

**OTR
BARROC @**

Ensayos sobre
algunos escenarios
del Barroco



BLIZALDE 52

Ensayos sobre algunos escenarios Barrocos / Dawson, María Cristina ... [et al.];
Compilación de María Cristina Dawson. - 1a ed. - Rosario: CEI ediciones, 2025.
Libro digital, PDF - (Otro Barroco / Dawson, María Cristina 1)
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-90731-5-7
1. Arte. 2. Barroco. I. Título II. Dawson, María Cristina, comp.
CDD 750

Imagen de tapa: St. de Rodolfo Elizalde, 34cmx50cm, óleo s/sup. dura, 1982.
Autorización al uso de la imagen, cortesía del Propietario, Familia Elizalde
Busleiman, Rosario, Argentina.
Diseño de tapa: Cintia Lorena Espinosa
Diseño y maquetación: Cintia Corestein
Tipografía: *Alegreya* de Omnibus Type

Dawson, María Cristina
Universidad Nacional de Rosario, 2025
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Publicado bajo licencia Creative Commons



Edición y publicación Centro de Estudios Interdisciplinarios, UNR
Director: Prof. Darío Maiorana
Maipú 1065 3° piso of 309, Rosario, Argentina
Tel: (0341) 4802781
Correo electrónico: cei@unr.edu.ar

Colección Otro Barroco

ENSAYOS SOBRE ALGUNOS ESCENARIOS BARROCOS

Índice

Presentazione

Fabio Finotti12

Introducción

Los autores.....13

Elisabetta Sirani, artista barroca

María Cristina Dawson.....16

Genealogía e interpretación de la Fachada Barroca, una aproximación

María Cristina Dawson..... 34

Extravagancia, Arte y Música Barroca

Rodolfo Filesi

Rubén Darío (Niki) Mármol 64

Descartes, Guarini: espacio filosófico, espacio arquitectónico

Patrizio Killian Mariani 89

Maravedíes y macuquinas: impronta barroca en monedas acuñadas por el Imperio Español en los siglos XVI-XVIII

Franco Andrés Pagano..... 109

Bernini, la antigüedad clásica y el nacimiento de la escultura barroca

Gabriele Romano..... 126

Características barrocas en los albores del arte impreso: estampas, estampitas y estampillas.

Florencia Silvana Torregiani.....155

Presentazione

LA RIVINCITA DEL BAROCCO

1. Era un movimento lasciato negli ultimi secoli ai margini della storia artistica e letteraria, ma negli ultimi decenni il Barocco ha beneficiato di un'imprevista rivincita e rivalutazione.

Cosa ha cambiato la nostra percezione nei suoi confronti?

Molto probabilmente l'attenzione verso la retorica, e verso tutte le forme in cui il discorso si costruisce sulla base di un rapporto privilegiato col pubblico, a partire almeno da Chaïm Perelman e dal suo *Traité de l'argumentation - la nouvelle rhétorique* (1958).

Quale periodo può competere da questo punto di vista con il Barocco?

Il piacere della sorpresa e della meraviglia, la forza emozionale e la presa sensoriale dell'invenzione, la dimensione scenica, performativa, hanno reso il Barocco forse il più moderno (o postmoderno) dei movimenti artistici in tutti gli ambiti, fino a quello più intimo: il ritratto.

Come giustamente scrive María Cristina Dawson in questo libro, nel saggio, *Elisabetta Sirani, artista barroca*, la novità del ritratto barocco è il rapporto con lo spettatore. Chi appare sulla tela non è semplicemente un soggetto, ma un attore, che istaura un dialogo con l'"altro", ovvero con chi lo guarda, seguendo i principi della *Retorica* Aristotelica: "el principio de aquello que se plasmará plenamente en el retrato durante el seiscientos: qué representa el sujeto frente al otro".

Proprio questa "performatività" spiega le note più profonde che scorrono come un fiume carsico nell'arte barocca. Se tutto è rappresentazione, resta qualcosa su cui fondare la nostra vita? Persino la filosofia riporta la realtà al soggetto, come giustamente osserva P. Killian Mariani, parlando di Cartesio (*Descartes, Guarini: Espacio filosófico, Espacio arquitectónico*): "El sujeto moderno es aquel que conoce el mundo a través de

la representación, ya no es el hombre medieval que ‘espejaba al mundo’. El hombre se convierte en sujeto y el mundo en imagen. Todo cuanto existe, lo es para el sujeto, el mundo es objeto del sujeto que lo piensa. Podemos decir: *las cosas no son lo que son sino lo que somos*”.

Di qui nasce il dubbio sulla consistenza della realtà e dell’identità (la “vita è sogno”, scriveva Calderón de la Barca). E se tutto è finzione c’è un argine che separa ciò che è ammesso da ciò che non lo è nel *Gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca), ovvero nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Tommaso Garzoni)?

Da questa messa in scena policentrica e illusiva (anche dal punto di vista morale) nasce il gusto e la possibilità di un’esperienza nella quale l’alto si mescola con l’infimo, il bello col grottesco o addirittura con l’orrido, la verità col delirio e la magia (basterebbe pensare al *Cunto de li cunti* di Basile). Lo sfondo di questo mondo senza fondamenti è costituito da tenebre magmatiche dalle quali emergono inaspettatamente le forme: dal Tintoretto al Caravaggio fino alla notte oscura dell’anima di Giovanni della Croce: “O notte che guidasti / O notte grata più dell’alba chiara; / O notte che legasti / Amato con amata, / Amata nell’amato trasformata!”.

2. In questa sorta di delirio onirico e performativo, tipica del Barocco è la tendenza a riprendere moduli, convenzioni, stilemi classici per distorcerli, sottoponendoli a uno *stretching* —come si direbbe in termini sportivi— che non cessa di renderli riconoscibili, ma provoca intanto quello che Freud definirebbe il “perturbante” (*Das Unheimliche*). L’ignoto, l’assurdo, il minaccioso, lo spaventoso appare proprio in ciò che ci dovrebbe essere più familiare e rassicurante.

Persino la moneta —una merce di scambio simile al linguaggio per presa sociale come già Barthes osserva— diventa fluida e ambigua. Si legga quel che qui scrive F. A. Pagano: “una originalidad que, mediante la distorsión de formas, el rechazo a las reglas, y con un dinamismo de efectos forzados y violentos, es capaz de crear artificios con notorios contrastes como las dos caras de una misma moneda” (*Maravedies y*

macuquinas: impronta barroca en monedas acuñadas por el Imperio Español en los siglos XVI -XVIII).

Nella categoria del perturbante va certamente inserita la categoria del tempo.

Le architetture barocche evocano una classicità rassicurante e perenne, che però pare travolta dalla ruota del movimento, dal rapido flusso del tempo, sicché le percezioni che trasmette non sono più la sicurezza e la stabilità. Anche sicurezza e stabilità nascondono un'anima inquieta, una forza centrifuga, un possibile principio di distruzione e autodistruzione. Viene in mente a Venezia *Santa Maria della Salute* (1631-1687) di Longhena: la struttura di un edificio classico sembra sottoposta a un'anamorfoosi dinamica, la facciata disarticolata, le facciate laterali si dispongono in diagonale, la pianta a croce diviene un grande meccanismo che pare comporsi e scomporsi nell'atto in cui lo guardiamo.



B. Longhena, *Santa Maria della Salute*, Venezia

3. Per questo motivo, lo studio del passato —nei grandi autori barocchi— non è più destinato alla rinascita della classicità, ma alla sua manipolazione e in certo senso alla sua dissoluzione drammatica: bene lo sottolinea il questo volume il saggio di Gabriele Romano, *Bernini, la antigüedad clásica y el nacimiento de la escultura barroca*.

Davanti a noi, nel teatro Barocco, appare ancora l'assoluto, ma solo per dirci che il suo destino è forse il “nada” della grande poesia, a partire da Góngora:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el lucente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fué en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal lucente

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en
nada. (1582)

Che Ungaretti, subito dopo la catastrofe della guerra, così traduce nel 1947:

Finché dei tuoi capelli emulo vano,
vada splendendo oro brunito al Sole,
finché negletto la tua fronte bianca
in mezzo al piano ammiri il giglio bello,

finché per coglierlo gli sguardi inseguano
 più il labbro tuo che il primulo garofano,
 finché più dell'avorio, in allegria
 sdegnosa luca il tuo gentile collo,

la bocca, e chioma e collo e fronte godi,
 prima che quanto fu in età dorata,
 oro, garofano, cristallo e giglio
 non in troncata viola solo o argento,
 ma si volga, con essi tu confusa,
 in terra, fumo, polvere, ombra, niente.

Si capisce dunque perché nel Barocco la cura formale si manifesti in quello che oggi chiameremmo “sperimentalismo”. L'arte barocca non si limita a deformare o “riformare” il classico, ma si addentra nella grammatica codificata dal Rinascimento per spingerla ai limiti delle sue possibilità, e talvolta oltrepassarle (si veda in questo libro M.C. Dawson, *Genealogía e interpretación de la Fachada Barroca, una aproximación*).

Cosa c'è di più tipico del Barocco di una superficie architettonica classica sfondata, in un gioco progressivo di quadrature, dove pittura e architettura giocano tra di loro per reinventare lo spazio “accademico”, moltiplicandolo illusoriamente?



Agostino Mitelli e Angelo Maria Colonna, *Affreschi della sala dell'udienza privata*, app. estivi di Palazzo Pitti, 1640.

Ma non è già Palladio un quadraturista, quando nella Basilica di San Giorgio a Venezia sovrappone due facciate, suggerendoci uno spazio che non esiste, ed è realizzato con un uso pittorico e immaginifico delle strutture architettoniche?

L'essenza dello sperimentalismo Barocco è già lì, nelle acque della Laguna e coincide con la capacità di giocare tra modelli diversi, intersecando ciò che nella tradizione è distinto.



A. Palladio, Basilica di San Giorgio Maggiore (Venezia 1566-1610)

In questo caso si fondono una chiesa a una navata e una a tre navate, ciascuna con colonne diverse: d'ordine composito per la chiesa centrale, in primo piano, e d'ordine corinzio per la chiesa a tre navate, presentata in secondo piano.

Lo spazio che dobbiamo immaginare tra una facciata e l'altra è anche l'intervallo che divide due epoche e due civiltà.

Prima quella greca poi quella romano-cristiana.

All'esterno abbiamo infatti un tempio prostilo tetrastilo greco mentre in secondo piano si presenta la facciata tripartita propria della basilica cattolica e romana. E il gioco si fa davvero sperimentale nel momento in cui la facciata bassa e larga della chiesa cristiana viene interrotta dalla facciata del tempio greco, più alta e più stretta, sicché, in definitiva,

abbiamo non uno ma due frontoni, uno dei quali (quello più arretrato) appare solo parzialmente.

Nulla di più Barocco dell'intersezione palladiana tra *patterns* di diversa origine, nata dalla chiaroveggente comprensione che non una ma molteplici sono le classicità.

Il dialogo istituito dal Barocco con le consuetudini e le attese del pubblico, si avvale anche dei mezzi contemporanei di diffusione globale dei messaggi e delle immagini. Giustamente un saggio di questo volume si concentra sul ruolo non solo della stampa ma delle stampe nella formazione di un sistema interculturale (F. S. Torregiani, *Baroque characteristics at dawn of printed art: ukiyo-e, devotional prints, postage stamps*).

E tipicamente italiana e barocca sarà l'opera, un esempio precoce di intersezione tra linguaggi (scenico, verbale, musicale, comportamentale, proprio dello stile e della moda, sociale, politico e religioso), in cui la "stravaganza" diventa categoria promossa ed esibita, capace di trasmigrare dalle tavole del palcoscenico ad altri ambiti. Si veda in questo libro il saggio di Rodolfo Filesi, *Extravagancia, Arte y Música Barroca*: "El triunfo de la ópera hace que el rasgo teatral impregne otras músicas, la de cámara y la religiosa".

In definitiva si potrebbe dire che il Barocco è il nostro passato, ma insieme il nostro futuro: nulla si può immaginare di più attuale dell'allegoria barocca, e del suo "pensiero senza fili" che rischia persino di anticipare il futurismo. Col Barocco abbiamo scoperto che la grammatica —ogni grammatica— è necessaria: altrimenti non ci sarebbe modo di infrangerne le regole e scoprire quel magico e vertiginoso processo che si chiama "libertà".

Fabio Finotti

University of Pennsylvania, Professor Emeritus

Past Director – Italian Cultural Institute of New York

President – AISLLI-Unesco International

Introducción

Existe una extensa historiografía sobre el arte barroco que cuenta con renombrados autores quienes han analizado e interpretado su especificidad a partir de diversos esquemas y abordajes conceptuales. Sus estudios constituyen los instrumentos teóricos con los cuales es imprescindible dialogar cuando nos proponemos descifrar este fenómeno que, de acuerdo con Charles Baudelaire, se encuentra en un “*permanente estado de transición*”.

La investigación crítica ha permitido poner de manifiesto un concepto portante del barroco, aspecto que no se presenta como inmediatamente evidente, nos referimos a su carácter social. La *persuasión* constituye entonces su clave de lectura y su horizonte es el escenario del mundo. Esta línea hermenéutica comprende el barroco como una realidad no limitada al contexto temporal o geográfico en el que tiene origen, sino que, con sus contrastes, tensiones y sus múltiples refracciones, deviene un factor que ha influenciado históricamente la relación del arte y la sociedad.

El presente dossier ha reunido siete ensayos que reflexionan sobre aspectos del barroco y se proponen recuperar sus particularidades en la multiplicidad sensorial de lo real. Los artículos presentados nos muestran distintos escenarios de la narrativa y de la lógica barroca, fragmentos de una percepción de la vida. Proponemos breves lecturas que permiten reconocer la permanencia y continuidad de algunos de sus rasgos en distintas manifestaciones culturales, tales como la escultura, la fachada arquitectónica, la pintura, la numismática, la cultura impresa, la música y la filosofía. El barroco en cierto sentido prepara, de algún modo anuncia la capacidad moderna de experimentación, expandiendo la fuerza expresiva de lo sensible. La obra pictórica “st” de 1982 del artista

argentino Rodolfo Elizalde que introduce el dossier, propone en clave socio-política esta poética de la imagen, explorando con una mirada abierta y comprometida, la dialéctica materia e “*inmensidad interior*”, realidad y fenómeno en relación con el habitat-sociedad evocado en la imagen alegórica del fragmento de una fachada. El Prólogo de Fabio Finotti diseña, con palabras que fluyen como inspirados trazos de un artista, el corazón de la experiencia del barroco observando que “el placer de la sorpresa, la fuerza de la emoción, el poder sensorial de la invención, la dimensión escénico-performativa han transformado al Barroco en el más moderno (o posmoderno) de los movimientos artísticos”. La Colección “Otr@ Barroc@” que se incorpora a las publicaciones del prestigioso Centro de Estudios Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, bajo la Dirección del Prof. Darío Maiorana y junto a su equipo de expertos, se plantea como un ámbito para investigar, exponer y construir un espacio de debate académico que comprende diferentes núcleos de interés de este complejo movimiento cultural, la reinterpretación constante a través del tiempo de la ideología y la narrativa barrocas, las técnicas artísticas, la producción y sus creadores, proponiéndose describir e interpretar el barroco desde la lectura del acontecimiento mismo.

Los autores



RODOLFO ELIZALDE. Bahía Blanca 1932 – Rosario 2015. Artista plástico de la ciudad de Rosario, se dedicó al arte desde sus comienzos en el taller de Juan Grela en el año 1958, hasta el año 2015 con la preparación de su muestra El Espejo, realizada en el Museo Castagnino en 2017. Su participación en experiencias de arte colectivo, como “Tucumán Arde” en el año 1968, marcó su búsqueda plástica y su compromiso con su época.

Mientras trabajó en la Editorial de la UNR, pintó diariamente en su taller. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas; participó de salones de arte, obteniendo variados premios. Formó parte de diversos grupos de artistas plásticos: Grupo Rosario, Grupo Rioplatense, así como del grupo Cinco Dibujantes Rosarinos. Participó en espacios gremiales con otros artistas, siempre interesado por el desarrollo del arte local. Trabajó profusamente en la investigación y difusión de la actividad plástica local con audiovisuales, charlas y visitas guiadas. Se dedicó con pasión a la docencia en su taller, trabajando con diferentes generaciones de artistas plásticos. Se han publicado libros sobre su obra plástica y su experiencia artística (Rosario, Ciudad y Artes Plásticas, de R. Sendra, UNR, 1990; Diálogos. Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde, Julián Usandizaga, de D. Bentolila y S. M. Firpo, UNR, 2000; Rodolfo Elizalde, pinturas. 1989 - 1999, UNR, 2000; Rodolfo Elizalde, 45 años de pintura, Ed. Castagnino-Macro, 2008; Dibujos, prólogo de R. M. Ravera, 2012; Rodolfo Elizalde, de S. Beretta, Ed. Iván Rosado, 2017; La invención oculta. Rodolfo Elizalde, proyectos 1966/1968, con texto de Guillermo Fantoni, Galería Subsuelo, 2021).

FABIO FINOTTI è Professore Emerito all’University of Pennsylvania dove è stato Mariano DeVito Chair, Chair of the Italian Division, e Direttore del Center for Italian Studies. E’ Board Member dell’Italian Academy for Advanced Studies in America alla Columbia University. Dal 2021 al 2025 è stato Direttore Per Chiara Fama dell’Istituto Italiano di Cultura di New York. E’ presidente Internazionale di AISLLI-UNESCO e socio dell’Accademia Olimpica di Vicenza. E’ Presidente dell’Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Fogazzaro. Tra i suoi libri: Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell’Italia di fine Ottocento. Firenze: Olschki 1988; Critica stilistica e linguaggio religioso. Roma: Studium, 1989; Una ferita non chiusa. Misticismo, filosofia, letteratura in Prezzolini e nel primo Novecento. Firenze: Olschki, 1992; Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana. Firenze: Olschki, 2004; L’Italia allo specchio. Linguaggi e identità italiane nel mondo, (con Marina Johnston), Venezia, Marsilio, 2014; Italia. L’invenzione della patria. Milano: Bompiani, 2016; Antonio Fogazzaro. Viaggio in Svizzera. TV, Biblioteca dei Leoni, 2019.

Elisabetta Sirani, artista barroca

María Cristina Dawson
escenarios.barocos@gmail.com

Resumen

Elisabetta Sirani fue una artista, pintora y grabadora, nacida en Boloña en 1638. A partir de una obra que le ha sido reconocida, perteneciente a la Pinacoteca de Boloña, *La poesía*, queremos explorar su dinámica artística en búsqueda de posibles interpretaciones. Proponer, a través de este breve ensayo, una hermenéutica que contempla lo que emerge de la imagen y de los referentes implícitos en la expresión simbólica y alegórica.

Palabras clave: Artista, pintura, clásico, barroco, poesía.

Elisabetta Sirani, baroque artist

Abstract

Elisabetta Sirani was an artist, painter, engraver, born in Bologna in 1638. Starting from one of her recognized works belonging to the Pinacoteca di Bologna, "The poetry", we aim to explore her artistic dynamic in search of possible interpretations. We want to propose, through this brief essay, a hermeneutic that contemplates her images and the implicit references in her symbolic and allegorical expression.

Keywords: Artist, painting, classical art, baroque, poetry.

No hay barrera cerradura ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente.

Virginia Woolf

Como expresión de la política cultural del gobierno de Italia que promueve el acercamiento entre culturas, la misión de Italia ante las Naciones Unidas ha recibido un conjunto de piezas arqueológicas y obras de arte seleccionadas por el *Ministero della Cultura* con el fin de compartir este valioso patrimonio con otros países facilitando así el acceso a manifestaciones que representan momentos relevantes de la historia cultural, y han contribuido a la conformación del espacio artístico italiano y universal.

Dentro de este contexto, forman parte de la colección presente actualmente en Nueva York, en ámbito diplomático ONU, obras atribuidas al taller boloñés de la familia Sirani, creado por Giovanni Andrea Sirani (1610-1670) y dirigido posteriormente por Elisabetta (1638-1665), su hija, a cuya autoría son atribuidas dos de las obras expuestas.

La escuela de Sirani se crea en un momento histórico en el que los talleres de arte se proponen definir una identidad propia en respuesta a la notoria hegemonía artística florentina. Este período registra la actividad de numerosas artistas mujeres que trabajan incluso para renombrados comitentes dado el reconocimiento profesional que alcanzaron.

Si bien la condición femenina estaba representada en la producción artística, su acción estaba más bien restringida al ámbito conventual y privado. A partir del siglo XVI y más específicamente en el siglo XVII, las artistas comienzan a desarrollar una actividad que puede ser considerada profesional, expresada en composiciones más articuladas y telas de dimensiones y dramaticidad que no habían sido antes formuladas. Obras que ponen de manifiesto una mayor presencia cualitativa y cuantitativa del hacer artístico femenino. La investigación de Babette Bohn, en *Women artists, their patrons, their publics in Early modern Bologna*, ha permitido identificar 68 artistas mujeres activas en la ciudad:

“Boloña constituyó un ambiente propicio para el trabajo de Sirani. La segunda ciudad de los Estados pontificios y sede de la más antigua universidad en Europa, fue probablemente la ciudad más destacada durante los siglos XVII y XVIII en sostener los logros de las mujeres artistas. Este progreso puede estar vinculado a muchos factores, incluyendo una relativamente favorable actitud acerca de la educación de la mujer, el rol progresista de los académicos como mecenas, un mecenazgo difundido entre ciudadanos privados y eclesiásticos, y la presencia de talleres familiares, donde las artistas pertenecientes al grupo familiar tenían acceso a la formación artística. Este fenómeno fue particularmente acentuado durante el siglo XVII, cuando al menos seis artistas hijas (incluida Sirani), dos esposas, una hermana y una sobrina, llegan a ser pintoras o grabadoras en Boloña, gracias a las conexiones familiares que permitieron el acceso a la formación artística.”¹

El impacto del surgimiento de las artistas en la cultura pictórica italiana ha sido tan notable que ha merecido la presentación de numerosas exposiciones. La muestra, actualmente en curso, en el Palazzo Braschi titulada *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo* organizada por el Museo de Roma nos permite apreciar directamente la obra de dos artistas de gran talento en Roma durante el 1500: Lavinia Fontana y Diana Scultori. En el caso de Lavinia Fontana (1552-1614), sabemos que era originaria de Boloña, donde estudia en el *Alma Mater* y consolida su

1- Babette Bohn, “The antique heroines of Elisabetta Sirani,” *Renaissance Studies*, Vol.16, n.1 (2002): 52-79. Consultado el 10 octubre 2023, <http://www.jstor.org/stable/24413226>.

formación intelectual también en el área de la música y la literatura. Se traslada a Roma entre el 1603 y 1604, ciudad a la que llega como artista reconocida con un lenguaje propio y en la que se desempeña como retratista (en particular de Papa Pablo V) y como pintora de *pala d'altare*. Siempre en Roma, durante el 1600, la muestra destaca la obra de Artemisia Gentileschi cuya producción pictórica había ya suscitado el interés del crítico de arte Roberto Longhi en un artículo del 1916 titulado "Gentileschi padre e figlia", ofreciendo una valoración positiva de su producción artística. En este contexto, marcado por la apertura a nuevos géneros, no podemos dejar de mencionar a otra pintora, distinguida por sus retratos y autorretratos, nacida en Cremona: Sofonisba Anguissola (1532-1625). Trabajó en la corte española de Felipe II y fue mencionada por Giorgio Vasari en su obra de 1550 *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*.

Este panorama nos permite intuir que se trata de un período en el cual la actividad artística femenina ha registrado un desarrollo y un impulso notables en el que emerge la figura de Elisabetta Sirani. La aceptación por parte del *establishment* masculino de su condición de altísimo prestigio se verifica en el hecho de haber sido reconocida como miembro de la Academia de San Lucas en Roma. La presencia actual de sus obras *La Poesía* y *La Música (copia)* en la ciudad sede de las Naciones Unidas, suscita en la crítica una consideración de inclusión *ante litteram* que la propone como símbolo del feminismo internacional transformándola en embajadora de la paridad de género.

Elisabetta Sirani se forma y trabaja en el taller de su padre Giovanni Andrea, quien, a su vez, se había formado en el taller de Guido Reni quien nace en 1575 en la Boloña, ciudad distinguida por la cultura universitaria y por su reconocida tradición pictórica en la cual se destacó el admirable tratamiento del paisaje. Reni se desempeña en el estricto ambiente religioso de Boloña en ámbito post tridentino, período durante el cual la expresión artística en busca de una síntesis

entre la cultura humanística y el saber teológico adquiere un rol protagónico en la comunicación y difusión del mensaje de la contrarreforma promoviendo la severidad y austeridad de la imagen. Reni asiste a la Academia de la familia Carracci², la famosa *Accademia degli Incamminati*: “... (da Bellori detta pure ‘delli Desiderosi per lo desiderio ch’era in tutti d’imparare’), nel 1582, si creò finalmente a Bologna un punto d’incontro, un cenacolo per la formulazione e l’approfondimento delle nuove teorie artistiche”.³ Es alumno de Annibale y conoce al maestro Albani y su obra. Viaja varias veces a Roma y toma contacto con el mundo antiguo y con la revolución de Caravaggio. Como subraya Giulio Carlo Argan, dos obras son particularmente importantes para comprender los principios que inspiran su escuela. En *La Crucifixión de San Pedro*: “acepta el principio ético de Caravaggio: la dura realidad del hecho sin artificios de la imaginación ni amplificaciones oratorias. Pero lo recompone, intentando lograr una expresión dotada de más rigor (...) en *La Matanza de los inocentes*, como una tragedia clásica, la pintura expresa los dos sentimientos trágicos indicados por Aristóteles: la piedad y el terror; la catarsis, cristianamente, está indicada por los ángeles (...) el severo clasicismo de las formas es suficiente para revelar el alto sentido religioso y moral de la brutal escena.”⁴

2- “De acuerdo a la crítica de Wittkower en su obra *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at the Windsor Castle*, dal 1585 circa in avanti noi possiamo seguire grado a grado la sua evoluzione verso un grande stile monumentale. Chiamato a Roma dal cardinale Odoardo Farnese per lavorare nel suo palazzo, diviene il creatore di una ‘grande maniera’ di uno stile drammatico, sostenuto dallo studio attento dell’antichità e della natura, uno stile in cui egli ottenne un equilibrio tra la tradizione romana della forma compatta da un lato, e il colore veneto e lo sfumato correggesco dall’altro; tra lo studio scientifico dell’espressione e del movimento, e l’emozione individuale. Tale stile conteneva i germi sia del Barocco, sia delle correnti classiche del Seicento,” citado en Patrick John Cooney, *L’opera completa di Annibale Carracci* (Milano: Rizzoli Editore, 1976), 13.

3- Cooney, *L’opera completa di Annibale Carracci*, 5.

4- Giulio Carlo Argan, *Storia dell’Arte italiana* (Milano: Sansoni, 2002), vol. III Da Michelangiolo al Futurismo, 159-160.

La interpretación de las obras de Reni implica una necesaria mirada a la *Poética* de Aristóteles con una precisa referencia a la definición de la tragedia, que es reconocida por el filósofo como el “punto culminante en la evolución del arte poético”.⁵ El rasgo moralizante de estas composiciones de Reni encuentra sus raíces en la *Poética*. El examen de los términos utilizados por Aristóteles nos permite identificar algunas características centrales del arte trágico que se pueden relevar en la obra de Guido Reni y en cuya descripción seguimos el texto de Ingemar Düring *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*.

La tragedia representa una acción grave que debe

“... producir en el espectador una forma específica de placer: la forma de placer que surge cuando la tragedia, a través de las sensaciones elementales de horror y aflicción, causa como efecto final el sentimiento, unido con placer, de eliminación de estos afectos y los afines”.⁶

El autor sugiere una traducción más precisa de los términos horror y aflicción sustituyéndolos por “*acciones conmovedoras y tremendas*” dado que la fórmula utilizada por Aristóteles está acreditada en la literatura anterior y además porque caracteriza a la tragedia misma y no se refiere a la reacción del espectador.

La tragedia implica también una *katharsis*. La interpretación de la expresión *katharsis ton pathematon* ha conllevado muchas opiniones diferentes y adquirido una posición relevante en la descripción de la finalidad de la tragedia, aunque el mismo Aristóteles parecería indicar que la *katharsis* se obtiene con el restablecimiento del equilibrio. El res-

5- Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 272.

6- Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, 273.

tablecimiento de la justicia ya que de ese modo se puede el espectador liberar de los sentimientos de emoción y estremecimiento.

La representación (mímesis) de la tragedia contiene un poder educativo. El espectador debe, en cierto modo, fallar un juicio.

“El arte del poeta debe llevarlo a la comprensión de que el personaje principal del drama ha sido tocado por una gran desdicha sin merecerlo. La equidad exige que él como juez lo declare libre de toda culpa. Para alcanzar ese fin, la acción debe estar construida de tal manera que conduzca a lo que, de acuerdo con la concepción tradicional en aquella época, fue caracterizado como una purificación, una *katharsis*. «Después de todo lo que ha sufrido, quiera ahora un dios justo hacerle justicia»⁷.

“El gozo específico de la tragedia es el efecto sobre el espectador o el lector: éste siente que ha alcanzado un equilibrio interior; ha presenciado lo espantoso y conmovedor, y al final experimenta también como es resuelto el conflicto. Se ha hecho justicia, el héroe ha de sufrir, pero al final está rehabilitado. «Aprender a través del sufrimiento», dice Esquilo»⁸.

La ética del ciudadano a cuya constitución contribuyen la tragedia y la epopeya se encuentra en Reni traspuesta en términos cristianos. Valiéndose del recurso a un episodio bíblico (más allá de la historicidad o no de los hechos) logra expresar el carácter formativo de la tragedia en un lenguaje válido para la conciencia religiosa. El detalle del homicidio

7- Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, 281.

8- Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, 281-282.

suspendido en el tiempo, logrado a través de la espada que todavía no ha caído sobre el niño, logra el objetivo de incluir al espectador en la acción *conmovedora y tremenda* que se está desarrollando al aumentar la tensión de la representación. La catarsis aristotélica es transcrita en términos de martirio, la catarsis definitiva, a través de la cual las víctimas encuentran su lugar perfecto en el cielo, liberados de todo terror y conmoción. La irrupción en la escena de los ángeles (no incluidos en el texto bíblico -Mt 2, 13-18) que disponen las palmas del martirio que van a ser entregadas a las víctimas inocentes, determinan una asimetría que introduce el tema de la catarsis en términos cristianos.

Como hemos mencionado, Giovanni Andrea Sirani, en cuyo taller madura la personalidad artística de su hija Elisabetta, se forma con Guido Reni. Si para comprender el alcance emotivo de Reni es necesario hacer referencia a la tragedia de Aristóteles, es también oportuno hacer referencia a la reflexión del filósofo acerca de la otra forma poética que constituye el término de comparación, es decir, la epopeya o la poesía épica. Esta última influirá en la producción de Giovanni Andrea Sirani. Del mismo modo que la tragedia, la poesía épica contiene en su estructura la posibilidad de una representación moralizante desarrollada con su método específico, narrada en versos e imaginada por el poeta mismo. La inspiración puede provenir de diferentes sujetos, de la vida misma, de las tradiciones y del proceso de idealización del artista. A diferencia de la tragedia, "... la épica tiene más espacio que la tragedia para lo irracional y extraño. La poesía épica excita más directamente y en mayor medida nuestra fantasía (...) Homero enseñó a otros poetas cómo debían presentar lo que no es verdadero, de modo que pareciera como verosímil y creíble."⁹

Giovanni Sirani aborda el tema épico en su obra *Ulises y Circe*, pintura que habiendo sido en principio considerada como producida por Reni,

9- Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, 283-284.

hoy ha sido atribuida con certeza a su autoría. A través de la técnica artística, las formas, los colores, el equilibrio en la representación y la expresión contenida de los personajes, logra comunicar valores y propone una reflexión en torno a la dialéctica racionalidad-emotividad presente en la composición y a la interacción de los sujetos en el cuadro. La imagen de Ulises en actitud victoriosa que pone a salvo su condición humana en contraste con sus compañeros transformados en cerdos a causa principalmente de sus propias conductas manifiesta en su solemnidad la prudencia, justicia, templanza y fortaleza, las cuatro virtudes cardinales compartidas por la filosofía griega y la teología cristiana. La presencia de Circe intensamente iluminada sugiere a su vez la idea del espejo que hace que los otros sujetos simplemente se vean como lo que son. En continuidad con Reni, cuando reinterpreta la escultura clásica de Níobe y la incorpora al episodio de la matanza de los inocentes, Giovanni Sirani reelabora en *Ulises y Circe* los personajes de un texto clásico en términos de sentimiento ético. De modo que la cifra de la obra personifica la conducta y pone a la luz cómo son percibidas por los otros las acciones personales. Contiene así el principio de aquello que se plasmará plenamente en el retrato durante el seiscientos: qué representa el sujeto frente al otro.

Es en este ambiente cultural de estudios humanísticos donde Elisabetta Sirani desarrolla su formación personal y artística. Allí tiene la oportunidad de profundizar el concepto clásico del arte, la relación entre la pintura y la poética, el rol del arte en el escenario de profundas transformaciones del siglo XVII. Acorde a las exigencias de su tiempo, se especializa, logrando la más perfecta expresión en la técnica del retrato. Ella será objeto de una reinterpretación en la que se cristaliza el nuevo paradigma barroco de la complejidad del arte *como fenómeno difuso y como fenómeno social*, en términos de Claudio Gamba.

Los críticos de arte destacan junto a su cualidad como artista, su interés por la poesía y por la difusión de la cultura dado que promueve

vivamente su Salón cultural promocionando sus obras, firmando sus cuadros y utilizando su identidad como modelo de los retratos y alegorías, tendencialmente de mujeres que han trascendido en la historia religiosa, la historia o la mitología.

Ejecuta un temprano autorretrato como *Santina* en 1658 y se presenta en una obra trabajando en el retrato de su padre. Pinta su autorretrato como Dama, como Circe, Porzia, Dalila, Cleopatra, Jole, Ceres, Timoclea. Aborda temas religiosos tales como “*Madonna del Rosario con el Bimbo*”, la Virgen Dolorosa y el Bautismo de Cristo.

