

OTR BARROC @

Metamorfosis
como expresión de
idea y forma en
trans-formación



Metamorfosis como expresión de idea y forma en trans-formación / María Cristina Dawson ... [et al.]; Compilación de María Cristina Dawson. - 1a ed. - Rosario: CEI ediciones, 2026.

Libro digital, PDF - (Otro barroco / Dawson, María Cristina ; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-91545-8-0

1. Arte. 2. Barroco. 3. Investigación Cultural. I. Dawson, María Cristina II. Dawson, María Cristina, comp.

CDD 800

Imagen de tapa: *Apresado*, de E. Querol, 1994. Realizada en Acrílico sobre tela 90x60cm. Fotografía de Marcelo Yuvone para el libro *Elba Nalda Querol: pinturas*, libro digital, Editorial Atípica <https://atipicaeditora.com.ar/>

Diseño de tapa: Cintia Lorena Espinosa

Diseño y maquetación: Cintia Corestein

Tipografía: *Faustina* de Omnibus Type

Dawson, María Cristina

Universidad Nacional de Rosario, 2026

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Los autores se responsabilizan por los contenidos, imágenes y bibliografía presentados en sus respectivos artículos.

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 Otr@ Barroc@

METAMORFOSIS COMO EXPRESIÓN DE IDEA Y FORMA EN TRANS-FORMACIÓN

Índice

Presentación

Los Autores 15

Introducción

Claudio Mariani..... 22

El Barroco y sus territorios. Genealogía e interpretación. La nueva urbanización de Roma y la imagen arquitectónica en la fachada barroca

María Cristina Dawson..... 23

Cuadros de palabras, teatros de metamorfosis: Ovidio de la poesía al arte

Cecilia De Angelis..... 59

Quadri di parole, teatri di metamorfosi: Ovidio dalla poesia all'arte

Cecilia De Angelis..... 95

Destellos de transformación en la arquitectura

Massimo de Cristofaro 130

El triunfo del exceso: joyas y magnificencia en el Barroco italiano

Florinda Guadagna..... 165

La metamorfosis de Dafne. Bernini y la transformación del arte clásico en arte barroco

Gabriele Romano..... 182

Las transformaciones de la materia y el nacimiento de la Química como ciencia moderna

Florencia Silvana Torregiani..... 223

Moral y ética: distinciones y relaciones

Daniel Alberto Trapani..... 250

Sobre los autores

..... 265

Presentación

[BARROCO]: CONTEXTO DE METAMORFOSIS: FORMA COMO IMAGEN ALEGÓRICA

La abundante historiografía sobre el fenómeno barroco cuenta con reconocidos autores que han analizado e interpretado su especificidad a partir de diversos esquemas y abordajes conceptuales. Los estudios precedentes constituyen los instrumentos teóricos con los cuales es imprescindible dialogar cuando nos proponemos presentar este acontecimiento que Giulio Carlo Argan, ha definido como cultura de la imagen.

La palabra imagen evoca, como ha sido señalado por la crítica del arte, la imaginación, la cual, a su vez, conlleva la idea de un proceso intelectual y sensorial, un itinerario que comprende la experimentación y la exploración. La conexión entre imaginación e imagen se revela en el barroco, como un fecundo medio para expresar “metamorfosis” en acto. Esta relación imagen-imaginación profundizada durante el período barroco será interpretada por Émile Mâle, Walter Benjamin, Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich y otros reconocidos estudiosos algunos también presentes en las bibliografías que acompañan los textos, como alegoría: término griego compuesto de *állos* (otro) y *agoreúō* (hablar, discurso) referido a la figura retórica que consiste en un relato cuya interpretación debe buscar un sentido, cuya razón de ser y causa última está más allá de lo que se manifiesta, y que ofrece la percepción de una imagen “aparentemente real”. A diferencia del símbolo, cuya lectura es más inmediata, la alegoría implica la mediación hermenéutica derivada de la condición propia de la forma alegórica, es decir, la capacidad de hacer referencia a lo “otro” a través de un lenguaje cuyo sentido no siempre coincide con lo aparente. La alegoría no es mimesis, no representa imitativamente la

naturaleza, sino que abre perspectivas alternativas dado que la relación no unívoca con el objeto posibilita múltiples lecturas.¹

El presente dossier ha reunido siete ensayos breves 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 literatura, la escultura, la fachada arquitectónica, la pintura, la ciencia, la cultura orfebre y la filosofía.

Siguiendo los lineamientos propuestos por la Editorial, en los cuales el espíritu de un texto de presentación es que vaya guiando al lector, refiriendo a cada uno de los artículos y resuma lo que se trabaja, a continuación cada autor ha presentado personalmente su ensayo.

La **Arq. María Cristina Dawson** en su texto, considera que el período barroco reflejó un cambio epocal, dentro del cual la expresión visual manifestó esa voluntad de transformación valiéndose del recurso de la realidad aparente, encontró su cauce en la inagotable experimentación con el fin de proponer un camino ético y moral y nuevos modos de ver, tanto de parte del artista como de parte del observador; esta idea es

1- “The basic characteristic of allegory, however, is ambiguity, multiplicity of meaning; allegory, and the baroque, glory in richness of meaning. But the richness of this ambiguity is the richness of extravagance; nature, however, according to the old rules of metaphysics, and indeed also of mechanics, is bound by the law of economy. Ambiguity is therefore always the opposite of clarity and unity of meaning. 'No less doctrinaire are the arguments of a pupil of Hermann Cohen, Carl Horst, who was restricted by his title, Barockprobleme, to a more concrete approach. Notwithstanding, allegory is said 'always to reveal a "crossing of the borders of a different mode", an advance of the plastic arts into the territory of the "rhetorical" arts. Walter Benjamin, *The Origin of german tragic Drama*. London-New York: Verso, 2003 p.177.

https://archive.org/details/originofgermantr0000benj_y9z7

expresada por Mâle cuando afirma que: “*The saints of the Middle Ages wrought miracles. But the saints of the Counter Reformation were miracles*”.²

El Barroco, que ha sabido expresar el dogma católico, propuso una propia iconografía acorde con los presupuestos de la Contrarreforma ofreciendo una mirada renovada y transformadora de la fuerza expresiva de lo sensible, impulsando a la materia a superar sus propios límites con el auxilio de la técnica.

El Barroco se inscribe en la tendencia a dar visibilidad a la fe, en la dimensión corpórea de la sacralidad. Análogamente al concepto de sacramento por el que la gracia y la salvación se hacen presentes en la historia a través de un elemento material, del mismo modo el arte Barroco hace visible y presente la posibilidad de la salvación y constituye un modo de acceso a lo sacro en la cotidianidad, conservando rasgos de aquello que Benjamin denomina el origen ritual del arte.

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 político y social. Benjamin y Argan, entre otros, identifican en la condición alegórica del lenguaje barroco la capacidad de transformar todo en imagen entendida tanto como representación (no mimesis del orden natural) que como discurso, lo cual constituye entonces la clave de lectura de una visión moral, dictada por una “autoridad trascendente”. Una vez que el arte alcanzará su autonomía, conservará este principio de exploración y creatividad propia de la imagen.

El valor epistemológico de la imagen le permite ir mas allá de los límites materiales y comprender las transformaciones que alcanzan en modo decisivo a la cultura. Esta línea hermenéutica comprende el barroco como una realidad no limitada al contexto temporal o geográfico en el

2- Émile Mâle, *Religious Art From the Twelfth to the eighteenth century*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey. 1982, p. 179.

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. Presentado este preámbulo teórico, entenderemos cómo la propuesta de Sixto V orientará el desarrollo urbano y religioso, junto a la monumental obra en construcción de *San Pietro* y la gran y grandiosa producción artística y literaria al servicio de la Iglesia católica harán de Roma la ciudad capital del Catolicismo. Se diseña así en concomitancia con estas transformaciones, una fachada con una potente connotación alegórica, concebida como espacio revelador, en el contexto epifánico de nueva ordenación urbana de Roma sixtina. La iglesia de Santa Susana, como ha observado la crítica, conserva algunos lineamientos de *Il Gesù*, no obstante, será un innovador modelo indiscutido ya que como observó Gerhard Wiedmann: “*visto che nella sua architettura, specialmente della facciata, sono presenti gli elementi che caratterizzerrano tutta l’arte barocca*”.³

El artículo literario, como expresa la autora, la **Prof. Cecilia De Angelis**, invita a la lectura de las Metamorfosis de Ovidio (siglo I d. C.), obra de extraordinaria fortuna en la época barroca y verdadera «enciclopedia» del acervo mítico grecolatino, fundada en los principios de transformación y movimiento, a través de la fluidez del verso y la potencia icástica de las imágenes evocadas. La obra constituyó una fuente de inspiración privilegiada para las artes figurativas, la música y el teatro, gracias a su naturaleza intrínsecamente escenográfica y dinámica.

En el presente aporte se ofrece una presentación general del poema junto con el análisis de pasajes emblemáticos como «Apolo y Dafne» y «Eco y Narciso», abordados como propuestas didácticas destinadas a jóvenes lectores, mediante secuencias poéticas y visuales que abren perspectivas de reflexión crítica sobre el eros, la identidad de género,

3- Gerhard Wiedmann, “*Patrimonio Artistico Italiano*”. *Roma Barocca*. Palombi Editori-Jaca Book. Milano. 2002, p.228.

el poder y la resiliencia, temáticas profundamente vinculadas con la compleja coyuntura político-cultural del Barroco europeo.

Es menester agradecer a la Editorial CEI-UNR, la decisión de publicar este artículo literario redactado en idioma italiano y en idioma español dedicado a la poesía de Ovidio, esto obedece en primer lugar, a la necesidad de preservar la precisión filológica del análisis, basado en una comparación directa entre el texto latino y la lengua italiana, que, por su proximidad histórica y estructural, permite una reproducción más precisa de las construcciones sintácticas y los matices semánticos. Una traducción implicaría inevitablemente un nivel interpretativo adicional, con el riesgo de alterar o atenuar los elementos retóricos y lingüísticos objeto de estudio.

Además, el léxico especializado de la crítica literaria y la filología clásica italiana garantiza una mayor fidelidad a los conceptos teóricos empleados, difícilmente transferibles de manera equivalente a otras lenguas sin recurrir a paráfrasis o adaptaciones. Muchas categorías interpretativas utilizadas en el artículo se inscriben en una tradición académica italiana consolidada, con la que el texto pretende dialogar de manera directa y coherente; la publicación del artículo en versión italiana asegura la continuidad con el contexto científico de referencia y con la bibliografía correspondiente, lo que favorece una lectura más rigurosa por parte de los interesados y especialistas del sector. El **Arq. Massimo de Cristofaro** desarrolla su exposición a través de momentos decisivos en la transformación de tendencias que han contribuido al surgimiento del barroco.

En el contexto de la cultura figurativa barroca, la **Dra. Florinda Guadagna** nos muestra mediante la selección de algunas renombradas piezas, la maestría de los orfebres italianos, la cual se manifiesta en una producción de altísima calidad técnica y estética, propuesta a través de la utilización de un lenguaje iconográfico de carácter escenográfico. La orfebrería adquiere así no solo un valor material, sino sobre todo se

consolida como un sistema visual, con sus propios códigos, a través del cual la sociedad elabora y representa su propia identidad y su posición en un renovado escenario cultural. En las joyas se reflejan de manera unitaria las exigencias del poder real y religioso, traduciéndose en una creación expresiva de notable solemnidad y complejidad.

El **Dr. Gabriele Romano** expone cómo el concepto de metamorfosis define mejor que cualquier otra noción la cultura europea del siglo XVII. Tomado de la obra del poeta romano Ovidio y de la tradición neoplatónica, el tema de la transformación se impone no solo como motivo iconográfico, sino sobre todo como elemento cultural para interpretar la realidad del mundo: un paso continuo de un estado a otro del ser, de lo humano a lo divino, del cuerpo al alma, de la materia a la forma, del movimiento a la quietud. El arte barroco es, en este sentido, *metamorphosis* en sí mismo, generada por la transformación en la estructura compositiva de las obras, en el tratamiento de la luz y la sombra, en la representación de la materia y en la relación entre el espacio arquitectónico y el hombre que lo habita. La metamorfosis no es, por tanto, un simple adorno mitológico o una erudita recuperación clásica, sino que impregna profundamente el pensamiento del artista y del literato del siglo XVII, convirtiéndose en una forma de concebir la existencia como una tensión infinita entre opuestos: vida y muerte, lo divino y lo humano, piedra y carne, tiempo y eternidad. En el plano histórico y cultural, el siglo XVII es una época de transformaciones radicales. La Revolución Copernicana ya había minado las certezas cosmológicas; la Contrarreforma, iniciada en respuesta al cisma luterano, redefinía los cimientos teológicos y políticos de Occidente. En este horizonte de inestabilidad, la metamorfosis parece ser el lenguaje a través del cual ese siglo elabora sus propias incertidumbres, traduciéndolas en forma estética. No es casualidad que las Metamorfosis de Ovidio gozaran de un éxito extraordinario en el siglo XVII: en su obra nada es estable, todo se transforma. Si Virgilio había ofrecido al

Renacimiento un ideal de medida y armonía, Ovidio trae consigo la maravilla caótica y perturbadora del devenir. El arte barroco recoge este legado y, en los temas y en la iconografía, trata de fijar el momento de la transformación. Lo real ya no se percibe en el ser, sino en el devenir y el Barroco no inventa la metamorfosis, sino que la reconoce como la forma misma de la existencia.

El manifiesto de toda la época es el Apolo y Dafne de Gianlorenzo Bernini (1622-1625): el mármol fija el instante exacto en el que la ninfa se transforma en laurel, aún perseguida por el dios. Es una obra que no representa la metamorfosis, es metamorfosis. La materia misma se transforma bajo el cincel, la piedra se convierte en carne, cabello, hojas, corteza, todo en el mismo bloque, todo en el mismo instante suspendido. Bernini capta el momento en que dos naturalezas coexisten, una aún no ha cedido ante la otra. El Barroco ya no es el ser, sino el devenir. Otros ejemplos en la pintura retoman los mitos de la metamorfosis: *Acteón* transformándose en ciervo, representado por *Cavalier d'Arpino*; la Eco de Poussin que se convierte en roca; y también los admirables frescos de Gaulli en la iglesia del Gesù y de Pietro da Cortona en el Palacio Barberini de Roma, donde la pintura se transforma en arquitectura y las bóvedas parecen abrirse al cielo, las figuras invaden el espacio y la metamorfosis se utiliza como instrumento espiritual para mostrar la transición de la dimensión terrenal a la celestial. Todos interpretan el mismo principio en lenguajes diferentes.

También en el plano teológico, la metamorfosis adquiere valencia religiosa. La transubstanciación eucarística, el milagro por el cual el pan y el vino se transforman en el cuerpo y la sangre de Cristo, es la metamorfosis religiosa por excelencia, y la Contrarreforma relanza con renovado énfasis su significado doctrinal. En este clima se multiplican las imágenes de transformaciones milagrosas, que encuentran su sublimación en El éxtasis de Santa Teresa de Bernini (1647-1652) en la iglesia de *Santa Maria della Vittoria* en Roma. Aquí el cuerpo de la santa

se transforma bajo el efecto de la gracia divina, simbolizada por el ángel con la flecha y por los rayos de luz que iluminan la escena, en una luz divina que opera la transformación de la materia en espíritu.

Se puede concluir que la metamorfosis, tal y como se manifiesta en la cultura y el arte barrocos, constituye una clave interpretativa privilegiada para comprender la condición humana en el siglo XVII: una condición marcada por una tensión sin resolver entre el orden y el caos, entre la providencia divina y el azar, entre la vida y la muerte. El Barroco no resuelve esta tensión, la habita, la transforma en forma, la hace visible. Cada obra, cada fresco, cada cuerpo esculpido en mármol es el rastro de un paso que nunca se completa del todo, de un umbral que nunca se cruza hasta el fondo. Es precisamente esta inconclusión de la transformación, en la que Dafne ya es árbol, pero aún mujer y Santa Teresa ya es espíritu, pero aún carne, lo que hace que el arte barroco sea tan poderoso y tan moderno. Contemplar estas obras barrocas significa experimentar lo que no se deja fijar, lo que se escapa en el mismo momento en que toma forma. Estudiar la metamorfosis barroca significa, no solo reconstruir una etapa de la historia del arte, sino interrogar una de las formas fundamentales en las que la humanidad ha sabido dar forma a la inestabilidad de lo real para interpretar un mundo en plena trans-formación.

*L'arte del Seicento vuole agire nell'ordine morale molto più che nell'ordine intellettuale.*⁴ Sin embargo, el pensamiento barroco tuvo un impacto relevante en otras disciplinas, como es el caso de las ciencias formales y fácticas. La **Dra. Florencia Silvana Torregiani** evoca una época plagada de tensiones, crisis y desengaños, en la cual el ser humano pone en duda incluso su comprensión de la realidad. Busca nuevas respuestas a cuestiones tanto ancestrales como emergentes, bajo una nueva mirada guiada por un espíritu crítico y la razón. El rechazo de la teoría geocéntrica y la aceptación de la

4- Giulio Carlo Argan, *L'Europa delle capitali 1600-1700*. Skira, Milano. 2004, p. 96.

heliocéntrica marca el inicio de una revolución científica, que fue extendiéndose a otras ramas, más allá de la astronomía. Surge el Método Científico propuesto por René Descartes. A partir de aquí toda teoría para ser aceptada, debería ser probada mediante experimentos cuantitativos, con un riguroso análisis matemático de los resultados. Todo esto fue posible gracias al desarrollo de importantes teorías matemáticas, la invención de instrumentos de medición y de observación más precisos, así como la posibilidad de comunicar, compartir y discutir entre pares los avances en las investigaciones mediante revistas de contenido científico que proliferaron junto con el nacimiento de reconocidas Sociedades Académicas. Dentro de ese contexto, el estudio de las transformaciones de la materia sufre también su propia metamorfosis. Los rigurosos trabajos experimentales de Antoine-Laurent de Lavoisier dan origen a una nueva ciencia: la Química. Ésta se desprende de una antigua disciplina filosófica, experimental, proto científica conocida como Alquimia que pretendía entre otras cosas, lograr la transmutación de los elementos. Liberada de toda influencia mística, la química se encuadra dentro de un enfoque absolutamente racional.

A fin de ilustrar al lector desde una perspectiva filosófica los conceptos de ética y la moral que han contribuido a definir la imaginación y la imagen, creadas a efectos de difundir el rigor moral que caracterizó la doctrina católica barroca en relación con el rigor ético de la Reforma, el texto del **Dr. Daniel Alberto Trapani** se propone, recurriendo a la idea de ‘niveles de reflexión’, aclarar la distinción entre moral y ética. Para ese fin distingue un nivel de reflexión precrítico y tres niveles críticos, dos de orden filosófico y uno de carácter científico. La utilización de este recurso permite diferenciar la competencia moral de la ética como tematización crítica del *ethos*, efectuada desde la filosofía.

Como hemos ya expresado, La Colección “Otr@ Barroc@” que se incorpora a las publicaciones del prestigioso Centro de Estudios

Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Rosario, ciudad de Rosario, Argentina, bajo la Dirección del Prof. Darío Maiorana y junto a su equipo de colaboradores, 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 artísticomismo.

Los Autores

Canasta con frutas, Caravaggio. La obra original se encuentra en la Pinacoteca Ambrosiana de Milano



Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Canestra_di_frutta

Introducción

[METAMORFOSIS]: DE MITOLOGÍA A IDEA DE ARTE Y CIENCIA

Esta breve reflexión acerca de la génesis de la palabra metamorfosis y el concepto de transformación a través del tiempo se propone contribuir a recuperar la densidad semántica que ha tenido para el arte barroco y cómo ha influido en la multiplicidad de lecturas interpretativas de la producción cultural de este período.

La idea de cambio de apariencia o de sustancia preexiste al surgimiento del término griego que ha sido posteriormente adoptado para expresarla. Este concepto, utilizado frecuentemente en contextos mitológicos y primordiales, atraviesa culturas y lugares muy diferentes entre sí. Ya en los primeros textos de Egipto y de la Mesopotamia, las personas, los animales, las cosas sufren transformaciones inducidas por los dioses los cuales, a su vez, cambian de apariencia y se transforman a sí mismos según la conveniencia o necesidad, exhibiendo de esa manera un poder trascendente que va más allá de la condición de la materia que, al contrario, determina a los seres contingentes. En efecto, estudiando textos de géneros diversos (ritual, funerario, literario, poético, sapiencial) procedentes del próximo oriente antiguo, como el Imperio acadio, Sumer, la cultura de Ugarit, o del antiguo Egipto, es decir de ambientes territoriales y culturales entre los cuales existió ciertamente una circulación de ideas y que pudieron haber influido en el pensamiento griego, encontramos referencias a procesos de transformación que se dan en la naturaleza y materialidad y, por lo tanto, son perceptibles mediante los sentidos. Las causas de esas mutaciones son de origen divino (mientras que los cambios que afectan al ánimo de los sujetos no suelen ser remitidos a una intervención divina). No existe en todos estos casos un término equivalente a metamorfosis, sino que se resuelve con el recurso a verbos

como llegar a ser y convertir. Las opciones lingüísticas para expresar el concepto son genéricas y la traducción refleja la indeterminación del proceso de cambio manteniendo el núcleo del relato. La mutación se da siempre en la esfera de lo perceptible y en la materialidad del sujeto. En un texto que procede de los sarcófagos del Imperio medio (2040-1790 a.C. ca) y fue incorporado al libro de los muertos, aludiendo al conflicto entre Seth y Horus y al origen de animales impuros, se dice que “Seth toma la forma de un cerdo”¹ (única expresión que se acerca a nuestro término metamorfosis). La misma divinidad, Seth, se convierte en hipopótamo en el texto del siglo XII a.C. que narra la lucha entre Horus y Seth por el reino. El poder de cambiar sustancialmente o de intercambiar apariencia es comprendido como una prerrogativa divina.

Un concepto semejante se encuentra en un texto proveniente del antiguo imperio mesopotámico de Acad cuya datación se considera el año 1500 a.C. ca. Se trata del poema de Gilgamesh en el que confluyen temas existenciales como la vida eterna, la muerte y la amistad tratados en clave mitológica. Durante el sueño Enkidu es convertido en ave y conducido a la casa de la oscuridad por un misterioso personaje que posee poderes sobrenaturales. El cambio de forma externa también está contenido en una maldición pronunciada por la asamblea de los dioses contra el dios-ave Zu que había robado la tabla de los Destinos y usurpado la autoridad suprema: “que su rostro se convierta en el de un demonio”. En un tratado hitita escrito en la lengua de Acad (ca. 1300) se encuentra la expresión “cuando mi padre se convirtió en dios” aludiendo a la muerte (ecos de esta idea tienen lugar en Ovidio cuando se refiere a

1- Las citas de los textos del próximo oriente antiguo proceden de James B. Pritchard (Editor), *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*. Princeton, Princeton University Press, 1969. Las referencias bíblicas y significados de términos griegos proceden, respectivamente, de Johannes Behm, *μορφή, μορφώω, μόρφωσις, μεταμορφώω*, en *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Kittel Gerhard (ed.), IV, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1942 y Liddell H.G.-Scott R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1940.

la muerte de César y la divinización de su figura). En el texto sapiencial acadio referido al justo que sufre “Alabaré al Señor de la Sabiduría” (1300 a.C. ca.) el dios Marduk rescata del sufrimiento al justo y el cambio de su condición es manifestado con la idea de la “figura evanescente que se convierte en brillante”.

En los archivos de la ciudad de Ugarit (cuyos restos arqueológicos se encuentran en la actual Siria en la zona de Ras Shamra), han sido hallados los textos más antiguos escritos con caracteres alfabéticos. Los mismos han ayudado a reconstruir un panorama de la cultura de las ciudades semíticas occidentales, dado que han conservado documentos pertenecientes a las ciudades de Ebla y Mari entre otras. En la leyenda del rey Kirta (1400-1200 a.C. ca.), encontramos la expresión “tu rostro ha cambiado en el de un perro”. Finalmente, en los “Versos de Nabónido” (ca. 550 a.C.), el clero de Babilonia, crítico del rey Nabónido, afirma que mientras adoraba al dios que él había creado “su rostro se hizo como el de un demonio”. La transformación del rostro se produce en un contexto sacro y presumiblemente a causa de la intervención del dios Marduk cuyo culto el rey había abandonado.

La mutación se releva también en el Antiguo Testamento. En Gen 19,1-29 (tradición oral cuya forma escrita fue establecida aproximadamente durante el siglo IX a.C.) en el contexto del relato de la destrucción de Sodoma y Gomorra, dos mensajeros de Yahvé avisan a Lot del inminente castigo que se abatirá sobre la zona y lo llevan fuera de la ciudad ordenando no mirar atrás; la mujer de Lot desobedece a esta orden y es convertida en una estatua de sal. Se trate o no de un relato etiológico o de un relato cuyo centro está constituido por el motivo de la prohibición divina, ciertamente nos encontramos en un ambiente mitológico donde lo sobrenatural interviene cambiando el curso de los acontecimientos terrenos. En los relatos de las plagas de Egipto el fenómeno de la mutación de la naturaleza como consecuencia de una intervención divina es constitutiva de la estructura narrativa de los mismos.

En el ámbito cultural griego, la transformación es una constante en las obras atribuidas a Homero. A Heráclito (500 a.C. ca.), se atribuye la idea del continuo flujo de la realidad material y la del cambio incesante bajo la apariencia de la estabilidad. Idea que él expresa mediante un lenguaje oracular y vívido: “nadie puede meterse dos veces en el mismo río”. Si bien para Heráclito la realidad está siempre en transformación nunca utiliza el término metamorfosis. Aristóteles, quien distingue los tipos de movimiento y cambio, no cita la palabra en sus obras, aunque ciertamente la inclusión del concepto de forma en la esencia imperceptible de lo material que él desarrolla, su extensión a partir del ámbito de lo sensible a la sustancia de las cosas y la posición central que le ha asignado dentro de la estructura inteligible de la realidad, ha contribuido a la construcción del concepto de metamorfosis, válido tanto para interpretar las transformaciones verificables en el ámbito de lo sensible cuanto para expresar las transformaciones en la naturaleza interior de las cosas, el cambio de la forma entendida ahora como perteneciente a una esfera que, paradójicamente, no pueden alcanzar los sentidos. Metamorfosis no aparece en la versión griega del Antiguo testamento (ss.III-II a.C.).

El término metamorfosis aparece, por primera vez, en textos hacia fines del siglo I a.C. e inicios del siglo I d.C. Los primeros en utilizarlo son Estrabón en la Geografía y Ovidio en las Metamorfosis (aunque no vuelve a citar la palabra en las narraciones, ésta subyace como fuerza inspiradora de toda la obra). Ambos autores la citan en referencia a los relatos de Homero. Posteriormente, a partir del s. I d.C. se produce una expansión en el uso de la palabra y se registra también el verbo derivado *μεταμορφόω*. Se releva su presencia en Luciano de Samosata (De Saltatione y Halción), Apiano (Bellum Civile), Galeno y Porfirio (De Abstinencia). Algunos libros del Nuevo testamento incorporan el término, prefiriendo la forma verbal con un interesante desplazamiento de sentido: se encuentra en II Cor, Rm,

Mc y Mt. Dada la difusión del término que constatamos en ámbitos heterogéneos, tanto geográfica como conceptualmente, durante el siglo I d.C., podemos deducir que fue rápidamente adoptado para representar un tipo de mutación sustancial, que se refiere a la naturaleza misma del sujeto que es transformado. Interpreta un cambio que puede ser perceptible con los sentidos o puede escapar a ellos alcanzando la interioridad. En la génesis del término, ciertamente ha influido la filosofía griega con el concepto de forma (*μορφή*) referido a algo que precisamente forma no tiene, aludiendo a una estructura racional que, como la forma externa, hace inteligible a las cosas existentes.

Es un sustantivo compuesto por la preposición *μετα* y el sustantivo *μορφή*, significa transformación, cambio de forma. El término *μορφή* en su acepción original es sinónimo de *εἶδος*, *ιδέα* y *σχημα*. No obstante las diferencias de matices entre los términos, todos pertenecen al ámbito de la forma externa, de la apariencia, de la percepción sensible significando fundamentalmente forma, apariencia sensible, imagen, semejanza e incluso persona.

El Nuevo Testamento también adopta el término metamorfosis para expresar determinadas situaciones en las que la intervención sobrenatural transforma radicalmente la condición de las personas. En Mt 17,2 y Mc 9,2 la forma verbal es utilizada para expresar la transfiguración sobrenatural de Jesús denotada en el hecho de que su rostro y vestimenta se vuelven brillantes. Pablo en Rm 12,2 invita al cambio de mentalidad, la transformación interior utilizando el verbo derivado *μεταμορφοῦσθαι*; en I Cor 15,51 afirma que “no moriremos todos mas todos seremos transformados”; en Fil. 3,21 dice, refiriéndose a Cristo: “... el cual transfigurará este cuerpo miserable cuerpo nuestro en un cuerpo como el suyo” y en II Cor 3,18, refiere al proceso interior que tiene lugar en el creyente por el cual se transforma según la imagen de Cristo traduciendo en

clave cristiana el concepto procedente de las ideas del misticismo helenístico acerca de la transformación mediante la visión.

El pensamiento mítico contenido en la idea de la manifestación del poder sobrenatural de la divinidad a través de la transformación de la materia y de la esencia de las personas y las cosas era parte del *back-ground* cultural del mundo antiguo y había alcanzado gran difusión en el mundo grecorromano.

De acuerdo con Ernst Cassirer, “... el mito se convierte en un misterio; su auténtica significación y profundidad no reside en lo que manifiesta en sus propias figuras sino en lo que oculta. La conciencia mítica se equipara a una escritura cifrada que sólo resulta legible y comprensible para aquel que posea la clave de ella, esto es, para aquel para quien los contenidos particulares de esta conciencia fundamentalmente no son sino signos convencionales de “algo más” que no está contenido en ellos”.² La historia de la tradición oral puede contribuir a una decodificación del mito evidenciando los desplazamientos de sentido y las opciones lingüísticas que una determinada narración ha experimentado a través del tiempo para responder a las diferentes problemáticas culturales que se plantean.

Aplicando metódicamente un programa de desmitificación de los textos y de traducción en términos actuales podríamos intentar recuperar el núcleo racional y el contexto en el que tales construcciones conceptuales han tenido lugar. En el lenguaje mitológico que se condensa en el término metamorfosis podemos así vislumbrar cuestiones existenciales que han sido interpretadas y plasmadas con extrema intensidad por el barroco, considerando que “el arte suele anticipar a la ciencia y a las mentalidades colectivas a las que contribuye a transformar”³ y

2- Ernst Cassirer, *La filosofía de las formas simbólicas*, vol. II, Fondo de cultura económica, México 2017, p.44-45.

3- Françoise Frontisi-Ducroux, *L'invention de la métamorphose*, en *Revue Rue Descartes* n.64-2009-2, Collège International de Philosophie. https://www.ruedescartes.org/article/?article=RDES_064_0008

que aún hoy interpelan al arte, la literatura, la filosofía y la ciencia: el sentido de la existencia, la fragilidad y grandeza de la vida, las infinitas posibilidades del hombre de construir su destino.

Claudio Mariani



Santa Maria della Vittoria. Roma
Foto del autor

El Barroco y sus territorios. Genealogía e interpretación. La nueva urbanización de Roma y la imagen arquitectónica en la fachada barroca*

María Cristina Dawson
escenarios.barricos@gmail.com

Resumen

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, en su dimensión histórica, política, religiosa y social, y cómo ha sido declinado, en este sentido, el marco de referencia tridentino.

Proponemos un recorrido a través del Plan regulador de Sixto V y Domenico Fontana, destinado a cambiar el funcionamiento y la imagen de la ciudad de Roma, a partir del pensamiento de los maestros, su relación con el tiempo, con la tradición clásica y su respuesta a los desafíos que enfrentan. La solución original a los problemas técnicos, la idea del proyecto como una complejidad articulada en la escala urbana la cual conduce a una nueva expresión simbólica, cuyo carácter innovador se revela en la fachada arquitectónica.

Palabras clave: Barroco, transformación urbano – arquitectónica, fachadas

The Baroque and its territories. Genealogy and interpretation. The new urbanization of Rome and the architectural image of the baroque facade

Abstract

This brief essay attempts to explore and provide insights into some renowned façades designed in response to the challenges posed by new urban and liturgical demands, highlighting continuities and innovations that have brought into play values and purposes in its historical, political, religious and social dimensions, and how the Tridentine framework has been interpreted in this sense.

We propose a survey through the regulatory plan of Sixtus V and Domenico Fontana, aimed at changing the functioning and image of the city of Rome, based on the thinking of the masters, its relationship with time, with classical tradition and its response to the challenges it faces. The original solution to technical problems, the idea of the project as a whole at the urban scale, leading to a new symbolic form, whose innovative character is unveiled in the architectural façade.

Keywords: baroque, urban architectural transformation, facade

* El ensayo forma parte de la conferencia pública presentada en el año 2023 en el Istituto Italiano di Cultura de New York City.

Este breve ensayo se propone, a partir de una relectura de la vasta y exhaustiva bibliografía referida al período sixtino (1585-1590), explorar el modo en el cual los factores políticos, económicos y culturales de su pontificado se plasman en un proyecto urbanístico que implica la transformación de la ciudad de Roma en ciudad capital de proyección europea. Dentro de los límites consentidos por nuestro Dossier para la extensión de los artículos, intentaremos presentar dos aspectos —entre muchos otros que sería posible abordar—, uno de ellos inherente al sentido mismo del urbanismo y otro, de acuerdo con la perspectiva pontificia, referido al diseño de la fachada como respuesta arquitectónica a los desafíos de una nueva dimensión espacial. La ciudad capital es la forma urbana sede de la autoridad típicamente barroca planificada por Sixto V junto a su principal colaborador Domenico Fontana desde la ideología política del estado. Dentro de este contexto la fachada adquiere una función precisa: interpreta la nueva visibilidad de Roma en clave artístico-arquitectónica.

En este sentido, abordaremos el estudio de la iglesia de *Santa Susanna* dentro de un núcleo urbano constituido por la plaza *San Bernardo* porque pone en evidencia algunas de las grandes transformaciones del siglo XVII y registra la criticidad de la relación que se establece entre arquitectura, urbanismo y memoria e innovación. Es necesario abordar su estudio considerando el innovador proyecto delineado con la planificación urbana de Sixto V a través de un complejo y articulado programa de intervenciones tales como apertura de nuevas calles, nuevas redes de suministro de agua potable, construcciones residenciales, iglesias, plazas, saneamiento de zonas inundables del territorio, destinado a regenerar el tejido urbano de Roma y contribuir, de este modo, a consolidar una imagen de la ciudad conforme a su dimensión internacional, en el clima de surgimiento de la Europa moderna, marcada por las monarquías

absolutas, la contrarreforma de la iglesia católica¹ y la formación de los estados modernos². El alcance universal de los decretos del Concilio de Trento y su difusión se materializa en la vasta construcción de iglesias dentro de un plan integral de intervención que ha plasmado el espíritu del Concilio en la nueva organización del espacio urbano.³ En la iglesia de *Santa Susanna* mencionada previamente se cristaliza también una respuesta a la cuestión que se había planteado a la iglesia de Roma desde el siglo XV, es decir, la antigüedad y el carácter romano de la iglesia misma. Esta mirada al pasado cargado de historia y de memoria implica de esta manera la conservación y resignificación en clave confesional de monumentos de la antigüedad, dinámica que también se manifiesta en el impulso oficial que el papado dio al estudio de los clásicos latinos

1- Suele llamarse Contrarreforma a la reacción de la Iglesia católica frente a la reforma protestante, que inicia con el Concilio de Trento (1545-1563). En realidad, en el ámbito historiográfico, por “contrarreforma” se considera la respuesta de la Iglesia a Lutero, mientras con la expresión “Reforma católica” se define la revisión que la Iglesia hizo de sí misma, bajo la influencia de las circunstancias históricas. Tal proceso, tiene sus raíces en el bajo medioevo, fue entendido una vez más como un retorno a los orígenes. Nicola Abbagnano, Giovanni Fornero y Giancarlo Burghi (en colaboración), *La ricerca del pensiero. Storia, testi e problemi della filosofia*, Milano–Torino: Paravia Pearson, 2012, p.48.

2- El estado moderno es la nueva forma de organización política interna e internacional que caracteriza el sistema de las relaciones en Europa entre los siglos XV y XVII. Su origen está en la crisis del orden medieval y en un distanciamiento de la soberanía respecto a antiguas bases populares y territoriales. La fase intermedia está constituida por la progresiva centralización del poder en el siglo XVI; la fase madura inicia con el absolutismo en la segunda mitad del siglo XVII. Aurelio Mussi: “La formazione dello stato moderno”, *Il Cinquecento. L'età del Rinascimento*, Umberto Eco, vol. 1, *L'età moderna e contemporanea*, (Milano: La biblioteca di Repubblica - L'espresso, EM Publishers, 2012) p.74.

3- La producción artística y arquitectónica, con renovado énfasis en el siglo XVII, tuvo lugar dentro de un complejo y difícil escenario político religioso, en el cual Roma, también a través de la apropiación del espacio urbano, se consolidará como centro espiritual y capital indiscutida de las reformas inspiradas en las directivas de Trento. Tengamos presente que el Concilio de Trento (1545-1563) promulga el catecismo romano, dirigido a los sacerdotes y destinado a la difusión universal de la doctrina a través de las iglesias parroquiales.

(Cicerón, Lucrecio, Ovidio⁴, Séneca, Tácito)⁵ junto a los textos de los padres de la iglesia (se trata de los autores de escritos realizados durante los primeros siglos de la iglesia, tendientes, por una parte, a defender la fe cristiana de los ataques de los paganos y, por otra, a desarrollar un sistema argumentativo que fundamente la compatibilidad de la fe con la filosofía. Entre ellos se cuentan, por ejemplo, Ireneo de Lyon, Orígenes, San Agustín) y que se expresará, a nivel arquitectónico, en la citación de la arqueología como necesario sustrato histórico de la intervención como, por ejemplo, es el caso de *Santa Susanna*, que se ubica a lo largo del trazado antiguo de la colina del Quirinal: “La zona que presenta huellas de presencia humana desde fines de la edad de hierro, además de contener varios santuarios fue, entre el período republicano y el período imperial, destinada a residencias privadas. Entre estas casas, según la tradición, habría sido instituido el culto a la mártir Susanna celebrado, según la prescripción del *Martyrologium Hieronymianum*, el 11 de agosto *ad duas domos iuxta duo cecinas*”.⁶

Este proceso de transformación que elabora nuevas relaciones construye el concepto de retícula como base racional del proyecto de intervención, cuya perspectiva central se debe principalmente a la voluntad

4- Roma aparece desde antiguo como ejemplo de la transformación intrínseca de ciudad e instituciones en el discurso de Pitágoras. Ahora, después del retorno de Numa a su casa, puede continuar la leyenda de su historia desde el punto donde había quedado el Libro XIV. La última metamorfosis del poema es la de Julio César en Astro Julio, el cometa que aparece después de su muerte. Venus se lamenta que su último descendiente suyo y de Iuno haya sido destinado a ser asesinado por una conjura, y lleva su alma al cielo donde brilla luminosa como el fuego. Piero Boitani, *Ovidio. Storie di metamorfosi*. II (Mulino: Boloña, 2020) p.113.

5- “En el testamento de Nicolás V, que muere en el año 1455, hay una exhortación a los eclesiásticos para que estudien la antigüedad, es decir, se afirma que el estudio de lo antiguo no solamente es útil, sino también necesario para la formación de una cultura católica”. Giulio Carlo Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*, (Buenos Aires: Nueva visión, 1984) p.50.

6- Angela Catalano, “Santa Susanna” en *Guida alle chiese della città eterna*, a cargo de Paolo Galeotti, vol.17, *Roma Sacra* (Roma: Elio de Rosa Editore, 2000), p.22.

política del Papa Sixto V. Siendo miembro de la orden franciscana Felice Peretti Montalto es elegido Papa y asume con el nombre de Sixto V (1585-1590). Con el más importante de sus colaboradores, Domenico Fontana, elabora un proyecto destinado a revitalizar la ciudad de Roma conforme a su status de ciudad capital. Felice Peretti, franciscano mendicante, inmediatamente después de asumir sus funciones, en mayo de 1585 emprendió un proyecto urbanístico destinado a la materialización y afirmación de la identidad del Estado Pontificio.

Esta intervención, planteada por un poder centralizado y unitario, se propone, a través de la difusión de un progresivo sentimiento religioso católico, superar fragmentaciones en el intento de definir un paisaje propio que contribuya a la circulación del peregrinaje y al crecimiento de la actividad económico-productiva.

Se reconoce que previamente al diseño de Sixto V se habían registrado intervenciones en la ciudad de Roma promovidas por los papas Nicolás V (1447-1455, recordado por trasladar la residencia del papa de Letrán al Vaticano —zona de notable presencia de familias suizas— y reconocido por plantear un plan de desarrollo del “*Borgo*” —área administrativa que anexó Sixto V a Roma en 1586—), Julio II (1503-1513) León X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534), Paolo III (1534-1549), y Gregorio XIII (1572-1585), entre otros. Sabemos también que después de 1513, año de la muerte de Julio II, quien habría trazado dos importantes calles a orillas del *Tevere*, *Lungara* y *Via Giulia*, se construyeron algunas significativas calles, monumentos y palacios en Roma, *Tridente*, *Via Ripetta* (*strada Leonina*), *Via Clementina*, *Via Lata*, actual *via del Corso*, y se rectificó parte de la calle existente que unía *Santa Maria Maggiore* con *San Giovanni in Laterano*. No obstante, debemos tener presente que durante el 1500 fue prioritaria la construcción de San Pedro (en 1376 después del exilio de Aviñón se reorganiza la curia papal en el Vaticano). Por tal motivo, las obras de los citados papas predecesores de Peretti se presentaron como intervenciones urbanas parciales que favorecieron el funcionamiento

y la circulación en la ciudad, pero que no constituyeron un programa articulado para la expansión, el desarrollo y la protección de Roma.

Siegfried Giedion estudia una serie de intervenciones en Roma, que considera de carácter fragmentario, previas al programa unificado que fue el Plan regulador de Sixto V. Afirma que se trata de operaciones puntuales localizadas y de carácter prevalentemente funcional, que no han sido llevadas a cabo dentro de un programa de planificación urbana.⁷ De acuerdo con Ludovico Quaroni sería posible encontrar en las ideas de Nicolás V indicios de esta voluntad de Sixto V de consolidar un proyecto para una reestructuración urbana de Roma como ciudad capital.

La discusión en torno a la construcción y desarrollo de la ciudad había adquirido particular relevancia ya durante el Renacimiento⁸ con el concepto de *Ciudad Ideal* y los proyectos elaborados en consecuencia para intervenciones en diversas ciudades italianas. La Ciudad Ideal era el resultado de la aplicación de un sistema radiocéntrico y de una racionalidad relativamente simple determinada por el concepto central

7- Para profundizar este tema, así como las intervenciones del plan urbanístico de Sixto V, es conveniente la lectura de Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione* (Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2008).

8- "Quel che importa notare è però che il Rinascimento non si appassionava per i piani urbanistici generali; e concentrava tutto il suo interesse nell'elaborazione di elementi architettonici singoli delle città. Le piazze sorte nel Rinascimento sono per lo più circondate da portici. Corridoi coperti al piano terreno, benché di origine romana (vedi per esempio ad Ostia), essi sono rientrati con tutta verosimiglianza in Italia passando per Bisanzio e Venezia. Famose erano le strade a portici, spesso alti due piani di Bisanzio. Ma, anche se non è storicamente esatto, i portici continui richiamano di preferenza le piazze del Rinascimento ... Dal punto di vista del Rinascimento la città stellare è perfettamente spiegabile. La prospettiva del Rinascimento si basa su una veduta limitata. Essa presuppone, come limite, un punto di fuga identificabile. Nella Piazza ideale di Francesco di Giorgio è accennato nello sfondo l'arco di una porta di città. Nessuno ha saputo dare all'esigenza di misura e di limite un'espressione plastica così compiuta come Michelangelo nella sua tarda opera, la romana Porta Pia del 1561." Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura* (Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2008), pp.50-51.

constituido por la adaptación de recursos defensivos contra las armas de fuego a las ciudades existentes del Medievo.⁹

Por su parte Giulio Carlo Argan, en cambio, expresa: “la hipótesis de la Ciudad Ideal implica la perspectiva de la ciudad como representativa o demostrativa de conceptos o de valores y que el orden urbanístico no sólo refleja el orden social, también la razón metafísica o divina de la institución urbana”.¹⁰ El concepto central de la ciudad ideal sería entonces, la representación arquitectónica de valores, de un concepto metafísico cuyo núcleo aspira a una permanencia eterna.

Presentamos brevemente estas dos posiciones ya que ponen de manifiesto puntos críticos que se interrogan en definitiva sobre cuál es la función de la urbanística y cuál el rol de la arquitectura en la planificación urbana. Ambos enfoques reflejan una tensión latente entre realidad y utopía que se hace explícita en la ciudad. “Como toda disciplina, también la urbanística debe empezar con la delimitación del propio campo de investigación, el propio proyecto, los propios materiales: esto no puede ser la ciudad ideal hecha de una sociedad ideal, compuesta de individuos ideales. La tarea de la urbanística no es proyectar la ciudad del futuro sino la de administrar en el interés común un patrimonio de valores, económicos ciertamente, dado que el terreno es un bien que debe producir (pero no puede ser saqueado), pero también históricos, estéticos, morales; colectivos e individuales; debidamente reconocidos e inventariados o sedimentados, latentes en el inconsciente. Intentando una definición de esta disciplina fluctuante entre la estética y la sociología, la economía y la política,

9- Ludovico Quaroni, “Il grande disegno politico di Sisto V” en *Studi Romani*, nn.3-4. Roma: Istituto Nazionali di Studi Romani, Luglio-Dicembre 1987, p.250.

10- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'Arte come storia della Città*. (Editori Riuniti: Roma, 1993), p.240.

la higiene y la tecnología, propondría la siguiente: la urbanística es la ciencia de la administración de los valores urbanos”.¹¹

En el contexto del debate teórico acerca de la definición de la tarea del urbanismo y el rol de la arquitectura, el plan regulador de Sixto V, fundado sobre ejes lineales que organizan y ordenan el desarrollo urbano y con un principio de centralidad religioso determinado por la plaza de *Santa Maria Maggiore*, representa una innovación respecto al crecimiento más bien espontáneo que registraba anteriormente la ciudad de Roma. Se empieza a vislumbrar una planificación del desarrollo urbano atenta a la ciudad real en sus dimensiones funcionales, pragmáticas y sociales que tiene en cuenta los condicionamientos y limitaciones existentes; se trata más precisamente de un “ordenamiento urbano” de la ciudad recibida del medievo poniendo en juego valores religiosos, morales y las nuevas exigencias litúrgicas¹² que derivan de los preceptos del Concilio de Trento y resultan estructurantes para la Roma de la contrarreforma. Como veremos a continuación, esta simbiosis del pasado con el presente se expresará en las conexiones establecidas entre las grandes basílicas cristianas de Roma y los obeliscos que señalaban los límites

11- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'Arte come storia della Città*. (Editori Riuniti: Roma, 1993), p.243. Respecto a la forma urbana “La città rappresenta lo sforzo più notevole da parte della civiltà umana di una trasformazione completa dell'ambiente naturale, il passaggio più radicale dallo stato di natura allo stato di cultura con a creazione di un microclima particolarmente adatto allo svilupparsi di alcune relazioni fondamentali per la vita dell'uomo ... Ma appena noi scendiamo di scala questa materia ci appare dotata di una particolare complessità strutturale e funzionale; composta di una varietà enorme di materie operabili dall'architettura, dotata di una particolare capacità di conservazione della stratificazione storica dei segni, di un valore ad essi attribuito dalla comunità particolarmente elevato; essa cioè non può venir considerata solo come un fenomeno edilizio; ancora più accentuatamente che l'ambiente territoriale essa coinvolge valori e significati.” Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, p.65.

12- Por ejemplo: “con el decreto *Tametsi*, el Concilio de Trento impone la obligación de la celebración del matrimonio en la iglesia ante la presencia del párroco y de dos o tres testigos, y exige la publicación del matrimonio”. Carlo Bordini, *La famiglia*, en *L'età moderna e contemporanea*, a cargo de Umberto Eco, vol.1, *Il Cinquecento. L'età del Rinascimento*. Milano: EM Publisher, 2012, p.589.

de los trazados delineados por el plan de Sixto V, que siguen siendo hoy lugares emblemáticos y puntos de referencia en la Roma actual. Mencionamos también la conexión que establece con las vías consulares. Los recorridos, pensados a partir de ejes lineales, se vinculaban entre sí y a las antiguas vías Consulares posibilitando al mismo tiempo avanzar sobre el territorio mediante el saneamiento de zonas pantanosas en las afueras de la ciudad.

El plan regulador crea recorridos sacros que conectan, a partir de un área central en *Santa Maria Maggiore (Esquilino)*, *Piazza del Popolo*, *Trinità dei Monti*, *Santa Croce in Gerusalemme*, mediante la entonces denominada *Strada Felice*. A partir de esta calle, se disponen conexiones laterales entre diversos puntos: por ejemplo une el *Colosseo* con *San Giovanni* mediante la *via di San Giovanni*; preveía conectar *San Lorenzo* mediante la *via di San Lorenzo*; *Porta Pia* mediante la *strada Pia* y la *via Panisperma de la Suburra a Santa Maria Maggiore*. (Véase la planta de Giedion acerca del plan regulador de Sixto V y Domenico Fontana). El recorrido conectaba también a las vías históricas Consulares representando de este modo, metafórica y funcionalmente, la dinámica de la difusión del catolicismo de Roma al mundo. En el contexto de la transformación de la ciudad sacra, la construcción de iglesias ha constituido una prioridad y la fachada debe proporcionar una respuesta a la nueva urbanización de Roma. La fachada interpreta la nueva visibilidad de la ciudad en clave arquitectónico artística. El edificio externamente expresa un concepto, plasma visualmente una idea, promueve un mensaje que tiende a proyectar la ciudad de Roma en su dimensión, no tanto monumental cuanto en su condición de referente universal de la fe y de autoridad moral cristiana.

