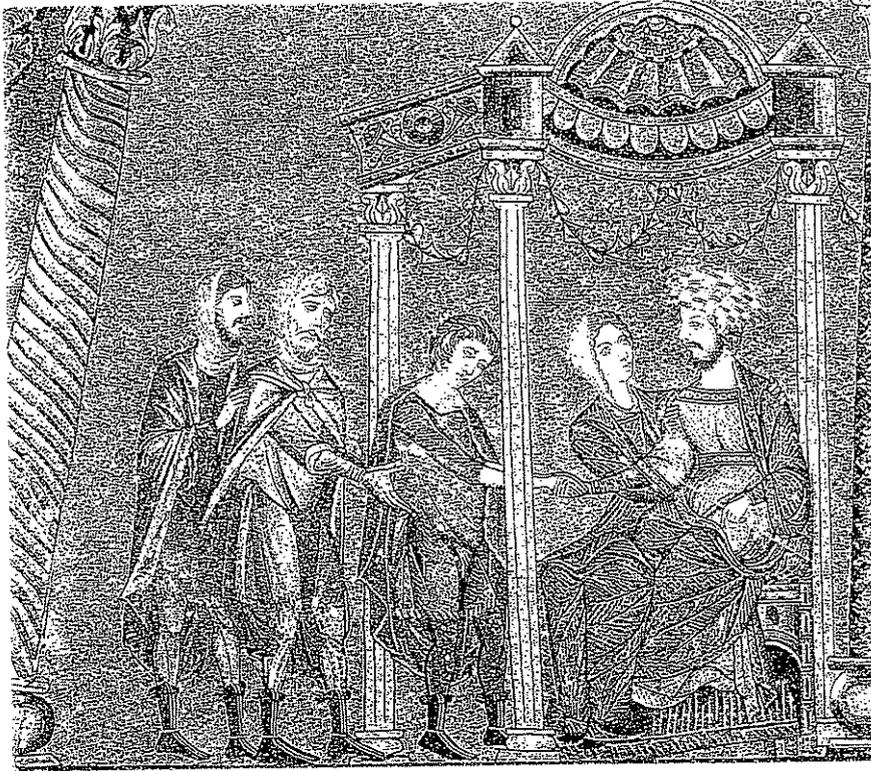


Fig. 7 a

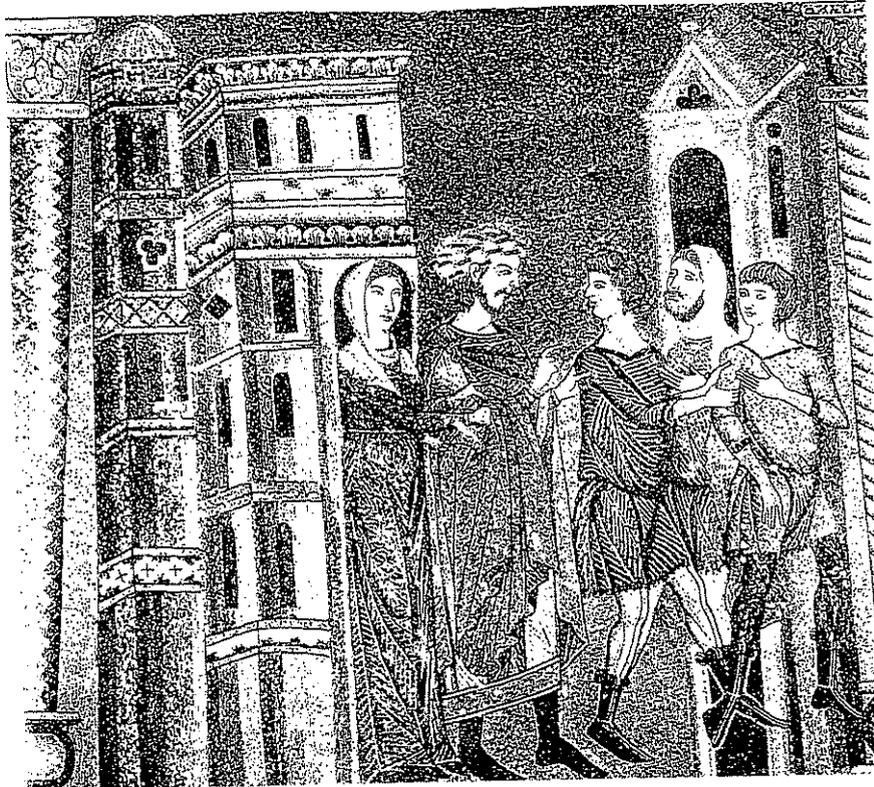


Fig. 7 b



Fig. 8

Cat. 7

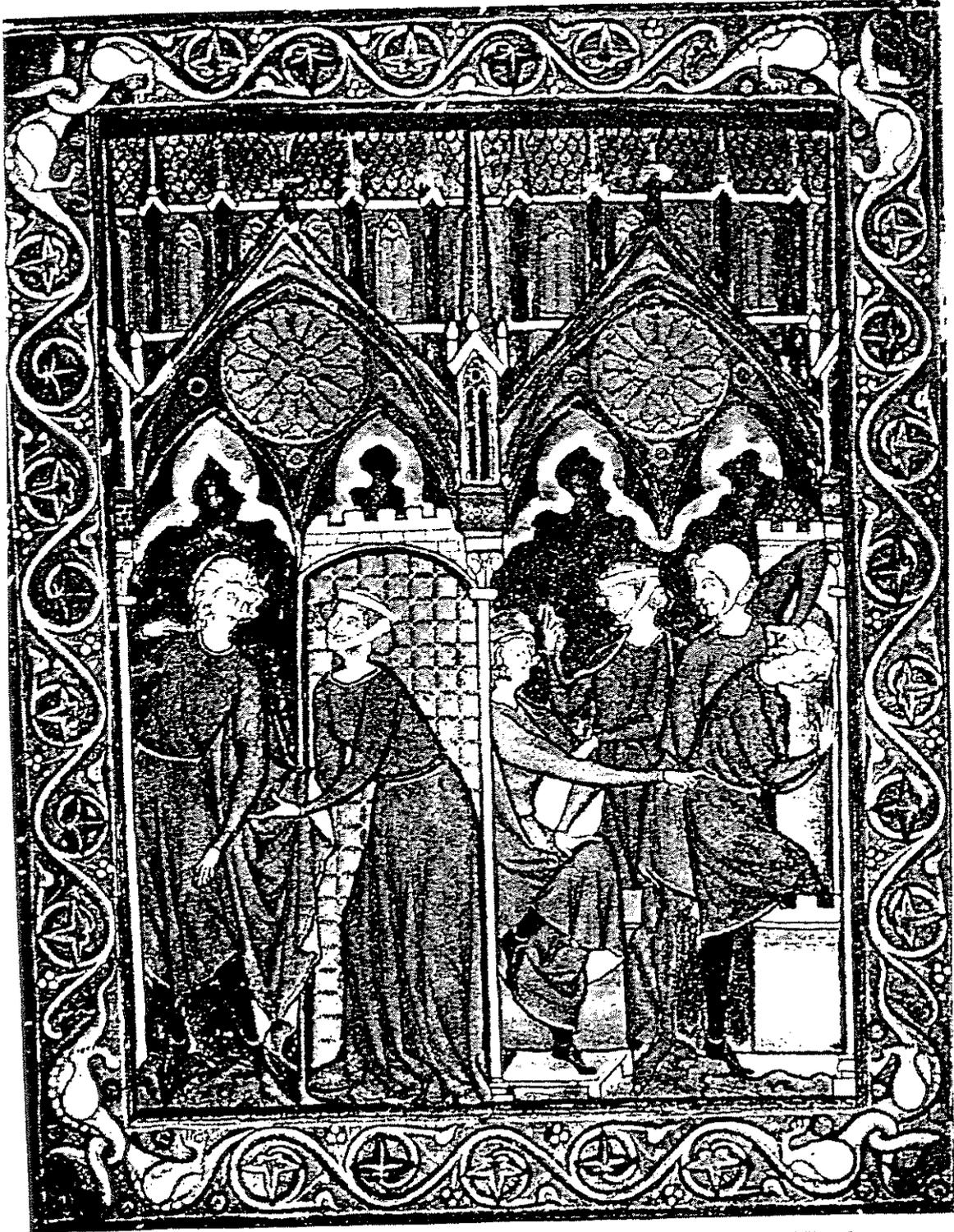


Fig. 9

Cat. 8



Fig. 10

Cat. 9



Fig. 11

Cat. 10



Fig. 12



Comment li reis de Egipte va chacer au boys - e leste ioseph oue uelq;
sa Reine a l'ostel. ~



Quand la Reine requiert ioseph
estre souz ami. Et dit ceo ne
fai ioseph. ~

Comment la Reine arie e sa core desir
e se cheuns eire e dit au seruaunt que
ioseph le voulist aforcez. ~

Fig. 13

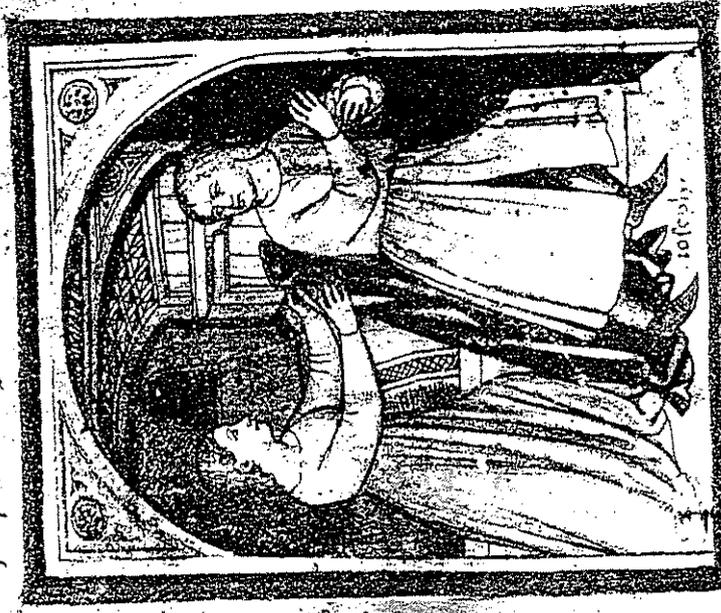
Cat. 11



Fig. 14

Cat. 12

Come Joseph semo d'ora di etimologia per fuisse grande con il re signore so. L' amore di
 Joseph so signore piglia Joseph per lo mantello e si per
 sempre siuora de casa e li lassa el mantello in un begh
 za Joseph comincia a creare forte si che la fimeza viene ad
 creare vadi che la lassa el mantello.



Come la donna figlia e malicioza mostra el mantello de Joseph a fo mano digarico el ma novu fozare.
 no uorano mi cōsentire e creano al ma more el me lassa el fo mantello e sempre foia de casa. Et tanto
 si crete uccando el mantello de Joseph. Et si se chiere in la pesson del re pharaon.