La figura de Elisabetta Sirani ha sido objeto de atención no solamente por la entidad cuantitativa de su obra (aproximadamente doscientas pinturas conocidas) en relación con la edad precoz de su fallecimiento sino también por la calidad técnica. Pintora y grabadora, referente y educadora, fue distinguida en su tiempo con el nombramiento como Profesora de la Academia de Arte de San Lucas en Roma. Actualmente ha sido reconocida además su condición de mujer capaz de ejercer profesionalmente su vocación y llevar adelante una posición de empresaria. Hechos que han sido considerados como una reivindicación *ante litteram* de la paridad de género. En palabras de Adelina Modesti: “...el apoyo debido a la gestión empresarial del padre y de los agentes que representaban las familias senatoriales boloñesas, le garantizó el éxito profesional y social en una sociedad que impulsaba la participación de la mujer en la vida pública y religiosa y valorizaba la creatividad, la instrucción y las conquistas intelectuales femeninas”.¹⁰

Nuestra autora, tomando motivos tratados por diversos artistas o proponiendo propios, contando con un *background* clásico y el conocimiento de la tradición pictórica, procede a una reelaboración personal sugiriendo una relectura que constituye una exploración de la interio-

10- Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani Bologna 1638 – Bologna 1665*. Consultado el 12 de diciembre de 2024, <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/elisabetta-sirani>

ridad en el contexto social de referencia. Propone un acercamiento que favorece un diálogo con el espectador al suscitar una sinergia con los sentimientos expresados en la obra. Su actividad artística se desarrolla en el ambiente de la sociedad de la contrarreforma caracterizada por la difusión de la doctrina católica, la salvación mediante la fe y las obras que son propias de la vida terrenal. La Contrarreforma, en este sentido, fue propicia para una intensa producción artística y cultural.

A partir de las consideraciones expuestas y de un estudio directo de *La Poesía* (cuadro propiedad de la *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, óleo sobre tela) atribuido a Elisabetta Sirani, este breve ensayo se concentrará en la estructura conceptual de sus obras y las posibles interpretaciones que surgen de ella. La producción de Elisabetta, en sus imágenes sugestivas, explora la conciencia humana y expresa en la sensibilidad de la forma, la motivación y la manifestación tangible del sentimiento. Y su catarsis a través del arte, para lo cual predispone un repertorio iconográfico que recurre tendencialmente a formas del retrato femenino. Sirani domina la técnica y la meticulosidad del detalle, la composición simple pero potente y la utilización del color, que ha aprendido de grandes artistas de la escuela boloñesa que moldearon la escena pictórica de inicios del 600 y a quienes Elisabetta rehabilita en una poética personal.

La fama y el reconocimiento de la crítica muestran la estatura y prestigio que alcanzó la artista oriunda de Boloña y de su extenso repertorio, del cual distinguimos este cuadro en particular.

En nuestra obra, la artista, imagina a la majestuosa y sobria poetisa en un ámbito privado, su estudio, frente a su escritorio, la acompañan su cuaderno, su pluma y sus libros (entre los cuales se pueden entrever los nombres de Petrarca y Virgilio como presencia del conocimiento y custodios de la memoria) que descubrimos detrás del evocativo paño violeta, que celebra la eternidad del texto poético. Nuestra mirada se focaliza en primera instancia en la presencia de la figura que se impone en la composición y en la delicadeza de la vestimenta, el ritmo de los

colores, el dorado de la capa que envuelve e ilumina al personaje como en una representación épica y, en cierta medida, evoca lo sagrado al encontrarse rodeada de luz que contrasta con la penumbra de la biblioteca. La corona de laurel adorna la cabeza como símbolo reconocido de la poesía y de la sabiduría.¹¹ La vestimenta elegante y sobria, del color de la tinta, captura y concentra la atención del observador¹² y constituye claramente un objeto de interés pictórico, los detalles restituyen la imagen de la poesía, se distingue la extravagancia de las mangas y los elaborados puños blancos y negros que enmarcan sus manos.

El rostro de la inspiración, sereno y pensativo, las mejillas enrojecidas,¹³ la mirada vivaz y persuasiva interpelan los ojos del espectador. Sobresale la luminosidad de las manos, con una sostiene su cuaderno en el cual se vislumbra un soneto y con la otra sujeta firme y delicadamente la pluma, casi como un juego metafórico ya que acaba de materializar y hacer tangible en el texto su sensibilidad interior, su intelecto poético.

El metalenguaje implícito en la pluma suspendida que acaba de materializar y hacer tangible en los versos la sensibilidad interior y el intelecto poético, situada en una posición predominante de la composición señala el texto mismo sugiriendo la simbiosis entre la pintura y la poesía, insinuando la nueva forma de la poética (y del arte) inspirada en la Retórica que se propone y cristaliza como modelo literario, que

11- “Fin dai tempi più remoti corone e ramoscelli d'alloro venivano usati per adornare i vincitori e le statue della Vittoria, e l'alloro è anche l'albero di Apollo”. Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini* (Torino: Bollati Boringhieri, 2006), 99.

12- “E' vero che, a rigore, qualsiasi opera d'arte presuppone quel «terzo», ma se, fino a quel momento, l'arte non mirava che a suscitare l'ammirazione per la bellezza della sua forma o per la rivelazione delle qualità supreme della natura, e cioè a condizionare l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla realtà, ora mira ad esaltare certe possibilità di reazione sentimentale che sono già nello spettatore e che anzi, per essere comuni a tutti gli spettatori, costituiscono il carattere di una determinata società”. Argan, *Storia dell'Arte italiana*, vol. III, 202.

13- “Si fa vivace e rubicondo perché è il furor poetico una sovrabbondanza di vivacità di spiriti che arricchisce l'anima de numeri e de' concetti meravigliosi”. Cesare Ripa, *Iconologia* a cura di Piero Buscaroli, (Milano: TEA, 2023), 154-155.

acompaña una reflexión moral, de comportamiento o norma de conducta de la vida social. Ética, pedagogía, crítica e interpretación del propio contexto, se modelan en la imagen épica de la poesía.

Una paleta de exquisitos detalles desafía nuestra imaginación, el personaje, la escena, a reescribir el propio soneto.

En *La Poesía*, que alcanza al modo de Reni en su complejidad de significado una simplicidad compositiva, se han conferido a la poesía los rasgos de una figura femenina o, viceversa, se ha revestido de poesía una juvenil figura femenina. “La crítica de Bellori adhiere como un guante a la pintura de los Carracci...fundada sobre el principio que los valores de la obra figurativa deben poder integralmente transcribirse en valores literarios donde el sustantivo es la forma, el verbo la composición, el adjetivo el color”.¹⁴

Esta aparente simplicidad y claridad posibilita distinguir separadamente cada elemento en su propio espacio, poniendo así de manifiesto el valor simbólico de la composición. Una escena clásica que, en términos simbólicos, expresa el lenguaje figurativo escolástico-pedagógico de la poesía barroca.

La pintura y la poesía, entendidas en un sentido más amplio, se han constituido como almas gemelas, han sido conceptualmente vinculadas desde la época clásica. La relación es muy antigua y tuvo como referentes los autores clásicos de la literatura greco-latina. Precisamente, como hemos mencionado, la literatura era uno de los sujetos originarios de temas y especialmente la mitología constituía una fuente siempre renovada de desafíos para los artistas que volvían a proponer o a reinterpretar los antiguos mitos portadores de un significado arraigado en las aspiraciones o interrogantes de la humanidad. Durante el tiempo Barroco comienza de hecho a insinuarse una transformación en esta continuidad secular. La poesía no será exclusivamente aquella de la antigüedad clásica. La idea de poesía asume connotaciones diversas,

14- Argan, *Storia dell'Arte italiana*, vol. III, 202.

se registra entonces un desplazamiento del arte pictórico en relación con la vertiente humanística y se tiende a reinterpretar la poesía en cuanto comunicación de la interioridad, como imaginación; se constituye principalmente como discurso entre la obra y el espectador, siguiendo el modelo teórico de la Retórica de Aristóteles y, al cuestionarse, en la praxis, el ideal del arte como mimesis, como imitación de la naturaleza, expande infinitamente las posibilidades de expresión y representación incluyendo el mundo de lo verosímil y lo emotivo. Si la representación como imitación constituía una vía de manifestación de la Naturaleza en su perfección o belleza formal, del canon clásico, ahora se insinúa gradualmente un acercamiento a la imaginación del poeta.

Las formas, colores, gestos y el espacio que fluye de lo general a los particulares diagraman la composición retórica de la poesía que, en última instancia, sólo se puede discretamente vislumbrar en el cuaderno como indicando una mirada introspectiva sobre la poética barroca. La apertura a una sociedad estructurada diversamente y las experiencias artísticas propias del fenómeno barroco, se articulan teóricamente en la pintura de Elisabetta Sirani en relación con el mundo conceptual de los autores clásicos, contribuyendo con su personal interpretación de la gramática del mundo clásico a la creación de una sintaxis pictórica que organiza las sensaciones y ofrece un marco de referencia a los sentimientos y a la ética conformes a la estética barroca del siglo XVII. Los y las artistas se confrontarán con las experiencias del pasado y en este sentido nuestra obra se presenta como una magistral interpretación de la fuerza retórica de una imagen. La poética barroca reside en la capacidad retórica de la imagen. La retórica, como forma literaria, constituye el fundamento de la escritura del soneto atento prevalentemente a nutrir la imaginación y a manifestar los estados de ánimo. La argumentación de la retórica es, en última instancia, la cifra de lectura del cuadro, la retórica, a su vez, será en la crítica del arte posterior, la clave interpretativa que permite descifrar el significado del barroco.

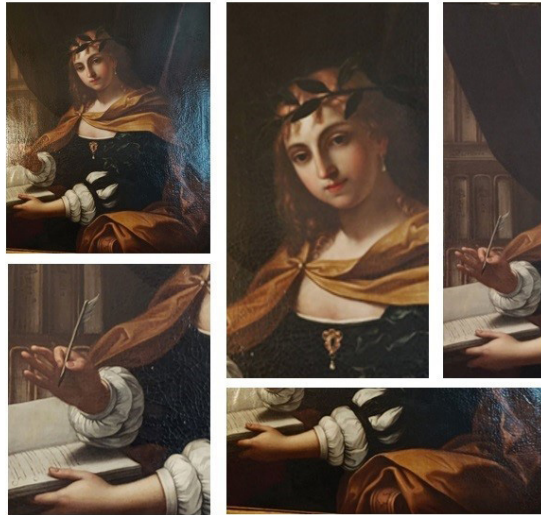
La artista barroca Elisabetta Sirani ha adquirido notable trascendencia como caso de paridad de género y de inclusión *ante litteram*, junto a otras artistas mujeres que operaron activamente en un periodo de redefiniciones políticas, económicas y sociales en una Europa que se estaba reestructurando. El emerger de una sociedad burguesa, la ciudad como escenario de lo cotidiano y la fuerza de la imagen “que demuestra que en este siglo la motivación determinante de las acciones humanas no es la lógica, son las imágenes, que manifiestan, en sus diversos aspectos, el pensamiento y la acción del individuo en la sociedad”¹⁵. Lo que la imagen del sujeto representa en la sociedad es tan o más válido que lo que se es.

La artista independiente, nuestra poetisa sola, caracteriza el arte del siglo XVII, autónomo, especializado y atento a las transformaciones de la propia época, en la cual se redefinen posiciones y los y las artistas asumen el compromiso de expresar la nueva posición del hombre en estos nuevos escenarios, *Teatro* como se ha llamado. Esta obra singular remite a una técnica comunicativa que contiene en sí misma los fundamentos del barroco.

De notable trascendencia *ante litteram*, entonces, es también la obra de Sirani en el escenario de la historia del arte dado que cristaliza tempranamente la condición barroca. El significado contenido en la obra, en efecto, el análisis de la misma, ofrece una clave de interpretación acerca de los conceptos estructurales del arte barroco, dado que la obra recurre a conceptos figurativos y teóricos que han contribuido a plasmar la singularidad argumentativa del arte barroco. Sirani, reconocida por su obra, expresa de forma inigualable la personificación de la poesía barroca y, en definitiva, a través de esta composición, la personificación del arte barroco. La trascendencia de esta obra de Elisabetta Sirani reside, sin disminuir la importancia de los aspectos que han sido rescatados

15- Con queste parole, nel 1964, veniva sintetizzato il contenuto dell'Europa delle Capitali 1600-1700, pubblicato da Albert Skira nella collezione “Arte Idee Storia” en Giulio Carlo Argan, *L'Europa delle capitali 1600-1700* (Milano: Skira 2004), contratapa.

en la actualidad en cuanto vinculados a la inserción y el rol de la mujer en la sociedad, en la obra misma. En este cuadro denso de significados, podemos reconocer las palabras de Cassirer cuando incluye al arte, junto al lenguaje, al mito y a la ciencia en aquello que denomina las formas simbólicas. El arte como el lenguaje posee una fuerza reveladora, no son meros instrumentos que expresan realidades ya conocidas, al contrario, construyen conocimiento, construyen las imágenes y los conceptos que devuelven una representación del mundo de la impresión sensible y, por lo tanto, crean sentido, no sólo lo expresan. Elisabetta Sirani en su obra *La Poesía* ofrece su mirada capaz de develar la sabiduría del texto poético, conocimiento que no puede ser reducido a la racionalidad, capaz de evocar la verdad del sentimiento y de la belleza, y de comunicar un comportamiento cuya dimensión social y ética está inspirada en la paradoja del arte.



"La Poesía" Atribuida a Elisabetta Sirani.
Propiedad de la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Italia
(Mission of Italy to the UN, New York) - (Fotos del autor)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Vaticano Barroco. Arte, Architettura e Cerimoniale*. Milano: Jaca Book, 2021.
- Agnati, Tiziana. *Artemisia Gentileschi*. Art e Dossier n.172. Milano: Giunti, 2024.
- Argan, Giulio Carlo. *L'Europa delle capitali 1600-1700*. Milano: Skira, 2004.
- Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*, Vol. III Da Michelangelo al Futurismo. Milano: Sansoni, 2002.
- Arnheim, Rudolf. *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- Bohn Babette. "The antique heroines of Elisabetta Sirani," *Renaissance Studies*, Vol.16, n.1 (2002): 52-79. Consultado el 10 octubre 2023, <http://www.jstor.org/stable/24413226>
- Bohn, Babette. "Elisabetta Sirani and Drawing Practices in Early Modern Bologna." *Master Drawings* 42, no. 3 (2004): 207-36. Consultado 19 de enero de 2025. <http://www.jstor.org/stable/1554659>
- Cieri Via, Claudia. *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*. Roma: Carocci, 2009.
- Cooney, Patrick John. *L'opera completa di Annibale Carracci*. Milano: Rizzoli, 1976.
- Düring, Ingemar. *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Fagiolo, Marcello y Paolo Portoghesi. *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*. Milano: Electa, 2006.
- Gombrich, Ernst H. *La storia dell'arte*. Milano: Mondadori Electa, 2003.
- Goodman, Nelson. *I linguaggi dell'arte*. Milano: il Saggiatore, 2008.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor / Punto Omega, 1988.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama / Punto Omega, 1977.
- Mastandrea, Stefano. *Psicologia dell'arte*. Roma: Carocci, 2022.
- Modesti, Adelina. *Elisabetta Sirani Bologna 1638 – Bologna 1665*. Consultado el 12 de diciembre de 2024, <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/elisabetta-sirani>

Montanari, Giacomo. *Genova Barocca. Opere, artisti, territorio*. Genova: Genova University Press, 2022.

Ripa, Cesare. *Iconologia* (a cura di Piero Buscaroli). Milano: TEA, 2023.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Zanker, Paul. *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.

Genealogía e interpretación de la Fachada Barroca, una aproximación

María Cristina Dawson
escenarios.barrocos@gmail.com

Resumen

Este ensayo, que forma parte de un estudio más amplio acerca del ámbito cultural del barroco, propone una reflexión sobre la genealogía de la fachada barroca examinando algunos casos que ponen de manifiesto las influencias de la antigüedad clásica y de los referentes lombardos, vénetos y toscanos en su composición, así como su relación con la nueva configuración urbanística de Roma. Considera algunos aspectos de la fachada de *Il Gesù* en cuanto punto de inflexión y manifestación de un lenguaje que, a través de un fenómeno de refracción, alcanzará otros territorios.

Palabras clave: barroco, fachada, genealogía, interpretación, refracción.

Genealogy and interpretation of the Baroque Facade, an overview

Abstract

This essay, which forms part of a larger study regarding the cultural environment of the baroque, puts forward a reflection on the genealogy of the baroque facade, by examining certain cases which show the influences of classical antiquity and lombard, venetian and tuscan references on its composition, as well as its relation with the new roman urban configuration. We consider some aspects of the facade of Il Gesù as a turning point and manifestation of a language that, through refraction, will reach other regions.

Keywords: baroque, facade, genealogy, interpretation, refraction

*Ai nostri allievi abbiamo detto:
“Avete cinquantamila mattoni,
fate quello che volete”*

Marco Zanuso, en *Insegnare il design*

El nombre barroco, probablemente derivado del portugués *barroco* y del francés *baroque*, se ha interpretado en referencia a los límites irregulares de la forma de algunos tipos de perla. Esta posible interpretación nos sugiere la idea de que se ha operado una transformación diferente respecto a la clásica perla regular. En este caso, la transformación de un modelo formal regular precedente en una forma no regular, más bien diferentemente regulada. Se propone en la figura de una perla irregular, la ausencia de los tradicionales criterios acerca de la proporción, simetría y armonía representados por las formas clásicas. La referencia a lo diferentemente regulado evoca una propuesta artística que surge como consecuencia de los profundos cambios geopolíticos y sociales acaecidos en contexto europeo durante el siglo XVII, determinados fundamentalmente por la confrontación y polémica con la Reforma protestante y por el progresivo consolidarse de un sistema de Estados Nacionales en Europa.

En este momento histórico el arte adquiere un rol protagónico en la comunicación y difusión del mensaje de la Contrarreforma. La producción artística y arquitectónica, cuyo desarrollo comienza en Italia en el curso del siglo XVII, se llevó a cabo en un complejo y tenso escenario político-religioso en el cual Roma, en su apropiación del espacio urbano, se afirmó como centro espiritual y capital indiscutible del arte inspirado en las directivas del Concilio de Trento, el arte barroco. Muy sintéticamente recordemos que el Concilio, que abarcó un arco temporal que va desde 1545 a 1563, propone como resultado de todas sus sesiones el catecismo destinado a la divulgación universal de la centralidad de la doctrina católica, el cual encontrará una eficaz vía

de difusión principalmente en las sedes parroquiales, con la “imagen” en todas sus expresiones como protagonista de la representación del pensamiento delineado por Trento. El Decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* confirma la legitimidad de la veneración de las imágenes sacras, culto que el protestantismo rechazaba dado que promovía una relación directa entre Dios y el creyente sin la mediación de representaciones, y consolida la tendencia divulgativa y didáctica del arte. El significado de Trento se materializa en la vasta construcción de iglesias dentro de un programa de intervención urbana que plasmó el espíritu del Concilio en la organización del espacio urbano. Durante el siglo XVII, será la arquitectura de la ciudad la que dará forma al imperativo tridentino.

La expresión barroca con su carácter universalista y su objetivo catequístico ha sido reinterpretada de acuerdo con la mirada personal del artista y ha dialogado con diversos contextos, a medida que se ha ido difundiendo en otros territorios europeos y extraeuropeos. La lógica barroca acoge expresiones que nos muestran un nuevo espacio cultural experimentando nuevas formas de sinergia visual.

Este breve ensayo intenta explorar y aportar elementos de análisis en relación con algunas reconocidas fachadas proyectadas a partir del desafío que implican las nuevas exigencias urbanísticas y litúrgicas, subrayando continuidades e innovaciones que han puesto en juego valores y finalidades centrados en el rol del espacio, en su dimensión histórica, política, religiosa y social, y cómo ha sido declinado, en este sentido, el marco de referencia conciliar.

Proponemos un recorrido sucinto¹ a través de la espacialidad barroca a partir del pensamiento de los maestros, su relación con el tiempo, con la tradición clásica y su respuesta a los interrogantes que emergen.

1- Este ensayo es parte de estudios en curso sobre “Fachadas barrocas”. El proyecto de investigación fue presentado durante un ciclo de conferencias bajo el título *Genealogía del barroco* presentadas en el Istituto Italiano di Cultura New York en octubre del 2023.

La solución original a los problemas conceptuales y técnicos, y la idea del proyecto como una complejidad articulada en la escala urbana conducen a una nueva expresión simbólica y monumental, cuyo carácter innovador se revela en la fachada arquitectónica.

En continuidad con intervenciones precedentes durante el siglo XVI llevadas a cabo en Roma tales como la restauración de monumentos de la antigüedad clásica y la construcción de San Pedro como iglesia madre, el Papa Sixto V, (1585-1590, Felice di Peretti, franciscano mendicante, nacido en Grottamare en 1521) y el arquitecto Domenico Fontana, (lombardo, nacido en 1573), elaboran un trazado urbanístico destinado a crear un recorrido sacro a través de la apertura de nuevas calles, tendencialmente rectas, que conectaban entre sí las antiguas basílicas de la ciudad,² proyectan espacios públicos articuladores, como plazas y fuentes, asociadas a la construcción del acueducto, recalificando de este modo el antiguo trazado de impronta medieval consolidado particularmente dentro de la muralla aureliana.

El trazado vinculaba también las vías consulares poniendo en acto de este modo metafóricamente la difusión del catolicismo desde Roma al mundo. En este contexto de transformación de la ciudad sagrada, la construcción de iglesias resultó prioritaria y es entonces cuando se percibe la necesidad de volver a examinar la arquitectura de la fachada sobre todo frente a nuevas exigencias urbanas (línea de edificación y perspectiva del observador) y nuevas exigencias litúrgicas del Concilio de Trento de divulgación y participación devocional. A partir del cisma de

2- A partir de un área central en *Santa Maria Maggiore, Esquilino* que conecta, mediante la antigua *Strada Felice*, *Piazza del Popolo*, *Trinità dei Monti* e *Santa Croce in Gerusalemme*. A partir de esta vía principal, se disponen vías laterales que alcanzan diversos puntos: *San Giovanni in Laterano*, mediante la vía *Gregoriana* y el *Colosseo*, mediante la *vía de San Giovanni*, *San Lorenzo*, mediante la vía de *San Lorenzo*, *Porta Pia*, mediante la *Strada Pia* y el *Campidoglio* con el núcleo medieval, mediante la *vía Panisperna*. En este trazado, los obeliscos marcaban el límite y el término del plan urbanístico. Estos lugares emblemáticos son importantes puntos de referencia aún en la actual Roma.

Oriente (año 1054), la iglesia de Roma había asumido el rol central como la primera y más antigua iglesia cristiana, encontrando legitimación en la relación con la historia antigua. Esta reinterpretación de la Roma imperial en términos cristianos es el factor que explica la construcción de iglesias sobre antiguas edificaciones paganas o la incorporación de signos cristianos a monumentos romanos.

A partir de este estratégico proyecto urbanístico que registra la sensibilidad del momento histórico, se redefine el destino de la fachada de la iglesia en términos de nexo entre el interior del templo, espacio de transmisión de la doctrina y del culto y el nuevo espacio externo social y político. Jacopo Barozzi, proyecta en 1577 a tal efecto, la que se considera la primera fachada que interpreta el espíritu de la Contrarreforma, que, como enunciamos, se tradujo en la necesidad de renovación de la ciudad de Roma y de las construcciones dedicadas al culto católico. Nos referimos a la fachada de la *Chiesa del Santissimo nome di Gesù (Il Gesù)* que ha seguido las recomendaciones de la publicación *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II*, de quien fuera entonces el arzobispo de Milán Carlos Borromeo.

Si bien en el arte barroco y en esta fachada paradigmática de *Il Vignola*, se pueden reconocer el impulso y los condicionamientos de la Iglesia romana, el nuevo modelo plantea un cierto grado de continuidad respecto al saber clásico y a las experiencias artísticas precedentes de grandes arquitectos y, al mismo tiempo, innova, reinterpreta, experimenta. En este sentido, es conveniente mencionar algunos casos en los cuales se verifica el continuo interés de los arquitectos por la investigación y la experimentación en cuanto a la resolución del espacio y el diseño y las soluciones técnicas de la arquitectura de la fachada. Nos referimos a estos casos, entre otros de notable relevancia, en los cuales se vislumbra una cuidadosa investigación acerca del perfil pictórico-escultórico de la fachada: el *Tempietto di San Pietro in Montorio*, de Bramante, en Roma, a la iglesia *Sant'Andrea* de Leon Battista Alberti en Mantua, el proyecto

para la fachada de la iglesia de *San Lorenzo* de Michelangelo Buonarroti en Florencia y la iglesia de *Il Renditore* de Andrea Palladio en Venecia.

TEMPIETTO DI SAN PIETRO IN MONTORIO EN ROMA. DONATO BRAMANTE

El *tempietto* fue construido entre 1502 y 1503 sobre el *Colle Gianicolo* (Monte áureo, Roma) en conmemoración del martirio de San Pedro cuyo lugar, se considera, coincide con el claustro donde fue construido. En su composición, son reconocibles las experiencias de León Battista Alberti y Piero della Francesca en la esfera pictórica, el modelo teórico vitruviano de templo y la influencia del modelo del templo de la Sibila de Tívoli³.

“Il tempietto di San Pietro in Montorio è il primo edificio cristiano moderno che riprende lo schema dell’antico tempio periptero rotondo descritto da Vitruvio e pervenuto in alcuni edifici antichi che Bramante ha studiato a fondo, come il tempio della Sibilla a Tivoli, quello di Vesta al Foro Romano, quello di Ercole Vincitore al Foro Boario. Il tempietto per antonomasia, citato da Serlio e Palladio a degno confronto dell’antico, e presenza costante in tante opere pittoriche di un secolo entusiasta.”⁴

La espacialidad para Bramante era un dato objetivo, con su propia estructura organizativa establecida según las leyes de la creación, y entendida como un sistema interconectado y racional que se expresaba a través de la geometría y de la modulación como lógica distributiva y

3- Giulio Carlo Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Visión 1973), 36.

4- Stefano Borsi, *Bramante*, vol.317 de *artedossier*. Claudio Pescio Director Responsable (Firenze Milano: Giunti, 2015), 27.

constructiva de las partes en la totalidad del edificio. Arquitectónicamente, el templo está proyectado según la tipología tradicional clásica⁵ de templo circular, monóptero períptero, a partir de la cual Bramante elabora en el *tempietto* un nuevo modelo arquitectónico, visible en la relación que el arquitecto establece entre los elementos, las proporciones y los materiales: granito gris en las columnas, mármol travertino, revoque y yeso blanco, los efectos de la luz y sombra sobre el mismo “Il portico periferico è circondato da sedici colonne che simboleggiano il mondo esterno e al suo interno vi è la cella, con quattro cappelle sugli assi diagonali e quattro ingressi, di cui uno al livello inferiore, dedicato all’accesso della cripta”⁶. El armonioso conjunto de columnas dóricas en granito grisáceo elevadas mediante tres escalones remata en una cúpula de radio igual a su altura y resulta técnicamente ejecutada en *conglomerado cementicio* recubierta con un revestimiento de plomo que apoya sobre el círculo del tambor.

“La costruzione dell’edificio, poi, è concepita mediante rapporti geometrici ben precisi: l’altezza (compreso architrave, fregio e cornice) è uguale alla distanza da questa alla sommità della cupola; il diametro della circonferenza esterna delle colonne è pari a $3/2$ del diametro

5- Paolo Portoghesi, *Architettura e memoria* (Roma: Gangemi, 2006), 33. Definición del concepto clásico: “sistema de reglas que ofrecen un método de control indirecto de la forma, mientras que el control directo es el que procede del individuo al construir el objeto. El control indirecto es el que procede de un conjunto de normas establecidas, más o menos codificadas, más o menos extensas. A continuación, establece las características de la arquitectura clásica: la obra como algo que puede separarse del resto del mundo, la presencia de órdenes como síntesis geográfica e histórica del mundo antiguo, la simetría y el ritmo, y el elemento central de la poética clásica, es decir, la identificación entre el edificio y el cuerpo humano y una relación física con la materia.”

6- Livia Fabbri, “Il Tempietto di San Pietro in Montorio attraverso metodologie di rilevamento avanzato per lo studio della forma, della materia e della struttura dell’architettura” (Tesis doctoral, Università degli Studi di Roma “Sapienza”), 15.

della cupola; la cupola dell'edificio ha un raggio pari alla sua altezza e all'altezza del tamburo su cui si appoggia. In quest'ultimo dato c'è un chiaro rapporto con il Pantheon (nel quale la cupola, anch'essa una semisfera, è alta la metà esatta dell'edificio completo."⁷

Esta composición tipológicamente clásica se reviste de un nuevo significado: el arquitecto intencionalmente evoca el carácter conmemorativo vinculado al martirio de Pedro, carga a la obra de simbolismo de modo tal de monumentalizarla y racionalizarla, como expresión material de la fe, precisamente como síntesis entre razón y fe.

La síntesis de la relación entre la razón y la fe encuentra su fundamento en el medioevo, en la síntesis teológico-filosófica de Santo Tomás de Aquino (1225-1274), la cual había representado una gran innovación en el campo de los estudios teológicos: había logrado dar una respuesta al problema de la relación entre la razón y la fe, a la pregunta acerca de la relación entre el mundo de la naturaleza y la dimensión sobrenatural. En Santo Tomás, se expresa una visión positiva del alcance de la razón humana y sus posibilidades. No se trata de algo opuesto a la fe, sino que la racionalidad humana y su manifestación más articulada, la filosofía, son integradas en el plan de salvación. La razón y la filosofía clásica que Grecia había elaborado constituyen una etapa fundamental dado que son consideradas una preparación para la revelación sobrenatural. Esta interpretación positiva de la filosofía se funda sobre el hecho que la misma es entendida como una manifestación del pensamiento divino expresado a través de la naturaleza, una manifestación del creador a través de lo creado y, en última instancia, la racionalidad, y no la corporeidad del hombre, es

7- Fabbri, "Il Tempietto di San Pietro in Montorio attraverso metodologie di rilevamento avanzato per lo studio della forma, della materia e della struttura dell'architettura", 31.

el motivo por el cual el libro del Génesis afirma que el género humano fue creado por Dios a su imagen y semejanza.

La filosofía escolástica resuelve de este modo una antigua antítesis entre la fe y la razón y da una respuesta innovadora a un desafío crítico para el ámbito cultural del medioevo: la revelación posee una estructura racional y conduce la razón a una dimensión que por sí sola nunca podría haber alcanzado. Este paradigma que establece la relación entre fe y razón nunca será abandonado por la Iglesia.

El *tempietto* de Bramante que proponemos como caso emblemático representa uno de los proyectos más interesantes que sólo puede ser comprendido a la luz del paradigma fe-razón recién citado. Podemos legítimamente preguntarnos acerca de su significado dado que constituye la traducción arquitectónica de una idea o de una visión filosófico-teológica devenida arquitectura.

En efecto, Bramante logra una síntesis arquitectónica singular e innovadora al conseguir integrar la arquitectura clásica con la dimensión cristiana: el diseño de la planta del *tempietto*, de matriz clásica, es coronado por una cúpula, de significado específicamente cristiano en cuanto referencia a la bóveda celeste, lugar donde reside Dios y que señala la presencia de lo sacro en el mundo. Así como la escolástica había integrado los planos de la razón y de la fe, así también Bramante había logrado en una síntesis arquitectónica articular el mundo clásico con un símbolo tectónico específicamente cristiano en aquel momento. Es lo que podríamos llamar un paradigma en acción, un paradigma que devela el sentido profundo de una forma arquitectónica y pone de manifiesto la necesidad de interpretar el significado de una obra arquitectónica que supera el mero elenco de los elementos que la componen. En el *tempietto*, la arquitectura está desvinculada de la función: el aspecto simbólico prevalece sobre el funcional de la definición del proyecto. El espacio no responde a un principio funcional sino a un programa de comunicación racionalmente elaborado.

Este concepto de paradigma, como dijimos, nos ayuda a comprender las diversas manifestaciones de una idea a través de sus realizaciones materiales, en este caso, la fachada. Análogamente a lo expuesto, la arquitectura de la época enfrenta un desafío al cual intentará dar una respuesta a través del tiempo: se plantea un fuerte interés en resolver la relación entre el espacio interior de la iglesia y el medio urbano en que se encuentra a través de una síntesis que se concretará en el nexo físico existente entre ambos: la fachada. Debemos tener presente que los modos, la fuerza y la energía en cómo se expresa, son diversas, cada momento y cada circunstancia tiene la propia manera de manifestarse.

León Battista Alberti nació en Génova en 1404. Escritor, matemático, arquitecto y teórico del arte, destacado por sus tratados: *De pictura*, 1435/36, *De statua*, 1450, *De re aedificatoria* del 1452 aprox. Reconocido artista incansable en busca de la Armonía, así lo retrata Eugenio Garin.⁸

“La rappresentazione dello spazio e nello spazio sono possibili in base al sistema geometrico proiettivo della visione prospettica, che ha cioè un solo punto di vista della piramide visiva. Tutta la fenomenologia della rappresentazione è riconducibile al numero e il numero determina l'individuazione dei rapporti ottimali tra le grandezze: ottimali perché identificabili negli stessi rapporti che determinano le armonie musicali. Le proporzioni e la loro teoria, prima di assumere il

8- “L'artista, la cui immagine suole collocarsi sotto il segno dell'armonia, col riferimento d'obbligo alla «monumentalità» della *Famiglia* e dell'*Architettura*, in realtà è scrittore inquietante, imprevedibile e bizzarro, tutto giochi di fantasia e preziosismi stilistici, intento a innestare nella pagina latina, con raffinato gusto d'antiquario, reperti di rarità estrema. Spesso, dei termini che usa, si conosce un solo esempio nella tradizione classica”. Eugenio Garin, *Leon Battista Alberti* (Pisa: Edizioni della Normale 2013), 17.

carattere di un sistema d'assicurazione statica come nel mondo gotico, assumono quello di un sistema di assicurazioni contro il brutto, di coerenza interna dei prodotti dell'arte con quelli della natura. La teoria albertiana delle proporzioni, che poi è riducibile a una casistica semplice quali i rapporti 1:2 e quelli della serie « $n+1/2$ di n », ha una profonda valenza teorica e una vasta eco pratica. Teorica perché pone le basi di una concezione della bellezza architettonica che è definita dalla «concinnitas» (armonia) e che sostituisce la triade formulata da Vitruvio, «firmitas» «venustas» e «commoditas», con la nuova triade «numerus» «finitio» e «collocatio».⁹

Inspirado en las Termas de Diocleciano y la Basílica de Majencio, da inicio en 1470 a la construcción de la iglesia de *Sant'Andrea in Mantova*. El edificio se desarrolla según una gran nave central que se apoya en elementos estructurales de sostén que, a su vez, definen capillas laterales cuadradas. La inserción de un pórtico definido exteriormente por la fachada constituye la transición entre el interior y el exterior del templo. La fachada, definida de acuerdo al canon clásico, evoca el arco de triunfo, en el cual en particular el arco central pone en evidencia y evoca la monumentalidad de la nave central y de la bóveda interior.