Un aspecto notable del plan sixtino está dado por la identificación de referentes territoriales y su integración dentro de la nueva organización de la ciudad, monumentos como los obeliscos y realidades arqueológicas de la antigüedad romana, son resignificados y, además de contribuir a articular la continuidad de la trama urbana, a estimular

el desplazamiento y a crear espacios de socialización,¹³ son propuestos como testigos que legitiman la preeminencia de la iglesia de Roma cuya autoridad incorpora los valores del mundo clásico y los transforma según el paradigma católico con el propósito de alcanzar una unidad cultural moralizante, entre la razón y la fe, y entre el mundo clásico y la revelación cristiana. La dinámica del proyecto implica la apropiación, reutilización y también manipulación de este patrimonio arqueológico redimensionando su significado y adaptándolo a la nueva imagen sacra de la ciudad.¹⁴

Del mismo modo, podemos notar que adquiere relevancia el patrimonio histórico de los acueductos teniendo presente que: “el primer gran acueducto fue iniciado en el 321 a.C. por Appio Claudio Cieco, que hemos conocido como constructor de la via Appia. Llevaba el agua

13- “Fue uno de los triunfos de la mentalidad barroca organizar el espacio, darle continuidad, definirlo en medida y orden, extender los límites de la grandeza logrando abrazar los elementos extremadamente distantes y los extremadamente pequeños: en fin, asociar el espacio con el movimiento”. Giulio Carlo Argan, *La Europa delle capitali, 1600–1700*. Skira: Milano, 2004, p.65.

14- “La Roma del XVII secolo sarà preparata, dal punto di vista urbanistico, dall’attività di Papa Sixto V, che cambierà il volto della città preparandone il futuro sviluppo. Monumenti e rovine caratterizzarono fortemente lo scenario urbano, e durante la creazione della nuova città sparirono molte testimonianze del passato, tanto che nelle cronache dell’epoca si parla di “*strage delle antichità*”.

“En algunos casos Sixto V restauró y reutilizó los monumentos antiguos, pero siempre en función de la glorificación de la nueva ciudad católica: este es el caso de las dos columnas historiadas de Roma, la Colonna Traiana y la Colonna de Marco Aurelio, “consagradas” al cristianismo como pedestal para las estatuas de bronce de los apóstoles Pedro y Pablo.

El Papa optó por ornar sus nuevas calles y sus nuevas plazas utilizando otra categoría de monumentos antiguos que estaban inutilizados en la ciudad: los obeliscos, usados ahora como base para la Santísima Cruz”. No obstante, esta obra de recuperación y resignificación no siempre fue aplicada a todos los testigos del pasado, al contrario “durante la creación de la nueva ciudad desaparecieron muchos testimonios del pasado, hasta el punto que en la época algunos lo consideraron una desgracia para las antigüedades. In questo periodo di ferventi lavori per le strade di Roma, le collezioni di antichità continuarono ad essere rifornite dall’incessante ritrovamento di statue antiche, tanto da poter affermare che in quel periodo “*Roma contava più statue che abitanti*”. Gabriele Romano.

desde los montes sabinos hasta la ciudad a lo largo de un recorrido de 17 kilómetros. Una generación más tarde, en el 272 a.C., fue construido el acueducto *Anio Vetus*, financiado con el botín de la victoria sobre Pirro. Tenía 64 kilómetros de largo y una capacidad máxima de 180 cm³, más del doble que el del *Acqua Appia*. Siguieron otros acueductos, cada vez con más capacidad, como el de *Acqua Marcia*, 90 kilómetros de largo, el *Anio Novus*. Transportaban el agua, tanto bajo tierra, como a lo largo de extensos recorridos valiéndose de las arcadas sobreelevadas que todavía hoy son en parte visibles en la ciudad. Es significativo el hecho que los acueductos más antiguos finalizaban en el punto donde había más necesidad, es decir, en las zonas de la ciudad más densamente pobladas, del *Esquilino*, del *Aventino* y del *Foro Boario*".¹⁵

Constatamos con estas observaciones de Paul Zanker, la importancia que la red hídrica ha tenido para el desarrollo de la Roma antigua, se trata de un valioso patrimonio antiguo que, en la Roma barroca, Sixto V transforma en moderno.

Fue así que la primera decisión estratégica para la renovación de la ciudad tomada en concomitancia con su asunción como Papa, fue la refuncionalización del acueducto *Alessandrino* que a continuación fue denominado acueducto Felice.¹⁶ Este acueducto proveía agua a numerosas fuentes de la ciudad de Roma, constituyendo una red hídrica no menos importante que la red vial que será propuesta posteriormente en su proyecto urbano. En este sentido, podemos afirmar que la provisión de agua del acueducto, el primero reconstruido después de la caída del imperio romano de occidente, ha significado un factor determinante en el desarrollo futuro de la ciudad.

15- Paul Zanker, *La città romana*. (Bari-Roma: Laterza, 2013), p.22-23.

16- El acueducto *Felice* suministraba agua a la parte alta de la ciudad, la zona llamada *Monti*, llevaba agua al Quirinal, a la fuente de *Piazza San Bernardo*, recorría el Esquilino cerca de *Santa Maria Maggiore* e *Il Pincio*, después se bifurcaba hacia las *Quattro Fontane* y el Quirinal, para continuar hasta *Piazza San Marco* y el *Campidoglio*. <https://archivioroma.blogspot.com/>

El acueducto Felice culmina en *Piazza San Bernardo* en la fuente (inaugurada en 1589) *Mostra de Mosè* de carácter monumental y macizo, estructurada por medio de esculturas y bajorrelieves alegóricos que representan episodios y personajes del Antiguo Testamento, haciendo presente un programa iconográfico que evoca el agua como fuente de vida y prosperidad, vinculado al agua como elemento fundacional de una comunidad en un territorio.

El suministro de agua fue clave para la fase de apertura de nuevas calles que conectaban entre sí las antiguas basílicas de la ciudad y definieron un *iter* urbano, una narración continua que tiende a consolidar el territorio de la variada geografía de Roma¹⁷ y a extenderse en recorridos constelados de signos urbanos (plazas, monumentos, fuentes, edificios) que configuran la trama urbana y crean lugares en los que confluyen arte, encuentro, simbolismo y alegoría, lugares que concentran diferentes estratos de significación para una comunidad. Y en este caso, conforme a una tradición arquitectónica romana, el espacio se resuelve en una totalidad alegórica: “... contrariamente a las otras artes, en arquitectura el espacio donde se vive, se mueve y se actúa prácticamente, coincide con el espacio que el arquitecto ha creado para dar forma a su sentimiento”.¹⁸ En este ordenamiento urbano, destacamos la presencia de dos “polos” o núcleos que se encuentran vinculados, no sólo por la conexión vial, sino sobre todo por el significado político-religioso que subsiste en el plan urbanístico sixtino. Ambos núcleos se encuentran sobre la *Strada Felice* y sobre la *Via Pia* respectivamente. La *Strada Felice* fue uno de los ejes centrales de la reforma y del desarrollo urbano posterior, corría

17- “La geografia non costruisce proposte, essa è per così dire una scienza del presente spaziale anche se ne indaga relazioni e costituzione; inoltre essa sembra disinteressarsi degli aspetti formali di tale presente che riguardano il significato e il carattere, ossia, per usare una terminologia semiologica, pur lavorando sul segno ambientale in senso sia sintagmatico che paradigmatico sembra non attribuire ad essi, in alcun modo, valore di comunicazione estetica.”. Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008), p.61.

18- Sergio Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio* (Bari: Edizioni Dedalo, 1992) p.59.

en tiempos de Sixto V, entre huertas y jardines y es hoy, con distintos nombres, una calle central de Roma. Cuando presentamos estos dos núcleos monumentales del plan, nos referimos a la basílica de *Santa Maria Maggiore*, como polo espiritual y a la plaza *San Bernardo* como atrio santo que surgiendo en torno al agua, elemento primordial que evoca el origen de la creación, el nacimiento de la vida y puerta de acceso a la vida eterna es punto de convergencia y de divergencia simbólico que expresa la dialéctica centralidad-urbanización, tiende a consolidar el contacto con el territorio y perpetúa la sacralidad en la cotidianidad. Adyacente, donde la *Strada Felice* encuentra la *Via Pia*, se generó también un espacio urbano complejo que articula la vinculación con el territorio destacando las cuatro direccionalidades geográficas de expansión del progresivo desarrollo urbano¹⁹ y de este modo la acción universal del papado. La actual *Piazza San Bernardo* se materializa progresivamente con la construcción de las iglesias de *Santa Susanna*,²⁰ *San Bernardo alle Terme* y *Santa Maria della Vittoria* lo cual otorgó una impronta progresivamente religiosa a este polo, que contaba con la presencia de la congregación cisterciense con su acción evangelizadora históricamente determinante en la geografía de Europa.²¹ La nueva distribución del espacio público de circulación y el espacio privado determinó una nueva espacialidad

19- “Progresso, trasformazione e concetto di figurabilità come chiarezza di orientamento e di lettura. Percorsi, riferimenti, margini, nodi e quartieri e la sua interrelazione. En *La imagen de la ciudad* Kevin Lynch afirma “La prima appendice cerca di comprovare, a partire dalla psicologia sperimentale, la necessità (anche funzionale) del problema dell’orientamento come accertamento della propria posizione e direzione di movimento”. Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, p.68.

20- Para un exhaustivo estudio de las fases de construcción de la iglesia de *Santa Susanna* y de las preexistencias arqueológicas, véase: Alessandro Bonanni, *Scavi e ricerche in S. Susanna a Roma. Le fasi paleocristiane e altomedievali*. en 1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia. *Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*. Cassino, 20-24 settembre 1993. A cura di Eugenio Russo. Cassino: Edizioni dell’Università degli Studi di Cassino, 2003.

21- “En efecto, San Bernardo fue asignada a los monjes reformados de San Bernardo, del Orden Cisterciense, mientras, nel el 1587, la iglesia de *Santa Susanna*, que, en tiempos de Sixto IV había sido concedida a los eremitas de San Agustín, paraba ahora a la confraternidad de San Bernardo.

urbana centralizada y jerárquica que nos remite al concepto de Bruno Zevi *temporalidad espacial*.

En este contexto, particular importancia reviste la fachada de la iglesia *Santa Susanna* porque representa “el tipo más interesante de fachada, el que constituye el tipo de la fachada barroca durante 50 o 60 años por lo menos, es el que utilizó Maderna en la iglesia ya existente de *Santa Susanna*; esta fachada fue terminada en 1603, y posee también importancia histórica porque en la trayectoria arquitectónica de Maderna a esta fachada sigue la fachada de la basílica de San Pedro —la fachada de las fachadas— la fachada del *monumento* por excelencia que se construyó en 1612”.²²

Según Gabriele Romano, “las excavaciones encuentran una *domus* con una sala con piso de mosaicos fechada (por la técnica constructiva) en la segunda mitad del siglo I a.C. (edad tardo republicana o de Augusto), y otras tres salas con mosaicos en los cuales están representados Poseidón, Anfitrite y Perseo y Andrómeda. Esta misma *domus* sufrió una transformación en edad neroniana (mitad del siglo I d.C.) y después en el siglo II d.C. En un cierto momento, hacia inicios del siglo IV d.C., una gran sala fue dotada de un ábside y fue destinada a edificio cristiano. La iglesia en su dimensión actual fue creada sobre estas estructuras en tiempos de León III (795-816).

Excavaciones llevadas a cabo bajo la “*Caserma dei Corazzieri*”, adyacente a la iglesia, sacaron a la luz otra *domus* (junto a un tramo de *mura*

Esta antigua comunidad, nacida en el 1368 por devoción al santo Abad de Clairvaux, en 1585 había fundado un monasterio de monjas a quienes Sixto V asignó la iglesia de los santos Vito e Modesto, con el compromiso de fundar un colegio para jóvenes necesitadas. Sólo dos años después el mismo Pontífice estableció que las monjas se transfirieran a la sede más amplia de *Santa Susanna*, donde todavía hoy tienen su sede, conocidas como religiosas de San Bernardo en *Santa Susanna*. Angela Catalano, “*Santa Susanna*” en *Guida alle chiese della città eterna*, a cargo de Paolo Galeotti, vol.17, *Roma Sacra* (Roma: Elio de Rosa Editore, 2000), p.25.

22- Giulio Carlo Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*, (Buenos Aires: Nueva visión, 1984), p.74.

serviane) con las mismas fases constructivas (edad tardo republicana y fase sucesiva neroniana). Estos hallazgos confirmarían la tradición cristiana que denominó a la iglesia de *Santa Susanna* también “*ad duas domos*”, es decir la iglesia de las dos casas, cuyos propietarios habrían sido Gabino (padre de Santa Susanna) y Gaio (Papa del 282/3 al 295/6) quién construiría la primera iglesia”.

Si *Santa Maria Maggiore* representa el centro²³ del plan urbanístico vial, centro religioso de Roma, de difusión de la fe y devoción, la *Mostra del Mosè*, como una fachada monumental, determina un núcleo político respecto del trazado urbanístico hídrico y se constituye en un espacio urbano de matriz territorial en el cual queda de manifiesto el carácter laico y social del espíritu religioso. Proponemos, de este modo, una lectura de estos dos principales espacios públicos entre los cuales se edificaron los pilares del proyecto de transformación.

De allí la relectura del espacio-atrio santo, *Piazza San Bernardo*, como punto destacado del trazado sixtino, una zona, como expresa Silvia Criallesi, que a inicios del siglo XVI es periférica y está ocupada por huertas y viñedos, en medio de los cuales emergen restos del grandioso complejo termal de Diocleciano (ver plano de Roma de Antonio Tempesta, 1593, de Frutaz). Sobre este paisaje y sobre preexistencias de residencias romanas y tras diversas transformaciones en el tiempo, Carlo Maderno proyectó la fachada de la Iglesia de *Santa Susana* situada en este espacio alegórico,

23- “Esta remodelación mediante directrices viales (Julio II y León X) no origina una verdadera transformación de la ciudad. Más bien responden a programas particulares que surgen sucesivamente de la oportunidad de hacer fácilmente accesibles ciertos grupos monumentales o también de habitaciones; sólo en los últimos 10 años o 20 años del ‘500 Sixto V, con Domenico Fontana, proporciona un verdadero proyecto para el desarrollo urbanístico de Roma. Esta remodelación urbanística -que ha sido estudiada por Giedion en su libro *Espacio, tiempo, arquitectura*, es importantísima porque no indica solamente un desarrollo, sino que es la planificación de ese desarrollo a través de un sistema vial perfectamente coordinado alrededor de un nuevo centro, la plaza de *Santa María Maggiore* sobre el *Esquilino*”. Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984), p.51.

emplazada a lo largo de la antigua Via Pía, que conecta Puerta Pía con la colina del Quirinal. La fachada fue terminada en 1603. Maderno, nacido en Capolago en 1556, fue uno de los más destacados representantes del ámbito cultural lombardo ticinense.²⁴ Desde allí, provenían muchos arquitectos y artistas que aportaron a la arquitectura romana de mediados del siglo XVI e inicios del siglo XVII técnicas innovadoras y enfoque empresarial conforme con la acción sixtina que se funda en una concepción política articulada tendiente a revalorizar el mundo productivo (mercantil y artesanal) y a establecer, en cada sector de actividad, el primado del trabajo que se encuadra perfectamente en los programas, no tanto de la contrarreforma, sino de adaptación del mundo eclesiástico y religioso al desarrollo económico de las naciones occidentales”.²⁵

Podemos, en primer lugar, describirla en términos de espacio físico, material, y encontramos que se presenta diseñada según dos órdenes (siguiendo el planteo de Giacomo Della Porta para la *Chiesa del Santissimo nome di Gesù (Il Gesù)* en Roma, quien por medio de los dos órdenes expresa la idea de niveles, categorías y movimiento) uno inferior, y otro superior y está construida con el tradicional mármol travertino utilizado en los sobrios e imponentes palacios romanos. “L’architettura è in qualche modo un ordinare l’ambiente che ci sta intorno, un offrire migliori possibilità all’insediamento urbano; le relazioni che quindi essa ha il compito di stabilire sono molteplici, tra loro interagenti; si riferiscono al controllo dell’ambiente fisico, all’istituzione di certe possibilità di percorso, all’organizzazione delle funzioni, del loro conglobamento o segregazione, delle loro relazioni; si muove e muove certe dimensioni tecnologiche, istituisce modificazioni di paesaggio, ecc, ma l’organizzarsi di queste relazioni è qualcosa di diverso dalla loro semplice somma, è il loro significato scaturisce dal

24- Scotti Tosini, Aurora, *Prefazione*, en H. Hibbard, *Carlo Maderno* (Milano: Electa, 2001), p.III.

25- Guidoni Enrico, *L’urbanistica di Roma tra miti e progetti* (Roma-Bari: Laterza, 1990) p.132.

mondo informale, è un collocarsi dentro la tradizione dell'architettura come disciplina, con un nuovo gesto di comunicazione, con una nuova volontà di trasformazione della storia".²⁶

Ahora bien en segundo lugar podemos estudiarla paralelamente en términos de espacio, como creación artística, distinguida por un delicado efecto plástico, modulado por llenos y vacíos, relieve, profundidad, que en definitiva crean un efecto de luz y sombra; podemos afirmar que la imagen de fachada arquitectónica/urbana concebida como un tejido plástico y fluido dio respuesta y sintetizó esta nueva dimensión de ciudad, de ciudad que se expande y a la vez se centraliza y se eleva sacralizándose, superando su rol de límite físico de las circulaciones. Por su sentido simbólico alegórico y el punto de vista católico romano que definirá la imagen político religiosa de la ciudad barroca de Sixto V esta fachada ha inspirado por más de medio siglo la construcción de las fachadas distribuidas por la geografía de la Roma barroca.

“La prospettiva Barocca si basa sull’illimitato. Le tipiche fondazioni di città del tardo barocco, Versailles nella seconda metà del Seicento, Karlsruhe nella seconda metà del Settecento, non hanno niente in comune con la città stellare. Esse stanno fra città e campagna. Il castello del signore si innalza in mezzo a loro e domina —almeno in senso ottico— lo spazio illimitato”.²⁷

A través de estas reflexiones, nos aproximamos al plan regulador de Sixto V y su estrategia político religiosa para dar al mundo una renovada imagen de Roma postridentina con la finalidad de comprender el nacimiento de la fachada urbana y, en particular, la creación monumental de la fachada arquitectónica, el caso de *Santa Susanna* de Carlo Maderno. El plan de renovación urbana pone de manifiesto la voluntad y la determinación del Papa de instalar y llevar adelante un poderoso

26- Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008) p.131.

27- Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura* (Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2008), pp.50-52.

proyecto por el cual la ciudad, representada en todo su arco temporal, pasado, presente y futuro, la arquitectura, la técnica y el arte confluyen para proponer al mundo una iglesia activa. La concentración de poder característica de la posición del pontífice ha permitido la realización de este plan que establece conexiones simbólicas entre los lugares del martirio y de la fe significativos para la comunidad de los creyentes creando una retícula que manifiesta visiblemente el poder de la fe y vehiculiza, a su vez, mediante lo que ha sido llamado la *macchina teatrale* del barroco, el poder de la imagen al servicio de la solidez eterna de la verdad y de los principios morales. En línea con los conceptos centrales del plan de Sixto V destinado a crear una trama confesional que ordena e integra las diversas realidades urbanas, Carlo Maderno traduce arquitectónicamente los valores que inspiran la reforma, crea un enrejado (en términos de Argan), una retícula que sintetiza y ordena arte y arquitectura haciendo visible y manifiesto, en la fachada, aquello que antes existía en la interioridad y el silencio del templo.

Maderno, con un delicado y preciso movimiento, con la plasticidad de la estructura arquitectónica establece jerarquías y ordena valores, instituciones, sentimientos y comportamiento, para alcanzar, en el caso de la iglesia, la salvación eterna a través de las obras. El sustrato profundo compartido por ambas intervenciones es también lo que podríamos llamar la creación, organización y el orden establecido en las diversas relaciones y niveles de la sociedad. Sixto V crea una imagen de la ciudad, análogamente Maderno elabora el concepto de una imagen de la fachada arquitectónica. Parafraseando a Salvatore Settis en su libro *Architettura e democrazia: fra gli antichi si può parlare di una topografia sacra, cioè il bosco, i fiumi e monti (il paesaggio) come luogo di dimora di divinità. Nella riforma urbana di Sisto V si insinuano questi tratti di topografia sacra ma nella città che diventa luogo privilegiato dei testimoni della fede e i martiri. (p.46). "L'architettura urbana (la forma della città) si fa finestra privilegiata sul mondo,*

organizza la memoria culturale, crea gerarchie, fissa valori, imprime nella mente persino le storie del mito”.²⁸

El plan de Sixto V y la fachada de *Santa Susanna* revelan la búsqueda de una intensa eficacia simbólica que tiende no sólo a manifestar, sino a crear efectivamente aquello que representa, comparten una certeza común en el poder evocador de la imagen, la capacidad de materialización de una voluntad ordenadora. La reforma urbana, las fuentes que suministran agua potable, las plazas, la fachada urbana podrían haber existido simplemente como realidades funcionales. La determinación de explorar nuevos caminos y de reunir función, urbanismo, arte y arquitectura ponen por lo tanto de manifiesto la importancia asignada por los protagonistas a la creación de la imagen barroca, la importancia de hacer visible la idea a través de la definición de la imagen y dar existencia a una estructura que permanece inalterada a través del tiempo: el poder de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. Vaticano Barroco. *Arte, Architettura e Cerimoniale*. Milano: Jaca Book, 2021.
- Abbagnano, Nicola; Fornero Giovanni; Burghi Giancarlo (en colaboración), *La ricerca del pensiero. Storia, testi e problemi della filosofia*. Milano – Torino: Paravia Pearson, 2012.
- Argan, Giulio Carlo. *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión 1973.
- *L'Europa delle capitali 1600-1700*. Milano: Skira, 2004.
- *Storia dell'Arte come storia della Città*. Editori Riuniti: Roma, 1993.
- *Storia dell'arte italiana*, Vol.II y III. Milano: Sansoni, 2002.

28- Salvatore Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili* (Giulio Einaudi: Torino, 2017) p.52.

- Bettini, Sergio. *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*. Bari: Edizioni Dedalo, 1992.
- Boitani, Piero. *Ovidio. Storie di metamorfosi*. Il Mulino: Boloña, 2020.
- Bonanni, Alessandro. *Scavi e ricerche in S. Susanna a Roma. Le fasi paleocristiane e altomedievali, en 1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*. Cassino, 20-24 settembre 1993. A cargo de Eugenio Russo. Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2003.
- Bordini, Carlo. *La famiglia*, en *L'età moderna e contemporanea*, a cargo de Umberto Eco, vol.1, *Il Cinquecento. L'età del Rinascimento*. Milano: La biblioteca di Repubblica – L'Espresso, EM Publisher, 2012.
- Borsi, Franco y Stefano Borsi, *Leon Battista Alberti*, vol.93 de *Artedossier*. Claudio Pescio Director Responsable. Firenze-Milano: Giunti, 2017.
- . *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.
- Catalano, Angela. *Santa Susanna en Guida alle chiese della città eterna*, a cargo de Paolo Galeotti, vol.17, *Roma Sacra*. Roma: Elio de Rosa Editore, 2000.
- Cerutti Fusco, Annarosa y Marcello Villani. *Pietro da Cortona Architetto*. Roma: Gangemi, 2002.
- Crialesi, Silvia. *Il complesso di Santa Susanna a Roma: storia e trasformazione da monastero cistercense a Caserma per i Corazzieri*. Collana Il tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città. VIII, 2013-2014. Tipografia cecarelli, editrice Acquapendente (VT).
- https://www.academia.edu/45413383/Il_complesso_di_Santa_Susanna_a_Roma_storia_e_trasformazione_da_monastero_cistercense_a_Caserma_per_i_Corazzieri
- Fagiolo, Marcello y Paolo Portoghesi. *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*. Milano: Electa, 2006.

- Fagiolo, Marcello y Madonna, Maria Luisa (coords.). *Il Barocco romano e l'Europa*. Vol.1 de *Centri e Periferie del Barocco*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.
- Garin, Eugenio. *Leon Battista Alberti*. Pisa: Edizioni della Normale 2013.
- Giedion, Siegfried. *Lo Spazio in Architettura*. Palermo: Dario Flaccovio Editore, 2001.
- . *Spazio, tempo ed architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2008.
- Gregotti, Vittorio. *Il territorio dell'architettura*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008.
- Guidoni, Enrico. *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- Krautheimer, Richard. *Profilo di una città' 312 al 1308*. Collana Studi di Storia dell'arte Roma: Edizioni dell'Elefante, 1981.
- Montaner, Josep María. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Muzj, Maria Giovanna. *Culto cristiano e iconografia monumentale della Chiesa indivisa*. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2009.
- Mussi, Aurelio. *La formazione dello stato moderno en I L'età moderna e contemporanea*, a cargo de Umberto Eco, vol. 1, *Il Cinquecento. L'età del Rinascimento*. Milano: La biblioteca di Repubblica - L'espresso, EM Publishers, 2012.
- Pevsner, Nikolaus. *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza, 1994.
- Portoghesi, Paolo. *Architettura e Memoria*. Roma: Gangemi, 2006.
- Quaroni, Ludovico. *Il grande disegno politico di Sisto V en Studi Romani*, nn.3-4. Roma: Istituto Nazionali di Studi Romani, Luglio-Dicembre 1987.
- Settis, Salvatore. *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*. Giulio Einaudi: Torino, 2017.
- Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Scotti Tosini, Aurora. *Prefazione*, en H. Hibbard, *Carlo Maderno*, Milano: Electa, 2001.
- 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.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2007.
- Zanker, Paul. *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
- . *La città romana*. Bari-Roma: Laterza, 2013.
- Zanlungo Claudia y Daniela Tarabra. *The Story of Baroque Architecture*. Munich: Prestel, 2012.
- Zevi, Bruno. *Profilo della critica architettonica*. Roma: Newton and Compton Editori, 2003.



1. Sisto V Papa, dipinto

Fuente de la imagen: Catalogo Generale dei Beni Culturali

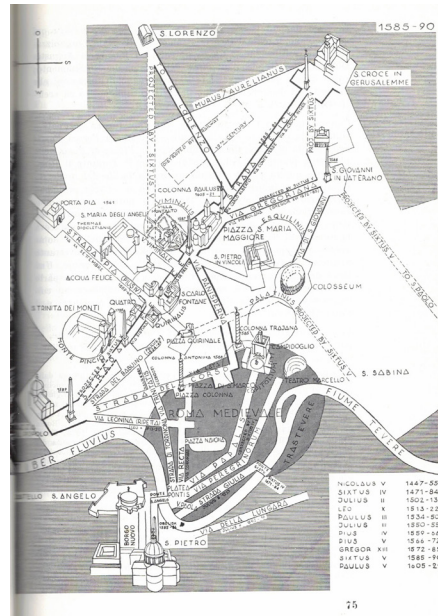
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000074260>



2. Retrato de Domenico Fontana por Federico Zuccari (1539–1609), actualmente en la Pinacoteca di Brera

Fuente de la imagen:

https://es.wikipedia.org/wiki/Domenico_Fontana



3. Plano urbanístico Sixtino

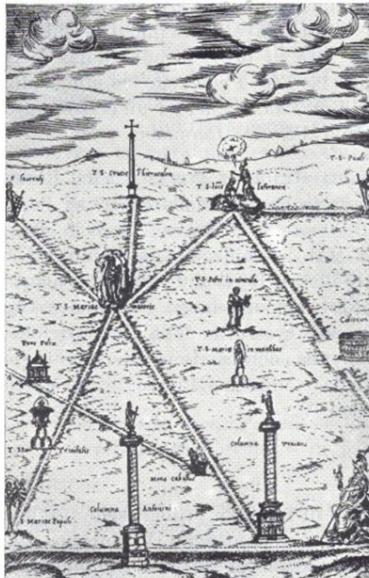
Fuente de la imagen: Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2008



6. Pianta con i principali interventi urbanistici promossi a Roma da Sisto V.

4. Plano de las vías proyectadas por Sixto V sobre la planta de Roma En trazado.

Fuente de la imagen:
Irene Baldriga. Dentro l'arte. Contesto, metodo, confronti. Edizione rossa. 2. Dal Rinascimento al Rococò. Electa Scuola. Mondadori Education. Milano, 2022, p. 370



5. Intervención urbanística de Sixto V.
Fuente de la imagen: Siegfried Giedion,
Spazio, tempo ed architettura, Milano:
Ulrico Hoepli Editore, 2008.

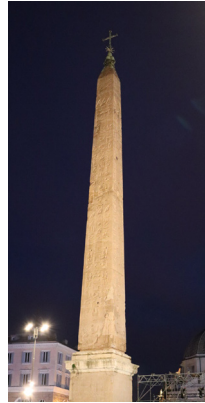
Principales Obeliscos, Roma



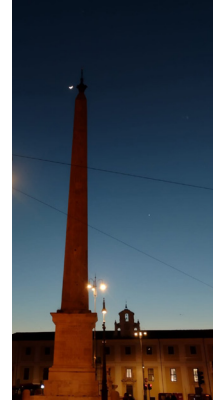
6. Colonna della Pace, Piazza Santa Maria Maggiore. Roma. Foto del autor.



7. Obelisco Piazza dell'Esquilino. Roma. Foto del autor.



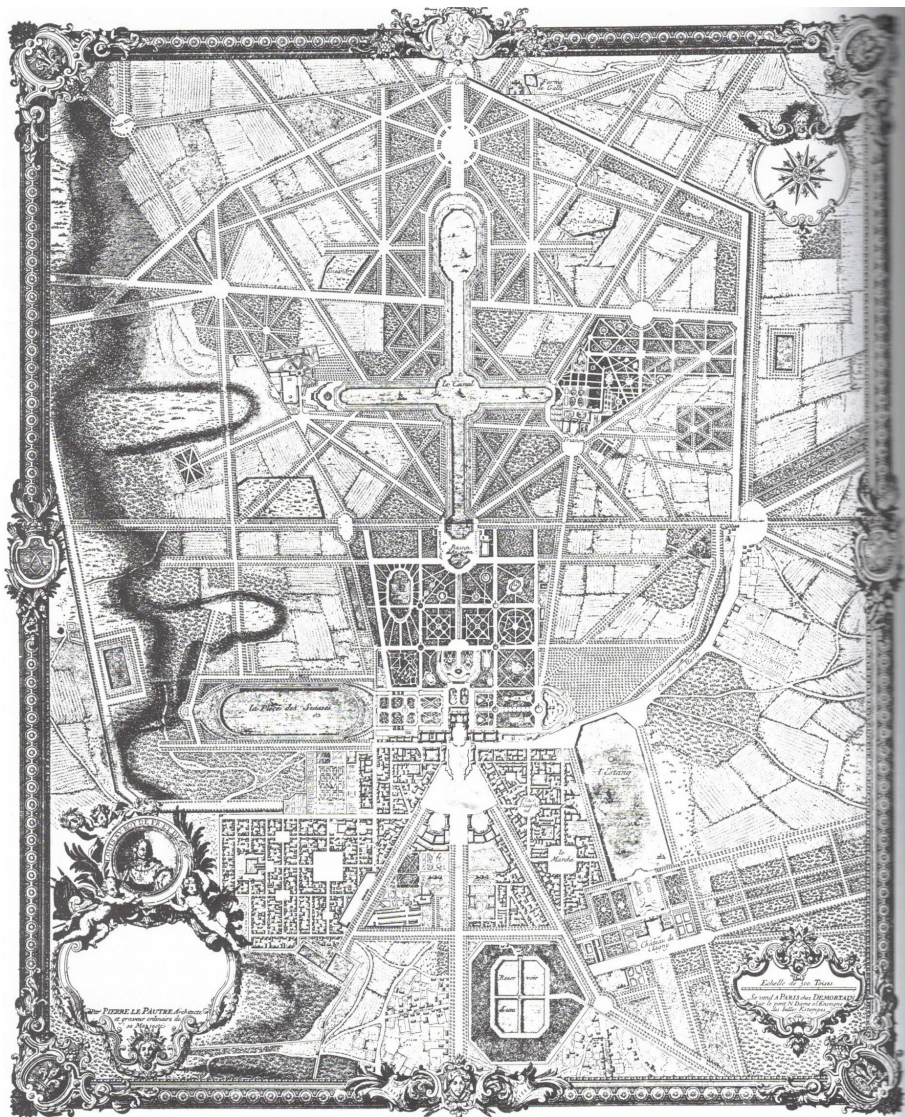
8. Obelisco Piazza del Popolo. Roma. Foto del autor.



9. Obelisco, Piazza San Giovanni in Laterano, Roma. Foto del autor.



10. Obelisco Piazza San Pietro, Roma. Foto del autor.



11. Plano del Castillo, parque y ciudad de Versailles (1667-68). Fuente de la imagen Watfin, David, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna Zanichelli, 2022, pag 312.

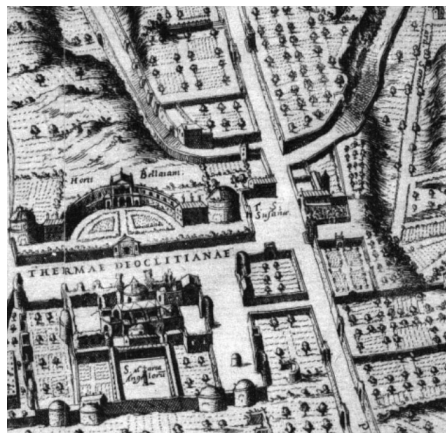


12. Basílica di Santa Maria Maggiore Roma. Fuente de la imagen Mateo Luciani.



Roma di Antonio Tempesta, 1593 da FRUTAZ, *Le Pianta...* cit.

13. Planta de Roma, detalle.

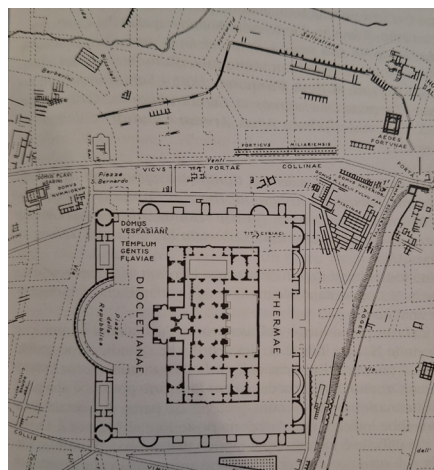


Roma di Stefano Du Pérac, 1577 da FRUTAZ, *Le Pianta...* cit.

14. Planta de Roma, detalle.



16. Planimetría, detalle del área de ubicación de la Iglesia Santa Susana, Roma.



15. Detalle de la planta arqueológica del Quirinale y del Viminale, Roma.

Selección de detalles planimétricos a partir de las imágenes disponibles en el artículo de: Crialesi, Silvia. *Il complesso di Santa Susanna a Roma: storia e trasformazione da monastero cistercense a Caserma per i Corazzieri*. Collana Il tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città. VIII, 2013-2014. Tipografia cecarelli, editrice Acquapendente (VT).

https://www.academia.edu/45413383/Il_complesso_di_Santa_Susanna_a_Roma_storia_e_trasformazione_da_monastero_cistercense_a_Caserma_per_i_Corazzieri



18. Iglesia San Bernardo alle Terme, fachada.
Roma. Fuente foto del autor.



17. Iglesia Santa Maria della Vittoria,
fachada. Roma. Foto del autor.



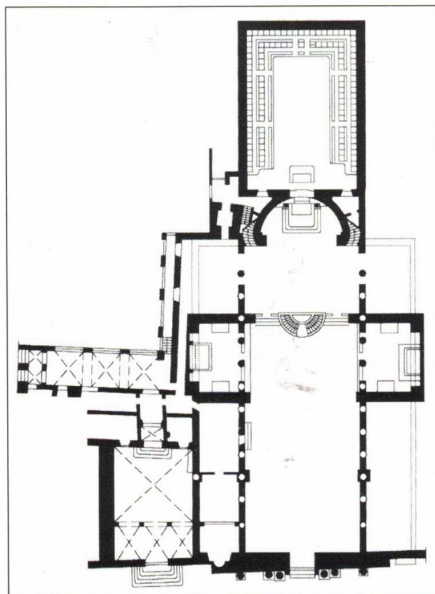
19. Fontana del Mosè. Mostra dell'Acquedotto
Felice. Piazza San Bernardo. Roma.
Foto del autor.



20. Fontana del Mosè, detalle del frente
superior. Roma. Foto del autor.



21. Vista aérea de la Iglesia Santa Susana. Roma. Fuente de la imagen Google maps, 2023.



Pianta di Santa Susanna

22. Planta de la iglesia Santa Susana. Roma
Fuente Catalano, Angela.
Fuente de la Planta: Catalano, Angela.
Santa Susanna en Guida alle chiese della
città eterna, a cargo de Paolo Galeotti,
vol.17, Roma Sacra. Roma: Elio de Rosa
Editore, 2000.



23. Fontana del Mosè. Mostra dell'Acquedotto Felice. Piazza San Bernardo. Detalles.
Foto del autor.



24. Detalles de la fuente. Leones de la Mostra del Mosè. Foto del autor.



25. Vista de la fachada de la Iglesia Santa Susana. Roma. Foto del autor.



26. Vista iglesia Santa Susana. Roma. Foto del autor.



27. Vista Iglesia Santa Susana. Roma. Foto del autor.



28. Detalle del timpano central. Foto del autor.



29. Detalle de la escultura de la cabeza de la santa. Foto del autor.



30. Detalle de la voluta. Foto del autor.



31. Detalle de la fachada. Foto del autor



32. Esculturas del nivel superior. Foto del autor.



33. Escultura de Santa Susana. Atribuida a Giovanni A Paracca. Foto del autor.



34. Escultura de Santa Felicità. Atribuida a Giovanni A Paracca. Foto del autor.



35. Detalle de columnas y capiteles. Foto del autor.



36. Detalle en el portón de ingreso. Foto del autor.

Cuadros de palabras, teatros de metamorfosis: Ovidio de la poesía al arte

Cecilia De Angelis

cecilia.deangelis10@gmail.com

Resumen

Las Metamorfosis de Ovidio, compendio del patrimonio mítico grecolatino, ofrecen a los lectores un universo poético fundado en la transformación, en el que el ritmo fluido del verso moldea imágenes icásticas y visionarias. La obra, de extraordinaria vigencia durante la Edad Barroca, dialoga con las artes figurativas, la música y el teatro gracias a su naturaleza escenográfica y dinámica. Tras la presentación de la obra y la propuesta de una posible aplicación didáctica con estudiantes de nivel secundario, se ilustra asimismo un campo de estudio innovador para las disciplinas humanísticas: las *Digital Humanities*. Esta área de estudio constituye una transdisciplina que traslada a la dimensión de las lenguas clásicas y de las ciencias sociales los métodos y las perspectivas de lo digital. En este artículo se subraya cómo la lectura de Ovidio resulta cautivadora desde la primera fase de lectura “tradicional”, manteniendo incólume su modernidad y planteando perspectivas críticas sobre eros, identidad, poder y resistencia, en particular, mediante pasajes icónicos como el episodio de Apolo y Dafne o el de Eco y Narciso.

Palabras clave: Las Metamorfosis, Poesía, Ovidio, Mito, Enseñanza secundaria, Digital Humanities.

Word-paintings, theaters of metamorphosis: Ovid from poetry to art

Abstract

Ovid's Metamorphoses, a compendium of the Greek-Latin mythological heritage, offers readers a poetic universe based on transformation, in which the fluid rhythm of the verse shapes vivid and visionary images. The work, which enjoyed extraordinary success in the Baroque era, interacts with the figurative arts, music and theatre, thanks to its scenographic and dynamic character. After introducing the work and proposing a feasible educational application with secondary school students, an innovative field of study for the humanities is also explained: Digital Humanities. This area of study is a “transdiscipline” that brings digital methods and perspectives into the realm of classical languages and humanities. This article emphasises how reading Ovid is engaging from the very first stage of “traditional” reading, maintaining its modernity untouched and opening up critical perspectives on eros, identity, power, and resistance, particularly through iconic passages such as the episode of Apollo and Daphne or that of Echo and Narcissus.

Keywords: Metamorphoses, Poetry, Ovid, Myth, High School, Digital Humanities.

PREMISA

Presentar y leer junto con jóvenes estudiantes de secundaria o universitarios las *Metamorfosis* de Ovidio es una experiencia única, rica de maravillas y descubrimientos insospechados, cuyo reflejo se percibe en los ojos y en las mentes de quienes abordan por primera vez este extraordinario poema. La magnitud del material mitológico, la versatilidad sin igual del verso ovidiano, la ondulación y la fluidez del ritmo métrico, seducen al lector y hacen que su lectura resulte sorprendentemente moderna y viva.

La obra se presenta, en la intención del poeta, como una *summa* del patrimonio mitológico grecolatino anterior: alrededor de 250 relatos de cambios y transformaciones que involucran a dioses, hombres, animales y elementos naturales, en un movimiento incesante que desafía toda inmutabilidad. La narración, erudita e inagotable en cuanto a conocimientos y referencias literarias, se sirve de un lenguaje versátil, de gran perfección retórica, que plasma el material mitológico en «imágenes icásticas» (la llamada *enàrgheia*, de la que se hablará más adelante), creando cuadros visuales que se suceden con mayor o menor velocidad narrativa en función de la intensidad del *pathos* que encierra cada mito.

Esta misma estructura polifacética, nunca lineal, que se expresa en un *ordo verborum* inestable y plástico, en una métrica que modela el hexámetro combinándolo con figuras sonoras innovadoras, encuentra una sorprendente sintonía con el arte y la sensibilidad del Barroco. Allí, como en Ovidio, todo es tensión, movimiento, traspasar los límites: los mitos se convierten en «marcos narrativos» que se revelan en múltiples planos como las profundas perspectivas de los escenarios teatrales barrocos, donde nada es estático y todo se transforma en nuevas formas en la pintura, la escultura y la música.

Por ello, no resulta sorprendente que las *Metamorfosis* hayan tenido un éxito extraordinario en la época barroca: su «espíritu esce-

nográfico» se presta, de hecho, al diálogo con la pintura del claroscurro, con la música teatral, con las arquitecturas fragmentadas y dinámicas, con la cultura de lo maravilloso que caracteriza el final del siglo XVI y el siglo XVII (como el *Narciso* de Caravaggio o el conjunto escultórico de *Dafne* y *Apolo* de Bernini, *cfr. infra*). Los versos de Ovidio proporcionan a pintores y escultores materia inagotable para traducir en formas plásticas y luminosas las visiones poéticas del mito. Prueba de ello es la multiplicidad de iconografías relevadas en proyectos como *ICONOS*, que dan testimonio de la difusión y la persistencia figurativa del poema desde la época imperial hasta el siglo XVIII, como se exhibirá más adelante. Esto es precisamente lo que también consigue captar la atención de los jóvenes lectores: los versos de Ovidio se leen como secuencias de escenas que se suceden ante los ojos, como el «scroll» de los dispositivos digitales. Esto hace que el poema sea apasionante, capaz de evocar imágenes interiores tan poderosas como las generadas por los medios de comunicación contemporáneos.

Al respecto, un interesante experimento realizado en clase, en octubre de 2024, puso a prueba la Inteligencia Artificial (IA), en este



ICONS

Università del Lazio
 Università Tor Vergata

Centro di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Segreteria Università di Roma

[Home](#)
[Le Metamorfosi di Ovidio](#)
[Altri Progetti](#)
[Chi Siamo](#)
[Contatti](#)
[News](#)

Le Metamorfosi di Ovidio

Libro I

Prologo

Libro I

Libro II

Decalogue e Pire

Apollon e Dafne

Pompe Giocasta

Fanti Medicei

Proci Rinchiodati

Immagini

Gioco di E

Mercurio ed Argo

Pan e Siringa

Libro II

Libro III

Libro IV

Libro V

Libro VI

Libro VII

Libro IX

Libro X

Libro XI

Libro XII

Libro XIV

Libro XV

Libro XVI

Libro XVII

Titolo dell'episodio: Apollo e Dafne

Dopo aver ucciso il serpente Pitone, Apollo si sente particolarmente fiore di sé, perciò si vanta della sua impresa: con capote dell'anima, sorreggendo del fusto che anche lui portava arca e frece, ed affermando che quelle non trebbiavano armi adatte a lui, Cupido indignato, decise allora di vendicarsi: così il dio con la freccia di l'oro che lo faceva innamorare, e la punta, di cui sapeva che Apollo si sarebbe invaguito, con la freccia di piombo che faceva sfreggiare l'anima, per distruggere il dio di cosa fosse capace e lo fece amare. Apollo non vide la punta chiamata Dafne, figlia del dio fiume Peneo, se ne innamorò. Tornata, se già prima la fanciulla aveva rifiutato l'amore, deducendo piuttosto alla caccia come appone di Diana, essendo stata colpita dalla freccia di piombo di Cupido, quando vide il dio, cominciò a fuggire. Apollo insisté allora ad inseguirla, elucubrando i suoi poteri per trasformarla a fermarla, ma la punta continuò a correre. Inché, ormai quasi sfinita, ne giunse presso il fiume Peneo, e chiese al padre di aiutarla a fuggire, discendendo la sua freccia. Dio si trasformò così in albero d'alloro prima che il dio riuscisse ad averla, egli, tuttavia, decise di rendere questa pianta sempreverde e di considerarla la sacra con questa avrebbe ornato la sua corona, la corona e la laurea, ed inoltre, d'allora sarebbero stati incoricati di questa i vincitori e i condottieri.

numero: dal	piemontese: 1, 432-567
-------------	------------------------

MHI da confrontare	
Libro VII	piemontese
Libro VIII	
Libro IX	Cip X, 106-142
Libro X	Lat IX, 348-588
Libro XI	Mar X, 310-502
Libro XII	Mar I, 780-712

Temi caratterizzanti il mito	
Libro XII	piemontese
Libro XIV	latino
Libro XV	latino
Libro XVI	latino
Libro XVII	latino

Personaggi presenti sia in altre Metamorfosi che in altre fonti testuali	
Libro XVIII	piemontese (ligia)
Libro XIX	latino
Libro XX	latino
Libro XXI	latino
Libro XXII	latino
Libro XXIII	latino
Libro XXIV	latino
Libro XXV	latino
Libro XXVI	latino
Libro XXVII	latino
Libro XXVIII	latino
Libro XXIX	latino
Libro XXX	latino
Libro XXXI	latino
Libro XXXII	latino
Libro XXXIII	latino
Libro XXXIV	latino
Libro XXXV	latino
Libro XXXVI	latino
Libro XXXVII	latino
Libro XXXVIII	latino
Libro XXXIX	latino
Libro XL	latino
Libro XLI	latino
Libro XLII	latino
Libro XLIII	latino
Libro XLIV	latino
Libro XLV	latino
Libro XLVI	latino
Libro XLVII	latino
Libro XLVIII	latino
Libro XLIX	latino
Libro L	latino

Personaggi presenti in altre fonti, ma ASSENTI nelle Metamorfosi	
Libro LI	piemontese (ligia)
Libro LII	latino
Libro LIII	latino
Libro LIV	latino
Libro LV	latino
Libro LVI	latino
Libro LVII	latino
Libro LVIII	latino
Libro LIX	latino
Libro LX	latino
Libro LXI	latino
Libro LXII	latino
Libro LXIII	latino
Libro LXIV	latino
Libro LXV	latino
Libro LXVI	latino
Libro LXVII	latino
Libro LXVIII	latino
Libro LXIX	latino
Libro LXX	latino
Libro LXXI	latino
Libro LXXII	latino
Libro LXXIII	latino
Libro LXXIV	latino
Libro LXXV	latino
Libro LXXVI	latino
Libro LXXVII	latino
Libro LXXVIII	latino
Libro LXXIX	latino
Libro LXXX	latino
Libro LXXXI	latino
Libro LXXXII	latino
Libro LXXXIII	latino
Libro LXXXIV	latino
Libro LXXXV	latino
Libro LXXXVI	latino
Libro LXXXVII	latino
Libro LXXXVIII	latino
Libro LXXXIX	latino
Libro LXXXX	latino

Cerca nel sito

caso Chat GPT: se le pidió que generara una imagen a partir de los primeros versos del poema (*Met.* 1, 5- 21) transcritos en la línea del comando, tanto en latín como en inglés, para obtener un cuadro del estilo de una pintura al óleo: el lector podrá descubrir el resultado más adelante (¡y también los comentarios de los estudiantes!).

Podemos así constatar que todo el poema está atravesado por un implícito desasosiego: la exaltación de la *metamorfosis*, la idea de que nada puede detenerse y que el universo es un conjunto en transformación, en el que los límites físicos entre una forma y otra son frágiles, en el que no existe un orden preestablecido, ¿no es acaso la mayor forma de resistencia, de transgresión de las reglas, de infracción de los códigos, literario, ético y político, que precisamente Augusto en sus últimos años de principado (ya «tiranía») quería imponer? ¿No es quizás en este sentido que el *carmen* fue, para Ovidio, el *error*? Sin embargo, un gran número de apasionados lectores determinó el éxito perdurable del poema más allá de la censura, que comenzó inmediatamente después de su publicación y limitó su uso en las escuelas: pensemos, por ejemplo, en el duro juicio de Quintiliano en la *Institutio Oratoria*,¹ a causa del carácter licencioso de sus mitos (donde Eros resulta omnipresente), la frivolidad del verso y la (¿simulada?) falta de compromiso ético y político.