Fig. 15

Cat. 13



Fig. 16

Cat. 14

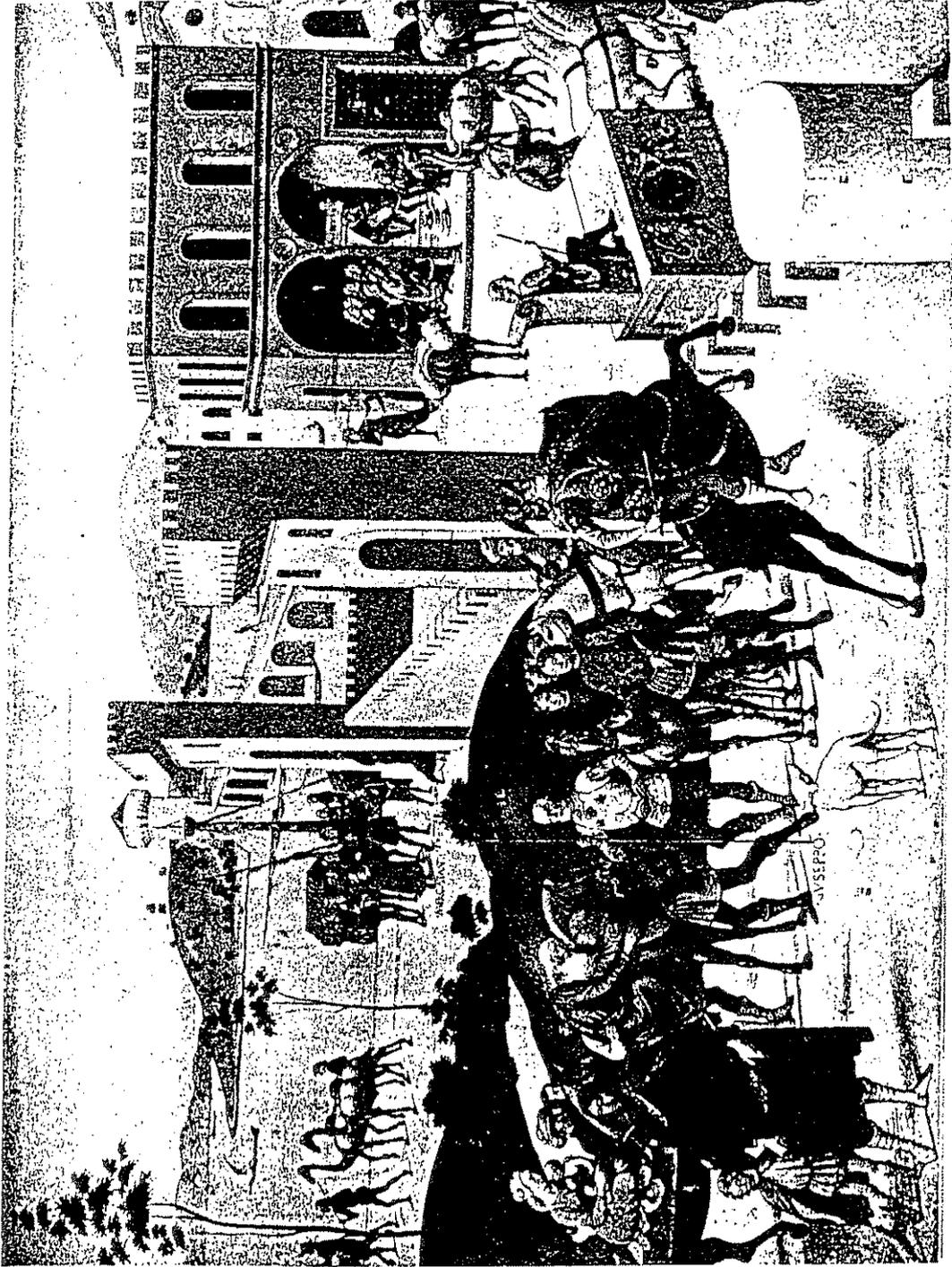


Fig. 17 a

Cat. 15

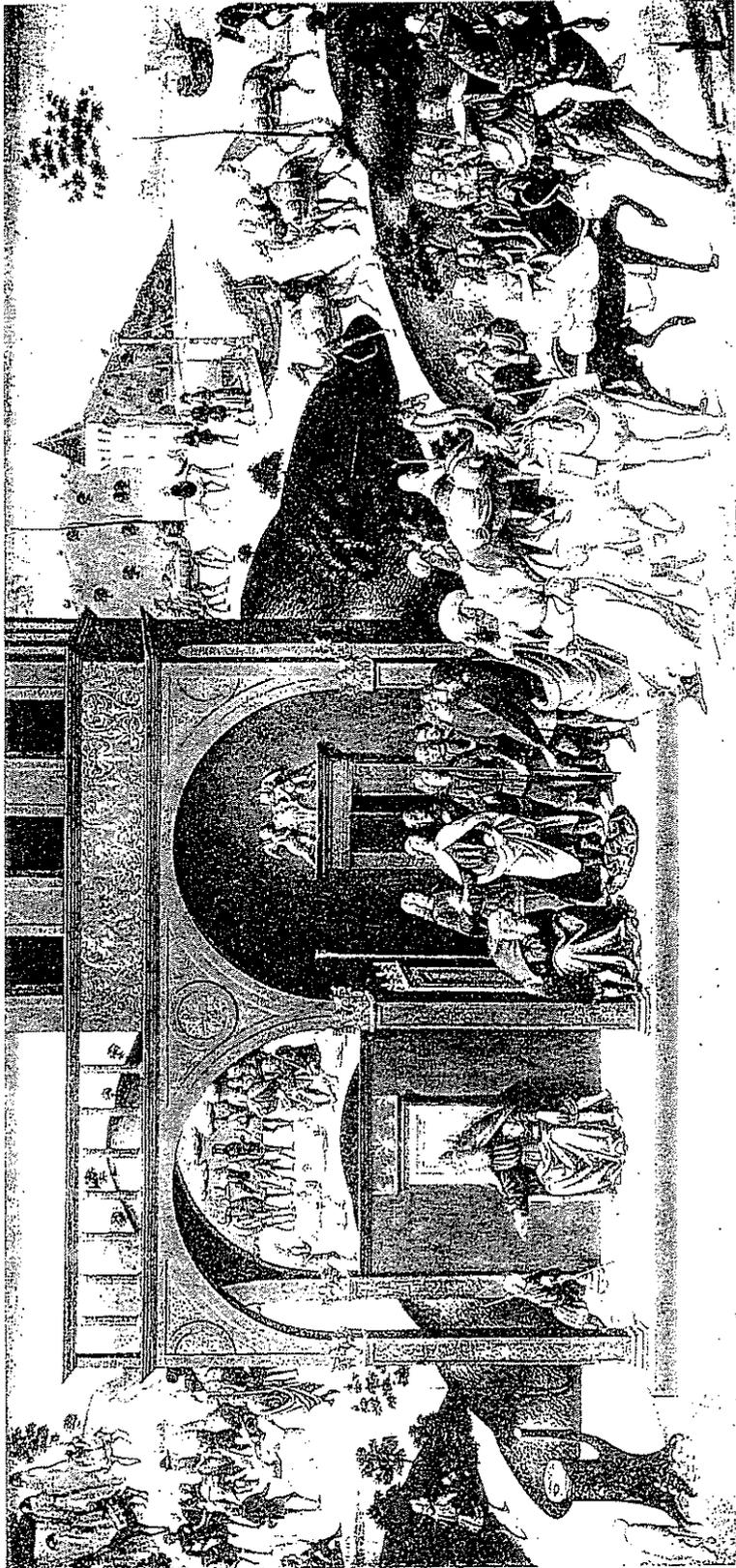


Fig. 17 b

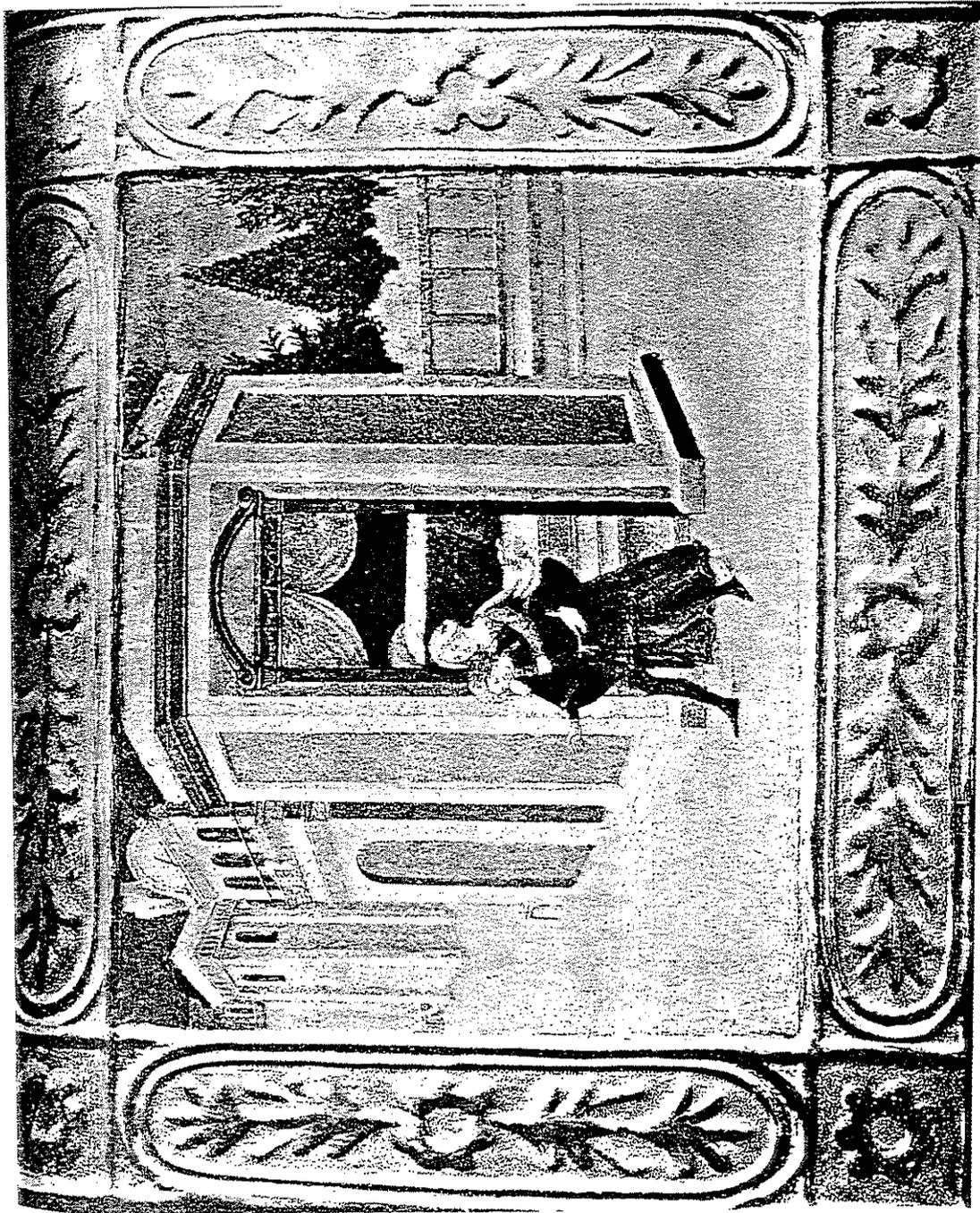


Fig. 19

Cat. 17

"JOSEPH AND POTIPHAR'S WIFE"