“Alberti (...) quiere evitar el carácter de superficialidad, de plano, de la fachada; es decir, concibe la fachada como el frente de una gran *loggia*, como el diafragma que separa el espacio exterior de un espacio intermedio, de un vacío

9- Franco Borsi y Stefano Borsi *Leon Battista Alberti*, vol.93 de *artedossier*. Claudio Pescio Director Responsable (Firenze Milano: Giunti, 2017), 10-11.

intermedio, más allá del cual se encuentra el acceso a la iglesia. Así la fachada se transforma en el frente un profundo pórtico después del cual se abre la iglesia (...) Alberti se interesa también en la investigación acerca del problema de la relación espacial interior-exterior, y a tal efecto en Mantua (...) finalmente (...) puede realizar esa fusión de la cúpula sobre una planta longitudinal que ya había concebido en la época del Templo malatestiano de Rimini.”¹⁰

Alberti cristaliza en Mantua la búsqueda del paradigma de síntesis cultural, materializada en el *virtuosismo formal* de la obra de su arquitectura, la cual según Eugenio Garin “A dir vero tutta l’opera albertiana può essere letta come una grande meditazione morale ...”¹¹

En otro contexto geográfico, Michelangelo Buonarroti, en 1515, elabora el diseño de la fachada de la iglesia de San Lorenzo en Florencia. Michelangelo lleva a cabo una operación intelectual compleja. Propone (sabemos que nunca llegó a ser construida y sólo se conservan los diseños preliminares) una composición escultórica que contempla la perspectiva externa; reinterpreta la articulación original de las distintas alturas de las naves en una forma única articulada por niveles respetando las originales puertas de ingreso y la ventana superior. Presenta en este sentido un grado de autonomía en relación con el espacio interior, comienza a insinuarse una fachada con cierta independencia figurativa respecto a la distribución de las naves interiores. La lectura del espacio interior es indirecta. El diseño adquiere una conformación plástica innovadora de modo tal que los historiadores de arte la han considerado como un bajorrelieve¹², se constituye en una obra de arte en sí misma. Podemos

10- Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*, 68.

11- Garin, *Leon Battista Alberti*, 17.

12- “... Miguel Angel, que había estudiado la fachada como organismo plástico autónomo, para la construcción de la fachada de San Lorenzo de Brunelleschi en Florencia (poseemos los

pensar en la influencia de la luz, que el fluir sobre la superficie contribuía a crear una percepción de movimiento, a modo de narrativa expresa el significado de la conformación de un espacio alegórico, monumental y de carácter urbano/religioso. La concepción de la fachada como una superficie plana, diseñada a partir de la alternancia de llenos y vacíos, da lugar a un bajorrelieve, en el cual es posible distinguir elementos arquitectónicos clásicos, columnas, pilastras, muros de cierre etc., organizados de modo tal que se crea un equilibrio direccional y una composición armónica.

El proyecto de Michelangelo no se concentra exclusivamente en dar respuesta a una necesidad técnica respecto al completamiento de la iglesia, sino que plantea una construcción conceptual que se abre a interrogantes más amplios sobre la relación entre el espacio histórico urbano y el espacio religioso. Cabe el interrogante acerca de la impostación de una matriz de inspiración clásica al templo católico. En efecto, la fachada de San Lorenzo está planteada de manera innovadora en dos niveles horizontales superpuestos bien distinguidos, dos niveles que no se corresponden directamente al interior de la iglesia ni al diseño del muro frontal, ni encuentran su fundamento en una necesidad estructural del templo preexistente. Podemos entonces preguntarnos legítimamente acerca del origen de la inspiración de esta propuesta. Encontramos así una posible relectura del paradigma en acto en el *tempietto* de Bramante por parte de Michelangelo. Él habría reinterpretado constructivamente el concepto central del paradigma que daba sentido a la relación razón-fe, cuerpo-alma, vida terrenal-vida eterna, expresando en la fachada aquella aserción central de la revelación cristiana acerca de las dos dimensiones que caracterizan la existencia humana para el creyente. Reinterpretación en la que no se registra evidencia de presencia de simbología cristiana sino más bien de elementos procedentes de la arquitectura clásica.

dibujos, si bien no se realizaron), la imagina como un gran bajorrelieve, que no cumple ninguna función de articulación entre espacio exterior y espacio interior". Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*, 69.

La fachada proyectada por Michelangelo se plantea como un bajorrelieve, como un predicado clásico en una sintaxis católica. El aspecto clásico de la fachada, por otra parte, no se corresponde con la valencia religiosa de la iglesia de San Lorenzo. El posterior surgimiento de la fachada barroca ha incorporado esta innovación en todas sus interpretaciones.

La estructuración de la fachada barroca ha registrado también la notable influencia de la arquitectura véneta, en cuanto a su definición como un cuerpo arquitectónico en sí mismo. Como es sabido Padua conoce un período de renovación del lenguaje arquitectónico en clave “romana” que fue posible entre otros, por la gran contribución de Andrea di Pietro della Gondola (el verdadero nombre de Andrea Palladio). En este sentido, en un contexto urbano diferente a Roma y a Florencia, Palladio (1508-1580) estudia la sincronización de estos elementos fachada, nave central, capillas laterales y cúpula, transformando el plano de la fachada en un cuerpo espacial. Logra magistralmente una articulación generando una direccionalidad plástica interior-exterior, a la vez que se hace presente la relación interior-exterior, en cuanto a la distribución espacial y a las proporciones, utilizando el alternarse de planos y de órdenes superpuestos, que culminan con la monumentalidad de la cúpula. Sus construcciones se apoyan en general sobre un basamento sólido que forma parte del proyecto de fachada. Esta dinámica es muy evidente en la iglesia de *Il Redentore* construida en Venecia como agradecimiento a la terminación de la peste en 1577. Se destacan el equilibrio y la armonía de las estructuras interna y externa que culminan en la monumental cúpula celebrativa. En este caso, en particular, la articulación espacial del interior (nave central con tres capillas laterales, transepto formado por dos ábsides laterales separado del coro por una columnata curva) constituye un conjunto que se resuelve en la imponente cúpula que, debido al juego de planos, se presenta como parte de la fachada desde una perspectiva frontal.

En una calibrada dinámica compositiva lograda a través de la articulación de volúmenes ha creado una escala de profundidades, una síntesis

entre geometría y perspectiva, que se contextualizan perfectamente con la ubicación estratégica en el canal veneciano, construyendo una fachada urbana que se configura y adquiere el status de espacio arquitectónico.

Debido a la brevedad del ensayo hemos subrayado sólo algunas experiencias previas que, unidas al proyecto de restructuración urbana de la ciudad de Roma, contribuyeron a afirmar un nuevo perfil arquitectónico-urbanístico de la fachada en la ciudad santa hacia finales del siglo XVI y durante el siglo XVII. En efecto, los proyectos que precedieron a la arquitectura de Giacomo della Porta en Roma, contienen conceptos portantes que influyeron decisivamente en la construcción de *Il Gesù*: Bramante alcanza la síntesis entre naturaleza e historia en el paradigmático *tempietto* en Roma; Michelangelo, teniendo presente la experiencia precedente de Alberti, esculpe una fachada alegórica monumental, en la cual se hace evidente el carácter propedéutico de la antigüedad clásica respecto de la revelación cristiana y Palladio, por su parte, propone un sistema articulado que logra sincronizar equilibradamente en la arquitectura de la fachada, la nave central con las capillas laterales, la cúpula y la fachada misma resolviendo el problema de las diversas alturas de las estructuras portantes y definiendo una única entrada que conduce directamente a la nave central.

CHIESA DEL SANTISSIMO NOME DI GESÙ. IGLESIA DE IL GESÙ. ROMA (1568-1584)

El proyecto original pertenece a Nanni di Baccio Bigio (arquitecto florentino), que fue reelaborado en primera instancia por Michelangelo y posteriormente por Jacopo Barozzi, llamado *Il Vignola*, quien presenta sus diseños y maquetas entre 1569 y 1570, junto a otros arquitectos que participaron también con sus propuestas a pedido del Cardenal Farnese. Bajo la comitencia del mismo, Giacomo Della Porta, discípulo de Michelangelo, asume finalmente el encargo y lleva adelante los trabajos. En 1584, la iglesia es consagrada.

Es un caso arquetípico en la ciudad de Roma de fin de siglo, en el cual se propone una fachada que contempla la relación forma y espacio, cúpula, naves y cerramiento, y tiene en cuenta prioritariamente la relación entre espacio interno y espacio externo, es decir, el contexto urbano.

La propuesta de Vignola, elaborada de acuerdo con las proporciones áureas, fue superada por la de Giacomo Della Porta, quien reelaboró su diseño, conservó la idea de los órdenes inferior y superior y proyectó la cúpula. La iglesia se dispone según una sola nave central de acuerdo con el dictamen tridentino y capillas laterales, inspirándose en la obra de Alberti *Sant'Andrea* en Mantua. Della Porta organizó la fachada en dos órdenes, uno inferior y otro superior. Utiliza el plano superior que se distingue del orden inferior para crear una progresión espacial que insinúa profundidad en la superficie situada “detrás” del tímpano. Las volutas muy acentuadas se corresponden con el espacio vacío que cubren y contribuyen a dar relevancia al carácter plástico de la fachada al articular los dos órdenes.

El orden inferior se inspira en la idea del bajorrelieve inaugurada por Michelangelo marcando a través de las tres puertas, las columnas y la posición de los nichos con las esculturas, el área que corresponde en el interior a la nave central, el área propiamente destinada a reunir a la comunidad. De este modo, la fachada establece una conexión con el interior del templo, dado que los elementos plásticos centrales externos del orden inferior manifiestan la nave central interna e indican el trayecto hacia el lugar más sagrado del templo.

El tímpano curvo evoca la cúpula celeste, el espacio infinito, mientras que el tímpano triangular que encierra representa el espacio finito, afirma Argan. Alude entonces a la dialéctica de límite y continuidad y podría también hacer referencia al dialogo clásico y cristiano, la simbiosis de ambas dimensiones.

Della Porta, según las fuentes, abandona las proporciones áureas en la composición en beneficio de la escala de profundidad que responde a

las nuevas exigencias urbanísticas del ambiente circunstante. Mediante los dos órdenes genera una dinámica que va desde la funcionalidad del orden inferior como ingreso al templo, hacia el orden superior en dirección a la altura de la cúpula, mediante la continuidad en vertical de vanos, columnas, en la parte inferior y pilastras, en la parte superior, nichos y aberturas dispuestas en el eje central de la composición. Conectó estos dos órdenes mediante dos curvas suaves en los laterales y armonizó los dos grandes vacíos de la puerta de ingreso y la ventana superior con una coronación curva.

Teniendo en cuenta la influencia del lenguaje de Michelangelo en las soluciones de Della Porta, influencia reconocida por la crítica, consideramos oportuno observar que la herencia de Michelangelo en su discípulo se verifica sobre todo en ámbito sustancial, es decir, el concepto mismo de fachada con su fuerza simbólica es incorporado por Della Porta de un modo innovador. Della Porta dio muestra a los arquitectos romanos del siglo XVII de cómo los discípulos de Miguel Ángel pudieron aprovechar las enseñanzas del maestro sin perder su originalidad, argumenta James S. Ackerman. Los elementos formales adquieren autonomía respecto del maestro dado que el concepto central es reinterpretado en términos originales. Buonarroti plantea en San Lorenzo la fachada como la expresión de un concepto, la fachada deviene así un elemento independiente con capacidad comunicativa. Della Porta conserva elementos del lenguaje de su maestro, ha proyectado también una fachada alusiva que está indicando un hito urbano. No obstante, el contenido de *Il Gesù* es original. Suponiendo que para Michelangelo se trataba de expresar monumentalmente el carácter propedéutico de la antigüedad clásica a la revelación cristina, observamos que Della Porta opera una reformulación semiótica que denota sin mediaciones formales el carácter sagrado del lugar. La fachada es interpretada como epifanía del lugar sacro para la comunidad definiendo espacialmente la tipología de fachada que caracterizó a las iglesias católicas.

Como anticipamos, la arquitectura barroca se nutre de los edificios clásicos monumentales, de sus ruinas que abarcan un periodo de cinco siglos de historia. La arquitectura barroca incorpora estos elementos, tipologías y morfologías de la antigüedad, abrazando múltiples fuentes de acuerdo a la geografía y a la historia. La fachada se entiende ahora como un espacio autónomo, con capacidad de dialogar y comunicar, la cual pondrá en sus concretas manifestaciones constantemente en juego la dialéctica naturaleza e historia, lo subjetivo y lo objetivo, lo estético y lo funcional, la continuidad y la discontinuidad, la tradición y la experimentación, la relación estructura-envolvente, la pintura y la escultura, la religión y lo socio-político.

El presente ensayo será continuado por el estudio de los proyectos de fachada llevados a cabo en Roma por ilustres arquitectos y artistas como Carlo Maderno, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, entre otros, quienes, en sus diferentes interpretaciones de la poética barroca, consideran la fachada en cuanto síntesis cultural relevante de espacio arquitectónico, pintura y escultura. Este concepto es precisamente una de las claves que han contribuido a desarrollar el sentido alegórico de este espacio de experimentación, y ha permitido una lectura de la cultura en la que ha sido creada y una posibilidad de acceso a la historia que contiene. La fachada en principio, distintiva del sacro, asume una espacialidad articuladora del espacio religioso y del espacio sociopolítico.

Las ciudades capitales, en su apropiación barroca del espacio urbano, planteadas como centro político y religioso de un territorio, están vinculadas con la diseminación de esta forma artística, que ha sido reinterpretada a medida que se difundía a otras regiones europeas y americanas. Ha sido el arte que ha acompañado la expansión territorial de España, y ha contribuido a consolidar la conquista política y cultural americana dando lugar a diversificaciones cuya caracterización constituye un debate todavía vigente.

La reinterpretación a través del tiempo de la ideología barroca, la mentalidad y la narrativa barrocas, las técnicas artísticas, la producción y sus creadores, fundadas en una renovada ética que consideraba las obras como instrumento de salvación, han determinado la vigencia del barroco a través de sus manifestaciones, sin fórmulas definidas a priori, marcado por multiplicidad de miradas que lo re-habilitan en nuevas formas sin abandonar el principio conceptual que lo define como “*macchina teatrale*”. La apropiación cultural ha integrado la fachada barroca en el curso de su expansión a través de un proceso que podríamos llamar de refracción dado que presenta nuevas facetas, corrimientos y configuraciones, conviviendo con otras formas que aseguran así su continuidad y revelando una fértil capacidad de adaptación a los nuevos escenarios geopolíticos.

Hemos mencionado el caso de *Il Gesù* en Roma y ahora aludimos muy brevemente a otras fachadas pertenecientes a la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa, Perú (1698). Se trata de un conjunto (fachada principal, fachada del portal lateral y portal de acceso al claustro —ahora cerrado—) que ha sido objeto de debate y reflexión por parte de destacados expertos en Historia del Arte e Historia de la Cultura. Resulta una opinión compartida que esta fachada asume un carácter excepcional marcado por la influencia española y la expresión figurativa, las técnicas y el uso de materiales del territorio en cuanto los códigos barrocos vienen repropuestos en un nuevo contexto fuera del territorio europeo en el cual la problemática socioreligiosa está caracterizada por la conquista y la evangelización. A tal fin, se implementó un programma pragmático y devocional que se desarrolló en torno a las premisas de la fe, en otras palabras, la salvación a través de las obras y que considera el arte como la obra por excelencia (Argan). En este caso, se relevan discontinuidades y analogías con *Il Gesù*, éstas en cuanto a un tipo de composición arquitectónica comunicativa en forma de bajorrelieve que dispone una narrativa construida a partir de un código mitológico y del uso de un lenguaje simbólico.

En la fachada de la iglesia, se destaca el uso de la piedra local cuidadosamente esculpida por la maestranza del lugar. La composición contiene abundantes motivos del mundo vegetal y mítico más bien racionalizados en su forma y disposición, indicando una voluntad de orden.

Se distinguen los dos órdenes: en el orden superior, aparecen los nombres de Jesús y María, no sus imágenes, y dos veces el escudo de la Casa de Habsburgo; en el orden inferior, se destacan figuras mitológicas locales (criaturas parlantes) y motivos vegetales y florales siempre dispuestos ordenadamente. Respecto al tema de las figuras mitológicas, son significativas dos sirenas que acompañan la escultura de Santiago Matamoros en el portal lateral con la cabeza de sus enemigos muertos a sus pies. La fuente de referencia de las sirenas fue objeto de múltiples opiniones y debates como ha sido ampliamente detallado en la monografía de Gauvin Alexander Bailey.¹³ Nuestra investigación, siguiendo una línea coherente con la búsqueda de las raíces clásicas del barroco, nos ha conducido a identificar un precedente figurativo con el que presentan interesantes analogías, se trata de una representación celebrativa de la victoria de Azio que da origen a un nuevo inicio: la estatua con coraza de *Gaio Cesare*.

Consideramos que la incorporación de figuras mitológicas en la fachada de la iglesia y en el portal lateral subrayan el carácter excepcional del tiempo originario y representan, de este modo, una legitimación que podría hacer referencia, en nuestro caso de estudio, al momento fundacional de un ordenamiento del territorio que se correspondería con un concomitante compromiso político-social.

Si bien esta investigación está en curso, hemos anticipado este aporte parcial del estudio que se focaliza en la confluencia de la vertiente clásica del barroco y de las culturas locales.

13- Gauvin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid Baroque. Convergent cultures in the Churches of Colonial Peru*. (Notre Dame: University of Notre Dame, 2010).



Basilica di Sant'Andrea. Mantova. Italia

Fuente de la imagen: Arsenio Frugoni, *Storia dell'architettura d'Italia*, Morcelliana, Brescia, 2021.



Basilica di San Lorenzo. Firenze. Italia.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Lorenzo_\(Firenze\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Lorenzo_(Firenze))



Fuentes de las imágenes de fachada y modelo: Wikipedia Commons. Creative Commons Attribution. Consultados el 11.03.2025.

Attribuzione: I, Sailko

https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_modello_per_la_facciata_di_san_lorenzo_1518_ca._01.JPG



Imagen del Disegno di Progetto per la facciata di San Lorenzo, Firenze, Italia, Casa Buonarroti, Michelangelo Buonarroti: Arsenio Frugoni, Storia dell'architettura d'Italia, Morcelliana, Brescia, 2021.



Tempietto del Bramante. Roma. Italia
Fotografía: Gabriele Romano



Chiesa del Redentore. Venezia. Italia
Fuente de la imagen: Manfred Wundram, *Palladio, Edizione italiana*, Taschen, 2016



Chiesa del Santissimo Nome di Gesù. "Il Gesù". Roma. Italia

Fotografía del autor.



Detalles de la fachada de "Il Gesù". Roma. Italia.
Fotografías del autor.



Iglesia de la Compañía de Jesús. Arequipa. Perú

Fuente de la Imagen: Wikipedia Commons. Consultado el 04.02.2025

[https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_la_Compa%C3%B1a%ADa_\(Arequipa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_la_Compa%C3%B1a%ADa_(Arequipa))



Vista del tímpano del Portal Lateral. Perú

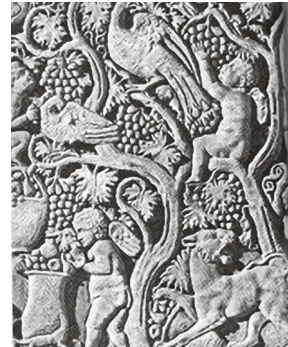
Fuente de las imágenes: Gavin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid Baroque. Convergent cultures in the Churches of Colonial Perú*, University of Notre Dame Press, 2010



Fuente de las imágenes: Detalle de la fachada principal. Gavin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid Baroque. Convergent cultures in the Churches of Colonial Perú*, University of Notre Dame Press, 2010.



Fuentes de las imágenes: Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Boringhieri, 2006.



Fuente de la imagen: Roma, *la fine dell'arte antica*. R. Bandinelli, Rizzoli, 2006

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Vaticano Barroco. Arte, Architettura e Cerimoniale*. Milano: Jaca Book, 2021.
- Ackerman, James, *La arquitectura de Miguel Angel*. Madrid: Celeste Ed., 1997.
- Argan, Giulio Carlo. *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión 1973.
- Argan, Giulio Carlo. *L'Europa delle capitali 1600-1700*. Milano: Skira, 2004.
- Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*, Vol.II y III. Milano: Sansoni, 2002.
- Bailey, Gauvin Alexander. *The Andean Hybrid Baroque. Convergent cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2010.
- Bohn, Babette. "Elisabetta Sirani and Drawing Practices in Early Modern Bologna." *Master Drawings* 42, no. 3 (2004): 207–36. Consultado 19 de enero de 2025. <http://www.jstor.org/stable/1554659>
- Borsi, Franco y Stefano Borsi, *Leon Battista Alberti*, vol.93 de *artedossier*. Claudio Pescio Director Responsable. Firenze-Milano: Giunti, 2017.
- Borsi, Stefano. *Bramante*. vol. 93 de *artedossier*. Claudio Pescio Director Responsable. Firenze Milano: Giunti, 2017.
- Burke, Peter. *Il Rinascimento*. Boloña: Il Mulino, 2001.
- Camerota, Filippo, coord. *La Città del Sole. Arte barocca e pensiero scientifico nella Roma di Urbano VIII*. Roma: Museo Galileo, 2023.
- Cerutti Fusco, Annarosa y Marcello Villani. *Pietro da Cortona Architetto*. Roma: Gangemi, 2002. Dawson, María Cristina, "La Técnica artística de Los Ruiz Florindo". En *Cuadernos de Historia del Arte* N 40, IHA (2023).
- Düring, Ingemar. *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Fabbri, Livia. *Il Tempietto di San Pietro in Montorio attraverso metodologie di rilevamento avanzato per lo studio della forma, della materia e della struttura dell'architettura*. Tesis doctoral, Università degli Studi di Roma "Sapienza", 2013.
- Fagiolo, Marcello y Paolo Portoghesi. *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*. Milano: Electa, 2006.

- Garin, Eugenio. *Leon Battista Alberti*. Pisa: Edizioni della Normale 2013.
- Montaner, Josep María. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Pevsner, Nikolaus. *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza, 1994.
- Portoghesi, Paolo. *Architettura e Memoria*. Roma: Gangemi, 2006.
- Segre, Roberto. *América Latina en su arquitectura*. México: Siglo XXI, 1987.
- Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Tapié, Victor-Lucien. *El Barroco*. Buenos Aires: Eudeba, 1981.
- Watkin, David. *Storia dell'architettura occidentale*. Boloña: Zanichelli, 2022.
- Wittkower, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia, 1600 a 1750*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1958.
- Wundram, Manfred. *Palladio*. Köln: Taschen, 2016.
- Zanker, Paul. *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
- Zanlungo Claudia y Daniela Tarabra. *The Story of Baroque Architecture*. Munich: Prestel, 2012.

Extravagancia, Arte y Música Barroca

Rodolfo Filesi

filesirodolfo@gmail.com

Rubén Darío (Niki) Mármol*

nikimarmolsimonetta@gmail.com

Resumen:

Este breve ensayo se focaliza en la figura de Antonio Vivaldi, previa introducción en la cual se mencionan las características principales que definen al período denominado barroco. Vivaldi fue considerado en su tiempo, un exponente del panorama musical entre los más originales, prolíficos, extravagante, tanto que nombró una de sus obras *La Stravaganza*, “Extravagancia”.

Palabras clave: música, barroco, Vivaldi.

Extravagance, Art, and Baroque Music

Abstract:

This essay presents, after a general analysis of the period, the particular figure of Antonio Vivaldi and the Venetian context, one of the most important centers for music of this era. He is considered, in his time, one of the most original, prolific, and extravagant exponents of the musical scene, so much so that he named one of his works La Stravaganza, “Extravagance”.

Keywords: music, baroque, Vivaldi.

* Agradecemos la valiosa colaboración del Pianista y Compositor, Profesor Sup. en Piano y Composición Rubén Darío (Niki) Mármol, sus precisos aportes desde una perspectiva académica, que han enriquecido este artículo.

“La melodía es la poesía del sonido”

Johann Sebastian Bach

ACERCA DEL ARTE MUSICAL EN EL BARROCO

El espíritu musical de la época denominada barroca, se tradujo en la elaboración de un material ampliado desde lo expresivo y lo formal técnico que, en nuestro tiempo, aún nos asombra. Las innovaciones que fueron desarrollando los compositores se caracterizaron por la afirmación de la tonalidad, la ampliación de las técnicas instrumentales, el uso del contrapunto, la creación en cierto modo de la melodía con acompañamiento a través de los que se denomina recitativo, la especificación de la música vocal e instrumental, la creación de nuevas formas que se asentaron a través del tiempo continuando vigentes: la ópera, el oratorio, la cantata, la sonata, el concierto, etc.

Este es un particular momento cuyas manifestaciones relevantes son: ampliación del registro (grave/agudo, o la tesitura), se establecen bases en lo formal y en la estética que aún están vigentes en la producción de la música contemporánea, se producen avances importantes en el arte de la luthería adquiriendo el violín, la viola, la guitarra y otros instrumentos un formato moderno. Italia y en particular la ciudad de Cremona adquiere centralidad en el arte de la luthería al auspiciar la presencia de expertos en oficio, entre ellos Antonio Stradivari (1643-1737), ciudadano de Cremona, probablemente el luthier más famoso y distinguido en la historia; o Bartolomeo Cristofori quien a partir del clavecín desarrolla el fortepiano (el antecesor del piano). Se posibilitan así nuevos recursos que desarrollan una expresividad inusitada hasta entonces.

Es un tiempo de desarrollo de nuevas formas, las cuales perduran, tal el caso de la Sonata, nombre deriva de *“suonare”*, género instrumental así llamado para diferenciarlo del género cantado que pasa a denominarse

cantata. La cantata es un género profano a diferencia del oratorio que se constituye en un estilo religioso. Toma relevancia el Concierto en cuanto género instrumental y de conjunto con tipologías varias: con lucimiento de un grupo en relación con el total de los integrantes, con destaque de un solista o con paridad técnica similar entre todos. Italia vio nacer grandes maestros representantes de esta forma compositiva: Albinoni, Gabrielli, Vivaldi, entre otros. Como consecuencia del retorno a las representaciones de la cultura antigua surge la Ópera. Transcurría el año 1600 y en ocasión del matrimonio de Enrique IV con Maria de Medici, se representó por vez primera una pieza teatral enteramente cantada. *Euridice* autoría del poeta Ottavio Rinuccini con música de Jacopo Peri y Giulio Caccini. Durante la representación en el florentino Palacio Pitti, la fórmula de la ópera fue hallada. Casi de inmediato con Claudio Monteverdi, se logra una de las más trascendentes realizaciones y con ella dio un importante impulso a este género. En adelante el Canto, en ocasiones, imitará las fluctuaciones del lenguaje naciendo así el “recitativo” característico, especie de intermedio entre el habla y el canto que se acompaña de un bajo cifrado (B.C.= línea de un bajo escrito completado con acorde cuyas notas se grafican con cifras o números).

Los aires de danzas de los ballets de corte dan origen a las suites basadas en danzas de origen campesino. Minués, gavotas, *bourrés* y *courants* son algunas de las piezas que integran una suite manteniendo sus características de origen.

Para lucir el canto diferenciándolo del ‘recitativo’, surge el ‘aireoso’, una melodía con cierta expansión que origina posteriormente al ‘*bel canto*’.

En el siglo XVII, si bien en diversos países hay notables músicos, no existen más que solo dos estilos: el italiano y el francés. El estilo francés caracterizado por sus nobles proporciones y refinamiento en contraposición a la vivacidad de la ópera napolitana y a la luminosa música veneciana. El triunfo de la ópera hace que el rasgo teatral impregne otras músicas, la de cámara y la religiosa. Juan Mathenson manifiesta:

“Todo lo que actúa sobre los hombres es teatral... la música es teatral (...) el mundo entero es un gigantesco teatro”.

La melodía sale del áurea mesurada de la melopea gregoriana y de la polifonía del siglo XVI, para convertirse a un canto sumamente ornamentado, florido y expandido desde su expresividad y en su tecnicismo. Es el reinado de algunos *castrati* auténticos *rockstars* de aquel entonces.

La música instrumental es también acaparada por ornamentos profusos y un desarrollo virtuosístico ayudado por mejoras en el arte de la luthería. Dada esa mejora, se amplía la extensión o tesitura en el agudo y el grave.

Un hito de la música barroca es la aparición, hace trescientos años (1722), del Tratado de Armonía de Rameau. En él, se cimentan bases que anteriormente se usaba sin fundamentos técnicos establecidos, Rameau los codifica abriendo el camino a la afirmación de la tonalidad y al venidero clasicismo y la entidad de los acordes.

Los compositores incursionaban en nuevas experimentaciones armónicas y melódicas con el intento de maravillar al auditorio.

Estableciéndose de este modo una clara la distancia entre este periodo y el precedente Renacentista. Esta innovación sigue la tradición musical de siglos y no intenta establecer una polémica con el pasado. Es una apertura a la búsqueda de una síntesis, de un equilibrio entre la formalidad y la tradición con el *estro* e intentos innovadores. Si tenemos en cuenta una visión poliédrica del fenómeno barroco, en lo que se refiere al ámbito de la música, sobresale en el escenario veneciano la figura particular de Antonio Vivaldi. La *Serenissima* se constituyó en uno de los centros prolíficos y de cultivo más importantes en términos composición y difusión de la música de este periodo. En especial, Vivaldi fue considerado, por la crítica de su época, un exponente del panorama musical entre los más originales y también extravagante (en cuanto su imaginación e inspiración fueron más allá de los límites compositivos conocidos). Resulta revelador el nombre que eligió para una de sus obras:

La Stravaganza, “Extravagancia”, y la obra magistral, *L’Estro Armonico1*, es un título también elocuente sobre capacidad creativa y búsqueda de experimentación.

El concierto (*concerto*) fue un gran protagonista de este periodo. Nacido en Italia con raíces de precedentes géneros musicales, permite obtener la máxima explotación de las capacidades expresivas de la orquesta barroca, compuesta en su mayoría por instrumentos de cuerda. Es conocida la tendencia de los compositores de esta época a la predilección por este género musical, entre los que encontramos destacadas personalidades italianas como Corelli, Stradella, Albinoni, Torelli, Vivaldi y europeos como Bach o Handel. La Sinfonía, proveniente de la separación de las oberturas de la Opera. Se trata de un género compositivo de tres o cuatro movimientos que se alternan entre lentos y rápidos, siendo Vivaldi quien establece su forma de tres movimientos.

Hay tres tipologías más comunes:

- **Concerto Solistico:** un instrumento es el solista y el más importante entre los otros (ej.: violín, oboe).
- **Concerto Grosso:** un pequeño grupo de instrumentos es el solista y el más importante entre los otros.
- **Concerto di Gruppo:** todos los instrumentos tienen la misma importancia.

LA MÚSICA BARROCA EN UNO DE SUS PROTAGONISTAS: LUCIO ANTONIO VIVALDI

Rodolfo Filesi

Antonio Lucio Vivaldi fue uno de los autores más importantes y famosos del concierto. En particular, el *Concerto Solistico* de su mano llega a su forma más refinada y su ápice expresivo. Vivaldi nació en 1678 en Venecia. Su padre Giovanni Battista Vivaldi era un virtuoso del violín. Estudió en el seminario y se ordenó sacerdote, pero muy pronto abandonó las actividades clericales por su debilidad de salud. Hay una anécdota conocida: Vivaldi mientras celebraba una misa, de repente se detuvo y corrió a escribir el tema de una fuga que lo obsesionaba y concluida, volvió a terminar la misa. Por eso fue denunciado a la inquisición que le impidió para siempre oficiar misa². En una carta, el mismo Vivaldi afirmó que dejó de decir misa por problemas de salud, que todavía no están identificados, pero este hecho pone de manifiesto su interés por la composición musical.

Se dedicó a la música desde su niñez y al violín, llegando prematuramente a ser considerado un virtuoso. Enseñó música durante gran parte de su vida en el *Pio Ospedale Della Pietà* en Venecia, un hospital femenino para huérfanas. Exploró cada tipo de género musical, sacra y profana Instrumental (sonatas y conciertos) y vocal, también melodramas (ópera) colaborando junto a Carlo Goldoni, importante autor, dramaturgo y abogado veneciano, con la ópera *Griselda*³ del 1735. Fue uno de los compositores más exitosos y prolíficos de su tiempo en el continente, aunque se sabe que no alcanzó éxito económico. Desde 1718 fue Maestro de Capilla en Mantua y, a partir de este año, dio inicio a la gira por toda Italia y varias prestigiosas cortes europeas en las cuales

2- G. Orloff: *Essai sur l'histoire de la musique en Italie*, Vol. II (Paris:1822), 288-91.

3- RV 718, 1735

presentó óperas, conciertos y serenatas. El maestro falleció en Viena en 1741.



Retrato presunto de Antonio Vivaldi
(anónimo, 1723)

Fuente de la imagen: Wikipedia Commons.
Consultado el 01.04.2025

<https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Vivaldi.jpg#mw-jump-to-license>

La Stravaganza
Concerto I
con Violino solo

Antonio Vivaldi, Op. 4

Allegro

Violini I
Concertino

Violino I

Violino II

Alto Viola

Organo

Violoncelli
(Basso ad libitum)

Partitura del primer concierto de
La Stravaganza.

Fuente de la imagen: Wikipedia Commons.
Consultado el 01.04.2025

<https://images.app.goo.gl/3aH6itx2KPGYcPBr6>

Después de su muerte, cayó en el olvido. Sus composiciones no se ejecutaron más; no obstante, la fama y la importancia de la figura del artista. Es un tema controvertido y los estudiosos todavía no han dado una respuesta clara y unívoca sobre este tema. Ya a mitad del '800 (este tema se tratará después) la Bach-Gesellschaft identificó algunas composiciones de Bach como transcripciones de Vivaldi. En 1905, Arnold Schering publicó *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, poniendo Vivaldi en la correcta perspectiva histórica dando inicio a un redescubrimiento

del autor. El afirmó: “Para el desarrollo del concierto por violín, Vivaldi es tan ejemplar como Corelli fue por la sonata”.⁴

Siguen sucesivamente los estudios del francés Marc Pincherle con el libro *Antonio Vivaldi et la Musique Instrumentale*⁵ y Mario Rinaldi con *Antonio Vivaldi*⁶. Dos estudios fundamentales, que sentaron las bases para los estudios posteriores, como los de Remo Giazotto. El catálogo más vasto y completo de sus obras se debe al danés Peter Ryom que, en 1974, publicó *Ryom Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. Otro catálogo importante es *Catalogo Numerico-tematico delle Opere Strumentali*⁷ del italiano Antonio Fanna. El catálogo y la enumeración más común hoy a nivel internacional es la del Ryom, la cual también es la que va a ser utilizada en este trabajo (o sea RV).

Venecia está en su ápice de expansión militar. Primero, constituye la vanguardia contra la avanzada turca en Europa (por ejemplo, la batalla de Corfù⁸ con la victoria veneciana, por la cual Vivaldi compuso el oratorio en latín *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*⁹); en segundo lugar, Venecia además del territorio costero se expandió en el interior (*entroterra*) veneciano hasta Chioggio y comprendiendo Padova, sede de una de las universidades más antigua e importantes en Europa.