A modo de ejemplo, en este artículo se analizarán en detalle dos de los mitos más célebres y conocidos: Apolo y Dafne, y Eco y Narciso. Estos no sólo han tenido una inmensa repercusión literaria y artística, sino que también permiten abordar cuestiones que aún hoy siguen siendo fundamentales y no han sido resueltas: el amor y el eros como pasión irrefrenable; la violencia de la posesión, considerada desde el punto de vista del verdugo y de la víctima; la conciencia de sí mismo y el autoengaño, la propia autorrepresentación, a menudo engañosa, y

1- Quintiliano, *Inst. orat.* X, 1, 88.

la imagen percibida por los demás; el consentimiento y la negativa en las relaciones; la empatía y la soberbia; la identidad sexual, la fluidez de género.

Las interpretaciones psicoanalíticas y antropológicas evidentemente han encontrado gran aceptación en la crítica ovidiana dado que éstas pueden proporcionar nuevas claves para la lectura de las *Metamorfosis*, no con el fin de «actualizarlas», sino para admirar, como veremos, a través del filtro de la tradición clásica, un mundo diferente al nuestro pero que refleja una belleza conmovedora y racional.

ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA OBRA

La admirable y espectacular obra del poeta de Sulmona, las *Metamorfosis*, es un poema épico-mitológico en XV libros, compuesto entre los años 2 y 8 d.C., cuando Ovidio estaba en la cima del éxito, en el centro de la vida cortesana de la Roma mundana de finales de la era de Augusto. Versátil narrador de historias fantasiosas, inimitable versificador, el poeta ya había incursionado con éxito en obras de contenido amoroso, en las cuales había ampliado el género elegíaco hasta agotarlo en infinitas variaciones de los *topoi* de la poesía amorosa (los *Amores*) o en cartas de amantes (las *Heroides*); incluso las obras erótico-didascálicas (desde *Ars amandi* hasta *Remedia amoris*) habían retomado en cierta medida el género de la poesía didascálica, pero en metro elegíaco, con la intención enciclopédica de quien aspira a comprender todo un campo del «saber» y de la realidad: en este caso, el amor y la seducción.

Ovidio, en el apogeo de su vida y su éxito, piensa que ha llegado el momento de componer una obra excepcional, un poema épico-didascálico de gran erudición que le permita entrelazar los infinitos hilos de su habilidad poética y retórica, y que comprenda todo el inmenso patrimonio mitológico con un horizonte «universal».

Se frustra una vez más el deseo de componer una tragedia, como había repetidamente solicitado el *princeps* Augusto a muchos poetas a los que protegía, agentes de su propaganda y coautores de su mito. El género trágico sigue siendo el único que no se *renueva* ni se *imita* entre los de tradición griega durante su principado: la única experimentación latina será la de la tragedia de la época arcaica romana, de la que, por otra parte, no se ha conservado casi nada, al menos hasta la época de Nerón con las tragedias de Séneca.

La elección de Ovidio, en cambio, recae sobre un poema en hexámetros, conforme al código literario casi milenario que se extendía desde Homero hasta Virgilio, cuya *Eneida*, cumbre inalcanzable de la excelencia, no podía ser superada, sino solo imitada por *variatio*: ésta es la razón de la fidelidad al *opus magnum* de la épica didascálica, del relato ininterrumpido (*peperituum carmen*, *Met.* 1, 4) de una gran colección de mitos, unidos entre sí por el sutil hilo de la metamorfosis. El ingente patrimonio mitológico de la tradición grecolatina es descrito, analizado y narrado a través del paradigma de la mutación permanente, dando vida a una obra única de trama audaz, con la que Ovidio, consciente de su habilidad como versificador, pero quizá también de su vanidad, esperaba situarse al lado de Virgilio, fallecido en el año 19 a. C., en el corazón del *patronus* de las artes, Augusto, y en la memoria de la posteridad. Esta aspiración también se fundaba en la composición, en parte paralela, de los *Fastos* (*dies* implícito, debido a la denominación de los días en los que era lícito realizar actividades en Roma, porque así lo permitían las divinidades), una obra elegíaca celebrativa, que trataba sobre la etiología (es decir, sobre los orígenes) de las tradiciones, los aniversarios y las «festividades» del calendario romano, obra que nunca terminó. En efecto, como sabemos, apenas concluida la enorme empresa de las *Metamorfosis*, en el año 8 d. C. el *princeps* condenó al poeta a la *relegatio* en Tomis, en el mar Negro (la actual

Constanza, en Rumania), por motivos que aún hoy siguen sin estar claros², un exilio del que Ovidio ya no regresaría.

Las *Metamorfosis* (o mejor dicho, según los títulos que nos han sido transmitidos, «Metamorphōses» —«Las Metamorfosis» en nominativo plural griego o «Metamorphosēon libri» — «Los libros de las metamorfosis», con genitivo plural griego), constituyen un ejemplo eminente de *aemulatio* de la literatura griega anterior: desde los poemas homéricos, pasando por la *Teogonía* de Hesíodo, hasta las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, ya de por sí una obra muy innovadora, con la inclusión de la épica en la elegía narrativa y celebrativa, cuyo modelo es sin duda los *Aitía* (*Los orígenes/Las causas*) de Calímaco, sin mencionar otras fuentes helénicas, para nosotros totalmente perdidas, como «Las transformaciones» de Nicandro de Colofón del siglo II a. C. o las *Metamorfosis* de



Monumento al poeta Ovidio, Costanza, Rumania

2- Ovidio alude a los motivos de la *relegatio* atribuyéndolos a un *carmen* y a un *error* acerca de los cuales, sin embargo, siempre se mantendrá en la indefinición, incluso cuando suplica desesperadamente el perdón de Augusto (*Trist.* II, 207).

Partenio de Nicea. Ovidio procede a injertar en estos modelos la tradición romana, mediante continuas referencias intertextuales y alusiones a los *Annales* de Ennio, a los poetas neotéricos y a Catulo, al *De rerum natura* de Lucrecio, a la poesía elegíaca, a la lírica horaciana, otro pilar de la poesía de la época de Augusto, además, como ya se ha comentado, a la *Eneida* de Virgilio.

Nos encontramos, en consecuencia, ante una *summa* de todo el patrimonio literario precedente, en una continua contienda con sus predecesores, de quienes el poeta considera haber elevado a la cumbre la *doctrina* (la erudición), la *leptotes* (la elegancia poética) y, en cierta manera, también la *brevitas* (la brevedad), los tres pilares de la exquisita poesía alejandrina, asimilada, perfeccionada y *re-fundada* en lengua latina en la Roma de Augusto.³

UNA DECLARACIÓN DE INTENCIONES: EL PRÓLOGO

En un brevísimo prólogo «metaliterario», el poeta nos describe el contenido del poema e invoca a todas las divinidades para que lo asistan, en continuidad con la tradición (objeto de la narración al comienzo del prólogo) y, al mismo tiempo, introduciendo una *variatio* (ya no invocando a las Musas, sino a todos los dioses)⁴:

3- Sobre la *πολυειδεια* (*polyeideia*) en Ovidio, entendida como «capacidad metamórfica y pluralidad de formas y géneros literarios», véase Alessandro Barchiesi, *Voci e istanze narrative sulle Metamorfosi di Ovidio, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*.

4- El texto en latín procede de la Perseus Digital Library (base de datos de la que se hablará más adelante); las traducciones proceden de la edición a cargo de Nino Scivoletto, Ovidio, *Metamorfosi*, *Classici latini*, UTET, Kindle Edition. Las traducciones al castellano proceden de la edición a cargo de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Nasón, Publio Ovidio. *Metamorfosis*. Libros I-V (Nueva Biblioteca Clásica Gredos nº 13) (Spanish Edition). Gredos. Kindle Edition.

período, interrumpido solo en el segundo verso por la invocación a los dioses. El primer verso explica el objeto del poema, con un hipérbaton (*in nova ... corpora*) y una anástrofe (*mutatas... formas*); también hay una inversión del sujeto (*animus*, el ingenio del poeta) con el verbo (*fert*), que a su vez está en hipérbaton con el infinitivo completivo (*dicere*); la invocación a todos los dioses, artífices y protagonistas de las mismas metamorfosis (*nam vos mutatis et illas*) en el segundo verso, extiende la invocación habitual de la epopeya a las Musas, ahora dirigida a todos los dioses, como se ha dicho, y define las coordenadas temporales del poema, que parte del origen del mundo hasta llegar a la época contemporánea del poeta, es decir, del mito a la historia, desde el origen confuso y abismal del caos hasta la contemporaneidad consagrada por el último episodio «cantado», la transformación de Cayo Julio César en astro (según el recurso poético del *katasterismòs*), al ascender al cielo tras su asesinato, en el año 44 a. C., por lo tanto *ad mea tempora* (v.4), porque transcurre un año antes del nacimiento del propio poeta.

En los versos 2 y 3, *coeptis* y *meis* (dat. plural regido por el verbo *adspirate*) vuelven a aparecer en hipérbaton, del mismo modo que hay anástrofe en *-que* (enclítico) *ab prima origine* (ablativo de procedencia) con *mundi* (genitivo, pospuesto) y doble hipérbaton en quiasmo del cuarto verso (*ad mea tempora - perpetuum carmen*). Esta estructura sintáctica rica en figuras retóricas, según lo analizado, puede visualizarse utilizando diferentes colores para mostrar la complejidad de la versificación ovidiana:

Īn nŏvā fērt ānīmūs/ mūtātās dicērē fŏrmās
cōrpŏrā; dī, coēptīs,/ nām vŏs mūtātīs ēt illās,
ādspīrātē mēīs/ prīmāque āb ōrīgīnē mūndī
ād mēā pērpētūūm/ dēdūcītē tēmpŏrā cārmēn.

Los dioses, inspiradores del poema, a menudo narradores y no solo narrados, son invitados a «*deducere*», es decir, a componer un canto continuo

(*perpetuum carmen*) que, desde el primer libro (desde el verso 5), se desarrolla hasta el final (en el libro XV), a través de mitos que se entrelazan con un único rasgo común, la metamorfosis: transformaciones de seres humanos y divinidades en formas animales e inanimadas, en monstruos y prodigios de la naturaleza, de seres vivos a inanimados o viceversa, sin solución de continuidad a lo largo de unos 12000 versos.

Esta declaración de intención poética, en particular la de escribir un imponente *perpetuum carmen*, parece contradecir uno de los principios fundamentales de la poesía helenística que había sido asumido por la poesía romana: la *brevitas* (brevedad) como sublimación de la erudición, el refinamiento y el *lusus* (diversión poética). En realidad, las *Metamorfosis* se conciben como un conjunto de episodios (unos 250 mitos, como se ha dicho), de cuadros asombrosamente imaginativos, concatenados entre sí a través de narradores principales que introducen otras narraciones, mediante marcos narrativos que proceden por analogía, por similitudes en las transformaciones entre seres o por la contigüidad geográfica de los lugares narrados o incluso por el origen y las causas de un fenómeno determinado, una costumbre, un lugar, una planta, un árbol, un animal, una tradición: por lo tanto, la inmensidad del patrimonio mitológico y la invención de nuevos mitos contenidos en «solo» quince libros.



Pablo Picasso, Faune, cheval et oiseau [Fauno, cavallo e uccello], 5 agosto 1936. Paris, Musée National Picasso.

Tras un breve prólogo, sigue la narración del Caos, masa primigenia y rudimentaria a partir de la cual todo tiene su origen (*Met.* 1, 5-21⁵).

<i>Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum unus erat toto naturae vultus in orbe, quem dixere chaos: rudis indigestaque moles nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem non bene iunctarum discordia semina rerum.</i>	v.5	
<i>Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan, nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe, nec circumfuso pendebat in aere tellus ponderibus librata suis, nec brachia longo margine terrarum porrexerat Amphitrite;</i>	v.10	
<i>utque aer, tellus illic et pontus et aether. Sic erat instabilis tellus, innabilis unda, lucis egens aer: nulli sua forma manebat, obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno frígida pugnabant calidis, umentia siccis,</i>	v.15	
<i>mollia cum duris, sine pondere habentia Pondus. Hanc deus et melior litem natura diremit.</i>	v.20	Antes de que existiesen el mar y la tierra, y el cielo que todo lo cubre, la faz de la naturaleza era uniforme en todo el universo; llamaban a esto caos, una masa sin forma y sin elaborar, nada más que un peso inerte y un montón de simientes discordantes de elementos no bien ensamblados. Ningún titán proporcionaba aún luz al mundo, ni Febe, al crecer, rehacía sus cuernos, ni la Tierra estaba suspendida en el aire que la rodea, equilibrada por su propio peso, ni Anfitrite había extendido sus brazos en torno a las extensas orillas de la tierra⁸. Y aunque existía la tierra, y el mar, y el aire, la tierra no era firme, en el mar no se podía nadar, el aire era opaco: ninguno tenía una forma permanente, los elementos se oponían entre sí, porque en un mismo cuerpo lo frío luchaba con lo cálido, lo húmedo con lo seco, lo blando con lo duro, lo pesado con lo ingrátido. Un dios, junto con una naturaleza mejor, dirimió este litigio.

De esta descripción del «origen del mundo» emerge una imagen de confusión primordial de elementos antitéticos entre sí, contrastantes, sin orden ni equilibrio; la denominación de las entidades primigenias es más poética que filosófica: el sol se define como Titán, la luna como Febe, el mar como Anfitrite, todas divinidades arcaicas, para que el lector comprenda de inmediato en qué consiste el carácter fundamental del poema: el mito y no la especulación filosófica. A pesar de ello, en Ovidio

5- En este caso, se opta por la edición oxoniense de R.J. Tarrant, incluida en la edición a cargo de Alessandro Barchiesi, Ovidio, *Metamorfosi*, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005.

se alude repetidamente a *De rerum natura* de Lucrecio y a la tradición filosófica griega: un ejemplo de ello es el gran espacio reservado a Pitágoras en el libro XV, que convalida la explicación de la transformación «reasimilada» en el principio de la metempsicosis.

La lectura de los primeros versos, nos recuerda más bien la *Teogonía* de Hesíodo, poema épico mitológico de los albores de nuestra cultura (siglo VII a. C.), aunque allí todos los elementos nacen por generación, unos de otros y una de las primeras divinidades es Eros, «el más bello de los dioses inmortales» (Hesíodo, *Teog.*, 120); mientras que aquí, en cambio, se destaca la idea de un magma indistinto a partir del cual los elementos son «separados y ordenados» por un deus (v. 21) no bien definido (¿un demiurgo?) que asigna a cada uno su lugar, pero luego todo se genera por transformaciones hasta llegar al hombre.⁶



Gaetano Previati, *La creazione della luce*, 1923, GNAM, Roma.

6- Respecto a esta diferencia en el prólogo de las dos obras, se puede consultar, entre otros, el comentario y las notas de Alessandro Barchiesi, en Ovidio, *Metamorfosi*, Lorenzo Valla.

La imagen que sigue es la que generó la IA Chat GPT en un «desafío didáctico» entre los estudiantes y la IA misma (ver imagen pág 71):

Sin embargo, la misma no convenció a los jóvenes lectores: les pareció banal, lejana de los versos asignados, con un tono religioso ausente en Ovidio, kitsch, «como un póster turístico barato», afirmó uno de ellos...

Por el contrario, el cuadro de Gaetano Previati «La creación de la luz», de 1923, «descubierto» en una visita a la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma, nos hizo pensar inmediatamente, con admiración, en esos primeros versos de Ovidio, aun habiendo sido escritos con un horizonte cultural completamente diferente.



Imagen creada por la IA de ChatGPT, basada en Ovidio,
Metamorfosis 1, 5-21.

Un verdadero desafío sería poder poner a prueba la IA en aquellos versos (pocos, a decir verdad) que aún no han inspirado a las numerosas legiones de pintores, escultores y artistas de todo tipo

que reconocieron el poder figurativo de los versos de Ovidio y lo plasmaron en sus obras: tal vez este será el *prompt* para una nueva investigación.

IDEAS PARA UNA LECTURA: APOLO Y DAFNE, EPILIO INSOSLAYABLE EN LA LECTURA DE LAS METAMORFOSIS

El poema de las *Metamorfosis* se divide en tres cuerpos de diferente extensión, en los que se narran las transformaciones, como materia literaria fluctuante y en perpetuo movimiento:

- la edad de los orígenes, sintetizada en los primeros 450 versos del primer libro;
- los mitos de la tradición, desde el verso 452 del libro I hasta el XI
- el paso del mito a la historia, desde el libro XII hasta el XV (desde el ciclo troyano hasta el viaje de Ulises y Eneas, hasta la historia de Roma).

Es una ardua tarea catalogar todos los mitos narrados y no es el objetivo de esta breve introducción, pero es necesario sugerir algunas pautas para la lectura de los más célebres, que han logrado un mayor reconocimiento en la posterior trayectoria de Ovidio: el primero es, sin duda, el episodio de Apolo y Dafne (*Met.* 1, 450-567).

Para comprender cómo el poeta urde su trama, conviene observar la síntesis del primer libro: después de la creación del mundo, de los animales y del hombre, tras recorrer los mitos de los orígenes (la edad de oro, la lucha de los gigantes, el diluvio universal, etc.), el relato que tiene como eje central la primera transformación debida al eros es el mito etiológico de Dafne, ninfa consagrada a la virginidad, amada por Apolo, hermosa doncella que, para escapar del deseo irrefrenable del dios, ruega a su padre, la divinidad fluvial Peneo, que la transforme en laurel, planta de la que Apolo nunca querrá separarse y que se convertirá en su símbolo de gloria poética y, como precisa Ovidio, también militar e «imperial».

Júpiter y sus innumerables metamorfosis impulsadas por la pasión, o las de sus pobres víctimas, ocupan solo el segundo lugar con respecto a la historia de Apolo y Dafne (*primus amor Phoebi* v. 451); la intención queda clara: Apolo es el dios de la poesía y el laurel es su planta ritual. Por lo tanto, su mito es preeminente dentro de la obra como (¿auto?) exaltación de la capacidad poética y tributo a la tradición anterior. Pero no es todo: el episodio constituye un auténtico epilio⁷, de tradición alejandrina, relacionado con los versos anteriores porque Apolo ha derrotado a uno de los «monstruos» fruto de la creación primigenia, la Pitón, un dragón, divinidad teriomórfica de Delfos (con la que también está relacionado el antiguo nombre de la ciudad), a la que el «dios joven» sustituye, tras derrotarlo, asumiendo su nombre en cuanto vencedor (Apolo pítico o pitio). Orgulloso de haber superado semejante prueba, Apolo se burla y ridiculiza al joven Cupido, que



Apollo e Dafne, fresco de Pompeya (I sec. d. C.), Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

7- Se denominan «epilios» algunas composiciones de Calímaco o Teócrito que concentran en unos pocos cientos de versos una saga mitológica con rasgos innovadores, como la desmitificación de los dioses que experimentan sentimientos humanos (por ejemplo, *Heracles niño*, de Teócrito, Id. XXIV) o bien el relato de mitos poco conocidos o «secundarios» (al menos para nosotros en la actualidad) del patrimonio mítico tradicional (por ejemplo, *Hécate* de Calímaco).

intenta arrebatarse el arco a su hermano mayor; el pequeño pero poderoso dios, enfurecido (*saeva Cupidinis ira* v. 453), hiere a Apolo con una flecha de oro, que infunde un amor inextinguible si no es saciado con la posesión del otro, y a Dafne con una flecha de punta de plomo, que rechaza el amor (observemos: ¡no genera odio, pero no experimenta el amor! - *Met.* 1, 470 y ss.).

<i>quod facit, auratum est et cuspidē fulget acuta; quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumum</i>	El que lo provoca es de oro, con una punta aguzada que resplandece; el que lo hace huir es romo, y lleva plomo al final de la caña.
---	---

Parece en realidad una declaración poética autoirónica y trágica⁸: el Amor (*Cupido*), principio fundamental de la elegía erótica (en alusión a la obra del propio Ovidio, joven poeta de los *Amores*), vence al dios de la poesía heroica con sus propias armas, es más, con flechas más pequeñas, pero de extraordinario poder (quizás sea una invención de Ovidio la flecha del «desamor» que alcanza a Dafne); Apolo, antes ajeno al amor, se ve obligado a ceder a una pasión que se enciende y expande de repente como el fuego en la maleza estival (véase la similitud en los v. 490 y ss.). Sin embargo, este es el comienzo de un poema mítico, que deriva del poema heroico, pero *Amor vincit omnia* (*Verg. Ecl.* X, 69) ¡sería lo apropiado para citar!

El episodio se enfoca en la joven Dafne, una ninfa del bosque que ama la caza y las artes de Diana, de quien el poeta recuerda en un *flashback* el voto de virginidad perpetua que hizo a su padre, la divinidad fluvial Peneo, quien, si bien contra su voluntad, no puede negarle el consentimiento a su hija.

Las palabras pronunciadas por la doncella a Peneo son una cita en latín de los versos de Calímaco del *Himno a Artemisa*, en el que la diosa de la caza, cuando era niña, obtiene de Zeus la misma promesa. Al lector culto, por lo tanto, evoca inmediatamente la conexión intertextual (he

8- Cfr. Comentario y notas de Barchiesi, *ibidem*, Lorenzo Valla/Mondadori.

aquí la refinada capacidad alusiva del texto) que crea este «juego de palabras» situacional: Apolo está enamorado de Dafne, que ha conseguido de su padre permanecer virgen, al igual que su hermana Diana/Artemisa de Júpiter/Zeus: un amor que se perfila estéril (por lo tanto, no habrá genealogías ni descendientes, como en las uniones divinas de la *Teogonía* de Hesíodo), sino que será incluso sacrílego hacia una joven con un destino similar al de su propia hermana (*Met.* 1, 486 y ss.).

«da mihi perpetua, genitor carissime,» dixit
«virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae».

Déjame, queridísimo padre, gozar de virginidad perpetua; a Diana ya se lo concedió su padre.

El fragmento posterior está dominado por el dios y por la vívida descripción de la escena del encuentro, del *coup de foudre*, de la persecución y de la terrible transformación. Se ha hablado con razón de la gran fuerza de la técnica retórica de la ἐνάργεια (enárgheia) presente en la poesía de Ovidio, es decir, de la capacidad de representar con palabras de manera evidente un episodio o un personaje, retratado de forma mimética, casi perceptible a los ojos del lector oyente; recordemos, de hecho, que el placer de la lectura del texto ovidiano es siempre a través de la *recitatio*, sobre todo en la primera «publicación» de su obra, ya sea por episodios, libros o extractos, es decir, mediante la lectura en voz alta, como en un festival literario: al principio se estimula más el oído que la vista, que prosigue a continuación, en la lectura solitaria del receptor, pero siempre en voz alta.

El dios ve a la joven y se enamora inmediatamente de ella: se siente abrumado por la pasión como cualquier hombre, él, tan poderoso y profético, es incapaz de controlar su deseo y de prever su nefasto desenlace; a través de su punto de vista escuchamos/vemos/leemos el cuerpo de Dafne descrito a partir de su cabello, desordenado porque la joven no se peina cuidadosamente como una doncella de la *Urbs* (según el *topos* de la poesía amorosa), sino que está despeinada, como es propio de quien vive entre los bosques y los animales y tiene *inornatos ... capillos*

(v. 497). Precisamente esta cabellera atrae aún más al dios, que imagina lo bonita que sería si estuviera bien peinada; y así también los ojos brillantes, la boca, que se define por metonimia *oscula*, es decir, «beso», con un deslizamiento analógico de la descripción física a la voluntad del dios de besar inmediatamente a la virgen, y también los brazos torneados y ... lo que no se puede ver porque está oculto por la ropa, que estimula aún más la imaginación de Febo.

Es un fragmento de intenso erotismo que alcanza su punto álgido en la huida desesperada de la joven, convertida en presa, envuelta en su corto vestido, enredado por el viento, perseguida como una *agna* (corderita) por el *lupus* (lobo), a pesar de las palabras tranquilizadoras de Apolo (v. 505 y ss.). El dios intenta convencerla con un discurso retórico de una impecable estructura persuasiva: está preocupado por ella, teme que corriendo se haga daño (*ne prona cadas* v. 508), le ruega que vaya más despacio (¡pero él no disminuye



G. L. Bernini, *Apollo e Dafne*, 1623-1625, Galleria, Borghese, Roma.

la velocidad!), teme ser él, involuntariamente (!), la causa de tal peligro. Luego despliega todo su repertorio divino, refiriéndose a la tradición himnica: es un dios (*¡no sabes quién soy!*), hijo de Júpiter, numerosas ciudades lo veneran, tiene muchas prerrogativas, entre ellas la

medicina que, sin embargo, en este caso, admite desconsolado, no puede curarlo.

Dafne no se deja convencer, huye, huye aterrorizada, sin poder hablar, pero el *deus iuvenis* es más rápido, la persigue casi hasta alcanzarla, percibe el aliento en su cuello como el de un perro de caza tras una liebre (v. 533 y ss.). Es en este momento cuando la joven pronuncia sus únicas palabras en todo el epilío: le ruega a su padre que la ayude, transformando su belleza, fuente de un deseo desmesurado, para salvarla.

En el mismo momento que pronuncia la súplica, tiene lugar la transformación.

En virtud del isomorfismo biológico⁹ entre el cuerpo humano y el árbol, Dafne se transforma en laurel (*laurus*, nombre femenino en latín): el cabello revuelto se convierte en la fronda, los brazos «crecen» hasta volverse ramas, los pies se incrustan en la tierra con raíces, el pecho se convierte en el tronco del árbol, pero en su interior, el dios, que finalmente ha capturado a su presa, siente que sigue latiendo el corazón de la joven (v. 554). El joven no resiste y trata de besar el árbol, que se repliega al contacto de sus labios (*refugit tamen oscula lignum*, v. 556). La metamorfosis se ha consumado y Apolo consagra la unión con la planta, indisolublemente ligada a él, como la cítara poética.

El episodio concluye, casi *ex abrupto*, con un elogio del *princeps*: mediante un salto cronológico desde la época del mito a la época de la historia, Apolo consagra el laurel como corona de los líderes romanos, signo distintivo de la victoria, porque se coloca en las puertas (*postibus augustibus*) de la *domus* imperial, junto con el roble, planta sagrada para Júpiter. Al oír estas palabras, el laurel parece asentir: su copa ondula en señal de aprobación con sus ramas

9- El término es de Ščeglov, tomado del lenguaje de la biología, Ovidio plantea una serie de analogías entre el hombre y la planta, en este caso un árbol.

«recién brotadas» (*factis modo...ramis*); pero lo que podría parecer un mero homenaje al *princeps* es, una vez más, una alusión a través de un refinado recurso literario: el modelo de los *Himnos* y los *Yambos* de Calímaco¹⁰, con la exaltación de Apolo, de la planta de laurel y el consiguiente elogio del soberano Ptolomeo, resulta aquí romanizado y asimilado por la poesía latina.

IDEAS PARA UNA LECTURA: 2) ECO Y NARCISO: IMAGO VOCIS ET REPERCUSSA IMAGO, EL REFLEJO DE LA VOZ Y LA IMAGEN REFLEJADA

Otra de las lecturas preferidas es el relato de Eco y Narciso, contenido en el III libro de las *Metamorfosis*, vv. 339 - 510.

Eco, ninfa de los bosques, habla demasiado (*garrula*), y es castigada por Juno por su complicidad en los amores del infiel Júpiter; la venganza de la reina de los dioses la condena a no poder iniciar nunca más una conversación, sino solo a repetir las últimas palabras que le dirigen. Este mito etiológico, que explica el origen del reflejo de la voz en las paredes rocosas de las montañas, se vincula al de Narciso, un hermoso



Tiresias ante Júpiter y Juno, XV, sec. d. C.; París, Biblioteca Nacional, manuscrito de una traducción al francés de Las *Metamorfosis* de Ovidio, Ms. français 137, f. 33v, de Iconos (cfr. *infra*)

10- Calímaco, *Inno ad Apollo e Giambo* 4, como observa Barchiesi, *ibidem*.

joven del que la doncella se enamora con locura, un amor dramáticamente no correspondido, marcado por el desprecio y el rechazo, por el que ella se consumirá, aniquilándose hasta convertirse en pura voz.

Narciso, por su parte, castigado por su corazón duro y soberbio, concebirá un amor exasperado por sí mismo, cosa que lo llevará al agotamiento y a la muerte, hasta la metamorfosis en la flor que lleva su nombre¹¹, transformación que, sin embargo, permanece difusa y poco definida en el episodio, en contraste, por ejemplo, con lo que sucede a Dafne (*cf. supra*, el isomorfismo biológico): Ovidio nunca se repite, sino que siempre pone el acento en un matiz diferente en cada párrafo.

El episodio de Eco y Narciso, cuyos mitos quizá por primera vez son trágicamente entrelazados por Ovidio mismo, se inscribe en el marco del mito de Tiresias, involucrado como juez en una «disputa trivial» (*de lite iocosa*, *Met.* 3, 332) entre Júpiter y Juno sobre el placer femenino y masculino. Al imponerse Júpiter gracias al dictamen de Tiresias, Juno, humillada por la derrota, decide condenar al joven a la ceguera¹²; Júpiter, sin embargo, lo compensa con el don de la profecía y el vidente, que se hace famoso en todo el mundo, es consultado a menudo por hombres y dioses, entre ellos la *pulcherrima nimphe* (con nominativo griego, como suele darse en Ovidio) Liríope, madre del pequeño *Narcissus*, nacido tras la violación que sufrió por parte del dios fluvial Cefiso.¹³

La ninfa quiere conocer el futuro de su hijo, quiere saber si tendrá una larga vida, si llegará a la vejez, y Tiresias le responde «sí, si no noverit», si no llega a conocerse a sí mismo (se sobreentiende la proposición principal, contenida en la pregunta de Liríope: *alcanzará la vejez*).

11- Para un análisis detallado de los modelos y de las posibles fuentes de Ovidio en estos mitos, se recomienda la edición a cargo de Barchiesi previamente citada.

12- La presente es una de las muchas versiones del mito de la ceguera de Tiresias; sólo a título de comparación se recuerda también el Himno V, *El baño de Palas*, de Calímaco en el cual Tiresias queda ciego por haber visto, culpablemente aún sin saberlo, la desnudez de Atenas.

13- *Met.* 3, v. 340 e sigs.

Esta respuesta sin sentido (*vana... vox Met. 3, 349*), en antítesis con el famoso dicho del oráculo de Apolo en Delfos (γνώθι σεαυτόν, conócete a ti mismo), pronunciado precisamente por el vidente Tiresias, desorienta al lector, que inmediatamente, a su vez, es advertido por la inserción de una prolepsis que hace el narrador según la cual una muerte especial y un extraordinario delirio amoroso (*novitas furoris*) cumplirán la profecía del vidente.



John William Waterhouse, *Eco e Narciso*, 1903, Walker Art Gallery, Liverpool.

El inicio narrativo del mito de Narciso coincide con el día del decimo-sexto cumpleaños (*Met. 3, v. 351*) del joven, que oculta bajo una delicada belleza una cruel soberbia (*in tenerā tam durā superbiā formā*); amado por jóvenes mujeres y jóvenes hombres, según el *elogium* propio de los epitalamios de la antigua tradición, rechaza cualquier acercamiento amoroso. Eco, ninfa «*vocalis.....resonabilis*», llena de voz pero que solo puede responder al sonido (re-sonabilis), ve al pasar a Narciso que va de caza al bosque y se enamora inmediatamente de él. Ella, que antes era tan locuaz (*garrula*) entreteniendo a Juno con palabras vacías y charlas sin sentido mientras Júpiter se deleitaba con las ninfas, es descubierta y castigada por la diosa con la imposibilidad de iniciar una conversación y, de hecho, con la única alternativa de repetir el sonido idéntico de las

últimas palabras de una frase. Al ver a Narciso que camina por el bosque se enamora inmediatamente de él, pero no pudiendo dirigirle la palabra, lo persigue esperando el momento propicio para repetir de manera astuta y «descifrable» las últimas palabras del joven y así manipular a su favor su propia (in)capacidad sonora.

Y en estos versos Ovidio alcanza una de las cimas de su virtuosismo poético: el intercambio de frases entre los dos jóvenes es dramático, en su incomunicabilidad y malentendidos mutuos, uno pronuncia palabras pensando que habla con amigos que ha perdido de vista en el bosque, la otra piensa que, por el contrario, él finalmente la ha visto entre los árboles y, enamorado, desea estar con ella (*Met.* 3, 379 y ss.).

<i>Forte puer comitum seductus ab agmine fido</i> v. 379 <i>dixerat «ecquis adest?», et «adest» responderat Echo.</i> <i>Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes,</i> <i>voce «veni» magna clamat: vocat illa vocantem.</i> <i>Respicit et rursus nullo veniente «quid» inquit</i> <i>«me fugis?» et totidem, quot dixit, verba recepit.</i>	Y ocurrió que el muchacho, apartado del grupo de sus fieles compañeros, dijo: «¿Hay alguien ahí?», y Eco respondió: «Ahí». Él se asombra, lanza miradas en todas direcciones, da grandes voces: «¡Ven!»; ella llama a su vez al que la está llamando. Él mira hacia atrás y, como no viene nadie, dice de nuevo: «¿Por qué huyes de mí?», y recibió como respuesta tantas palabras como pronunció. Él insiste y, engañado por el reflejo de una voz que le respondía, dice: «Aquí, ¡juntémonos!», y Eco, que no respondería de mejor grado a ningún sonido, repitió «Juntémonos»; y ella misma ayuda a sus palabras, y, saliendo del bosque, se disponía a rodear con sus brazos el cuello tan deseado. Él huye, y en su huida dice: «Quítame las manos del cuello; prefiero morir a que goces de mí». Ella no repitió nada más que «que goces de mí».
<i>Perstat et alternae deceptus imagine vocis</i> v. 385 <i>«huc coeamus» ait, nullique libentius umquam</i> <i>responsura sono «coeamus» rettulit Echo,</i> <i>et verbis favet ipsa suis egressaque silva</i> <i>ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.</i>	
<i>Ille fugit fugiensque «manus complexibus aufer!</i> v. 390 <i>ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri».</i> <i>Rettulit illa nihil nisi «sit tibi copia nostri».</i>	

En el texto en latín se resaltan con colores diferentes las palabras de Narciso (**rojo**) y las de Eco (**verde**): el ritmo del verso, las aliteraciones, las figuras etimológicas acentúan el efecto fónico del eco.

Narciso, que se había separado de sus amigos cazadores, advierte la presencia de alguien entre los árboles y pregunta quién está allí; Eco, creyendo que las palabras le están dirigidas a ella, responde que ella está (**adest**), allí ... ¡para él! Narciso, creyendo que se trata de un compañero de caza, la anima a que se acerque a él (**veni**), y ella no puede sino responder con las mismas palabras (*vocat illa vocantem*, «ella llama al que la llama»), por lo que él debe acercarse; el joven, incrédulo, no entiende por qué su amigo, en lugar de acercarse a él, lo elude («**quid me fugis?**»), y engañado por el reflejo de la voz (*imago vocis*), es decir, por el eco/Eco, invita al otro/a a unirse a él, a acercarse al lugar donde se encuentran. La ninfa Eco lo malinterpreta, cree que se trata de una declaración de amor (doble valencia semántica del verbo *co-eo*, ir con/unirse) y lo repite en voz alta (**coeamus**, «unámonos»), pero en el momento en que sale del bosque y corre a abrazar al joven, este la rechaza y la insulta con un desprecio comparable a la muerte. La doncella, con un esfuerzo sobrenatural para ella, repite no solo las últimas palabras, sino la última frase pronunciada por Narciso, de la que ella *se hace eco* con profunda desesperación (*sit tibi copia nostri*), incrédula ante el rechazo; por la vergüenza, se interna en el bosque, donde se consume de amor, descuidando la comida y el descanso hasta quedar piel y huesos; luego se convierte en piedra y finalmente se desintegra en voz.

La figura de Narciso parece retomar aquí el *topos* del joven casto que rechaza el amor, pero no es el Hipólito de Eurípides, ni corresponde al José de la tradición bíblica: es cruel y soberbio, no es una víctima, y por eso será condenado a amar, con una pasión aún más arrolladora que la de la joven Eco, y a seguir siendo engañado por otro reflejo, esta vez el de su propia imagen.¹⁴

14- Para un análisis crítico y ulteriores lecturas acerca del mito de Narciso, incluso las de carácter psicoanalítico se recomienda consultar la amplia bibliografía en Barchiesi, *Metamorfosi*, Lorenzo Valla.

Uno de «sus» pretendientes, el enésimo rechazado por él entre una serie de hombres y mujeres, menos tímido y más orgulloso que Eco, invoca a la diosa Némesis para que lo castigue; y he aquí la venganza: Narciso, mientras bebe agua para calmar el calor y la sed, ve en el manantial a un joven hermoso del que se enamora perdidamente.

El joven se encuentra en un *locus amoenus*, de límpida perfección natural, cerca de una fuente virgen, intacta (¡como él, a quien nadie ha podido tocar!), donde no beben los rebaños, donde no llegan los pastores, una fuente apenas alcanzada por los rayos del sol que atraviesan la tupida vegetación. Su *imago* (¿la de un joven que se oculta en las aguas?) es de tierna belleza: aún sin vello, tiene una tez nívea, con un rubor difuso en las mejillas, luce un cabello (¡largo!) «digno de Baco» o «de Apolo», y ojos brillantes (*Met.* 3, 420); todo el *cliché* de la



Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599, Galería Nacional del Palacio Barberini, Roma.

belleza femenina descrita en la poesía amorosa, pero también propio de las descripciones de jóvenes aún imberbes, amados por las divinidades, como Ganímedes o el joven Hilas. Precisamente el mito de Hilas,

amante de Heracles, raptado por las ninfas y arrastrado a las aguas,¹⁵ es el modelo *re-elaborado* por Ovidio, en una amalgama de géneros con la elegía en el estilo de Propertio, pero también con la poesía bucólica, de la que se retoma el escenario campestre.

Narciso finalmente se enamora, siente el fuego del amor que intenta apagar con besos sobre el agua, pero ésta se enturbia al contacto con sus labios y hace desaparecer la imagen de su amado; entonces el muchacho intenta abrazar a ese hermoso joven, sumergiéndose los brazos, pero no consigue tocarlo... ¡se desvanece! La alocución de la voz del narrador, que lo tacha de ingenuo, que intenta aferrarse a apariencias que se esfuman (*simulacra fugacia*, *Met.* 3, 431), aumenta el *pathos* de la escena y nos hace entrar en *συμπάθεια* (*en sintonía de emociones*) con el desdichado joven, que a nuestros ojos está destinado a un cruel final por análogo a su culpa, engañado por una ilusión de lo que no existe (porque lo que ve no es más que su reflejo), como antes rechazó a quien verdaderamente estaba allí, la pobre Eco, engañada por el reflejo de sus palabras.

Narciso también deja de comer, no puede moverse, atrapado, inclinado hacia el agua para verse a sí mismo sin comprender, sin «conocerse a sí mismo»; desesperado, invoca a los bosques, siempre escenario de



El mito de Ila, marquetería de mármol, procedente de la Basílica de Junio Basso, siglo IV d. C.; Museo Nacional Romano, Palazzo Massimo.

15- Para el mito de Hílas cfr. Teócrito, *Idilio* XIII y Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, I, 1250 sigs.

amores apasionados y furtivos, a los que implora como cómplices de su pasión no correspondida.

El lamento de amor, la «serenata» a la cruel persona amada no es más que una autodeclaración de amor que solo en un destello de lucidez lleva a la conciencia de sí mismo (*Met.* 3, 461 y ss.):

<i>Iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago: v. 461</i> <i>Uror amore mei, flammas moveoque feroque.</i> <i>Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo?</i> <i>Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit.</i> <i>O utinam a nostro secedere corpore possem!</i> <i>Votum in amante novum: vellem, quod amamus, abesset!</i> <i>Iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae</i> <i>longa meae superant, primoque extingui in aevo.</i> <i>Nec mihi mors gravis est, posituro morte dolores:</i> <i>hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset! v. 470</i> <i>Nunc duo concordēs anima moriemur in una».</i>	¡Ese soy yo!, me he dado cuenta, y mi reflejo no me engaña; me consumo de amor por mí mismo, provoqué el incendio y lo sufro. ¿Qué hacer? ¿Suplicaré o recibiré la súplica? ¿Y qué suplicaré ahora? Lo que ansío está conmigo; la posesión me deja desposeído. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! Deseo inusitado en un amante, quisiera que lo que amo estuviera ausente. Y ya el dolor me agota las fuerzas, no me queda mucho tiempo de vida, me apago en la flor de la edad. La muerte no me resulta insoportable, puesto que con la muerte cesará el dolor. Querría que tuviese más larga vida aquel al que amo. Ahora los dos corazones moriremos juntos en un solo suspiro».
--	--

Iste ego sum! ¡Ese soy yo!

Aquello que Narciso no consigue alcanzar, que se inclina para tocar con los labios, pero al roce del agua se desvanece en espirales de espuma, aquello que se retrae, en cuanto él levanta la cabeza del agua y parece despreciar su juventud, su belleza tan codiciada por las ninfas (¡Eco!) enamoradas de él, el que intenta hablarle pero no lo logra, es mudo (y sin embargo Eco había logrado hablar!) y llora por esta incapacidad de corresponder al amor (v.445 - 462), *ese es él mismo*, amante y amado en un solo cuerpo, no la perfección del Uno, de matriz platónica,¹⁶ sino la perdición de sí mismo.

16- Platón, *Simposio*, 189 sigs., discurso de Aristófanes, el mito del andrógino.

El autoengaño de Narciso, sin embargo, vuelve a empezar inmediatamente; el joven, cuyas lágrimas han enturbiado el agua, imagina que el otro (¿o la otra? ¿cómo se ve Narciso?) se le escapa para siempre y desaparece en el agua; por lo que se desnuda y, en señal de desesperación, se golpea el cuerpo con las manos, con tal fuerza que su pecho se tiñe de rojo como las manzanas.

Aquí tampoco falta la alusión a la feminidad de los rasgos y gestos de Narciso, que se desespera como una mujer (son frecuentes las referencias al pecho desnudo como signo de desesperación en la tradición antigua, como, por ejemplo, Hécuba en la *Ilíada*¹⁷ o Clitemnestra en *Las Coéforas* de Esquilo) y la alusión a las manzanas, a menudo asociadas a la figura femenina (*Safo*, fr. 105a Voigt) y, por supuesto, al florecimiento de tiernos pechos en cuerpos vírgenes.

La ninfa Eco, «*quamvis irata memorque*», aunque encolerizada y con el vivo recuerdo del rechazo ofensivo, observa, todavía oculta entre las ramas, al joven que se consume y se hace eco de su llanto... devuelve el sombrío ruido de los golpes que él mismo se inflige, se hace eco de sus sollozos (*resonis vocibus* «*eheu*», *Met.* 3, 494): así comienza el lamento fúnebre (*θρῆνος*, *thrênos*), el lamento por Narciso que está a punto de morir.

<i>Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam</i> «<i>heu frustra dilecte puer</i>», totidemque remisit verba locus, dictoque <i>vale</i> «<i>vale</i>» inquit et Echo. Ille caput viridi fessum submisit in herba lumina mors clausit domini mirantia formam.	v. 497 Éstas fueron sus últimas palabras mientras observaba la fuente según su costumbre: «<i>¡Ay, joven al que en vano he adorado!</i>». El lugar le devolvió otras tantas palabras; y cuando dijo <i>adiós</i>, «<i>¡Adiós!</i>» dijo también Eco. Él (Narciso) dejó caer su cabeza cansada en la verde hierba; la muerte le cerró los ojos, que aún admiraban la belleza de su dueño.
---	---

17- Homero, *Ilíada*, XXII, 25 sigs.

Una vez más, la última palabra desesperada es la de Eco / del eco... ¡y cómo podría ser de otra manera! Las Driadas, ninfas del bosque, lloran la muerte de Narciso, preparan el ataúd y la pira para su funeral, pero cuando buscan el cuerpo no lo encuentran: en su lugar hay una flor, «*croceum pro corpore florem... foliis medium cingentibus albis*», del color del azafrán en el centro, rodeada de pétalos blancos, es el *Narcissus poeticus* o narciso silvestre¹⁸, de un blanco delicado, con el pistilo amarillo, rodeado de un vivo «rubor».



Jago, *Narciso*, 2024, Museo Jago, Sant'Aspreno ai Crociferi, Nápoles.

Ya no quedan rastros del joven en la tierra, pero permanecerá fascinado de sí mismo por siempre: incluso en la morada de ultratumba seguirá mirándose en la Estigia (*postquam est inferna sede receptus, in Stygia spectabat aqua*).

LA CONCLUSIÓN DEL POEMA: “UNA POSESIÓN ETERNA”

La necesidad de la *brevitas* nos empuja rápidamente hacia la conclusión del discurso y, por lo tanto, hacia el final del poema.

18- <https://www.actaplantarum.org/>

La última parte de las *Metamorfosis* (libro XV, versos 871-879) narra la época contemporánea al poeta, tal y como se anuncia en el primer libro (*ad mea tempora*, v. 4), en perfecta *Ringkomposition* (*composición circular*) con el prólogo: Ovidio ha llegado al final de su obra universal. La última macro-secuencia del libro XV (de por sí particularmente complejo y rico en temas filosófico-pitagóricos y míticos, provenientes de la tradición de Roma desde sus orígenes hasta la época contemporánea), rinde homenaje al *princeps* según una trama poética de refinada elaboración. La exaltación de Augusto se lleva a cabo a través de la de su padre adoptivo, Cayo Julio César, divinizado para que su hijo también lo fuera (*Met.* 15, v. 760 *ne foret hic igitur mortali semine cratus, ille deus faciendus erat*, -y para evitar que éste hubiese nacido de semilla mortal, aquel debía ser convertido en dios); Julio César es llevado al cielo como un lucero por la misma Venus para compensar el terrible asesinato: una refinada *variatio* con respecto a la exaltación de la *gens Julia* en la *Eneida*, en particular con respecto al libro VI, en el que, en el Hades, en los Campos Elíseos, Anquises muestra a su hijo Eneas su descendencia y todos los héroes de Roma hasta Augusto. Tras el párrafo dedicado al *katasterismòs*¹⁹ de Julio César y a la prefiguración de la apoteosis



Narciso poético o narciso silvestre, planta de la familia de las Amaryllidaceae

19- Refinado recurso literario que alude, entre otras cosas, a «La cabellera de Berenice» de Calímaco, en la que el poeta alejandrino rendía homenaje a la reina de Egipto, «traducida» al latín por Catulo en *Carm.* LXVI.

de Augusto (que debe posponerse lo más posible: *tarda sit illa dies*), llega la conclusión del poema con la declaración de Ovidio consciente de haber compuesto una obra inmortal, que hará eterna la memoria del poeta (*Met.* 15, 871-879):

<i>Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes</i> v. 871 <i>nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.</i> <i>Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius</i> <i>ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:</i> <i>parte tamen meliore mei super alta perennis</i> v. 875 <i>astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,</i> <i>quaque patet domitis Romana potentia terris,</i> <i>ore legar populi, perque omnia saecula fama,</i> <i>siquid habent veri vatum praesagia, vivam.</i>	Ya he concluido una obra que ni la ira de Júpiter, ni el fuego, ni el hierro, ni el tiempo voraz podrán destruir. Cuando quiera, aquel día que no tiene jurisdicción más que sobre mi cuerpo, puede ponerle fin al incierto espacio de mi edad. Sin embargo, con la parte mejor de mí mismo seré llevado, inmortal, sobre los altos astros, y mi nombre será indestructible. Por dondequiera que se extienda el poder romano sobre la tierra sometida, mis escritos estarán en boca de la gente y, por los siglos de los siglos, si es que tienen algo de cierto los vaticinios de los poetas, viviré en la fama.
---	--

Como homenaje y en continuidad con la antigua tradición poética, desde Píndaro (*Olímpica* I, siglos VI-V a. C.) hasta las Odas de Horacio (*Carm.* III, 30, siglo I a. C.), se exalta el poder de la poesía que permanece más que cualquier otra obra humana, indestructible por la acción de los elementos naturales, persistente en el tiempo, capaz de «elevar sobre las estrellas» a su autor; así, en la cláusula del último verso estalla el orgulloso grito final: *vivam...* yo viviré.

Aquel *vivam*, a pesar del exilio y del *banno*²⁰ (como dicen hoy los jóvenes en el lenguaje de las redes sociales), resuena vívidamente en nuestros oídos aún después de dos mil años.

20- [N. del. t. uso actual en italiano con el significado exclusión de la comunidad digital].

HERRAMIENTAS PARA LAS «*DIGITAL HUMANITIES*»

Aquí solo mencionaremos brevemente el surgimiento de un campo de investigación innovador para las disciplinas humanísticas, las «*Digital Humanities*»: *un ámbito de estudio inédito, un área transdisciplinar que aplica los métodos, dispositivos y perspectivas de la tecnología digital a las ciencias humanas y sociales*.²¹

Quien escribe está convencida de que un renacimiento del estudio de los textos clásicos, sobre todo en el ámbito de la enseñanza secundaria, puede recibir un fuerte impulso gracias a las *Digital Humanities*, que hoy en día son objeto y metodología de estudio de varias facultades universitarias. En particular, la aproximación a Ovidio, ya de por sí apasionante gracias a la lectura «tradicional», puede resultar aún más atractiva para los jóvenes lectores si se aborda paralelamente mediante algunas herramientas digitales disponibles en la web como «open source»: por razones de síntesis, solo mencionaremos dos de ellas.