Fig. 19 a



Fig. 19 b

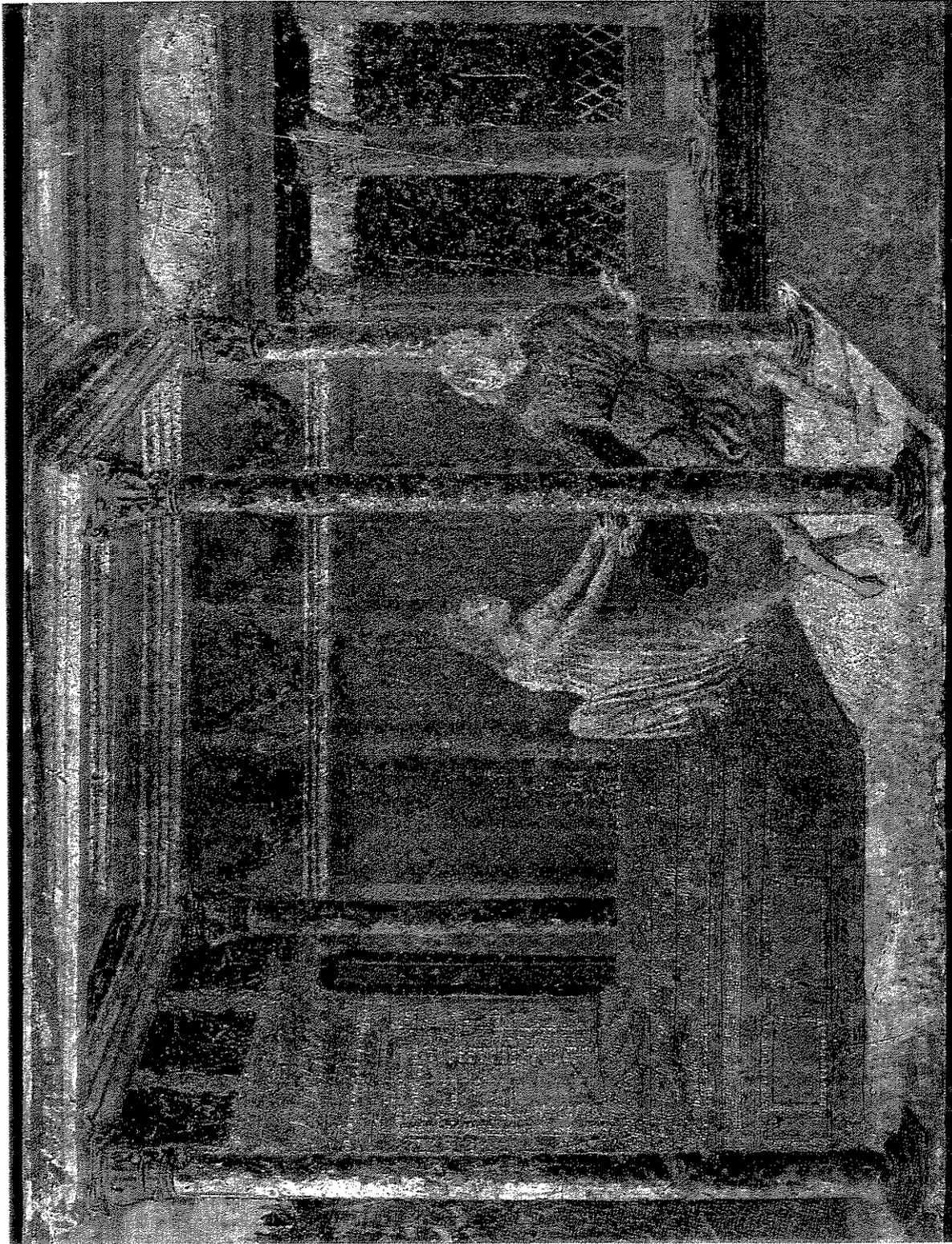


Fig. 20

Cat. 18

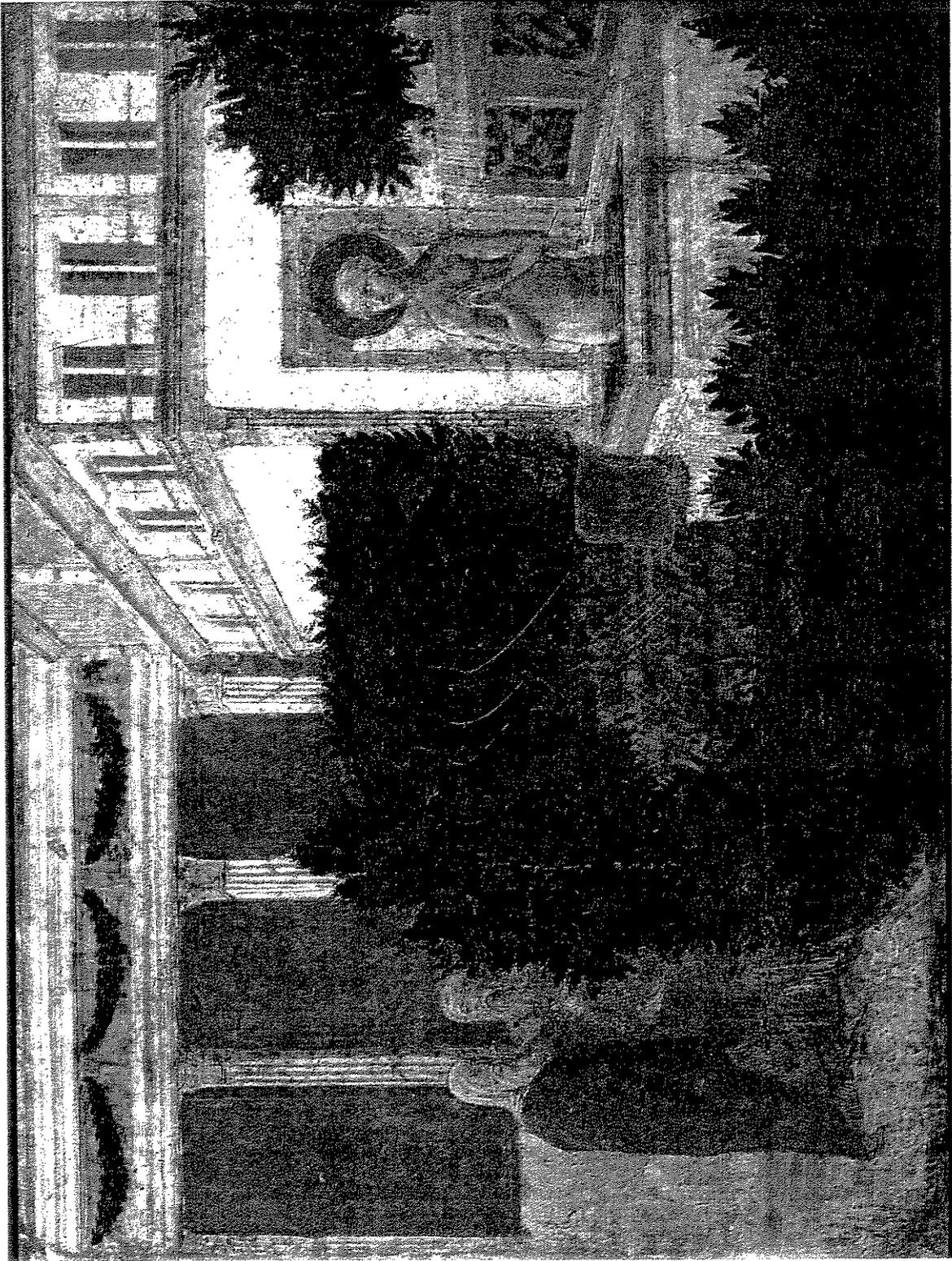


FIG. 20 a

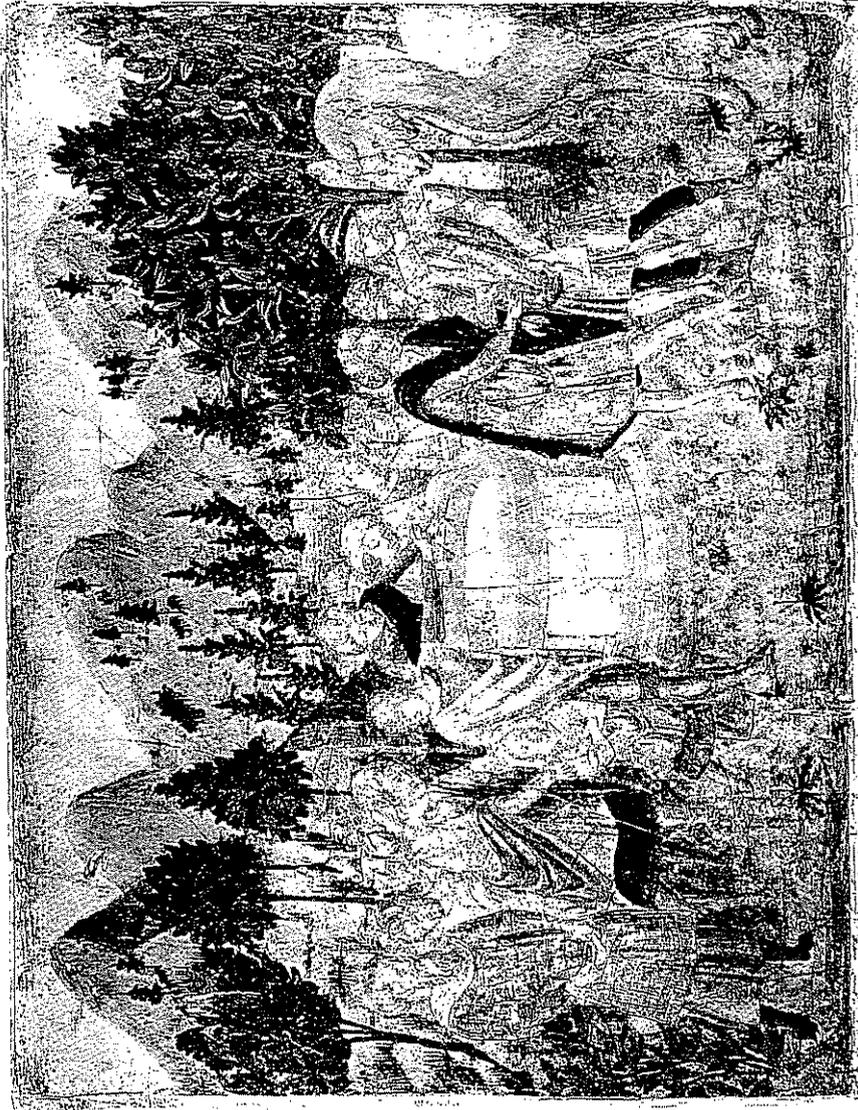


Fig. 20 b

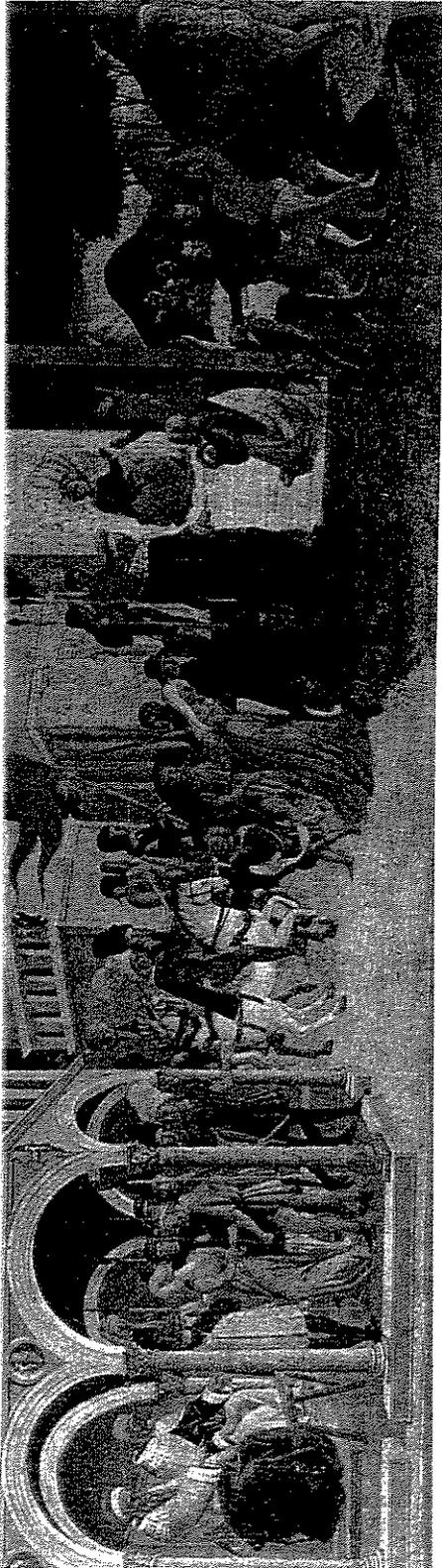


Fig. 21 a



Fig. 21 b

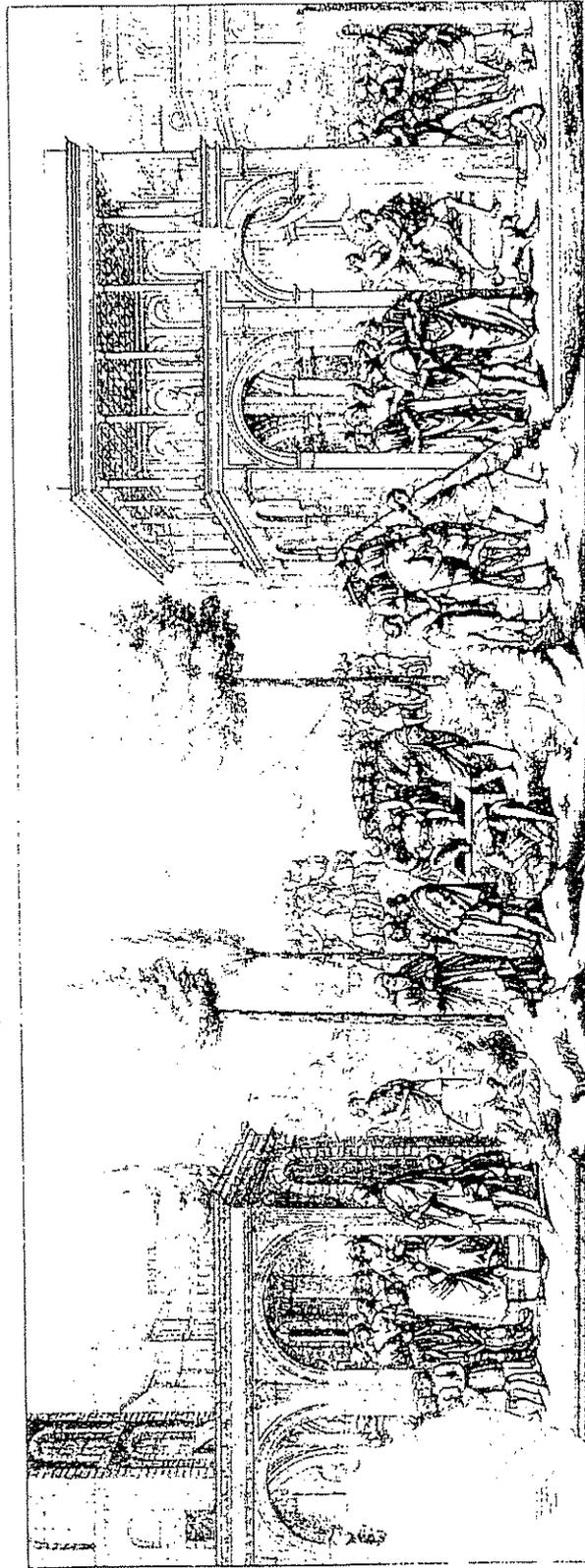


Fig. 22 a

Cat. 19



Fig. 22 b

Cat. 19

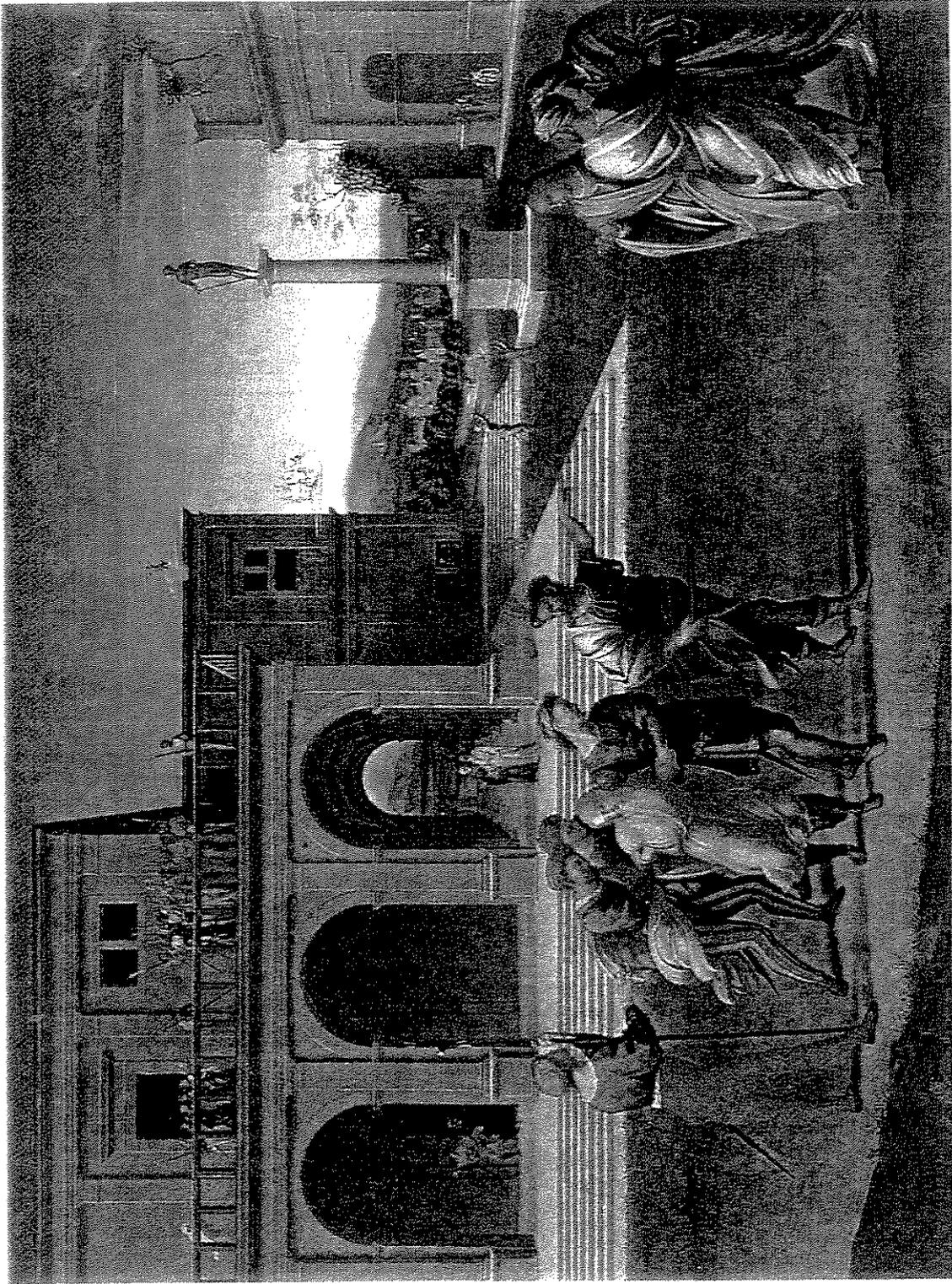


Fig. 23

Cat. 20

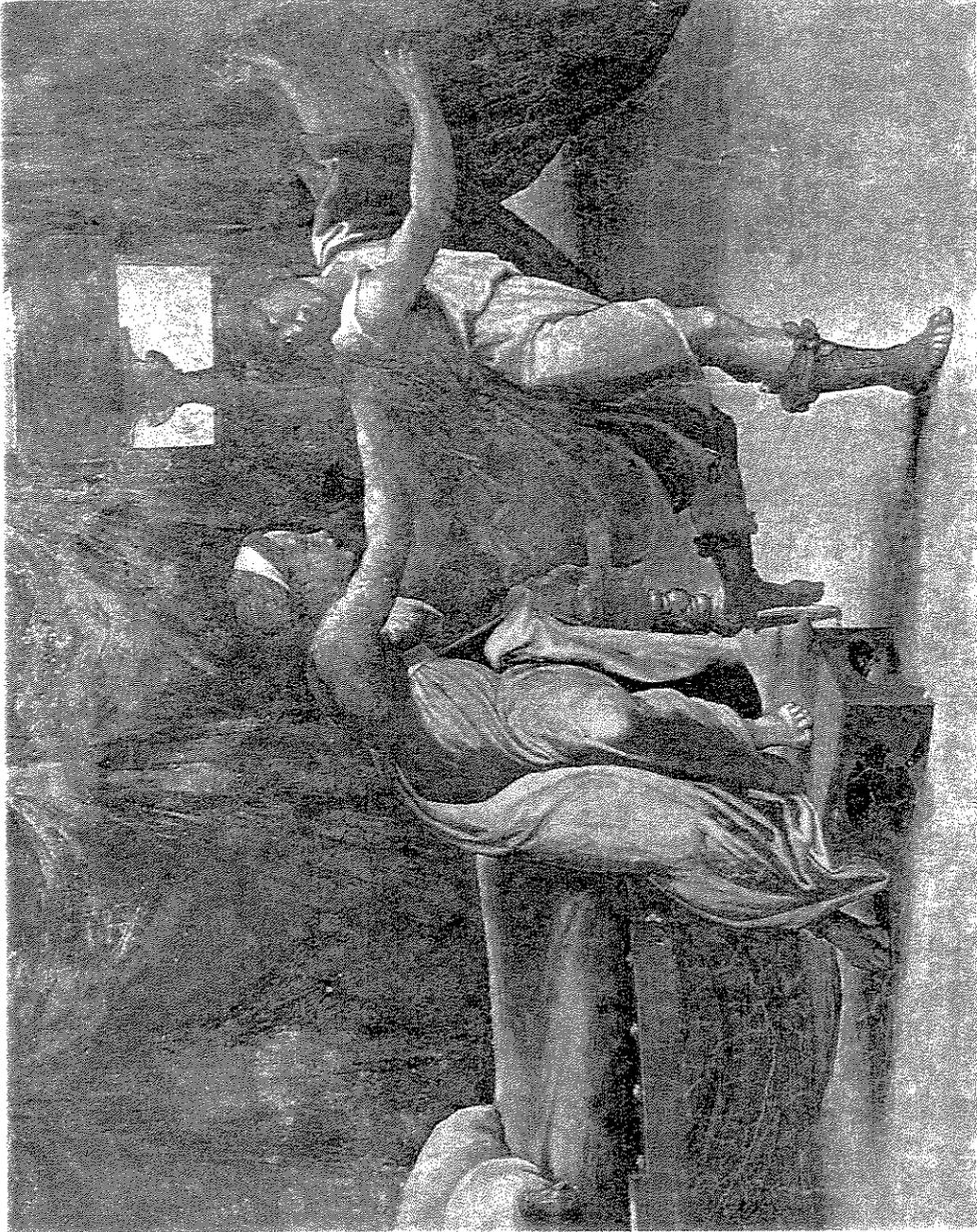


Fig. 24

Cat. 21



Fig. 25