Cuando Venecia reconquistó sus territorios, nació una nueva cultura de la *terraferma* a partir de la reorganización del territorio y de la economía agrícola, de matriz republicana que estableció un clima propicio para una nueva fuerza cultural que se expresó paralelamente en el arte tanto en la ciudad como en las áreas apartadas del contexto urbano. Antonio Foscari nos hace notar dos factores importantes en el desarrollo de

4- *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1905, p.96

5- Paris, 1948

6- Milano, 1943

7- Milano, 1968

8- 1716

9- RV 644, 1716

esta transformación histórica: la *entroterra* es el nuevo protagonista, la nobleza veneciana de *Signori a nobili imprenditori* y la promulgación de dos magistraturas sobre el régimen de los ríos del territorio en relación con el Rialto y la magistratura per *I beni non coltivati*. Se crea en definitiva un territorio agrícola.

Venecia se constituyó históricamente como uno de los centros mercantil y económico más importante de Europa dada su estratégica posición entre Oriente y Occidente. El descubrimiento del Nuevo Mundo y el conocimiento de nuevas rutas marcaron un cambio en el desarrollo económico en el momento en el cual el mediterráneo oriental perdió su centralidad comercial. Los venecianos empezaron a buscar nuevas formas de emprendimientos concentradas en las villas y sus esquemas productivos. Es, en este periodo, que con el disminuir de los comercios los venecianos empezaron a invertir en empresas artísticas. Venecia se convirtió en un polo económico y artístico visitado por toda Europa para apreciar y adquirir obras de arte. Con ello, se produce un crecimiento exponencial de mecenazgo extranjero. También, de monarcas europeos que se establecen por un periodo en Venecia con el propósito comprar obras de arte. La pintura, sean retratos y paisajes de la ciudad, son las más destacadas. Otros productos artísticos que despiertan gran interés son las partituras musicales. Ahí, en este ambiente cultural, adquiere relevancia la imagen de Vivaldi.

Vivaldi era conocido por la ópera y los melodramas. Compuso, en tiempos brevísimos, varias óperas en cada temporada teatral: era literalmente una máquina de producción industrial de óperas. Pero su fama en el extranjero fue gracias a los conciertos porque eran partituras que vendía a varios comitentes de toda Europa. Muchos de estos fueron por encargo de figuras importantes como monarcas o príncipes alemanes.

Desde 1718, empezaron sus viajes en Italia y Europa. Contemporáneamente a sus éxitos operísticos, señores y príncipes siguen encargando numerosas colecciones de conciertos. En particular entre las más

célebres: *L'Estro Armonico*¹⁰, dedicada a “Ferdinando III Gran Principe di Toscana”; *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*¹¹, dedicada a Wenzel von Morzin, aristócrata bohemio; *La Stravaganza*¹², dedicada a Vettor Delfino, noble veneciano; *La Cetra*¹³, dedicada al emperador Carlos VI de Habsburgo. Importante esta última, despertó gran atracción: el emperador demostró interés y propició el dialogo acerca de la música con Vivaldi, retribuyó las composiciones y lo nombró caballero invitándolo a participar de su corte de Viena.¹⁴

En 1716, llegó a Venecia J. G. Pisendel para coleccionar composiciones italianas como parte de un grupo de cuatro músicos personales del príncipe, el *Kammermusik*, que acompañaba al príncipe de Sajonia, Federico Augusto. En 1717, tuvo la posibilidad de conocer personalmente a Vivaldi y siendo maestro de violín de Pisendel se forjó entre ambos una duradera amistad. Tras este encuentro, Pisendel volvió a la patria con varios conciertos de Vivaldi (algunos con la mención “Per monsieur Pisendel”) y otras de Albinoni.

Se cuenta que después de su permanencia en Venecia, el Príncipe Augusto pidió un pasaje de solista particularmente difícil a Pisendel; y no obstante las burlas de los espectadores y músicos, fue capaz de sorprender al público por el virtuosismo. Lo que ejecutó Pisendel está identificado comúnmente con el RV 571. También gracias a Pisendel, Dresda se convirtió en un centro musical del culto vivaldiano.

Más allá de la fama alemana, se puede ver que Vivaldi fue muy apreciado también en Francia. *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*¹⁵ que contiene *Le Quattro Stagioni* (Las Cuatro Estaciones) fue tan apreciado en

10- Nota 2

11- Opus 8, 1724/1725

12- Nota 1

13- Opus 9, 1727

14- Michael Talbot, *Vivaldi* (Torino: EDT, 2013),72.

15- Nota 4

Francia que el *Mercure de France* cuenta que el Rey ordenó, el 25 noviembre 1730, una ejecución inesperada de la *Primavera*¹⁶ y hubo que improvisar una orquesta.

En honor de la boda de Luis XV, en 1725, Vivaldi compuso *La Gloria e Imeneo*¹⁷ y por el nacimiento de *Les Mesdames de France* (las hijas gemelas del Rey), en 1727, *L'Unione della Pace e di Marte*¹⁸. El *Mercure de France* reporta que hubo un gran concierto por casi dos horas y la música, también un *Te Deum*, eran de Vivaldi. Se considera que *La Sena Festeggiante*¹⁹ es de contexto francés, dedicada al rey de Francia, pero no está aclarada la ocasión.

Como se puede entender las partituras de Vivaldi se difundieron en Europa. Empresarios de estampas imprimían estas partituras y las vendían en todo el norte de Europa. Obviamente, no existía un marco legal para la protección del derecho de autor y las ganancias eran solo para estos empresarios. Es conocida en Ámsterdam, la personalidad de Roger desde 1697, quien se destacó como un pionero, aunque no tardó en presentarse la competencia de muchas empresas: la de John Walsh en Londres de la misma época, Le Clerc en París, Leopold en Augusta y Witvogel en Ámsterdam en torno al 1731. Este hecho atestigua la fama que el compositor veneciano tuvo en aquella época.

La difusión de las partituras contribuyó a la formación de generaciones de músicos. Pensemos en J. S. Bach, quien estudió estas partituras, las analizó y, a veces, hizo diferentes transposiciones de conciertos para el clavecín. Los estudios contaron 17 transcripciones para clavecín, 4 para órgano y 1 para cuatros clavecines y orquesta de cuerda. Entre las más conocidas se encuentra la BWV 596 por órgano que es la transcripción

16- RV 269

17- RV 687

18- RV 694

19- RV 693

del concierto por dos violines op.3 n.11²⁰ (RV 565) de Vivaldi y el concierto por 4 clavecines y orquesta BWV 1065 transpone el op.3 n.10²¹ (RV 580) de Vivaldi.

J. N. Forkel, musicólogo alemán del siglo XVIII, en su biografía de Bach, sobre la importancia de Vivaldi por el desarrollo musical de Bach, afirma: “Estudió de manera que se pudieran extraer ideas. [...] Le enseñó a pensar musicalmente, de tal manera que, al finalizar, no dependía de sus dedos para crear sino que concebía las ideas en su mente antes de tocar”²².

Desde mediados del siglo XIX muchas de estas composiciones en las ediciones de la *Bach-Gesellschaft* fueron acompañadas con la inscripción “Desde Vivaldi”. Bach como compositor fue uno de los más ejecutados en Europa y este hecho atestigua el gusto por la música vivaldiana de esta época y también la importancia del compositor en el desarrollo de sucesivas generaciones que tienen en la figura de Bach, la base por la armonía y la técnica de tocar del teclado.

Retomando el contexto de la ciudad de Venecia, como expresamos en torno al *Doge* y en las instituciones de la ciudad, se acrecienta la producción musical para liturgias y eventos oficiales que hacen de la Basílica de San Marcos y también de los cuatros Hospitales de la ciudad, que eran instituciones estatales de huérfanas, centros en los cuales se difunde y se enseña música. Aunque el contexto musical no se limitaba a estas instituciones. El filósofo francés Charles De Brosses escribió: “No hay tardes en las cuales no haya una academia. La gente se derrama sobre los canales a escuchar con tal pasión como si fuese la primera vez”.²³

20- *L'estro Armonico*

21- Nota 15

22- *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, 23. Reportado por Michael Talbot, *Vivaldi*, EDT, 2013.

23- Talbot, *Vivaldi*, 32.

Las academias participaban también activamente, eran sociedades de doctos, como la del veneciano Apostolo Zeno o la *Accademia dell'Arcadia* en Roma. En estas academias, se dedicaban también a la música, eran pertenecientes a la *Accademia dell'Arcadia* grandes músicos como los hermanos Alessandro y Benedetto Marcello.

En cuanto a los Hospitales mencionados, fue el *Pio Ospedale della Pietà*, muy importante ya que Vivaldi enseñó allí, aunque con algunas interrupciones, desde el 1703 hasta el 1740. Bajo su enseñanza, el *Ospedale* ganó la fama de un centro de música virtuosa. De Brosse lo calificaba de mejor calidad que el centro de la ópera de París. En el Hospital, se distinguieron personalidades: la figura de "*Chiaretta*" quien era considerada la mayor virtuosa del violín de su tiempo en toda Italia, la joven *Anna Maria della Pietà* quien obtuvo la mayor fama. Ella sabía tocar el violín, como virtuosa, pero también el violonchelo, laúd, tiorba, mandolina y *viola d'amore*. Cabe destacar que la variedad de instrumentos que las jóvenes podían ejecutar magistralmente fue otra de las características que dio al Hospital enorme prestigio. De Brosse escribió: "(Ellas) tocan el violín, la flauta, el fagot. No hay instrumentos, por grandes que sean, capaces de asustarlas"²⁴.

Siendo el Hospital un espacio prevalentemente religioso, se comprende que algunos instrumentos no eran particularmente apreciados por los administradores venecianos, en particular, trompas y cuernos eran considerados como profanos o mundanos. En este sentido, el cuerno estaba vinculado con la caza y cortes mundanas. Incluso ante la necesidad de aprender nuevos instrumentos, las colaboraciones con figuras masculinas fuera del contexto hospitalero o religioso (tengamos presente que Vivaldi era sacerdote), no estaba bien considerada. Los documentos y contratos atestiguan que las colaboraciones duraban el tiempo necesario para impartir los rudimentos. También las mujeres

24- Talbot, *Vivaldi*, 27.

tendrían que cantar partes masculinas, como en partituras está escrito “*Annetta dal basso*” o “*Paolina dal tenor*”²⁵. Hay que decir que también en otros contextos eran los hombres quienes debían cantar partes femeninas. La presencia de eunucos y castrados era bastante común en las representaciones operísticas.

En Venecia en particular y en Italia en general, la fama mayor llegó con las óperas, vinculadas al desarrollo teatral veneciano. Teatro y sobre todo ópera, en esta época eran prerrogativas de los palacios de príncipes y gente adinerada. En Venecia, se abrieron los primeros teatros de ópera al gran público. El primero fue el San Cassiano en 1637. Los empresarios acompañaron estas iniciativas con la apertura de teatros móviles, que se podían armar y desmontar en cada temporada, en los momentos más importantes del año como era el periodo del Carnaval de Venecia y en otros eventos significativos para la ciudad.

Por tal motivo, se constituyeron numerosas compañías teatrales entre las que no pudo evitarse una competencia despiadada, que se traducía en los precios accesibles de los boletos de entrada y en una actividad del artista a menudo no suficientemente bien remunerada. Vivaldi no se enriqueció con su profesión. Los gastos empresariales mayores no eran a causa de las escenas y el vestuario, normalmente intercambiables por varias óperas, sino por los músicos y cantantes.

Un opúsculo anónimo francés²⁶ describe cómo los empresarios italianos a menudo sólo logran cubrir los gastos del evento. Con este precio bajo, tres o cuatro liras, se pagaba la entrada. Para disponer del asiento, se tenía que pagar otro precio. Mientras los palcos eran alquilados casi siempre por toda la temporada por familias adineradas.

25- Talbot, *Vivaldi*, 29.

26- *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien*, 1754

Vivaldi hizo su debut en la ópera con *Ottone in Villa*²⁷ en 1713, en el teatro delle Grazie de Vicenza, cerca de Venecia. Fue un éxito. Después, empezó la colaboración con el Teatro Sant'Angelo, el más importante en Venecia, cerca del puente de Rialto, donde Goldoni representó sus comedias. Se acuerdan, entre las numerosas, el *Orlando finto pazzo*²⁸, *Arsilda, regina di Ponto*²⁹ y *L'incoronazione di Dario*³⁰. Este periodo de Vivaldi, dedicado a la ópera, corresponde a su gira fuera de la *Serenissima*. Visita Mantua, Florencia, Viena, Praga, Francia y Alemania. Compuso una cantidad indescriptible de óperas en tiempos brevísimos. El abate Conti escribe, en el 1727, al M.me de Caylus que "Vivaldi ha compuesto tres obras en menos de tres meses, dos para Venecia y una para Florencia".³¹

Casi todas las óperas fueron un éxito. A corto plazo, llegó a ser el compositor de melodramas más a la moda de su época. Si bien Benedetto Marcello, en 1720, con un pequeño volumen satírico, *Il Teatro alla Moda*, se refiere satíricamente, y de manera crítica, a los artificios compositivos de Vivaldi y su estilo de componerlas. Este volumen fue bastante apreciado y por algunos tiempos provocó una breve salida de las escenas operísticas venecianas de Vivaldi. El artículo de Benedetto Marcello puede esconder un poco de rencor de parte de su autor tras un episodio judicial que involucraba el teatro (edificado en terrenos pertenecientes a la familia Marcello) *Sant'Angelo*, sitio en el cual trabajaba exitosamente Vivaldi.

El epistolario con varios empresarios y comitentes demuestra una grandiosa capacidad para vender: era un hombre de negocios obstinado y capaz. Atento no solo al lado artístico sino también al lado

27- RV 729, 1713

28- RV 727, 1714

29- RV 700, 1716

30- RV 719, 1717

31- Talbot, *Vivaldi*, 71.

económico y comercial. Un verdadero empresario. Hay una profunda correspondencia entre Vivaldi y el Marques Bentivoglio de Ferrara para intentar montar óperas en la ciudad. Como se dijo antes, era un vendedor capaz también por los conciertos. Es en el mismo periodo de esta gira por Europa e Italia que tuvo varias comisiones de conciertos. El músico y arquitecto Johann Friedrich Armand von Uffenbach describe la habilidad y rapidez de Vivaldi en llevar a cabo comisiones y hacer negocios ventajosos.

Hay también que subrayar que, en este gran repertorio operístico, algunas son reconstrucciones de viejas óperas o pastiches de óperas, juntando partes de óperas viejas u otras de varios compositores, a veces, con aportes personales. Esta práctica “compositivo-comercial” estructurada con fragmentos de otras piezas era común, de uso corriente, al punto que técnicamente recibió un nombre: Centón (*Centone*).

Colaboró con Goldoni (dramaturgo célebre) como libretista en la composición de *Griselda*³² en 1735. Otra importante colaboración fue con Anna Girò o Anna Giraud (Anna Maddalena Teseire, Tessieri). Se reconoce un aspecto controversial y se insinuó incluso una relación sentimental, por lo que recibió el sobrenombre de *Annina del prete Rosso* (*Annina* del sacerdote Rojo, porque como sabemos él era pelirrojo) y al respecto el planteó su defensa, las que fueron recogidas en respectivas correspondencias.

Retomamos el tema principal que nos ocupa, la extravagancia, y a tal efecto es propicio analizar el estilo y el carácter de las obras de Vivaldi. El concepto de la Extravagancia cabe precisamente en las obras de Vivaldi. Una colección de conciertos tiene el nombre *La Stravaganza*³³, en la que se admite en el título el intento de provocar

32- Nota 3

33- Nota 1

estupor en el auditorio. El estilo musical de Vivaldi es particular y uno de los más originales de su época. Tiene la tendencia de recoger estímulos musicales en sus mismas obras sin tomarlos de otros compositores. Era un rasgo que lo distinguía de sus contemporáneos que habitualmente emulaban otras creaciones. Esto hace que tenga uno de los estilos más constantes y originales de su tiempo. Su estilo es típicamente italiano aunque también supo componer en otros estilos, como el francés y lo señaló en las obras: “*alla francese*”.

En sus trabajos se advierte particular atención a matices musicales delicados como dinámica, articulaciones y fraseo. Desde su perspectiva, los géneros musicales no tenían límites y contemplaba la posibilidad de combinar características de estilos diversos. Innovadoramente conciliaba características de música instrumental profana como una sonata en una composición sacra.

Estos son algunos aspectos mas sobresalientes de su composición:

- Utiliza intervalos extremadamente amplios de octavas o más entre dos notas, con saltos muy extensos entre las cuerdas del violín (algo típico del estilo italiano).
- Favorece ritmos anapésticos y compone las melodías con tres grupos pequeños de notas creando un antecedente y dos consecuentes. Esto hace sus melodías frescas y energéticas.
- Hay muchas interrupciones de pausas en maneras inesperadas.
- En las recapitulaciones (cuando repite) le gusta cortar drásticamente, eliminando grupos de compases creando frases asimétricas desde frases simétricas.
- Puede utilizar tranquilamente melodías diatónicas o cromáticas.
- Con las cromáticas en tonalidad menor favorece la escala napolitana o lidia.
- En escalas menores melódicas, baja o sube el sexto y séptimo grado en formas atípicas (forma descendente en un momento ascendente o forma ascendente en un momento descendente).

- Hay variaciones repentinas de ritmos entre lentos y rápido: cuando el auditorio se acostumbra a un ritmo lento, él prefiere convertirlo en rápido inesperadamente. Esta tipología de melodías es típica de la música popular eslava. El *Ospedale della Pietà* estaba situado muy cerca de la *Riva degli Schiavoni* en Venecia. Cada día, se podían escuchar los cantos de los marineros dálmatas.

- Favorece la imitación entre dos o más partes con un motivo y un contramotivo que lo emula, en una continua repetición parecida a una pelea entre las partes.

- Domina el estilo de la fuga y del contrapunto³⁴.

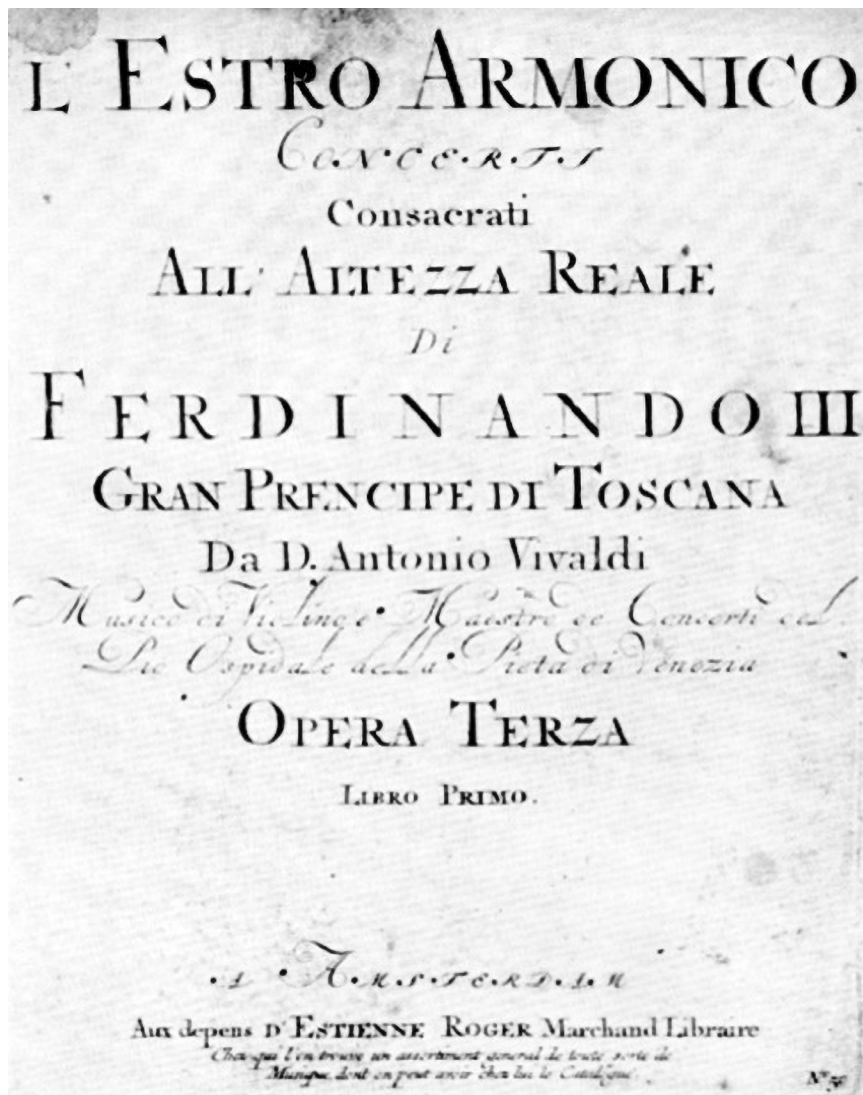
- El Bajo es bastante monótono y favorece el ostinato.

- Modula entre las tonalidades de manera muy personal y atípica pasando de una tonalidad mayor a menor bruscamente. También anticipa los clásicos vieneses como Schubert contraponiendo en versiones mayores o menores el mismo material.

Esta extravagancia, el compositor, la ha plasmado magníficamente en su obra Op. 3, *L'Estro Armonico*³⁵.

34- "... no es tanto el tema melódico que cuenta, cuanto el desarrollo que el tema melódico recibe a través de las reglas casi matemáticas del contrapunto, hasta que se alinea continuamente retomando y multiplicando con declinaciones diversas, se transforman en un rico y profundo tejido armónico". Giulio C. Argan. *La Técnica del Guarini*. Actas de la Conferencia Internacional Guarino Guarini y la internacionalidad del Barroco, Vol.1, (Torino: Academia delle Science, 1970), 42.

35- Nota 2



Frontispicio de *L'estro armonico* de la edición Roger, Amsterdam, 1711.

Fuente de la imagen: Wikipedia Commons. Consultado el 01.04.2025

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Frontespice_Estro_Armonico_Amsterdam_Edition.jpg#mw-jump-to-license

Fue una de las primeras piezas musicales orquestales que intentó vender fuera de Venecia. Es una obra particularmente ambiciosa. “El “*estro*” se puede concebir como inspiración, impulso, fervor, pero no eran la pasión o el vigor, que también animaban estos conciertos. Sin lugar a dudas, lo que sorprendería a sus contemporáneos, era la novedad de sus diseños.”³⁶ Esta pasión se debe conciliar con la armonía general de las composiciones, como dos polos en equilibrio de *estro* y armonía, orden. Estas novedades melódicas y artísticas caracterizan esta obra y por eso tuvieron gran fama en toda Europa. En 1711, Roger se ocupa de la publicación y difusión. Michel Talbot, musicólogo británico, llega a afirmar que fueron los conciertos más influyentes del siglo décimo octavo.³⁷

En esta colección está presente el célebre concierto en si menor por cuatro violines (RV 580, transcripción de Bach, BWV 1065) que es un flujo de ritmos enérgicos que cubren las melodías y armonías, simplificadas a formas básicas. Este aspecto de enfatización del ritmo, junto a una gran precisión formal, fue a menudo considerada por sus contemporáneos como una de las peculiaridades del estilo del compositor veneciano. De esta manera, Vivaldi supera los rígidos esquemas formales del pasado resultando más directo, con virtuosismos de solistas que se alternan con estribillos orquestales, en un dinámico contraste.

La segunda obra que mencionaremos es *Le Quattro Stagioni* del Vivaldi, desde *Il Cimento dell'armonia e dell'Inventione*³⁸.

36- Talbot, Vivaldi, 53.

37- Nota 36

38- Nota 4



Frontispicio de *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* de la edición Le Cène, Amsterdam, 1725

Fuente de la imagen: Wikipedia Commons. Consultado el 01.04.2025

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cimento_dell%27_Armonia_e_dell%27_Inventione-v2-title_page.jpg#mw-jump-to-license

Aquí también el título de la colección adopta una forma de oxímoron, entendida como una competición entre la racionalidad de la *armonía*, contra la fantasía, o sea la *inventione*.³⁹ El aspecto más importante de estos cuatro conciertos es el carácter programático. Con música a programa se entiende la descripción de una historia con la música. Cada uno de estos cuatro conciertos de Vivaldi son transposiciones musicales de un soneto.

Este aspecto narrativo se puede encontrar en varias obras como *Il Riposo*⁴⁰ o *La Caccia*,⁴¹ pero se mencionan sus caracteres expresivos. En “*Las cuatro estaciones*”, hay un relato entero, narrado en los sonetos. Probablemente, estas composiciones ya circulaban, pero fue con la edición *Le Cène* que *Le Quattro Stagioni* fueron acompañadas con los sonetos. Estos cuatro conciertos tuvieron gran éxito y fueron apreciados sobre todo en Francia. El *Mercure de France* reporta que los conciertos fueron frecuentemente ejecutados en la ocasión del *Concert Spirituel* y, en una de estas ocasiones, fue la orden del Rey de ejecutar “La Primavera”.

La primavera fue adaptada sucesivamente por otros compositores. En particular, el motete *Laudate Dominum de Coelis* de Michel Corrette del 1765, y una transposición por flauta sola de Jean-jacques Rousseau del 1775. Se toma como ejemplo el más famoso de los cuatro, *La Primavera*.

La Primavera

Giunt'è la Primavera e festosetti
la salutan gl'augei con lieto canto,
e i fonti allo spirar de' Zeffiretti
con dolce mormorio scorrono intanto:
vengon coprendo l'aer di nero manto e lampi,
e tuoni ad annuntiarla eletti

39- Talbot, *Vivaldi*, 6.9.

40- RV 270

41- RV 362

indi tacendo questi, gl'augelletti
tornan di nuovo al loro canoro incanto:

e quindi sul fiorito ameno prato
al caro mormorio di fronde e piante
dorme 'I caprar col fido can a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante
danzan ninfe e pastor nel tetto amato
di primavera all'apparir brillante.

La Primavera

Llegó la primavera y de contento
las aves la saludan con su canto,
y las fuentes al son del blanco viento
con dulce murmurar fluyen en tanto.

El aire cubre con su negro manto
truenos, rayos, heraldos de su adviento,
y acallándolos luego, aves sin cuento
tornan de nuevo a su canoro encanto.

Y así sobre el florido ameno prado
entre plantas y fronda murmurante
duerme el pastor con su fiel perro al lado.

De pastoral zampona al son chispeante
danzan ninfa y pastor bajo el techado
de primavera al irrumpir brillante.⁴²

Para armonizar la estructura de cuartetos y tercetos con la narración, utilizó un tema que describe un estado de ánimo, de emotividad, a través de los episodios poéticamente narrados. Estos para las primeras dos estrofas que van a ser musicalizadas en el primer movimiento del

42- Traducida por de David Chericían <https://eltrendeyaguaramas2epoca.blogspot.com/2008/05/los-sonetos-de-las-cuatro-estaciones-de.html>

concierto (*Allegro*); las dos estrofas siguientes son narradas cada una en los otros dos movimientos (*Largo e pianissimo sempre, Allegro pastorale*).

Hay que hacer mención que la música a programa, de la que Vivaldi resulta un original vanguardista es la misma forma del periodo romántico o del primer 900 con el poema sinfónico. Richard Georg Strauss con *Así Habló Zaratustra*.

Vivaldi, como se ha expresado, fue un compositor poliédrico. Sus obras son de música sacra y profana, instrumental y vocal: misas, oratorios, sonatas, serenatas, conciertos, óperas etc., Y su enorme producción no se puede concentrar en pocas páginas. El objetivo fue sobre óperas y conciertos, dos de sus mayores polos de producción artística. Puede resultar amable una frase para finalizar este ensayo, del compositor italiano del siglo pasado Gian Francesco Malipiero sobre Vivaldi, que resume todo lo que se pueda decir para describir Vivaldi:

“Hay que contener la respiración y escuchar religiosamente, y al final agradecer a las piadosas damas que lo ayudaron, no queremos saber cómo, a crear tantas obras maestras [...]. El sacerdote es rojo porque arde y es sacerdote porque es un místico, pero ante todo es humano y no necesita colaboradores, sino servidores [...]. Imaginamos al sacerdote rojo... con el oído pegado al violín para escucharse mejor, por la alegría de vibrar con su instrumento, sin importarle lo que la música fue antes de él y será después de su desaparición.”⁴³

43- Gian Francesco Malipiero, *Il Filo d'Arianna* (Torino: Einaudi, 1966), 12.

BIBLIOGRAFIA

Argan, Giulio Carlo. *La Técnica del Guarini*. Actas de la Conferencia Internacional Guarino Guarini y la internacionalidad del Barroco, Vol.1, Torino: Academia delle Science, 1970.

Campogrande, Nicola. *Storia della Musica Classica*. Milano: Ponte alle Grazie, 2024.

Guida alla Musica Sinfonica, (a cura di) Camillo Tommasi di Vignano, Arnoldo Mondadori, 1968.

Henri Gil-Marchex. *Tres Músicos Franceses*. Rameau. Buenos Aires: Centurión Ediciones.

Malipiero, Gian Francesco. *Il filo d'Arianna*. Torino: Einaudi, 1966.

Mármol, Rubén Darío Niki. Conceptos, conclusiones y apuntes personales del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires.

Talbot, Michael. *Vivaldi*. Torino: EDT, 2013.

Tommasi di Vignano, Camilo (a cura di), *Guida alla Musica Sinfonica*. Verona: Mondadori, 1968.

Descartes, Guarini: espacio filosófico, espacio arquitectónico

Patrizio Killian Mariani

mariani.2087365@studenti.uniroma1.it

Resumen

Este ensayo se propone brevemente presentar algunos aspectos relevantes del pensamiento de René Descartes, como el concepto de escepticismo, del *Cogito*, su concepción de Dios y del espacio, y del ocasionalismo de Nicolas Malebranche. Se hará referencia a las posibles influencias de ambos pensadores en las obras arquitectónicas más paradigmáticas de Guarino Guarini en la ciudad de Turín, Italia.

Palabras clave: Espacio, Descartes, Guarini, arquitectura, filosofía

Descartes, Guarini: Philosophical Space, Architectural Space

Abstract

This essay aims to briefly present some relevant aspects of the thought of René Descartes, like his concept of skepticism, his Cogito, his conception of God and of space, and Nicolas Malebranche's Occasionalism. We will reference the possible influences of both thinkers on the key architectural works of Guarino Guarini in Turin, Italy

Keywords: *Space, Descartes, Guarini, architecture, philosophy*

* Agradezco la participación y los validos aportes realizados por la Licenciada Carmen del Valle Roberts, profesora universitaria de filosofía en U.C.A, Rosario, Argentina.

proporcionar al lector pautas para una comprensión de estas tres personalidades del siglo XVII.

RENÉ DESCARTES

Descartes nació en La Haye-en-Touraine, Francia, en 1596. Se trasladó a La Flèche donde recibió una educación jesuita. Posteriormente, continuó sus estudios de derecho en Poitiers. En 1618, se incorporó al ejército y comenzó a estudiar ingeniería militar. Su experiencia en el ejército concluyó en 1620 y, tras pasar algunos años en París, se instaló finalmente en La Haya, donde escribió gran parte de sus obras: “*Les Météores*”, “*La Dioptrique*”, y “*La Géométrie*” y “*Discours de la méthode*” en 1637 y publicó, en 1641, sus «Meditaciones». En el año 1649, recibió una invitación de la reina a la corte real de Suecia, aunque su permanencia allí fue breve dado que se vio truncada por su muerte en 1650.

COGITO, FUNDAMENTO DE LA REALIDAD

“Hace algún tiempo que vengo observando que desde mis primeros años he recibido por verdaderas muchas opiniones falsas que no pueden servir de fundamento sino a lo dudoso e incierto, porque sobre el error no puede levantarse el edificio de la verdad. Con los principios que me habían enseñado nada útil podía conocer, porque de principios falsos no se deducen consecuencias ciertas, y decidí deshacerme de todos los conocimientos adquiridos hasta entonces y comenzar de nuevo la

labor, a fin de establecer en las ciencias algo firme y seguro.”¹

El punto de partida de la filosofía de Descartes es su búsqueda de la verdad, para lo cual desarrolla un método coherente que permita sistematizar sus investigaciones. Subraya, como parte de esta metodología, la importancia de aquello que él denomina *Mathesis Universalis*. Se trata de una ciencia omnicomprendiva que tiende a un objetivo universal por sobre las ciencias particulares como geometría, aritmética, álgebra, las ciencias físicas, etcétera. Descartes busca la verdad y paralelamente un método sistemático para comprender y desarrollar otras verdades.

Para encontrar un fundamento sólido, parte de un experimento intelectual en el cual se pregunta: ¿De qué puedo tener certeza? ¿Se puede confiar en los sentidos? ¿Qué certeza puede darme la razón? ¿Qué pasaría si un genio maligno lo engañara haciéndole creer en todo lo que le rodea? ¿Cómo sabría lo que es verdad y lo que no? ¿Qué puedo encontrar que sea indudable en cualquier caso? Adopta, una especie de escepticismo radical, en el que duda de todas sus percepciones internas y externas. Sin embargo, este escepticismo encontrará un límite que lo llevará a encontrar una certeza. Comprende que incluso para poder dudar, un sujeto debe poder pensar y, para pensar, un sujeto debe poder existir. Por tanto, su punto de partida cierto es que, dado que duda, indudablemente existe: *Cogito, ergo sum*. “...De suerte, que después de pensar mucho y examinar cuidadosamente todas las cosas, es preciso concluir que esta proposición: **yo soy, yo existo**, es necesariamente verdadera, siempre que la pronuncio o la concibo en mi espíritu”². El cogito cartesiano abre una nueva época, ya que instala al sujeto pensante como fundamento de la realidad, da inicio a la modernidad.

1- René Descartes, “Meditaciones Metafísicas”, consultado el 5 de febrero de 2025, 67. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1566/4.pdf>

2- Ibid, 74.

Descartes ya no se pregunta ¿qué encuentro en el mundo? sino ¿de qué puedo estar seguro? El problema de la verdad es reemplazado por el problema de la certeza. Hay un cambio en el modo de comprender el mundo y el lugar que ocupa el hombre en ese mundo.

“[...] de que la mente o el alma siempre piensan, y de que el pensamiento siempre está acompañado de la conciencia, se sigue que el alma está siempre consciente: debido a la duración de su existencia, el alma se encuentra continuamente arraigada a la actividad consciente. El entendimiento de nosotros mismos como cosas pensantes está basado en esta conciencia que siempre acompaña al pensamiento. Y esta comprensión de uno mismo es, de hecho, la base del conocimiento de nosotros mismos como seres individuales.”³

El sujeto moderno es aquel que conoce el mundo a través de la representación, ya no es el hombre medieval que “espejaba al mundo”. El hombre se convierte en sujeto y el mundo en imagen. Todo cuanto existe, lo es para el sujeto, el mundo es objeto del sujeto que lo piensa. Podemos decir: “las cosas no son lo que son sino lo que somos”.