Un primer instrumento interesante, presente en la web desde hace varios años, es Perseus Digital Library, una biblioteca digital gratuita que ofrece una gran cantidad de textos, desde los clásicos antiguos hasta los modernos, medievales y árabes; utiliza herramientas de análisis, diccionarios y material iconográfico, muy útiles para el estudio, como la traducción y el análisis del texto, gracias también a la consulta de términos y frecuencias. Sobre todo, la búsqueda de *loci similes* de algunas expresiones propias/únicas de un autor o de un género literario o, por el contrario, muy frecuentes, puede ayudar a comprender mejor el texto o indicar la tradición de algunos sintagmas.

Pensemos, solo a modo de ejemplo, en el adjetivo ya citado (*Met.*, 3, 358) «*resonabilis*», referido a Eco y retomado posteriormente en los Epigramas del poeta tardío Ausonio, o a las acepciones del verbo *repercutio*,

21- <https://letteraturavisionedelmondo.loescher.it/didattica-e-ricerca/digital-humanities-informatica-umanistica>

del que proviene el participio *repercussus*, atribuido tanto a la voz de Eco como a la *imago* de Narciso (*Met.* 3, 434).

Otra herramienta muy interesante es el portal ICONOS, de la Universidad “Sapienza” de Roma; se trata de un proyecto diseñado para catalogar temas iconográficos mitológicos con el objetivo de crear una nueva base de datos que conecte obras figurativas y fuentes literarias desde la antigüedad hasta el siglo XVIII. A diferencia de los sistemas anteriores, ICONOS no se limita a la simple catalogación, sino que proporciona un repertorio que combina la tradición iconográfica con la textual. Este enfoque innovador sirve como base para estimular la investigación en diversos campos, como la historia del arte, la arqueología y la literatura. Su principal fortaleza reside en la capacidad de facilitar el estudio interdisciplinario de temas mitológicos. El proyecto está dedicado en gran parte a las *Metamorfosis* de Ovidio, cuyo texto se proporciona en versión íntegra; cada libro se divide en macrosecuencias mitológicas, analizadas en base a los personajes, comparaciones con otras tradiciones mitográficas, fuentes antiguas, medievales y renacentistas y, sobre todo, imágenes.

Estos breves ejemplos bastan para poner de manifiesto el potencial de estas herramientas aplicadas al estudio de las lenguas clásicas y su interacción con disciplinas humanísticas como la historia, la historia del arte y la geografía, también a través de la traducción a diferentes lenguas modernas.

BIBLIOGRAFÍA

Texto original con traducción:

Ovidio, *Metamorfosi*. Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2005 - 2015, vols. I e II, a cargo de Barchiesi, Alessandro con una introducción de Ch. Segal, traducción de L. Koch; vol. VI, libros XIII- XV, a cargo de Ph. Hardie, traducción de G. Chiarini.

Sermonti, Vittorio. *Le Metamorfosi di Ovidio*. Milano: Rizzoli, 2014. (disponibilità di un audiolibro con la lettura a cargo del autor mismo Vittorio Sermonti en Rai Play Sound, “Ad alta voce”).

Scivoletto, Nino (ed.). *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol. III, *Metamorfosi*. Torino: UTET, 2000. También disponible en Kindle Edition.

Publicaciones específicas:

AA. VV., edición a cargo de Gallo Italo e Nicastri, Luciano. *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1991).

Baldo, Gianluigi. *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*. Padova: Imprimatur, 1995.

Barchiesi, Alessandro. *Voci e istanze narrative sulle metamorfosi di Ovidio, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009.

Ghedini, Francesca. *Il poeta del mito. Ovidio e il suo tempo*. Roma: Carocci, 2018.

La Penna, Antonio. *Ovidio. Relativismo dei valori e innovazione delle forme*. Pisa: Edizioni della Normale, 2018.

Pianezzola, Emilio. *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*. Bologna: Patron, 1999.

———. *Trasformare il mondo. Breve guida alla lettura delle Metamorfosi di Ovidio*, Quaderni di Storia, 83. Padova: Padova University Press, 2016.

Rosati, Gianpiero. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Firenze: Sansoni, 1983.

Publicaciones generales:

Bettini, Maurizio. *Il Bosco sacro. Con strumenti per lo studio*. La Nuova Italia: Firenze, 2004.

Garbarino, Giovanna; Manca, Massimo; Pasquariello, Lorenza. *De te fabula narratur. Letteratura e cultura latina*. Torino: Paravia, 2020.

Pontiggia, Giancarlo e Grandi, Maria Cristina. *Letteratura Latina*. Milano: Principato, 2005.

Digital Humanities:

Balbo, Andrea. *Materiali e metodi per una didattica multimediale del Latino*. Bologna: Patron 2021. Se encuentra una reseña de proyectos y sitios acerca de determinados autores (pág. 105 e sigs.)

Monella, Paolo. *Metodi digitali per l'insegnamento classico e umanistico*, Accademia (open source).

Quadri di parole, teatri di metamorfosi: Ovidio dalla poesia all'arte

Introduzione alle Metamorfosi di Ovidio: un approccio didattico per giovani lettori

Cecilia De Angelis

cecilia.deangelis10@gmail.com

Abstract

Le Metamorfosi di Ovidio, summa del patrimonio mitico greco-latino, offrono ai lettori un universo poetico fondato sulla trasformazione, in cui il ritmo fluido del verso plasma immagini icastiche e visionarie. L'opera, di straordinaria fortuna in età barocca, dialoga con arti figurative, musica e teatro, grazie alla sua natura scenografica e dinamica. Dopo la presentazione dell'opera e la proposta di una possibile applicazione didattica con studenti liceali, viene altresì illustrato un campo di studi innovativo per le discipline umanistiche: le *Digital Humanities*. Quest'area di studio costituisce una "transdisciplina" che traghetta nella dimensione delle lingue classiche e delle scienze umane i metodi e le prospettive del digitale. In questo articolo si sottolinea come il testo di Ovidio risulti coinvolgente sin dalla prima fase di lettura "tradizionale", mantenendo intatta la sua modernità e aprendo prospettive critiche su eros, identità, potere e resistenza, in particolare attraverso brani iconici come l'episodio di Apollo e Dafne o quello di Eco e Narciso.

Parole chiave: *Le Metamorfosi*, Poesia, Ovidio, Mito, Scuola Secondaria, Digital Humanities.

PREMESSA

Presentare e leggere insieme a giovani studenti liceali o universitari le *Metamorfosi* di Ovidio è un'esperienza unica, densa di meraviglia e di scoperte inattese, il cui riflesso si coglie negli occhi e nelle menti di chi affronta per la prima volta questo straordinario poema. La vastità del materiale mitologico, la versatilità senza pari del verso ovidiano, la sinuosità e la fluidità del ritmo metrico catturano il lettore e rendono sorprendentemente moderna e viva la sua lettura.

L'opera si propone, nelle intenzioni del poeta, come *summa* del patrimonio mitologico greco-latino precedente: circa 250 racconti di mutamenti e trasformazioni che coinvolgono divinità, uomini, animali ed elementi naturali, in un incessante movimento che sfida ogni fissità. La narrazione, dotta e sterminata per conoscenze e riferimenti letterari, si avvale di una lingua versatile, di altissima raffinatezza retorica, che plasma il materiale mitologico in "immagini icastiche" (la cosiddetta *enàrgheia*, di cui si parlerà in seguito) creando quadri visivi che si avvicinano con maggiore o minore velocità narrativa a seconda dell'intensità del *pathos* legata a ogni mito.

Questa stessa struttura cangiante e mai lineare, che si esprime in un *ordo verborum* instabile e plastico, in una metrica che modella l'esametro combinandola con figure di suono innovative, trova una sorprendente consonanza con l'arte e con la sensibilità del Barocco. Lì, come in Ovidio, tutto è tensione, movimento, superamento dei confini: i miti diventano "cornici narrative" che si aprono in profondità multiple, come sfondamenti prospettici delle quinte sceniche barocche, dove nulla è statico e tutto si trasforma in forme nuove nella pittura, nella scultura e nella musica.

Non stupisce dunque che le *Metamorfosi* abbiano conosciuto una straordinaria fortuna in età barocca: la loro "anima scenografica" si presta infatti a dialogare con la pittura del chiaro scuro, con la musica

teatrale, con le architetture spezzate e dinamiche, con la cultura del meraviglioso che caratterizza la fine del Cinquecento e il Seicento (come il *Narciso* di Caravaggio o il complesso scultoreo di *Dafne e Apollo* del Bernini, *cfr infra*). I versi di Ovidio offrono ai pittori e agli scultori materia inesauribile per tradurre in forme plastiche e luminose le visioni poetiche del mito. Ne è prova la ricchezza di iconografie censite in progetti come *ICONOS*, che testimoniano la diffusione e la persistenza figurativa del poema dall'età imperiale fino al XVIII secolo, come si illustrerà in seguito. Proprio questo cattura anche le menti dei giovani lettori: i versi di Ovidio si leggono come sequenze di scene che scorrono davanti agli occhi, come lo “scroll” dei dispositivi digitali. Ciò rende il poema avvincente, capace di evocare immagini interiori tanto potenti quanto quelle generate dai media contemporanei.

Un interessante esperimento svolto in classe, ormai nell’ottobre del 2024, ha messo alla prova l’Intelligenza Artificiale (IA), nella fattispecie Chat GPT: è stato chiesto di generare un’immagine a partire dai primi versi del poema (*Met.* 1, 5- 21) inseriti nella stringa del prompt, sia in versione latina sia in versione inglese, in modo che ne venisse fuori un quadro sullo stile di una pittura a olio: il risultato il lettore lo potrà scoprire in seguito (e anche i commenti degli studentil!).

ICONOS

Catálogo de iconografía e iconología, inventarios de obras de arte e espectáculo, facultad de Letras e Filosofía, Universidad de Roma

Home

Le Metamorfosis d'Ovidio

Altri Progetti

Chi Siamo

Contatti

Nuovo

Le Metamorfosis d'Ovidio

Met. I

Introduzione

Via Latina

Uccelli

Trasformazioni a Roma

Apollo e Dafne

Fonti Classiche

Fonti Medievali

Fonti Rinascimentali

Immagini

Gloss ed to

Introduzione ed Argto

Pini e Strigga

Libro II

Libro III

Libro IV

Libro V

Libro VI

Libro VII

Libro VIII

Libro IX

Libro X

Libro XI

Libro XII

Libro XIII

Libro XIV

Libro XV

Apollò e Dafne

Título dell'episodio: Apollò e Dafne

Dopo aver ucciso il serpente Pitone, Apollò si sentì particolarmente fiero di sé, perciò si vantò della sua impresa con Cupido, dio dell'Amore, sorridendo del fatto che anche lui portasse arco e frecce, ed affermando che quelle non sembravano armi adatte a lui, Cupido indignato, decise allora di vendicarsi: colpì il dio con la freccia d'oro che faceva innamorare, e la mufa, di cui sapeva che Apollò si sarebbe orgogliato, con la freccia di piombo che faceva rifuggire l'amore, per dimostrare al dio di cosa fosse capace il suo arco. Apollò, non appena vide la mufa chiamata Dafne, figlia del dio-flume Peneo, se ne innamorò. Tuttavia, se già prima la fanciulla aveva rifiutato l'amore, dedicandosi piuttosto alla caccia come seguace di Diana, essendo stata colpita dalla freccia di piombo di Cupido, quando vide il dio, cominciò a fuggire. Apollò insisté allora ad inseguirla, domandandole i suoi poteri per convincerla a fermarsi, ma la mufa continuò a correre, finché, ormai quasi sfinita, non giunse presso il fiume Peneo, e chiese al padre di aiutarla facendo discendere la sua forma. Dafne si trasformò così in altro flume prima che il dio riuscisse ad averla, egli, tuttavia, decise di rendere questa pianta sempreverde e di considerarla a lui sacra; con questa avrebbe ornato la sua chioma, la cerca e la ferire ed inoltre, d'altro sarebbero stati incoronati in seguito i vincitori e i condottieri.

numero: daf

preferimento: 1, 432-567

Miti da confrontare

Titolo dell'episodio

preferimento

Ciprismo

Cip X, 106-142

Lotide

Lot IX, 340-348

Mirra

Mir X, 310-502

Peneo e Strigga

Str I, 790-912

Temî caratterizzanti il mito

denominazione

preferimento

Amore non ricambiato

dafmet1; dafmet4

Caccia

dafmet2; dafmet3; dafmet5; dafmet6

Superbia

dafmet7; dafmet8; dafmet9

Personaggi presenti sia nelle Metamorfosis che in altre fonti testuali

denominazione

preferimento (sigla)

Apollò/Tefey/Sole

dafmet2; dafmet3; dafmet5; dafmet6; dafmet7; dafmet8; dafmet9; dafmet10; dafmet11; dafmet12; dafmet13; dafmet14; dafmet15; dafmet16; dafmet17; dafmet18; dafmet19; dafmet20; dafmet21; dafmet22; dafmet23; dafmet24; dafmet25; dafmet26; dafmet27; dafmet28; dafmet29; dafmet30; dafmet31; dafmet32; dafmet33; dafmet34; dafmet35; dafmet36; dafmet37; dafmet38; dafmet39; dafmet40; dafmet41; dafmet42; dafmet43; dafmet44; dafmet45; dafmet46; dafmet47; dafmet48; dafmet49; dafmet50; dafmet51; dafmet52; dafmet53; dafmet54; dafmet55; dafmet56; dafmet57; dafmet58; dafmet59; dafmet60; dafmet61; dafmet62; dafmet63; dafmet64; dafmet65; dafmet66; dafmet67; dafmet68; dafmet69; dafmet70; dafmet71; dafmet72; dafmet73; dafmet74; dafmet75; dafmet76; dafmet77; dafmet78; dafmet79; dafmet80; dafmet81; dafmet82; dafmet83; dafmet84; dafmet85; dafmet86; dafmet87; dafmet88; dafmet89; dafmet90; dafmet91; dafmet92; dafmet93; dafmet94; dafmet95; dafmet96; dafmet97; dafmet98; dafmet99; dafmet100

Dafne

dafmet1; dafmet2; dafmet3; dafmet4; dafmet5; dafmet6; dafmet7; dafmet8; dafmet9; dafmet10; dafmet11; dafmet12; dafmet13; dafmet14; dafmet15; dafmet16; dafmet17; dafmet18; dafmet19; dafmet20; dafmet21; dafmet22; dafmet23; dafmet24; dafmet25; dafmet26; dafmet27; dafmet28; dafmet29; dafmet30; dafmet31; dafmet32; dafmet33; dafmet34; dafmet35; dafmet36; dafmet37; dafmet38; dafmet39; dafmet40; dafmet41; dafmet42; dafmet43; dafmet44; dafmet45; dafmet46; dafmet47; dafmet48; dafmet49; dafmet50; dafmet51; dafmet52; dafmet53; dafmet54; dafmet55; dafmet56; dafmet57; dafmet58; dafmet59; dafmet60; dafmet61; dafmet62; dafmet63; dafmet64; dafmet65; dafmet66; dafmet67; dafmet68; dafmet69; dafmet70; dafmet71; dafmet72; dafmet73; dafmet74; dafmet75; dafmet76; dafmet77; dafmet78; dafmet79; dafmet80; dafmet81; dafmet82; dafmet83; dafmet84; dafmet85; dafmet86; dafmet87; dafmet88; dafmet89; dafmet90; dafmet91; dafmet92; dafmet93; dafmet94; dafmet95; dafmet96; dafmet97; dafmet98; dafmet99; dafmet100

Dafne/albero d'alloro

dafmet1; dafmet2; dafmet3; dafmet4; dafmet5; dafmet6; dafmet7; dafmet8; dafmet9; dafmet10; dafmet11; dafmet12; dafmet13; dafmet14; dafmet15; dafmet16; dafmet17; dafmet18; dafmet19; dafmet20; dafmet21; dafmet22; dafmet23; dafmet24; dafmet25; dafmet26; dafmet27; dafmet28; dafmet29; dafmet30; dafmet31; dafmet32; dafmet33; dafmet34; dafmet35; dafmet36; dafmet37; dafmet38; dafmet39; dafmet40; dafmet41; dafmet42; dafmet43; dafmet44; dafmet45; dafmet46; dafmet47; dafmet48; dafmet49; dafmet50; dafmet51; dafmet52; dafmet53; dafmet54; dafmet55; dafmet56; dafmet57; dafmet58; dafmet59; dafmet60; dafmet61; dafmet62; dafmet63; dafmet64; dafmet65; dafmet66; dafmet67; dafmet68; dafmet69; dafmet70; dafmet71; dafmet72; dafmet73; dafmet74; dafmet75; dafmet76; dafmet77; dafmet78; dafmet79; dafmet80; dafmet81; dafmet82; dafmet83; dafmet84; dafmet85; dafmet86; dafmet87; dafmet88; dafmet89; dafmet90; dafmet91; dafmet92; dafmet93; dafmet94; dafmet95; dafmet96; dafmet97; dafmet98; dafmet99; dafmet100

Peneo, dio-flume della Trevegia, padre di Dafne

dafmet1; dafmet2; dafmet3; dafmet4; dafmet5; dafmet6; dafmet7; dafmet8; dafmet9; dafmet10; dafmet11; dafmet12; dafmet13; dafmet14; dafmet15; dafmet16; dafmet17; dafmet18; dafmet19; dafmet20; dafmet21; dafmet22; dafmet23; dafmet24; dafmet25; dafmet26; dafmet27; dafmet28; dafmet29; dafmet30; dafmet31; dafmet32; dafmet33; dafmet34; dafmet35; dafmet36; dafmet37; dafmet38; dafmet39; dafmet40; dafmet41; dafmet42; dafmet43; dafmet44; dafmet45; dafmet46; dafmet47; dafmet48; dafmet49; dafmet50; dafmet51; dafmet52; dafmet53; dafmet54; dafmet55; dafmet56; dafmet57; dafmet58; dafmet59; dafmet60; dafmet61; dafmet62; dafmet63; dafmet64; dafmet65; dafmet66; dafmet67; dafmet68; dafmet69; dafmet70; dafmet71; dafmet72; dafmet73; dafmet74; dafmet75; dafmet76; dafmet77; dafmet78; dafmet79; dafmet80; dafmet81; dafmet82; dafmet83; dafmet84; dafmet85; dafmet86; dafmet87; dafmet88; dafmet89; dafmet90; dafmet91; dafmet92; dafmet93; dafmet94; dafmet95; dafmet96; dafmet97; dafmet98; dafmet99; dafmet100

Pitone

dafmet1; dafmet2

Personaggi presenti in altre fonti, ma ASSENTI nelle Metamorfosis

denominazione

preferimento (sigla)

Femide, padre di Dafne

dafmet1

Domina, insomma, in tutto il poema un'implicita irrequietezza: l'esaltazione della *metamorfosi*, l'idea che nulla si può fermare e che l'universo è un insieme in trasformazione, dove i confini fisici tra una forma e l'altra sono labili, dove non vi è un ordine prestabilito, non è forse la più grande forma di resistenza, di violazione delle regole, di infrazione del codice, letterario, etico e politico, che proprio Augusto nei suoi ultimi anni di principato (ormai "tirannia") voleva imporre? Non è forse in questo senso che il *carmen* fu, per Ovidio stesso, l'*error*? Tuttavia numerosissimi e affascinati lettori decretarono un successo duraturo del poema al di là della censura, che iniziò subito la sua pubblicazione e ne limitò l'uso nelle scuole: si pensi per esempio al duro giudizio di Quintiliano nell'*Institutio Oratoria*¹, dovuto alla licenziosità dei suoi miti (dove Eros è onnipresente), alla leggerezza del verso, alla (simulata?) mancanza di impegno etico e politico.

A mo' di esempio, in questa trattazione verranno analizzati in modo particolareggiato due miti tra i più celebri e fortunati: Apollo e Dafne, ed Eco e Narciso. Essi non solo hanno avuto un'immensa risonanza letteraria e artistica, ma permettono anche di affrontare questioni ancora oggi centrali ed irrisolte: l'amore e l'eros come passione irrefrenabile; la violenza del possesso, vista dal punto di vista del carnefice e della vittima; la consapevolezza di sé e l'autoinganno, la propria auto-rappresentazione, spesso fallace, e l'immagine percepita dagli altri; il consenso e il diniego nelle relazioni; l'empatia e la superbia; l'identità sessuale, la fluidità di genere.

Sono evidenti le interpretazioni psicoanalitiche e antropologiche che hanno avuto molta fortuna nella critica ovidiana; queste possono fornire ulteriori chiavi di lettura delle *Metamorfosi*, non nel tentativo di "attualizzarle", ma per ammirare con il filtro della classicità un mondo

1- Quintiliano, *Inst. orat.* X, 1, 88.

differente dal nostro, come si vedrà, ma specchio di struggente e razionale bellezza.

STRUTTURA E CONTENUTI DELL'OPERA

La grande e spettacolare opera del poeta di Sulmona, le *Metamorfosi* appunto, sono un poema epico-mitologico in XV libri, composto tra il 2 d.C e l'8 d. C., quando Ovidio era all'apice del successo, al centro della vita di corte della Roma mondana di fine età augustea. Versatile affabulatore, versificatore inimitabile, il poeta già si era cimentato con successo in opere di contenuto amoroso, in cui aveva protratto il genere elegiaco fino a estenuarlo in infinite variazioni dei *topoi* della poesia d'amore (gli *Amores*) o in lettere d'amanti (le *Heroides*); anche le opere erotico-didascaliche (dall'*Ars amandi* ai *Remedia amoris*) avevano in qualche modo ripreso il genere della poesia didascalica, ma in metro elegiaco, con l'intento enciclopedico di chi aspira a comprendere un intero campo del "sapere" e della realtà: in questo caso l'amore e la seduzione.

Ovidio, all'akmé della sua vita e del suo successo, pensa ormai che sia tempo di comporre un'opera eccezionale, un poema epico-didascalico di somma erudizione e che gli dia modo di tessere gli infiniti fili della sua abilità poetica e retorica, che abbracci tutto l'immenso patrimonio mitologico con un afflato "universale".

Viene frustrata di nuovo la richiesta di comporre una tragedia, come più volte sollecitato dal *princeps* Augusto a numerosi poeti da lui protetti, sostenitori della sua propaganda e co-autori del suo mito. Il genere tragico rimane l'unico non *ri-innovato* e non *re-imitato* tra quelli di tradizione greca durante il suo principato: rimarrà come sperimentazione latina solo la tragedia di età arcaica romana di cui a noi, d'altronde, non è rimasto quasi nulla, almeno fino all'età neroniana con le tragedie senecane.

La scelta di Ovidio, invece, va ad un poema in esametri, secondo il codice letterario quasi millenario che da Omero arrivava a Virgilio, la

cui *Eneide*, punta inarrivabile di eccellenza, non poteva essere superata, ma solo imitata per *variatio*: di qui l'adesione all'*opus magnum* dell'epica-didascalica, del racconto ininterrotto (*peperituum carmen*, *Met.* 1, 4) di una gran messe di miti, uniti tra loro dal sottile filo della metamorfosi. L'enorme patrimonio mitologico della tradizione greco-latina viene descritto, scandagliato e narrato attraverso il paradigma del cambiamento continuo, dando voce a un'opera unica, dall'ambizioso impianto, con cui Ovidio, consapevole della sua abilità di versificatore, ma forse anche della sua vanità, sperava di affiancare Virgilio, morto nel 19 a. C., nel cuore del *patronus* delle arti, Augusto, e nella memoria dei posteri. Tale aspirazione veniva supportata anche dalla composizione, a tratti parallela, dei *Fasti* (*dies* sottinteso - dalla denominazione dei giorni in cui era lecito svolgere le attività a Roma, perché consentite dalla divinità), un'opera elegiaca celebrativa, basata sull'eziologia (cioè sulle origini) delle tradizioni, ricorrenze e "festività" del Calendario romano, opera rimasta interrotta. Infatti, com'è noto, appena concluso il poderoso impegno



Monumento al poeta Ovidio, Costanza, Romania.

delle *Metamorfosi*, nell'8 d. C. il *princeps* condannerà il poeta alla *relegatio* a Tomi, sul Mar Nero (l'odierna Costanza, in Romania) per motivi che ancora rimangono oscuri², di fatto un esilio dal quale Ovidio non farà più ritorno.

Le *Metamorfosi* (o meglio secondo i titoli a noi trasmessi “*Metamorphōses*” - “*Le Metamorfosi*” al nominativo plurale greco o “*Metamorphosēon libri*” - “*I libri delle metamorfosi*”, con genitivo plurale greco), costituiscono un eminente esempio di *aemulatio* della letteratura precedente greca: dai poemi omerici, alla *Teogonia* di Esiodo, alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, già opera di grande innovazione, con l'innesto dell'epica nell'elegia narrativa e celebrativa cui il modello sono senz'altro gli *Aitia* (*Le origini/Le cause*) di Callimaco senza enumerare altre fonti ellenistiche, per noi del tutto perdute come “*Le trasformazioni*” di Nicandro di Colofone del II sec. a. C. o le *Metamorfosi* di Partenio di Nicea. Ovidio innesta in questi modelli la tradizione romana, attraverso continui richiami intertestuali e con allusioni agli *Annales* di Ennio, ai poeti neoterici e a Catullo, al *De rerum natura* di Lucrezio, alla poesia elegiaca, alla lirica oraziana, altro pilastro della poesia augustea, oltre, come si è detto, all'*Eneide* virgiliana.

Insomma siamo davanti a una *summa* di tutto il patrimonio letterario a lui precedente, in un continuo *certamen* con i suoi predecessori di cui il poeta si sente di aver condotto all'apice la *doctrina* (l'erudizione), la *leptotes* (la raffinatezza poetica) e, in qualche modo, anche la *brevitas* (la brevità), i tre cardini della coltissima poesia alessandrina, recepita, perfezionata e *ri-fondata* in lingua latina nella Roma augustea³.

2- Ovidio allude ai motivi della *relegatio* imputandoli a un *carmen* e a un *error* sul quale però rimarrà sempre vago, anche quando invocherà disperatamente il perdono di Augusto (*Trist.* II, 207).

3- Sulla *πολυειδεια* (*polyeideia*) in Ovidio, intesa come “capacità metamorfica e pluralità di forme e generi letterari” si rimanda ad Alessandro Barchiesi, *Voci e istanze narrative sulle Metamorfosi di Ovidio, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*.

UN DICHIARAZIONE DI INTENTI: IL PROEMIO

In un brevissimo proemio “metaletterario” il poeta ci descrive l’oggetto del poema e invoca tutte le divinità ad assisterlo in continuità con la tradizione (oggetto della narrazione a inizio proemio) e allo stesso tempo in *variatio* (non più invocazione alle Muse, ma a tutti gli dei)⁴:

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

È mio proposito cantare il mutamento di corpi in altri nuovi: o dèi (ché siete voi gli autori di quei mutamenti), siate favorevoli alla mia impresa e accompagnate il mio poema universale dall’origine del mondo fino alla mia età.

Si fornisce anche una traduzione più letterale, per aiutare i giovani lettori nel comprendere la costruzione della frase: *l’animo mi spinge a narrare le forme trasformate in nuovi corpi; o dèi (infatti/poiché voi avete cambiato anche quelle), date ispirazione a miei progetti/versi qui all’inizio e tessete un canto ininterrotto dall’origine del mondo fino ai miei tempi.*

Il testo da leggere ad alta voce, possibilmente con lettura scientifica - *restituta*, con gli *ictus* (gli accenti) metrici, indicati come convenzione, con un • sottostante la sillaba da accentare metricamente e le cesure è utile per far comprendere il ritmo e l’*ordo verborum*, in particolare delle parole in *positio princeps* (inizio, in cesura e in clausola di verso).

Īn nŏvā fĕrt ānīmūs/ mūtātās dīcĕrē fŏrmās v.1

cŏrpŏrā; dī, cŏēptīs,/ nām vŏs mūtātīs ēt īllās, v.2

ādspīrātē mĕīs/ prīmāque āb ōrīgīnē mūndī v.3

ād mĕā pĕrpētūm/ dēdūcītē tĕmpŏrā cārmĕn. V.4

4- Il testo latino è tratto da [Perseus Digital Library](https://www.perseuslibrary.org/), (banca dati di cui si parlerà in seguito); le traduzioni sono tratte dall’edizione a cura di Nino Scivoletto, Ovidio, *Metamorfosi*, Classici latini, UTET, Kindle Edition.

Se si procede all'analisi stilistica, si osserva che i primi quattro versi sono tutti in *enjambement*; la struttura sintattica non coincide, dunque, con quella metrica, ma il pensiero si dipana in un unico periodo, interrotto solo al secondo verso dall'invocazione agli dei. Il primo verso esplicita l'oggetto del poema, con un iperbato (*in nova... corpora*) e un'anastrofe (*mutatas... formas*); vi è anche l'inversione del soggetto (*animus* - l'ingegno del poeta) con il verbo (*fert*) che a sua volta è in iperbato con l'infinito completivo (*dicere*); l'invocazione a tutti gli dei, artefici e protagonisti delle stesse metamorfosi (*nam vos mutatis et illas*) al secondo verso amplifica la consueta invocazione dell'epos alle Muse ora rivolta a tutti gli dei, come si è detto, e definisce le coordinate temporali del poema che parte dall'origine del mondo fino ad arrivare ai tempi contemporanei al poeta, quindi dal mito alla storia, dall'origine confusa e abnorme del caos, alla contemporaneità sancita dall'ultimo episodio "cantato", la trasformazione di Gaio Giulio Cesare in astro (secondo l'espedito poetico del *katasterismòs*), come ascesa al cielo dopo il suo assassinio, nel 44 a. C., quindi *ad mea tempora* (v.4), perché un anno prima della nascita del poeta stesso.

Ai v. 2 e v. 3 *coeptis* e *meis* (dat. plurale retto dal verbo *adspirate*) sono di nuovo in iperbato, come vi è anastrofe in *-que* (enclitico) *ab prima origine* (ablativo di provenienza) con *mundi* (genitivo, postposto) e doppio iperbato in chiasmo del 4 verso (*ad mea tempora - perpetuum carmen*). Di questa struttura sintattica, come si è analizzato, ricca di figure retoriche si può fornire una visualizzazione che si avvale di differenti colori, per mostrare la complessità della versificazione ovidiana:

În nŏvă fĕrt ănimŭs/ mŭtătās dīcĕrĕ fŏrmās
cŏrpŏră; dī, coĕptīs,/ nām vŏs mŭtătīs ĕt illās,
ădspirătĕ mĕīs/ prĭmăque ăb ōrĭgĭnĕ mŭndī
ăd mĕă pĕrpĕtŭm/ dĕdŭcĭtĕ tĕmpŏră cărmĕn.

Gli dei, ispiratori del poema, spesso a loro volta narratori e non solo narrati, sono invitati a “*deducere*” cioè comporre un canto continuo (*perpetuum carmen*) che dal primo libro (dal 5° verso), viene tessuto fino alla fine (al XV libro), attraverso miti intessuti con un unico tratto comune, la metamorfosi: trasformazioni di esseri umani e divinità in forme animali e inanimate, in mostri e in meraviglie della natura, da esseri viventi a non viventi o il contrario, senza soluzione di continuità per circa 12.000 versi.

Questa dichiarazione di poetica, in particolare di scrivere un poderoso *perpetuum carmen* sembra in contraddizione con uno dei cardini della poesia ellenistica, recepita dalla poesia romana: la *brevitas* (brevità) come sublimazione di erudizione, raffinatezza e *lusus* (divertimento poetico). In realtà le *Metamorfosi* sono concepite come l'insieme di episodi (circa 250 miti, come si è detto), di quadri



Pablo Picasso, Faune, cheval et oiseau [Fauno, cavallo e uccello], 5 agosto 1936. Paris, Musée National Picasso.

immaginifici, concatenati tra di loro attraverso narratori principali che introducono altre narrazioni, attraverso cornici narrative che

procedono per analogia, per somiglianze nelle trasformazioni tra esseri oppure per contiguità geografica dei luoghi narrati oppure ancora per origine e cause di un dato fenomeno, di un'usanza, di una località, di una pianta, di un albero, di un animale, di una tradizione: quindi la vastità del patrimonio mitologico e l'invenzione di nuovi miti racchiuse in "soli" quindici libri.

Dopo il brevissimo proemio, segue la narrazione del Chaos, rozza massa primordiale da cui tutto trae origine (*Met.* 1, 5-21⁵):

<i>Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum v. 5</i> <i>unus erat toto naturae vultus in orbe,</i> <i>quem dixere chaos: rudis indigestaque moles</i> <i>nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem</i> <i>non bene iunctarum discordia semina rerum.</i>	
<i>Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan, v. 10</i> <i>nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe,</i> <i>nec circumfuso pendebat in aere tellus</i> <i>ponderibus librata suis, nec brachia longo</i> <i>marginē terrarum porrexerat Amphitrite;</i>	
<i>utque aer, tellus illic et pontus et aether. v. 15</i> <i>Sic erat instabilis tellus, innabilis unda,</i> <i>lucis egens aer: nulli sua forma manebat,</i> <i>obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno</i> <i>frigida pugnabant calidis, umentia siccis,</i>	Prima del mare e delle terre e del cielo che tutto avvolge, l'aspetto della natura era uniforme in tutto l'universo, che chiamavano Chaos, massa grezza e senza ordine e nient'altro se non blocco inabile: ammassati in questo Chaos germi discordanti di sostanze non ben armonizzate. Il sole non irradiava la luce sul mondo né la luna nella sua crescita riacquistava le corna né la terra librandosi sul suo peso era sospesa nell'etere addensato intorno, né il mare aveva steso le sue braccia sul lungo tratto delle terre. E per la condizione in cui si trovavano e la terra e il mare e l'etere, la terra era vacillante, il mare innavigabile e l'etere privo di luce: nessun elemento conservava la propria forma, c'era contrasto tra le forze, poiché in uno stesso corpo il freddo era in conflitto con il caldo, l'umido con l'asciutto, la cedevolezza con la rigidità, la pesantezza con l'inconsistenza.
<i>molliā cum duris, sine pondere habentia Ponderus. v. 20</i> <i>Hanc deus et melior litem natura diremit.</i>	Tale contrasto risolse un dio, cioè la natura più benevola.

Emerge da questa descrizione "dell'origine del mondo" un mélange primordiale di elementi antitetici tra di loro, contrastanti, senza ordine

5- Si preferisce qui l'edizione oxoniense di R.J. Tarrant, contenuta nell'edizione a cura di Alessandro Barchiesi, Ovidio, *Metamorfosi*, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005.

e senza equilibrio; la denominazione delle entità primigenie è più poetica che filosofica: il sole è definito Titano, la luna Febe, il mare Amphitrite, tutte divinità arcaiche, per far comprendere subito al lettore la natura portante del poema: il mito e non la speculazione filosofica. Nonostante ciò, in Ovidio è più volte presente l'allusione al *De rerum natura* di Lucrezio e alla tradizione filosofica greca: ne è un esempio il grande spazio riservato a Pitagora nel XV libro che sancisce la spiegazione della trasformazione "riassimilata" nel principio della metempsicosi.

Viene in mente, piuttosto, nella lettura dei primi versi, la *Teogonia* di Esiodo, poema epico mitologico agli albori della nostra cultura (VII sec. a. C.), ma lì tutti gli elementi nascono per generazione l'uno dall'altro e una delle prime divinità è "Eros, il più bello tra gli dei immortali" (Esiodo, *Theog.*, 120); qui, invece, spicca un magma indistinto da cui poi gli elementi vengono "staccati e ordinati" da un deus (v. 21) non ben definito



Immagine creata dall'IA di ChatGPT, da Ovidio Met. 1, 5-21

(un demiurgo?) che assegna a ciascuno il suo posto, ma poi tutto si genera per trasformazioni fino ad arrivare all'uomo⁶.

Ecco a pag. 106 l'immagine generata dall'IA Chat GPT in una "sfida didattica" tra studenti e IA stessa.

L'immagine proposta da ChatGPT non ha soddisfatto, però, i giovani lettori: è sembrata banale, distante dai versi assegnati, con un afflato religioso non presente in Ovidio, *kitsch*, "da poster turistico da pochi spiccioli", ha affermato qualcuno...

Invece, il quadro di Gaetano Previati "La creazione della luce", del 1923, "scoperto" in una visita alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, ci ha fatto subito venire in mente, ammirati, proprio quei primi versi di Ovidio, seppur scritti con un orizzonte culturale del tutto diverso.



Gaetano Previati, "La creazione della luce", 1923, GNAM, Roma.

6- Su questa differenza nel proemio delle due opere, si può leggere, tra gli altri, il commento e le note di Alessandro Barchiesi, in Ovidio, *Metamorfosi*, Lorenzo Valla.

Una vera sfida sarebbe il poter mettere alla prova l'IA su quei versi (pochi, a dire il vero) che ancora non hanno dato spunti alle numerose schiere di pittori, scultori, artisti di ogni sorta che riconobbero la potenza figurativa dei versi di Ovidio e la ritrassero nelle loro opere: forse questo sarà il *prompt* di un'ulteriore ricerca.

SPUNTI DI LETTURA: APOLLO E DAFNE, EPILLIO INELUDIBILE NELLA LETTURA DELLE METAMORFOSI

Il poema delle *Metamorfosi* è suddiviso in tre blocchi di differente estensione, in cui vengono narrate le trasformazioni, come materia letteraria fluttuante e in perenne movimento:

- l'età dei primordi, sintetizzata nei primi 450 versi del primo libro;
- i miti della tradizione, da v. 452 del I libro fino al XI;
- il trapasso dal mito alla storia dal XII libro al XV (dal ciclo troiano al viaggio di Ulisse e di Enea, fino alla storia di Roma).

È arduo catalogare tutti i miti narrati e non è la finalità di questa breve introduzione, ma è necessario suggerire alcuni spunti di lettura dei miti più famosi, che hanno riscosso maggiore successo nella fortuna successiva di Ovidio: il primo è senza dubbio l'episodio di Apollo e Dafne (*Met.* 1, 450- 567).

Per comprendere come il poeta tesse la sua trama, è opportuno osservare la sintesi del primo libro: dopo la creazione del mondo, di animali e dell'uomo, dopo aver ripercorso i miti delle origini (età dell'oro, Gigantomachia, il diluvio universale ecc...) il racconto che ha al centro la prima trasformazione dovuta a eros è il mito eziologico di Dafne, ninfa votata alla verginità, amata da Apollo, bellissima fanciulla che per sfuggire alla bramosia incontenibile del dio prega suo padre, la divinità fluviale Peneo, di trasformarla in alloro, pianta da cui Apollo non si vorrà mai staccare e che diventerà il suo simbolo di gloria poetica e, come aggiunge Ovidio, anche militare e "imperiale".

Giove e le sue innumerevoli metamorfosi per impulso della passione o quelle delle sue miserevoli prede, hanno solo il secondo posto rispetto alla vicenda di Apollo e Dafne (*primus amor Phoebi* v. 451); l'intento è evidente: Apollo è il dio della poesia e l'alloro è la sua pianta culturale. Preminente è dunque il suo mito all'interno dell'opera come (auto?-) esaltazione della capacità poetica e omaggio alla tradizione precedente. Ma c'è di più: l'episodio è un vero e proprio epillio⁷, di tradizione alessandrina, connesso ai versi precedenti perché Apollo ha sconfitto uno dei "mostri" frutto della primigenia creazione, il Pitone, un drago, divinità teriomorfa di Delfi (cui è connesso anche l'antico nome della città), a cui il "giovane dio" si sostituisce, dopo averlo sconfitto, assumendone il nome da vincitore (Apollo pitico o pizio). Superbo di questa prova, Apollo schernisce e dileggia il giovane Cupido, che tenta di ghermire l'arco del fratello maggiore; il piccolo, ma potente dio, adirato (*saeva Cupidinis ira* v. 453) per vendetta colpisce Apollo con una freccia d'oro, che istilla un amore inestinguibile se non soddisfatto nel possesso dell'altro e in Dafne una freccia dalla cuspidine plumbea, che respinge l'amore (attenzione: non genera odio, ma non accoglie l'amore! - *Met.* 1, 470 e segg.).

<i>quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta; quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum</i>	quello che fa innamorare è dorato e risplende nella sua punta aguzza, (è) smussato invece quello che tiene lon- tano l'amore e con la punta di piombo.
--	---

Sembra, in realtà, un'autoironica e tragica dichiarazione di poetica⁸: l'Amore (*Cupido*), principio fondamentale dell'elegia erotica (alludendo alla produzione di Ovidio stesso, giovane poeta degli *Amores*) vince sul

7- Vengono definiti "epilli" alcuni componimenti di Callimaco o di Teocrito che condensano all'interno di poche centinaia di versi una saga mitologica dai tratti innovativi come la demistificazione degli dei che provano sentimenti umani (es. *Eracle bambino* di Teocrito, *Id.* XXIV) oppure la narrazione di miti poco conosciuti o "secondari" (almeno per noi oggi) nel patrimonio tradizionale mitico (es. *Ecale* di Callimaco).

8- Cfr. commento e note di Barchiesi, ibidem, Lorenzo Valla/Mondadori.

dio della poesia eroica, con le sue stesse armi, anzi con frecce più piccole, ma dal potere straordinario (forse invenzione ovidiana la freccia del “disamore” che colpisce Dafne); Apollo, prima estraneo all’amore, è costretto a cedere a una passione che divampa all’improvviso come fuoco su sterpaglie estive (si veda la similitudine ai v. 490 e segg.). Eppure questo è l’inizio di un poema mitico, che discende dal poema eroico, ma *Amor vincit omnia* (Verg. *Ecl.* X, 69) verrebbe da citare!

L’episodio si concentra poi sulla giovane Dafne, ninfa dei boschi che ama la caccia e le arti di Diana, di cui in *flashback* il poeta ricorda il voto di perpetua verginità espresso al padre, la divinità fluviale Peneo, che seppur malvolentieri non può rifiutare questa concessione alla figlia.

Le parole pronunciate dalla fanciulla a Peneo sono la citazione in latino dei versi callimachei dell’*Inno ad Artemide*, in cui la dea della caccia, da bambina, ottiene da Zeus lo stesso voto. Al lettore colto, dunque, viene subito in mente il collegamento intertestuale (ed ecco la raffinata allusività del testo) che crea questo “bisticcio” situazionale: Apollo è invaghito di Dafne che ha ottenuto di rimanere vergine dal padre come sua sorella Diana/Artemide da Giove/Zeus: un amore che si profila sterile (dunque non ci saranno genealogie o discendenti, come nelle unioni divine della Teogonia esiodea), anzi sacrilego verso una ragazza dal destino simile alla propria sorella (Met. 1, 486 segg.).

«da mihi perpetua, genitor carissime,» dixit
«virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae»

«Concedimi, o amatissimo, — diceva (Dafne) — che io conservi sempre la mia verginità: il padre degli dèi prima d’ora ha fatto tale concessione a Diana».

Il brano in seguito è dominato dal dio e dalla scena, fortemente icastica dell’incontro, del *coup de foudre*, dell’inseguimento e della terribile trasformazione. Si è giustamente parlato di massima potenza della tecnica retorica dell’*ἐνάργεια* (*enárgeia*) della poesia di Ovidio, cioè della capacità di rappresentare con le parole in modo evidente un episodio o un personaggio, ritratto in forma mimetica, quasi tangibile agli occhi del lettore

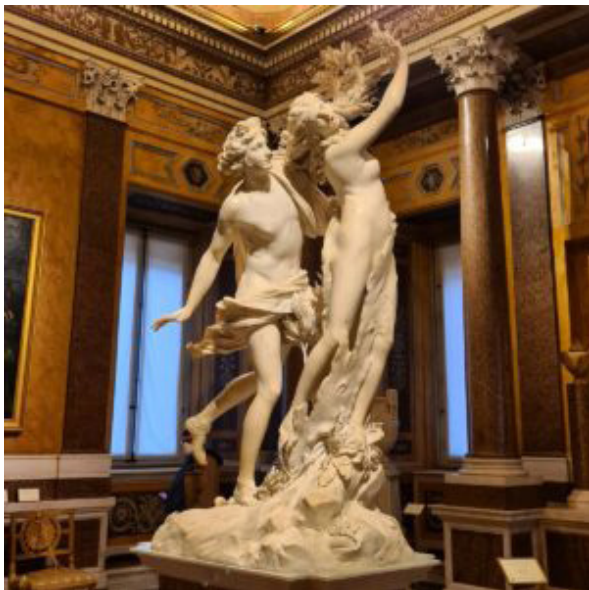
/ascoltatore; ricordiamoci, infatti, che la fruizione del testo ovidiano è sempre tramite la *recitatio*, soprattutto nella prima “pubblicazione” della sua opera, che sia stata per episodi, libri o stralci, quindi con la lettura ad alta voce, come in una kermesse letteraria: l’udito all’inizio è sollecitato più della vista che segue, poi, nella lettura solitaria del lettore, ma sempre ad alta voce.

Il dio vede la giovane e immediatamente se ne innamora: è travolto dalla passione come un uomo qualsiasi, lui potentissimo e profeta, incapace di controllare il suo desiderio e di prevederne l’esito nefasto; attraverso il suo punto di vista ascoltiamo/vediamo/legghiamo il corpo di Dafne descritto a partire dai capelli, disordinati perché la ragazza non si pettina accuratamente come una fanciulla dell’*Urbs* (secondo il *topos* della poesia d’amore), ma anzi è spettinata, com’è proprio di chi vivendo tra i boschi e gli animali ha dei *inornatos ...capillos* (v. 497). Proprio queste chiome attraggono ancor più il dio che immagina come sarebbero belle se debitamente acconciate; e così gli occhi splendenti, la bocca, che viene definita per metonimia *oscula* cioè “bacio” con un trapasso analogico dalla descrizione fisica alla volontà del dio di baciare subito la vergine, e ancora le braccia tornite e... ciò che non si può vedere perché nascosto dai vestiti che ancora di più sollecita la fantasia di Febo.

Il brano è di un potente erotismo che arriva all’acmé nella fuga disperata della ragazza, diventata una preda, fasciata nel corto vestito, avviluppato dal vento, incalzata come un *agna* (agnella) dal *lupus* (lupo) nonostante le rassicurazioni di Apollo (v. 505 segg.). Il dio tenta di convincerla con un discorso retorico dalla perfetta struttura persuasiva: è in apprensione per lei, teme che correndo si faccia del male (*ne prona cadas* v. 508), la supplica di rallentare (eppure lui non rallenta!), teme di essere lui, involontariamente (!) la causa di tale pericolo. Poi sfodera tutto il suo repertorio divino, rifacendosi all’innodica tradizionale: è un dio (*non sai chi sono io!*), figlio di Giove, numerose città lo venerano,

ha molte prerogative, tra cui la medicina che, però, adesso, ammette sconsolato, non può curarlo.

Dafne non è persuasa, fugge, fugge atterrita, senza riuscire a parlare, ma il *deus iuvenis* è più veloce e ormai la incalza, con il respiro sul collo come un cane da caccia su una lepre (v. 533 segg.). Ed ecco la fanciulla pronuncia le sue uniche parole in tutto l'epillio: prega il padre di prestarle aiuto, trasformando quella sua bellezza che è fonte di un desiderio eccessivo, per la sua salvezza.



G. L. Bernini, *Apollo e Dafne*, 1623-1625, Galleria Borghese, Roma.

Appena pronunciata la preghiera, avviene la trasformazione.

Sulla base dell'isomorfismo biologico⁹ tra il corpo umano e quello arboreo, Dafne si trasforma nell'alloro (*laurus*, nome femminile in latino): i capelli disordinati diventano le fronde, le braccia "crescono" in rami, i piedi si innestano nella terra con radici, il torace diventa il tronco dell'albero, ma al cui interno, il dio, che finalmente ha carpito la preda, sente battere ancora il cuore della fanciulla (v. 554). Il giovane non resiste e tenta di baciare l'albero che si ritrae al tocco delle sue labbra (*refugit tamen oscula lignum*, v. 556). La metamorfosi è compiuta

9- Il termine è di Ščeglov, basato sul linguaggio della biologia, Ovidio imposta una serie di analogie tra l'uomo e la pianta, in questo caso un albero.

e Apollo sancisce comunque l'unione con la pianta, legata a lui indissolubilmente, come la cetra poetica.

L'episodio si chiude, quasi *ex abrupto*, con un brano elogiativo nei confronti del *princeps*: tramite un salto cronologico dal tempo del mito al tempo della storia Apollo consacra l'alloro come corona dei condottieri romani, segno distintivo della vittoria, perché apposta alle porte (*postibus augustibus*) della *domus* imperiale, insieme alla quercia, pianta sacra a Giove. A queste parole l'alloro sembra annuire: la sua chioma agita la fronda in segno di assenso con i suoi rami "appena fatti" (*factis modo... ramis*); ma quello che potrebbe apparire come mero omaggio al *princeps* è di nuovo un'allusione attraverso un raffinato espediente letterario: il modello callimacheo degli *Inni* e dei *Giambi*¹⁰, con l'esaltazione di Apollo, della pianta dell'alloro e il conseguente elogio del sovrano Tolomeo, qui viene romanizzato e assimilato all'interno della poesia latina.

SPUNTI DI LETTURA: 2) ECO E NARCISO: IMAGO VOCIS ET REPERCUSSA IMAGO, IL RIFLESSO DELLA VOCE E L'IMMAGINE RIFLESSA

Altra lettura molto amata è l'episodio di Eco e Narciso, contenuto nel III libro delle *Metamorfosi*, vv. 339 - 510.

Eco, ninfa dei boschi, troppo loquace (*garrula*), viene punita da Giunone per la sua complicità negli amori del fedifrago Giove; la vendetta della regina degli dei la condanna a non poter più iniziare un discorso, ma solo a ripetere le ultime parole che le vengono rivolte. Questo mito eziologico, che spiega l'origine del riflesso della voce sulle rupi montane, si concatena a quello di Narciso, bellissimo fanciullo di cui la ragazza cade perdutoamente innamorata, di un amore drammaticamente non ricambiato, segnato dal disprezzo e dalla ripulsa, per il quale lei si consumerà, annichilendosi fino a diventare pura voce.