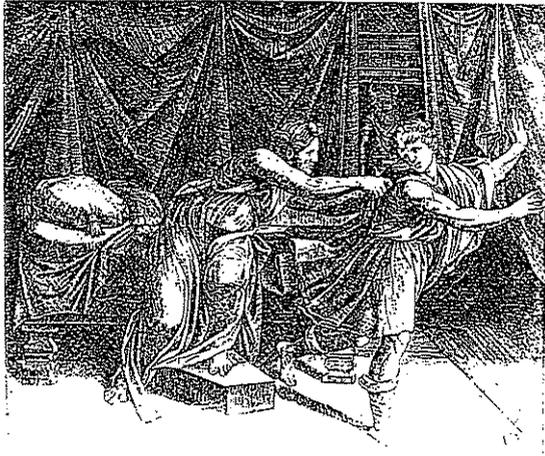


Fig. 26 a



Fig. 26 b



Fig. 26 c



Fig. 26 d



Fig. 26 e



Fig. 26 f



Fig. 27

Cat. 22



Fig. 28

Cat. 23

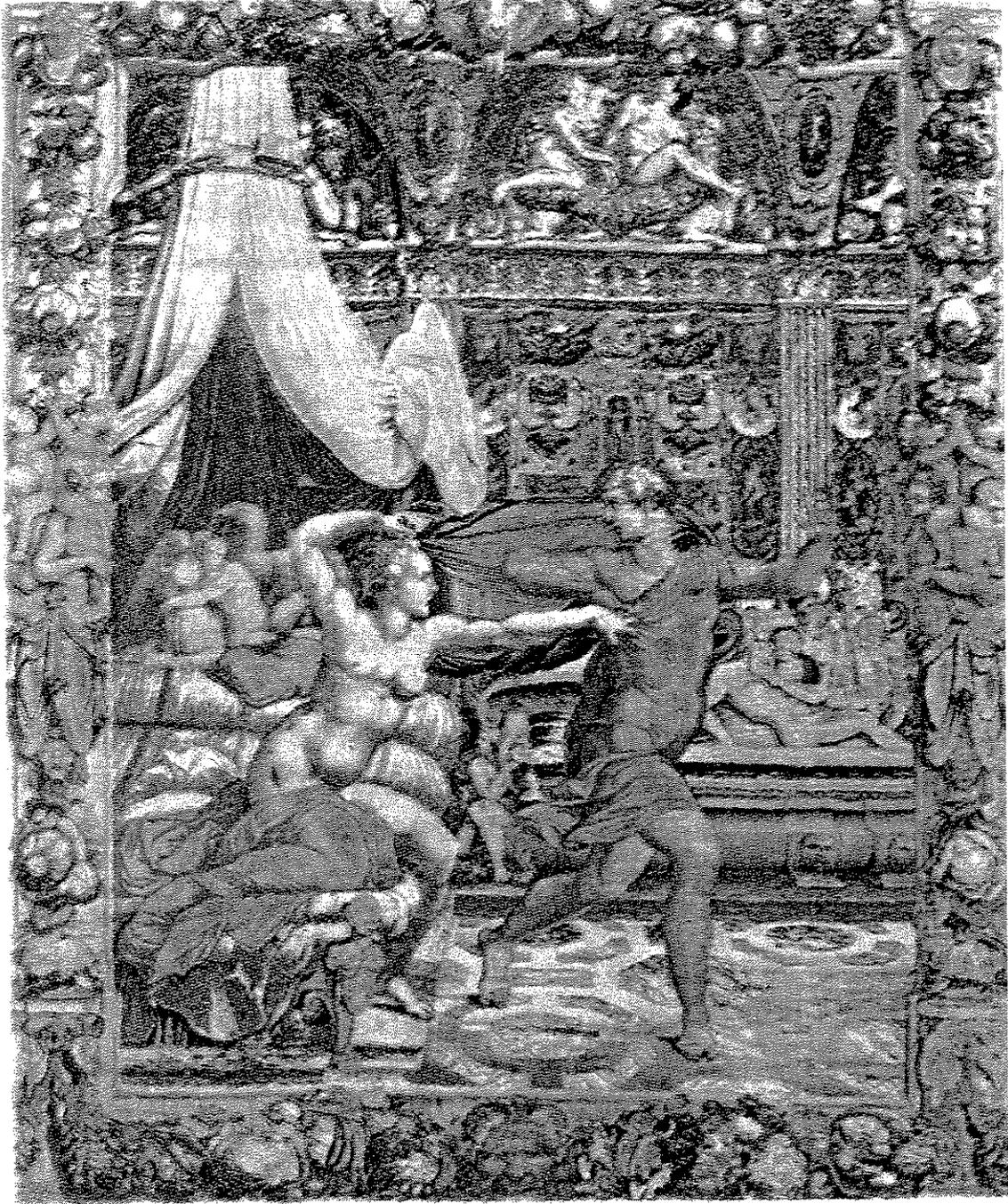


Fig. 29

Cat. 24



Fig. 30

Cat. 25

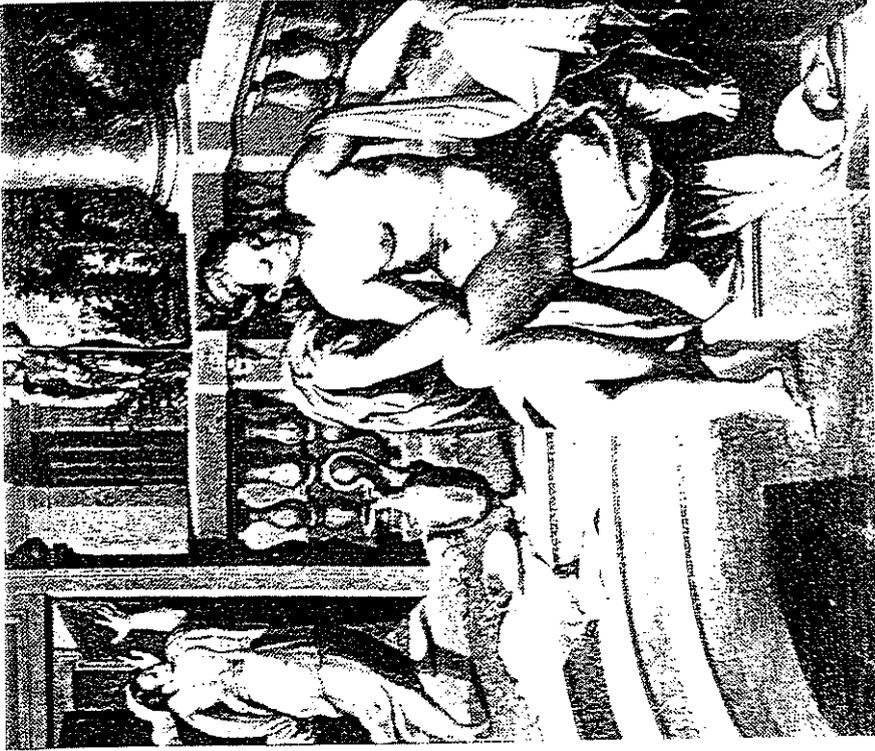


Fig. 30 a

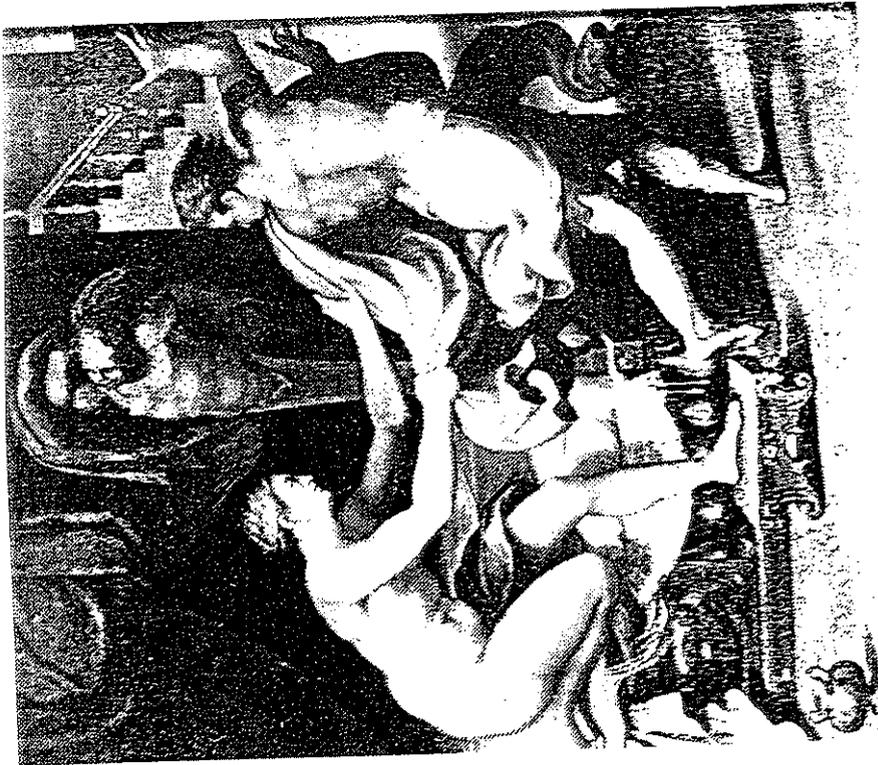


Fig. 30

Cat. 25

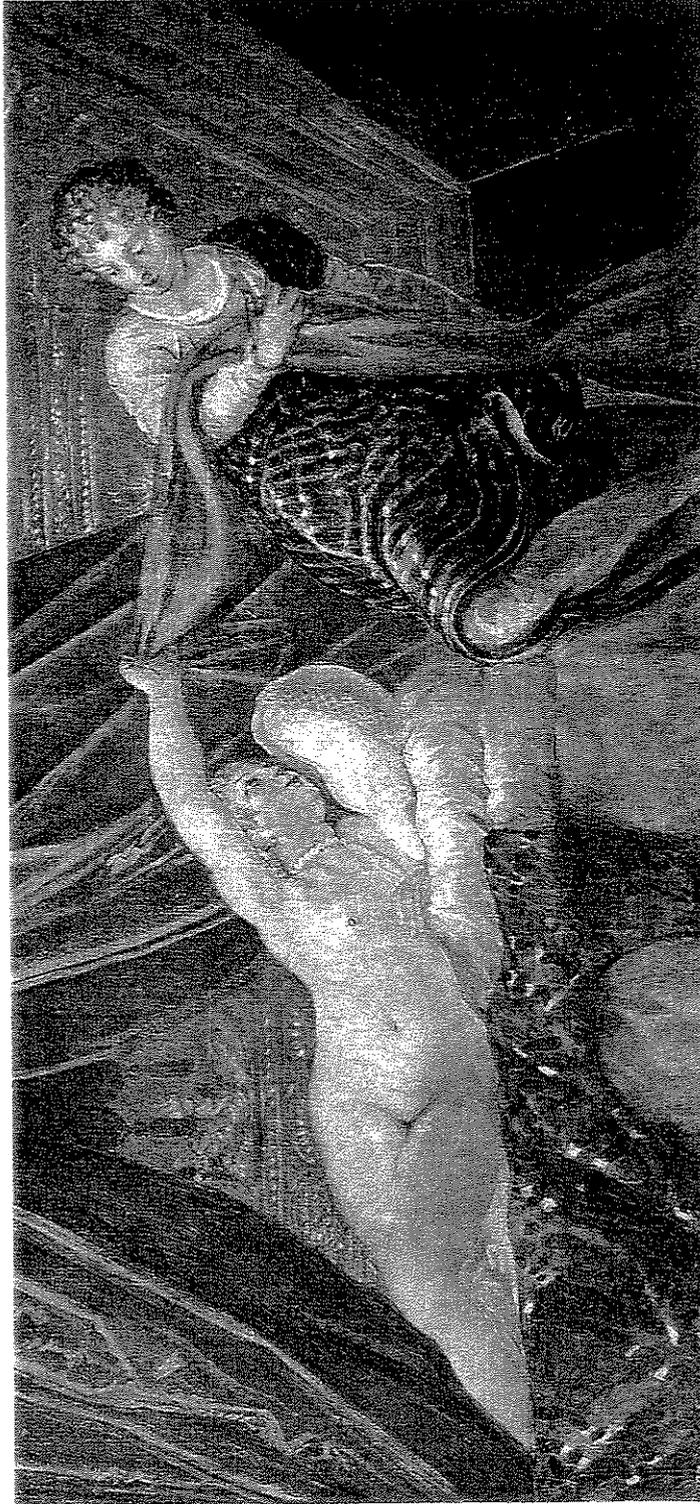


Fig. 31

Cat. 26

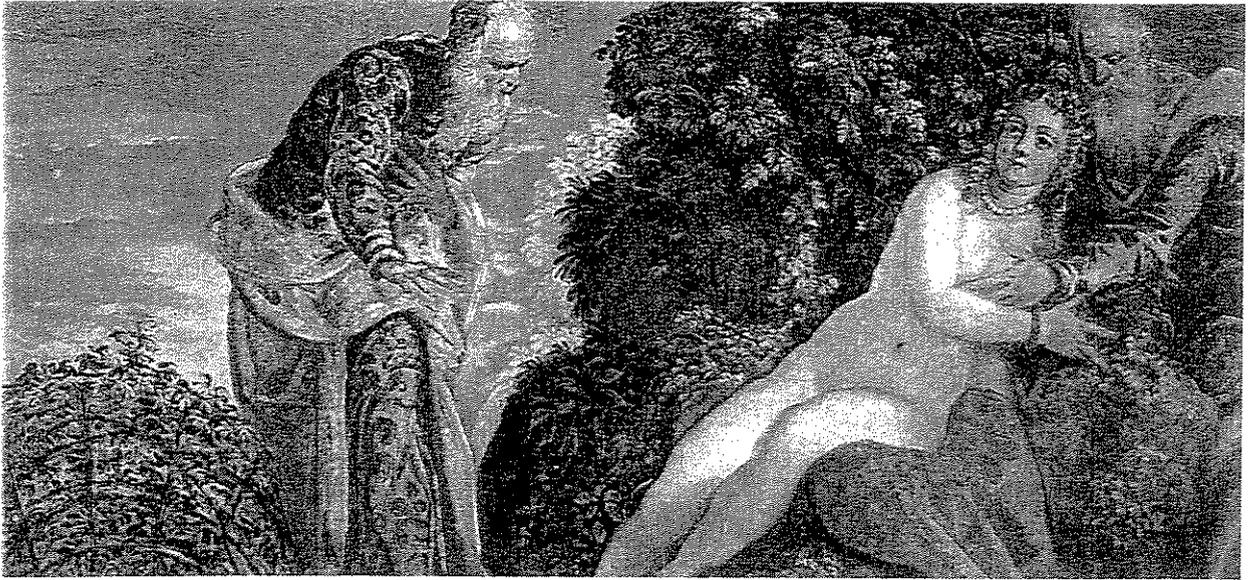


Fig. 31 a

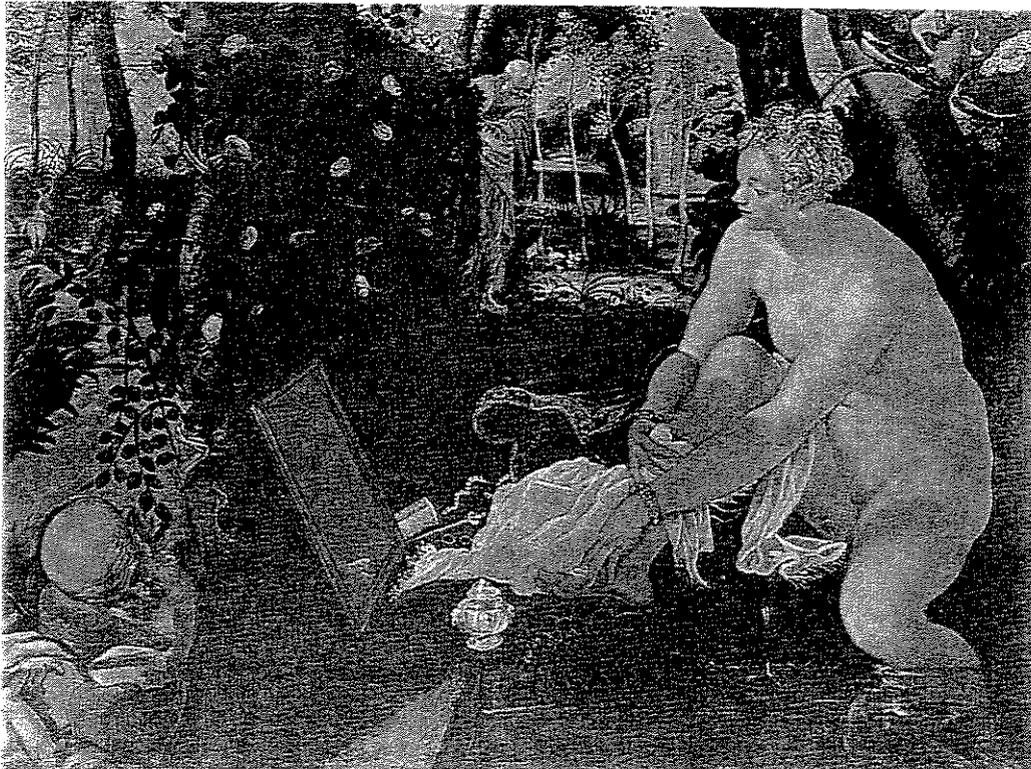