DUALISMO CARTESIANO

A partir del *Cogito*, distingue dos tipos de naturaleza o planos de existencia: la *res cogitans*, el “sujeto que piensa” / la razón, y la *res extensa*, es decir, la realidad material en sí. La oposición entre estas dos naturalezas de la realidad constituye lo que hoy se conoce como dualismo cartesiano o dualismo de las sustancias: la realidad no es una sola esencia, sino que

3- Udo Thiel, *El sujeto de la Edad temprana* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 69.

está dividida en dos «elementos» que, de un modo u otro, interactúan entre sí. Esta interacción será objeto de muchas controversias, motivo por el cual será abordada y desarrollada por otros pensadores contemporáneos y posteriores, tal el caso de Nicolás Malebranche. Una de las críticas al dualismo y al *Cogito* de Descartes es considerar que estar realizando un acto no significa ser ese acto. El hecho de que yo piense no significa que yo sea esta *res cogitans*, lo que significa que esta dicotomía podría carecer de suficientes fundamentos teóricos, ya que el sujeto podría participar de la realidad material y, por lo tanto, ser parte de la *res extensa*.

DIOS, GARANTÍA DEL CONOCIMIENTO

Una vez adquirida la certeza de este principio, el *cogito*, Descartes considera que no basta descubrir el principio subyacente a la verdad. Esta certeza fundamental no permite garantizar la existencia de la realidad externa al sujeto. Siendo Descartes un matemático, desea analizar todas las dimensiones de la realidad. Se plantea entonces ¿cómo proceder una vez que ha desarrollado el concepto de *Cogito*? La respuesta se encuentra en la existencia de Dios. Deduce la existencia de Dios a partir de la idea de Dios. Existencia que es esencial en su filosofía: en efecto, para Descartes, Dios proporciona la certeza del mundo exterior al sujeto pensante porque ciertamente no es un genio maligno que desea engañarnos. Descartes por lo tanto aborda la cuestión de cómo demostrar la existencia de Dios. Expone varias pruebas, pero trataremos brevemente la primera y la tercera.

“Por Dios entiendo una substancia infinita, eterna, inmutable, independiente, omnisciente, omnipotente, por la que yo y todas las demás cosas (si es verdad que existen) han sido creadas y producidas. Estas cualidades

son tan grandes y tan eminentes que cuanto más las examino menos me persuado de que esa idea tenga su origen en mí. Es, pues, necesario concluir de todo lo que he dicho, que Dios existe; porque, si bien la idea de la substancia esta en mí, puesto que soy una substancia, no tendría la idea de la substancia infinita, siendo yo finito, si no hubiera sido puesta en mi espíritu por una substancia verdaderamente infinita”.⁴

La primera prueba divide las ideas humanas en tres tipos diferentes: innatas, externas y ficticias. Lo importante de esta prueba es la comprensión de Descartes de cómo surgen estos tipos de ideas: puesto que para Descartes la idea de Dios es infinita y el infinito no podría derivarse de ninguno de estos tres tipos de ideas que son finitas porque proceden de nuestra propia naturaleza limitada, Dios debe existir; es decir, dado que tenemos la idea de substancia infinita y esta idea no puede derivarse de ninguna idea finita, necesariamente debe existir el ser infinito en el que tiene su fundamento. Sin embargo, pruebas como ésta pueden ser criticadas cuando consideramos las ideas de otros filósofos, como Hume (citamos de su *“Enquiry concerning Human understanding”*: “y que todo este poder creador de la mente no equivale más que a la facultad de componer, transponer, aumentar o disminuir los materiales que nos proporcionan los sentidos y la experiencia”⁵. De este modo, aunque el infinito nos resulte antinatural, parece mucho más fácil poder considerarlo como un mero «aumento» extremo de lo que nos proporcionan nuestras experiencias. La tercera prueba se basa en el clásico argumento ontológico: Dios es visto como el ser más perfecto que existe y, como tal, la existencia debe formar parte de la perfección de Dios y, por tanto,

4- Descartes, op. cit, 89-90.

5- David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding* (New York: Oxford University Press, 2007), 12.

Dios debe existir. La prueba ontológica en particular ha sido objeto de críticas, especialmente por parte de otros filósofos como Kant, con su afirmación de que «la existencia no es un predicado»: la existencia debe ser observada y probada como una realidad distinta. No obstante, las críticas, Descartes sostiene su argumentación y consolida el lugar de Dios en su filosofía como necesario para el conocimiento de realidades como el mundo exterior.

ESPACIO, UN LUGAR SIN VACÍO

Descartes también se destacó en ámbito de la matemática. Introdujo el sistema de las coordenadas cartesianas en el que realiza una síntesis entre álgebra y geometría. También abordó los campos de la física y de la meteorología. Un filósofo y hombre de ciencia.

En lo que respecta al mundo material, Descartes es determinista. Todas las causas del mundo material tienen que haber tenido una causa anterior. El mundo material tiene dos cualidades esenciales: extensión y movimiento. El mundo material para Descartes es infinito y las cosas en este mundo están en constante movimiento el cual es causado en última instancia por Dios mismo al inicio del tiempo: los objetos en movimiento permanecen en movimiento (inercia) y la cantidad de movimiento en un momento dado es siempre la misma (conservación del momento). Descartes cree que la única forma de transmitir el movimiento es a través del contacto físico.

En lo que se refiere específicamente al espacio, hay que señalar la tendencia de Descartes a rechazar el espacio vacío. La extensión es una cualidad esencial de las sustancias materiales y puesto que la nada no existe, la nada no puede tener extensión: el espacio vacío no existe en su concepción de la realidad material. Esta concepción ha contribuido a generar nuevos parámetros incluso en la determinación del espacio arquitectónico que podemos reconocer en la obra de Guarini.

Sin embargo, sus ideas sobre el espacio y el mundo físico chocan inevitablemente con sus ideas sobre la *res cogitans*. El dualismo presenta un cierto grado de criticidad. Por un lado, afirma que la *res cogitans* es la que controla nuestras acciones y nos dirige; por otro, sostiene la existencia de una realidad material totalmente determinada por sí misma y por causas anteriores. Emerge una contradicción en la relación entre mente y materia: se supone que la mente controla la materia, pero al mismo tiempo sólo una realidad material puede afectar a la materia. Citando a Russell: “Esta parte de su teoría fue abandonada por su escuela, primero por su discípulo holandés Geulincx y, más tarde, por Malebranche y Spinoza. Los físicos descubrieron la conservación del momento, según la cual la cantidad total de movimiento en el mundo en cualquier dirección dada es constante. Esto demostró que el tipo de acción de la mente sobre la materia que Descartes imaginó es imposible. “En segundo lugar, puesto que la serie física estaba rígidamente determinada por leyes naturales, la serie mental, que corría paralela a ella debía ser igualmente determinista. Este punto de vista sería difícil de conciliar con la ética cristiana y el castigo del pecado.”⁶

MALEBRANCHE Y EL OCASIONALISMO

Es en el contexto de esta crisis del dualismo, cuando Malebranche expone el pensamiento Ocasionalista como alternativa de explicación de la aporía. Malebranche fue un sacerdote francés nacido en 1638 que, entre diversas ideas, buscó resolver la relación entre la *res cogitans* y la *res extensa*. La idea central de la doctrina Ocasionalista es que Dios es la causa «eficiente» de cada uno de los acontecimientos que ocurren tanto en el mundo material como en el mundo «mental». Esto significa que

6- Bertrand Russell, *A history of Western Philosophy*, (London: George Allen and Unwin LTD, 1947), 583-584.

todo fenómeno mental y físico no es más que la «ocasión» para que Dios se manifieste en ambos mundos. Guarino Guarini, durante el período de su vida transcurrido en París, pudo conocer y entrar en contacto con estas doctrinas y asimilarlas en su propia filosofía. Podemos intuir ya cómo esta doctrina influirá en sus obras: “La técnica, pues, es la ocasión de la manifestación de la lógica divina en la humana y puesto que las leyes de la lógica divina son milagros, la arquitectura es un milagro lógico y técnico.”⁷

LA VIDA DE GUARINI

Camillo Guarino Guarini nace en Módena en 1624. A los 15 años, ingresa en la congregación de los Teatinos y es enviado a Roma como novicio. Allí, comienza también su formación arquitectónica. Se interesa en las obras de Francesco Borromini. En 1647, regresa a Módena y, habiendo sido ordenado sacerdote, llega a ocupar un cargo importante dentro de su orden religiosa. Enseña filosofía y trabaja en la ampliación del convento teatino. Entre 1655 y 1666, dedica su tiempo a viajar, deteniéndose en Mesina y, posteriormente algunos años en París, donde recibe el encargo para completar la iglesia de *Sainte-Anne-la-Royale*. Comienza a enseñar teología y publica *Placita Philosophica*. En 1666, se traslada a Turín, donde permanece quince años. En Turín,



Fotografía del autor. Vista exterior Palazzo Carignano, Turín, Italia

7- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol.III (Milano: Sansoni, 2002), 194.

lleva a cabo un importante repertorio de obras arquitectónicas: proyecta y construye la *Chiesa di San Lorenzo*, la *Cappella della Sindone* y el *Palazzo Carignano*. Durante este período en Turín, publica la mayoría de sus tratados matemáticos y arquitectónicos. Finalmente, en 1680, regresa a Módena para trabajar en el Palacio Ducal hasta su fallecimiento en 1683.

ARQUITECTURA

Lo que distingue a Guarini de otros arquitectos de su época es su gran fuerza innovadora. Conceptualmente, la filosofía de Descartes y la técnica arquitectónica de Guarini comparten la búsqueda del conocimiento y la incansable investigación. Los proyectos de ambos son, en cierto modo, radicales y pretenden conscientemente cuestionar certezas y aportar innovaciones en el propio campo de estudio. Comparten un particular interés por la geometría y el comportamiento de la luz (Descartes por ejemplo escribió un texto titulado “Tratado de la Luz”). ¿Dónde se verifica esto? El propio Guarini escribe en su primer Tratado: «L’architettura può correggere le regole antiche e nuove inventare»⁸. No sólo lo es, sino que se



Fotografía del autor. Vista interior Chiesa di San Lorenzo, Turín, Italia

8- Guarino Guarini, *Architettura Civile* (Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737), 5.

presenta conscientemente como una fuerza creativa, en particular mediante el uso de la geometría y las matemáticas. Utilizará los viejos esquemas, pero irá más allá.

Un interesante ejemplo de apertura cultural lo podemos constatar con el tratamiento de la luz que se inspira en las mezquitas islámicas, probablemente visitadas durante un periodo de su vida en España, en particular la Mezquita-Catedral de Córdoba o la Catedral de Zaragoza. Un segundo ejemplo es recordado por Wittkower cuando dice: “Ed infine, permettetemi di ricordarvi che egli fece sua ed espresse, in ampi capitoli del suo Trattato, la grande lezione che egli solo tra gli Italiani aveva appreso da matematici francesi innovatori. Questo tema è presentato nell’introduzione al Trattato IV *Dell’ortografia gettata*, dove egli spiega che la nuova geometria è assolutamente necessaria all’Architetto, abbenchè poco conosciuta dalla Italiana Architettura, solamente dalla Francese in molte occasioni egregiamente adoperata.”⁹

En el proyecto de la *Chiesa di San Lorenzo*, Guarini trabajó desde 1668 hasta 1680. La iglesia responde a una planta cuadrada con un espacio centralizado rodeado de ocho lados convexos sobre los cuales se abre una serliana. En la parte superior, los elementos adquieren una notable complejidad compositiva: se disponen lunetas con serlianas que se alternan para sostener la cúpula que se materializa en una forma cónica. En cuanto a la estructura de la cúpula, podemos ver una organización claramente octogonal del espacio: ocho ventanas, dieciséis arcos, que a su vez se unen para crear una estrella de ocho puntas en el centro de la cúpula coronada por una linterna. En esta composición, se registra la influencia de la Mezquita: de hecho, una rápida comparación entre las cúpulas muestra semejanzas entre ambas. Esto pone de manifiesto concretamente su espíritu innovador. Además, debemos relacionar esta

9- Rudolf Wittkower, “Introduzione al Guarini. Orazione inaugurale,” en *Guarino Guarini e l’Internazionalità del Barocco*, coord. Vittorio Viale (Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1970), 27.

cúpula con la concepción cartesiana de que la nada es incompatible con el concepto de extensión. Guarini llena de luz ese espacio vacío y la luz no sólo llena, sino que también ayuda a dar forma y contribuye a la estructura general de la cúpula. Al respecto recordemos la observación de Paolo Portoghesi: “Con questa espressione intendiamo la tendenza a usare le fonti luminose come una rete di punti che si sovrappone alla struttura statica formando una sorta di contro-struttura”.¹⁰

La segunda cúpula que presentamos es la *Cappella della Sindone*, proyectada por Guarini, en la que trabajó desde 1668 hasta 1680, aunque al momento de su muerte en 1683 quedaron algunos puntos incompletos, particularmente la fachada. Lo que impresiona al espectador inmediatamente al entrar por primera vez y situarse bajo la cúpula, es el ritmo intenso de los seis niveles de arcos que la adornan. Seis ventanas, seis arcos por nivel, seis niveles, arcos que se superponen y se hacen progresivamente más pequeños hasta llegar a la cúspide de la cúpula, en la que vemos un lucernario con la representación del Espíritu Santo. Hay muchos elementos que podemos mencionar. En



Fotografía del autor. Vista interior Cappella della Sindone, Turín, Italia

10- Paolo Portoghesi, *Guarino Guarini*, (Bologna: Pendragon, 2024), 150-151.

primer lugar, el aspecto innovador de la cúpula. Constituye una notable realización de aquello que sostenía Argan a propósito del acercamiento a una concepción más fluida del espacio: «la forma arquitectónica no está determinada por una concepción a priori del espacio, sino que ella misma es un determinante del espacio o, más exactamente, de las imágenes del espacio»¹¹. Al centrarse Guarini, a diferencia de otros arquitectos italianos de su época, en la geometría y las matemáticas, toma esquemas geométricos y elementos arquitectónicos clásicos. En este caso, los arcos y los innova tanto en su función como en su ubicación. Tradicionalmente, los arcos se utilizan para apuntalar una estructura primaria mayor, pero, en este caso, son los propios arcos los que conforman dicha estructura y no una estructura como otra cualquiera, sino una cúpula. Nos preguntamos si acaso su formación filosófica, que seguramente ha sido determinante en el enfoque general y el concepto de la arquitectura, pudo haber influido el proyecto de la estructura de esta cúpula: la doctrina ocasionalista afirma que Dios es la única causa eficiente tanto del mundo material como del espiritual. Recordemos al respecto la reflexión de Argan citada en nuestro párrafo sobre Malebranche: el artista no sería más que un recipiente a través del cual Dios modela la realidad y la manera en que Dios modela la realidad no se limita en absoluto a los esquemas arquitectónicos y geométricos clásicos. Todo en esta obra apunta a una irracionalidad divina (irracionalidad no en el sentido de algo equivocado, sino de algo que escapa a nuestra propia comprensión): “L’impostazione di un peso su un vuoto è un errore tecnico finché si pensa che le tecniche umane debbano imitare i modi della natura e rispecchiarne l’intrinseca razionalità; cessa di essere un errore quando si pensa che le tecniche umane vanno al di là dei modi naturali e cioè realizzano fenomeni che sono puramente umani, spirituali”.¹² Esta irracionalidad

11- Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol.III: 195

12- Giulio Carlo Argan, “La tecnica del Guarini,” en *Guarino Guarini e l’Internazionalità del Barocco*, Vol.I, coord. Vittorio Viale (Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1970), 44.

se ve exasperada por el ritmo apremiante de los arcos y esta repetición geométrica continua caracteriza las obras de Guarini. De hecho, basta con observar el piso conformado por mármol policromo bajo la cúpula para ver una intensa multiplicación de elementos geométricos. Este esquema de repetición presente en Guarini ha sido relevado como una de las constantes de su lenguaje arquitectónico y ha recibido un término específico por parte de Portoghesi: la *germinazione simmetrica*. Guarini innova especialmente en la conexión de varias unidades espaciales geométricas dentro de sus estructuras (por ejemplo, en los altares laterales de sus iglesias). Portoghesi afirma que una de las grandes



Fotografía del autor. Vista interior Cappella della Sindone, Turín, Italia

innovaciones de Guarini es *“L’articolazione dello spazio in unità concatenate”*. La saturación espacial, la aliteración de los arcos, es a la vez «irracional» en su formulación, y en su punto final, una representación del Espíritu Santo. Guarini ha realizado esta original combinación de estructura y de luz a causa de su apertura a la experimentación y a las posibilidades expandidas de la materia a través de su técnica, resultado de la sistemática incorporación del cálculo matemático. La interacción de la luz con la estructura construida a partir de las unidades reiteradas

produce un efecto especular que es el resultado de la experimentación técnico-científica dando lugar a formas arquitectónicas que no se basan en mimesis de la naturaleza sino en la *tekhne*. Son el producto de la cultura y de la voluntad creativa. Una formulación y una conclusión divinamente humanas. Guarini, en este sentido, participa del debate que comienza a instalarse en la sociedad europea acerca del rol de la ciencia y de la técnica.

Hemos tenido ocasión de aproximarnos a los aspectos centrales del pensamiento filosófico de Descartes, hemos observado la evolución de algunas líneas interpretativas en el pensamiento de Malebranche y destacado los proyectos más importantes de la vida y el pensamiento de Guarini, citando obras arquitectónicas que sugieren posibles puntos de contacto en las ideas de los tres protagonistas del ambiente intelectual de la época. Tanto Descartes como Guarini están guiados por un impulso innovador y de experimentación: quieren conscientemente que sus ideas sean la base y el modelo de una nueva filosofía o de una nueva arquitectura. Presentamos la conexión entre la concepción del espacio de Descartes y el modo en que Guarini utiliza la luz en sus estructuras y hemos hecho alusión al modo en que los edificios de Guarini encarnan la doctrina Ocasionalista al mostrar elementos nuevos y fuera de lo común y configuraciones de dichos elementos para representar la racionalidad divina. En Guarini, confluyen diversos conocimientos: la filosofía, la teología, la matemática, la geometría y la aplicación práctica se conjugan para proponer al espectador proyectos innovadores. Portoghesi ha interpretado el núcleo del concepto arquitectónico de Guarini al afirmar que “de este modo, la arquitectura ya no sería -como en la tradición humanística y aún en la experiencia de Borromini- un lugar de conocimiento autónomo a través de la práctica, sino un lugar en el que

proyectar problemas y logros cognitivos de otros campos disciplinarios como la geometría y la filosofía.”¹³

BIBLIOGRAFÍA

Argan, Giulio Carlo. “La tecnica del Guarini.” En *Guarino Guarini e l’Internazionalità del Barocco*, Vol.I, coord. por Vittorio Viale, 35-46. Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1970.

Argan, Giulio Carlo. *Storia dell’Arte Italiana*, Vol.III. Milano: Sansoni, 2002.

Descartes, René. “Meditaciones Metafísicas.” Consultado el 5 de febrero de 2025. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1566/4.pdf>

Guarini, Guarino. *Architettura Civile*. Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737.

Hume, David. *An Enquiry concerning Human Understanding*. New York: Oxford University Press, 2007.

Mariani, Patrizio Killian. “Descartes: Mind and Space.” *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º. 40, Escenarios Barrocos (2023): 293-305.

Montanari, Tomaso. *Il Barocco*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2024.

Portoghesi, Paolo. “Il linguaggio del Guarini.” En *Guarino Guarini e l’Internazionalità del Barocco*, Vol.II, coord. por Vittorio Viale, 9-19.Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1970.

Portoghesi, Paolo. *Guarino Guarini*. Bologna: Pendragon, 2024.

Russell, Bertrand. *A history of Western Philosophy*. London: George Allen and Unwin LTD, 1947.

Thiel, Udo. *El sujeto de la Edad temprana*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Wittkower, Rudolf, “Introduzione al Guarini. Orazione inaugurale.” En *Guarino Guarini e l’Internazionalità del Barocco*, coord. por Vittorio Viale, 19-32. Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1970.

13- Paolo Portoghesi, “Il linguaggio del Guarini,” en *Guarino Guarini e l’Internazionalità del Barocco*, Vol.II, coord. Vittorio Viale (Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1970), 10.

ANEXO FOTOGRAFICO



Fotografía del autor. Vista exterior Chiesa di San Lorenzo, Turín, Italia



Fotografía del autor. Vista exterior Cappella della Sindone, Turín, Italiae



Fotografía del autor. Vista interior Palazzo Carignano, Turín, Italia

Maravedíes y macuquinas: impronta barroca en monedas acuñadas por el Imperio Español en los siglos XVI-XVIII

Franco Andrés Pagano

francop21@gmail.com

Resumen:

Los maravedíes de vellón acuñados en España a partir del siglo XVI y las macuquinas procedentes de las cecas de las colonias del Imperio Español en América hasta el año 1773 fueron protagonistas de graves crisis económicas. El Estado recurrió a distintas estrategias en su política monetaria para enfrentarlas, que confirieron a estas piezas ciertas características con una marcada impronta barroca. La cruda realidad de las penurias económicas se manifiesta en una originalidad que, mediante la distorsión de formas, el rechazo a las reglas y con un dinamismo de efectos forzados y violentos, es capaz de crear artificios con notorios contrastes como las dos caras de una misma moneda. Presentan formas caprichosas, que recuerdan a las perlas barrocas y propiciaron fraudes a la Corona. Estos objetos numismáticos son documentos que reflejan y permiten estudiar diversos aspectos interesantes de la historia hispano-americana entre los siglos XVI-VIII.

Palabras clave: maravedíes, monedas de vellón, macuquinas, período barroco.

Maravedíes and macuquinas: baroque imprint on coins minted by the Spanish Empire in the 16th - 18th centuries

Abstract:

The maravedis minted in Spain from the 16th century onwards, and the macuquinas minted in the Spanish Empire's American colonies until 1773, were the protagonists of serious economic crises. The State resorted to different strategies in its monetary policy to confront them, which gave these coins certain characteristics with a marked baroque imprint. The harsh reality of economic hardship is manifested in an originality that, through the distortion of forms, the rejection of rules, and with a dynamism of forced and violent effects, is capable of creating artifices with notable contrasts like the two sides of the same coin. They have whimsical shapes, reminiscent of baroque pearls and led to frauds to the Crown. These numismatic objects are documents that reflect and allow us to study various interesting aspects of Hispanic-American history between the 16th and 18th centuries.

Keywords: maravedis, vellon coins, macuquinas, baroque period.

*“...Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña,
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado...”*

Extracto del poema de Francisco de Quevedo (1580-1645), *Poderoso Caballero es Don Dinero*.

Si bien el maravedí acompañó a la economía española desde el siglo XI, en esta ocasión, se hará referencia a los maravedíes acuñados en vellón por el Imperio Español a partir del siglo XVI. El vellón es una aleación de plata con un metal de bajo valor como, por ejemplo, el cobre. Estas monedas emitidas en grandes cantidades formaban parte del escalón más bajo del numerario castellano de la época y eran utilizadas comúnmente en las transacciones cotidianas de la población de bajos recursos. Ellas fueron protagonistas de graves crisis económicas como la de fines del siglo XVI y la del XVII. Carlos I había empeñado fondos castellanos y provenientes de las colonias de América para solventar los inconmensurables recursos bélicos requeridos para lograr consolidar el vasto Imperio. Éste poseía territorios en todos los continentes del planeta, fue heredado por Felipe II, junto con grandes deudas y nuevas demandas económicas para poder sostener y expandir su hegemonía. Ante esta situación, el Estado recurrió a diferentes estrategias. Por ejemplo, con la reforma monetaria de 1566 logró aumentar el valor del Escudo de oro y poner en circulación rápidamente gran cantidad de monedas de vellón rico. Estas medidas fueron insuficientes para solventar la delicada situación y pronto comenzó a depreciar continuamente su ley, es decir, que poco a poco iba disminuyendo la proporción de plata conforme aumentaba la de cobre, como lo indicara la Cédula Real de Felipe III con fecha 1 de febrero de 1597:

“[...]se podría escusar mucha parte de la plata que se suele hechar y haviéndose considerado esto muy particularmente y consultádoseme, he acordado que se labre en dicho Ingenio toda la moneda de vellón que se huviere de labrar de aquí adelante en estos Reynos de Castilla, hechándose a cada marco de cobre un grano de plata tan solamente, y que en esta forma se labren por ahora hasta que yo mande otra cosa en cada un año 100.000 ducados de moneda de vellón que hazen 340.000 marcos del mismo valor y peso que tienen la que agora corre en estos Reynos de Castilla, de seis partes las tres en quartos y las dos en medios y la otra parte en maravedís...”¹

Hasta que finalmente, el 13 de junio de 1602, una nueva Cédula Real elimina por completo el contenido de plata en las monedas acuñadas y disponía una merma en el peso de las mismas: “...que toda la moneda de vellón, que de aquí adelante se labrare en estos dichos Reynos, sea sin liga, ni mezcla de plata, y de la mitad del peso que agora tiene...”² En el período que nos ocupa, se acuñaron enormes cantidades de maravedíes de vellón en diversas cecas españolas: Burgos, Sevilla, Toledo, Segovia, Valladolid, etc. Existen numerosas diferencias en las imágenes que aparecen en estas monedas a lo largo del tiempo, según la ceca de origen y el monarca a nombre de quien se acuña. Sin embargo, cotejando una variedad de éstas, es frecuente encontrar en el anverso el castillo, a la izquierda de éste se indica el valor facial de la moneda y, a la derecha, una letra correspondiente a la ceca. Todo esto rodeado por una leyenda, separada por una orla circular de puntos, con el nombre del monarca

1- Elena María García Guerra, *Las acuñaciones de moneda de vellón durante el reinado de Felipe III*, (Imprenta del Banco de España, 1999) Servicio de Estudios de Historia Económica, nº 38, 15.

2- *Ibidem*, 24.

o los monarcas según corresponda³. En el reverso, aparece el león, a la derecha el año y a la izquierda la ceca, aquí continúa la leyenda que indica los dominios del Rey⁴. Tanto el castillo como el león pueden aparecer coronados y encontrarse o no dentro de un escusón. Cabe aclarar que la anterior es una breve descripción muy general de la iconografía empleada, la gran variedad existente está fuera del alcance de los objetivos del presente artículo (Fig.1).



Fig. 1: anverso y reverso de 8 maravedíes, acuñada en vellón en Burgos (1604), Felipe III
Fuente: Dominio público

La complejidad de la situación económica debida en parte a la evolución de los precios y a la imposibilidad de responder rápidamente a la demanda de dinero circulante acuñando más monedas, se intentó resolver mediante otra Cédula Real con fecha 18 de septiembre de 1603, en la cual se estipulaba que toda moneda de vellón acuñada con anterioridad a 1602, debería ser remitida a las cecas para duplicar se valor. Se implementó así el resellado: procedimiento por el cual las monedas eran reselladas, utilizando un cuño pequeño a golpe de martillo, con un nuevo valor facial de mayor importe. Esta

3- Por ejemplo: FERNANDVS: ET: ELISABET: +:

4- REX -Y - REGINA - CASTELLAE - LEGIONIS (o lo que de ello cupiera)

práctica continuó realizándose en diversas ocasiones a través del tiempo (Fig.2)



Fig. 2: 8 maravedíes acuñados en la ceca de Segovia (1619) a nombre de Felipe III. Resellada a 12 maravedíes (1642) en Madrid durante el reinado de Carlos II.

Fuente: Dominio público.

Por otro lado, se conoce como macuquinas a las monedas de oro y de plata, provenientes de las cecas de México, Santo Domingo, Lima, o Potosí, en colonias de América. Éstas eran acuñadas a golpe de martillo como los maravedíes. Por esto, se considera probable que el término macuquina, devenga del vocablo quechua *makkaikuna* que significa hecho a martillazos. No obstante, existieron algunas diferencias en el proceso de fabricación respecto de las monedas acuñadas en España, que les conferían ciertas características geométricas muy distintivas y una calidad muy inferior a las producidas en las cecas europeas (Fig.3). Para comprender el origen de estas diferencias, se debe tener presente que las macuquinas nacieron a partir de la urgente necesidad de tener monedas circulantes en América latina, así como de llevar buena parte de las mismas al viejo continente para paliar las crisis supra mencionadas. Cabe destacar que en las cecas coloniales se enfrentaban al desafío de procesar rápidamente grandes cantidades de metal, sin disponer de ningún tipo de maquinaria para acuñar, ni mano de obra calificada para las tareas requeridas. Si bien anteriormente al período barroco las

monedas eran acuñadas a golpe de martillo, éstas presentaban forma redonda, con un perímetro bien definido, cercano a la perfección y el diseño centrado en el cospel. Es decir, todo el patrón de la moneda quedaba centrado y contenido dentro del disco metálico (Fig.4)



Fig. 3: (a) 2 Escudos acuñados en oro y (b) Reales de plata.

Fuente: Dominio público



Fig. 4: moneda acuñada antes del período barroco 1/2 Real de Plata. Pedro I (reinado: 1350-136). Nótese el patrón de la moneda centrado y contenido dentro del disco metálico

Fuente: Dominio público

El método de acuñación a martillo empleado en las colonias, era realizado de la siguiente manera: a partir de un lingote de plata fina del 99% de pureza (ley 0,99), con un peso que variaba entre 30 y 50 kilogramos, se

procedía a realizar una aleación fundiéndolo y añadiendo cobre, bajando su ley a 0,93, con la cual se producían nuevos lingotes de menor tamaño más fáciles de manipular. Éstos eran estirados golpeándolos con un martillo hasta reducir su espesor, con el objetivo de obtener una lámina delgada de grosor parejo y adecuado para poder recortar los cospeles. Mediante el empleo de tijeras se cortaban pequeños fragmentos del metal cuidando prioritariamente que tuviesen el peso estipulado, sin reparar en la forma del mismo que quedaba librada al antojo del operario. Se obtenían así, cospeles irregulares, siendo sumamente improbable poder encontrar dos iguales. A continuación, cada uno de éstos se colocaban entre dos cuños, realizados por los talladores de la ceca reproduciendo los modelos oficiales enviados por la corona imperial, correspondientes al anverso y reverso respectivamente, y con un golpe de martillo se lograba dejar una impronta sobre cada cara del cospel (Fig.5).



Fig. 5: materiales y herramientas utilizados en las cecas de las colonias de América para realizar la acuñación a martillo. Partiendo de lingotes de plata ley 0,99 hasta la obtención de macuquinas de ley inferior.

Fuente: Dominio público

Con respecto a la iconografía de los cuños empleados en las macuquinas, si bien como en el caso de los maravedíes existen diferencias dependiendo de la ceca y del monarca, pueden distinguirse claramente dos períodos. El primero que se extiende hasta el año 1662, comprende los diseños que se ajustan a la “Real Cédula de Felipe II del 23 de

noviembre de 1562”.⁵ En el anverso aparece el escudo coronado acuartelado con las armas de los reinos distribuidas de la siguiente manera: el superior izquierdo, subdividido en cuatro, representa en forma alternada a Castilla y León; el superior derecho, partido longitudinalmente tiene a Aragón a la izquierda y a las dos Sicilias a la derecha; en el límite inferior de los cuadrantes superiores aparece superpuesto en un triángulo el Reino de Granada; el inferior izquierdo, dividido horizontalmente, muestra a Austria en la parte superior y debajo a Borgoña la vieja; en el inferior derecho igualmente segmentado, se encuentra Borgoña la Nueva y debajo el león de Brabante; entre los cuadrantes inferiores, se superpone un escusón con al águila el Tirol a la derecha y el león de Flandes a la izquierda. A la diestra del escudo, está indicado el valor facial de la moneda en números arábigos o romanos y, del otro lado, una letra que indica la ceca y debajo de ésta la inicial del ensayador. Desde ambos costados de la corona del escudo, inicia y termina una orla de puntos que separa todo lo anterior de la leyenda (ej: *PHILIPPVS II D. G. HISPANIARVM*). En el reverso continúa la leyenda (ej.: *ET INDIARVM REX*), separada por una orla de puntos de un escudo cuartelado de Castilla y León rodeado por una orla de ocho lóbulos. Si bien las leyes españolas exigían agregar las siglas del ensayador, quien garantizaba el peso y la ley del producto final, así como la fecha de acuñación, frecuentemente estos requerimientos no eran visibles, a veces por la mala calidad de los cuños, sea por falta de pericia del tallador o por impurezas en el metal de los mismos o por alguna picardía, que imposibilitaba identificar al responsable de los defectos en las monedas. Luego del escándalo de Potosí por adulteración, el Rey Felipe IV, promulga una Real Cédula con fecha 22 de diciembre de 1650:

5- Guillermo Céspedes del Castillo, *Las casas de moneda en los reinos de las indias, Vo.II Las cecas indianas en 1536-1825*, (Madrid, Museo casa de la Moneda, 1996), 232.

“[...] se mude enteramente como lo ordeno la forma del cuño fuerte que no imite el de hasta ahora sino que, por la una parte se pongan las armas de Castilla y León y por la otra dos columnas con el Plus Ultra en medio procurando que no sean relevadas y también se a de poner el año, la casa y el nombre del ensayador con gran distinción y claridad de manera que se pueda leer, advirtiendo se estampe muy bien los sellos de la moneda, de suerte que se reconozca por ambas partes, pues esto es tan conveniente para que tenga diferencia de las de antes y se facilite con ella el reconocimiento assi en esas Provincias como en estos Reynos y los demás”⁶.