10- Callimaco, *Inno ad Apollo* e *Giambo* 4, come osserva Barchiesi, *ibidem*.

A sua volta Narciso, punito per il suo cuore duro e superbo, concepirà un esasperato amore per sé stesso, che lo condurrà all'estenuazione e alla morte, fino alla metamorfosi nel fiore che da lui prende il nome¹¹, trasformazione che tuttavia rimane sfumata e non ben definita nell'episodio, in contrasto, ad esempio con quanto avviene per Dafne (*cfr supra*, l'isomorfismo biologico): mai Ovidio ripete sé stesso, sempre invece pone l'accento su una sfumatura diversa in ogni brano.

L'episodio di Eco e Narciso, i cui miti forse per la prima volta sono tragicamente interconnessi proprio da Ovidio, è inserito all'interno di una cornice, il mito di Tiresia, coinvolto come giudice in una "frivola disputa" (*de lite iocosa*, *Met.* 3, 332) tra Giove e Giunone sul piacere femminile e maschile. Vincendo Giove su giudizio di Tiresia, Giunone, scornata per la sconfitta, decide di condannare il giovane alla cecità¹²; Giove lo risarcisce, però, con il dono della profezia e il vate, divenendo famoso nel mondo viene spesso interpellato da uomini



Tiresia davanti a Giove a Giunone, XV, sec. d. C.; Parigi, Bibliothèque Nationale, manoscritto di una traduzione francese delle *Metamorfosi* di Ovidio, Ms. français 137, f. 33v, da Iconos (*cfr infra*).

11- Per una disamina attenta dei modelli e delle possibili fonti di Ovidio in questi miti, si rimanda all'edizione a cura di Barchiesi, già citata.

12- Questa è una delle numerose versioni del mito della cecità di Tiresia; solo per confronto si ricorda anche l'Inno V, *Per i Lavacri di Pallade*, di Callimaco in cui Tiresia diviene cieco per aver visto, inconsapevole, ma colpevole, la nudità di Atena.

e divinità, e tra queste anche dalla *pulcherrima nimphe* (con nominativo alla greca, come spesso in Ovidio) Liriope, madre del piccolo *Narcissus*, nato a seguito dello strupro da lei subito da parte del dio fluviale Cefiso¹³.

La ninfa vuole conoscere il futuro del figlio, vuole sapere se avrà vita lunga, se raggiungerà la vecchiaia e Tiresia le risponde “*si se non noverit*”, *se non conoscerà sé stesso* (sottintesa la proposizione principale, contenuta nella domanda di Liriope: *raggiungerà la vecchiaia*). Questo responso insensato (*vana... vox Met. 3, 349*), in antitesi con il famoso detto dell’oracolo di Apollo a Delfi (γνώθι σεαυτόν, *conosci te stesso*), pronunciato proprio dal vate Tiresia, disorienta il lettore che subito, d’altronde, è avvertito da un inserto prolettico del narratore che una morte speciale e uno straordinario delirio amoroso (*novitas furoris*) porteranno a compimento la profezia del vate.

L’esordio narrativo del mito di Narciso coincide con il giorno del sedicesimo compleanno (*Met. 3, 351*) del giovane, che cela in una delicata bellezza una crudele superbia (*in tenerā tam durā superbiā formā*); amato da giovani donne e giovani uomini, secondo l’*elogium* proprio degli epitalami di antica tradizione, rifiuta ogni approccio amoroso. Eco, ninfa “*vocalis... resonabilis*”, piena di voce che però può solo rispondere al suono (*re-sonabilis*), vede di sfuggita Narciso che va a caccia nei boschi e subito se ne innamora. Lei, un tempo così loquace (*garrula*), da aver intrattenuto Giunone con giri di parole e chiacchiere inutili, mentre Giove si diletta con le ninfe, viene scoperta e punita dalla dea con l’impossibilità di iniziare un discorso e anzi, con l’unica possibilità di ripetere l’identico suono delle ultime parole di una frase. Visto Narciso, che si aggira nei boschi, se ne innamora immediatamente, ma non può rivolgergli per prima la parola, quindi lo insegue attendendo il momento

13- *Met.*, 3, 340 e segg.

propizio per ripetere in modo astuto e “decrittabile” le ultime parole del giovane, manipolando a suo favore la propria (in-)capacità sonora.



John William Waterhouse, *Eco e Narciso*, 1903, Walker Art Gallery, Liverpool

E in questi versi Ovidio raggiunge una delle vette del suo virtuosismo poetico: lo scambio delle frasi tra i due giovani è drammatico, nella loro incomunicabilità e fraintendimenti reciproci, l'uno pronuncia delle parole pensando di parlare a degli amici che ha perso di vista nella foresta, l'altra pensa che, invece, finalmente lui l'abbia notata tra gli alberi e, innamorato, desidera unirsi a lei (*Met.* 3, 379 e segg.).

<i>Forte puer comitum seductus ab agmine fido</i> v.379 <i>dixerat «ecquis adest?», et «adest» responderat Echo.</i> <i>Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes,</i> <i>voce «veni» magna clamat: vocat illa vocantem.</i> <i>Respicit et rursus nullo veniente «quid» inquit</i> <i>«me fugis?» et totidem, quot dixit, verba recepit.</i>	
<i>Perstat et alternae deceptus imagine vocis</i> v.385 <i>«huc coeamus» ait, nullique libentius umquam</i> <i>responsura sono «coeamus» rettulit Echo,</i> <i>et verbis favet ipsa suis egressaque silva</i> <i>ibat, ut iniceret sperato braccia collo.</i>	
<i>Ille fugit fugiensque «manus complexibus aufer!</i> v.390 <i>ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri».</i> <i>Rettulit illa nihil nisi «sit tibi copia nostri».</i>	

Per caso il giovinetto, allontanatosi dalla schiera dei fedeli compagni aveva gridato «chi mai è qui?» a cui Eco aveva risposto «è qui». Egli si stupisce e volgendo gli occhi verso ogni dove grida a gran voce «vieni»: quella gli rivolge lo stesso invito. Guarda di nuovo e poiché non vede venir nessuno «perché — disse — mi fuggi?» e risentì altrettante parole di quante ne aveva dette. Insiste e, ingannato dal riflesso della voce alternantesi con la sua, «incontriamoci qui» disse, ed Eco, che a nessuna voce mai avrebbe risposto più volentieri, ripeté «incontriamoci»: asseconda allora le proprie parole e uscita dalla selva si avvia a gettare le braccia a quel collo desiderato. Quello fugge e nella fuga «tieni lontane le mani, non abbracciarli! — grida — Che possa morire prima di concedermi a te». Quella non rispose se non «concedermi a te».

Nel testo latino in colori diversi sono evidenziate le parole di Narciso (in rosso) e quelle di Eco (in verde): il ritmo del verso, le allitterazioni, le figure etimologiche accentuano l'effetto fonico dell'eco.

Narciso, separatosi dagli amici cacciatori, percepisce la presenza di qualcuno tra gli alberi e chiede chi ci sia; Eco, illudendosi che le parole siano rivolte a lei, risponde che lei c'è (adest), è lì...per lui! Narciso la incita, credendola un compagno di caccia, a venire verso di lui (veni), e lei non può che rispondere le stesse parole (vocat illa vocantem, "lei chiama lui che la chiama"), quindi lui deve avvicinarsi; il giovane incredulo, non comprende perché l'amico, invece di venirgli incontro gli sfugga («quid me fugis?») e ingannato dal riflesso della voce (imago vocis), cioè dall'eco/Eco, invita l'altro/a ad unirsi a lui, ad avvicinarsi in quel luogo dove si trovano. La ninfa Eco fraintende, pensa a una dichiarazione d'amore (doppia valenza semantica del verbo *co-eo*, andare con/unirsi insieme) e la ripete a gran

voce (*coeamus*, “uniamoci”), ma nel momento in cui esce dal bosco e corre ad abbracciare il ragazzo, è allontanata e insultata con un disprezzo paragonato alla morte. La giovane con uno sforzo per lei sovranaturale ripete non solo le ultime parole, ma l’ultima frase pronunciata dal Narciso, da lei *riecheggiata* con profonda disperazione (*sit tibi copia nostri*), incredula del rifiuto; per la vergogna, poi, si spinge nei boschi, dove si macera d’amore trascurando cibo e riposo finché diventa solo pelle ed ossa; poi si tramuta in pietra ed infine si sbriciola in voce.

La figura di Narciso sembra riprendere qui il *topos* del giovane casto che rifiuta l’approccio d’amore, ma non è Ippolito di tradizione euripidea, non è il biblico Giuseppe: è crudele e superbo, non una vittima e per questo sarà condannato ad amare, con una passione ancora più travolgente di quella della giovane Eco e a rimanere ingannato da un altro riflesso, stavolta quello della sua immagine¹⁴.



Caravaggio, *Narciso*, 1597 - 1599, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma.

14- Per gli approfondimenti critici e i contributi sul mito di Narciso, anche quelli di natura psicoanalitica si rimanda alla ricca bibliografia in Barchiesi, *Metamorfosi*, Lorenzo Valla.

Un “suo” pretendente, infatti, l’ennesimo da lui respinto in una schiera di uomini e donne, meno timido e più fiero di Eco, invoca la dea Nemese per punirlo; ed ecco la vendetta: Narciso, nell’atto di sorbire dell’acqua per placare il caldo e la sete, vede nella fonte un giovane bellissimo di cui si innamora perdutamente.

Il giovane si trova in un *locus amoenus*, di limpida perfezione naturalistica, nei pressi di una

fonte vergine, intatta (come lui che nessuno ha potuto toccare!), dove non si abbeverano le greggi, dove non arrivano pastori, sorgente a stento colpita dai raggi del sole che trapassano la fitta boscaglia. La sua *imago* (di un giovane nascosto tra le acque?) è di tenera



Il mito di Ila, tarsia marmorea, dalla Basilica di Giunio Basso, IV sec. d. C.; Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo

bellezza: ancora glabro, ha un incarnato niveo, con un rossore diffuso sulle guance, sfoggia capelli (lunghi!) “degni di Bacco” o “di Apollo”, e occhi brillanti (*Met.* 3, 420): tutto il *cliché* della bellezza femminile descritta nella poesia d’amore, ma anche propria delle descrizioni di giovinetti, ancora imberbi, amati dalle divinità come Ganimede o il giovane Ila. E proprio il mito di quest’ultimo, Ila amasio di Eracle, carpitto dalle ninfe e trascinato nelle acque¹⁵, è il modello *ri-elaborato* da Ovidio, in commistione di generi con l’elegia di ascendenza properziana, ma anche con la poesia bucolica, da cui si riprende l’ambientazione agreste.

15- Per il mito di Ila cfr. Teocrito, *Idillio* XIII e Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, 1250 segg.

Narciso finalmente ama, è acceso da una vampa d'amore che cerca di placare con baci sull'acqua che però si intorbidisce al tocco delle sue labbra e fa svanire l'immagine del suo amato; allora il ragazzo cerca di abbracciare quel bellissimo giovane, immergendo le braccia, ma non riesce a toccarlo... gli sfugge! L'allocuzione della voce narrante che lo apostrofa come un credulone, che cerca di afferrare parvenze che svaniscono (*simulacra fugacia*, *Met.* 3, 431), accresce il *pathos* della scena e fa entrare in συμπαθεια (*in concordanza di emozioni*) con il misero giovane, ormai ai nostri occhi destinato a una fine crudele per contrappasso, ingannato da un'illusione di ciò che non c'è (perché chi vede non è altro che il suo riflesso), come prima ha respinto chi c'era, la povera Eco, ingannata dal riflesso delle sue parole.

Anche Narciso smette di mangiare, non riesce a muoversi, inchiodato, prono sull'acqua a vedere sé stesso senza capire, senza "conoscere sé stesso"; disperato invoca le selve, sempre teatro d'amori appassionati e furtivi, che implora come complici della sua passione non contraccambiata.

La lamentazione d'amore, la "serenata" alla crudele persona amata non è altro che un'auto - dichiarazione d'amore che solo in un barlume di lucidità porta alla consapevolezza di sé (*Met.* 3, 461 e segg.):

<i>Iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago:</i> v. 461 <i>Uror amore mei, flammas moveoque feroque.</i> <i>Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo?</i> <i>Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit.</i> <i>O utinam a nostro secedere corpore possem!</i> <i>Votum in amante novum: vellem, quod amamus, abesset!</i> <i>Iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae</i> <i>longa meae superant, primoque extingui in aevo.</i> <i>Nec mihi mors gravis est, posituro morte dolores:</i> <i>hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset!</i> v. 470 <i>Nunc duo concordēs anima moriemur in una».</i>	Ma questo sono io! L'ho capito: né mi inganna la mia immagine: brucio d'amore per me stesso, suscitando e subendo la fiamma d'amore. Che fare? Devo essere pregato o dovrò pregare? Ma poi cosa chiederò? L'oggetto del desiderio è con me: mi ha reso povero quanto è a mia disposizione. Oh, potessi separarmi dal mio corpo! Ecco un nuovo voto in un innamorato: vorrei che si allontanasse la persona che amo! Ormai il dolore mi toglie le forze, né restano molti anni alla mia vita: muoio nel fiore della mia età. Ma la morte non mi è grave, se con essa potrò liberarmi dai dolori: ma come vorrei che questo mio diletto rimanesse in vita più a lungo! Ora noi due concordemente moriremo in un unico e medesimo sospiro».
--	---

Iste ego sum! Costui sono io!

Quello che Narciso non riesce ad afferrare, che si sporge a toccare le sue labbra, ma al tocco dell'acqua svanisce in mulinelli di spuma, quello che si ritrae, appena lui alza il capo dall'acqua e sembra disprezzare la sua giovinezza, la sua bellezza così ambita da ninfe (Eco!) innamorate di lui, quello che tenta di parlargli ma non ci riesce, è muto (eppure Eco era riuscita a parlare!) e piange di questa incapacità di ricambiare l'amore (v. 445 - 462), *quello è lui stesso*, amante e amato in un solo corpo, non perfezione dell'Uno, di platonica memoria¹⁶, ma di perdizione di sé.

L'autoinganno di Narciso, però, ricomincia immediatamente; il giovane, le cui lacrime hanno intorbidito l'acqua, immagina che l'altro (l'altra? Come si vede Narciso?) gli sfugga per sempre e sparisca nell'acqua; per cui si denuda e in segno di disperazione batte il proprio corpo con

16- Platone, *Simposio*, 189 segg., discorso di Aristofane, il mito dell'androgino.

le mani, con tale forza che il petto si tinge di un rossore simile a quello delle mele.

Non sfugge anche qui l'allusione alla femminilità dei tratti e dei gesti di Narciso, che si dispera come una donna (numerosi i riferimenti al petto snudato in segno di disperazione nella tradizione antica, come, ad esempio, Ecuba nell'*Iliade*¹⁷ o Clitemnestra nelle *Coefore* di Eschilo) e l'allusione alle mele, spesso associate alla figura femminile (Saffo, fr. 105a Voigt) e, naturalmente allo sbocciare di teneri seni in corpi virginei.

La ninfa Eco, "*quamvis irata memor-que*", sebbene adirata e memore dell'offensivo rifiuto, osserva, ancora nascosta tra i rami, il giovane che si consuma

e ne riecheggia il pianto...ne riecheggia il cupo rumore dei colpi da lui auto-inferti sul corpo, ne riecheggia i singhiozzi (*resonis vocibus "eheu"*, Met. 3, 494): inizia così il lamento funebre (*θρῆνος*, *thrênos*), il compianto per Narciso che sta per morire.



Jago, *Narciso*, 2024, Jago Museum, Sant'Aspreno ai Crociferi, Napoli

17- Omero, *Iliade*, XXII, 25 segg.

<i>Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam v.497</i> <i>«heu frustra dilecte puer!», totidemque remisit</i> <i>verba locus, dictoque vale «vale» inquit et Echo.</i> <i>Ille caput viridi fessum submisit in herba</i> <i>lumina mors clausit domini mirantia formam.</i>	Questo fu l'ultimo grido di lui che guardava ancora una volta in quell'acqua solita: «oh, giovinetto amato invano!», che il luogo circostante ripeté esattamente e quando fu aggiunto «addio!», anche Eco disse «addio!». Lui (Narciso) abbandonò il capo stanco sulla verde erba e la morte chiuse gli occhi che contemplavano la bellezza di colui che li possedeva.
---	---

Anche stavolta l'ultima parola disperata è quella di Eco / dell'eco... e come potrebbe essere diversamente! Le Driadi, ninfe dei boschi, piangono la morte di Narciso, preparano il feretro e il rogo per il suo funerale, ma quando cercano il corpo non lo trovano: al suo posto c'è un fiore, "*croceum pro corpore florem... foliis medium cingentibus albis*", color del croco al centro, cinto da petali bianchi, è il *Narcissus poeticus* o Narciso selvatico¹⁸, dal bianco delicato, con il pistillo giallo, contornato da un vivido "rossore".

Del giovane sulla terra non c'è più traccia, ma per sempre rimarrà affascinato da sé: anche negli Inferi continuerà a specchiarsi nello Stige (postquam est inferna sede receptus, in Stygia spectabat aqua).



Nacissus poeticus o Narciso selvatico, pianta delle *Amaryllidaceae*

18- <https://www.actaplantarum.org/>

LA CONCLUSIONE DEL POEMA: “UN POSSESSO PER SEMPRE”

La necessità della *brevitas* ci spinge cursoriamente alla conclusione della trattazione e quindi alla fine del poema.

L'ultima parte delle *Metamorfosi* (libro XV, versi 871 - 879) narra i tempi coevi al poeta, come annunciato nel primo libro (*ad mea tempora*, v. 4), in perfetta *Ringkomposition* (*composizione ad anello*) con il proemio: Ovidio è giunto al termine della sua universale impresa. L'ultima macro-sequenza del XV libro (di per sé particolarmente complesso e ricco di argomenti filosofico - pitagorici, mitici, tratti dalla tradizione di Roma dei primordi fino all'età contemporanea), omaggia il *princeps* secondo una trama poetica dal raffinatissimo intreccio. L'esaltazione di Augusto



Metamorfosi di Giulio Cesare in cometa (dipinto murale)
di Antonio Maria Viani (cerchia), primo quarto sec. XVII,
Palazzo ducale, Mantova.

è svolta attraverso quella di suo padre adottivo, Gaio Giulio Cesare, divinizzato perché suo figlio lo fosse a sua volta (*Met.* 15, v. 760 *ne foret hic igitur mortali semine cratus, ille deus faciendus erat*, - ma perché questo

non fosse di stirpe umana, quello bisognava che fosse fatto dio); Giulio Cesare viene portato in cielo come un astro da Venere stessa a compensare il terribile assassinio: una raffinata *variatio* rispetto all'esaltazione della *gens Iulia* nell'*Eneide*, in particolare rispetto al VI libro in cui nell'Ade, nei Campi Elisi Anchise mostra al figlio Enea i suoi discendenti e tutti gli eroi di Roma fino ad Augusto. Dopo il brano dedicato al *katasterismòs*¹⁹ di Giulio Cesare e alla prefigurazione dell'apoteosi di Augusto stesso (da rimandare al più tardi possibile - *tarda sit illa dies*), vi è la conclusione del poema con la consapevole dichiarazione di Ovidio di aver composto un'opera immortale, eternatrice dello stesso poeta (*Met.* 15, 871 - 879):

<i>Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes</i>	v.871	Ormai ho portato a termine un'opera
<i>nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.</i>		che né l'ira di Giove né il fuoco né il ferro e
<i>Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius</i>		neppure il tempo vorace potrà cancellare.
<i>ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:</i>		Quando vorrà, quel giorno che ha potere
<i>parte tamen meliore mei super alta perennis</i>	v. 875	solo sul mio corpo ponga fine al corso
<i>astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,</i>		indeterminato della mia vita: tuttavia,
<i>quaque patet domitis Romana potentia terris,</i>		con la parte migliore di me volerò in
<i>ore legar populi, perque omnia saecula fama,</i>		eterno al di sopra delle alte stelle e il mio
<i>siquid habent veri vatum praesagia, vivam.</i>		nome rimarrà indelebile; e dovunque si
		espande la potenza romana con le sue
		conquiste sarò letto dalle genti e, se le
		predizioni dei vati contengono qualcosa
		di vero, grazie alla mia fama, vivrò per
		tutti i secoli.

In omaggio e in continuità con la tradizione poetica antica, da Pindaro (*Olimpica I*, VI - V sec. a. C) fino alle Odi di Orazio (*Carm.* III, 30, I sec. a. C.), viene esaltato il potere della poesia di essere più duratura di qualsiasi altra opera umana, indistruttibile dall'opera degli elementi naturali, persistente nel tempo, capace di "portare alle stelle" il proprio autore; così in clausola dell'ultimo verso esplode l'orgoglioso grido finale: *vivam... io vivrò.*

19- Raffinatissimo espediente letterario che allude, tra gli altri, alla "Chioma di Berenice" di Callimaco in cui il poeta alessandrino omaggiava la regina d'Egitto, "tradotta" in lingua latina da Catullo nel *Carm.* LXVI.

Quel *vivam*, a dispetto dell'esilio e del *banno* (come dicono oggi i giovani nel linguaggio dei social), risuona ancora vivido nelle nostre orecchie dopo duemila anni.

STRUMENTI PER LE DIGITAL HUMANITIES

Si accenna solamente in questa sede a un campo di studi innovativo ed emergente per le discipline umanistiche, le *Digital Humanities: un'area di studi inedita, una transdisciplina che traghetta nella dimensione delle scienze umane e sociali i metodi, i dispositivi e le prospettive del digitale*²⁰.

Chi scrive è convinta che una rinascita dello studio dei testi classici, soprattutto in ambito liceale, possa trovare una forte leva attraverso le *Digital Humanities*, oggi oggetto e metodologia di studi di varie facoltà universitarie. In particolare la lettura di Ovidio, così coinvolgente già grazie alla lettura "tradizionale" può esserlo ancora di più per i giovani lettori, se affrontata parallelamente tramite alcuni strumenti digitali, presenti nel web come open source: se ne segnalano, per necessità di sintesi, solo due.

Un primo strumento interessante, già sul web da vari anni è [Perseus Digital Library](http://www.perseus.tufts.edu/digital/), una biblioteca digitale gratuita che offre una gran quantità di testi dai classici antichi fino a quelli moderni, medievali, arabi; si avvale di strumenti di analisi, dizionari e materiale iconografico, quindi molto utili per lo studio, quali la traduzione e l'analisi del testo, grazie anche alla consultazione delle voci e delle occorrenze. Soprattutto la ricerca dei *loci similes* di alcune espressioni proprie/uniche di un autore o di un genere letterario oppure, al contrario, molto frequenti può far comprendere meglio il testo o segnalare la tradizione di alcuni sintagmi.

20- <https://letteraturavisionedelmondo.lescher.it/didattica-e-ricerca/digital-humanities-informatica-umanistica>.

Pensiamo, solo a titolo d'esempio, all'aggettivo già citato (Met., 3, 358) "resonabilis" riferito a Eco poi ripreso negli Epigrammi del tardo poeta Ausonio oppure alle accezioni del verbo *repercutio* da cui proviene il participio *repercussus*, attribuito sia alla voce di Echo che all'immagine di Narciso (Met. 3, 434).

Un altro strumento molto interessante è il portale ICONOS, dell'Università "Sapienza" di Roma; è un progetto ideato per catalogare soggetti iconografici mitologici con l'obiettivo di creare una nuova banca dati che colleghi opere figurative e fonti letterarie dall'antichità al XVIII secolo. A differenza dei sistemi precedenti, ICONOS non si limita alla semplice catalogazione, ma fornisce un repertorio che unisce la tradizione iconografica a quella testuale. Questo approccio innovativo serve come base per stimolare la ricerca in vari campi, come storia dell'arte, archeologia e letteratura. La sua forza principale risiede nella capacità di facilitare lo studio interdisciplinare dei temi mitologici. Il progetto è in gran parte dedicato alle Metamorfosi di Ovidio, di cui viene fornito il testo in versione integrale; all'interno di ogni libro vi è una suddivisione in macrosequenze mitologiche, analizzate per personaggi, confronti con altre tradizioni mitografiche, fonti antiche, medievali e rinascimentali e soprattutto immagini.

È evidente pur solo in questi sintetici esempi la potenzialità di tali strumenti applicati allo studio delle lingue classiche e alla loro intersezione con le discipline umanistiche quali la storia, la storia dell'arte, la geografia, anche attraverso la traduzione in diverse lingue moderne.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Testo con traduzione:

Ovidio, *Metamorfosi*, Fondazione Lorenzo Valla/ Mondadori, 2005 - 2015, voll. I e II, a cura di Alessandro Barchiesi con un saggio introduttivo di Ch. Segal, traduzione di L. Koch; vol. VI, libri XIII- XV, a cura di Ph. Hardie, traduzione di G. Chiarini.

Sermonti, V. *Le Metamorfosi di Ovidio*, Milano, Rizzoli, 2014 (di cui è disponibile anche un audiolibro letto dallo stesso Vittorio Sermonti su Rai Play Sound, “Ad alta voce”).

Scivoletto, N. (ed.), *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol. III, *Metamorfosi*, Torino, UTET, 2000 anche in Kindle Edition.

Studi:

AA.VV., *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, a cura di I. Gallo e L. Nicastrì, edizioni scientifiche italiane, Napoli 1991.

Baldo, G. *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Imprimatur, Padova, 1995.

Barchiesi, A. *Voci e istanze narrative sulle Metamorfosi di Ovidio, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Fabrizio Serra Editore.

Ghedini, F. *Il poeta del mito. Ovidio e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2018.

La Penna, A. *Ovidio. Relativismo dei valori e innovazione delle forme*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

Pianezzola, E. *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Pàtron, Bologna 1999.

——— *Trasformare il mondo. Breve guida alla lettura delle Metamorfosi di Ovidio, Quaderni di Storia*, 83, gennaio - giugno 2016, Padova.

Rosati, G. *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni Firenze, 1983.

Percorsi letterari:

Bettini, M. *Il Bosco sacro. Con strumenti per lo studio*, La Nuova Italia.

Garbarino, G.; Manca, M.; Pasqualino, L. *De te fabula narratur*, Letteratura e cultura latina, Paravia.

Pontiggia, G. e Grandi, M.C. *Letteratura Latina*, Principato.

Digital Humanities

Monella, P. *Metodi digitali per l'insegnamento classico e umanistico*, Accademia
(open source)

Balbo, A. *Materiali e metodi per una didattica multimediale del Latino*, Pàtron
editore, in cui è presente una rassegna di progetti e siti su specifici autori
(pag. 105 e segg.)

Destellos de transformación en la arquitectura

Massimo de Cristofaro

decristofaro11@gmail.com

Resumen

El artículo recorre algunas importantes líneas evolutivas de la arquitectura a través de los “destellos” que preanuncian desarrollos posteriores: Alberti rescata a los clásicos y da inicio al Renacimiento, sucesivamente, a partir de Michelangelo, se llega a la “maniera” de Vasari, para abordar el nacimiento del Barroco.

Palabras Clave: Imperio romano, arquitectura romana, Barroco, Renacimiento

Glimpses of Transformation in Architecture

Abstract

The paper tracks some important evolutionary lines in architecture through ‘sparks’ that foreshadow subsequent developments: Alberti recovers the ancients and triggers the Renaissance, then from Michelangelo we come to Vasari’s ‘maniera’, to show subsequently how the Baroque also came into being.

Keywords: architecture, Roman Empire, Roman architecture, Baroque, Renaissance

DISCONTINUIDADES

A lo largo de la historia de la humanidad, la cultura siempre ha avanzado un poco a saltos, es decir, no siempre de forma lineal y continua. Una prueba de ello podría ser el hecho de que las diferentes artes, a lo largo del tiempo, han tenido niveles diversos. Por ejemplo, las primeras obras literarias importantes de la historia de Occidente, la *Iliada* y la *Odisea*, ya conocidas y difundidas de forma oral desde tiempos más antiguos que cuando fueron escritas, habían alcanzado un muy alto nivel, mientras que en la misma época la música y las artes visuales eran todavía arcaicas.



Anfora período geométrico, siglo VIII a.C.



Dama conocida como «la de Auxerre»,
siglo VII a. C., Louvre

Esta primera pauta nos indica que las transformaciones que se producen en las distintas artes no son paralelas. Otro tipo de transformaciones están constituidas por los grandes periodos.

Podemos constatar la existencia de civilizaciones que producen arte y arquitectura hasta alcanzar niveles muy sofisticados y elegantes y que luego, en un momento dado, desaparecen.

Esto puede deberse a razones naturales, como el terremoto/tsunami en el caso de la civilización micénica, o a razones políticas, como en el caso de la civilización egipcia o incluso la griega.

Aquí también señalamos una diferencia: la civilización egipcia ya era bastante débil cuando Alejandro Magno conquistó Egipto, llevando muchas costumbres griegas con Ptolomeo, que a su vez se extinguieron cuando Egipto fue tomado por los romanos.

Cuando los romanos conquistaron Grecia, en cambio, fue la civilización griega la que entró en Roma y sobrevivió porque era muy admirada: la copiaron y asumieron prácticamente todos los aspectos artísticos y, como sabemos, también los religiosos.

Roma, en la época imperial, alcanzó entonces un altísimo nivel artístico y arquitectónico, tanto en la madre patria como en los lugares más lejanos del imperio, con una vasta y notable producción artística, también en cuanto al número de talleres y a los objetos de arte creados.



Sarcófago de Portonaccio, siglo II d.C. – Museo Nazionale Romano (Roma)

TABULA RASA

La caída del Imperio romano significó un punto de inflexión determinante: las clases ricas que compraban arte desaparecieron, la economía se contrajo drásticamente y las ciudades, incluida Roma, disminuyeron en población y tamaño. El cristianismo debía absorber las tradiciones paganas, Roma cambió totalmente su estilo de vida y fue remodelada utilizando los grandes edificios existentes como canteras para obtener materiales y transformando en cal para la construcción las esculturas de mármol, que debían ser destruidas sin miramientos por ser paganas.

Nota: la estructura del Coliseo se salvó porque no es de mármol, sino de otra piedra, el travertino, que no se puede reciclar como mortero hasta que, en el 1600, el papa Urbano VIII Barberini tomó sistemáticamente muchos bloques para construir el Palacio Barberini y varios otros edificios.



Marco Aurelio, Musei Capitolini Roma



Bronces dorados de Cartoceto, destruidos antiguamente, quizás personajes de la familia imperial.

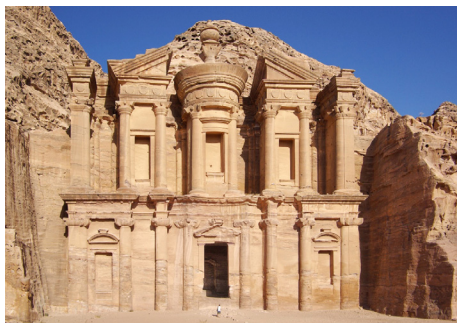
La escultura de Marco Aurelio a caballo también se salvó, simplemente porque se creía que representaba al emperador Constantino, el primer emperador cristiano. Por el contrario, muchas otras fueron destruidas violentamente.

La importancia de la caída del Imperio romano implica cambios muy profundos y el período que sigue es realmente una tabula rasa desde la que todo vuelve a empezar.

También en la arquitectura.

Con el imperio también desaparece la administración pública, por lo que se pierde la seguridad y muchos pueblos de las zonas rurales son desmantelados para ser transformados en castillos con torres fortificadas, con el fin de proteger a los ciudadanos de las bandas de depredadores y saqueadores.

Desaparecen los edificios del tipo que se encuentran en Petra, Jordania, Éfeso, Turquía Egea, ¡pero cuidado con las ventanas con tímpano arqueado!



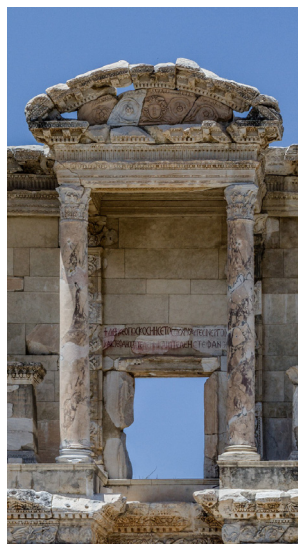
Petra (Jordania), siglo II d.C.



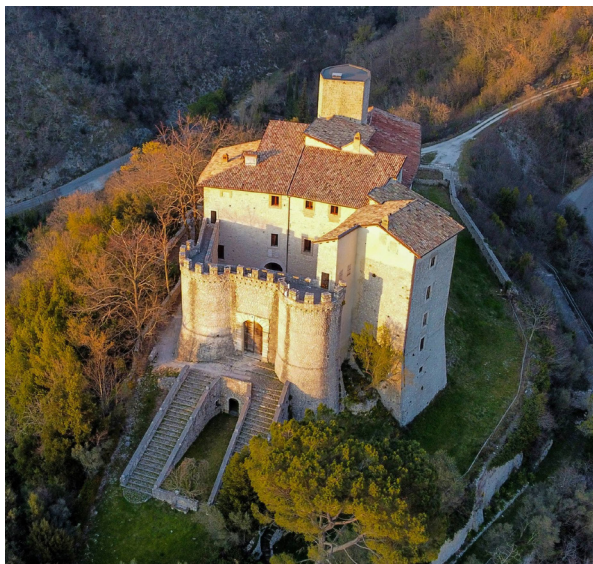
Efeso, Biblioteca, siglo II d.C.



Petra



Éfeso, ventana con frontón arqueado



Montenero in Sabina, Castillo Orsini

Montenero in Sabina, ejemplo de transformación típica: los materiales de los asentamientos romanos destinados tanto al ocio como a la agricultura se transforman en refugios fortificados.

Se comienza con la construcción de una torre, el «cassero», a la que se añaden otros edificios, siempre pensados para la protección de los habitantes de toda la zona.

Los edificios socialmente importantes seguían siendo, sin embargo, el resultado de grandes esfuerzos de las comunidades, pero con recursos infinitamente menores.

En cambio, para las necesidades habitacionales «normales», los edificios se vuelven más pequeños, esenciales, con ventanas diminutas, construidos con piedras y con una arquitectura extremadamente simple, a menudo hiperestática.

Cambian las intenciones comunicativas de los edificios comunitarios, iglesias y casas parroquiales, incluso fortificadas, que en este período no deben proclamar grandeza, y que también se simplifican significativamente.

No se percibe la necesidad de transmitir nada más que la estructura. El «diseño» de las fachadas sigue siendo casi siempre descriptivo y totalmente alineado con la estructura interna.



Pieve di Cennano, estructura forma cabaña.



Pieve di San Giorgio, Vigoleno, estructura en relieve

Los relieves de la fachada parten de necesidades funcionales: son engrosamientos de los muros para reforzar la estabilidad de las paredes y, de hecho, indican y evidencian el diseño de las estructuras internas, sin funciones decorativas iniciales, pero poco a poco irán incorporando una cierta búsqueda estética.

En el siguiente ejemplo aparece un «destello» de transformación



Pieve di Cascina

Aquí, las necesidades estructurales no solo son incluidas en el diseño, sino que se embellecen mediante pilastras con capiteles y arcos ciegos, incluso dobles, listones y denticulos bajo el alero y vanos ciegos cuadradas dispuestas en forma de rombo. Los arcos se repiten en la sección central superior de la fachada. Hay simetría entre la parte izquierda y la derecha, pero los arcos son pares de diferentes tamaños.

Además, las naves interiores no son abovedadas, sino a dos aguas.

Esto significa que existe un cierto deseo de decoración incluso en los pequeños centros.

En la Edad Media también aparece el arco apuntado, un compuesto de influencias normanda y árabe, relativamente poco utilizado en Italia.



Abadía de Vezzolano, puente interno



San Miniato al Monte, Firenze, 1200 aprox.

Aquí, en Florencia, con importantes recursos financieros, vemos una decoración total, al estilo florentino, con salientes, pero con arcos de medio punto. El «diseño» de la fachada es evidente: la demarcación de la subdivisión interna no es más llamativa que las otras líneas verticales que son columnas, portales y paneles ciegos.

Vemos una notable búsqueda de definición de la fachada, con una continua cadencia de ritmos geométricos ornamentales.

Por el contrario, en los edificios civiles, las importantes ciudades toscanas, en el mismo período (1200-1300), siguen tipologías aún «a modo de castillo»: piedra cuadrada sin revocar; la riqueza decorativa se limita a las ventanas, con arcos apuntados combinados y, en algunos casos, a las partes internas.



Palazzo Vecchio, Firenze, 1250 aprox.



Palazzo dei Priori, Volterra, 1220 aprox.

EL CAMBIO

Leon Battista Alberti (1404-1472), nacido en Génova en el seno de una familia florentina exiliada, fue un personaje polifacético —literato, arquitecto, artista, científico— que contribuyó de manera muy relevante, y no solo en el ámbito teórico, al inicio del Renacimiento. Es emblemática la forma en que se describía a sí mismo, aquí con un autorretrato en un medallón, con un símbolo, el ojo alado, que luego Matteo de' Pasti resaltaría en una medalla conmemorativa.



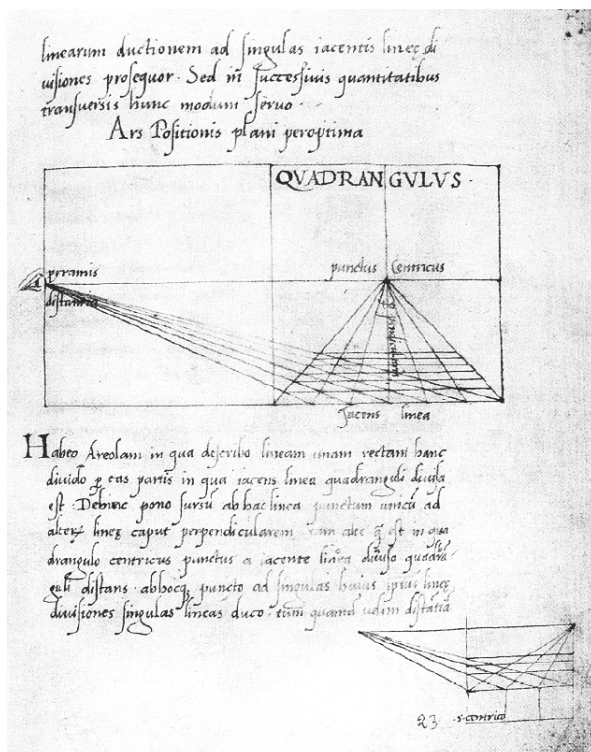
Leon Battista Alberti, Autorretrato con Ojo Alado



Matteo de' Pasti, Ojo Alado, reverso de la medalla Leon Battista Alberti

Personalidad demasiado amplia, aquí solo se abordarán algunos puntos importantes, «destellos», que sirvieron para que la arquitectura pudiera avanzar y dejara atrás el medievo.

Escribió mucho sobre diversos temas, y sobre pintura y arquitectura; sus textos, *De Pictura* y *De Re Aedificatoria*, fueron piedras angulares y, durante muchos siglos, constituyeron la guía de numerosos artistas e importantes arquitectos. En el primero se encuentran indicaciones sobre las formas de dibujar y de tratar la luz, pero también definiciones de quien pinta no solo como técnico, sino como artista, creador e intelectual. Es fundamental la parte inicial, en la que aparece el primer estudio y explicación geométrica de la perspectiva: «Se necesita una regla para imitar lo verdadero».



Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Codice lucchese compuesto en Padova por Antonio Bovolenta, 1518.



Città ideali, Baltimore, Urbino, Berlin, atribuidas a Leon Battista Alberti, 1450 aprox.

El *De Re Aedificatoria* es un tratado, un poco al estilo del de Vitruvio, pero con indicaciones muy detalladas sobre el proceso total, desde la elección del terreno, pasando por las máquinas y las tipologías, hasta la estética —Venustas—, que deriva de la atención a las proporciones. De hecho, parte de las consideraciones sobre los monumentos antiguos que

había podido ver en Roma. Por ejemplo, el Panteón es para él la perfección, con el encuentro entre la esfera, el cilindro y el templo del frontón.



Panteón, Roma, 30-15 a. C. Foto: Gabriella Clare Marino

Leon Battista Alberti, además de teórico y maestro, es también un auténtico arquitecto y realiza algunas de las obras más importantes de la historia de la arquitectura occidental, plasmando de forma concreta y maravillosa sus propias convicciones: «que los edificios sean adecuados para sus funciones, tengan la máxima solidez y durabilidad, y sean elegantes y agradables en su forma».

Por lo tanto, no son las apariencias suntuosas o redundantes las que crean la belleza, sino precisamente la sobriedad y la elegancia. Esta última deriva del respeto y la convergencia de las proporciones. Alberti había relevado en Roma todas las medidas posibles de los monumentos antiguos presentes.

De ahí deriva, por ejemplo, el refinadísimo Palazzo Rucellai de Florencia, proyectado alrededor de 1440. Aquí vemos la misma *pietra forte* florentina de los diversos «castillos de la ciudad», pero tratada de forma lisa, organizada en pilastras, cornisas que indican los niveles, portales en arco en las ventanas, todos ellos apenas esbozados mediante surcos de distancia entre los relieves, en un diseño de transición de luz sobre las superficies.

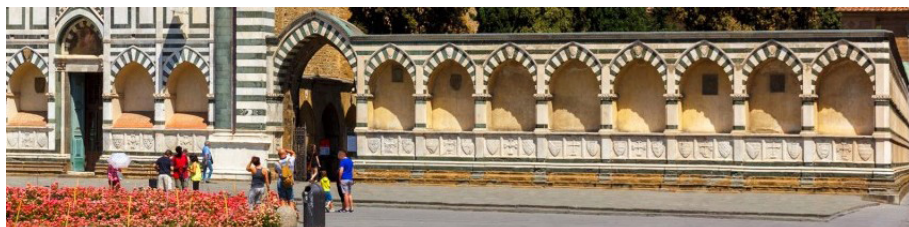


Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, Firenze, 1440 aprox.

La genialidad de Alberti se manifiesta aún más inspirada en Santa Maria Novella, donde, con proporciones y diseño muy elegantes, y una sutil estratagema, recupera elementos de la tradición —no solo estéticamente— y crea una fachada que aún hoy sorprende y encanta.

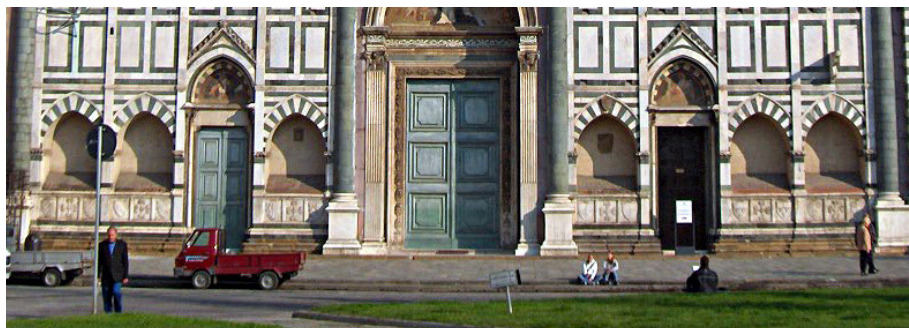
Y esto es realmente una gran «transformación».

El convento tenía una valla con arcos apuntados, con rayas alternas blancas y verdes, según la tradición medieval florentina, que continuaban en la fachada, donde se encontraban los sarcófagos (llamados *avelli*) de varias personalidades, entre ellas el pintor Domenico Ghirlandaio y algunos mecenas del convento, a la izquierda y a la derecha del portal. La parte superior no estaba concluida y presentaba salientes.



Rucellai, alrededor de 1458, se ofreció a financiar la terminación de la fachada, encargándola a Alberti, quien había presentado una propuesta que respondía a los intereses del convento, que obviamente quería conservar en la fachada las tumbas de los grandes y benefactores precedentes.

Alberti, por lo tanto, elaboró un diseño para continuar con la disposición vertical de las tumbas, realizando una delicada transición hacia arcos de medio punto, más elegantes, ya que eran de diseño «romano», más ligeros y también más «florentinos» (véase San Miniato al Monte).



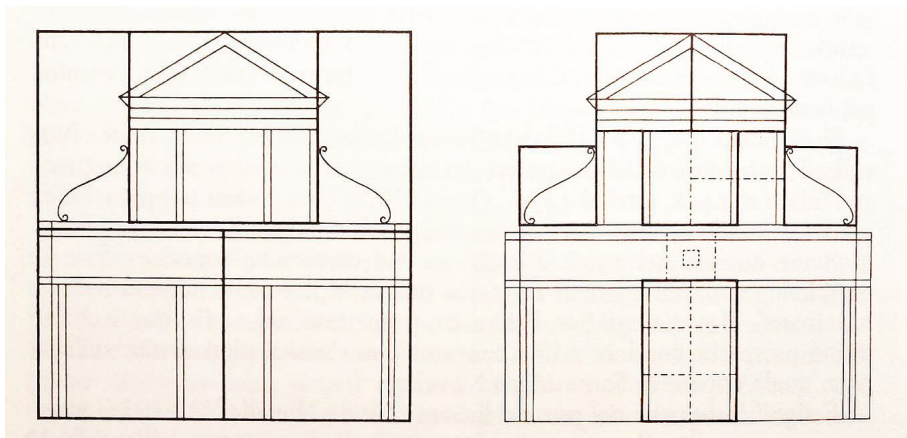
Se puede apreciar cómo la incorporación de los antiguos arcos apuntados no resulta dolorosa y no altera el ritmo del diseño general.

Para la parte superior, Alberti ideó una división basada en cuadrados: la mitad inferior de la fachada genera dos cuadrados iguales, la correspondencia en la fachada de la nave central está inscrita en un cuadrado idéntico situado precisamente en el centro. Para unir los lados verticales del cuadrado superior, inventa las espléndidas volutas laterales. El cuadrado central superior termina con un tímpano sobre pilastras, insertando un diseño clásico adicional de templo. Los dos frisos horizontales, el de la inscripción Rucellai y el de los cuadrados, fueron calibrados para obtener las proporciones exactas.



Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella, fachada

Un esquema analítico de Rudolph Wittkower:



de Rudolf Wittkover, Principios arquitectónicos de la Edad de Oro del Humanismo

En esos mismos años, otro arquitecto, Filippo Brunelleschi, también trabajaba en Florencia. Era amigo de Alberti y, como vemos, compartía con él algunas ideas y detalles arquitectónicos significativos, pero también desarrollaba una propia línea de investigación.

Brunelleschi es famoso por haber logrado construir una grandiosa y realmente imponente cúpula para la catedral de Florencia, concluyendo en 1436 una obra que duró 140 años, y habiendo resuelto así la intersección de la nave central y el transepto que, entre redimensionamientos, correcciones de las naves y el ábside, y la incapacidad técnica de los arquitectos anteriores, había permanecido vacío y sin solución durante al menos 72 años.



Filippo Brunelleschi, Cúpula de Santa Maria del Fiore, Florencia

Pero antes, en 1429, había participado en la reconstrucción de la capilla Pazzi en Santa Croce.

Brunelleschi creará aquí un espacio ejemplar por su linealidad, elegancia, funcionalidad y, sobre todo, por la «narración» de la estructura arquitectónica. El exterior con pórtico, que crea un ámbito de agregación, y el interior, en el que la estructura está realmente «dibujada» con molduras grises en piedra serena sobre yeso blanco: pureza y sencillez. En las superficies, obras en cerámica vidriada de Luca Della Robbia.



Filippo Brunelleschi, Capilla Pazzi, exterior, Florencia

Siempre elementos clásicos con un tono renacentista en el exterior.



Filippo Brunelleschi, Capilla Pazzi, interior, Florencia

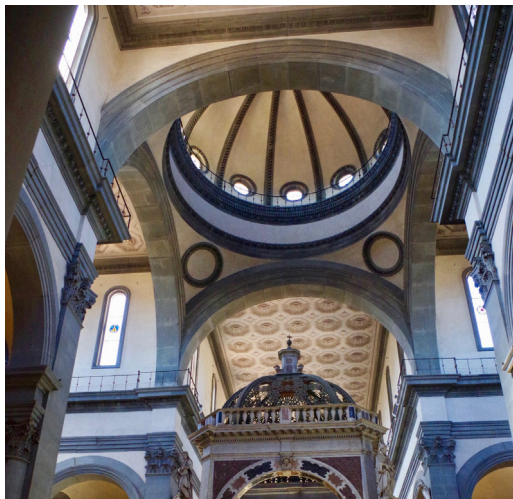
Y en el interior, un espectacular diseño del espacio, en el que el uso de pilastras permite demarcarlo y darle ritmo sin invadirlo, como ocurriría, por ejemplo, con columnas adosadas. Esta poética de Brunelleschi encuentra una aplicación adicional y elegante en una iglesia más importante, incluso en cuanto a dimensiones: Santo Spirito, en la que también se propusieron otros motivos compartidos con su amigo Leon Battista Alberti. En la fachada, encontramos la unión entre la parte central alta y la lateral con volutas similares a las de Santa Maria Novella, que se repiten en la parte superior del campanario.



Filippo Brunelleschi, Santo Spirito, 1444-1487,
Florencia



Interno, la pietra serena es utilizada para diseñar el espacio y para las grandes columnas corintias de las naves.





Brunelleschi sigue una importante indicación «albertiana»: el dinamismo de las columnas y los arcos. Representa magistralmente el orden corintio de las columnas utilizando el dado entre el capitel y la imposta del arco, con marcos ostensibles y refinados.