Fig. 32



Fig. 31 b



Fig. 31 c



Fig. 31 d



Fig. 31 e



Fig. 33

Cat. 27



Fig. 34

Cat. 28



Fig. 35





Fig. 36 a



Fig. 36 b

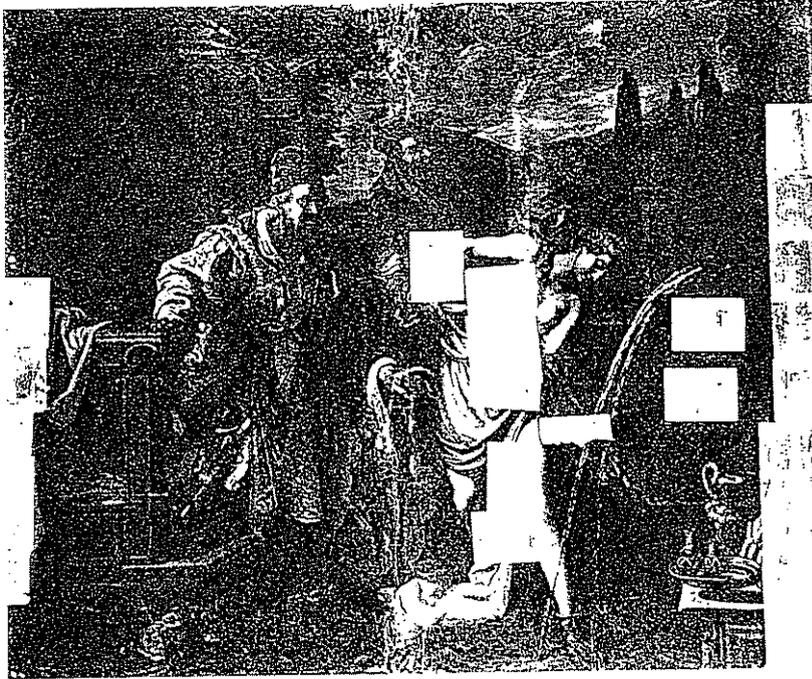


Fig. 36 c



Fig. 36 d



Fig. 37

Cat. 30

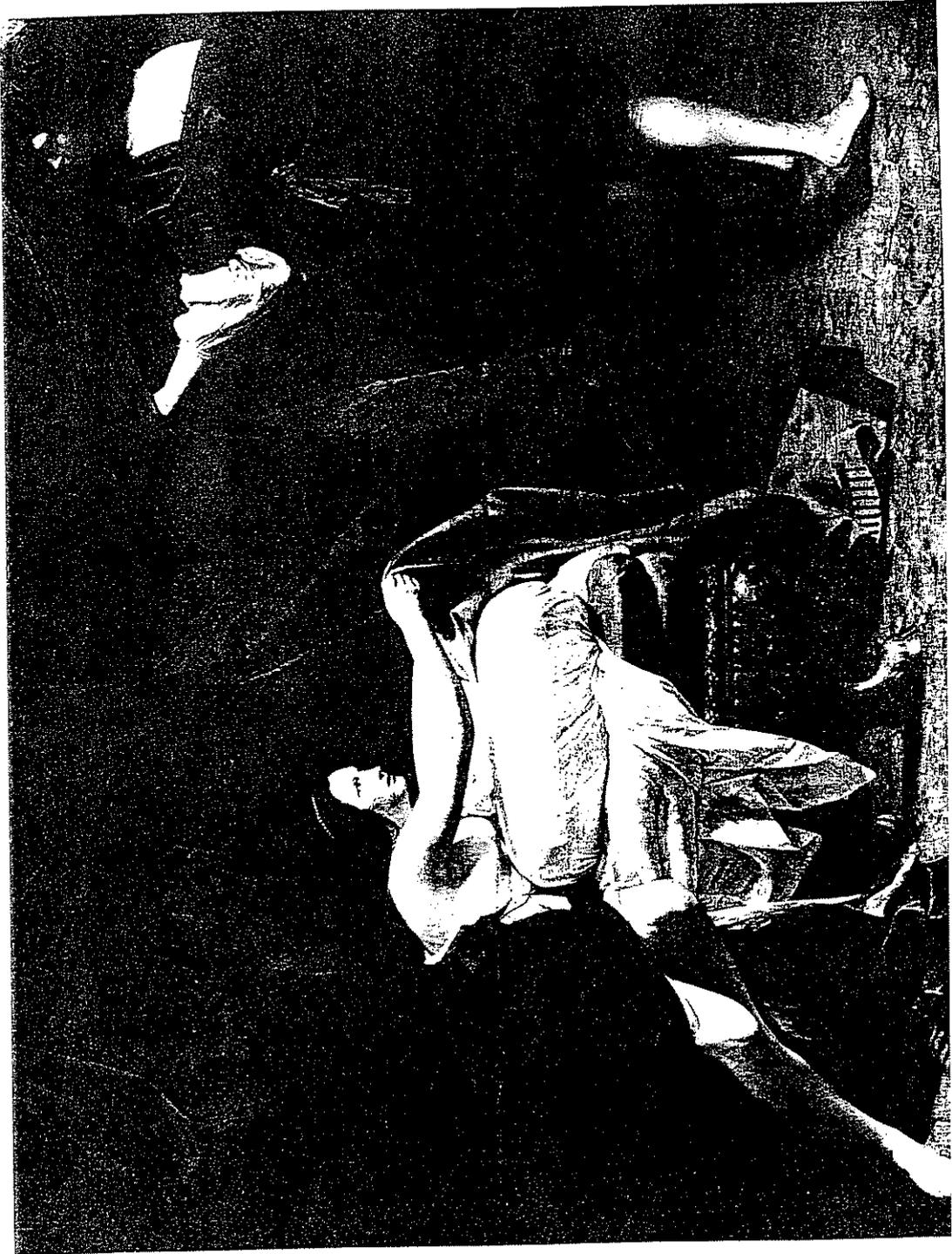


Fig. 38

Cat. 31



Fig. 38 a



Fig. 39

Cat. 32



Fig. 40

Cat. 33



Fig. 41

Cat. 34



Fig. 42

Cat. 35

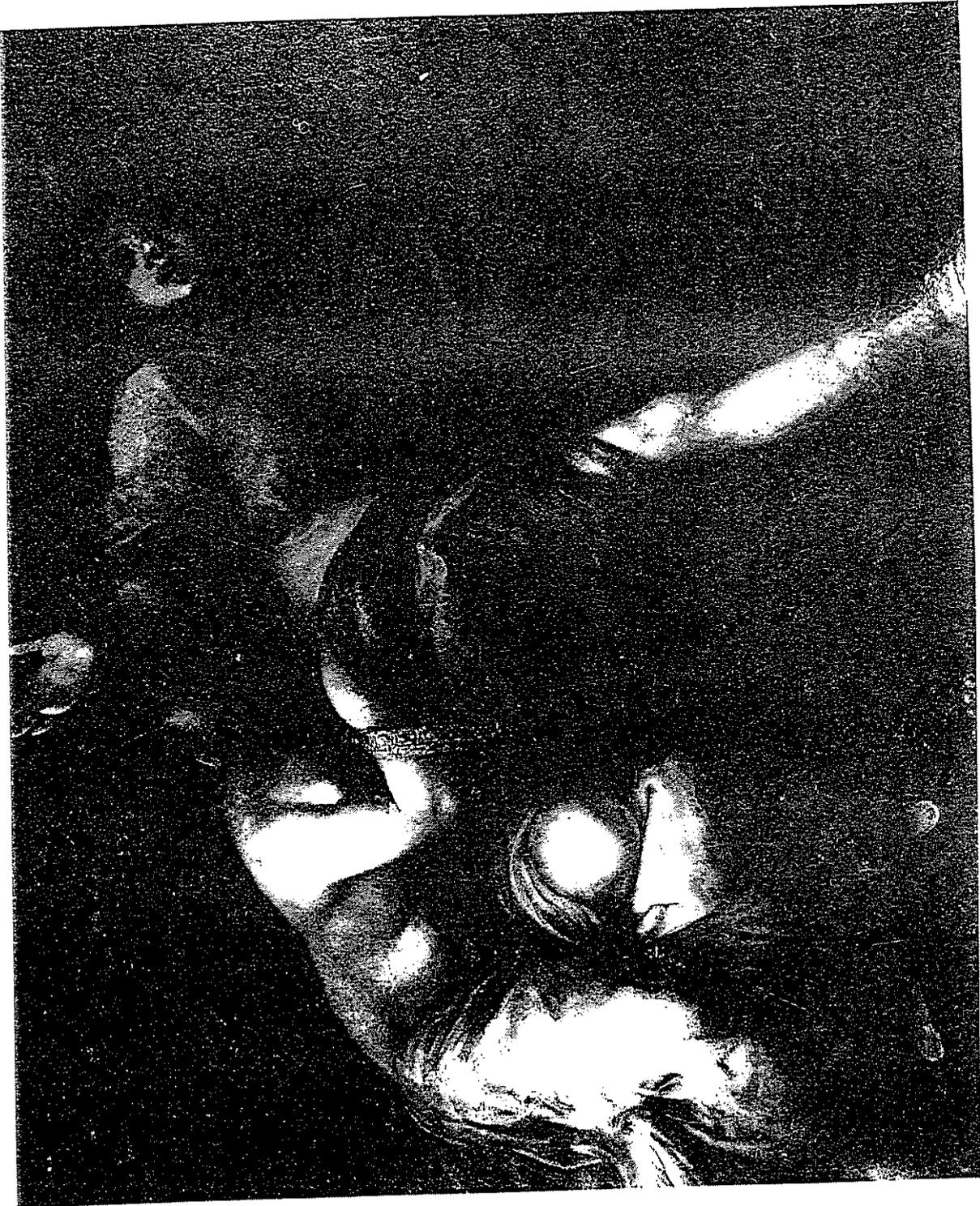


Fig. 43

Cat. 36



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