Atendiendo a las indicaciones de Su Majestad, a partir de 1652 se comienzan a emplear nuevos cuños dando inicio al 2º período que culmina en 1773, año en que se emiten las últimas macuquinas. Si bien se pueden encontrar numerosas variantes, que dependen de los mismos factores que las anteriores, en líneas generales, puede decirse que el anverso responde a la siguiente composición: presenta una cruz de Jerusalén coronada, cantonada en forma alternada por castillos y leones, rodeada por una doble orla polilobulada (4 u 8), a su izquierda la marca de la ceca y a la derecha la inicial del ensayador, en la parte inferior se indica el año con 2 o 3 cifras debajo del valor facial. Circunvalando lo anterior y separada por una orla de puntos se puede ver una leyenda en latín con el nombre del monarca (ej.: *PHILIPUS IV - D - G - HISPANIARM – REX*). En el reverso aparecen las columnas de Hércules coronadas (o no), sobre unas olas del mar (que pueden ser hacia arriba o hacia abajo, según procedan Potosí o Lima). Las columnas y seis líneas dobles que las flanquean (tres a un y otra tantas

6- Arnaldo J. Cunietti-Ferrando, *Historia de la Real Casa de Moneda de Potosí durante la dominación hispánica*, (Buenos Aires, Imprenta de Pellegrini, 1995), 156.

a dos tercios de altura), delimitan nueve zonas en las cuales, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, aparecen: la marca de ceca, el valor y la inicial del ensayador, en el centro *PLV SVL TRA* y en la parte inferior la inicial del ensayador, el año (con dos o tres cifras arábicas) y la marca de ceca. Todo esto separado por una orla de puntos de una leyenda ubicada alrededor (ej.: *POTOSI - ANO-* (cuatro cifras) - *EL PERV*). Cabe recordar que el diseño descrito no es exactamente el mismo para todas ellas, ya que, por un lado, quedaba librado al tallador de ceca y, por otro, las leyendas se modificaban no sólo al cambiar el nombre del monarca en sí, sino a que esto mismo obligaba a emplear diferentes abreviaturas en función de la longitud del mismo. Por otro lado, como el lector podrá imaginar, debido a que, en este caso, los cospeles no son circulares, sino que tienen formas totalmente arbitrarias y que el cuño puede impactar sobre éstos de manera aleatoria, resulta imposible que en cada moneda pueda observarse el diseño completo de la misma. Si intentara conocer la impronta completa de cada cara, deberá disponer de un número más o menos considerable de ejemplares de la misma ceca y año para poder cotejarlos e intentar armar el *puzzle* con el fragmento de imagen que muestre cada una. Es importante señalar que las columnas no son privativas de las macuquinas, ni aparecen por primera vez en ellas. Fueron diseñadas en el año 1516, por Don Luigi Marliano, servidor de la corte de los duques de Milán, y al servicio del príncipe Carlos desde 1512, y originalmente llevaba la leyenda "*Plus Oultra*", que un año más tarde se transformara en "*Plus Ultra*". Esta iconografía que se empleó en principio como símbolo heroico del futuro Emperador, años más tarde expresaría la extensión del Imperio Español más allá de los límites del estrecho de Gibraltar comprendiendo sus territorios de ultramar, que incluían al Nuevo Mundo. Si bien los primeros reales que ostentan este diseño llevan el nombre de los Reyes Católicos, fueron acuñadas durante el reinado de Carlos I. Por otra parte, las primeras monedas acuñadas en América, que portan esta imagen provienen de la ceca de México, según lo dispuesto por una Real Cédula, con fecha 6 de

junio 1544 la cual indicaba respecto de los reales de a ocho: “[...] De una parte castillos y leones con la granada, e de la otra parte las dos columnas, estrellas e un retulo que diga PLUS ULTRA, que es la divisa de mí el Rey”⁷. Si bien este método, ciertamente grotesco empleado exclusivamente en las cecas coloniales, permitía producir a gran velocidad un cuantioso número de macuquinas, confería a las mismas ciertas particularidades: forma irregular, inconsistencias en los diseños y los cuños, que podían presentar alteraciones como ser parte del diseño en lugares erróneos, y las faltas de información referidas anteriormente (Fig.6).



Fig. 6: 2 Reales, acuñado en México. Felipe IV
Fuente: Dominio público

En aquel momento, se decidió emplear este método de acuñación a pesar de las falencias mencionadas en la calidad del producto final, principalmente porque permitía acuñar con gran velocidad el enorme caudal de metal disponible con escasos recursos tecnológicos y mano de obra no calificada. Urgía la necesidad de incrementar rápidamente el flujo de dinero hacia España para renovar el Tesoro Imperial. Felipe II, en su tercera bancarrota, había solicitado dinero a banqueros genoveses poniendo el metal

7- Miguel Ibáñez Artica, *El origen de las columnas de Hércules en las monedas*, Eco Filatélico y Numismático, Vol. 68 (Feb 2012), 42-43.

de América como respaldo. Parte de esta historia quedó plasmada por el gran poeta barroco Don Antonio de Quevedo, en su obra *Poderoso Caballero es Don Dinero*, la cual encabeza este artículo. Estas piezas acuñadas en una época de penurias económicas, donde la cruda realidad se manifiesta en una originalidad que, mediante la distorsión de formas, el rechazo a las reglas, y con un dinamismo de efectos forzados y violentos, es capaz de crear artificios con notorios contrastes como las dos caras de una misma moneda. Las caprichosas formas que muestran, recuerdan a las perlas barrocas que carecen de redondez, tienen forma irregular, donde cada perla es única, al igual que los cospeles cortados a tijera según la voluntad del operador (Fig.7). Si bien para algunos estudiosos, el término barroco deriva de la voz portuguesa *barrocco* que hace referencia a esas perlas con deformaciones, otros opinan que podría tener su origen en la expresión florentina *barochio* que significa engaño. Si este fuera el caso, también guarda relación con las macuquinas ya que la forma arbitraria de estas monedas, facilitaba que algunos individuos defraudaran a la corona española, recortando parte del material de los bordes, conservando una moneda circulante y quedándose con una porción de metal. Esta práctica, harto extendida, significó una merma cada vez más significativa en la cantidad de plata que llegaba a Europa. Se muestra a continuación un Real de a 8 prácticamente mutilado, quedando sólo una parte del diseño original y poco detalle en pie (Fig.8).

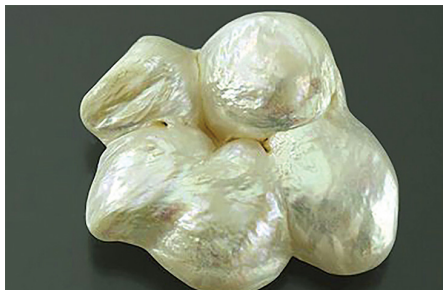


Fig. 7: perla barroca
Fuente: Dominio público



Fig. 8: Real de a 8, conocido como "Peso", mutilado. Acuñado bajo el reinado de Carlos I
Fuente: Dominio público

Este método de acuñación, se continuó utilizando en América aún después de finalizado el período barroco tardío. Hasta que finalmente para evitar las prácticas fraudulentas, la corona decidió modernizar las cecas, no sin cierta resistencia de los encargados en las colonias, para producir monedas menos vulnerables. Así en 1773 se acuñó la última macuquina en Potosí. (Fig.9)



Fig. 9: macuquina tardía, acuñada en la ceca de Potosí (1770)
Fuente: Dominio público

Las características de estas piezas numismáticas, que representaron un papel muy importante en la historia española, muestran

particularidades propias de su época, que no están presentes en otras monedas sean más antiguas o modernas. Las huellas que perduran hoy en día se encuentran principalmente en Museos y colecciones particulares. Estas monedas, atestiguan importantes acontecimientos de su época. Reflejan en su concepción, método de acuñación, cuantía y aspecto, una clara impronta barroca producto de la crisis económica del momento, consecuencia de los altos costos para solventar la expansión y control del Imperio Español, así como de los recursos implementados por la corona para tratar de mitigarla. La transformación formal e iconográfica que se verifica en las monedas acuñadas en América, reflejan la realidad histórica de la época, donde se vivieron toda suerte de horrores durante las guerras por la conquista de nuevos territorios apoderándose de sus riquezas. Estos temas fueron profusamente desarrollados por artistas barrocos. Inexorablemente, vienen a nuestra memoria la obra de Rubens, "*Los horrores de la guerra*" y el Pereda "*El sueño del caballero*" en el cual se destacan las macuquinas que anhela mientras sueña. En su impronta formal figurativa, se constituyen en símbolo del colonialismo y las consecuencias de la conquista. Estas monedas, sin lugar a dudas son valiosos documentos patrimoniales, históricos y estéticos con significativa relevancia cultural y económica del pasado colonial de América latina.



Fig. 10: Pieter Paul Rubens, *Las consecuencias de la guerra*, 1637. Óleo sobre lienzo, 206 x 345 cm. Palacio Pitti, Florencia, Italia.

Fuente: Dominio público



Fig. 11: Antonio de Pereda, *El Sueño del Caballero*, 1650. Óleo sobre lienzo, 152 x 217 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España
Fuente: Dominio público

BIBLIOGRAFÍA:

Céspedes del Castillo, Guillermo: *Las casas de moneda en los reinos de las indias, Vol. I Las cecas indianas en 1536-1825*, (Madrid, Museo casa de la Moneda, 1996).

Cunetti-Ferrando, Arnaldo J.: *Historia de la Real Casa de la Moneda de Potosí durante la dominación hispánica*, (Bs As, Imprenta de Pellegrini, 1995).

García Guerra, Elena María: *Las acuñaciones de moneda de vellón durante el reinado de Felipe III, Servicio de Estudios de Historia Económica, nº 38* (Imprenta del Banco de España, 1999).

Ibáñez Artica, Miguel: *El origen de las columnas de Hércules en las monedas*, Eco Filatélico y Numismático, Vol. 68, (Feb 2012).

Rosenthal, Earl E.: *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, (USA, The University of Chicago Press, 1973), Vol. 36.

Bernini, la antigüedad clásica y el nacimiento de la escultura barroca

Gabriele Romano
gred18@gmail.com

Resumen

Este estudio pretende destacar la importancia que las obras de arte clásicas, especialmente la escultura antigua, tuvieron en la formación artística de Gian Lorenzo Bernini. Es particularmente en el ámbito de la escultura donde se pone de relieve la influencia que la estatuaria clásica tuvo en el diseño y realización de las obras originales de Bernini. Como se desprende del análisis de los relatos biográficos, de los dibujos preparatorios y de las propias obras, los estudios clásicos fueron la base de la actividad artística del gran escultor, que también se dedicó a la restauración de algunas estatuas antiguas. En efecto, a lo largo de toda su vida celebró la importancia de estudiar el arte antiguo, modelo ideal para asimilar la idea de belleza, esencial para todo artista. De este modo, intentaremos esbozar cómo Bernini estructuró su proceso de creación artística en escultura precisamente a través del estudio de la antigüedad clásica y, en que modo, mediante la elección de determinados modelos de referencia del mundo clásico, contribuyó a la renovación de la escultura y al nacimiento de un nuevo arte, el arte barroco.

Palabras clave: Barroco, antigüedad clásica, Bernini, escultura, Roma.

Bernini, classical antiquity and the birth of Baroque sculpture

Abstract

This essay aims to analyse the importance that classical antiquities, especially ancient sculpture, had in the artistic formation of Gian Lorenzo Bernini. It is especially in the area of sculpture that the influence that classical statuary had in the design and realization of Bernini's original works is highlighted. As is evident from the analysis of biographical accounts, preparatory drawings and the works themselves, classical studies were the basis of the great sculptor's artistic activity, who also devoted himself to the restoration of some ancient statues. Indeed, throughout his life he celebrated the importance of assiduously studying ancient art, an ideal model for assimilating the idea of beauty, which is essential for every artist. Thus, we will try to outline how Bernini structured his artistic creation process in sculpture precisely through the study of antiquities and how, through the choice of specific ancient models from which to draw inspiration, he arrived at the renewal of sculpture and the birth of a new art, Baroque art.

Keywords: Baroque, classical antiquities, Bernini, sculpture, Rome.

*Bellezas naturales hay en todos los países,
pero verlas y estudiarlas no hace a uno más hábil;
hay que ver y estudiar lo antiguo
para alcanzar la perfección.*

Gian Lorenzo Bernini citado en Paul De Chantelou,
Journal de voyage du cavalier Bernin en France
(París 1665), 13 de Septiembre.

Bernini es estudiado y conocido en todo el mundo. Se han analizado sus obras, su estilo innovador y la contribución fundamental que hizo a la escultura moderna al crear el arte barroco. Aquí trataremos de analizar sobre todo su formación como escultor, a través de sus estudios clásicos y modelos antiguos que influyeron en su estilo y lo convirtieron en uno de los artistas más célebres de su época y de toda la historia del arte. Conocido habitualmente por haber superado los canones impuestos por el arte renacentista, basado en el estudio del arte clásico griego y romano, veremos en cambio cómo Bernini fue probablemente uno de los más atentos estudiosos de las antigüedades, especialmente de las esculturas antiguas. Gian Lorenzo Bernini nació en Nápoles el 7 de diciembre de 1598, hijo del escultor florentino Pietro y de Angelica Galante, napolitana. En 1606, a la edad de ocho años, se trasladó con su familia a Roma, donde su padre, un apreciado escultor, fue llamado por el Papa Pablo V Borghese para la realización de algunas obras. Fue, en Roma, donde el joven Gian Lorenzo, que se inició en la escultura siguiendo los encargos de su padre, pudo comenzar su verdadera formación artística estudiando a los maestros del Renacimiento y, sobre todo, las esculturas antiguas. En la biografía escrita por su hijo Domenico, aparecen pasajes completos en los que se describe el severo análisis de las esculturas conservadas en los Museos Vaticanos que Bernini realizó:

“Si aprì a Roma un meraviglioso campo per coltivare i suoi studi nella diligente osserva-

ziona dei preziosi avanzi dell'antica scultura, è incredibile con quanta assiduità ne frequentasse la scuola, e con quanto profitto ne apprendesse ancora i documenti. Per lo spazio di tre anni partì quasi ogni mattina da S. Maria Maggiore, presso cui Pietro suo padre aveva fatto fabbricare un comodo casino, e andava a piedi al Palazzo Vaticano di S. Pietro, e lì fino al tramontar del sole si tratteneva a disegnare or una or l'altra di quelle meravigliose statue, che l'antichità ha tramandato a noi, e ci ha conservato il tempo in beneficio, e dote della scultura. Ne altro refrigerio prendeva in tutti quei giorni, che di poco vino, e cibo, dicendo che il solo gusto della viva lezione di quelle morte statue gli faceva ridondare nel corpo ancora una non so qual dolcezza, che era sufficiente a mantenerlo in forze gli interi giorni. Sicché era cosa così solita il non comparire in casa Gian Lorenzo, che il padre non vedendolo per giorni interi, neppure domandava di che ne fosse, certo già della dimora di lui nello studio di S. Pietro, dove, al dir del figliuolo, stavano di casa le sue innamorate, intendendo delle statue che vi erano."¹

1. FORMACIÓN CLÁSICA Y MODELOS ANTIGUOS

Un verdadero amor por la escultura antigua y por el mundo antiguo en general, que Bernini llevaría consigo durante toda su vida y utilizaría como modelo en el que inspirarse para muchas de sus obras maestras. Estos modelos antiguos son indicados por el propio Bernini a lo largo

1- Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Bernini (Roma 1712)*, 12-13.

de su vida y especialmente en sus últimos años, como recuerda su hijo biógrafo:

“Quali poi fossero i suoi studi, dobbiamo raccogliarlo da ciò che esso diceva nella sua maggiore età, quando cominciò a provarne gli effetti. Dunque le sue più attente applicazioni furono per lo più sopra quelle due singolarissime statue, l’Antinoo e l’Apollo, l’uno miracoloso nel disegno, l’altro nel lavoro, e era solito dire, che ambedue queste qualità erano più perfettamente ancora ristrette nel famoso Laocoonte opera di Artemidoro, Agesandro e Polidoro di Rodi, di così ben regolata e squisita maniera che forse volle la fama attribuirle tre artefici, per giudicarla troppo superiore ad un solo. [...]. Con uguale attenzione pose il suo studio ancora in ammirar le parti di quei due celebri torsi di Ercole e di Pasquino, l’uno riconosciuto per suo maestro dal Buonarroti, l’altro dal Bernini, che fu il primo che ponesse in alto concetto in Roma questa nobilissima statua [...]. E di questi due torsi era solito dire che contenevano in sé tutto il più perfetto della Natura senza affettazione dell’Arte.”²

A continuación se elencan las principales esculturas antiguas que Bernini tuvo como referencia a lo largo de su prolífica carrera artística (fig. 1). Analicemos brevemente estas esculturas: el *Antinoo* se conoce en realidad hoy como Hermes del Belvedere, conservado en los Museos Vaticanos, descubierto en 1540 en *Castel Sant’Angelo* (Mausoleo de Adriano) y, por tanto, identificado en su momento como *Antinoo*, el

2- Bernini, 13.

joven amante del emperador. Se trata de una obra de época adrianea que representa a Hermes *psychopompus*, (“que acompaña a las almas a los infiernos”), con una iconografía basada en esculturas de Praxíteles del siglo IV a.C.; el Apolo del Belvedere es una de las estatuas más famosas de la Antigüedad, conservada en los Museos Vaticanos desde 1508 a instancias del Papa Julio II, tras ser descubierta en 1498 en una antigua *domus* del Viminale. Esta famosa estatua es una copia romana del siglo II d.C. del original de bronce atribuido al escultor ateniense Leochares, que la realizó hacia el año 330 a.C.; el *Laocoonte*, otra famosa escultura de la antigüedad conservada en los Museos Vaticanos, fue descubierto en 1506 en la colina del Esquilino, en la zona de la *Domus Aurea* de Nerón. Se trata de una obra esculpida probablemente hacia la segunda mitad del siglo I a.C. por los tres escultores rodios Agesandro, Atenodoro y Polidoro; el Torso del Belvedere fue hallado en Roma hacia finales del siglo XV y trasladado a los Museos Vaticanos hacia 1530 y se pensaba que era una escultura de Hércules en reposo, mientras que probablemente representa a Áyax Telamonio, sentado, contemplando su propio suicidio. La escultura está firmada por el escultor ateniense Apolonio y data del siglo I a.C. y es probablemente una copia de un bronce del siglo II a.C.; el Pasquino es la más famosa de las “estatuas parlantes” de Roma. Fue encontrada en 1501 en el *Campo Marzio*, cerca del *Palazzo Braschi*, y aún hoy permanece allí sobre un alto pedestal en la esquina del palacio, en una pequeña plaza que recibió el nombre de la estatua, *Piazza Pasquino*. Desde que se encontró la estatua de Pasquino, la gente solía pegar hojas con invectivas contra el poder del Papa, que se conocieron como Pasquinate, y por esta razón el torso de Pasquino se convirtió en una de las “estatuas parlantes” de Roma. Se trata de una copia romana del siglo I d.C. de un original griego del siglo III a.C. que representa a Menelao en el acto de sostener el cuerpo de Patroclo y que probablemente estaba destinada originalmente a decorar el Estadio de Domiciano (*Piazza Navona*). De todas estas obras mencionadas, el

torso de Pasquino era la escultura favorita de Bernini: “Avvenne che, richiesto una volta da un nobile forestiero oltramontano quale fosse la statua più riguardevole in Roma egli rispose il Pasquino, e quello andò su tutte le furie, ritenendosi preso in giro, e poco mancò che non ne venisse a cimento con lui.”³ El estudio de las antigüedades continuó durante toda su vida, e incluso en el viaje que hizo a Francia en 1665, a la corte del rey Luis XIV para diseñar el nuevo *Louvre*, tuvo ocasión de admirar las obras maestras de la escultura antigua que habían sido llevadas allí desde Italia:

“M. le maréchal de Gramont, qui s’était avancé, lui a montré en entrant, parmi beaucoup de statues et de bustes qui sont dans ces premières chambres, la Diane d’Éphèse, qu’il lui a louée comme une statue estimée belle. Le Cavalier, l’ayant beaucoup considérée, l’a trouvée belle. Il a vu le Bacchus ensuite, qu’il a trouvé fort beau, et la Poppée, à la réserve de la tête. Il’a dit, voyant le Faune qui danse, qu’il voyait cette statue mal volontiers, lui faisant connaître qu’eni comparaison il ne savait rien.”⁴

3- Bernini, 14.

Ver también Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini* (Florencia 1682), 72-73. Las esculturas antiguas y la disputa de Pasquino también se mencionan en Paul de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (París 1665), 8 Junio.

4- Paul De Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (París 1665), 23 Agosto.

“El mariscal de Gramont, que había venido a darle la bienvenida, le mostró, entre las muchas estatuas y bustos que había en las primeras salas, la Diana de Éfeso, señalándola como una estatua famosa por su belleza. El Caballero, después de observarla durante largo rato, la encontró hermosa. Luego vio a Baco, al que juzgó bello, y también a Popea, cuya cabeza, sin embargo, no le gustó. Mirando al Fauno bailarín dijo que vio aquella estatua a regañadientes porque le hizo darse cuenta de que, en comparación, no conocía nada.” (Traducción propia)

Estas famosas esculturas se encontraban en las dependencias reales y sorprende leer cómo Bernini, en el apogeo de su carrera artística, todavía se asombraba y embelesaba al admirar las obras maestras de la antigüedad e incluso declaraba su envidia al sentirse inadecuado en presencia del Sátiro danzante, copia romana del siglo I a.C. de un original griego de bronce del siglo III a.C. Valioso aún para la reconstrucción y el conocimiento de la formación artística de Bernini es el recuerdo de la jornada que pasó el 5 de septiembre de 1665 en la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris*:

“Après, s’étant tenu debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l’Académie, il a dit que son sentiment était que l’on eût dans l’Académie des plâtres de toutes les belles statues, basreliefs et bustes antiques pour l’instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d’après ces manières antiques, afin de leur former d’abord l’idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie [...]. Il a dit après qu’étant encore fort jeune, il dessinait souvent l’antique, et que, dans la première figure qu’il fit, lorsqu’il doutait de quelque chose, il s’en allait consulter l’Antin comme son oracle, et a dit qu’il remarquait alors de jour à autre, dans cette figure, des beautés qu’il n’avait pas encore vues et n’eût jamais vues, s’il n’eût point manié le ciseau pour opérer, à raison de quoi il conseillait toujours à ses élèves et à tous les autres de ne s’abandonner pas tant à dessiner et à modeler qu’ils ne se mettent aussi presqu’en même temps à travailler, soit de sculpture, soit de peinture, entremêlant la production et l’imitation, l’une avec l’autre, et, pour ainsi dire,

l'action et la contemplation, dont résulte un grand et merveilleux progrès."⁵

He aquí, cómo Bernini, considerando evidentemente su propia formación, aconsejaba instruir a los jóvenes artistas en la belleza del arte: sumergirse en el estudio del arte clásico, dibujando estatuas y relieves antiguos. Además, refuerza este consejo con su propia experiencia, cuando cuenta que incluso él, en momentos de dificultad para completar una de sus obras, volvía a menudo a consultar y estudiar a *Antinoo*, es decir, al Hermes del Belvedere, al que consideraba uno de sus modelos antiguos favoritos. También es interesante la última parte del pasaje, en la que Bernini revela lo que, con toda probabilidad, debió de ser también su proceso de creación de obras de arte, a saber, alternar la creación de su propia obra con la imitación de modelos (modelos antiguos en su mayor parte), *l'action et la contemplation* para conseguir resultados extraordinarios. Este consejo suyo de estudiar y dibujar antigüedades como principal método de formación de artistas aparece en muchos pasajes del diario de viaje de Bernini por Francia, y en un pasaje fechado el 13 de septiembre de 1665, hablando de una estatua de Venus encontrada en Pozzuoli y llevada después a Francia, el gran artista llega a decir:

5- De Chantelou, 5 Septiembre.

"Luego, de pie en medio de la sala, rodeado de los miembros de pleno derecho de la academia, dijo que, en su opinión, era necesario que hubiera vaciados en yeso de todas las bellas estatuas, bajorrelieves y bustos de la antigüedad para educar a los jóvenes, a los que se debería hacer dibujar estos modelos para formar en ellos ante todo la idea de la belleza, una experiencia que les sería útil durante toda la vida [...]. Recordó entonces que, cuando era joven, dibujaba a menudo obras antiguas y que, mientras realizaba su primera estatua, cada vez que tenía alguna duda iba a consultar a Antinoo como a un oráculo y, de un día para otro, notaba en aquella escultura cosas bellas que no había visto antes y que nunca habría notado si no hubiera trabajado con su cincel. Por eso siempre aconsejaba a sus discípulos y a todos los demás que no se entregaran al dibujo y al modelado sin trabajar al mismo tiempo, casi simultáneamente, tanto en la escultura como en la pintura, alternando la creación y la imitación, o, por así decirlo, la acción y la contemplación, de lo que pueden resultar grandes y extraordinarios progresos." (Traducción propia)

“tels chefs-d’oeuvre de l’art devraient demeurer à Rome sans permettre qu’ils en sortissent, pour ce que, comme il avait dit au Roi et à M. Colbert, c’est par cete prérogative de posséder ce qui reste de beau de l’antiquité, que Rome produit les grands peintres et les grands sculpteurs; pour ce que le naturel est en tout pays, mais qu’à le voir et à l’étudier l’on n’en devient pas plus habile; qu’il faut voir l’antique et l’étudier pour pouvoir arriver à la perfection.”⁶

Hasta aquí estas últimas palabras, que parecen reflejar la visión del arte de Bernini: “Bellezas naturales hay en todos los países, pero verlas y estudiarlas no hace a uno más hábil; hay que ver y estudiar lo antiguo para alcanzar la perfección”.

2. ROMA, ESTATUAS ANTIGUAS Y SU RESTAURACIÓN

Como ha sido señalado por los biógrafos del propio Bernini, su educación artística y cultural estuvo fuertemente influida por la ciudad en la que creció y se formó como artista: Roma. Obviamente, la admiración de Bernini por las obras de la antigüedad clásica de esta ciudad no se limitaba sólo a la escultura sino también a la arquitectura romana.⁷ Con detenida atención, el Panteón fue uno de los edificios más estudiados,

6- De Chantelou, 13 Septiembre.

“Esas obras maestras deben permanecer en Roma, evitando su exportación, pues Roma produce grandes pintores y escultores precisamente por el privilegio de poseer lo que queda de la Antigüedad; bellezas naturales hay en todos los países, pero verlas y estudiarlas no hace a uno más hábil; para alcanzar la perfección, hay que ver y estudiar la Antigüedad.” (Traducción propia)

7- “Con uguale attenzione, e con non minor profitto attese allo studio dell’architettura, e tutta la sua mira ripose nella considerazione delle fabbriche antiche, che malgrado il tempo parte di esse si mantengono ancora in piedi appoggiate sulle medesime loro rovine [...]. Diceva che la vera base dell’architettura era lo studio dell’antica.” Bernini, *Vita del Cavalier Bernini*, 32.

alabados e imitados en sus obras arquitectónicas.⁸ De este manera, se encontró trabajando en la cuna de las antigüedades romanas y en una ciudad que, en los años anteriores a su nacimiento, había sufrido transformaciones gracias al nuevo urbanismo deseado por el Papa Sixto V (1585-1590), quien, con la ayuda del arquitecto Domenico Fontana, dotó a la ciudad de nuevas importantes vías de circulación, plazas y un acueducto, siguiendo el ideal sixtino de hacer de Roma una gloriosa ciudad cristiana tras la renovación de la Iglesia en la Contrarreforma iniciada tras el Concilio de Trento (1545-1563). Sin embargo, la transformación de Sixto V también supuso la destrucción de numerosos monumentos antiguos (como el *Septizodium*, el gran ninfeo escénico de varios pisos construido por el emperador Septimio Severo en el siglo II d.C. en la base de la colina del Palatino, hacia la curva del Circo Máximo, cerca del comienzo de la *Vía Apia*), cuyos materiales se utilizaron en la construcción y embellecimiento de nuevas estructuras. A pesar de ello, Sixto V decidió reutilizar algunos obeliscos y las dos antiguas columnas historiadas (de Trajano y Marco Aurelio), consagrándolos al cristianismo, utilizándolos como soportes de la cruz, en el caso de los obeliscos, y de las estatuas de los príncipes de los apóstoles, en el caso de las columnas. Estas intervenciones fueron cruciales para la renovación de la ciudad y el futuro desarrollo de su urbanismo, y fue en este contexto renovado en el que Bernini contribuyó a la creación de la nueva Roma barroca. La presencia de monumentos antiguos era, y sigue siendo, una constante en la ciudad de Roma, y obviamente estos modelos antiguos justificaban la presencia de una fuerte corriente clasicista, para la que las antigüedades romanas siempre siguieron siendo fuente de estudio e inspiración, como es evidente sobre todo en el campo de la arquitectura y el arte. Cientos de estatuas antiguas siguieron descubriéndose y las colecciones de antigüedades siguieron

8- De Chantelou, *Journal*, 19 Septiembre.

nutriéndose del continuo descubrimiento de estatuas antiguas y su influencia en el arte fue tan fuerte como siempre.⁹ Estas estatuas antiguas restauradas encontraron su lugar como decoración en las paredes de nuevos edificios, palacios y villas en el siglo XVII, siguiendo el típico gusto barroco de animar estas superficies con una superpoblación de estatuas y relieves encontrados en excavaciones de la ciudad.¹⁰ Así, se recurrió cada vez más a canteros y escultores para restaurar y adaptar estas obras a las necesidades del palacio y de su propietario. Los escultores del siglo XVII, llamados a trabajar sobre las antiguas obras maestras, reinterpretaron o modificaron sustancialmente estas obras de arte.¹¹ Bernini fue, por supuesto, uno de los artistas que trabajaron en la restauración de esculturas antiguas, entre las que destaca el trabajo que realizó en el famoso Hermafrodita Durmiente de la colección Borghese, una copia romana de la época imperial de un original griego de bronce del siglo II a.C, para el que esculpió el colchón sobre el que se colocó la estatua en 1620; rehizo la cabeza del Caprone de la colección Giustiniani, que más tarde pasó a la familia Torlonia, hacia el mismo año; restauró el famoso *Ares* de la colección Ludovisi con añadidos en 1622. Resulta sugerente pensar que Bernini condensó su visión del arte clásico, a través del cual desarrolló su propio arte, el arte barroco (fig. 2), en esta obra maestra antiquísima (quizá obra original de un Skopas menor del siglo II a.C.), a partir de la cual el artista rehizo parte de la nariz, la empuñadura de la espada, la mano derecha, parte de la mano izquierda, el pie derecho, la parte superior del escudo y la cabeza del pequeño putto sentado entre las piernas del dios. Aquí, de hecho, la expresión sonriente del rostro del pequeño Eros es típica

9- "Roma contava più statue che abitanti", Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma* (Roma, 1610).

10- Orietta Rossi Pinelli, "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia* (Torino: Einaudi, 1986), 219.

11- Rossi Pinelli, 220.

de los retratos de Bernini (muy similar a la del Ascanio del grupo de Eneas y Anquises)¹² y podría interpretarse como su nuevo arte barroco que cobra vida serenamente apoyándose en el antiguo y derivando de él, pero con ligereza, sin olvidar su importancia, sino utilizándolo y transformándolo según sus propias necesidades.¹³

3. CLASICISMO Y BARROCO

En estos años que vieron nacer el arte barroco, entre el pontificado de Sixto V (1585-1590) y el de Urbano VIII (1623-1644) en Roma, el arte estaba fuertemente impregnado de clasicismo y aún vinculado al arte renacentista. En este ambiente, creció el contraste entre dos tendencias artísticas, según los críticos: el nuevo estilo barroco de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) y un estilo más clásico de Alessandro Algardi (1595-1654). Aunque exponentes de dos corrientes artísticas consideradas diferentes, los dos artistas tenían algo en común y que era común a casi todos los escultores de la época y del periodo precedente: se habían formado en la misma escuela, es decir, habían dado sus primeros pasos como escultores estudiando y restaurando estatuas de las colecciones antiguas de las familias aristocráticas. En el caso concreto de Bernini y Algardi, es bien sabido que ambos trabajaron como escultores-restauradores en la gran colección de la familia Ludovisi, interpretando ambos la restauración de estatuas antiguas con su espíritu contemporáneo, basta pensar en el *Ares Ludovisi*, restaurado por Bernini, y en la cabeza de la *Atenea Ludovisi*, restaurada por Algardi. La visión del artista “barroco” que abandona el Renacimiento y su devoción por la Antigüedad es, al

12- Matilde De Angelis d'Ossat, “Statua di Ares” en *Scultura antica in Palazzo Altemps (Milan: Electa, 2002)*, 161-162.

13- Sobre la relación entre el Barroco y la Antigüedad, véase Gabriele Romano, “Il Barocco e l'antico. Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, 40 (2023), 87-119.

menos por lo que hemos visto hasta ahora de la biografía de Bernini, probablemente a reevaluar. La única diferencia observable es el modo en que estos artistas contemplaron el arte antiguo y la forma en que lo interpretaron personalmente, utilizando y reproponiendo elementos típicos del arte clásico según sus necesidades:¹⁴ en el caso de Bernini, los modelos ideales de la escultura antigua se toman principalmente de las obras de la época helenística, mientras que para Algardi, los puntos de referencia se encuentran en las esculturas de la época clásica. En los Museos Capitolinos se conserva una escultura especial, fruto del trabajo de estos dos grandes artistas, que representa a Carlos Barberini, hermano del Papa Urbano VIII, en la piel de un general del ejército papal. Esta estatua (fig. 3), realizada en 1630, es un ejemplo perfecto del concepto de restauración y adaptación de estatuas antiguas que existía en aquella época: el torso con armadura militar es antiguo, del siglo I-II d.C., y debió pertenecer a un emperador romano; las piernas y los brazos fueron añadidos por Alessandro Algardi, que consiguió unir las partes en perfecta armonía; la cabeza, en cambio, fue realizada por Gian Lorenzo Bernini, maestro de retratos escultóricos y artista oficial de la familia Barberini y de Urbano VIII.

4. LAS OBRAS DE BERNINI Y SUS MODELOS CLÁSICOS

Bernini, un talento artístico natural formado en las antigüedades de Roma y criado bajo la protección primero de la familia Borghese y luego de la familia Barberini, tuvo por tanto también la oportunidad de trabajar como escultor-restaurador de esculturas romanas antiguas. Y así, en sus obras, especialmente en sus primeras obras maestras, la

14- Maria Giulia Barberini, "Esempi di classicismo barocco a Roma: sculture di nicchia" en *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti* (Milan: Skira, 2015), 129.

influencia de los modelos clásicos es evidente.¹⁵ Un ejemplo temprano lo encontramos en la Capra Amaltea, conservada en la Galleria Borghese de Roma y fechada entre 1609 y 1615, quizá la primera obra de un jovenísimo Bernini (aunque no todos los críticos aceptan la atribución). Hasta hace poco, este pequeño grupo escultórico, que representa al Niño Júpiter bebiendo leche de la cabra Amaltea con un pequeño sátiro, se consideraba un antiguo original del periodo helenístico y sólo hace relativamente poco se atribuía a Bernini.¹⁶ Otra obra del joven Bernini, esta vez en colaboración con su padre Pietro, es el *Fauno acosado por Cupidos*, conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, fechado en 1617. Estas dos primeras obras tienen un tema clásico que remite a una naturaleza bucólica, y es muy probable que el modelo escultórico se encuentre en una serie de relieves dionisiacos del siglo I a.C. conservados en la Galería Borghese de Roma (inv. XXXVIa y XLIXa) donde aparecen todos los elementos reutilizados posteriormente en estas dos obras de Bernini. En los años inmediatamente posteriores, el joven Gian Lorenzo continuó colaborando con su padre y en 1618-19 vio la creación del grupo escultórico con *Eneas, Anquises y Ascanio*, también hoy en la Galería Borghese de Roma. Si aquí es más difícil encontrar materialmente el modelo escultórico antiguo, es en cambio fácil encontrar el modelo literario, que, seguido casi al pie de la letra, permitió esta espléndida composición escultórica. En efecto, basta con leer el pasaje de la Eneida de Virgilio que recuerda la huida de Eneas de Troya para obtener una descripción de esta obra:

“ergo age, care pater, cervici imponere nos-
trae; ipse subibo umeris nec me labor iste
gravabit; quo res cumque cadent, unum et

15- Carlo Gasparri, “Bernini e l’antico. Una proposta per Apollo e Dafne”, en *Prospettiva*, 33/36 (1983), 226-230.