EL GRAN TRANSFORMADOR: MICHELANGELO

Michelangelo Buonarroti, escultor, arquitecto y pintor, realizó obras fundamentales y de enorme valor. Se sabe mucho sobre él, aunque de vez en cuando se descubre algo nuevo.

Aquí solo destacaremos algunos detalles de su arquitectura que muestran su contribución tanto al Renacimiento como a su transformación en el siglo XVI, desde Alberti hasta Brunelleschi. También fue un excelente literato y poeta, además de un erudito: conocía a Plinio

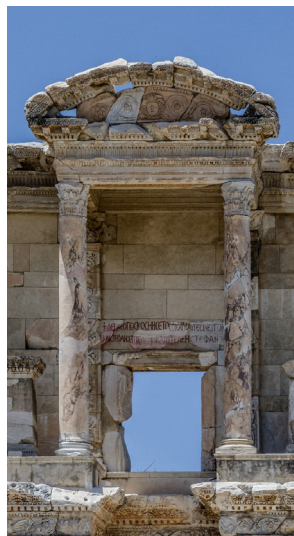
y a otros historiadores antiguos, y en la remodelación de la Biblioteca Medecina Laurenciana realizó una suntuosa decoración, aunque el espacio era extremadamente reducido, y no es de extrañar que recuerde también a la Biblioteca de Éfeso.



Michelangelo, Biblioteca Laurenziana, Vestíbulo y escalera 1523-1571.



Michelangelo, Biblioteca Laurenziana, Vestibulo
1523-1571.



Éfeso, ventana con
tímpano arqueado

Un importante ejemplo de transformación por parte de Michelangelo se encuentra en el patio del Palacio Farnese, en Roma.

El proyecto inicial es de Antonio da Sangallo il Giovane, de 1514. Las obras, interrumpidas por el saqueo de Roma, se reanudaron en 1541, pero en 1546 Sangallo falleció y la obra fue asignada a Michelangelo, quien realizó algunas modificaciones, siempre con el fin de «dar movimiento» al espacio: la cornisa exterior, el balcón sobre el portal central, pero sobre todo los pisos superiores del patio interior, sobre el pórtico de Sangallo. En esta superposición se aprecia muy bien el sentido de la transformación: sobre lo «caligráfico» entra la gran e imponente calidad.

Semicolumnas itálicas, pilares y arcos en el pórtico de Sangallo. Michelangelo continúa con semicolumnas jónicas, arcos ciegos y ventanas con tímpano triangular en la primera planta y, encima, un importante marcador de planta con festones, cornisa dentada, luego pilastras

y contrapilastras corintias con base elevada, dado y entablamento, con ventanas con tímpano arqueado, con festones y decoraciones.



Roma, Palazzo Farnese, patio; Antonio da Sangallo il Giovane (1514) planta baja, Michelangelo (1546) niveles superiores.

La lección de Michelangelo fue recogida por muchos sucesores, en particular por Giorgio Vasari, a quien Cosimo I Medici confió en 1560 el proyecto y las obras de los «Uffizi», es decir, las nuevas oficinas necesarias para la administración medicea. Vasari, autor también de *Las vidas de los pintores, escultores y arquitectos* más excelentes (1550), es el exponente

típico del manierismo, la corriente pictórica que se inspira en los artistas renacentistas, principalmente Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, que aprendieron y superaron a los antiguos para crear la «bella manera» de pintar.



Giorgio Vasari, Galería de los Uffizi, exterior, Florencia

Del mismo modo, para esa gran U que son los Uffizi —dos lados de 138 metros—, Vasari adopta prácticamente en el exterior muchos de los elementos que el gran maestro Michelangelo había utilizado en la Laurentiana. Una cita pertinente, dado el carácter similar de los dos edificios: estudio y trabajo administrativo.

EL BARROCO EN FLORENCIA

El barroco no está especialmente representado en Florencia. Se desarrolla aproximadamente a partir de 1630, en línea con el barroco romano de Bernini, Borromini y otros.

Sin embargo, hay que señalar que, muchos años antes, en Florencia surgió una importante «centella», de aspecto típicamente barroco, que tal vez desencadenó una evolución que traspasaría los límites de la ciudad.

Mientras tanto, las principales construcciones barrocas de Florencia son el complejo de San Firenze, en la plaza del mismo nombre detrás de la plaza della Signoria, y la iglesia de los Santos Michele y Gaetano, en la plaza degli Antinori, continuación de la via de' Tornabuoni.



Complesso San Firenze, 1668



Santi Michele e Gaetano, 1683.



Santi Michele e Gaetano, 1683, Fachada, detalle de la parte superior.

No es un barroco exagerado, pero contiene los detalles fundamentales. Sobre todo, se encuentra condicionado por los materiales utilizados: la pietra forte al natural no permite marcar ritmos especialmente interesantes. Sin embargo, se puede observar la persistencia de elementos manieristas.

EL BARROCO ANTES DEL BARROCO

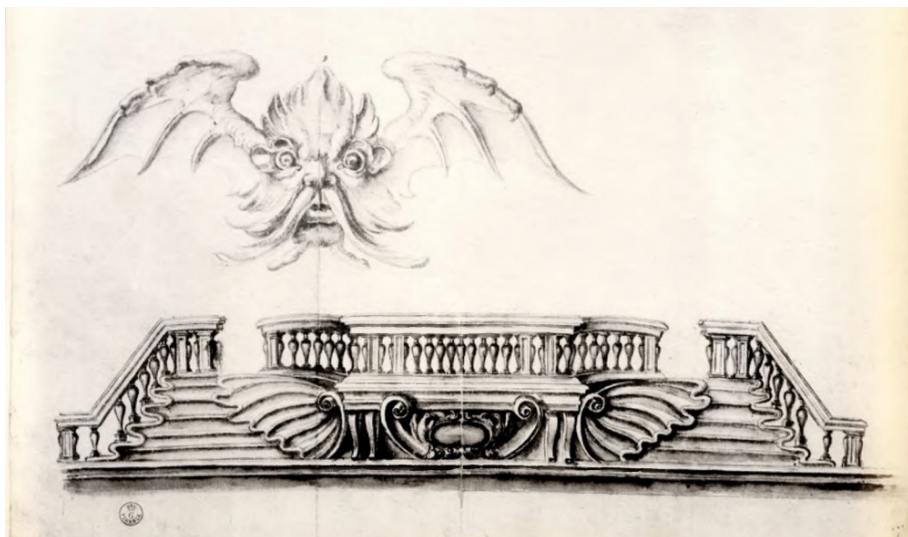
En sentido general, el estilo barroco se caracteriza por “*apparati*” que parecen estar en movimiento, que juegan con el espacio con partes que no parecen estructurales o que desmontan y recomponen elementos de una manera diferente a la habitual.

Este juego de «maravilla» apareció en Florencia en algunos objetos mucho antes de los años «oficiales» del barroco, en algunas verdaderas intuiciones admirables, ajenas al contexto de la época y que podrían haber abierto el camino al nuevo canon.

Bernardo Buontalenti es, entre otras cosas, el visionario autor de un par de objetos que realmente sorprenden por su visión de futuro y por su gran resultado, ya que una de las cifras fundamentales del barroco es una invención suya de ochenta y ocho años antes del proyecto de San Firenze.



El diseño



Esta escalinata, actualmente en Santo Stefano al Ponte, proveniente de la iglesia de la Santa Trinità, 1574.

Y, por último, lo que podríamos definir como la chispa que encendió todo el Barroco: la Puerta de las Súplicas, realizada por Buontalenti en 1580, ochenta y ocho años antes del proyecto de San Firenze.

Aquí nace ese tímpano invertido, emblema del posterior Barroco.¹



San Florencia

1- Nota del Autor: todas las imágenes utilizadas en mi artículo fueron autorizadas en forma específica o bien de modo general bajo las diversas versiones de la “Licencia Creative Commons”, con cita del autor en los casos que se requiera, o bien son de dominio público. Otras han sido

tomadas por el autor del texto.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Leon Battista. *De Pictura*, Bari, 1975.

——— *Architettura*, 1989.

Battisti, Eugenio. *Brunelleschi*, Milano, 1981.

——— *L'Antirinascimento*, Milano 1989.

De Vecchi, Pierluigi y Elda Cerchiari, *Arte nel tempo*, Milano, Bompiani, 1999.

Fagiolo Dell'arco, Maurizio, *Barocco e Rococò*, Milano, 1978.

Gombrich, Ernst H., *La storia dell'arte*, Torino, 1950.

Panofsky, Erwin, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 2013.

Portoghesi, Paolo, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Milano, 1979.

——— *Michengiollo architetto*, Torino, 1964.

Rykwert, Joseph, *I primi moderni - Dal classico al Neoclassico*, Milano, 1994.

Tafuri, Manfredo, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1969.

Wittkower, Rudolf, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1969

El triunfo del exceso: joyas y magnificencia en el Barroco italiano

Florinda Guadagna
florindaguadagna@gmail.com

Resumen

El barroco en la joyería italiana es una compleja práctica de alta artesanía, capaz de combinar técnica, simbolismo, función litúrgica y poder en un lenguaje magníficamente escenográfico. La orfebrería italiana no es solo un conjunto de piezas de gran valor: es un archivo visual de cómo la sociedad italiana en la época barroca se imaginaba a sí misma, su fe, su nobleza y su majestad. El poder de la figura real, la devoción religiosa, la vanidad de la corte, la ilusión de la naturaleza, la fascinación por la geometría y la magnificencia se expresan magistralmente a través de la maestría de los orfebres.

Palabras clave: joyas, barroco, Italia orfebre.

The Triumph of Excess: Jewelry and Splendor in Italian Baroque

Abstract

Italian Baroque jewellery is a complex practice of great craftsmanship, capable of combining technique, symbolism, liturgical function and power in a spectacular scenographic language. Italian goldsmithing is not just a combination of pieces of great value: it is a visual archive of how Italian Baroque society imagined itself, its faith, its nobility and its grandeur. The power held by the royalty, religious devotion, the vanity of the courts, the search for nature, the fascination with geometry, and magnificence, are all expressed excellently through the mastery of the goldsmiths.

Keywords: jewellery, baroque, Italy.

INTRODUCCIÓN

El Barroco, nacido en Italia central a finales del siglo XVII y que se prolongó hasta mediados del siglo XVIII, es un lenguaje visual que se expresa mediante el movimiento, el esplendor, las luces, los contrastes, los excesos y el dramatismo. En la orfebrería, esta poética se traduce en ornamentos que conjugan gusto escenográfico, maestría técnica y símbolos religiosos, capaces de comunicar poder, fe, nobleza e identidad local.

Soy diseñadora de joyas y el barroco siempre ha cautivado mi mirada, ya que, siendo de origen siciliano, el barroco forma parte de mi identidad. Los balcones, la arquitectura y los ornamentos de esta época siempre han atraído mi atención.

En este artículo, intento proponer una lectura de las joyas no solo como accesorios, sino como productos culturales mediadores entre la materia y el espíritu, entre lo sagrado y lo profano, entre los cambios sociales y la afirmación de la propia identidad.

CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y LUGAR DEL BARROCO ITALIANO

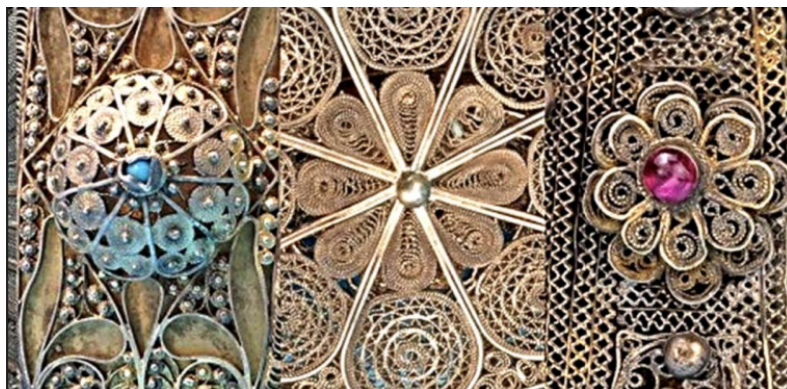
El barroco italiano surge en un contexto de contrastes: renovada energía religiosa con la Contrarreforma, auge de inversiones eclesiásticas y aristocráticas, innovaciones técnicas y comerciales, desarrollo floreciente de talleres de orfebres que transforman materiales preciosos en lenguajes cada vez más expresivos.

En el ámbito de la orfebrería, esta época se caracteriza por una serie de innovaciones: el oro se convierte en volumen escenográfico, la piedra se transforma en un elemento distintivo dentro de composiciones complejas y la maestría técnica se convierte en lenguaje poético.

Italia (Roma, Nápoles, Florencia, Venecia, Milán, Turín) se convierte en un taller de experimentación, en el que la orfebrería barroca adopta formas que se replican y adaptan a los contextos locales.

MATERIALES, TÉCNICAS Y NUEVOS CRITERIOS DE MAESTRÍA

La filigrana¹, la granulación², el repujado, el engaste de piedras y el tallado de camafeos son algunas de las principales técnicas de orfebrería utilizadas en ese siglo. De hecho, el período barroco impone un gran



Fuente de la imagen: Tra l'arte della filigrana e la pittura baocca: Liguria delle Arti a Campo Ligure e Ceranesi

1- La filigrana es una técnica ancestral, utilizada ya en el antiguo Egipto, que permite crear motivos intrincados con finos hilos de oro o plata. Las culturas etrusca, griega y bizantina adoptaron y perfeccionaron esta técnica, convirtiéndola en uno de los recursos emblemáticos en el arte de la orfebrería. “Decoración de la superficie realizada con la aplicación de hilos metálicos con efectos decorativos: monocromáticos mediante hilos del mismo metal (plata sobre plata u oro sobre oro) policromáticos con la aplicación de hilos de metales diferentes entre sí y diversos de la placa de soporte.” Guido S., *Appunti delle lezioni dell’Insegnamento di Restauro dei Materiali*, anno accademico 2021-2022, Università di Trento, Trento.

2- La granulación es una técnica decorativa, ya presente en Mesopotamia en el 2500 a. C., que consiste en soldar pequeñas esferas de oro o de plata, denominadas granos, a un fondo, generalmente una lámina del mismo metal, siguiendo un diseño preestablecido. Cuando los granos alcanzan proporciones microscópicas, del orden de 0,1 mm de diámetro, a esta misma técnica se le atribuye el nombre de «pulverización». “La granulación crea un juego de luces y de sombras que confiere una vivacidad particular a la superficie de las joyas.” AA.VV. *Enciclopedia storica dell’antiquariato*, Fratelli Melita Editori, La Spezia 1988, p.282.

perfeccionamiento de los detalles: hojas, arabescos, elaborados motivos fitomorfos y figuras zoomorfas que se mueven sobre superficies complejas.

El oro sigue siendo el sustrato privilegiado, a menudo combinado con la plata, sobre el que se engastan de forma teatral piedras de colores como lapislázuli, granates, esmeraldas, coral, ámbar y perlas. El coral rojo, típico del Mediterráneo, se convierte en símbolo de poder y protección.

Las piedras preciosas no son solo decoraciones: se convierten en majestuosas protagonistas que hablan de una historia de poder, genealogía, fe o deseo.

Una de las características centrales de la joya barroca es la teatralidad de la forma. El barroco es inquieto, las superficies de las joyas no son estáticas, sino que reflejan la luz, crean múltiples matices y generan una sensación de movimiento casi escénico. Las formas barrocas tienden a lo sobrecargado, pero no al caos: la ornamentación es una representación bien organizada en la que cada elemento ocupa una posición precisa, como los actores en un escenario. Las piezas nobles, como los colgantes, los collares, los broches y los pendientes, están diseñadas para realzar el rostro y la postura de la persona que las luce, pero también para construir identidades visuales compartidas dentro de un círculo cortesano o familiar.

MOTIVOS Y SIMBOLOGÍA: ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO

En el contexto eclesiástico y litúrgico, el uso de joyas como grandes crucifijos, cruces colgantes, relicarios y ornamentos religiosos de considerables dimensiones reviste una función tanto decorativa como espiritual.

Las joyas se convierten en testigos tangibles de devoción y de beneficencia, pero también en símbolos de poder político.

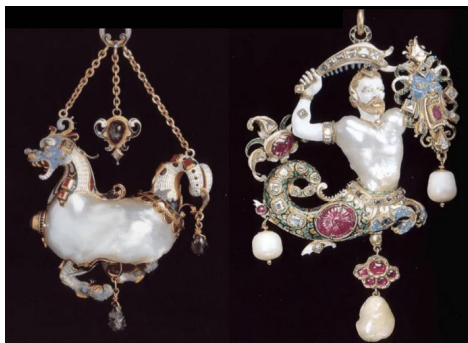
Las cruces y las joyas con simbología religiosa, a menudo enriquecidas con esmaltes, gemas engastadas y decoraciones talladas, tienen

una función litúrgica, pero también decorativa y de gran fuerza visual. Los anillos reales, los anillos importantes con sellos, piedras grandes y decoraciones elaboradas, suelen ser símbolos de rango y poder.

En el ámbito cortesano, collares, aros, broches y diademas traducen el puro ornamento en expresión de magnificencia y prestigio. A menudo estaban embellecidos con perlas naturales, procedentes sobre todo del Golfo Pérsico, Filipinas y las costas venecianas.

La perla, protagonista indiscutible del siglo XVII, evocaba pureza y castidad, pero también vanidad y autoridad: por eso se utilizaba tanto en imágenes religiosas (Vírgenes adornadas con perlas) como en retratos oficiales de reinas y damas de la nobleza.

Se preferían las perlas grandes y barrocas,³ las irregulares, no perfectamente esféricas, que daban movimiento y originalidad a las joyas, a veces acompañadas de diamantes y piedras preciosas. A lo largo de su milenaria historia, estas gemas siempre han estado acompañadas de mitos y leyendas extremadamente fascinantes. Por ejemplo, en la mitología griega (y luego romana), se creía que tenían un origen divino, como producto de las lágrimas de los dioses. En el cristianismo, la asociación de la perla con la Virgen María era muy fuerte, ya que representaba la pureza y la virginidad. Este simbolismo sufrió un cambio durante



TRITÓN de CANNING que es una representación figurada de origen marino, se caracteriza por sus perlas barrocas y fue regalado por un

Médicis a un emperador mogol y adquirido por lord Canning primer virrey de la India. Los materiales más usados son el oro, plata, platino aunque también se utilizan bronce, hierro y vidrio y otros

Fuente: <https://www.uffizi.it/>

3- Una curiosidad: el término «perla barroca» se refiere a la perla de forma irregular.

el siglo XVII, con el distanciamiento parcial de la tradicional aura de delicadeza y pureza.

Las perlas comenzaron a utilizarse en contextos de seducción o incluso eróticos, por ejemplo, en collares que llegaban hasta el pecho. Las perlas no solo eran utilizadas por las mujeres, sino también por los hombres, con la clara intención de ostentar su condición social y prestigio. Tanto es así que se crearon auténticas competiciones en la corte sobre quién las exhibía en mayor cantidad, hasta el punto de que algunas leyes suntuarias⁴ limitaron el uso de las perlas sólo a determinadas clases sociales.



Fuente de la imagen: DAVERIO 1933. Sculptors of jewels.

<https://www.treccani.it/>

4- Por ley suntuaria se entiende cualquier disposición legislativa cuyo objetivo sea limitar el consumo relacionado con la ostentación del lujo, en particular en la moda masculina y femenina, o bien reglamentar la vestimenta de determinados grupos sociales obligándoles a llevar signos distintivos.

Las perlas también eran una de las alhajas preferidas para adornar los vestidos de las damas nobles y las soberanas.⁵ De hecho, una evolución del broche fue la nueva joya que surgió en este periodo: el ornamento para corsé. El mismo, como el famoso de María de Médicis, es la joya más espectacular de la época barroca. Era una gran decoración hecha de hilos de oro, perlas y piedras preciosas, que cubría todo el corsé de los vestidos femeninos, desde el escote hasta la cintura.



Un ejemplo de este ornamento aparece en el retrato de María de Médicis, reina de Francia a principios del siglo XVII, pintado por Frans Pourbus, el Joven.

Fuente: Grandenapoli. La Collana del Tesoro di San Gennaro: la storia e la sua composizione de Emanuela Francini.

Fuente de la imagen: <https://grandenapoli.it/la-collana-del-tesoro-di-san-gennaro-la-storia-e-la-sua-composizione/>

Hasta 1600, los maestros orfebres tallaban las gemas con un corte plano. Por lo tanto, cuando se engastaban en joyas, solo se veía la parte superior: la luz no podía penetrar en el interior de la piedra y no se apreciaban sus reflejos. En el siglo XVII, los talladores de diamantes de

5- “La época barroca marcó el triunfo de la moda de las perlas orientales. Vestidos decorados con bordados de perlas y collares compuestas por muchas hileras de perlas formaban parte del ajuar de toda mujer de alto status social... Al inicio del siglo XVII la moda del aro se difundió en gran parte de Europa como complementos del vestuario femenino. En primer lugar sobresalieron las grandes perlas con forma de gota. Posteriormente fueron preferidos los pendientes.” AA.VV. *Enciclopedia storica dell'antiquariato*, Fratelli Melita Editori, La Spezia 1988, pp-294-295.

Ámsterdam inventaron la talla «rosa», que creaba una serie de facetas en la parte superior de la piedra y resaltaba su brillo.⁶

En las joyas de la época barroca también se extendió el uso del esmalte sobre oro. Las decoraciones esmaltadas se hicieron frecuentes también en las cajas de los relojes y en el reverso de las joyas mismas.

La pasión por las flores y los lazos ornamentales estaba en consonancia con el gusto por el exceso. Con los viajes de exploración, también llegaron del Nuevo Mundo plantas y flores que se convirtieron en uno de los motivos clásicos del arte, pero también de la joyería: tulipanes, lirios y hojas de plantas exóticas se grababan o pintaban con esmalte utilizando nuevas técnicas.

GEOGRAFÍAS DEL ARTE DE LA ORFEBRERÍA BARROCA ITALIANA

El arte de la orfebrería constituye un lenguaje identitario local que desarrolla, en cada región y ciudad de Italia, su propia interpretación de signos y símbolos. Esto hace que la joyería barroca italiana sea un mosaico de regiones, cada una con su propia personalidad.

Roma, la capital de la Iglesia, es también un centro de alta orfebrería barroca, sobre todo para los comitentes eclesiásticos y miembros de la nobleza papal. Los talleres romanos producen a menudo piezas grandiosas con motivos religiosos y escultóricos, incorporando materiales preciosos y piedras cromáticas.

6- “La rosa, roseta o rombo regular, es una piedra circular con un diámetro que mide el doble de la altura. La rosa simple está compuesta por 6 más 12 facetas, la “rosa holandesa” o “de Brabante” de 6 más 8, la “*rose-recoupée*” francesa, de 12 más 24... A partir del corte a “*tavola alta*” se desarrolló la forma generalmente conocida como *brillante*, ideada en París en torno al 1640 bajo el patrocinio del cardenal Mazzarino, que hizo rehacer en este estilo todas sus piedras”. AA.VV. *Enciclopedia storica dell’antiquariato*, Fratelli Melita Editori, La Spezia 1988, p.282.

En Nápoles y en el sur de Italia, la tradición orfebre barroca adquiere un fuerte componente de cultura popular, con el coral, las piedras y las perlas como elementos principales.

La tradición veneciana, con su apertura al mundo oriental y al lujo de las familias más influyentes, desarrolla piezas asombrosas, con superficies brillantes y líneas límpidas; a menudo con delicadas superficies engastadas y ligereza estructural: se crean joyas de gran elegancia que no renuncian a su extraordinaria presencia escénica.

En Florencia, el gran florecimiento renacentista deja un legado técnico y la pasión por la elegancia y las proporciones. En el barroco se observa una superposición de rigor clásico y torbellino ornamental, con presencia de motivos vegetales y figuras mitológicas.

En Turín, la influencia de las cortes de la Casa Saboya se manifiesta en obras que combinan monumentalidad y discreción, con un carácter más sobrio que el barroco romano o napolitano, pero no menos cargado de simbolismo.

¿Pero quiénes son los maestros?

En el barroco italiano y europeo se entrelazan talleres famosos y nombres menos conocidos, pero no menos importantes. En muchas cortes se sucedían verdaderos oasis de intensidad artesanal: orfebres que trabajaban para una familia aristocrática o para congregaciones religiosas, para la Iglesia o para clientes privados. A menudo, el arte de un orfebre no es autónomo: colabora con grabadores, esmaltadores, maestros engastadores y torneros que trabajan en el mismo espacio, elaborando un lenguaje coordinado. Un elemento común es la costumbre de firmar y distinguir las piezas, de modo que el objeto artístico se convierta también en un documento histórico: quién lo realizó, para quién, en qué época, con qué técnica. Esta memoria permite reconstruir las redes de intercambio entre talleres, talleres que a su vez recibían encargos de las cortes y las iglesias.

JOYAS EN EL ARTE RELIGIOSO: NÁPOLES, ENNA

Habiendo estudiado en la Universidad L'Orientale de Nápoles, me complace rendir homenaje al Tesoro de San Genaro. El collar de San Genaro es un objeto de valor incalculable. Debía engalanar el busto del santo durante las procesiones. Todas las personalidades aristocráticas de la época que protagonizaron la historia moderna se inclinaron ante el santo patrón, rindiéndole homenaje con piedras preciosas.

El collar del tesoro de San Genaro es una pieza única y excepcional de la orfebrería napolitana. En él, se condensan 250 años de historia europea, ya que se realizó entre 1669 y 1929.

Está compuesto por 13 grandes piezas articuladas de oro con diamantes, esmeraldas y rubíes, donados por la Diputación⁷. La realización inicial del collar con sólo los 13 eslabones de oro fue perfecta, dando lugar a una obra maestra. Pero su belleza aumentó con el paso de los años y con los donantes que la fueron embelleciendo gradualmente con otras joyas de distinta hechura y antigüedad. Fueron numerosos tanto los nobles como los miembros del pueblo quienes donaron oro y piedras preciosas como esmeraldas, rubíes y diamantes para rendir homenaje a San Genaro.⁸

7- La Diputación es un ente laico que desde hace más de 500 años asume la función y la responsabilidad de promover el culto a San Genaro y custodiar sus reliquias y el Tesoro, el inestimable patrimonio de objetos de oro, plata, bronce y piedras preciosas dedicado al santo y al culto eucarístico que se celebra en la capilla.

8- El collar se compone de las siguientes piezas: collar superior, encargado en 1679 por la Diputación al orfebre Michele Dato, es la sección más antigua del conjunto y consta de 13 piezas articuladas. La esmeralda central, procedente de Colombia, es la más grande de todo el collar. La cruz de rubíes y diamantes fue donada por Carlos III de Borbón. La cruz y los botones de diamantes fueron donados por la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III de Borbón. La cruz de zafiros de Sri Lanka y diamantes fue donada por la reina María Carolina de Austria. La media luna de diamantes, donada por la duquesa de Casalenda. La cruz de esmeraldas y diamantes donada por José Napoleón Bonaparte. El broche de zafiros y diamantes donado en 1825 por Francisco I, hijo de la reina María Carolina de Austria. *Sévigne* de esmeraldas y

Entre los homenajes de la gente común, cabe destacar el gesto significativo de una mujer del pueblo. Esta última, que había logrado salvarse de la desgracia de la peste, ofrendó a San Genaro el único objeto de valor que poseía: un par de aros recibidos de su bisabuela y que debían heredar sus hijas. En la actualidad, los pendientes se encuentran en la parte superior del collar.

La mitra también es una obra maestra de la orfebrería. Fue creada en el Antiguo Distrito de los Orfebres, fundado por los soberanos angevinos, una auténtica cantera de talentos. Posee un enorme valor, tanto por los materiales con los que está fabricada como por la fuerte simbología que encierra.

Fue encargada en 1712 al orfebre Matteo Treglia, quien la realizó en plata dorada. En ella podemos admirar 3326 diamantes, 198 esmeraldas y 168 rubíes, con un peso total de 18 kg. Esta obra de arte de la orfebrería se inspira en los bordados sobre tela de las mitras episcopales.

Las piedras fueron elegidas para representar las tres virtudes teológicas: la caridad representada por los rubíes, la fe simbolizada por los diamantes y la esperanza expresada por las esmeraldas. Además, el rojo de los rubíes recuerda el testimonio de sangre del mártir Genaro, el verde de la esmeralda remite a la vida y la inmortalidad que se obtuvo, mientras que la pureza y la dureza del diamante evocan la solidez de la fe.

Entre las gemas más notables, se encuentran un rubí de Sri Lanka llamado «Lava del Vesubio» y un diamante en forma de gota con un corte brillante innovador para la época, el más costoso de la composición. Las esmeraldas colombianas más grandes llevan los nombres de los miembros de la Diputación. La parte posterior de la mitra presenta dos ínfulas

diamantes donado por la reina María Cristina de Saboya en 1832, última pieza que completó el conjunto. [N. del t.: Un sévigné es un tipo de broche con forma de lazo que fue muy popular en los siglos XVII y XVIII y que recibe su nombre de un miembro de la corte francesa de Luis XIV, Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de *Sévigné* (1626-1696) fuente: <https://www.langantiques.com/university/sevigne/>].

con gemas incrustadas, en las que están grabadas las imágenes de las ampollas de San Genaro, los nombres de los comitentes y la inscripción «Matthaeus Treglia fieri curavit»⁹, que indica que la obra fue el resultado del trabajo coordinado por Treglia con decenas de otros maestros.

Siendo yo de origen siciliano, me gusta rendir homenaje a esta maravilla que se encuentra en Enna: **Corona de María Santísima de la Visitación**, Museo Alessi, Enna (Sicilia). Se la considera como «la más importante joya siciliana de estilo barroco». Proviene de Palermo y fue realizada entre 1651 y 1653 por los maestros orfebres palermitanos Leonardo y Giuseppe Montalbano y Giuseppe Castellani, quienes, dada la importancia y delicadeza de su elaboración, se instalaron en las dependencias de la Iglesia Madre durante todo el tiempo que requirió su confección.



Fuente de la imagen: <https://www.tesorosangennaro.it>

9- [N. del t. Matthaeus Treglia dirigió la realización].

La corona estaba destinada a sustituir a la más antigua, realizada por el platero Filippo Pinturi en 1544, ya que la riqueza y el esplendor que caracterizaban el gusto barroco imponían un nuevo canon estético que exigía una gran variedad cromática, marcada por fuertes contrastes.

Partiendo de la base, encontramos un cordón adornado con motivos ovulares de tres colores (verde, negro y blanco), sobre el cual una estructura portante de cobre contiene, en el primer orden, seis medallones de oro esmaltado en los que se representan escenas de la vida de María y Jesús: la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Adoración de los Reyes Magos, la Disputa con los doctores y la Resurrección. Intercalados entre estas escenas, hay otros elementos en oro, esmaltes y piedras preciosas (rubíes y diamantes), con guirnaldas, flores y festones ricamente decorados. En el segundo orden, hay óvalos con ángeles esmaltados en blanco, que sostienen un rollo con una inscripción que describe la escena correspondiente situada en el nivel inferior.



Fuente de la imagen: <https://daniel-s-crowns.blogspot.com/2012/06/italy-37-germany-38.html>. Sicily/Enna/Alessi Museum. Official and Historic Crowns of the World and their Locations

La corona está compuesta en su mayor parte por oro esmaltado y decorado con una importante serie de rubíes y diamantes engastados. Las escenas historiadas y los demás elementos decorativos se han realizado en oro con la técnica de la fundición a la cera perdida, esmaltados al fuego con una vivacidad polícroma típica del barroco siciliano. Los diamantes y los rubíes han sido incorporados mediante la técnica del «engaste remachado».

EL BARROCO EN LAS PRÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS: RENACIMIENTO, REINTERPRETACIONES Y UN NUEVO DESTINATARIO

La breve duración del barroco no suprime las tradiciones anteriores, sino que se funde con las nuevas exigencias estéticas. Muchos modelos barrocos siguieron ejerciendo su influencia en la orfebrería durante los siglos posteriores.

A lo largo del siglo XVIII, la sofisticación barroca se atenúa o se transforma, pero muchas marcas y talleres conservan la práctica técnico-ornamental que, transformada, sigue constituyendo un patrimonio de la orfebrería italiana.

En la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, se asiste a un redescubrimiento y una revalorización de la orfebrería barroca, no solo como pieza histórica, sino como fuente de inspiración para los diseñadores contemporáneos. Los estudios de estilo y los museos dedican exposiciones que exploran todo el arco histórico: desde cómo se utilizaba el oro en grandes formatos, hasta cómo se empleaban los pigmentos y los esmaltes, desde la granulación hasta las complejas técnicas de engaste. Pero el revival no se limita a la interpretación histórica; con frecuencia se observan alusiones barrocas en joyas de diseño contemporáneo que intentan capturar la teatralidad y la magnificencia del barroco en clave minimalista

o conceptual.¹⁰ En este sentido, los ecos del barroco atraviesan no solo la joyería clásica, sino también la joyería artesanal, la alta joyería y el diseño de moda.

Además, la adopción de nuevas tecnologías, a partir de la impresión 3D hasta el uso de materiales alternativos, convoca a una nueva generación de artesanos que le devuelve vida al barroco, adaptándolo a los nuevos tiempos, a las nuevas identidades de género, a los conceptos de sostenibilidad y ética en sector productivo de la orfebrería.

Determinadas referencias se encuentran incluso en tradiciones no occidentales: la confluencia con el ornamento barroco puede tener lugar también en contextos que han desarrollado su propia tradición de joyería ornamental, porque la energía barroca se presta a una transferencia global de códigos. Así, diseñadores de todo el mundo se aproximan a los temas barrocos, adoptándolos y reelaborándolos en el contexto de sus tradiciones estéticas, para crear piezas que no solo sean «barrocas» en sentido histórico, sino también barrocas en el sentido de una gramática abierta, en continua evolución.

Esta memoria y homenaje a la infinita gratificación estética nos invita a reconocer en el barroco no un pasado lejano, sino una presencia viva que sigue inspirándonos, provocándonos y acompañándonos en nuestra forma de ver y hacer joyas hoy en día.

REFLEXIONES FINALES

El barroco en la orfebrería italiana es una práctica compleja de alta artesanía, capaz de combinar, como hemos visto, técnica, simbolismo, función litúrgica y poder cívico en un lenguaje magníficamente escenográfico. La orfebrería barroca italiana no es solo un conjunto de piezas preciosas: es un archivo visual de cómo la sociedad barroca italiana se

10- Collezione Barocco, MAUA Design, <https://mauadesign.com/>

imaginaba a sí misma, su fe, su nobleza y su majestad. El poder de la figura real, la devoción religiosa, la vanidad de la corte, la ilusión de la naturaleza, la fascinación por la geometría y la magnificencia.

Explorar esta tradición significa reconocer la orfebrería como una forma de arte por derecho propio, capaz de contar historias complejas sobre la circulación de bienes, los sistemas de mecenazgo, los gustos regionales y el genio de quienes construyeron una de las cumbres de la creatividad artesanal europea.

Es un lenguaje en continua transformación que sigue hablando de luz, de forma, de volumen, de significado y de maestría orfebre.



Collezione Barocco, MAUA Design, www.mauadesign.com

Fotos de la autora

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Enciclopedia storica dell'antiquariato*. La Spezia: Fratelli Melita Editori, 1988.

Black, Anderson.J. *Gioielli e pietre preziose*. Milano: Gribaudo, 2024.

Buttitta, Anastazja. Il gioiello rinascimentale veneziano; il pendente a nave en *Oltre l'Ornamento. Il Gioiello tra identità, lusso e moderazione* (a cura di Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon). Atti della Giornata di Studio

Internazionale, Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallaresso, Padova, 22 febbraio 2019, Artes 24, Artes. Palermo: Palermo University Press, 2020.

Casu, Fabrizio. *Il gioiello nella storia, nella moda, nell'arte*. Roma: Europa Edizioni, 2018.

Di Natale, Maria Concetta. *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 2000.

Franzon Serena. Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'Italia della Controriforma, en *Oltre l'Ornamento. Il Gioiello tra identità, lusso e moderazione* (a cura di Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon). Atti della Giornata di Studio Internazionale, Sala delle Edicole, Corte dell'Arco Vallaresso, Padova, 22 febbraio 2019, Artes 24, Artes. Palermo: Palermo University Press, 2020.

Griseri, Angela. *Oreficeria barocca*. Novara: Istituto Geografico De Agostini (in collaborazione con la casa d'aste Sotheby's, 1985.

Guido, Sante. *Appunti delle lezioni dell'Insegnamento di Restauro dei Materiali*, anno accademico 2021-2022. Trento: Università di Trento, 2021.

Lenti, Lia – Liscia Bemporad, Dora. (a cura di), *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*. Venezia: Marsilio, 1999.

McConnell, Sophie. *Metropolitan Jewelry*. New York: The Metropolitan Museum of Art and Bulfinch Pr., 1991.

“Tra l'arte della filigrana e la pittura barocca: Liguria delle Arti a Campo Ligure e Ceranesi”, <https://www.lavocedigenova.it/>

<https://www.scuoladioreficeria.it/>

<https://grandenapoli.it/la-collana-del-tesoro-di-san-gennaro-la-storia-e-la-sua-composizione/>

<https://daverio1933.it/gioielli-dell-epoca-barocca/>

Jorio, Paolo - Recanatesi, Franco (a cura di). *Le dieci meraviglie del tesoro di San Gennaro*, ediz. Illustrata. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010.

<https://www.tesorosangennaro.it>

Pazzi, Piero. *I gioielli nella civiltà veneziana*. Treviso: Zoppelli, 1995.

La metamorfosis de Dafne. Bernini y la transformación del arte clásico en arte barroco

Gabriele Romano

gabrieleroano.archeo@gmail.com

Resumen

La escultura «Apolo y Dafne» de Bernini representa un punto de inflexión en la historia del arte, un momento en el que el legado del arte clásico se transforma en un nuevo lenguaje expresivo: el barroco. La obra representa una metamorfosis artística que Bernini llevó a cabo partiendo del arte antiguo, reformulado con una estética dinámica. Entre fuentes literarias y esculturas antiguas, Bernini funda una nueva poética visual, introduce emoción y movimiento en el mármol, y envuelve al espectador en una experiencia inmersiva. «Apolo y Dafne» representa, por tanto, un momento fundacional de la escultura barroca, en el que el clasicismo no se abandona, sino que se transforma, se transfigura. La metamorfosis de Dafne es síntesis de tradición e innovación, símbolo de la capacidad del arte de Bernini para transformar lo antiguo en una nueva visión del mundo.

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

The Metamorphosis of Daphne. Bernini and the transformation of Classical Art into Baroque Art

Abstract

Bernini's sculpture 'Apollo and Daphne' marks a turning point in the history of art, a moment when the legacy of classical art gave way to a new expressive language: the Baroque. The work embodies an artistic metamorphosis that Bernini achieved by drawing on ancient art and reinterpreting it through a dynamic aesthetic. Drawing on literary sources and ancient sculptures, Bernini establishes a new visual poetics, infusing emotion and movement into the marble, and enveloping the viewer in an immersive experience. 'Apollo and Daphne' thus represents a foundational moment in Baroque sculpture, in which classicism is not abandoned, but rather transformed and transfigured. Daphne's metamorphosis is a synthesis of tradition and innovation, a symbol of the power of Bernini's art to transform the ancient into a new vision of the world.

Keywords: Bernini, classical antiquity, sculpture, metamorphosis, Baroque.

*In nova fert animus mutatas dicere formas
 corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
 adspirate meis primaque ab origine mundi
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*
 (“Me lleva el ánimo a decir las mutadas formas
 a nuevos cuerpos: dioses, estas empresas mías, pues
 vosotros los mutasteis, aspirad, y, desde el primer origen
 del cosmos hasta mis tiempos, perpetuo desarrollad mi
 poema.”)

Ovidio, *Metamorfosis*, I, 1-4.

ENTRE MÁRMOL Y POESÍA: BERNINI Y OVIDIO

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) llegó a Roma desde Nápoles, donde había nacido, en 1606, a la edad de ocho años, siguiendo a su padre Pietro, un apreciado escultor, llamado por el papa Pablo V Borghese para realizar algunos trabajos. Fue precisamente en Roma donde el joven Gian Lorenzo, iniciado en la escultura siguiendo los pasos de su padre, pudo comenzar su verdadera formación artística, estudiando a los maestros del Renacimiento y, sobre todo, las esculturas antiguas. Si bien el estudio del arte y la arquitectura antiguos durante estos años de juventud está bien documentado gracias a las noticias de los biógrafos,¹ no hay noticias explícitas sobre la cultura literaria del artista; es más, al leer a Baldinucci, su biógrafo, parece que no leía mucho:

Fu dunque il Bernino singolarissimo nelle
 azioni comiche, e nel compor Commedie, nelle
 quali fece molte in tempo di Urbano, e di Inno-
 cenzio, che per lo disteso, e per l'invenzione
 furono sommamente applaudite. Fece egli

1- Bernini, Domenico. *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino* (Roma 1713), 12-14; 32; Baldinucci, Filippo. *Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini* (Florencia 1682), 25.

mirabilmente tutte le parti serie e ridicolose,
e in tutti i linguaggi, che fussero stati rappre-
sentati mai in sulle scene fino ai suoi tempi, e
quel ch'è più, le arricchì di concetti tali, che i
letterati, che l'ascoltavano gli attribuivano altri
a Terenzio, altri a Plauto, e simili autori, che
il Bernino non lesse giammai, perché il tutto
faceva a forza d'ingegno.²

Bernini fue también un hombre de teatro que escribió comedias muy apreciadas por el público en la época de los papas Urbano VIII (1623-1644) e Inocencio X (1644-1655). Según otras fuentes, para sus representaciones teatrales también construía el teatro, lo decoraba con sus esculturas y pintaba los decorados, además de escribir el texto de la comedia y componer la música.³ Parece evidente que este tipo de noticias se difundieron para favorecer una visión que Bernini ya intentaba propagar en vida sobre su figura, un talento innato que no necesitaba leer ni estudiar demasiado para crear comedias, obras teatrales, versos y música.⁴ Si bien la genial inspiración del artista puede ser en parte cierta, sabemos que Bernini inició una larga serie de estudios bajo la protección del cardenal Maffeo Barberini (posteriormente papa Urbano VIII), a quien el papa Pablo V Borghese le confió al joven artista con la premonición de que sería «el Miguel Ángel de su tiempo».⁵ El cardenal Barberini fue sin duda uno de los literatos más importantes de su época, escritor y poeta, y aunque las biografías de Bernini se centran casi exclusivamente en la formación del artista en el campo artístico y arquitectónico, no parece haber demasiadas dudas sobre su formación

2- Baldinucci, 145.

3- Véase Del Pesco, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (Nápoles 2007), 87.

4- Sobre este tema, véase Montanari, Tomaso. *La libertà di Bernini* (Torino 2016), 49-71.

5- Baldinucci, *Vita*, 15; 24-25; Bernini, *Vita*, 11-12.

literaria: la cultura literaria de Bernini, aunque no proviene de estudios académicos, puede considerarse una profunda integración de mitos clásicos, poesía contemporánea y retórica, con el resultado evidente de una capacidad excepcional para plasmar en las formas visuales del arte conceptos abstractos y narraciones cargadas de significado. La influencia del cardenal Barberini, hombre de letras y poeta, amante de la literatura clásica griega y latina, debió influir en la producción artística de Bernini, sobre todo en sus inicios, en la creación de obras de temática mitológica en las que se trasluce un conocimiento directo de los versos de Virgilio y Ovidio, que el artista, gracias a su talento innato, supo transformar en poesía de mármol.⁶ Ovidio debió de ejercer una profunda influencia con su *Metamorfosis*, poema épico-mitológico escrito alrededor del año 8 d. C., que narra las transformaciones (metamorfosis) en los mitos clásicos. La obra, en hexámetros y en 15 libros, describe unos 250 mitos, desde el origen del mundo hasta la apoteosis de César, y ya en el título resume el contenido, es decir, las transformaciones, el cambio de los personajes a otras formas, un cambio continuo, una poesía de las formas y las transformaciones. Precisamente por eso, el poema de Ovidio ha tenido mucho éxito a lo largo de los siglos como modelo literario y artístico:⁷ los fragmentos de las ediciones de esta obra se remontan ya a los siglos IX-X, y los primeros manuscritos auténticos datan del siglo XI. Las primeras ediciones son la boloñesa y la romana, ambas de 1471; pero, en lo que a nosotros respecta, la edición italiana de Giovanni Andrea dell'Angui-

6- Rietbergen, Peter. Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies en *Brill's Studies in Intellectual History*, 135, 2006, 95-142.

7- Martindale, Charles. *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century* (Cambridge 1988); Barolsky, Paul. As in Ovid, So in Renaissance Art en *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, 451-474; Cappelletti, Francesca. L'utilizzazione allegorica dei miti tratti dalle Metamorfosi di Ovidio nella pittura e nell'emblematica fra '500 e '600 en *Die Allegorese des antiken Mythos*, 1997, 229-252; Cappelletti, Francesca. L' Uso delle Metamorfosi di Ovidio nella Decorazione ad Affresco della Prima Metà del Cinquecento. Il Caso della Farnesina en *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit*, 1991, 115-128.

llara, *Metamorfosi di Ovidio* (fig. 1), fue la que muy probablemente leyó Bernini, ya que se reimprimió al menos veinte veces entre 1561 y 1624.⁸ Esta edición aparece además en dos volúmenes en el catálogo de la biblioteca de la casa Bernini (oficialmente propiedad de su hermano Luigi) junto con otros volúmenes de autores antiguos y modernos. En esta colección bibliográfica, sin duda consultada e iniciada por Gian Lorenzo Bernini, aparecen obras de autores antiguos como Aristóteles, Curcio Rufo, Euclides, Julio César, Floro, Livio, Cornelio Nepote, Ovidio y Vitruvio, y de autores modernos como Vignola, Palladio, Dante, Petrarca, Galileo, Ficino, Della Casa, Castiglione, Boiardo, Boccaccio, Baronio, Aretino, Ariosto y Marino.⁹ Precisamente este último puede considerarse una fuente adicional de inspiración, sobre todo para *Apolo y Dafne*, dado el poema que escribió en 1602 *La transformación de Dafne en laurel*. Por lo tanto, con la protección del cardenal Barberini, parece prácticamente seguro que al estudio artístico se sumaba también el estudio literario, y la prueba de estos estudios pueden considerarse las propias obras juveniles de Bernini realizadas para la familia Borghese: *Eneas*, *Anquises* y *Ascanio*, *El rapto de Proserpina* y *Apolo y Dafne*.

El grupo de *Eneas*, *Anquises* y *Ascanio* fue realizado entre 1618 y 1619 y hoy se encuentra en la Galería Borghese de Roma (Sala 6, inv. CLXXXII). Se trata del primer gran grupo escultórico realizado por Bernini a la edad de 20 años, y es fácil encontrar el modelo literario que, seguido casi al pie de la letra, permitió esta espléndida composición escultórica (fig. 2). Basta con leer el pasaje de la Eneida de Virgilio que recuerda la huida de Troya de Eneas para tener la descripción de esta obra:

8- Sobre esto, véase Wilkins, Ann Thomas Bernini and Ovid: Expanding the Concept of Metamorphosis en *International Journal of the Classical Tradition*, 6, 3, Winter 2000, 383-408; Bolland, Andrea: "Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne", en *The Art Bulletin*, 82, 2, 2000, 309-330.

9- McPhee, Sarah. Bernini's Books en *The Burlington Magazine*, 142, 1168, 2000, 442-448.

Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae;
 ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit;
 quo res cumque cadent, unum et commune
 periculum, una salus ambobus erit. mihi
 parvus Iulus sit comes, et longe servet vesti-
 gia coniunx [...]. Tu, genitor, cape sacra manu
 patriosque penatis [...]. Haec fatus latos umeros
 subiectaque colla veste super fulvique inster-
 nor pelle leonis, succedoque oneri; dextrae se
 parvus Iulus implicuit sequiturque patrem
 non passibus aequis.¹⁰

El grupo de Bernini representa a Eneas, Anquises y Ascanio huyendo de Troya en llamas: Eneas sostiene sobre sus hombros a su anciano padre, que lleva un gorro frigio y con la mano izquierda lleva a salvo, apoyada sobre la cabeza de Eneas, la estatuilla de los Penates, mientras que con la derecha se apoya en el hombro de su hijo. Este sostiene con ambas manos la pierna izquierda de Anquises, creando un elegante entrelazamiento con la otra pierna paterna, que desciende libremente por delante de su torso. Detrás de ellos, asoma tímidamente el pequeño Ascanio, con el fuego de Vesta en la mano. Las tres figuras, desnudas, están parcialmente envueltas en una piel. Si bien aquí resulta más difícil que en otras obras de Bernini encontrar el modelo escultórico antiguo, es más fácil relacionarlo iconográficamente con ejemplos pictóricos como *La huida de Troya* de Annibale Carracci en la Sala de la Eneida del Palazzo Fava de Bolonia (1595) o *El incendio del Borgo* de Rafael en las Estancias

10- Virgilio, *Eneida*, II, 856-876. "Querido padre, ven, recuéstate sobre mis hombros, que ya están listos para sostenerte: el peso no me avergonzará. Dondequiera que vayamos, el peligro será común y común será la salvación. Que Iulo, que es pequeño, me acompañe, que Creusa me siga desde lejos [...]. Tú, padre, toma en tus manos los objetos sagrados y los Penates de la patria [...]. Dicho esto, extendiendo sobre mis hombros un manto y una piel de león leonado, me inclino para recibir el peso de mi padre. A mi derecha, el pequeño Iulo se agarra con su manita, siguiendo con sus pequeños pasos los largos pasos de su padre."