Cat. 37



Fig. 48

Cat. 38

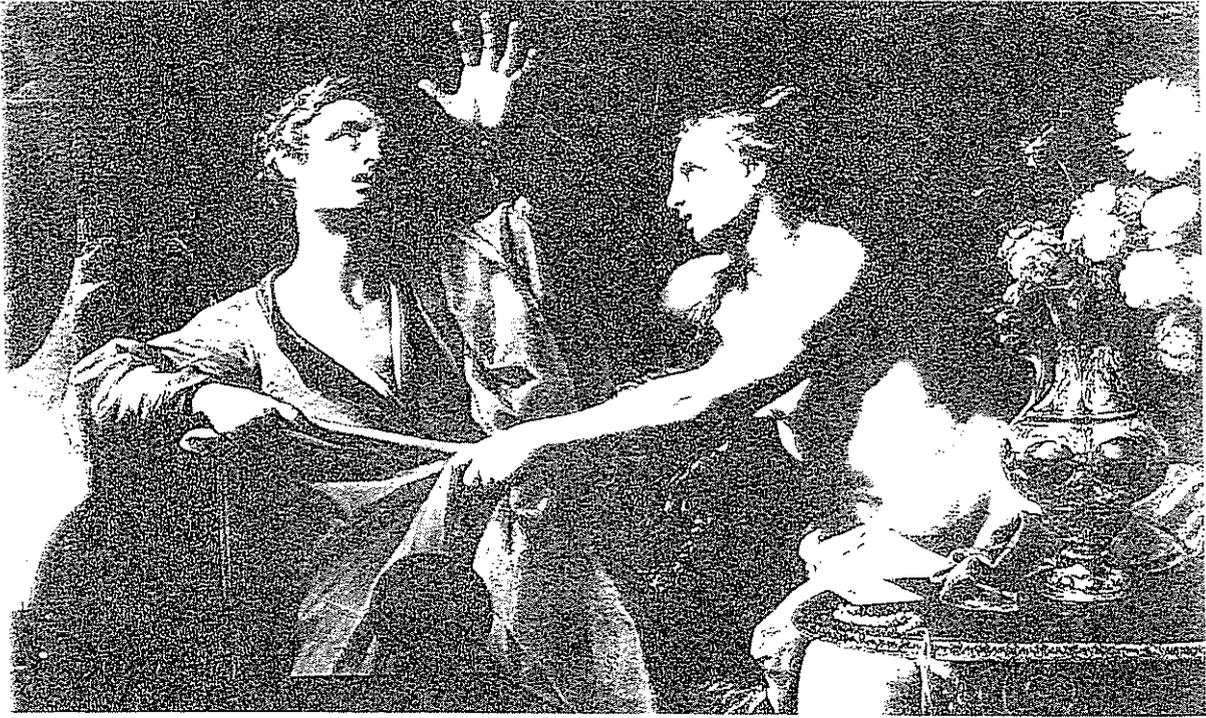


Fig. 49

Cat. 39

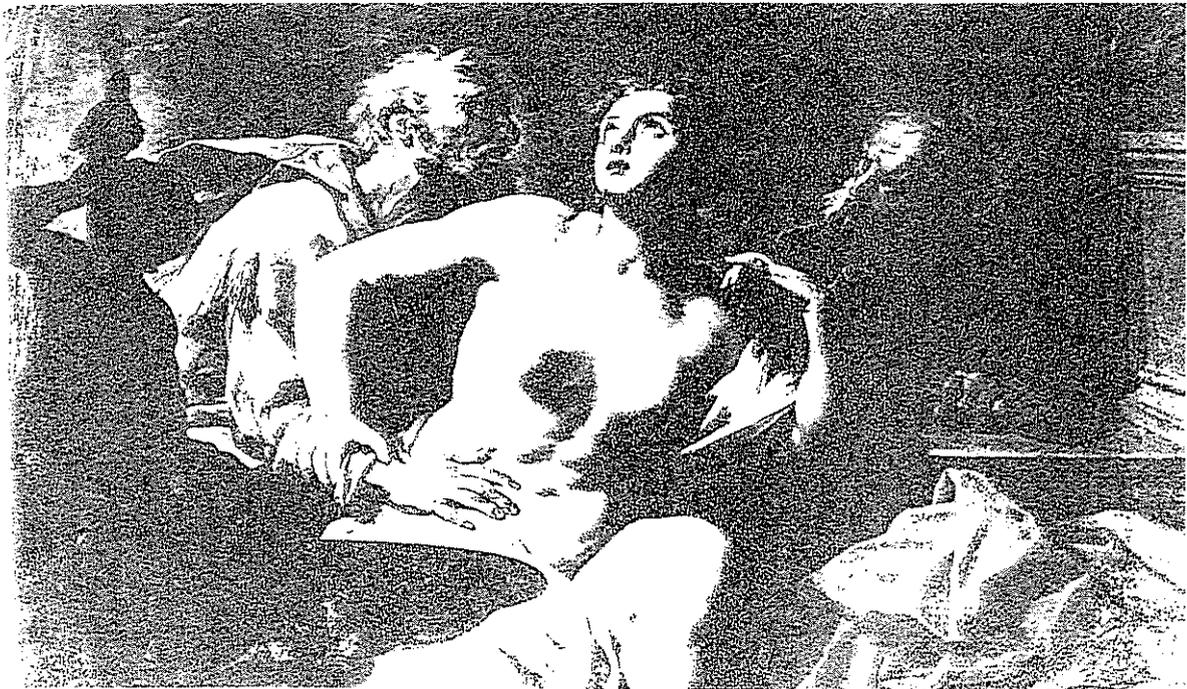


Fig. 49 a

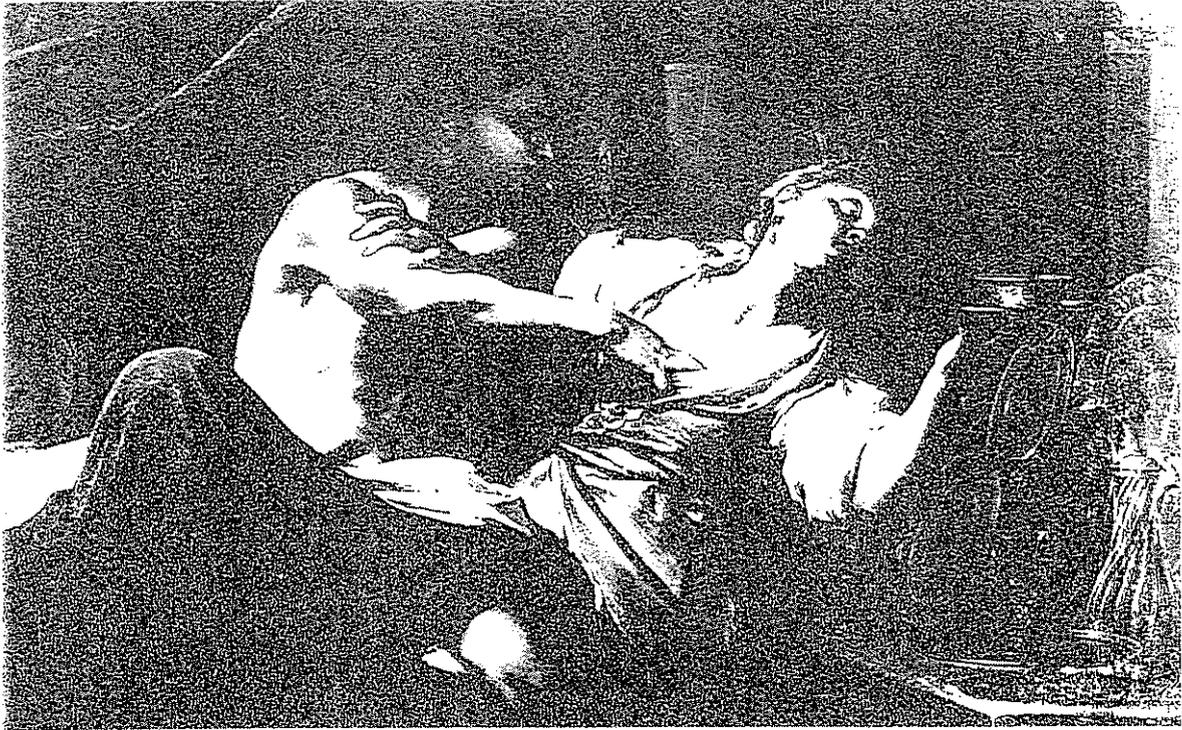


Fig. 49 b



Fig. 49 c



Fig. 50

Cat. 40



Fig. 51

Cat. 41



Fig. 52

Cat. 42



Fig. 53

Cat. 42 a



Fig. 54



Fig. 55

Cat. 43



Fig 55 a



Fig. 56

Cat. 44



Fig. 57

Cat. 45

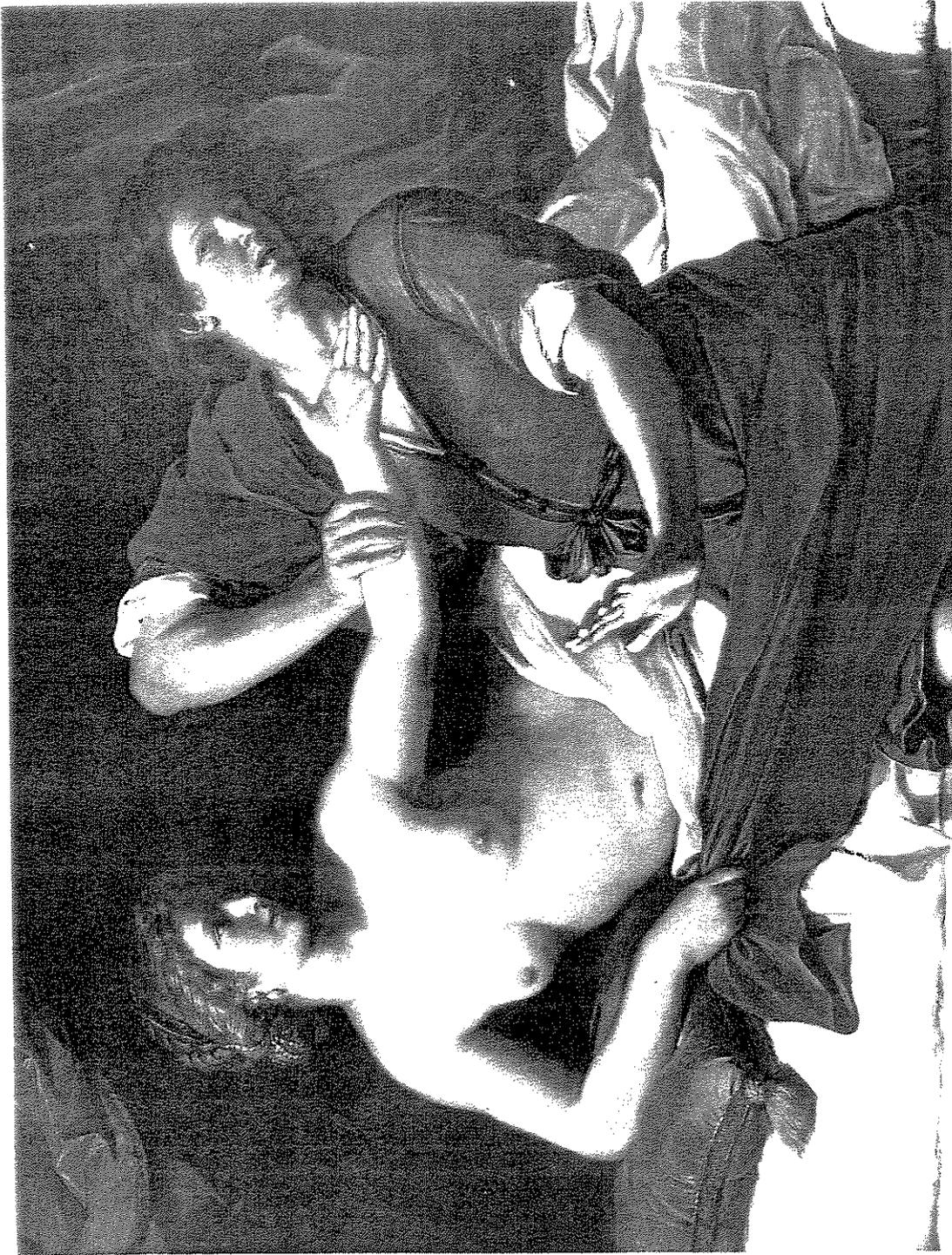


Fig. 58

Cat. 46

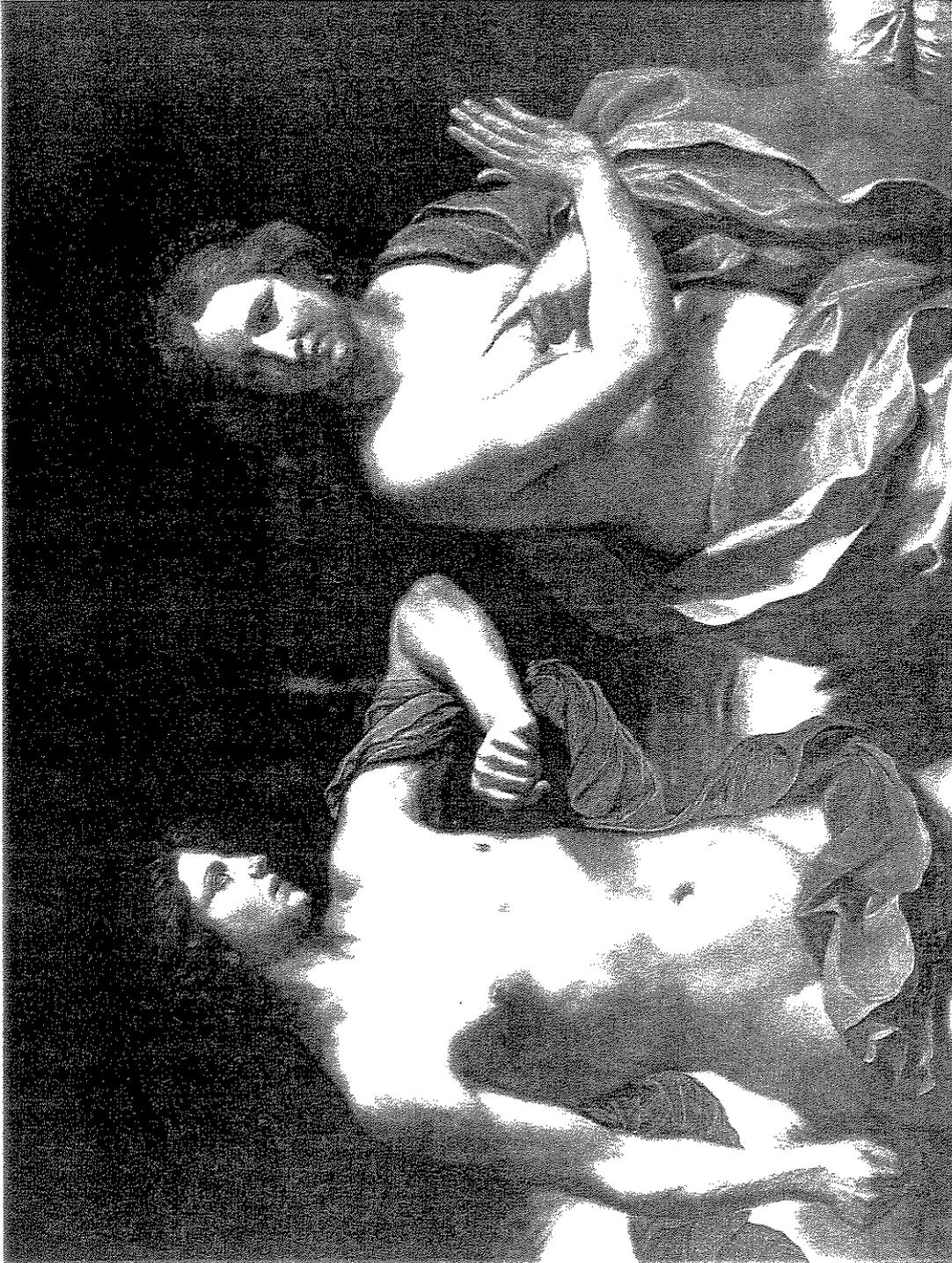