16- Roberto Longhi, “Precisioni nelle gallerie italiane”, en *Vita artistica* (1926), 65-67.

commune periculum, una salus ambobus erit.
 mihi parvus Iulus sit comes, et longe servet
 vestigia coniunx [...]. Tu, genitor, cape sacra
 manu patriosque penatis [...]. Haec fatus latos
 umeros subiectaque colla veste super fulvi-
 que insternor pelle leonis, succedoque oneri;
 dextrae se parvus Iulus implicuit sequiturque
 patrem non passibus aequis.”¹⁷

El pequeño Ascanio tiene un rostro muy similar al del pequeño putto que Bernini crearía en 1622 en la restauración del Ares Ludovisi. Mientras Bernini esculpía en estos años los rostros de los papas Pablo V y Gregorio XV, que más tarde le harían famoso como retratista, concebía el famoso grupo escultórico del *Rapto de Proserpina*, ejecutado entre 1621 y 1622. En esta obra, Plutón está representado en el momento en que levanta en peso a Proserpina, que intenta liberarse apartando con sus manos el rostro del dios, para llevársela con él al reino de los Infiernos. Aquí la técnica marmolista de Bernini es admirable, especialmente en el detalle de la mano del dios hundiéndose en el muslo de Proserpina. Se han identificado modelos antiguos para este grupo escultórico en el *Hércules matando a la Hidra* (restaurado por Alessandro Algardi en aquellos años), de los Museos Capitolinos, para la colocación y posición de las piernas de Plutón¹⁸, en el *Laocoonte* del Vaticano, para el busto del dios, y en la *Niobide* de la Villa Médicis, actualmente en los Uffizi de Florencia, para el rostro de Proserpina.¹⁹ Un modelo más reciente para la composición de la obra lo encontramos en el *Rapto de las Sabinas* (1574-1580) de Giambologna, en Florencia (fig. 4). Esto nos lleva a la

17- Virgilio, *Eneide*, II, 856-876.

18- Rudolf Wittkower, “The role of classical models in Bernini’s and Poussin’s preparatory work”, en *Latin American art, and the Baroque Period in Europe*, III (1963), 41-50.

19- Gasparri, *Bernini e l’antico*, 226.

obra escultórica más famosa de Bernini, *Apolo y Dafne*, la obra que más impresionó a sus contemporáneos, como recuerda Baldinucci:

“per lo disegno, e per la proporzione, e per l’arie delle teste, e squisitezza d’ogni parte, e per la finezza del lavoro, ella è tale che supera ogni immaginazione, e sempre fu, e sempre sarà agli occhi e dei periti, e degli indotti nell’arte, un Miracolo dell’Arte; tanto che ella dicesi per eccellenza, La Dafne del Bernino, senz’altro più: e badimi solamente il dire, che non solo subito, che ella fu fatta veder finita, se ne sparse un tal grido, che tutta Roma concorse a vederla per un miracolo.”²⁰

La obra también fue esculpida entre 1622 y 1625, al igual que el Rapto de Proserpina, para la familia Borghese. En este caso, la fuente literaria se combina con el modelo estatuario clásico. En efecto, la lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 539-558) proporciona una descripción precisa del tema:

“Qui tamen insequitur pennis adiutus Amoris,
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
inminet et crinem sparsum cervicibus adflat.
Viribus absumptis expalluit illa citaeque victa
labore fugae spectans Peneidas undas “fer
pater” inquit “opem si flumina numen habetis.
Qua nimium placui, mutando perde figuram!”
Vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro, in
frondem crines, in ramos braccia crescunt,
pes modo tam velox piger radicibus haeret,

20- Baldinucci, *Vita del cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini*, 9.

ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa. Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus complexusque suis ramos, ut membra, lacertis oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum. Cui deus "at quoniam coniunx mea non potes esse, arbor eris certe" dixit "mea. Semper habebunt te coma, te citharrae, te nostrae, laure, pharetrae."

A las palabras que describen la escena, Bernini unió algunos modelos escultóricos clásicos para crear su obra maestra: para su Apolo recurrió al estudio del *Apolo del Belvedere del Vaticano*, del que se inspiró para la cabeza del dios y el calzado; para Dafne las referencias se han indicado en un relieve del sarcófago, antiguamente en la colección Farnesio, con una escena dionisiaca del siglo III d. C. ahora en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston (inv. S12e3) con la figura de una ninfa realizando una torsión con el torso (fig. 5)²¹ y en modelos visibles en la época de Bernini del tipo de la *Bailarina de Tívoli* (o *Bailarina de la Villa Adriana*), ahora en el Museo Nazionale Romano del Palazzo Massimo.²² Si no es sorprendente encontrar modelos clásicos en la creación de las primeras obras de Bernini, obras con temas "paganos", vemos cómo el proceso creativo tampoco cambia con el inicio de las obras "religiosas". De hecho, cuando Bernini esculpió el *David* (1623-1624), actualmente en la Galería Borghese, tenía ante sí la estatua del *Gladiador Borghese* (siglo I a.C.), actualmente en el Louvre, e imitó su contorno imitando la posición de las piernas separadas y el torso inclinado de David para representar el momento en que David carga la honda que hará caer a Goliat (1623-1624). C.), actualmente en el Louvre, e imitó su contorno imitando la posición de las piernas separadas y el torso inclinado para representar el momento en

21- Gasparri, *Bernini e l'antico*, 228.

22- Valerio Mariani, "Note berniniane", en *Bollettino d'arte del Ministero della educazione nazionale*, X, II (1930), 58.

que David carga la honda que hará caer a Goliat (fig. 6). El estudio minucioso de las cabezas antiguas también es claramente visible en el *San Longino*, creado por Bernini entre 1631 y 1638 para decorar uno de los nichos de los cuatro pilares que sostienen la cúpula de San Pedro. La representación de los mechones del cabello y de la barba del santo, así como la inclinación de su cabeza, recuerdan inmediatamente el rostro del *Centauro Borghese* (siglo II d.C.), también conservado en el Louvre. Se trata de esculturas antiguas que Bernini tenía a mano en la colección de la familia Borghese, para la que trabajaba, y que, por tanto, pudo estudiar fácilmente e inspirarse en ellas para sus obras originales. En su trabajo como escultor, a menudo volvía a dos de sus modelos favoritos de la estatuaria antigua, el *Laocoonte* y *Antinoo* (es decir, el *Hermes del Belvedere*). Entre 1655 y 1657, Bernini esculpió *Daniel y el León* en la Capilla Chigi de *Santa Maria del Popolo* en Roma, y algunos de sus dibujos preparatorios ilustran el proceso creativo que llevó del modelo antiguo a la nueva escultura.²³ Partiendo del torso del *Laocoonte*, Bernini adelgazó las formas alargándolas e invirtió la torsión del torso, añadiendo después piernas y brazos al torso modificado (fig. 7).²⁴ Casi nos parece ver el proceso de restauración de esculturas antiguas típico de su época: se parte de un fragmento antiguo y en torno a él el escultor/a-restaurador/a crea una nueva figura modificando y añadiendo partes, y así Bernini «restaura» y recrea en cierto modo la escultura antigua, adaptándola a su genio y a su tiempo. Un proceso similar tuvo lugar para la creación de otra de sus famosas obras de arte: entre 1667 y 1669, Bernini recibió el encargo de renovar el antiguo puente Aelius de Roma, que conecta el Campus Martius con la zona del Vaticano, justo enfrente del *Castel Sant'Angelo*, el antiguo mausoleo de Adriano. Así pues, diseñó una serie de ángeles para colocarlos en el puente y de ellos esculpió personalmente sólo dos, el *Ángel con la Corona de Espinas* y el *Ángel con el Título de la Cruz*. Considerados ya entonces demasiado bellos

23- Heinrich Brauer, Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Berlín: 1931).

24- Brauer y Wittkower, tav. 42-47.

para dejarlos a la intemperie, fueron sustituidos en el puente por copias y los originales se donaron a la iglesia de Santa Maria delle Fratte, donde aún se conservan. Poseemos dibujos preparatorios del *Ángel con el Título de la Cruz*,²⁵ y también aquí, partiendo de la obra antigua, llegamos a la creación original: el modelo es *Antinoo (Hermes del Belvedere)*, cuya postura también se invierte aquí y la figura se alarga, y sobre esta figura modificada se colocan luego la cabeza, los brazos, las alas y las vestiduras para crear un ángel delicado y llamativo (fig. 8). El uso de las antigüedades por parte de Bernini volvió a ser tangible en su Fuente de los Cuatro Ríos de la plaza Navona (1648-1651): sobre un enorme acantilado de travertino colocó las colosales figuras de los ríos (personificaciones del Ganges, el Nilo, el Danubio y el Río de la Plata), diseñadas por Bernini pero esculpidas por sus discípulos, que muestran claramente su derivación de los torsos del grupo del *Laocoonte* y del *Torso del Belvedere* (fig. 9); en la cima del acantilado colocó también el antiguo obelisco (siglo I d.C.) hallado en el Circo de Majencio, y siguiendo el ejemplo de Sixto V, lo colocó para sostener el escudo de armas del papa Inocencio X, la paloma con la ramita de la paz. En la misma plaza Navona, unos años más tarde, en 1654, Bernini creó la Fuente del Moro (en el lado sur de la plaza), arreglando una fuente más antigua creada en 1575 por Giacomo Della Porta. En el centro de la nueva fuente, basándose en un boceto de Bernini, Giovanni Antonio Mari esculpió al “Moro” (es decir, un etíope) agarrando la cola de un delfín. Aquí, el modelo antiguo es extraordinariamente evidente y se trata del *Pasquino* (conservado a pocos metros de la propia plaza), es decir, el torso de Menelao sosteniendo el cuerpo de Patroclo: la torsión de la cabeza, el torso y la pierna izquierda están tomados, casi copiados, de esta escultura antigua (fig. 10) que Bernini tomó como modelo favorito de la Antigüedad, “la più bella statua di Roma.”²⁶

25- Brauer y Wittkower, tav. 120.

26- Baldinucci, *Vita del cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini*, 73.

5. CONCLUSIONES

Al término de este breve ensayo sobre las obras escultóricas de Bernini más influidas por la escultura antigua, cabe hacer una serie de consideraciones: Bernini era un auténtico admirador del arte clásico, y las conjeturas sobre la postura frontal del artista, según las cuales elogiaba a la fuerza el clasicismo y a ciertos artistas de su época,²⁷ pueden presentar, en nuestra opinión, algún margen abierto al debate; la información biográfica y los procesos creativos evidenciados por los dibujos preparatorios de Bernini que se han conservado, y que pueden reconstruirse a través del testimonio de sus modelos antiguos favoritos, citados por al menos tres fuentes diferentes, dejan pocas dudas sobre la autenticidad de su estudio y reverencia por las artes clásicas. Como ya se ha dicho, es la elección de modelos antiguos y su uso lo que marcó la diferencia en la creación por Bernini de un nuevo arte, el nuevo arte barroco. Los modelos, en su mayoría de la época helenística, caracterizados por el movimiento de la composición (en contraposición a la estatuaria clásica, más rígida y formal) son elegidos por él para expresar su visión artística, una visión caracterizada por captar el momento exacto de la acción que quiere representar en escultura; estos modelos básicos son luego elaborados (girados, alargados, recompuestos) para dar forma a la figura que el artista quiere crear; a esta nueva figura se añaden luego todos los elementos necesarios para completar su obra original. Ejemplares para indicar este proceso creativo son las palabras del hijo de Bernini, hablando de la perfección artística de su padre: “Alla qual perfezione giunse per mezzo di un indefesso studio, e con l’uscir tal volta dalle regole, senza però giammai violarle, essendo suo detto antico, che «Chi non esce talvolta di regola, non la passa mai». Ma il far ciò, non è impresa da tutti.”²⁸ De hecho, sólo fue posible gracias al genio de Bernini.

27- Sobre este tema, véase Irving Lavin, “Bernini and Antiquity. The Baroque Paradox. A Poetical View”, en *Visible Spirit, II* (London: 2009), 645-680.

28- Bernini, *Vita del Cavalier Bernini*, 33.



Fig. 1. Modelos escultóricos de Bernini: Hermes del Belvedere, siglo II d.C. Mármol, Museos Vaticanos; Apolo del Belvedere, siglo II d.C. Mármol, Museos Vaticanos; Torso del Belvedere, siglo I a.C. Mármol. Museos Vaticanos; Pasquino, siglo I d.C. Mármol, Piazza Pasquino, Roma; Laocoonte, siglo I a.C. Mármol, Museos Vaticanos. (Fotografías del autor).



Fig. 2. Ares Ludovisi, siglo II a.C. Mármol, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, Roma. (Fotografía del autor).



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini y Alessandro Algardi, Carlo Barberini, 1630. Mármol, Museos Capitolinos, Roma. (Fotografía del autor).



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini, El rapto de Proserpina, 1622. Mármol, Galleria Borghese, Roma; Hércules matando a la Hidra, siglo II d.C. (con restauración de Alessandro Algardi en el siglo XVII), Museos Capitolinos, Roma. (Foto del autor); Giambologna, El rapto de las Sabinas, 1580. Mármol, Loggia dei Lanzi, Florencia.

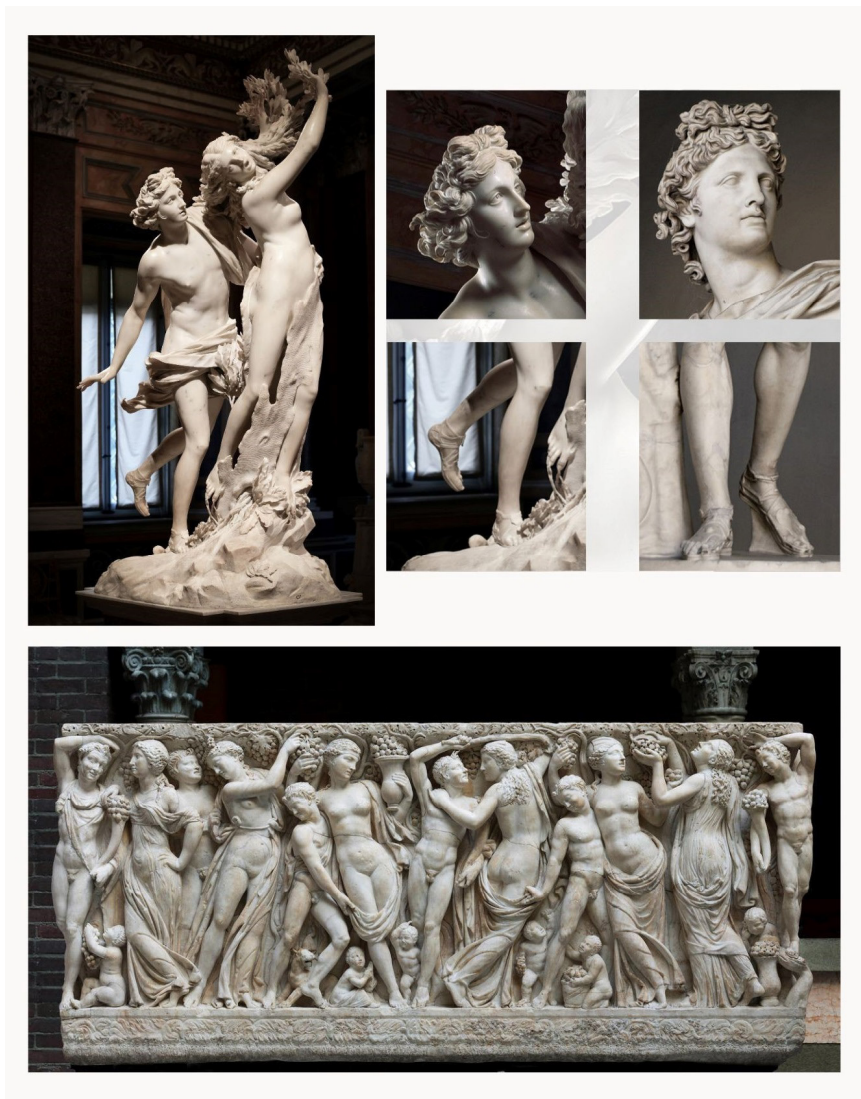


Fig. 5. Gian Lorenzo Bernini, Apolo y Dafne, 1625. Mármol, Galleria Borghese, Roma; detalles de la cabeza y los pies del Apolo de Bernini y el Apolo del Belvedere; Sarcófago con escena dionisiaca, siglo III d.C., Mármol, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Fig. 6. Gian Lorenzo Bernini, David, 1624. Mármol, Galería Borghese, Roma; Gladiador Borghese, siglo I a.C. Mármol, Museo del Louvre, París.



Fig. 7. Gian Lorenzo Bernini, estudio del torso del Laocoonte, siglo XVII. Lápiz sobre papel; Gian Lorenzo Bernini, dibujos preparatorios para Daniel y el León, siglo XVII. Lápiz sobre papel (de Brauer, Heinrich y Wittkower, Rudolf. Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Berlín: 1931); Gian Lorenzo Bernini, Daniel y el león, 1657. Mármol, Santa Maria del Popolo, Roma.

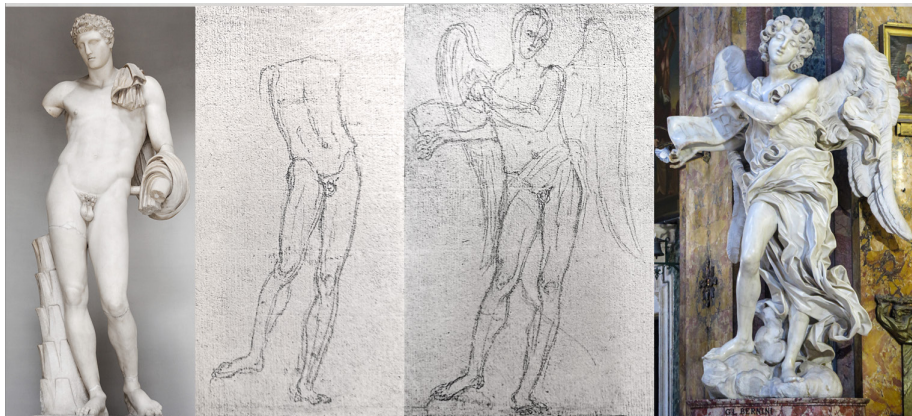


Fig. 8. Hermes del Belvedere, siglo II d.C. Mármol, Museos Vaticanos; Gian Lorenzo Bernini, dibujos preparatorios para el Ángel con el título de la Cruz, siglo XVII (de Brauer, Heinrich y Wittkower, Rudolf. Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Berlín: 1931); Gian Lorenzo Bernini, Ángel con el título de la Cruz, 1669. Mármol, Sant'Andrea delle Fratte, Roma. (Foto del autor).



Fig. 9. El Laocöonte y el Torso del Belvedere como modelos para las personificaciones de los ríos en la Fuente de los Cuatro Ríos, 1651. Plaza Navona, Roma. (Fotografías del autor).



Fig. 10. Giovanni Antonio Mari a partir de un dibujo de Bernini, Fuente del Moro, 1654. Mármol, Piazza Navona, Roma; Pasquino, siglo I d.C. Mármol, Piazza Pasquino, Roma. (Fotografías del autor).

BIBLIOGRAFÍA

- Baldinucci, Filippo. *Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini*. Florencia, 1682.
- Barberini, Maria Giulia. "Esempi di classicismo barocco a Roma: sculture di nicchia." En *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, 129-137. Milan, Skira: 2015.
- Bernini, Domenico. *Vita del Cavalier Bernini*. Roma, 1712.
- Brauer, Heinrich e Wittkower, Rudolf. *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. Berlín, 1931.
- De Angelis d'Ossat, Matilde. "Statua di Ares." En *Scultura antica in Palazzo Altemps*, 161-162. Milan: Electa, 2002.
- De Chantelou, Paul. *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*. París, 1665.

- Del Pesco, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*. Nápoles: Electa, 2007.
- Felini, Pietro Martire. *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*. Roma, 1610.
- Gasparri, Carlo. "Bernini e l'antico. Una proposta per Apollo e Dafne." En *Prospettiva*, 33/36 (1983), 226-230.
- Lavin, Irving. "Bernini and Antiquity. The Baroque Paradox. A Poetical View." En *Visible Spirit*, II, 645-680. Londres, 2009.
- Longhi, Roberto. "Precisioni nelle gallerie italiane." En *Vita artistica* (1926), 65-67.
- Mariani, Valerio. "Note berniniane." En *Bollettino d'arte del Ministero della educazione nazionale*, X, II (1930), 58.
- Romano, Gabriele. "Il Barocco e l'antico. Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca." En *Cuadernos de Historia del Arte*, 40 (2023), 87-119.
- Rossi Pinelli, Orietta. "Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici." En *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, 181-250. Turín: Einaudi, 1986.
- Wittkower, Rudolf. "The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory work." En *Latin American art, and the Baroque Period in Europe*, III (1963), 41-50.

Características barrocas en los albores del arte impreso: estampas, estampitas y estampillas.

Florencia Silvana Torregiani
institutobrunol@gmail.com

Resumen:

He aquí un ensayo que propone, en primer lugar, comparar las principales características de dos estilos representativos de los comienzos del arte impreso: en oriente, *ukiyo-e*, y en occidente, las estampas devocionales. Se analizan aspectos concernientes al escenario en que se originaron, así como a la proposición, creación, objetivos comunicacionales, métodos de reproducción masivos de la obra de arte, los cuales pondrán de manifiesto la evidente impronta barroca que comparten. En segunda instancia, la condensación de ellas en la creación de los sellos postales, coloquialmente denominados “estampillas”. Este recorrido expone, además, el inestimable valor de estos elementos como documentos accesibles sumamente útiles para el estudio de la historia sociopolítica, religiosa, filosófica, cultural y artística de la civilización, así como de la evolución de los métodos de impresión, a través del tiempo, conforme a los requerimientos de la imagen a estampar.

Palabras clave: *ukiyo-e*, estampas devocionales, sellos postales, arte impreso.

Baroque characteristics at dawn of printed art: ukiyo-e, devotional prints, postage stamps.

Abstract:

Here is an essay that proposes, first of all, to compare the main characteristics of two representative styles of the beginnings of printed art: in the East, ukiyo-e, and in the West, devotional prints. Aspects concerning the setting in which they originated are analyzed, as well as the proposition, creation, communication objectives, and mass reproduction methods of the work of art, which will reveal the evident baroque imprint they share. Secondly, the condensation of them in the creation of postal stamps, colloquially called “stamps”. This tour also exposes the inestimable value of these elements as accessible documents, extremely useful for the study of the socio-political, religious, philosophical, cultural and artistic history of civilization, as well as the evolution of printing methods, over time, according to the requirements of the image to be printed.

Keywords: *ukiyo-e*, devotional prints, postage stamps, printed art.

*“Siembra una idea,
y nacerá un deseo.
Si el deseo crece,
generará una acción.
Replica la acción,
y obtendrás un hábito.
Cultiva el hábito,
y tendrás un carácter.
Ejerce el carácter,
y forjarás un destino”*
William James

En el siglo XVII, Japón vivió un período de paz, prosperidad y reformas sociales en el que, gracias al comercio naval portugués, parte de una incipiente burguesía conformada por mercaderes japoneses aumentó considerablemente su fortuna transformándose en banqueros de la nobleza y los samurais. Sin embargo, carecían absolutamente de derechos sociales y políticos en la vida pública. Pese a esto, fundaron una nueva sociedad en Edo, la ciudad del Shogun, convirtiéndose en mecenas de ingeniosos artistas que crearon un lenguaje estético innovador, inspirado en actos de la vida cotidiana de los *chonin*, tema hasta el momento totalmente relegado por los artistas de la corte imperial: el *ukiyo-e*, traducido como “imágenes del mundo flotante”, evocando el concepto budista de la impermanencia del mundo visible. El arte del grabado de estampas, con un rol no sólo lúdico sino también a veces educativo y mediático, devino en una de interesante expresión cultural.

Al comienzo, las imágenes representaban escenas del día a día principalmente en lugares de entretenimiento como el barrio Yoshiwara en el que vivían las cortesanas, casas de té, luchadores de sumo, actores de *kabuki*, etc. Surgieron también algunas caricaturas y las *shungas* con temas eróticos, ambas frecuentemente censuradas. Kitagawa Utamaro (1753-1806) diseñó las más célebres estampas de este estilo, donde el

erotismo surge de la sutileza de ciertos detalles más que del propio tema en sí. Posteriormente, otros autores, prefirieron inmortalizar paisajes como es el caso de Katsushika Hokusai (1760-1849), quien logró plasmar magníficas composiciones con un estilo realista y a la vez simbólico, como es el caso de su famosa obra “La gran ola de Kanagawa”, que hoy pertenece al Patrimonio Universal. Cabe destacar que, en todas las estampas, independientemente del escenario representado en la imagen, se puede percibir un mensaje asociado a la fugacidad del momento, en un mundo cambiante y efímero, envuelto con una poética melancolía. Resulta llamativo para el espectador occidental, el particular tratamiento de la luz que comparten estas imágenes, en las cuales, con una única excepción conocida, jamás aparecen sombras producidas por el sol u otra fuente lumínica, aunque sí podemos encontrar reflejos en espejos o en el agua.

La materialización de estas magníficas obras pudo lograrse gracias a que anteriormente, los monjes habían utilizado la xilografía aprendida de la cultura china, para imprimir textos sagrados e imágenes, que utilizaban en las escuelas que tenían para los hijos de los ciudadanos, permitiéndoles acceder mediante el aprendizaje de la lectura y la escritura a la cultura tradicional japonesa, transgrediendo el privilegio hasta entonces reservado a nobles y samuráis.

Los primeros grabados eran sobrios, impresos en tinta negra, hasta que el maestro Hishikawa Moronobu (1618-1694) comenzó a resaltar ciertas partes de sus composiciones impresas coloreándolas a pincel con tonos amarillos, ocres, y anaranjados (Fig.1). Esta original modificación fue muy bien recibida por el gusto popular, despertando además el interés de los artistas contemporáneos por crear técnicas que permitieran realizar impresiones policromas. Así, Okumura Masanobu (1686-1764) logró en primer término estampas con color rosa y verde (Fig. 2) y luego pudo añadir amarillo, pardo y ocre. Para poder realizarlas, fue necesario tanto disponer de una

plancha tallada y entintada diferente para cada color a imprimir, y encontrar el modo de aplicar la hoja de papel sobre éstas siguiendo un orden sucesivo predeterminado, en la posición exacta para evitar desplazamiento de colores. Sin dudas el empleo del *kento*, marcas sobre relieve a 90° en la esquina inferior derecha, cuya invención se le atribuye al grabador Kinroku, que servían como topes para el papel garantizando la correcta superposición relativa de las sucesivas impresiones, junto con la habilidad y pericia del estampador fueron fundamentales para consumir la técnica. Partiendo de esta base y en colaboración con editores rigurosos, como Uemura Kichieneon, se pudo ir incrementando la cantidad de tintas utilizadas, permitiendo por ejemplo a Suzuki Harunobu (1724-1770) imprimir un calendario en 1765, empleando doce planchas esculpidas por estampa. Los magníficos resultados obtenidos en sus armoniosas y sutiles obras hicieron que se las denominara *nishiki-e*, “estampas de brocado” en alusión a las exquisitas telas empleadas en los kimonos de seda¹.

La principal característica distintiva asociada al proceso de elaboración de estas estampas del *ukiyo-e* fue la posibilidad de realizar una producción en serie replicando la imagen original, logrando impresiones asequibles para la población de menos recursos, quienes de ningún modo podían adquirir una pintura tradicional realizada a pincel por los grandes maestros. Valga a modo de referencia, el hecho de que aquel entonces, el precio de una copia estaba por debajo del valor de un cuenco de *soba*. La significativa disminución de costos propició la utilización masiva de esta expresión artística no sólo como función lúdica del espíritu, sino también frecuentemente con fines informativos, publicitarios y educativos.

1- Gisele Lambert, “La técnica de l’estampa ʼla seva evolució” en *Ukiyo-e. Imatges d’un món efímer* (París-Barcelona, Bibliothèque Nationale de France, Fundació Caixa. Catalunya, 2008) 21,22, 276.

Resulta válido reconocer que la mágica consumación de estas obras surge como resultado de la sinergia entre la creatividad del artista que concibe la efímera imagen original, la sensibilidad y maestría del grabador (*horishi*), de la pericia y el gesto certero del estampador (*surishi*), trabajando bajo la celosa mirada del editor (*hanmoto*), quien previamente selecciona y reúne los talentos necesarios.

La imagen realizada por el artista en tinta china en un pliego de *washi*, con trazos definidos y bien marcados, se transportaba a una primera plancha de madera de cerezo. Ésta posee en perfecto equilibrio de propiedades necesarias, a saber: textura suave y homogénea con finas vetas, dureza suficiente para permitir alrededor de 300 impresiones sin pérdida de detalles, la ductilidad necesaria para realizar un tallado delicado y sutil, y mínima variación de volumen al ser humedecida y secarse. El grabador esparcía con la mano una capa de cola de arroz (*wanori*) sobre la tabla elegida. A continuación, apoyaba cuidadosamente sobre ella la hoja de papel con el dibujo original de modo que la tinta quedase en contacto con el pegamento, y lo frotaba delicadamente con la yema de los dedos. De esa forma, la tinta pasaba a la madera y el papel se deshacía completamente. Se obtenía así una imagen especular del original que había sido “sacrificado”, sobre esta primera tabla denominada *omohan*. Una vez que la tinta secaba completamente, el *horishi* podía comenzar su tarea: con una herramienta muy filosa cortaba a ambos lados cada uno de los trazos de la imagen, los cuales quedaban en relieve, una vez que lograrse ahuecar las superficies delimitadas por éstos. También añadía al menos en la esquina inferior derecha el *kento* para asegurar que las sucesivas impresiones de los distintos colores coincidieran exactamente sin corrimientos indeseados. Se realizaba entonces una primera impresión en tinta china sobre papel para comprobar la calidad del resultado y se entregaba al artista quien debía dar su conformidad e indicar sobre ella el color deseado en cada parte del mismo. Superada esta

instancia, se debían realizar nuevos grabados dejando en relieve sólo las áreas correspondientes a cada color en sendas planchas de cerezo. Para aprovechar el material, se realizaba un grabado en cada cara para distintos colores. Así, por ejemplo, para una estampa a seis colores sólo se utilizaban cuatro placas de madera: una para el *omohan* y en las otras tres para un color por cara. La mayor parte de las estampas se imprimieron en *kozo*, un papel de pulpa de corteza morera y cola vegetal, de trama compacta, brillante y buena flexibilidad, que permitía el íntimo contacto con la superficie de madera grabada y entintada, con una buena adhesión de los pigmentos, sin difusión. El *surishi* preparaba sus propias tintas al agua de los colores indicados por el artista utilizando pigmentos minerales y vegetales, como es el caso de óxidos de plomo, azufre, mercurio, polvos de metales oro, plata o cobre con cola, flores de azafrán, etc. El siguiente paso consistía en humedecer primero ambas caras de cada plancha utilizando un cepillo de crin de caballo, para que la madera pudiese absorber armoniosamente los pigmentos y luego se cubría las superficies a estampar con la tinta correspondiente en cantidad necesaria según la intensidad de color deseada. Luego en un acto certero, colocaba la hoja a estampar, a la cual previamente aplicó una solución de alumbre y un aglutinante de origen animal (*dosa*), en la posición correcta valiéndose de la guía del *kento* y su habilidad personal. Presionaba con fuerza uniforme el papel contra el grabado utilizando el *baren*, construido por él mismo con cáñamo trenzado cubierto con hojas de bambú, posibilitando que la tinta quede estampada en el papel. Este procedimiento se debía repetir transportando la hoja de grabado en grabado en el orden establecido: primero los contornos y luego los colores comenzando por los más claros y finalizando con el más oscuro. Una vez que las tintas secaban el *ukiyo-e* estaba terminado. Se añadía la firma del artista, su sello y los sellos del editor y del censor, en cambio el *horishi* y el *surishi* permanecían en el anonimato.



Fig.1. *El drama de los hermanos Soga* (hacia mediados del siglo XVII). Xilografía coloreada a mano: azafrán y verde musgo. Internet. Dominio público.



Fig.2. Okumura Masanobu. *Xilografía benizuri-e*, primera estampa impresa a dos colores, 447 mm x 308mm. Internet. Dominio público. Museo de Arte Metropolitano. New York. U.S.A.



Fig.3. Kitagawa Utamaro. *El taller de grabado*. (1795) Xilografía *nishiki-e*, tríptico *oban*, de izq a der: 385 mm x 256 mm; 383mm x 250 mm; 382 mm x 248 mm. Internet. Dominio público. New York. U.S.A. Instituto de Arte de Chicago. U.S.A.



Fig.4. Katsushika Hokusai. *La gran ola de Kanagawa*. (1831)

Xilografía, el color predominante fue obtenido con el pigmento europeo azul de prusia, *oban* 257 mm x 378mm. Internet. Dominio público Museo Metropolitano N.Y.

Mientras en el Imperio del Sol Naciente ocurría el auge del *ukiyo-e*, en occidente aparecía un fenómeno de características similares en cuanto al hecho de recurrir a la multiplicidad de la obra de arte impresa para transmitir mensajes direccionados de manera masiva, emotiva y eficiente. En este caso, al escudriñar los orígenes del arte de la estampa en occidente es posible encontrar impresiones xilográficas, así como las primeras imágenes reproducidas a partir de una plancha metálica grabada a buril, generalmente por orfebres, que datan del siglo XV. Aunque no es posible establecer con certeza quién fue el descubridor de esta última técnica, parecería que podría haber sido alguno de los siguientes Maestros pioneros: los italianos Maso Finiguerra (1426-1464), y Antonio Pallaiuolo (1432-1498), o el alemán Martín Schongauer (1448-1491). Cabe destacar la significativa relevancia que tuvo el aporte posterior de Alberto Durero (1471-1529), quien supo desplegar una magnífica creatividad,

materializada con una perfección técnica inusitada, exhibiendo pleno dominio del claro-oscuro variando el espesor de trazos, con impresionantes efectos lumínicos y minuciosos detalles en sus exquisitas obras. Más adelante, ante la necesidad de disponer de un método menos laborioso que permitiera obtener una matriz de impresión reduciendo tiempos y costos, se desarrolló la técnica del aguafuerte y luego la litografía. Sin embargo, recién en el período Barroco la imagen gráfica impresa se transformó en un poderoso medio de difusión de ideologías al servicio de los líderes políticos y religiosos del momento. Al observar retratos de nobles y personajes religiosos realizados en esta época, éstos aparecen en la composición de la obra acompañados de ornamentos, símbolos y alegorías que exaltan sus virtudes y poderío. En su mayoría, de dimensiones considerables, eran expuestas en palacios de las cortes y en diferentes escenarios de la Iglesia. Otras de menor tamaño, eran utilizadas para ilustrar libros reproducidos gracias al desarrollo de la imprenta, que sólo eran accesibles a una pequeña élite erudita formada por nobles y clérigos.