Vaticanas (1514).¹¹ En la obra de Bernini destaca el trabajo de la piel en tres edades diferentes de la vida, suave y tersa en el niño Ascanio (cuyo rostro es muy similar al del pequeño querubín que Bernini realizará en 1622 en la restauración del Ares Ludovisi),¹² tensa con la musculatura subyacente en el adulto Eneas y arrugada en el anciano Anquises. Una descripción adicional de la huida de Eneas se encuentra también en un pasaje de *Las metamorfosis* de Ovidio:

Non tamen eversamTroiae cum moenibus esse
spem quoque fata sinunt: sacra et, sacra altera, patrem
fert umeris, venerabile onus, Cythereius heros.
De tantis opibus praedam pius eligit illam
Ascaniumque suum profugaque per aequora classe
fertur ab Antandro scelerataque limina Thracum
et Polydoreo manantem sanguine terram
linquit et utilibus ventis aestuque secundo
intrat Apollineam sociis comitantibus urbem.¹³

Otra obra de la Galería Borghese es *El rapto de Proserpina* (Sala 4, inv. CCLXVIII), realizada por Bernini a los 23 años, entre 1621 y 1622. La escultura representa el momento culminante del rapto de Proserpina a

11- Felici, Sonja: “Enea, Anchise e Ascanio.” Bernini Gian Lorenzo, inv. CLXXXII, Roma: Galleria Borghese, 2022. <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/enea-anchise-e-ascanio>.

12- Romano, Gabriele. Il Barocco e l'antico. Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca en *Cuadernos de Historia del Arte*, 40, 15, febrero-junio 2023, 87-119; Bernini, la antigüedad clásica y el nacimiento de la escultura barroca en *Otro Barroco. Ensayos sobre algunos escenarios Barrocos*, 1 (2025), 136-137.

13- Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 623–631: “Sin embargo, el destino no quiere que con las murallas de Troya se derrumbe también toda esperanza: el héroe, hijo de la diosa de Citera, carga sobre sus hombros las imágenes sagradas y, otro peso sagrado y venerable, a su padre. Entre tantas riquezas, el piadoso héroe elige este botín y a su querido Ascanio, y con una flota de refugiados se enfrenta al mar partiendo del puerto de Antandro, evita las costas malvadas de los tracios, la tierra empapada con la sangre de Polidoro, y con vientos y corrientes a su favor entra, con su séquito de compañeros, en el puerto de la isla de Apolo.”

manos de Plutón, dios del inframundo. El esfuerzo es tal que el cuerpo del dios está tenso, con la poderosa musculatura sosteniendo en sus brazos a Proserpina, que se debate, hasta tal punto que las manos de Plutón se hunden en su carne, representadas mediante un sublime trabajo del mármol (fig. 3). Los modelos antiguos de este grupo escultórico se han identificado en el *Hércules matando a la Hidra* (del siglo II d. C. y restaurado por Alessandro Algardi en esos años) de los Museos Capitolinos, en lo que respecta a la disposición y la posición de las piernas de Plutón, en el *Laocoonte* del Vaticano (siglo I a. C.), en lo que respecta al busto del dios, y en la *Niobide* de Villa Medici (siglo II d. C.), ahora en los Uffizi de Florencia, en lo que respecta al rostro de Proserpina (fig. 4). Por el contrario, un modelo más reciente para la composición de la obra se aprecia en *El rapto de las sabinas* de Giambologna (1574-1580) en Florencia.¹⁴ También en este caso hay modelos literarios que considerar, uno es Claudiano en la obra *De raptu Proserpine* escrita en el siglo V d. C., una obra que circuló en latín en cuatro ediciones diferentes entre 1489 y 1605 y que probablemente debía ser conocida por humanistas y literatos como el cardenal Barberini y, por lo tanto, tal vez también por Bernini:

Diffugiunt Nymphae, rapitur Proserpina curru
 imploratque Deas. Iam Gorgonis ora revelat
 Pallas et intento festinat Delia telo,
 nec patruo cedunt. Stimulat communis in arma
 virginitas crimenque feri raptoris acerbat.
 Ille velut stabuli decus armentique iuvenecam
 cum leo possedit nudataque viscera fodit
 unguibus et rabiem totos exegit in armos,

14- Romano, *Bernini*, 140; para la reconstrucción de la historia de la escultura, véase también Sonia Felici, "Ratto di Proserpina." Bernini Gian Lorenzo, inv. CCLXVIII, Roma: Galleria Borghese, 2024. <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/ratto-di-proserpina>.

stat crassa turpis sanie nodosque iubarum
excudit et viles pastorum despicit iras.¹⁵

También en este caso se puede identificar un pasaje de Las metamorfosis de Ovidio que describe el mito y que puede haber inspirado aún más al artista en la creación de su obra:

[...] oppositoque genu curvavit flexile cornum
inque cor hamata percussit harundine Ditem.
Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae,
nomine Pergus, aquae: non illo plura Caystros
carmina cynorum labentibus audit in undis.
silva coronat aquas cingens latus omne suisque
frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus;
frigora dant rami, Tyrios humus umida flores:
perpetuum ver est. quo dum Proserpina luco
ludit et aut violas aut candida lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque
inplet et aequales certat superare legendo,
paene simul visa est dilectaque raptaque Diti:
usque adeo est properatus amor. dea territa maestro
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
clamat, et ut summa vestem laniarat ab ora,
collecti flores tunicis cecidere remissis,
tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis,
haec quoque virgineum movit iactura dolorem.¹⁶

15- Claudiano, *De raptu Proserpine*, II, 204-213: “Las ninfas huyen. Proserpina es raptada en el carro y pide ayuda a las diosas. Ya Palas descubre el rostro de la Gorgona, la veloz Delia lanza la flecha y se oponen a su tío: las impulsa a las armas su virginidad común y las exaspera la despiadada ofensa del rapto. Él es como un león que agarra a una novilla, orgullo del establo y del rebaño, y le arranca las entrañas con las garras y descarga su ferocidad sobre los hombros y los costados; se yergue manchado de sangre espesa, sacude los rizos de su melena y desprecia la vil ira de los pastores.”

16- Ovidio, *Metamorfosis*, V, 383-401: “[...] y, apoyando una rodilla, tensó los brazos elásticos del arco y con la punta de la lanza atravesó el corazón de Plutón. No muy lejos de las murallas

Aunque no forma parte de la colección Borghese, otra escultura de Bernini se vio influenciada por los versos de Ovidio y Virgilio: se trata de *Neptuno y Tritón*, obra realizada por el artista entre 1622 y 1623 para el cardenal Alessandro Montalto Peretti como adorno de la fuente de los jardines de Villa Montalto Peretti en Roma. Neptuno aparece de pie sobre una concha, con el torso girado y las manos sosteniendo el tridente, apuntando hacia abajo, listo para sumergirlo en el mar y calmar las olas. Entre las piernas del dios se encuentra agachado Tritón, que sopla dentro de una concha. También en este grupo escultórico los modelos clásicos son evidentes, sobre todo en la posición de las piernas del dios, que recuerdan a *Hércules matando a la Hidra* y al *Gladiador Borghese* (siglo I a. C., hoy en el Louvre de París). La escultura permaneció en la Villa Montalto Peretti hasta 1786, cuando fue adquirida por el marchante de arte inglés Thomas Jenkins y llegó a Inglaterra, donde aún hoy se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres (inv.: A.18:1-1950).¹⁷ También en este caso, los versos de Virgilio inspiraron a Bernini:

de Enna hay un lago de aguas profundas llamado Pergo: ni siquiera el Caistro, en el fluir de su corriente, oye cantar a tantos cisnes. Un bosque corona sus aguas, rodeándolas por todos lados, y con sus ramas, como un velo, filtra los rayos del sol. El follaje proporciona frescura, las flores iluminan la humedad del suelo: una primavera eterna. En este bosque, Proserpina se divertía recogiendo violetas o lirios blancos, llenaba con celo infantil las cestas y los bordes de su vestido, compitiendo con sus compañeras por ver quién recogía más, cuando en un instante Plutón la vio, se enamoró de ella y la raptó: tan precipitada fue esa pasión. Aterrorizada, la diosa invocaba con voz angustiada a su madre y a sus compañeras, pero más a su madre; y como se había rasgado el borde inferior del vestido, este se aflojó y las flores recogidas cayeron al suelo: tal era la candidez de aquella joven, que en su corazón de virgen incluso la pérdida de las flores le causó dolor.”

17- Wittkower, Rudolph. Bernini Studies - I. The Group of Neptune and Triton en *The Burlington Magazine* 94, 588 (1952): 68–76; Rosemary Barrow, *Gender, Identity and the Body in Greek and Roman Sculpture* (Cambridge 2018), 164-180; véase también la ficha del Victoria and Albert Museum en el enlace.:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O17204/neptune-and-triton-figure-group-bernini-gian-lorenzo/>

Interea magno misceri murmure pontum,
 emissamque hiemem sensit Neptunus, et imis
 stagna refusa vadis, graviter commotus; et alto
 prospiciens, summa placidum caput extulit unda.
 Disiectam Aeneae, toto videt aequore classem,
 fluctibus oppressos Troas caelique ruina,
 nec latuere doli fratrem Iunonis et irae.
 Eurum ad se Zephyrumque vocat, dehinc talia fatur:
 “Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
 Iam caelum terramque meo sine numine, venti,
 miscere, et tantas audetis tollere moles?
 Quos ego—sed motos praestat componere fluctus.
 Post mihi non simili poena commissa luetis.
 Maturate fugam, regique haec dicite vestro:
 non illi imperium pelagi saevumque tridentem,
 sed mihi sorte datum. Tenet ille immania saxa,
 vestras, Eure, domos; illa se iactet in aula
 Aeolus, et clauso ventorum carcere regnet.’
 Sic ait, et dicto citius tumida aequora placat,
 collectasque fugat nubes, solemque reducit.
 Cymothoe simul et Triton adnexus acuto
 detrudunt navis scopulo; levat ipse tridenti;
 et vastas aperit syrtis, et temperat aequor,
 atque rotis summas levibus perlabitur undas.¹⁸

18- Virgilio, *Eneida*, I, 124-147: “Mientras tanto, Neptuno, profundamente perturbado, sintió cómo el mar se agitaba con gran estruendo, cómo se desataba la tormenta y cómo se removían las aguas del fondo; y, mirando hacia arriba, levantó su plácida cabeza por encima de las olas. Ve la flota de Eneas dispersa por todo el mar, y a los troyanos oprimidos por las olas y la ruina del cielo, y tampoco le quedaron ocultas a su hermano las artimañas y la ira de Juno. Llama a Euro y a Céfito, y les dice: «¿Tanta confianza tenéis en vuestro linaje? ¿Os atrevéis, vientos, sin mi consentimiento, a trastornar el cielo y la tierra y a levantar altas olas? ¡Vosotros, que yo...! Pero primero calmemos las agitadas olas. Luego me pagaréis la fechoría con un castigo muy diferente. Apresuraos a huir y decidle esto a vuestro rey: no le ha tocado en suerte el reino del mar y el terrible tridente, sino a mí. Él posee enormes rocas, vuestra morada, Euro; que se gloríe en ese palacio, Eolo, y gobierne en la cerrada prisión de los vientos». Dicho esto, más rápido

Y también en este caso, las Metamorfosis de Ovidio añadieron detalles al mito que esculpir:

Nec maris ira manet, positoque tricuspile telo
mulcet aquas rector pelagi supraque profundum
exstantem atque umeros innato murice tectum
caeruleum Tritona vocat conchaeque sonanti
inspirare iubet fluctusque et flumina signo
iam revocare dato: cava bucina sumitur illi,
tortilis in latum quae turbine crescit ab imo,
bucina, quae medio concepit ubi aera ponto,
litora voce replet sub utroque iacentia Phoebō;
tum quoque, ut ora dei madida rorantia barba
contigit et cecinit iussos inflata receptus,
omnibus audita est telluris et aequoris undis,
et quibus est undis audita, coercuit omnes.¹⁹

Al leer los versos de los dos poetas y unirlos, Bernini dio forma a su escultura, con el dios Neptuno empuñando su tridente y Tritón tocando su caracola para calmar las terribles aguas del mar que, en la composición original, debían estar simbolizadas por las aguas de la fuente de la magnífica Villa Montalto Peretti (fig. 5). En estudios anteriores, ya se había analizado la influencia del arte antiguo en Bernini y el proceso creativo que, a partir de modelos escultóricos clásicos, llevó a la realización de

que la palabra, calma las aguas turbulentas, disipa las nubes densas y devuelve el sol. Cimotoe y Tritón juntos liberan con esfuerzo los barcos del afilado acantilado; él los levanta con el tridente; abre las vastas dunas, calma el mar y pasa con ligeras ruedas sobre la cresta de las olas.”
19- Ovidio, *Metamorfosis*, I, 330-342: “Cesó la furia del mar y, tras depositar su tridente, el dios de los océanos apaciguó las aguas, llamó al azul Tritón, que sobresale de los remolinos con los hombros cubiertos de conchas, y le ordenó que soplara en su cuerno sonoro, para que, ante esa señal, las olas y los ríos volvieran a su cauce. Y él tomó su caracola hueca y retorcida, que se ensancha en espiral desde la punta, la caracola que, si se sopla en medio del mar, llena con su voz las costas de este a oeste. Entonces, cuando se la llevó a la boca entre la barba empapada y, soplando a la orden, tocó la retirada, la oyeron todas las aguas del mar y de la tierra firme, y todas, al oírla, volvieron a sus límites.”

la escultura del artista.²⁰ Ahora se puede añadir una pieza más a este proceso, es decir, la inspiración inicial que toma forma a través de la lectura de las palabras y los versos de los autores antiguos. Como hemos podido constatar, la influencia del poema de Ovidio, *Las metamorfosis*, parece ser una presencia constante, sobre todo en la creación de las obras maestras juveniles de Bernini. Así, sus obras son el admirable resultado de diferentes elementos procedentes de fuentes literarias y artísticas. A diferencia de los artistas renacentistas, Bernini no imita lo antiguo, sino que lo reinterpreta utilizando los temas clásicos y transformándolos a través de su sensibilidad artística, a través de su genio, que dará lugar al nacimiento de un nuevo arte. Su escultura ya no es fija, rígida, inmóvil, sino que se mueve captando el momento exacto de la acción representada, mostrando una tendencia pictórica precisamente en la escultura. En Bernini, el estudio de la antigüedad es intenso y apasionado, incluso considerado esencial para los jóvenes artistas,²¹ pero su arte consiste en salirse a veces de las reglas, sin infringirlas, ya que él mismo dice: «*Chi non esce talvolta di regola, non la passa mai*»²² y fue precisamente esto lo que le permitió crear un nuevo arte, el arte barroco, que florecería triunfalmente, entre el amor por lo antiguo y la visión moderna, en su obra maestra absoluta: *Apolo y Dafne*.

APOLO Y DAFNE: UN MILAGRO DEL ARTE

Cuando Gian Lorenzo Bernini comenzó a trabajar el gran bloque de mármol de Carrara, una gran pieza de «polvaccio», como se llamaba entonces este mármol, adquirida en agosto de 1622, debía tener muy presentes los versos de Ovidio sobre el mito de Apolo y Dafne. Bernini

20- Romano, *Il Barocco*, 87-119; Bernini, 126-154.

21- De Chantelou, Paul. *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (París 1665), 5 septiembre; 13 septiembre.

22- Bernini, *Vita*, 33 ("Quien no se sale a veces de las reglas, nunca las supera").

tradujo cada palabra del poeta al mármol, esculpiéndola y eternándola para crear una de las estatuas más famosas de la historia del arte, una de las obras maestras que dio inicio al nuevo arte barroco. La estatua fue encargada al artista por el cardenal Scipione Borghese en 1622 para decorar su villa cerca de la Porta Pinciana de Roma (Villa Borghese), junto con otros dos grupos escultóricos, ya realizados en años anteriores, de *Eneas* (1618-1619) y *Proserpina* (1621-1622). La nueva escultura se inició inmediatamente después de la finalización del Rapto de Proserpina, pero poco después se suspendió el trabajo porque Bernini comenzó una nueva obra encargada por el cardenal Alessandro Montalto Peretti para su villa: el *David*. La nueva obra se completó en el plazo de un año (1623-1624), pero entretanto falleció el cardenal Peretti y la escultura fue adquirida inmediatamente por el cardenal Scipione Borghese, que la llevó a su Villa Borghese (hoy todavía en la Galería Borghese, inv.: LXXVII). Así, Bernini reanudó el trabajo sobre *Apolo y Dafne*, con la ayuda del joven escultor Giuliano Finelli,²³ y la escultura se terminó en 1625. Estas son las palabras del biógrafo Baldinucci, que recuerdan cómo fue recibida la obra por el público:

... e così ebbe egli a fare il gruppo della Dafne con il giovane Apollo, e quella in atto d'esser trasformata in Alloro. Il volere io qui descrivere le meraviglie, che in ogni sua parte scopre agli occhi d'ognuno questa grande opera, farebbe un faticare assai, per poi nulla concludere; perché l'occhio solamente, e non l'orecchio ne può formar concetto bastante; con ciò sia cosa che e per lo disegno, e per la proporzione, e per l'aria delle teste, e squisitezza d'ogni

23- Munoz, Antonio. Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini en *Vita d'arte*, VI, 1913, II, 33-44; Anna Coliva, *Bernini scultore. La tecnica esecutiva* (Roma 2002), 184-207.

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 bastimi 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, ed il giovinetto artefice stesso, che ancora diciotto anni non avea compiuti, nel camminar ch'ei faceva per la Città, tirava dopo di sé gli occhi di tutte le persone, le quali il guardavano, e altri additavano per un prodigio; ma da quel tempo in qua non fu, per così dire, alcuno già mai, che per desio di ammirar cose stupende si portasse colà, che il vedere opera sì bella non riponesse fra i suoi principali intenti; ma perché la figura della Dafne quanto più vera, e più viva, l'occhio casto di alcuno meno offender potesse, allorché da qualche morale avvertimento ella venisse accompagnata; le altre volte nominato Cardinal Maffeo Barberino operò, che vi fosse scolpito il seguente distico, parto nobile della sua eruditissima mente: *Quisquis amans sequitur fugitive gaudia formae, Fronde manus implet Baccas seu carpit amaras.*²⁴

Un milagro del arte, así es como sus contemporáneos definieron esta sublime obra, una maravilla, la Dafne de Bernini, que, ya famoso por sus esculturas anteriores, se hizo aún más famoso entre la gente por su maestría en esculpir el mármol (fig. 6). Obviamente, también en este

24- Baldinucci, *Vita*, 9.

pasaje la celebración resulta exagerada al reducir la edad de Bernini en el momento de la realización de la obra, ya que el artista tenía 27 años²⁵ y no 18 años, como se indica en el pasaje de Baldinucci y del propio Bernini.²⁶ Sin embargo, es cierta la fama que adquirió tras la inauguración de la escultura, una fama que le acompañó durante toda su vida, ya que Apolo y Dafne fue siempre, y sigue siendo, considerada su obra maestra.²⁷ Pero la belleza de la escultura, y en particular del cuerpo desnudo de Dafne, fue considerada por algunos cardenales de la época como inapropiada para la residencia de uno de sus pares, el cardenal Borghese, hasta tal punto que, para justificar su presencia en la Villa Borghese, la escultura fue transformada en un ejemplo moral con la adición, en el pedestal, de un dístico en latín (fig. 7), escrito en un cartucho esculpido como piel de dragón, compuesto por el cardenal Maffeo Barberini: *Quisquis amans sequitur fugitive gaudia formae, Fronde manus implet Baccas seu carpit amaras* («el que ama y persigue los placeres de la belleza fugaz, llena su mano de ramas y recoge bayas amargas»).²⁸ Pero veamos ahora cómo nació esta escultura que marcó una época y, sobre todo, el paso a un nuevo arte. Para tener una descripción del tema, basta con leer los

25- Para consultar los documentos que permiten conocer las fechas de representación de Apolo y Dafne, véase Coliva, *Bernini scultore*, 189-191.

26- De Chantelou, *Journal*, 5 agosto.

27- Bernini, *Vita*, 18-19; De Chantelou, *Journal*, 23 julio; 23 agosto; Pierre Cureau de La Chambre, *Eloge de M. le cavalier Bernin* en *Journal des Scavans*, 24 febbraio 1681, 54.

28- Sobre la cuestión de la moralidad de la escultura, véase Montanari, *La libertà*, 3-43. La escultura se colocó en la Sala III de Villa Borghese, junto a la pared cercana a la escalera que conduce a la Pinacoteca, en una posición que permitía observar la obra desde el punto de vista deseado por Bernini, pero en 1780 se trasladó al centro y en el otro lado del pedestal se añadió una inscripción adicional en latín, grabada en un cartucho con forma de piel de águila (el dragón y el águila son los animales heráldicos de los Borghese), que reproduce los versos 549-551 del libro I de *Las metamorfosis* de Ovidio: *Mollia cinguntur tenui praecordia libro, in frondem crines, in ramos brachia crescunt, pes modo tam velox pigris radicibus haeret* («El delicado pecho se envuelve en una fina corteza, el cabello se transforma en hojas, los brazos en ramas, los pies, antes tan veloces, se fijan en raíces inertes»). Sobre la historia de la escultura, véase Kristina Hermann Fiore, *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Cinisello Balsamo 1997.

versos de Ovidio en *Las metamorfosis* (I, 450-567), que narran el mito y la transformación de la ninfa Dafne: después de matar con su arco a la serpiente Pitón, Apolo se jactó de su hazaña ante Cupido, dios del amor, sonriendo por el hecho de que él también llevara arco y flechas, y afirmando que esas no parecían armas adecuadas para él. Así, Cupido, indignado, decidió vengarse y disparó al dios con la flecha dorada del amor, y a la ninfa Dafne, que sabía que era apreciada por Apolo, con la flecha de plomo que, por el contrario, ahuyentaba el amor, para demostrar al dios de lo que era capaz su arco. Apolo, nada más ver a Dafne, hija del dios-río Peneo, se enamoró de ella. Sin embargo, si antes la joven había rechazado el amor, dedicándose más bien a la caza como seguidora de Diana, al ser alcanzada por la flecha de plomo de Cupido, cuando vio al dios, comenzó a huir. Apolo comenzó entonces a perseguirla para intentar detenerla, pero la ninfa siguió corriendo hasta que, casi agotada, llegó al río Peneo y le pidió a su padre que la ayudara disolviendo su forma. Dafne se transformó así en un árbol de laurel antes de que el dios pudiera atraparla, pero él decidió convertir esta planta en siempreverde y considerarla sagrada para él. Estas son las palabras de Ovidio sobre el momento de la transformación:

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!’
 [quae facit ut laedar mutando perde figuram.]
 vix prece finita torpor gravis occupat artus,
 mollia cinguntur tenui praecordia libro,
 in frondem crines, in ramos brachia crescunt,
 pes modo tam velox pigris radicibus haeret,

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 citharae, te nostrae, laure, pharetrae.'²⁹

Estos versos inspiraron a Bernini, quien tradujo al mármol, casi al pie de la letra, cada momento de la transformación de Dafne, perseguida por el dios Apolo, captando precisamente el momento en que el hermoso cuerpo de la ninfa se convierte en un laurel. La representación de este mito era bastante común y se pueden encontrar ejemplos desde la antigüedad en escultura, pintura y mosaicos, pero gracias a la difusión del texto de *Las metamorfosis* de Ovidio en la Edad Media y el Renacimiento, la escena de la transformación de Dafne se representó con frecuencia, sobre todo en pintura y a través de grabados.³⁰ Bernini

29- Ovidio, *Metamorfosis*, I, 540-559: "Sin embargo, el dios la persigue, impulsado por las alas del Amor, es más rápido y no le da tregua, se le echa encima y le sopla en el cabello suelto sobre el cuello. La ninfa, agotada y pálida por el esfuerzo de la rápida huida [mirando las aguas del Peneo], exclama: «¡Oh, Tierra, invoca, ábrete de par en par o destruye con una metamorfosis mi bella figura, que es la causa de mi daño! ¡Padre, ayúdame, añade, si vosotros, ríos, tenéis poder divino! ¡Borra transformándola la bella apariencia por la que tanto gusté!». Apenas había terminado de rezar, cuando un pesado entumecimiento invadió su cuerpo: su delicado pecho se envolvió en una fina corteza, su cabello se convirtió en hojas, sus brazos en ramas, sus pies, antes tan rápidos, se fijaron en raíces inertes, su rostro en la copa de un árbol: solo le quedaba la belleza. Aun así, Febo seguía amándola y, apoyando la mano derecha sobre el tronco, sentía que el pecho aún latía bajo la fresca corteza y, entrelazando sus brazos con las ramas como si fueran los miembros de ella, besaba la madera: pero la madera se sustraía a esos besos. A lo que el dios respondió: «Puesto que no puedes ser mi esposa, dijo, serás sin duda mi árbol. Mi copa, mi cítara, mi carcaj, oh laurel, se adornarán contigo»."

30- Stechow, Wolfgang. *Apollo und Daphne*, en *Studien der Bibliothek Warburg* (Leipzig 1932), 23; Biagio Pace, *Metamorfosi figurate*, en *Bolletino d'arte*, 1934, 487-507; Yves Giraud, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin*

pudo así inspirarse en algunas fuentes iconográficas para crear su obra: en algunas miniaturas de manuscritos de mediados del siglo XV que recogen los sonetos y cantos de Francesco Petrarca, poeta apreciado por Maffeo Barberini y Bernini, aparece la representación de Apolo y Dafne en el momento de la carrera y la transformación en laurel, alusión en este caso a la amada Laura del poeta (se trata de dos ediciones del *Liber sonectorum et cantilenarum* de Francesco Petrarca, una es el Cod. Ital. IX, 43 de la Biblioteca Marciana de Venecia y la otra es el Urb.lat.681 de la Biblioteca Apostólica Vaticana); por otra parte, la pintura de Antonio Pollaiuolo (hoy conservada en la National Gallery de Londres) data de 1470-1480 y representa el mito y a los dos personajes, cuya postura se acerca mucho a la representada posteriormente en la obra de Bernini, sobre todo en el movimiento de Apolo y con la capa agitada por la carrera, mientras que Dafne resulta muy estática; otra pintura, esta vez de Giorgione o, según hipótesis más recientes, de Tiziano, datable entre 1510 y 1515 (conservada en el Seminario Patriarcal de Venecia), muestra a Dafne girando la cabeza y el torso en el momento en que sus manos comienzan a transformarse en ramas, similar a la actitud de la ninfa representada por Bernini; por último, dos ejemplos de Baldassarre Peruzzi que representan la persecución de Apolo, un grabado datable entre 1530 y 1560 conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, y un fresco en el Salón de las Perspectivas de la Farnesina en Roma, datable entre 1517 y 1518 (fig. 8). Se han encontrado otras fuentes iconográficas en el fresco de Annibale Carracci de *Polifemo, Aci y Galatea* del Palazzo Farnese (1597-1600) en lo que respecta al movimiento de Apolo, mientras que para el rostro de Dafne se indica como modelo una de las madres pintadas en *La matanza de los inocentes* de Guido Reni (1611), hoy en la

du XVII^e siècle, (Ginevra 1969), 75 sgg.; Anita Margiotta e Anna Mattiolo, *Il mito di Apollo e Dafne en Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500; mito, allegoria, analisi iconologica* (Roma 1981), 161sgg.

Pinacoteca Nacional de Bolonia.³¹ Pero, como siempre, Bernini combina muchas fuentes y ejemplos, y los reelabora uniendo y transformando las características que considera más importantes y significativas. Como siempre, su modelo ideal es el antiguo, que retoma y renueva a través de su genial visión artística. También se puede encontrar una contribución en la producción poética de la época de Bernini, que da testimonio de la fama del mito de Dafne, y se trata del soneto *La transformación de Dafne*, contenido en la obra *La Lira*, escrita por Giovan Battista Marino en 1614:

Stanca, anelante a la paterna riva,
qual suol cervetta affaticata in caccia,
correa piangendo e con smarrita faccia
la vergine ritrosa e fuggitiva.
E già l'accesso dio, che la seguiva,
giunta omai del suo corso avea la traccia,
quando fermar le piante, alzar le braccia
ratto la vide, in quel ch'ella fuggiva.
Vede il bel piè radice, e vede (ahi fato!)
che rozza scorza i vaghi membri asconde,
e l'ombra verdeggiar del crine aurato.
Allor l'abbraccia e bacia, e, de le bionde
chiome fregio novel, dal tronco amato
almen, se 'l frutto no, coglie le fronde.³²

En 1625, cuando el grupo de *Apolo y Dafne* aparece por primera vez al público en la Villa Borghese, dejando a todos los visitantes asombrados por su admirable belleza, se representa el momento culminante de la metamorfosis de Dafne en árbol de laurel: Apolo está representado durante la carrera, con el pie derecho apoyado en el suelo y el izquierdo suspendido en alto, más atrás. Su cuerpo está desnudo, cubierto solo por

31- Felici, Sonia. *Apollo e Dafne*. Bernini Gian Lorenzo, inv. CV, Roma: Galleria Borghese, 2022. <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/apollo-e-dafne>.

32- Marino, Giambattista. *La Lira*, I, 1614, Rime Boscherecce.

una capa, movida por el viento de la carrera, que le pasa por los costados y el hombro izquierdo. El torso está ligeramente inclinado hacia la derecha y con la cara intenta mirar el rostro de Dafne, delante de él, a la que acaba de alcanzar y a la que toca el cuerpo con la mano izquierda. Dafne está representada en el momento en que se está transformando en un laurel, justo cuando el dios la alcanza y la agarra. Su cuerpo también está desnudo, rígido y en movimiento al mismo tiempo, la corteja cubriendo las piernas que se fijan en el suelo, como lo evidencian las raíces que brotan de los dedos de los pies, pero su torso está torcido, los brazos se levantan y de los dedos comienzan a brotar ramas y hojas, y también su cabeza se inclina hacia un lado y hacia atrás, con los ojos girados para mirar hacia atrás, mientras que su espléndido cabello también se transforma en hojas. En su rostro, se refleja una expresión que parece una mezcla de miedo, resignación y alivio, con la boca abierta en un grito sordo, casi en éxtasis por la transformación. En esta obra maestra todo se mueve, el cuerpo en carrera de Apolo sigue a Dafne, que se eleva verticalmente desde el suelo dibujando un arco con su cuerpo, o mejor aún, una espiral que, al ascender, envuelve la cabeza, el cabello, los brazos y las manos de la ninfa (fig. 9). El trabajo del mármol es sublime, las superficies están trabajadas de forma diferente para caracterizar mejor los distintos materiales que deben representar, pero el trabajo más laborioso y, al mismo tiempo, más logrado es el pulido del mármol para la piel de los dos personajes y el acabado del cabello de Apolo y Dafne.³³

LA METAMORFOSIS DEL ARTE: DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL BARROCO

Hasta ahora hemos visto cómo diversos elementos contribuyeron a la realización de la obra maestra de Bernini, en primer lugar los versos de

33- Coliva, *Bernini scultore*, 196-202.

Ovidio que describen el mito de la transformación de Dafne y, a continuación, los modelos iconográficos que permitieron a Bernini imaginar la composición de la escena que quería representar. Para la ejecución efectiva de la escultura, el artista añadió a las antiguas palabras del poeta latino los modelos escultóricos antiguos, las estatuas clásicas que tanto estudió en su juventud y que continuará retomando como fuentes de inspiración a lo largo de toda su vida.³⁴ El *Apolo del Belvedere* del Vaticano fue una de las esculturas en las que el artista basó su formación, como recuerda este pasaje:

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

34- Sobre el estudio de las antigüedades de Bernini y su uso como modelos escultóricos, véase Romano, *Bernini*, 126-154, y bibliografía relacionada.

che contenevano in sé tutto il più perfetto
della Natura senza affettazione dell'Arte.³⁵

Fueron estos cinco ejemplos de escultura antigua los que acompañaron a Bernini a lo largo de su dilatada carrera y le sirvieron constantemente de modelo, como él mismo recordaba, ya anciano, al dirigirse a los jóvenes artistas de la Academia de París, en Francia:

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 con-
seillait 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 presque 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,

35- Bernini, *Vita*, 13.

l'action et la contemplation, dont résulte un grand et merveilleux progress.³⁶

Para su Apolo, Bernini recurrió al estudio del *Apolo del Belvedere* del Vaticano (siglo II d. C.), del que se inspiró para realizar la cabeza del dios y las sandalias de sus pies: el rostro y el peinado están tomados casi íntegramente de la antigua escultura. Si se comparan las dos figuras, parece casi como si el dios estático del Vaticano se hubiera puesto en movimiento al ver a su amada ninfa corriendo por el bosque. El antiguo dios Apolo, severo y firme en su postura, se humaniza con Bernini, invadido por el amor hacia Dafne, y comienza a moverse para alcanzar a su amada: el rostro severo del Apolo del Belvedere, en el grupo de Bernini se vuelve más dulce, pero los rasgos son los mismos; la masa de cabello ondulado, atado con una banda y recogido en lo alto de la cabeza con un nudo, se reproduce íntegramente, pero obviamente resulta más voluminoso en Bernini, dado el movimiento del sujeto;³⁷ el manto, antes sujeto al hombro y envuelto alrededor del brazo izquierdo, ahora se desplaza alrededor de las caderas y se hincha hacia atrás debido a la velocidad de la carrera; los zapatos también se han tomado íntegramente de la estatua del Belvedere y confirman el estudio minucioso hasta el más mínimo detalle de la escultura antigua; su mano izquierda, que antes sostenía el arco con el que mató a la serpiente Pitón, ahora toca en vano el cuerpo de Dafne, que se está transformando en árbol (fig. 10). Para la ninfa, los modelos clásicos se han indicado generalmente en relieves de sarcófagos helenísticos, pero buscando con más atención es posible señalar algún ejemplo concreto que podría haber inspirado a Bernini para su Dafne: se trata, en concreto, de un relieve de un sarcófago del siglo

36- De Chantelou, *Journal*, 5 septiembre.

37- Wittkower, Rudolph. The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory work en *Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in western art*, III, 1963, 41-50, tav. XXIII; Carlo Gasparri, Bernini e l'antico. Una Proposta per "Apollo e Dafne" en *Prospettiva*, 33/36 (1983), 226-230.

III d. C., que ya formaba parte de la colección Farnese, que representa una escena dionisiaca, conservado hoy en día en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (inv. S12e3), donde aparecen figuras de ninfas que realizan movimientos similares a los de Dafne.³⁸ Bernini ya se había inspirado anteriormente en relieves antiguos que podía ver en Roma en su época, como en el caso de dos de sus esculturas juveniles, *La Cabra Amalthea* (1609-1615, hoy en la Galería Borghese) y *El Fauno acosado por los cupidos* (1616-1617, en el Museo Metropolitano de Nueva York), ambas con elementos atribuibles a dos relieves dionisiacos del siglo I a. C. que aún pueden verse en la Galería Borghese (inv. XXXVIa y XLIXa).³⁹ Otro modelo se puede encontrar además en las estatuas del tipo de la *Bailarina de Tivoli* (o *Bailarina de Villa Adriana*), siglo II d. C., hoy en el Museo Nacional Romano del Palacio Massimo, que realizan una torsión del busto muy similar a la pose de la ninfa de Bernini (fig. 11).⁴⁰

Así, partiendo de los versos de Ovidio y a través de los modelos de la escultura antigua, Bernini plasma su obra maestra, el grupo escultórico de *Apolo y Dafne*, que da origen al arte barroco. Es la reinterpretación de una mente artística genial que transforma la estatuaria clásica en estatuaria moderna, a través del movimiento y la acción. De hecho, es el Apolo del Belvedere el que Bernini transforma con su arte. En su Apolo, se encuentran todos los elementos que caracterizan la estatua del Vaticano, y el movimiento apenas esbozado de la estatua antigua se convierte en una carrera para alcanzar a su amada Dafne. Lo que estaba inmóvil se mueve, los elementos se pliegan en la mano del artista que, más que ningún otro, supo moldear el mármol, como recuerda el biógrafo Baldinucci:

38- Gasparri, *Bernini*, 228.

39- Romano, *Bernini*, 139.

40- Mariani, Valerio. Note Berniniane en *Bollettino d'arte*, X, 1930, 57-69.

Non fu mai forse avanti a' nostri, e nel suo tempo, chi con più facilità e franchezza maneggiasse il marmo. Diede all' opere sue una tenerezza maravigliosa, dalla quale appresero poi molti grandi uomini , che hanno oberato in Roma nei suoi tempi; e sebbene alcuni biasimavano i panneggiamenti delle sue statue, come troppo ripiegati, e troppo trafitti, egli però stimava esser questo un pregio particolare del suo scarpello, il quale in tal modo mostrava aver vinta la gran difficoltà di render per così dire, il marmo pieghevole, e di sapere ad un certo modo accoppiare insieme la Pittura, o la Scultura, ed il non aver ciò fatto gli altri artefici, diceva dependere dal non essere dato loro il cuore di rendere i sassi così ubbidienti alla mano quanto se fossero stati di pasta o cera.⁴¹

Mármol como cera, mármol como la delicada piel del cuerpo y el rostro de Dafne, mármol ondulado del cabello y el manto movidos por el viento de la huida, mármol rugoso como la corteza del árbol que está transformando a la ninfa en laurel. La metamorfosis de Dafne es, pues, la metamorfosis del arte, una transformación artística que, utilizando elementos antiguos, da vida a un nuevo arte a través del proceso creativo de una mente genial que consigue reinterpretar de forma innovadora múltiples elementos literarios, artísticos e iconográficos. Lo que era estático se mueve, nada de lo que había antes en el arte se destruye o se abandona por completo, sino que todo se transforma gracias a la visión artística de Bernini. Al admirar la escultura de *Apolo y Dafne* de Bernini, es imposible no sentir en la mente el eco de los versos inmortales de Ovidio, eternizados en el mármol, que describen cómo «el delicado pecho

41- Baldinucci, *Vita*, 131-132.

de Dafne se envuelve en una fina corteza, el cabello se transforma en hojas, los brazos en ramas, los pies, antes tan veloces, se fijan en raíces inertes, el rostro en la copa de un árbol: solo le queda la belleza». La belleza de una metamorfosis que da origen al arte barroco.

BIBLIOGRAFÍA

Barolsky, Paul. "As in Ovid, So in Renaissance Art." En *Renaissance Quarterly*, 51 (1998), 451-474.

Barrow Rosemary. *Gender, Identity and the Body in Greek and Roman Sculpture*. Cambridge: 2018.

Baldinucci, Filippo. *Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini*. Florencia: 1682.

Bernini, Domenico. *Vita del Cavalier Bernini*. Roma: 1712.

Bolland, Andrea. "Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne." En *The Art Bulletin*, 82, 2 (2000), 309-330.

Rietbergen, Peter. "Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies." En *Brill's Studies in Intellectual History*, 135 (2006).

Cappelletti, Francesca. "L'utilizzazione allegorica dei miti tratti dalle Metamorfosi di Ovidio nella pittura e nell'emblematica fra '500 e '600." En *Die Allegorese des antiken Mythos* (1997), 229-252.

——— "L' Uso delle Metamorfosi di Ovidio nella Decorazione ad Affresco della Prima Metà del Cinquecento. Il Caso della Farnesina." En *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit* (1991), 115-128.

Coliva, Anna. *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*. Roma: De Luca 2002.

de La Chambre, Pierre Cureau. "Eloge de M. le cavalier Bernin." En *Journal des Scavans*, 24 février 1681, 52-59.

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*. Naples: Electa, 2007.

Felici, Sonia. "Apollo e Dafne". Bernini Gian Lorenzo, inv. CV, Roma: Galleria Borghese, 2022. <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/apollo-e-dafne>.

- Felici, Sonja. "Enea, Anchise e Ascanio." Bernini Gian Lorenzo, inv. CLXXXII, Roma: Galleria Borghese, 2022. <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/enea-anchise-e-ascanio>.
- . "Ratto di Proserpina." Bernini Gian Lorenzo, inv. CCLXVIII, Roma: Galleria Borghese, 2024. <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/ratto-di-proserpina>.
- Gasparri, Carlo. "Bernini e l'antico. Una proposta per Apollo e Dafne." En *Prospettiva*, 33/36 (1983), 226-230.
- Giraud, Yves. *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*. Ginebra: 1969.
- Hermann Fiore, Kristina. *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*. Cini-sello Balsamo: Silvana 1997.
- Howard Hibbard. *Bernini*. London-New York: Penguin Books, 1991.
- Margiotta, Anita e Mattiolo, Anna. "Il mito di Apollo e Dafne." En *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500; mito, allegoria, analisi iconologica*. Roma: 1981.
- Mariani, Valerio. "Note berniniane." En *Bollettino d'arte del Ministero della educazione nazionale*, X, II (1930), 57-69.
- Marino, Giovan Battista. *La Lira*. Venecia: 1614.
- Martindale, Charles. *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge: 1988.
- McPhee, Sarah. "Bernini's Books." En *The Burlington Magazine*, 142, 1168 (2000), 442-448.
- Montanari, Tomaso. *La libertà di Bernini*. Turin: Einaudi, 2016.
- Munoz, Antonio. "Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini." En *Vita d'arte*, VI (1913), II, 33-44.
- Pace, Biagio. "Metamorfosi figurate." En *Bollettino d'arte*, 1934, 487-507.
- Rodriguez Ruiz, Delfin. *Bernini y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- 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.

- “Bernini, la antigüedad clásica y el nacimiento de la escultura barroca.”
En *Otro Barroco. Ensayos sobre algunos escenarios Barrocos*, 1 (2025),
126-154.
- Stechow, Wolfgang. “Apollo und Daphne.” En *Studien der Bibliothek Warburg*,
23, Leipzig 1932.
- Wilkins, Ann Thomas. “Bernini and Ovid: Expanding the Concept of Meta-
morphosis.” En *International Journal of the Classical Tradition*, 6, 3 (Winter
2000), 383-408.
- Wittkower, Rudolph. “Bernini Studies - I. The Group of Neptune and Triton.”
En *The Burlington Magazine* 94, 588 (1952), 68–76.
- “The role of classical models in Bernini’s and Poussin’s preparatory
work.” En *Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in
western art*, III (1963), 41-50.



Fig. 1. Portada, primera página y detalle del dibujo del primer libro de *Las metamorfosis de Ovidio* en la edición de Andrea Giovanni dell'Anguillara. (1584).



Fig. 2. Gian Lorenzo Bernini, Eneas, *Anquises y Ascanio*, 1618-1619. Mármol, Galería Borghese, Roma (Foto del autor).



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini, *El rapto de Proserpina*, 1621-1622. Mármol, Galería Borghese, Roma (Foto del autor).



Fig. 4. Modelos escultóricos antiguos utilizados por Bernini para su grupo escultórico *El rapto de Proserpina*: arriba a la izquierda, *Hércules matando a la Hidra*, siglo II d. C. Mármol, Museos Capitolinos, Roma; abajo a la izquierda, *Niobe con su hija menor*, siglo II d. C. Mármol, Galerías Uffizi, Florencia; a la derecha, detalles de la escultura de Bernini (foto del autor).



Fig. 5. Gian Lorenzo Bernini, *Neptuno y Tritón*, 1622-1623. Mármol, Victoria and Albert Museum, Londres; *Gladiador Borghese*, siglo I a. C. Museo del Louvre, París; detalle del plano de la Villa Montalto Peretti (hacia 1650) con, en la parte superior izquierda, la representación de la escultura de Bernini en su ubicación original.



Fig. 6. Gian Lorenzo Bernini, *Apolo y Dafne*, 1622-1625. Mármol, Galería Borghese, Roma (Foto del autor).

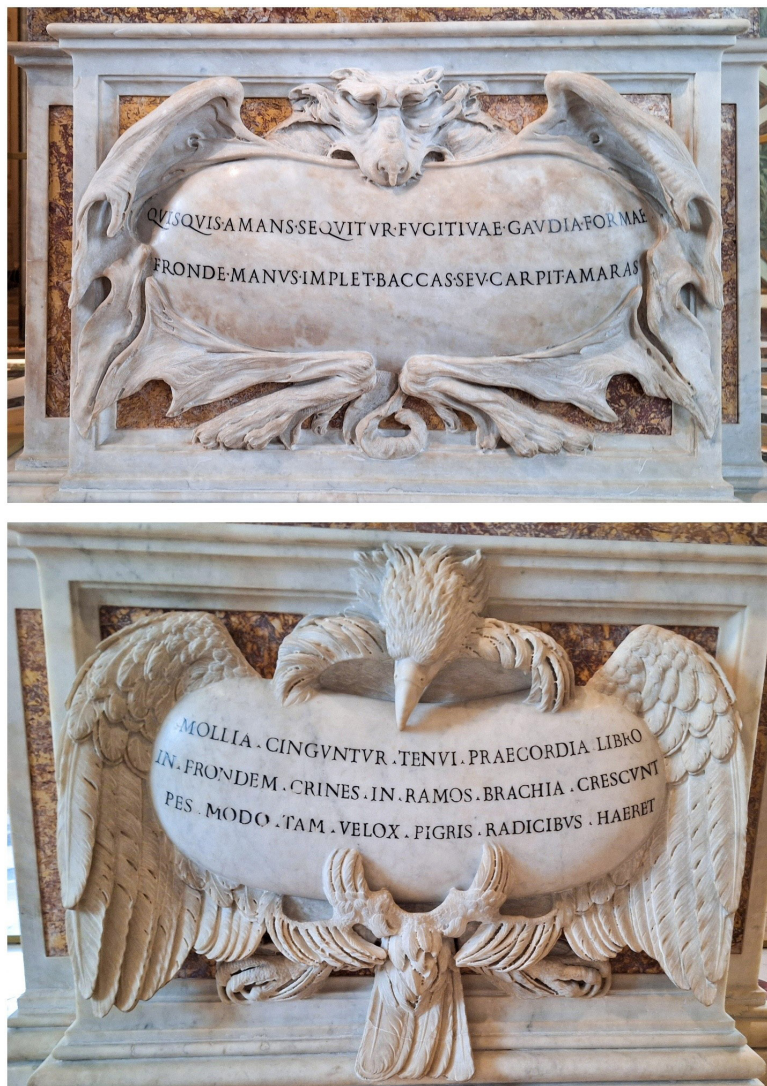


Fig. 7. Inscripciones en el pedestal de *Apolo y Dafne*: arriba, el dístico latino de Maffeo Barberini; abajo, los versos de *Las metamorfosis* de Ovidio añadidos en 1780 (foto del autor).



Fig. 8. Arriba a la izquierda, Antonio del Pollaiuolo, *Apolo y Dafne*, 1470-1480. Óleo sobre tabla, National Gallery, Londres; arriba a la derecha, dos miniaturas de las ediciones de mediados del siglo XV del *Liber sonectorum et cantilenorum* de Francesco Petrarca (Cod. Ital. IX, 43 de la Biblioteca Marciana de Venecia y Urb.lat.681 de la Biblioteca Apostólica Vaticana); a continuación, abajo, detalle del cuadro de Giorgione, o Tiziano, de 1510-1515, conservado en el Seminario Patriarcal de Venecia; abajo a la izquierda y a la derecha, respectivamente, un grabado de Baldassarre Peruzzi, 1530-1560, en el Museo Metropolitano de Nueva York, y un fresco del mismo artista de 1517-1518 en el Salón de las Perspectivas de la Farnesina en Roma.





Fig. 9. Detalles del grupo de *Apolo y Dafne*, Galería Borghese, Roma (Foto del autor).

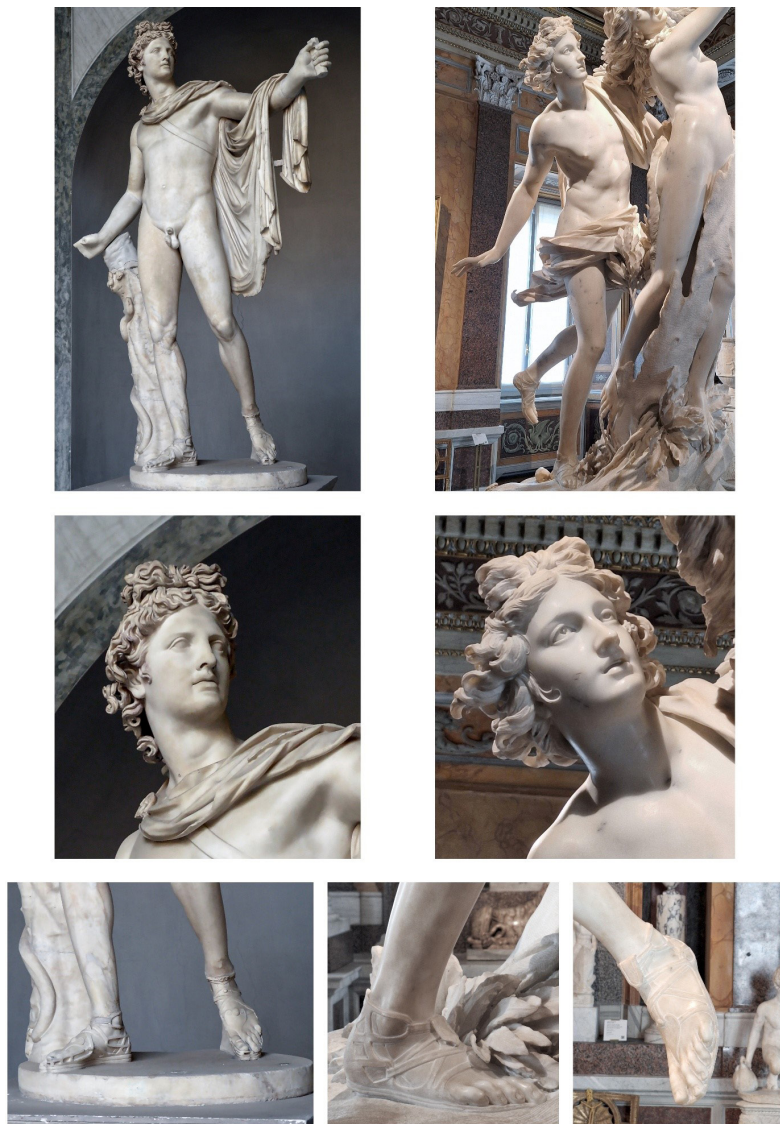


Fig. 10. *Apolo* del Belvedere, siglo II d. C. Mármol, Museos Vaticanos. Detalles y comparación con el *Apolo* de Bernini (Foto del autor).