Fig. 58 a



Fig. 59



Fig. 60

Cat. 47



Fig. 60 a

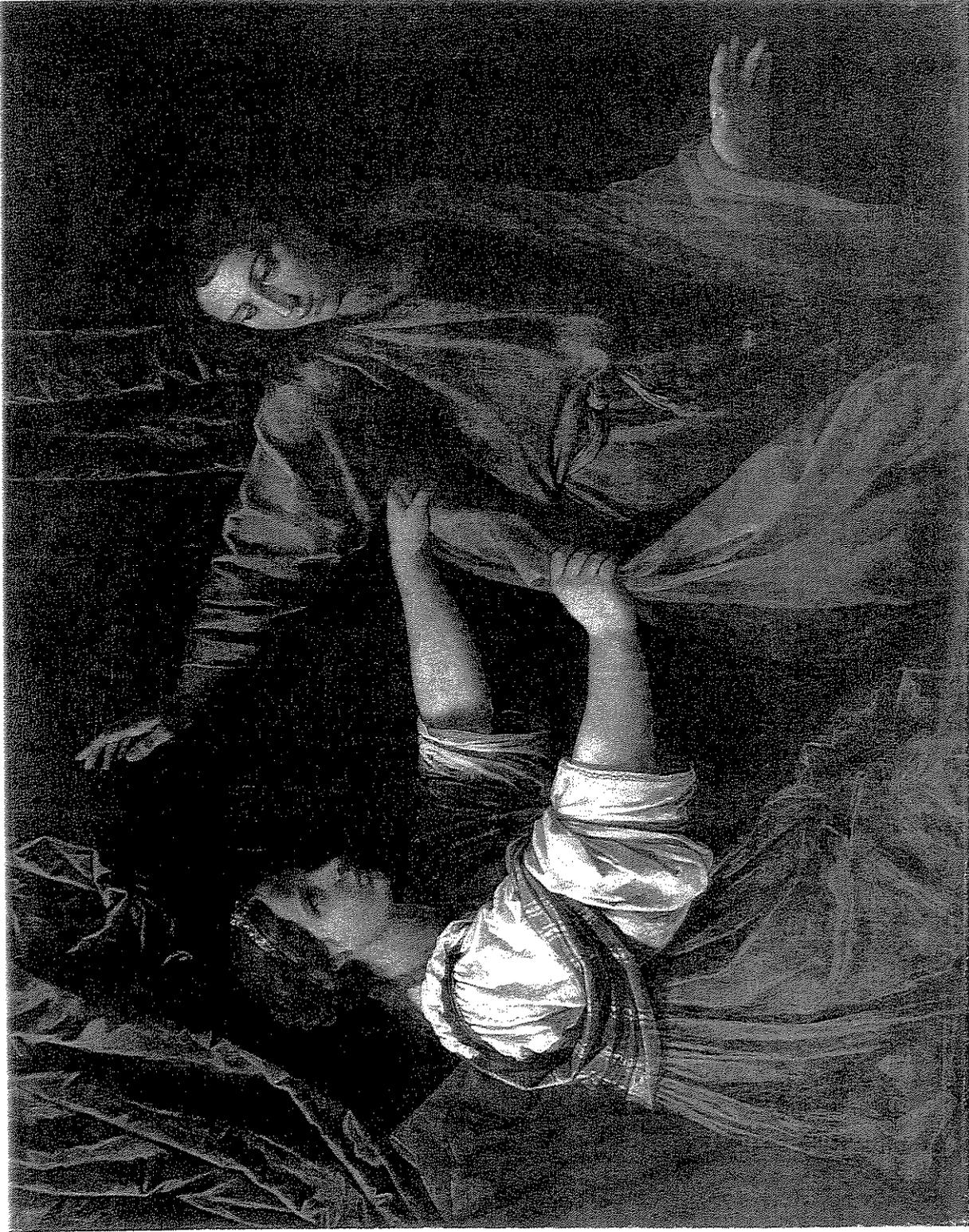


Fig. 61

Cat. 48



Fig. 62
Cat. 49



Fig. 62 b



Fig. 62 a

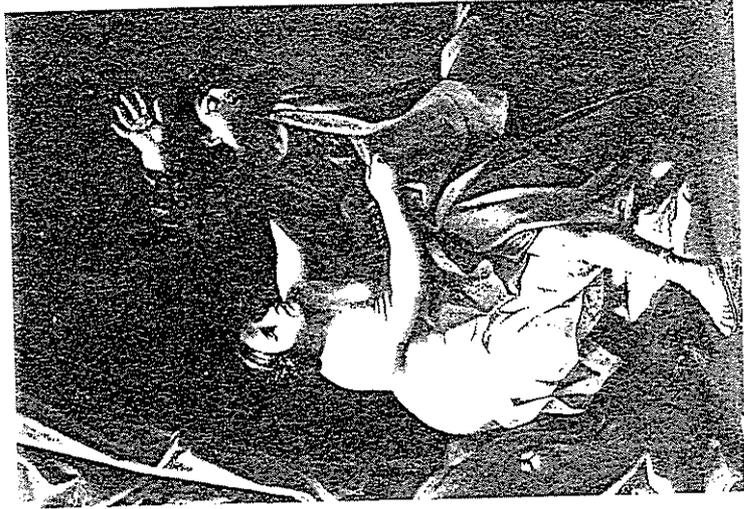


Fig. 62 e

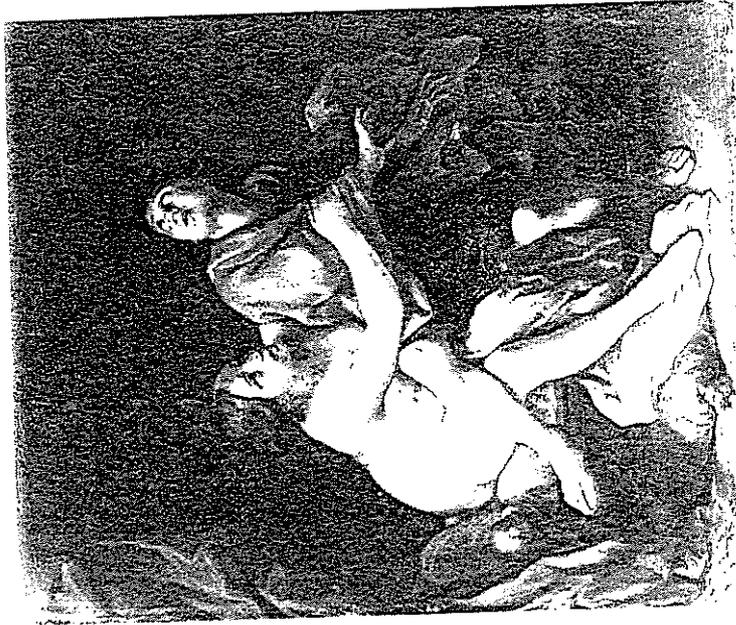


Fig. 62 d

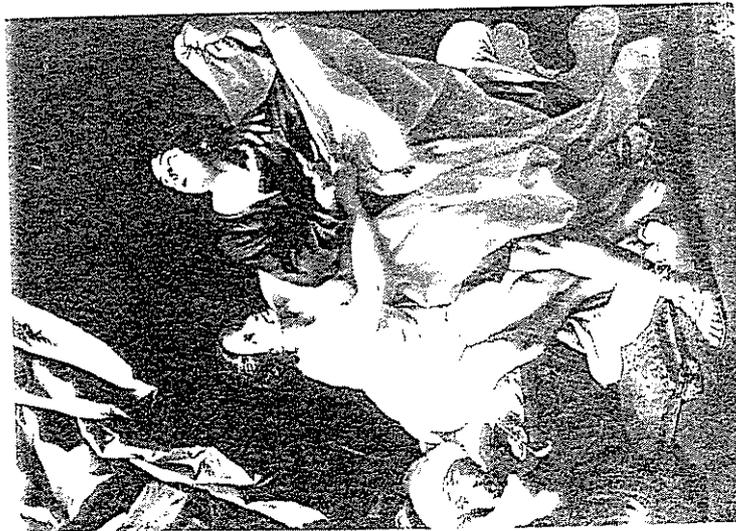


Fig. 62 c



Fig. 63

Cat. 50



Fig. 64

Cat. 51



Fig. 64 a



Fig. 64 b

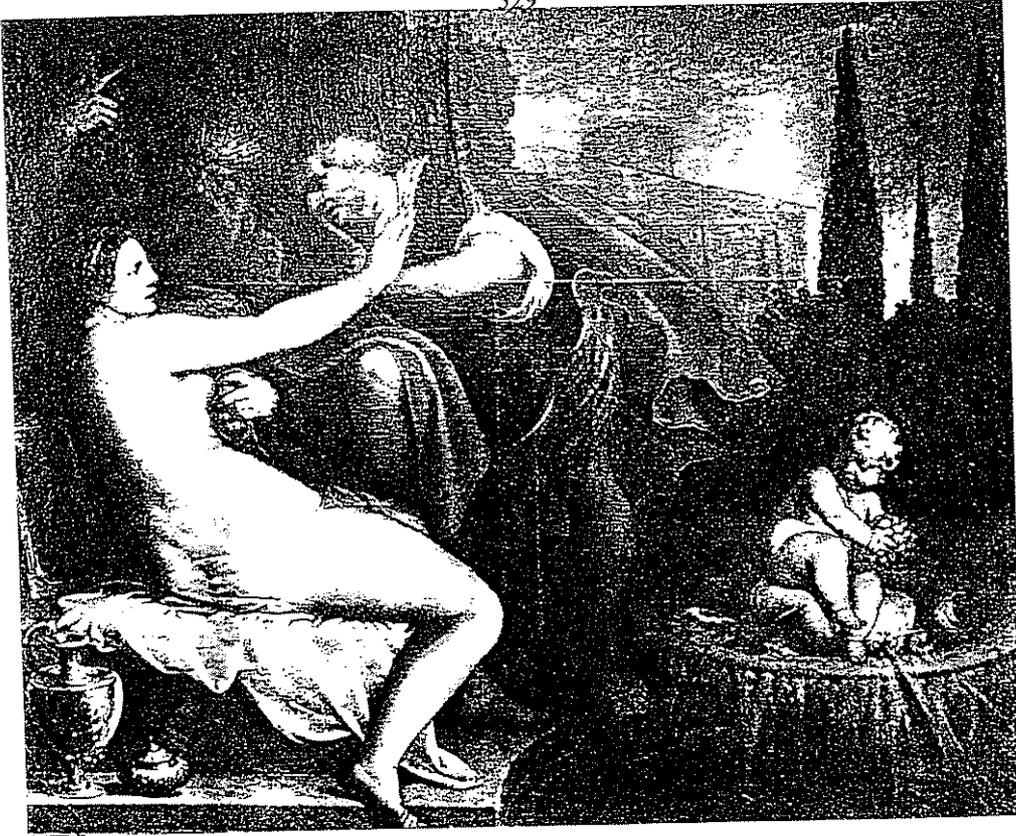


Fig. 65



Fig. 66



Fig. 68

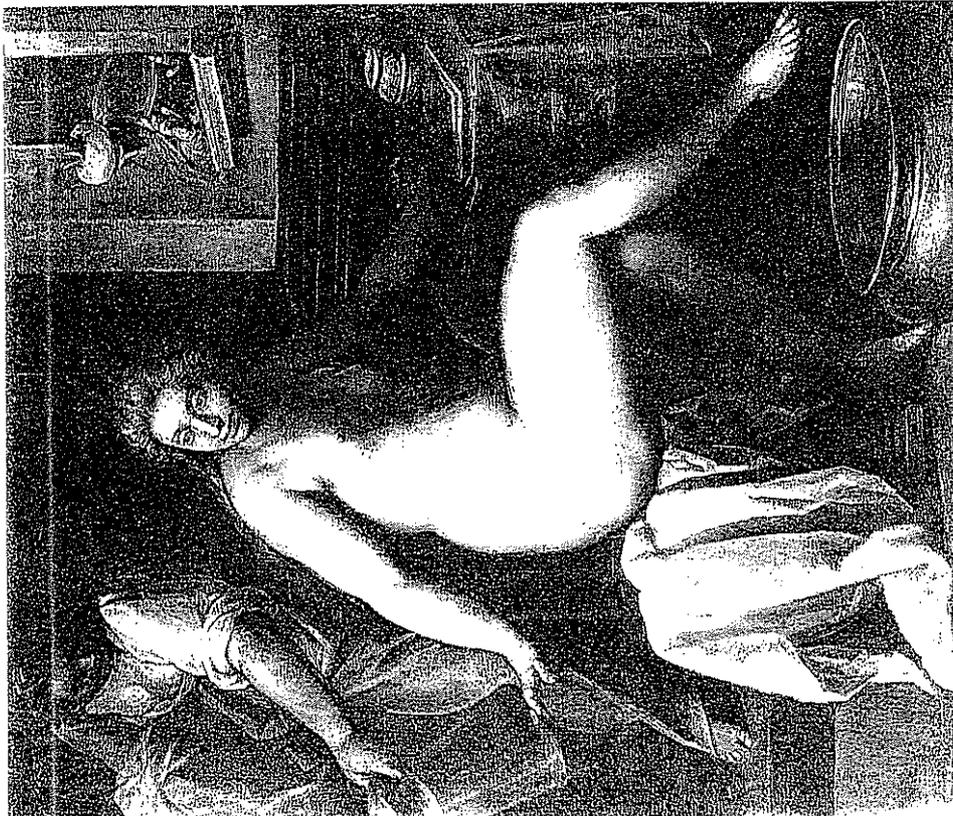