En este entorno, en la segunda mitad del siglo XVI, convergen ciertos hechos que conformarían el caldo primigenio del que surgieron las “estampas de devoción”. Por un lado, los grandes maestros de la pintura barroca buscaron acercarse al público general, alejándose del manierismo elitista anterior. Por otro, la Iglesia Católica tuvo que hacer frente de manera contundente a la amenaza de la Reforma Protestante, para poder mantener su influencia en la población. Una vez iniciada la Contrarreforma, a partir del Concilio de Trento (1545-1563), comenzó a utilizar imágenes producto de este nuevo arte en forma masiva, valiéndose de nuevas técnicas de impresión, de modo combativo como medio de difusión, promoción y adoctrinamiento, así como objeto sentimental de devoción. Entonces se originaron y popularizaron unas tarjetas de forma rectangular cuyas dimensiones promediaron los 55 mm de ancho y unos 100 mm de altura con la figura de un Santo u objeto sagrado

impresa al frente y en el dorso, una oración o relato hagiográfico de lo representado en la imagen anterior. Éstas podían ser adquiridas y transportadas fácilmente por cualquier persona, quien podía utilizarla como objeto de devoción, ganar indulgencias y frecuentemente como una suerte de amuleto que lo protegería de ciertas calamidades, dependiendo del Santo en cuestión.

Para lograr la concreción de estas piezas, se requirió la confluencia de la voluntad de numerosos actores. Los clérigos patrocinadores que encargaban a los artistas que desplegasen su creatividad en el diseño de imágenes de veneración en las que debía aparecer como elemento central, la figura estereotipada de un Santo rodeado de variados elementos ornamentales y simbólicos complementarios que aportaban datos históricos, teológicos, etc. La composición de la misma, con una concepción eminentemente barroca, debía ser capaz de producir un impacto sensorial tal, que pudiera lograr influenciar emocionalmente al observador. Siempre respondiendo al Canon institucionalizado por la Iglesia en el Concilio de Trento: “En las imágenes de culto las santas personas representadas deben hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento descender hasta ellos”². Estas características, le conferían su utilidad como instrumento de predicación y refuerzo de la fe. Una vez creada, el mismo artista o un artesano grabador, procedía a producir la matriz de impresión necesaria, según el método a emplear en la reproducción de la misma. Además, fue necesario el importante aporte de los miniaturistas que junto con los amanuenses debieron copiar los textos y generar los códigos miniados, engalanados con letras capitales que contenían complejas imágenes sagradas.

Las primeras impresiones se realizaron mediante xilografía a partir de planchas de madera grabadas con herramientas filosas y ahuecando las superficies delimitadas por los trazos de la imagen especular a grabar.

2- Hauser, Arnold, *Historia Social de la literatura y el arte* (Barcelona: Ed. Labor, 1985), 103.

En este caso, la tinta al agua en principio negra, se colocaba sobre relieve y era transferida al papel con ayuda de una prensa impresora. Muchas de éstas una vez secas eran iluminadas, coloreando a pincel, sea a mano alzada o con ayuda de diferentes plantillas que exponían sólo las áreas a pintar con cada color. Esta técnica comenzó a utilizarse en los monasterios de la Compañía de Jesús y rápidamente pasó a numerosos pueblos y ciudades.

También se utilizó el grabado a buril sobre planchas de metal, generalmente cobre y a veces plata, desarrollada en Alemania y Países Bajos. Si bien, como en todas las estampas la matriz contiene una imagen especular del original a reproducir, a diferencia del anterior, se emplea tinta grasa que será colocada bajo relieve y pasará al papel por acción de la fuerte presión ejercida sobre él. Este tipo de matrices, posee mayor tenacidad que la madera, no se deforma ni absorbe la tinta, permitiendo una cantidad considerablemente mayor de tiradas numerosas con gran fidelidad en los detalles.

Posteriormente, en Hamburgo (Alemania) y Amberes (Flandes), los monjes de la Compañía de Jesús comenzaron a emplear la técnica del aguafuerte para obtener la matriz de impresión a partir de una lámina de cobre o zinc previamente desengrasada, cubierta con una capa de un material resistente a la acción de los ácidos. Sobre ésta se trazaba a mano alzada la imagen especular del original a reproducir quitando la cubierta con una punta filosa en las partes que deberían imprimirse en el papel. A continuación, se sumergía en el baño de aguafuerte, una solución de ácido nítrico, que producía la corrosión del metal sólo en las partes expuestas. La lámina se lavaba para detener el ataque del ácido, una vez seca se cubría con una capa de tinta grasa, y con ayuda de una rasqueta se eliminaba la tinta superficial quedando sólo la que estuviera alojada en los huecos dejados por el tratamiento químico. Para imprimir la imagen, se lleva la matriz a una prensa calcográfica, se coloca el papel y por acción de la presión ejercida la tinta pasa de

una al otro, obteniéndose resultados tan espectaculares como los del método anterior. El aguafuerte fue desarrollado como técnica artística por Jacques Callot (1592-1635), cuyo aporte principal fue el de reemplazar la tradicional cubierta de cera por una capa de barniz utilizada por los *luthiers*, este material permitía realizar más inmersiones en ácido sin riesgos de accidentes que arruinen el trabajo previo, posibilitando variar la intensidad del color y lograr una amplia gama de matices en función del tiempo de reacción al ser sumergida más o menos veces. El aspecto final de la imagen producida dependía también de la calidad de la superficie del papel utilizado, particularmente de características de su trama y de la presencia o no de una capa de estucado. El hecho de poder obtener resultados tan espectaculares como los del método anterior, con una matriz más delgada, que significaba costos considerablemente menores, requiriendo menos tiempo de elaboración y la posibilidad de “dibujar” la imagen a mano alzada sobre el barniz, el que además permitía realizar correcciones simplemente retocando la capa protectora y volviendo a dibujar, hizo que rápidamente se convirtiera en la técnica preferida de los pintores.

En el año 1796, Aloys Senefelder (1771-1834) inventó la litografía, una técnica de impresión plana que empleaba como matriz una plancha de piedra caliza cuya porosidad le confería la propiedad de absorber líquidos de diferente polaridad. Sobre ésta se realizaba el dibujo, con una sustancia grasa, de la imagen especular de lo que se quisiera imprimir. Las zonas descubiertas serían acondicionadas con sustancias ácidas y goma arábica para favorecer la humectación posterior. Una vez hidratada la piedra se procedía a entintar con tinta grasa, que sólo se adhería a la zona dibujada siendo rechazada por el agua, finalmente empleando una prensa se presiona el papel sobre ésta. El proceso de fijación de la tinta requería de adyuvantes como resinas y goma arábica. Algunos años más tarde, en 1837, Godefroy Engelmann de Mulhouse (1788-1839) desarrolló la cromolitografía utilizando tantas piedras como colores debiera tener

la imagen. Si bien resultó un método de reproducción mucho más veloz y de menor costo que los que utilizaban impresión bajo relieve, las imágenes representadas no podrían tener el sublime nivel de detalle y profundidad que permitían las matrices de metal grabado a buril.

Finalmente, luego de la aparición de la fotografía en 1824 descubierta por Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) y su desarrollo por Louis Jacques Mandé Daguerre (1832), en 1879, Karel Václav Klic (1841-1926) terminó de perfeccionar la técnica de impresión bajo relieve conocida como heliograbado, también llamado huecograbado, con resultados asombrosos en cuanto a la infinidad de matices posibles. También con el auxilio de métodos fotográficos, para obtener las matrices en 1904, Ira Washington Rubel (1860-1908) adaptó al papel el offset, que fuera inventado en 1875 por Robert Barclay. Esta última forma de impresión es la más utilizada en la actualidad y será desarrollada y comparada con el heliograbado algunos párrafos más adelante.

Ante la gran variedad y cantidad de estampas de devoción producidas no sólo en monasterios, si no en imprentas particulares, como por ejemplo la *Officina Plantiniana* en Amberes³, la Iglesia impuso una forma de aprobación oficial para garantizar que el contenido de las mismas fuera acorde a la doctrina eclesiástica: en el dorso, previo control y censura, aparecería el “*Imprimatur*”⁴. Al mismo tiempo, comenzaron a aparecer leyes para proteger la propiedad artística de los creadores de las imágenes (fig.5).

3- Actualmente el Museo Plantin Moretus, que comprende la residencia y los talleres de impresión de la *Officina Plantiniana*, fundada en el año 1555 por *Cristoffel Plantin* (1520-1589), quien fuera nombrado oficialmente “*arch typographus*” por el Rey Felipe II, otorgándole además el derecho a producir y vender Misales y Libros de Horas a la España Católica. Jan Moretus trabajó en la imprenta junto a Plantin y continuó al frente de la misma luego del fallecimiento de éste. Finalmente, en 1876 le vendió la propiedad a la ciudad de Amberes, que la transformó en Museo imprenta. Declarado Patrimonio de la Humanidad UNESCO en 2005.

4- Sabino Alonso Morán, *De la previa censura de los libros y su prohibición* (Revista española de Derecho Canónico Vol 11, N 31 ,1956), 97. <https://dialnet.unirioja.es>artículo>



Fig.5. Estampa devocional de fines del siglo XIX
Cromolitografía, 110 mm x 58mm., ver Imprimatur, Colección privada.
Crédito fotográfico de la autora.

Transcurridos algunos siglos desde la aparición del *ukiyo-e* y de las estampas devocionales, surgió otro fenómeno que involucró el hecho de recurrir a la multiplicidad de la obra de arte impresa para transmitir mensajes direccionados de manera masiva, emotiva y eficiente, esta vez utilizado por los gobiernos asociado a la forma de solventar las necesidades de comunicación de personas e instituciones. La aparición del sello postal logró incrementar notoriamente el alcance a nivel poblacional con respecto a las estampas previamente mencionadas, valiéndose

entre otros factores, de los avances tecnológicos en los métodos de impresión y medios de transporte disponibles. En agosto de 1939, el Reino Unido aprobó la Ley de Reforma Postal. Con ésta, entre otros puntos, se reemplazó la anterior forma de pago del servicio de correo, que debía ser abonado por el receptor y cuyo importe dependía de la distancia recorrida entre los lugares de partida y destino. A partir de ese momento, el remitente debería pagar por adelantado el franqueo según el peso, a razón de un *penny* por media onza dentro del Reino Unido y como comprobante de pago se debería adherir al envío un pequeño papel con el dorso engomado que exhibía en el frente una viñeta con el valor facial correspondiente. Surgió entonces, la necesidad imperiosa de diseñar, imprimir y distribuir a todas las estafetas postales en breve, un cuantioso número de sellos postales para poner en marcha la reforma. Dado el nivel de desarrollo de los métodos de impresión, obtener tiradas numerosas en tiempo y forma no representaba dificultad alguna. Tampoco sería problemática la distribución de los mismos gracias a la evolución de los medios de locomoción. Sin embargo, merecería una especial consideración la imagen que aparecería en la viñeta, dado el potencial comunicacional no verbal y masivo sin precedentes que tendría la misma. Habida cuenta de este hecho, el tema y el diseño deberían ser cuidadosamente elegidos y producidos, atendiendo a diversos intereses políticos, religiosos, sociales, informativos y/o educativos del momento, ya que “los gobiernos, así como la Iglesia Romana en su momento, estaban descubriendo la posibilidad de penetración y conquista ideológica a través del arte”⁵. Fue así que, en el caso del primer sello postal, se decidió llamar a un Concurso para el diseño. A pesar de las numerosas propuestas recibidas, la comisión examinadora no logró encontrar un ganador. Entonces, Sir Mac Kenzie realizó un boceto en el que propuso utilizar un dibujo del medallón grabado por William Wyon

5- Ernst Gombrich, *La historia del arte*, (Milán: Ed Phaidon, 2008), 393.

en conmemoración de la visita de la Reina Victoria a la Corporación de Londres. Rowlan Hill agregó la palabra “*Postage*” en la parte superior y en las dos esquinas superiores un pequeño recuadro que contendría un adorno, o la letra V en el izquierdo y la R en el derecho (Victoria Regina) para aquellos utilizados en correos oficiales y otros dos en los ángulos inferiores que tendrían una letra imprenta mayúscula que serviría como indicador de la posición del sello en la plancha de impresión. En la parte inferior, entre las letras mencionadas se ubicaría el valor facial. El pintor Edward Henry Courboull realizó el dibujo del sello, para esto reprodujo el medallón y agregó los detalles supra mencionados, para que los grabadores Frederik y Charles Heath pudiesen realizar la plancha de impresión en acero. A mediados de diciembre de 1839, se encargó a la Perkins Bacon & Co la producción calcográfica en papel hecho a mano filigranado con una corona por sello (Fig. 6). Finalmente, el 1° de mayo de 1840 se enviaron a las oficinas de correos y cinco días después se pusieron a la venta. Cabe aclarar que la utilización de las letras en las esquinas inferiores y de papel con filigrana respondieron a la necesidad de intentar evitar, o al menos dificultar, la aparición de falsificaciones.



Fig.6. *Black penny*. Primer sello postal del mundo
Inglaterra (1840) Talla dulce, (19mm x 22 mm), Internet. Dominio público

En esta breve historia del nacimiento de la primer “estampilla”, como se la denomina coloquialmente, puede observarse que, en términos de la creatividad necesaria para su concepción artística, los aspectos técnicos involucrados en su elaboración y la intencionalidad comunicacional de la imagen, cada espécimen es una obra de arte en miniatura con una fuerte impronta barroca, compartida con las estampas de devoción, y en algunos aspectos con la estampa japonesa. Este novedoso sistema de franqueo fue rápidamente adoptado por todos los estados alrededor del mundo debido a la efectividad, eficacia y eficiencia económica demostrada, estimulando una rápida y continua evolución en los métodos de impresión, insumos y medidas de seguridad que produjo una gran variedad de tipos de sellos. Tanto es así, que en la producción de ellos se han utilizado casi todos los métodos conocidos hasta hoy, con las modificaciones y adaptaciones necesarias para poder obtener imágenes nítidas y detalladas de gran belleza artística acompañadas de leyendas de tamaño muy reducido. Existen dos criterios de clasificación para éstos. Uno depende del lugar en que se aloja la tinta en la matriz impresora. Así, existen tres clases: en relieve, plano, y bajo relieve. El único ejemplo en relieve es el caso de la tipografía. Dentro de la segunda clase, se encuentran: la litografía, la zincongrafía (semejante al agua fuerte), el offset y el hueco offset. La tercera clase la constituyen los métodos bajo relieve que comprenden: el grabado en acero (también llamado talla dulce), grabado en cobre y el huecograbado (o heliograbado). El otro depende de la forma en la cual tinta se transfiere al papel, si es por contacto con la matriz impresora será directo; cuando la tinta pasa de la matriz a un rodillo cubierto con una mantilla de goma y desde éste al papel se denomina indirecto, a esta categoría sólo pertenecen el offset y el hueco offset. En virtud de que algunos han sido descritos en párrafos anteriores, en este apartado sólo se hará referencia a ciertas modificaciones para la implementación de éstos para poder obtener sellos y se explicarán el huecograbado y el

offset. También se introducirán algunas nociones prácticas elementales para poder distinguir el método utilizado en la impresión al observar un sello en mano con ayuda de una lupa.

La inconmensurable gradación de matices que puede lograrse utilizando tanto el huecograbado como el offset permite obtener imágenes que, a ojo desnudo, se perciben como si fuesen fotografías. Este efecto se logra imprimiendo el diseño original, previo fraccionamiento en un gran número de puntos suficientemente pequeños y próximos, de modo que el poder separador del ojo humano resulte incapaz de distinguirlos como tales. En estos sistemas, existen diversos métodos para obtener la matriz impresora a partir de la composición primigenia. Dado que ambos son sumamente complejos, ya que intervienen numerosos pasos que involucran, además de procesos físicos, químicos y mecánicos similares a otros anteriormente citados, otros ópticos, fotoquímicos y fotográficos, sólo se describirán sucintamente, a modo de ejemplo, un método concreto para cada uno de ellos.

En el caso de sellos postales de la República Argentina huecograbados monocromos, la forma clásica consistió en partir del original realizado por un artista, que podía estar compuesto con una imagen fotográfica o una pintura realizada en acuarela que imitaba a la anterior, de dimensiones varias veces superior a las que tendría el producto final. Es menester hacer notar que, se debía prestar especial atención a la intensidad del color, tamaño, grosor y tipografía empleada en las leyendas, así como el espesor de las líneas y detalles menores, para que el diseño fuese apto para este tipo de impresión. Esto se debía a que, al transformarse en una imagen tramada, se podría perder nitidez o incluso resultar irreconocible. Una vez verificado que la obra de arte presentada, cumpliera los requisitos necesarios, se procedía a fotografiarla. El negativo resultante, una vez revelado, se sometía a un examen riguroso para detectar cualquier defecto que se hubiera producido, y decidir si podía ser salvado con algún retoque o sería necesaria una nueva toma.

Superada esta etapa, una cámara fotográfica multiplicadora permitía obtener un multidiapositivo que contenía replicada la imagen del sello tantas veces como entrasen en la superficie de la plancha impresora. Esta máquina tiene una placa de medidas superiores a la parte impresa de una hoja de sellos. En primer lugar, fotografiaba del negativo anterior con la emulsión hacia atrás para que la nueva imagen quedase al derecho y al tamaño definitivo, la cual se ubicaba en un ángulo de la placa. Luego iría realizando una a unas nuevas tomas desplazando de a un espacio la placa hasta cubrirla totalmente. Después del revelado, se podrían observar los sellos de tamaño normal, en positivo e invertidos. Para transportar esta reproducción múltiple pero dividida en diminutos cuadrados a la matriz impresora metálica que se ubicaría sobre una plancha o cilindro, se recurría a una lámina que actuaba como soporte de una capa de gelatina pigmentada que debía activarse sometiéndola a la acción de una solución de dicromato de potasio a fin de volverla fotosensible y luego dejar secar al abrigo de la luz sobre una superficie pulida a espejo. Posteriormente, en cuarto oscuro, se colocaba la lámina con la gelatina en contacto con la cara tramada de un vidrio grueso, que tenía grabada una retícula en diagonal a los lados. Esta última, dejaría pasar la luz hacia la gelatina a través de sus líneas, pero no por los cuadrados que ellas delimitaban, pudiendo tener 100 o más por cm. Para garantizar el contacto íntimo entre la trama y el material fotosensible, sin burbuja alguna, se los colocaba en un armazón que los aprisionaba firmemente y con una bomba de vacío se alcanzaba este objetivo. Terminado este procedimiento, se irradiaba con una luz intensa por aproximadamente unos 20 minutos, a fin de tornar insoluble sólo la gelatina expuesta por las líneas transparentes de la trama. Entonces, se debía reemplazar el vidrio por el multidiapositivo e iluminar por un breve periodo de tiempo con una luz de menor potencia. Como resultado de ambas exposiciones, la gelatina se habría vuelto más o menos insoluble en función de la radiación

que les permitieron recibir los elementos interpuestos entre ella y la fuente lumínica en cada oportunidad. El paso siguiente consistía en transferir la gelatina con la imagen latente desde su soporte original a una plancha o cilindro de acero recubierto con una capa de cobre electrolítico, que presentaba una superficie pulida a espejo, poniendo la primera cuidadosamente en contacto con el metal atendiendo a la guía de unas marcas trazadas previamente en éste, para asegurar que quede perfectamente a escuadra y ejerciendo presión con un rodillo. Una vez retirado el soporte, se lavaba la gelatina soluble, quedando adherida, con mayor o menor espesor, sólo aquella que por acción de la luz recibida se habría tornado proporcionalmente insoluble. Finalizado el lavado, se podría observar sobre el cobre un negativo del multidiapositivo tramado y con las leyendas al revés. Ésta se fijaba mediante un tratamiento con alcohol y se procedía al grabado del metal aplicando soluciones de cloruro férrico de diferentes concentraciones. Comenzando con la más concentrada, la cual, al ser más viscosa, sólo puede penetrar en las celdas de menor profundidad, es decir, en zonas de menor exposición lumínica produciendo la máxima corrosión en ellas y generando celdas en el metal más profundas, con un máximo de 5 micrones, que podrán albergar mayor cantidad de tinta, logrando imprimir colores más intensos. Se continuaba con otras soluciones de concentración decreciente que penetraban en huecos de la gelatina cada vez más profundos, y grabando en el cobre celdas de menor profundidad, que darán lugar los matices más claros en el sello. Cuando el maestro grabador consideraba que el efecto del cloruro férrico era suficiente, detenía el ataque del baño al metal lavándolo con agua y retiraba completamente la gelatina. Frecuentemente, la matriz impresora se sometía a un baño electrolítico de cromo, que, por su mayor tenacidad, aumentaba la vida útil de ésta. Luego se realizaba una impresión de prueba: la superficie se cubría completamente con una tinta muy fluida, capaz de llenar todas las celdillas grabadas, que contenía el pigmento elegido disuelto

en un solvente apolar de rápido secado. El excedente ubicado sobre la superficie no grabada se eliminaba con una racleta. El papel elegido entraba en contacto directo con la matriz sometido a presiones del orden de los 100 Kg/cm², para poder llevarse la tinta contenida en los huecos grabados. Así se producía la impresión de las estampillas por este sistema. El resultado final, no sólo dependía de la ejecución impecable de cada uno de estos numerosos pasos, sino también del número de celdas/cm² de la trama utilizada, la calidad de la tinta empleada, así como de las características de la superficie no engomada del papel en que se imprimía. Si la prueba era aceptada, se procedía a realizar la tirada completa predeterminada. Luego de la impresión, se realizaba el dentado de los mismos. Sin lugar a dudas la calidad belleza de estas impresiones sólo es superado por las realizadas en talla dulce.

Como consecuencia de la continua evolución de los sistemas de impresión, se desarrolló uno de impresión plana e indirecto, que en sus orígenes se utilizaba para estampar metales, y posteriormente fue adaptado para imprimir en papel: el offset. En él se amalgamaron recursos empleados en la zincografía, también plano, y en el huecogrado, como es el caso de la fotografía y las máquinas impresoras rotativas. El offset permite realizar desde impresiones monocromas de línea o tramadas hasta policromas de calidad fotográfica. En lo que hace a la impresión de sellos postales a nivel mundial, actualmente, este sistema ha desplazado casi por completo a todos los anteriores, con excepción de la calcografía que se continúa utilizando en emisiones especiales. En el caso del offset clásico, se parte de un grupo raíz original que contiene un grupo reducido de futuros sellos, por ejemplo 5 x 5, que se fotografía y multiplica tantas veces como sea necesario para completar una plancha de 100 o 200 sellos, utilizando una cámara como la descrita anteriormente. En caso de que la ilustración requiera diferentes tonalidades de un color, se interpone entre la lente y la placa un vidrio con la trama correspondiente para poder dividir la imagen en pequeños

puntos. Con este negativo se proyecta la luz sobre una lámina de zinc o aluminio, previamente tratada y cubierta con una capa de gelatina dicromatada, que al igual que en el método anterior, dependiendo de la intensidad de luz recibida en distintos puntos variará su capacidad de disolución. La gelatina soluble es lavada y la que queda adherida se fija con alcohol. Queda así conformada una imagen en positivo del original sobre la lámina de metal, que será curvada sobre un cilindro de acero impresor.

Se emplea una tinta oleosa que se adhiere a la gelatina y es rechazada por el metal humectado. Siendo un sistema indirecto, la tinta pasa del cilindro metálico a otro cubierto con una mantilla de goma y desde éste al papel. Existe una variante llamada hueco offset, que se asemeja más al hueco grabado en el proceso de obtención de la matriz impresora, aunque a diferencia de este último será indirecto y plano. En vez de exponer la gelatina sensibilizada a la proyección de un negativo, como en el offset clásico, aquí se emplea un positivo. Luego del lavado de la gelatina no expuesta a la luz, se puede observar sobre la chapa una imagen en negativo al derecho. Seguidamente, se realiza un baño con una solución de cloruro férrico que atacará al metal en las zonas desprotegidas, generando huecos de no más de 2 micrómetros de profundidad, que serán entintados oportunamente dando como resultado una mayor nitidez que las imágenes impresas que la obtenida con el método clásico. A partir de aquí, resultaría en vano continuar la descripción del proceso hasta la impresión ya que es similar al clásico. Para producir impresiones policromas, el papel pasa sucesivamente por cuatro rodillos de goma entintados según norma de gama CMYK (cian, magenta, amarillo y negro) por sendas matrices de zinc o aluminio curvadas sobre otros tantos rodillos de acero. Para obtener estas últimas, se toman cuatro fotografías del original utilizando en cada una de ellas un filtro de absorción, que puede ser un vidrio de cada uno de los colores mencionados respectivamente

que absorbe las longitudes de onda del color complementario y deja pasar las correspondientes al color determinado. Luego utilizando una trama de contacto que, en este caso, tiene pequeños montículos de color alineados en un cierto ángulo, que se aplica sobre la gelatina dicromatada, se obtiene una nueva fotografía que dará como resultado una imagen tramada con las zonas del color en cuestión. El proceso se repite con los tres filtros restantes y las tramas correspondientes que tendrán sus puntos alineados en un ángulo diferente para cada color. Esto garantiza que al imprimir los cuatro colores los puntos de las diferentes tintas no se superpongan pero queden suficientemente próximos para que el poder separador del ojo humano sea incapaz de distinguirlos y en la retina se pueda conformar incontables gamas de colores según la proporción de cada uno de ellas. Nuevamente, a partir de aquí, el tratamiento posterior de las láminas de zinc con la gelatina expuesta a la luz de cada color, hasta obtener el rodillo impresor, es similar al que se emplea en el hueco offset monocromático, anteriormente desarrollado⁶. No se entrará en detalle en esta oportunidad, sobre tipos de papeles, filigranas, gomas y dentados empleados en la fabricación de estos sellos, puesto que excede los objetivos del presente artículo. Puede ser de utilidad para el lector, consultar las imágenes que se adjuntan, en las cuales se exponen las diferencias que pueden observarse en sellos producidos empleando distintos sistemas de impresión a fin de poder distinguirlos.

6- José R. Merlo, *Los sistemas de impresión en filatelia*, (Buenos Aires: Ed el autor, 2006).



Fig. 7. A la izq., sello huecogravado (Y.T. 779) y a la derecha, centro impreso en hueco offset (Y.T. 779b) Nótese la mayor gradación de claroscuros lograda en el primer caso, las líneas del marco tienen aspecto aserrado, trama cuadriculada a 45°, los medios tonos se logran con cuadrados del mismo tamaño con más o menos tinta, mientras que el offset con puntos circulares de distinto tamaño y los trazos de las líneas están perfectamente definidos. (1962-1965). Crédito fotográfico: la autora



Fig.8. Al izq. sello impreso en offset de línea (Y.462 II), a la der. tipografiado (Y.T. 462 I). Al ser este último en sistema de impresión sobre relieve, ante la presión ejercida sobre el papel durante la impresión la tinta ubicada en las crestas del clisé escapa hacia los costados, variando el grosor de las líneas a lo largo de ellas. En el dorso puede observarse sobre elevado el marco del clisé, debido a la deformación del papel sometido a presión (1945). Crédito fotográfico: la autora.



Fig. Sello policromo impreso offset, con calidad fotográfica (Y.T. 1002). En la imagen ampliada puede verse claramente que el azul del cielo presenta un tramado paralelo a los bordes del marco con puntos circulares de distinto tamaño para dar la gradación de tonos. Mientras que los distintos colores de las personas están armados combinando tramados de CMYK con variación de ángulos (1975). Crédito fotográfico: la autora.



Fig. 10. Sello grabado en talla dulce (Y.T.930). Por ser un sistema de impresión bajo relieve, el papel debe deformarse mediante presión, para hundirse en los surcos de la matriz grabada que contienen alojada la tinta oleosa de secado rápido que quedará adherida a él. En la ampliación, pueden notarse las crestas brillantes de tinta y arriba a la izq. El gesto barroco del grabador al esconder sus iniciales en la imagen. El dorso ampliado muestra el papel hundido hacia la cara anterior (1972). Crédito fotográfico: la autora.

De lo expuesto hasta aquí, surgen notorias características barrocas comunes a los tres géneros de impresiones representados en este artículo y, por supuesto, algunas diferencias entre ellos. En todos los casos, la “idea” surge a partir de una situación emergente de distinta índole. En el *ukiyo-e*, como consecuencia de una transformación social ocurrida en un período de paz y prosperidad, donde una burguesía incipiente comienza a tomar notoriedad. En las estampas de devoción, asociada a la Contra Reforma que pone en marcha la Iglesia Católica. Mientras que, en los sellos postales, nace de la necesidad de establecer una reforma en la política de franqueo del correo en Inglaterra. Así se gestó el “deseo” de poder lograr una comunicación masiva, con un mensaje claramente dirigido, al servicio de las instancias del poder social, religioso o político generador. La puesta en “acción” para lograr el objetivo planeado recurrió al arte como medio transmisor popular fácilmente inteligible aún por la población analfabeta, al desarrollo de los métodos de impresión

que permitieron la multiplicidad de la obra de arte a bajo costo y a las vías de transporte para garantizar la distribución en tiempo y forma. En la estampa japonesa, una clase social floreciente buscaba plasmar y difundir los placeres cotidianos que disfrutaban en un mundo cambiante y fugaz. Las estampas religiosas deberían obrar como medio de difusión de la doctrina contrarreformista. Mientras que los sellos postales tendrían como segunda utilidad, no menos importante que la primera, transmitir mensajes de contenido político, social, educativo, informativo y/o religioso según lo determine oportunamente el gobierno del momento. En cualquier caso, las imágenes representadas, aunque con diferentes temas, debían ser didácticas y seductoras, con una sutil combinación de realidad e imaginación, capaces de exaltar sensaciones, emociones y pasiones intensas en el observador tales que lograsen entusiasmarlo. El “hábito” de exponerse reiteradamente a ellos, en última instancia, los induciría a comulgar con el mensaje percibido. La capacidad de reproducción de la obra, dependiente del sistema de impresión utilizado en cada caso, en conjunción con circunstancias particulares del momento, determinaron en cada caso, el alcance a nivel poblacional. En Japón, las xilografías eran confeccionadas por métodos completamente artesanales, por lo cual en cada tirada sólo podían imprimir algunas centenas de ejemplares con calidad aceptable. Por otra parte, en aquella época, debido al aislamiento comercial y a la prohibición de ingreso y egreso de personas, impuesto por el gobierno debido a la llegada del cristianismo, casi la totalidad de las copias se distribuían en la isla. Sólo algunos ejemplares llegaron a occidente a través de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales y de algunos ingleses que tenían el ingreso permitido con fines comerciales, restringido únicamente al puerto de Nagasaki. En cambio, siendo que para las estampas de devoción se incorporaron métodos físicoquímicos en la producción de matrices y mecánicos de impresión, sumado a que cada una de ellas ocupaba, en promedio, una superficie 50 veces menor que las

anteriores (considerando el tamaño máximo de cada estilo), las tiradas podían producir centenas de miles de ejemplares, los cuales, gracias a la expansión global de la Iglesia Católica, pudieron llegar a casi todos los rincones del planeta. Es menester hacer notar que la considerable miniaturización necesaria para obtener sellos postales funcionales, con imágenes y leyendas nítidas, requirió una evolución y adaptación importante en sistemas de impresión sumamente complejos. En ellos se implementaron métodos físicos, químicos, fotoquímicos, ópticos y fotográficos de obtención de matrices, así como modificaciones en las máquinas impresoras. A modo de referencia, resulta válido tener presente que el tamaño más frecuente de las estampillas es aproximadamente 200 veces menor que el de un *ukiyo-e* de formato medio y si se comparan las estampas japonesas más amplias (750 mm x 510) con el sello más pequeño emitido (9,5 mm x 8 mm), la relación de superficie es de 1:5033. Por otro lado, el servicio de correos respondía a necesidades de comunicación personales, comerciales y oficiales, tanto dentro como fuera del territorio emisor, llegando a millones de individuos alrededor del mundo más allá de credos, cultura y/o tendencias políticas. Como consecuencia de lo anterior las tiradas resultaron extremadamente cuantiosas. Por ejemplo, durante el año en que estuvo en circulación el *Black Penny*, se imprimieron 68.808.000 de ellos. A partir de entonces, las emisiones millonarias de sellos fueron moneda corriente.

En síntesis, considerando a las estampas, estampitas y estampillas como valiosos documentos históricos que devienen en ricos objetos de estudio, resulta evidente el “carácter” barroco presente en diversos aspectos. Por un lado, el poder comunicacional masivo a través de la imagen que comparten todos ellos. Así como el hecho de recurrir al arte, a la multiplicidad de la obra de arte y a la distribución de las mismas, para lograr transmitir, a veces en forma directa y otras en forma subliminal, un mensaje objetivamente dirigido, a instancias de quienes encargan la materialización de estos elementos. Los cuales, llegando exitosamente

a los receptores indicados, han contribuido a su modo, parafraseando a William James a forjar diversos “destinos”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alonso Morán, Sabino *De la previa censura de los libros y su prohibición*, Revista española de Derecho Canónico, Vol. 11, N 31, 1996.
- Berger, John. *Durer*. Portugal: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1994.
- Donson, Theodore B. *The malleable medium. Proofs, states & variations, in prints*, New York: Ed. Theodore B. Donson Ltd., 1999.
- Gombrich, Ernst. *La historia del Arte*, Milán: Ed. Phaidon, 2008.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte*, Barcelona: Ed Labor, 1985.
- Lambert, Gisele. *La técnica de l'èstampa "la seva evolució" en Ukiyo-e. Imatges d'un món efímer*, París-Barcelona: Bibliothèque Nationale de France, Fundació Caixa. Catalunya, 2008.
- Merlo, José R. *Los sistemas de impresión en Filatelia*, Buenos Aires: Ed el autor, 2006.

Era un movimento lasciato negli ultimi secoli ai margini della storia artistica e letteraria, ma negli ultimi decenni il Barocco ha beneficiato di un'imprevista rivincita e rivalutazione.

Cosa ha cambiato la nostra percezione nei suoi confronti?

Molto probabilmente l'attenzione verso la retorica, e verso tutte le forme in cui il discorso si costruisce sulla base di un rapporto privilegiato col pubblico, a partire almeno da Chaïm Perelman e dal suo *Traité de l'argumentation - la nouvelle rhétorique* (1958).

Quale periodo può competere da questo punto di vista con il Barocco?

Il piacere della sorpresa e della meraviglia, la forza emozionale e la presa sensoriale dell'invenzione, la dimensione scenica, performativa, hanno reso il Barocco forse il più moderno (o postmoderno) dei movimenti artistici in tutti gli ambiti, fino a quello più intimo: il ritratto.

In questa sorta di delirio onirico e performativo, tipica del Barocco è la tendenza a riprendere moduli, convenzioni, stilemi classici per distorcerli, sottoponendoli a uno *stretching* —come si direbbe in termini sportivi— che non cessa di renderli riconoscibili, ma provoca intanto quello che Freud definirebbe il “perturbante” (*Das Unheimliche*). L'ignoto, l'assurdo, il minaccioso, lo spaventoso appare proprio in ciò che ci dovrebbe essere più familiare e rassicurante.

Fabio Finotti

ISBN 978-631-90731-5-7



9 786319 073157