Fig. 67

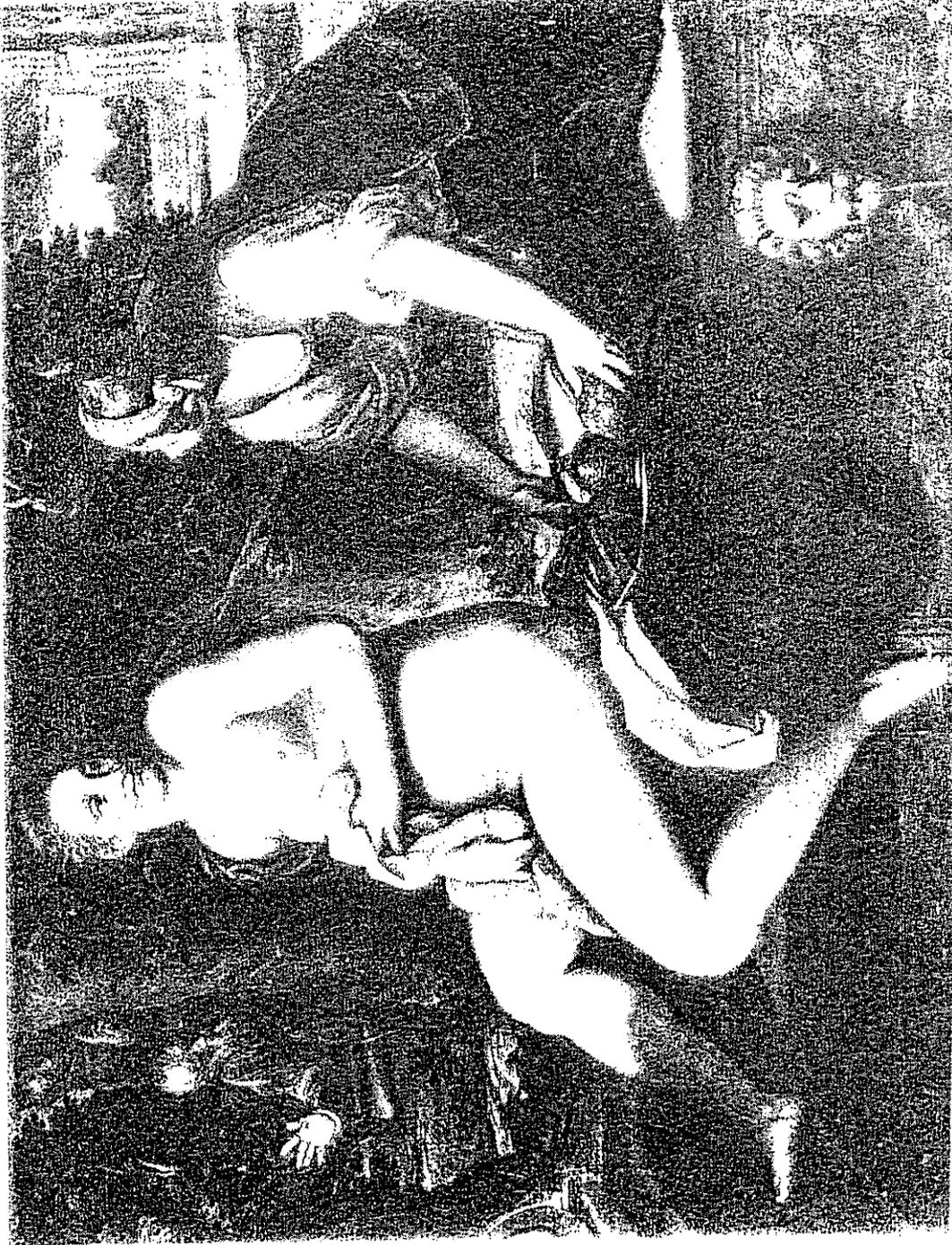


Fig. 68 a



Fig. 69

Cat. 52



Fig. 70

Cat. 53



Fig. 71

Cat. 54



Fig. 72

Cat. 55



Fig. 73

Cat. 56



Fig. 74

Cat. 57



Fig. 74 a

Cat. 57 a



Fig. 75

Cat. 58

W₂



Fig. 76

Cat. 59

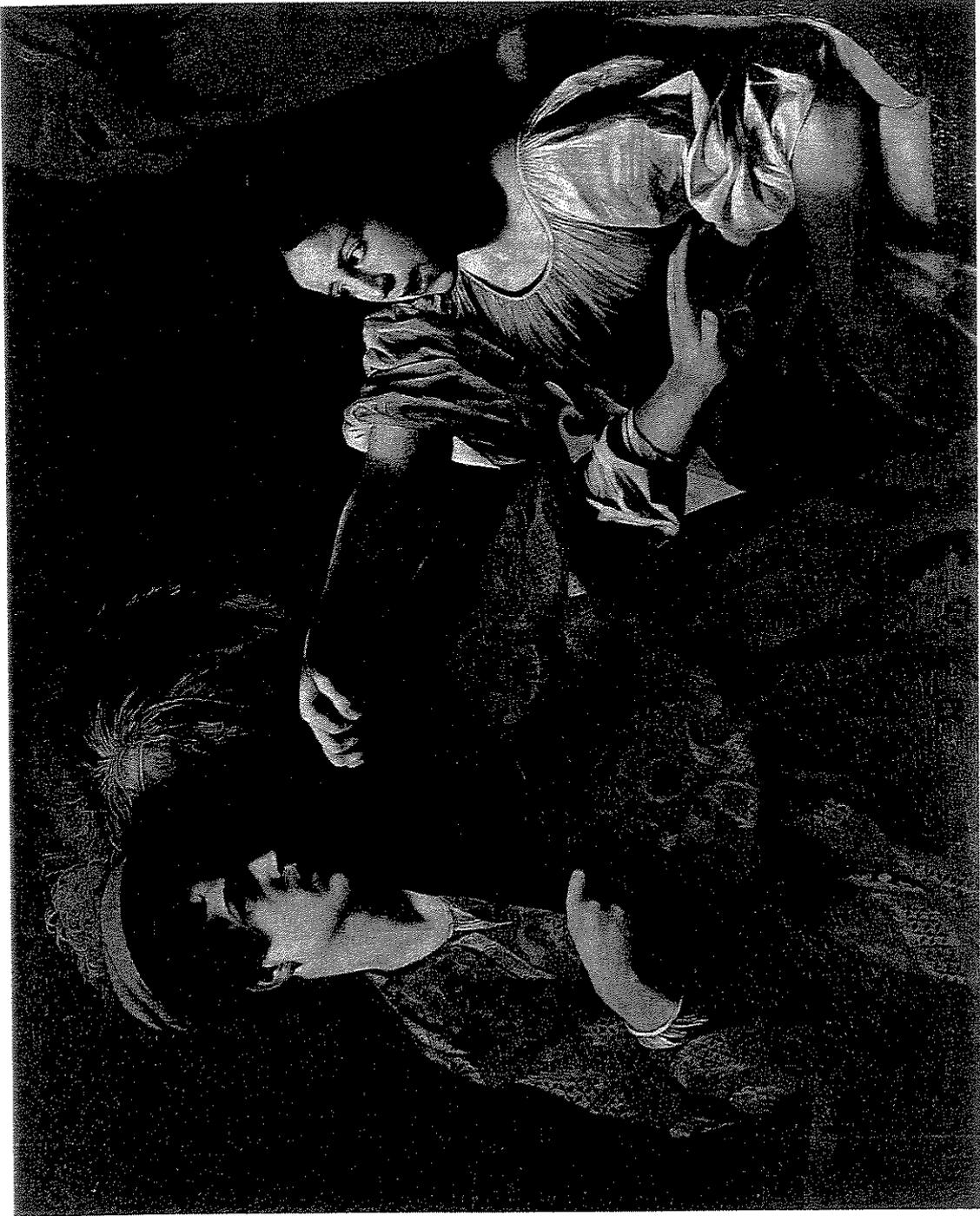


Fig. 77

Cat. 60

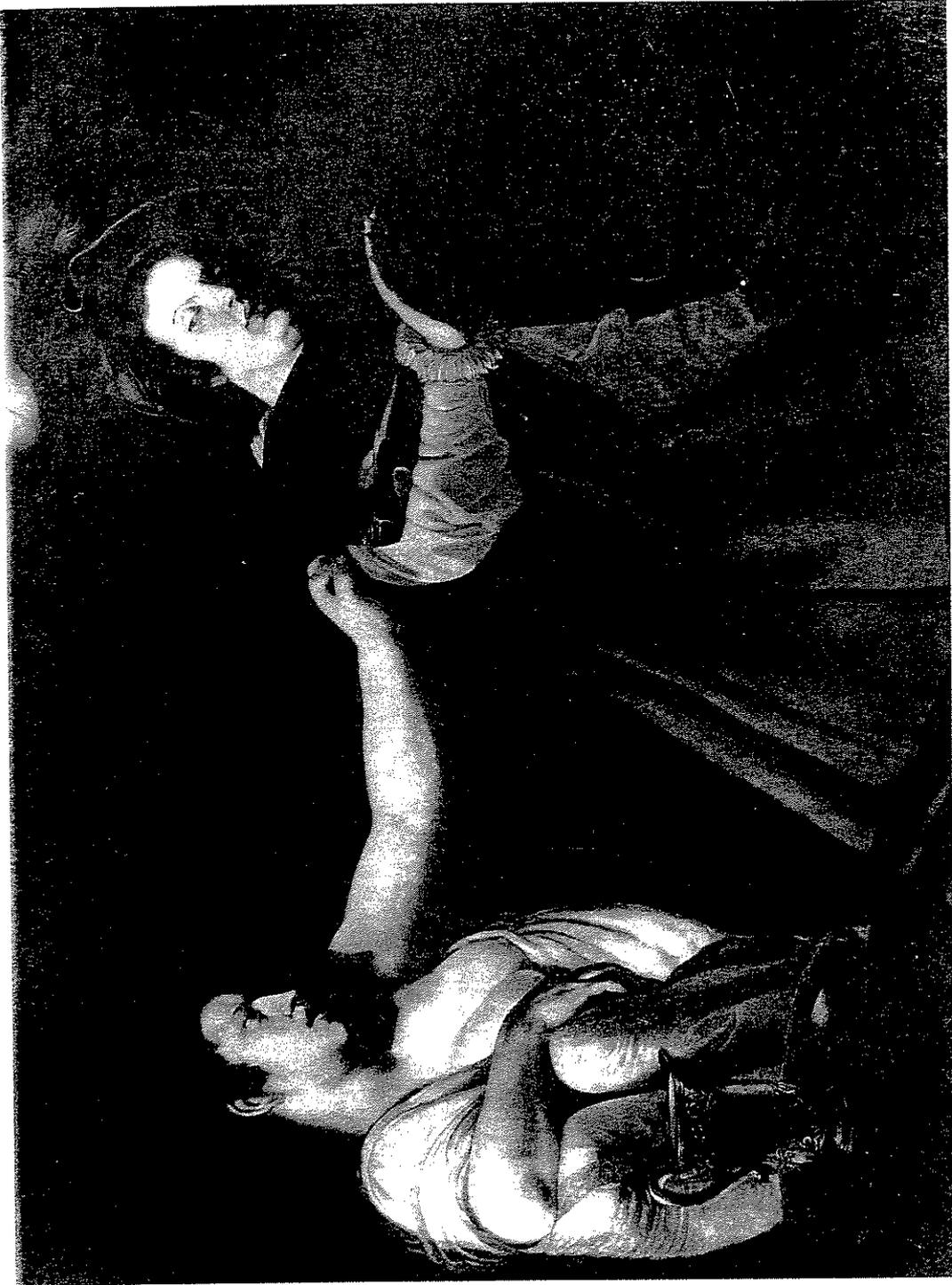


Fig. 78

Cat. 61



Fig. 79

Cat. 62

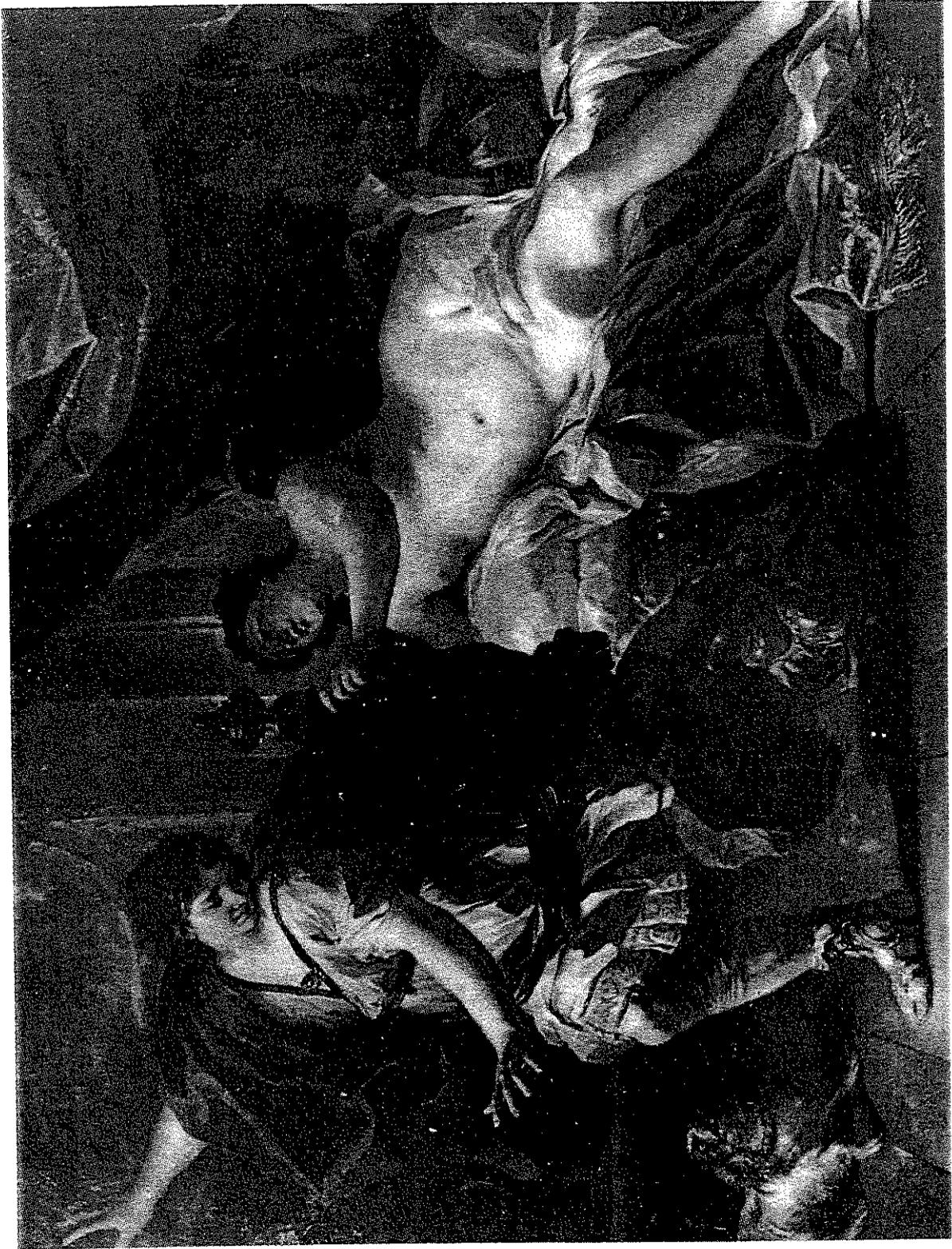


Fig. 80

Cat. 63



Fig. 81

Cat. 64