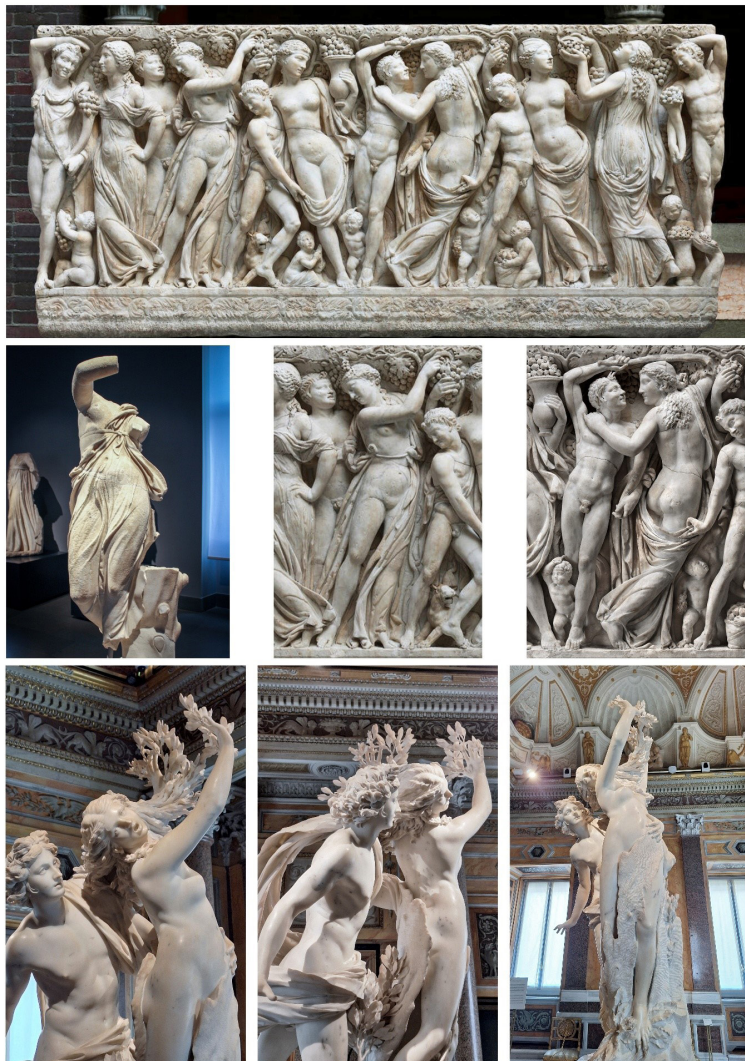


Fig. 11. Relieve de sarcófago con escena dionisiaca, siglo III d. C. Mármol, Museo Isabella Stewart Gardner de Boston; Bailarina de Tivoli, siglo II d. C. Mármol, Museo Nacional Romano del Palacio Massimo, Roma; detalles de las esculturas y comparación con el grupo de Apolo y Dafne de Bernini (Foto del autor).

Las transformaciones de la materia y el nacimiento de la Química como ciencia moderna

Florencia Silvana Torregiani

institutobrunol@gmail.com

Resumen

Este ensayo, presenta un relato vertiginoso y conciso, referente al desarrollo de habilidades, técnicas y conocimientos respecto a las transformaciones de la materia adquiridas en forma sucesiva e interrelacionada, desde el comienzo de la humanidad hasta el nacimiento de la química como ciencia. En particular a la conversión de paradigmas en los métodos de investigación que ocurrieron durante la Revolución Científica, dentro del contexto de los múltiples cambios socioculturales acaecidos en el periodo barroco, que confluyeron dando lugar al desprendimiento de la química a partir de la alquimia, su protociencia predecesora.

Palabras clave: transmutación material, alquimia y química, barroco y revolución científica, mercurio y nacimiento de la química.

The transformations of matter and the birth of chemistry as a modern science

Abstract

This essay, a dizzying account is presented that, concisely, refers to the development of skills, techniques, and knowledge regarding the transformations of the matter that the needed to be acquired successively and interrelatedly from the beginning of humanity to the birth of chemistry as a science. In particular, it refers conversion of paradigms in research that occurred during the Scientific Revolution, within the context of the multiple sociocultural changes that took place during the Baroque period, which converged giving rise to the detachment of chemistry from alchemy, its predecessor protoscience.

Keywords: material transmutation, alchemy and chemistry, baroque and scientific revolution, mercury and origin of chemistry

*“Haz que cuanto con mi cuerpo toque
se convierta en bermejo oro”*
Las metamorfosis. Ovidio
Libro XI. Midas (I) 102-103

Puede decirse que la química, en tanto ciencia, se ocupa de estudiar la composición, estructura y transformaciones de la materia con los intercambios de energía que acompañan a estas últimas. El conocimiento aportado ha sido el resultado de observaciones, hipótesis, experimentos reproducibles, y el análisis de resultados empleando teorías fisicomatemáticas rigurosamente validadas según el método científico adecuado conforme a las pautas actuales. Encuadrada dentro de las ciencias naturales se apoya en el razonamiento lógico y la metodología de las ciencias formales para demostrar todo conocimiento producido, dejando completamente de lado todo aquello relacionado con superstición, magia, y creencias. Estas últimas, fuertemente arraigadas en la Alquimia, protociencia de la cual se desprendió la química. Los cambios de paradigmas que derivaron en el nacimiento de esta ciencia ocurrieron durante la “revolución científica” de los siglos XVII y XVIII, en el contexto de múltiples transformaciones socioculturales, y económicas del período barroco.^{1 2} Entre éstas, podemos mencionar un desencanto que dio paso a cuestionamientos que buscaron respuestas con espíritu crítico, donde a partir de la observación meticulosa de

1- Aquí se utiliza paradigma según: “Considero que éstos son logros científicos universalmente aceptados que durante algún tiempo suministran modelos de problemas y soluciones a una comunidad de profesionales” (Thomas. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Colección Breviarios, (México:Fondo de Cultura Económica, 2004), 14, 15.

2- El término Revolución Científica fue acuñado en el año 1939, por el filósofo Alexandre Koyré (1892 - 1964), para referirse a los cambios innovadores en la forma de observar y analizar los fenómenos naturales, dejando de lado los paradigmas reinantes hasta el momento y estableciendo así una nueva cosmovisión. Thomas Kuhn (1922 - 1996), populariza esta expresión en el año 1962 cuando publica su libro, *La estructura de las revoluciones científicas*.

fenómenos naturales, se formularon hipótesis que debían ser validadas mediante la obtención y el análisis de resultados experimentales cuantitativos. Esto requirió de la invención de instrumentos innovadores de observación y medición, así como del desarrollo de teorías matemáticas útiles para tal fin, y de una difusión global entre pares de lo producido mediante la aparición de revistas de carácter científico. Además, los investigadores comenzaron a especializarse en distintas áreas específicas.

La humanidad debió recorrer un largo camino hasta poder desarrollar la ciencia que nos ocupa. Éste inicia en la prehistoria cuando el *homo erectus* consiguió dominar el fuego, y comenzó a experimentar la posibilidad de transformar los alimentos obtenidos a partir de la caza o la recolección, exponiéndolos las llamas o a las brasas. He aquí el primer acto volitivo de modificar la materia utilizando un intercambio de energía proveniente de otra. En aquel entonces los conceptos de materia, energía, combustible, comburente, no habían sido concebidos. De ahí, el carácter mágico de este fuego que, en diferentes culturas, ha sido deificado de diversas maneras: *Agni* (hindú), *Zu Rong* (china), *Kagu-Tsuchi* (japonesa), *Gibil* (sumeria), *Xiuhtecuhtli* (azteca), Hefesto (griega), Vulcano (romana)³, etc. Transcurrido cierto tiempo, el *homo sapiens* comenzó a emplear el fuego para fundir y moldear metales para fabricar herramientas, y armas (Fig.1).

3- Juan María Ramos Crespo, *Las Volcania: un Dios debe ser aplacado*, *Estudios humanísticos. Filología*. Vol. 12 (Universidad de León, 1990), 152.



Fig.1: Representaciones de Vulcano, Dios del fuego, los herreros y las artes en sellos postales. De izq. a der.: España (Y.T. N°: 935, Año 1959) Imagen de la obra de Diego Velázquez, La forja de Vulcano (1630).

Grecia (Y.T N°: 975, Año 1969) Imagen de la forja de Vulcano con los cíclopes.

Crédito Fotográfico: la autora

Así las técnicas culinarias y metalúrgicas resultantes del dominio del fuego, fueron las primeras expresiones del ejercicio de esta habilidad adquirida. Sólo es posible hacer ciertas conjeturas respecto a las capacidades cognitivas específicas del ser humano con relación al fuego, causas y efectos, durante la prehistoria. En cambio, existen cuantiosos documentos escritos, algunos de los cuales datan del primer milenio a.c., en los cuales podemos encontrar referencias sobre nociones y prácticas metalúrgicas, frecuentemente encriptadas, asociadas a rituales taumátúrgicos y/o de invocación o adoración a la deidad ígnea, a partir de los cuales se desarrolló la Alquimia paralelamente en distintos territorios del planeta, actualmente pertenecientes a China, Japón, India, península arábiga, Egipto, Grecia, Italia, etc⁴. Generalmente, ante la palabra alquimia, proveniente del árabe *al-khimiya*, se produce una asociación mental inmediata con la “piedra filosofal” y la “panacea universal” o “elixir de vida”. La primera, una vez realizada la “Gran Obra”, permitiría

4- Se citan algunos ejemplos. Edictos imperiales y registros históricos chinos como el *Shiji* (siglo II a.c.). Atharvaveda (aprox 800 a.c.), Arthasastra de Kautilya (aprox siglo IV a.c.), en India. *Physika kai Mystika* (aprox siglo III a.c.) escrito en griego en Egipto durante el período helenístico.

transformar en oro o plata cualquier metal innoble, y la segunda curaría cualquier enfermedad otorgando vida eterna a quien la ingiriera. Ambas eran parte de los objetivos de las prácticas arcanas de esta protociencia, cuyo núcleo conceptual queda simbolizado en la serpiente Uróboros (Fig.2) representando que materia y espíritu son distintas manifestaciones de una misma cosa, cuya secreta manipulación posibilita lograr la transmutación de los cuerpos. La finalidad suprema de este camino, entre ciencia y religión, era la reconciliación de toda dualidad y el desarrollo unificado de todo conocimiento, para develar los misterios e interrogantes de la humanidad, constantes en todas las culturas: ¿qué es la vida, de dónde viene, por qué termina...?



Fig.2: La serpiente Uróboros, símbolo de los ciclos ineluctables que se repiten una y otra vez. Los colores verde y rojo representan el comienzo y consagración de la Gran Obra (*Opus magnum*), respectivamente

Dominio público

Tal vez, la expectativa de alcanzar la inmortalidad, o de satisfacer la codicia sin límites de riquezas obteniendo oro *ad libitum*, como solicitara Midas a Dionisio, despertó el interés de Reyes y Emperadores, quienes podrían incrementar con ellas su poder. Esto habilitó el acceso de alquimistas a las cortes y la provisión de todos los recursos necesarios para solventar las investigaciones, prácticas experimentales, y el desarrollo de sus doctrinas secretas. Andrea Aromático, citando a Paolo Lucarelli, indica las cuatro condiciones principales que debieron darse en forma simultánea para la aparición de la alquimia: “1) la convicción de que en los orígenes de la manifestación del Universo, de la vida en particular, actuaba una energía inteligente o consciente; 2) la creencia en una forma posible de inmortalidad física del ser humano; 3) una representación del mundo sometido a una ley intangible e ineluctable; 4) por último, la existencia de una tecnología metalúrgica suficientemente evolucionada”⁵

No es objeto de este trabajo hacer una exposición profunda de las características particulares de cada una de las primeras las formas conocidas de alquimia. A modo de ejemplos y en forma muy resumida, se hará referencia sólo a algunas para contextualizar el desarrollo posterior. En China, en tiempos de *Lao Tse*, la alquimia se adaptó al taoísmo. En sus orígenes estaba constituida por técnicas rituales complejas resultantes de teorías cosmológicas, medicina, metalurgia y tradiciones esotéricas. Valiéndose de ellas, luego de un largo y riguroso procedimiento utilizando productos minerales y vegetales, podría obtenerse una sustancia pura como el oro o un elixir de vida, capaz de restituir el momento anterior a que apareciera la dualidad Yin-Yang como par de opuestos interdependientes en constante transformación de cada uno en el otro, que surgieron del Tao. Durante este proceso el cuerpo y el alma del alquimista se irían purificando simultáneamente. Los

5- Andrea Aromático, *Alquimie. Le grand secret*. (Barcelona, Ed. b. S.A., 1997), 15

procedimientos de laboratorio pertenecientes a la alquimia externa (*wai dan*), incluían el empleo de jade, oro, cinabrio y rejalgar, entre otros. Por otra parte, existía una alquimia interna (*nei dan*), mediante la cual podía obtenerse el elixir al lograr fusionar cuerpo, mente y respiración mediante técnicas como el *Qi Gong*⁶. En India, existió una forma conocida como *Rasavatam*, que también procuraba purificar materiales innobles, transformándolos en oro, y lograr la unificación del ser⁷. En el mundo helenístico se empleaban, con estos fines azufre, mercurio y sal, que representaban alma, espíritu y cuerpo respectivamente⁸. Resulta de interés particular, mencionar que en todas ellas era frecuente realizar la tostación de cinabrio, también conocido como bermellón o bermejo⁹. Estos magníficos cristales rojos (Fig.3), extraídos de grietas en rocas de zona volcánicas, eran sometidos a la acción del fuego en crisoles en contacto con el aire. En consecuencia, primero se transformaban en un material pulverulento rojizo o naranja y se desprendía un olor sofocante como el que emana de las entrañas de la tierra ante una erupción, luego todo desaparecía completamente generando un vapor que al enfriarse y condensarse se transformaba en un líquido de aspecto metálico semejante a plata fundida, conocido como hidrargirio proveniente del griego hýdor (agua) y árgyros (plata) (Fig.4). Estas sorprendentes y misteriosas transmutaciones, consideradas mágicas en aquellos tiempos, podrían haber tenido efecto persuasivo, avivando las esperanzas de que sería posible producir oro continuando el proceso de “purificación” de los metales.

6- Fabrizio Pregadio, *Great clarity: Daoism and Alchemy in Early Medieval China*, (Standford, Standford University Press, 2006), 68.

7- Chandra Murty, Himasagara, *Rasasastra, the Mercurial System*, (Varanasi, Chaukhamba Krishnadas Academy, 2008).

8- Neil Powel, *Alchemy the Ancient Science* (Garden City, NY, USA, Ed Doubleday, 1976), 26 - 30.

9- E.J. Holmyard, *Alchemical Equipment in A History of Technology*, Vol II (Oxford, Ed. E Singer et al, 1957), 731.



Fig. 3: Cristales de Cinabrio



Fig. 4: Mercurio líquido

Dominio público

En la alquimia occidental, se pueden distinguir 3 períodos relevantes: - greco-egipcio (S. III - IX): como resultado del contacto entre ambas culturas en Alejandría, se produjo la fusión de técnicas metalúrgicas egipcias y la filosofía griega; - árabe (S. VII-XV): el mundo islámico, tradujo del griego al árabe y luego al latín diversos tratados, conservando y ampliando el conocimiento alquímico, mientras en Europa la persecución religiosa cristiana lo condenaba; - latino-europeo (S.XII-XVIII): los árabes reintroducen estas prácticas, que entran en auge en los últimos siglos del medioevo¹⁰. Finalmente comienza a decaer como consecuencia de un conjunto de sucesos que fueron ocurriendo. Por un lado, en el año 1317, el papa Juan XXII promulga la bula *Spondent quas non exhibent*, que condena la práctica fraudulenta de la alquimia. Por otro, ante el descubrimiento de abundante oro y plata en América, se podían conseguir estos metales de forma tangible e inmediata, dejando de lado las promesas incumplidas durante siglos. Así la corte del vasto Imperio Español, se enfocó en destinar sus esfuerzos y recursos a la explotación minera en el nuevo mundo. Sin

10- Reinhard Federmann, *La alquimia* (Barcelona, Ed. Bruguera S.A., 1972)

embargo, persistía la necesidad de obtener y enviar grandes cantidades de azogue para poder extraer los preciados metales utilizando el procedimiento del beneficio de patio puesto a punto por el sevillano Bartolomé de Medina en el virreinato de la Nueva España^{11 12}. Este metal líquido a temperatura ambiente, brillante, denso y escurridizo tiene la capacidad de formar amalgamas, en frío, al entrar en contacto con metales nobles, incluso cuando están contenidos en minerales de baja ley. Al calentar esta amalgama el azogue se evapora, dejando como residuo el otro metal puro en forma de polvo. En el período barroco, alrededor de fines del siglo XVI y principio del XVII, en una sociedad que vivía una época de desengaños, el escepticismo reinante generó una suerte de rebelión contra la hegemonía intelectual eclesiástica y monárquica, que desencadenó el cuestionamiento de algunos dogmas y modificaciones en los paradigmas que marcaron un cambio de rumbo, iniciando la llamada “Revolución Científica” de la cual nació la ciencia moderna, y el hecho de que las mujeres comenzaron a tener acceso a reconocimiento académico como es el caso de Elena Lucrezia Cornaro Piscopia¹³. A partir de aquí, toda explicación concerniente a fenómenos naturales observables no sería aceptada en forma autoritaria. Podría ser puesta en duda y, en consecuencia, debería ser probada, cuantificada, debidamente y permitir hacer predicciones certeras para ser ratificada. Las llamas de este fuego transmutador, fueron avivadas inicialmente por una fluida y prolífica comunicación epistolar entre los investigadores, gracias a las mejoras en el servicio postal, los medios de comunicación y

11- María Silvestre Madrid, Emiliano Almansa Rodríguez, *La Odissea del Azogue. El largo camino de Almadén a América*, (Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, 2021).

12- Luis Muro, *Bartolomé de Medina, introductor del beneficio de patio en Nueva España*, en *Historia Mexicana* 13-4, (1964). 517-531.

13- Primera mujer laica en obtener un doctorado. En 1678 fue laureada en Filosofía por la Universidad de Padua.

transporte. Luego, los avances en los métodos de impresión permitieron la publicación de tiradas numerosas de libros y las primeras revistas científicas, como *Journal des S'avants* (5 de enero de 1665), y *Philosophical Transactions* (6 de marzo de 1665)¹⁴ y dos décadas después las *Acta eruditorum*¹⁵. La aparición de las “revistas de divulgación científica”, como las llamamos hoy, con un proceso de edición más ágil que en el caso de los libros, hicieron posible la pronta propagación de lo producido en distintas disciplinas. Valiéndose de su gran potencial comunicacional, propiciaron la revisión, comprobación y discusión entre pares, con el objetivo de que los aportes de todos a nivel global contribuyeran al desarrollo del conocimiento de los fenómenos naturales y al perfeccionamiento de las especializaciones emergentes: “La ciencia es una empresa colectiva, que requiere intercambio de resultados”¹⁶. En este contexto, Galileo Galilei luego de perfeccionar el catalejo empleado en el mundo naval flamenco, transformándolo en un telescopio y dirigirlo al firmamento, pudo realizar observaciones que le permitieron demostrar la certeza del sistema heliocéntrico propuesto por Nicolás Copérnico y modificado

14- “Dado que para fomentar el progreso en cuestiones filosóficas no hay nada mejor que la comunicación de todo cuanto se descubra o ponga en práctica a cuantos dedican a las mismas sus estudios y sus esfuerzos,, parece lógico servirse de la imprenta como procedimiento idóneo,..., a fin de que tales logros puedan comunicarse en forma clara y fidedigna, de cara a la consecución de un conocimiento más seguro y útil,..., se invita a aquellos que estudian y discuten estas cuestiones a que examinen, investiguen y descubran nuevas cosas, a que se transmitan unos a otros los conocimientos y a que contribuyan en la medida de sus posibilidades a la gran empresa del desarrollo del conocimiento natural y del perfeccionamiento de todas las disciplinas filosóficas. Todo ello por la gloria de Dios, el honor y el progreso de los reinos y el bienestar de toda la humanidad”. Henry Oldenburg, secretario de la Royal Society. Fragmento de la nota editorial del primer número de la revista *Philosophical Transactions*.

15- Paolo Rossi, *Introduzioni. Le istituzioni e le immagini della scienza in la storia della scienza, Vol 1, La rivoluzioni scientifica del Rinascimento a Newton*, (Novara: Instituto Geográfico De Agostini, 2006), 21.

16- Jose Manuel Sanchez Ron, *Como al León* por sus Garras. Antología personal de momentos estelares de la ciencia, (Madrid, Ed. Debate, 1999), 73 -74.

por Johannes Kepler, cambiando completamente la cosmovisión del ser humano^{17 18 19}. A pesar de haber obtenido permiso del papa Urbano VII para confrontar en un libro la ortodoxia aristotélica-tolemaica con el modelo copernicano, la publicación en el año 1632 de su obra *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (Fig5), lo llevó al proceso y condena por parte de la inquisición, seguida de su abjuración en 1633. Destaca la relevancia de sus magníficos trabajos de investigación sobre el movimiento (caída libre, tiro oblicuo, inercia, ley de los números impares, péndulo etc)^{20 21}, reunidos en su última publicación: *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno a due nuove scienze attenenti alla mecánica i movimenti local*, utilizando nuevamente el recurso del dialogo entre los mismos personajes del supracitado.(1638)²² Aquí establece claramente una metodología para las ciencias físicas, sentando las bases de la prueba en una dialéctica hipotética-deductiva-experimental²³. La geometría analítica de Descartes fue de gran utilidad para la matematización de lo observado, además luego de la publicación de su *Discours de la méthode* (1637) comenzó a aplicarse el método cartesiano para validar las teorías de la ciencia (Fig.6).

17- Nicolas Copernico (1473 - 1543), postuló en su obra *De revolutionibus orbium coelestium*, el sistema heliocéntrico en el que los planetas giran en órbitas circulares alrededor del sol. Johannes Kepler (1571 - 1630), postuló tres leyes y comprobó que dichas órbitas eran elípticas.
18- AA.VV., *Copérnico y Kepler. Vida, Pensamiento y Obra*, Colección Grandes Pensadores, (España, Ed. Planeta DeAgostini S.A., 2008).

19- Corrado, Vivanti, *L'uomo e il cosmo*. En *L'età moderna e contemporanea*, a cargo de Umberto Eco, 34-36, Vol. 1, Milan: La biblioteca di repubblica-L'Espresso, EM Publishers, 2012.

20- Galileo Galilei escribió *De motu antiquiora* entre 1589 y 1592.

21- Giusti Enrico, *Elements for the relative chronology of Galilei's De motu antiquiora*. Nuncius 13, Vol 2, (1998), 427 - 460.

22- Alessandro De Angelis, *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno a due nuove scienze di Galileo Galilei per il lettore moderno* (Torino, Codice, 2021).

23- José Ferrater Mora, *Galileo Galilei. Diccionario de la Filosofía*, Vol E-J, (Barcelona, Grupo Planeta, 1994), 1425 - 1426.

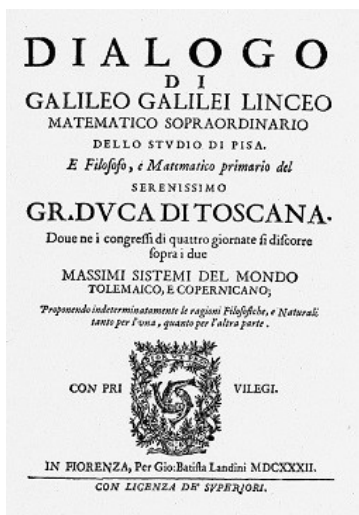


Fig. 5: Portada de la obra de Galileo y grabado alegórico. Impresa en Firenze por Giovanni Battista Landini. Grabado por Stefano Della Bella.
Dominio público

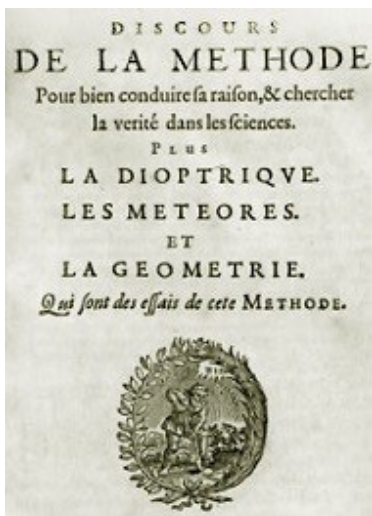


Fig. 6: Portada de la obra de René Descartes
Dominio público

Poco a poco, las amplias áreas de estudio de la filosofía naturalista comienzan a dividirse en diferentes ramas emergentes específicas de las ciencias naturales. En el año 1643 Evangelista Torricelli, inventó el barómetro, con el que logró medir la presión atmosférica y establecer una unidad de medida para ella (Fig.7). En 1661, Robert Boyle publica su libro *The Sceptical Chymist: or chimico-physical doubts & paradoxe, touching the spagyrist's principles commonly call'd hipostatical; as they are wont to be propos'd and defended by generality of alchymist*, considerado como el hito que marca el comienzo del camino por el cual la química como ciencia se desprende de la alquimia) (Fig.8). Algunos puntos relevantes son: hipótesis de que la materia está formada por átomos y asociaciones de éstos en movimiento, cuyas colisiones provocan distintos fenómenos; instó a los químicos a realizar rigurosas experiencias cuantitativas para probar y validar toda teoría; indica que la experiencia muestra que existen más elementos que los 4 clásicos griegos: fuego, agua, aire, tierra. Un año más tarde, postula la Ley homónima de los gases (Fig.9).

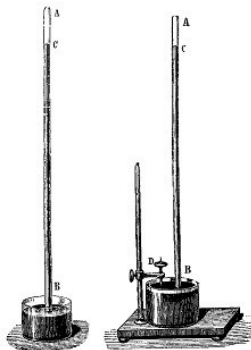


Fig. 7: Barómetro de Torricelli. Instrumento diseñado y utilizado para medir la presión atmosférica. Llenó un tubo con un extremo cerrado con mercurio, y sumergió el extremo abierto en un recipiente con el mismo metal, colocándolo en posición vertical. La columna de líquido descendió hasta equilibrarse. La presión ejercida por la atmósfera en la superficie del recipiente es igual a la que ejerce la columna de mercurio. Así estableció como unidad de medida de presión al mm de Hg (1 atm = 760 mm de Hg)

Dominio público

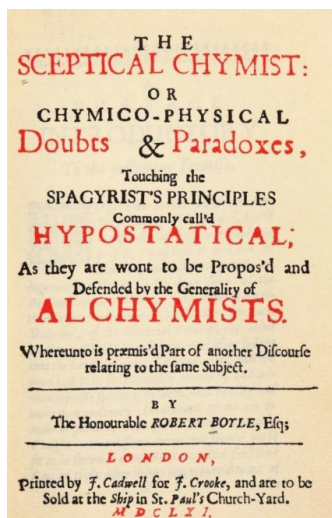


Fig. 8: Portada de El Químico escéptico
Publicado por Robert Boyle (1661)
Dominio público

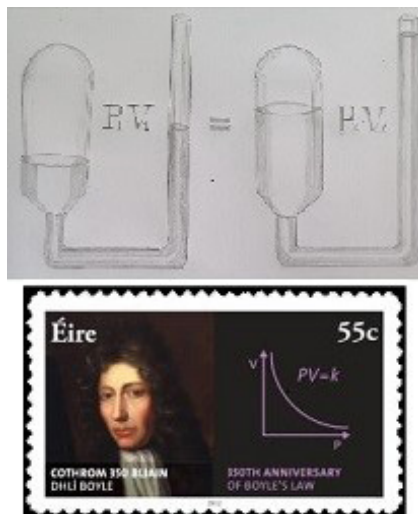


Fig. 9: Sello postal de Irlanda
(Y.T. N°: 2016, Año 2012). Retrato de Boyle y
representación gráfica de su Ley de los Gases²⁴
Crédito fotográfico: la autora

Debió transcurrir poco más de un siglo, desde ese momento hasta que Antoine Lavoisier fuese capaz de demostrar con sus experimentos cuantitativos que: el aire no era un elemento, sino una mezcla de gases en 1774²⁵ (Fig.10), que el agua estaba compuesta por dos elementos, a los que llamó oxígeno (generador de ácidos) e hidrógeno (generador de agua) en 1783²⁶ (Fig.11), refutara la teoría del flogisto demostrando el rol del oxígeno en la combustión, formulara la ley de acción de masa, publicados junto con otros importantes experimentos y conceptos, en su *Traité Élémentaire de Chimie* en

24- En su experiencia utilizó un tubo en U cerrado en un extremo. En parte de la rama cerrada contenía cierta cantidad de aire, confinado con mercurio que ocupaba parte del resto del tubo. Comprobó que, al duplicar la presión ejercida por la columna de líquido, el volumen del gas disminuye a la mitad. $PV = k$

25- AA.VV., *Lavoisier. Vida, Pensamiento y Obra*, Colección Grandes Pensadores, (España, Ed. Planeta De Agostini, 2008), 186 - 194.

26- *Ibidem*, 213 - 221.

1789 (Fig.12) Además, propuso la nomenclatura moderna para elementos y compuestos químicos que se utiliza hasta la actualidad (Fig13).

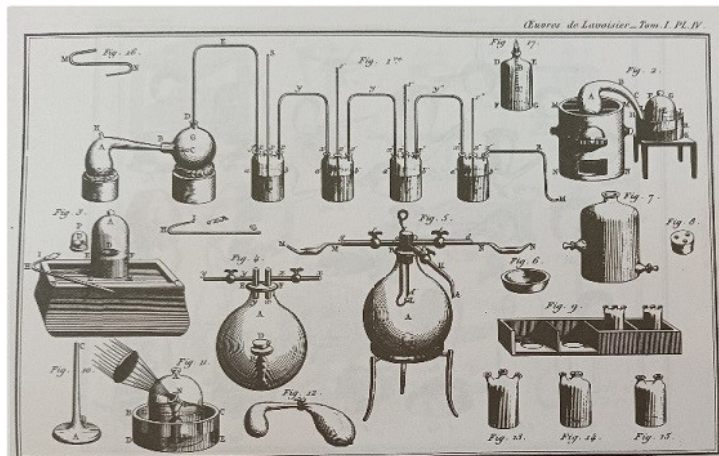


Fig. 10: Lámina IV, *Traite élémentaire de chimie*, de Antoine de Lavoisier (1789). Grabado por su esposa, Marie Anne Pierrette Paulze. En los experimentos para demostrar que el aire no era en elemento, sino una mezcla, utilizó los aparatos representados como fig. 2 y 3.

Dominio público

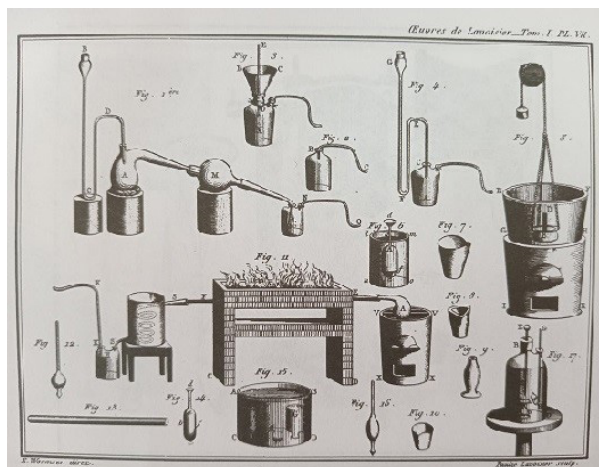


Fig. 11: Lámina VII, *ibidem*. En los experimentos para demostrar que el agua no es un elemento, utilizó el aparato indicado en la lámina como Fig.11. Dominio público

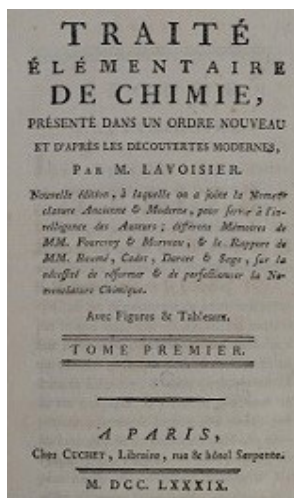


Fig. 12: Portada del Traite Élémental de Chimie (1789). Dominio público

A Table of Chemical & Philosophical Characters

SUBSTANCES METALLIQUES

Métal réductible par la chaleur seule	(P) Platine (Pt)
	(O) Or Aurum
	(A) Argent Argentum
Métal liquide à la température ordinaire de l'atmosphère	(M) Mercure Hydrocyrum
	(E) Etain Stannum
	(C) Cuivre Cuprum
Métal mouillable	(P) Plomb Plumbum
	(F) Fer Ferrum
	(Z) Zinc Zincum
	(M) Manganèse Manganum
	(N) Nickel Nicellum
Métal non mouillable	(B) Bismuth Bismuthum
	(A) Antimoine Antimonium
	(C) Cobalt Cobaltum
	(A) Arsenic Arsenicum
Métal insoluble	(M) Molybdène Molybdenum
	(T) Tungstène Tungstenum

Fig. 13: A la izquierda, Tabla de símbolos de elementos, metales, planetas y procedimientos alquímicos de Basil Valentine (1670)²⁷. A la derecha, Tabla de símbolos propuestos por Lavoisier. Dominio público

27- Antoine Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allegories fabuleuses des poëtes, les metaphors, les énigmes, et les termes barbars des philosophes hermétiques expliqués*, (1758), 99.

A partir de este punto, se considera como elemento a cualquier sustancia que no puede ser descompuesta en otra más simple por procedimientos químicos, pero pueden combinarse (reaccionar) entre sí uniéndose en proporciones definidas para formar otras sustancias que existen en el universo ya sean naturales o sintetizadas artificialmente. Llama la atención el hecho de que, en muchos de sus experimentos más importantes, al igual que en los de Boyle, Torricelli, Bacon²⁸, los antiguos alquimistas, y en la tecnología minera para extraer metales nobles, juega un rol crucial el mercurio. Este elemento, también conocido como hidrargirio o azogue, con fascinantes propiedades fisicoquímicas: en condiciones atmosféricas es un líquido con brillo metálico, muy denso, con elevada tensión superficial, y una gran movilidad que evoca la agilidad del Dios romano del cuál toma su nombre. Aquél que en el mundo heleno era conocido como Hermes Trismegisto, intermediario entre lo divino y lo mortal. Entre sus atributos se encuentra el caduceo: larga vara delgada de oro que tiene dos serpientes entrelazadas, y dos alas en el extremo superior, otorgada por su hermano Apolo cuando se reconciliaron, símbolo de paz, concordia, elocuencia, dualidad y equilibrio en la naturaleza; en la Edad Media fue empleado por los alquimistas representando la unión de fuerzas opuestas y el equilibrio entre materia y espíritu; hoy es el emblema del comercio. Además, posee las sandalias aladas otorgadas por Zeus al designarlo como mensajero por su agilidad e ingenio (Fig. 14).

28- Roger Bacon (1214 - 1292), llamado Doctor Mirabilis, teólogo, alquimista, franciscano que obtuvo permiso del Papa Clemente IV para desarrollar su actividad a quien le envió su obra *Opus Maius*, tras la muerte de éste fue acusado de brujería. Inspirado en Aristóteles y Alhacén.



Fig. 14: Sellos postales con imágenes de Hermes Trismegisto y sus atributos
Izquierda, Grecia (Y.T. N°: 26; Aéreo, Año 1935). Derecha, Italia (Y.T. N°: 31A, expreso, Año 1945 – 1952).
Crédito fotográfico: la autora

Otro “denominador común” en la alquimia y los experimentos de Lavoisier es la energía transformadora proveniente del fuego. Ahora bien, cuando la química se independiza de la dimensión espiritual y mística de la alquimia, las espectaculares observaciones anteriormente descritas, correspondientes a la tostación del cinabrio, son explicadas de la siguiente manera: los cristales de sulfuro mercurio (cinabrio) al alcanzar los 300°C de temperatura reaccionan con el oxígeno atmosférico se transforman en óxido mercurio (polvo rojizo) liberando dióxido de azufre (gas de potente olor sofocante); luego al llegar a los 500°C el óxido mercurio se descompone devolviendo el oxígeno a la atmósfera y liberando el mercurio al estado de vapor, el cual al enfriarse se condensa como mercurio líquido (aparece el hidrargirio). Según las siguientes reacciones:



Actualmente la ciencia explica la vida mediante la biología, ésta a través de la química, la cual se fundamenta en la física, que a su vez se basa en la matemática para ser validada. Así el conocimiento científico que hoy poseemos conforma una enorme estructura, como un castillo, construida mediante el ejercicio de múltiples funciones cognitivas de la mente humana, apoyadas cuidadosa y ordenadamente unas sobre otras, pero en continua remodelación. Si comprendemos que éstas, son producto de cerebros de una misma especie que pueden operar recibiendo y procesando información de manera similar, no resulta extraño que con frecuencia en contextos semejantes, dos o más investigadores desarrollen una misma teoría en forma paralela: como es el caso de Edme Mariotte quien también postuló una ley para los gases como la de Boyle, en forma independiente algunos años más tarde; o el de Isaac Newton²⁹ y Godofredo Leibnitz que desde 1699 disputaban entre sí la invención del cálculo infinitesimal en 1685. En una simplificación mecanicista, como en la Revolución Industrial que comenzó en 1760, es de esperar que con máquinas iguales alimentadas con la misma materia prima y funcionando en iguales condiciones, se obtengan productos idénticos. O empleando conceptos de la Revolución Digital, como si fuesen ordenadores trabajando con un mismo sistema operativo. En este punto, es menester traer a colación que el desarrollo de la informática fue posible gracias al empleo del código de numeración binaria, creado por Leibnitz en 1703, que permite escribir cualquier número utilizando sólo 0 y 1, en coincidencia con la estructura y ordenamiento de los hexagramas del Í Ching, que conocía gracias a la correspondencia mantenida con un sacerdote misionero en Pekín³⁰ (Fig.15), “He representado luz y tinieblas o, según la idea que de ello se hacen los hombres, ..., los vacíos abismos

29- R.S. Westfall, *The Life of Isaac Newton*, (Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 1993).

30- Richard Wilhelm, *I Ching. El libro de las Mutaciones*, prólogo de D.J. Vogelmann, (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1995), 14.

y el taciturno desierto pertenecen al cero, en cambio el espíritu de Dios y su luz pertenecen al uno omnipotente”³¹.

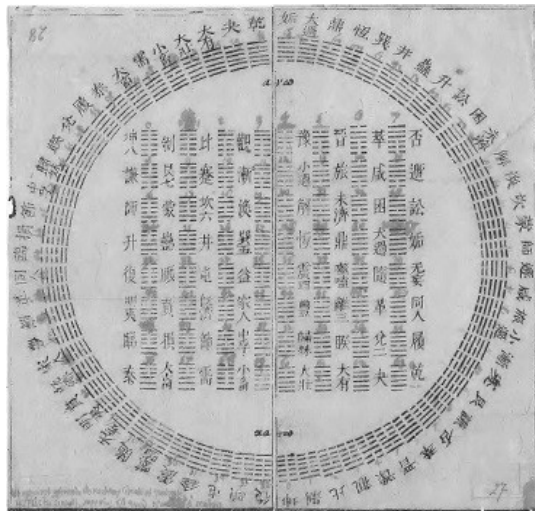


Fig.15: Dibujo de los hexagramas del I Ching, enviado por el misionero francés Joachim Bouvet desde Pekín a Leibnitz en 1701. Los números hindúes fueron sobrescritos por este último. Dominio público

Pasaron dos siglos hasta que esta numeración se empleara para crear computadoras con elementos electrónicos y programas lógicos, absolutamente racionales, y por tanto acotados. Lo que diferencia al ser humano de éstas, a la hora de encontrar respuestas a las preguntas que él mismo se plantea, es la creatividad. Ésta nos permite resolver situaciones cuando nos enfrentamos a observaciones “anormales” que entran en conflicto con los paradigmas reinantes. En lugar de rechazar lo observado, se busca una alternativa para racionalizarlo. Como dijera Albert Einstein: “En momentos de crisis, la imaginación es más importante que el conocimiento” (Fig 16).

31- Denis Guedj, *El Imperio de las Cifras y los Números*, (Barcelona, Ed. b S.A., 1998), 58 - 59.

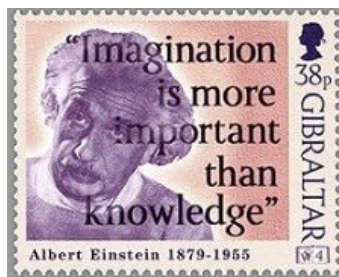


Fig. 16: Sello postal de Gibraltar (Y.T. N°:846, Año 1998)
Crédito fotográfico.: la autora

No existe un conocimiento absoluto, libre de paradigmas con el que podamos decidir si una teoría es cierta o no³². Por lo tanto, el conocimiento es limitado, mientras que la creatividad nos da infinitas opciones. No hemos dejado de intentar unificar las teorías que rigen el Universo (o acaso los Multiversos). Los alquimistas creían que materia y espíritu eran manifestaciones diferentes de una misma “cosa”, que las leyes del micro y macrocosmos eran las mismas, el conocimiento y dominio de éstas les permitirían materializar el espíritu y espiritualizar la materia. A comienzos del Siglo XX, el propio Einstein, con su Teoría de Relatividad especial, demostró la equivalencia entre materia y energía con su simple $E = mc^2$ ³³; y aún vamos tras la Teoría de Cuerdas con la ancestral intención de lograr una Teoría unificadora. En esa época, el descubrimiento casual de la “fosforescencia invisible” producida por el Uranio, por parte de Henri Becquerel (1852 - 1908), captó poderosamente la atención de Marie Curie (1867 - 1934)³⁴, quien lo investigó incansablemente hasta comprender y demostrar el origen de las observaciones,

32- Thomas Khun, *The Structure of Scientific Revolutions*, (Chicago, Ed. University of Chicago, 1962).

33- En esta ecuación, perteneciente a la Teoría de la Relatividad Especial (1905), el valor de la energía se iguala al valor de la masa de una partícula multiplicada por el de la velocidad de la luz elevada al cuadrado.

34- Marie Curie, obtuvo dos premios Nobel. El primero en Física por el descubrimiento de la Radiactividad (1903), compartido con su esposo Pierre Curie (1859 - 1906), y Henri Becquerel. El segundo, sola, en Química por determinar las propiedades del Radio (1911).

acuñar el término radiactividad para el fenómeno en cuestión, durante el arduo proceso consiguió aislar y descubrir dos elementos, el Radio y el Polonio.³⁵ Para sorpresa de todos, estas desintegraciones nucleares radiactivas, sí producen la transmutación de un elemento en otro, según leyes específicas. No como esperaban los alquimistas, pero sí son posibles algunas, tanto en forma natural como artificial.

Este ensayo a primera vista refiere a un tema perteneciente al ámbito de las ciencias naturales, cuyos objetos de estudio y metodología de investigación difieren de los propios de las áreas humanísticas que frecuentemente abordan el barroco. Mientras las primeras tienen por objeto fenómenos naturales que ocurren sin intervención humana y emplean métodos que idealmente garanticen certeza y objetividad mediante la neutralidad de un experimentador reemplazable, que sólo actúa como sujeto racional; las segundas se ocupan de productos inherentes a la cultura humana, para comprender un acontecimiento el sujeto interpreta el fenómeno desde supuestos o prejuicios teóricos enmarcados por condicionamientos políticos, históricos, biográficos, etc. El hecho de que la química provenga de la filosofía naturalista, y por tanto sea una construcción de conocimiento generado por la mente, establece un valioso punto de encuentro para el desarrollo interdisciplinario del tema en cuestión. En síntesis, podría decirse con una doble metáfora que, se presenta la metamorfosis experimentada por la relación de la humanidad con las transformaciones de la materia. Así, Prometeo deposita el “huevo” al entregar a los hombres el fuego robado a los Dioses. En el siguiente estadio, lenta y laboriosamente como una “oruga”, a lo largo de cientos de miles de años, con ayuda de Vulcano adquiere, desarrolla y perfecciona habilidades y tecnologías que le permiten realizar a voluntad ciertas transformaciones materiales. A continuación,

35- Por ejemplo, los isótopos radiactivos de Uranio se transforman en Torio, éste en Radio, el que se convierte en Radón y finalmente en polonio. En todos los casos con emisión de partículas alfa formada por dos protones y dos neutrones, acompañada de radiación gamma.

durante unos pocos siglos los secretos de estas artes son encerrados en una “crisálida”, celosamente custodiados en un ambiente oscuro y hermético por los alquimistas. Entre fines del Siglo XVI y principio del XVII, se alcanza la catástasis de este proceso metamórfico, y comienza a abrirse el sello de la crisálida. Sometido a la influencia de los cambios culturales, sociales y económicos que caracterizan al período barroco, donde reinan dualismos y contradicciones, mientras la Iglesia embarcada en la contrarreforma utiliza el arte como poderoso medio de comunicación, la ciencia institucionaliza socialmente la difusión de lo producido mediante la creación de revistas científicas. En ese tiempo la mente humana que ahora piensa y luego existe (*cogito ergo sum*, Descartes), se permite poner en duda tanto la existencia del ser como la del entorno que percibe³⁶. Se libera de dogmas incuestionables, que no satisfacen su anhelo de saber, busca obtener la contrastación experimental de lo propuesto mediante la cuantificación y matematización de lo observado. Emerge así un rotundo cambio en la metodología de la investigación en las ciencias naturales (hipotético-deductivo-experimental) producto de la Revolución Científica (Galileo, Boyle) que establece nuevos paradigmas. Finalmente, transcurrido algo menos de un siglo, la “mariposa” que llamaremos Química puede desplegar sus alas y liberarse, cuando Lavoisier logra plasmar los fundamentos de esta nueva ciencia, independizándola completamente de toda cuestión mágica, mística o religiosa, mediante la realización de experimentos cuyas variables con relación al fenómeno observado fueron cuidadosamente cuantificadas para poder contrastar las hipótesis planteadas. A lo largo de todo este proceso, es cuanto menos llamativo el rol protagónico del mercurio (Hermes) como material susceptible de diversas transformaciones necesario para la ejecución de las tecnologías y experimentos realizados.

36- Patrizio K, Mariani, *Descartes, Guarnini: espacio filosófico, espacio arquitectónico*, colección Otr@Barroc@, Vol 1, (Rosario, CEI Ediciones UNR, 2025), 93.

Hasta el momento, las reglas de juego han dejado cuestiones pendientes y por lo tanto expuestas a sufrir modificaciones en el tiempo ante la búsqueda incesante de respuestas. Lo que hoy damos por sentado, en cualquier instante puede transmutarse ante un nuevo cambio de paradigmas impulsado por la necesidad de hacer frente a inquietudes emergentes, o a aquellas aún sin resolver heredadas de tiempos remotos. Existen ciclos ineluctables que se repiten una y otra vez. Al fin de cuentas, como enunciara Lavoisier, quien durante la Revolución Francesa no tuvo la misma suerte que Galileo en su tiempo³⁷, “nada se destruye, nada se crea, todo se transforma”.



Fig. 17: Sello postal de Francia (Y.T. N°: 581, Año 1943)

La imagen grabada, toma parte del óleo *Portrait d'Antoine Laurent Lavoisier et de sa femme*, pintado por Jaques Louis David en 1788, que lo retrata junto a su esposa (299,7 x 196,4 cm)

Crédito fotográfico: la autora

37- Galileo sobrevivió a la condena de la Inquisición por atreverse a generar una Revolución Científica. Lavoisier fue arrestado durante la Revolución Francesa y luego del proceso sumario fue condenado. El 8 de mayo de 1794 se produjo su ejecución con la guillotina en la Plaza de la Revolución de París. “Les bastó un instante para rodar esa cabeza, pero puede que no basten cien años para producir otra semejante”, dijo Joseph Louis Lagrange. Debó pasar casi un siglo para que surjan figuras de la talla de Marie Curie y Albert Einstein, capaces de abrir nuevos caminos en la ciencia.



Fig. 18: Sello postal de ONU (Año 2023)
 “En la vida nada es para ser temido, todo está para ser comprendido”
 Dominio público

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV., *Copérnico y Kepler. Vida, Pensamiento y Obra*, Colección Grandes Pensadores, España, Ed. Planeta De Agostini S.A., 2008.
- AA.VV., *Lavoisier. Vida, Pensamiento y Obra*, Colección Grandes Pensadores, España: Ed. Planeta De Agostini, 2008.
- A.A.V.V., *Otr@Barroc@*, Vol. 1, Rosario: CEI Ediciones UNR, 2025
- Aromático, Andrea, *Alquimie. Le grand secret*, Barcelona: Ed. b. S.A., 1997.
- Camerota, Filippo, “Galileo e Ludovico Cigoli: Un sodalizio tra Arte e Scienze”. En *La Città del Sole, Arte barocca e pensiero scientifico nella Roma di Urbano VIII*. Editado por Filippo Camerota y Marcello Faggiolo. Roma: Sillabe, 2023.
- De Angelis, Alessandro, *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno a due nuove scienze di Galileo Galilei per il lettore moderno*, Torino, Codice, 2021.
- Ferrater Mora, José, *Galileo Galilei. Diccionario de la Filosofía*, Vol E-J, Barcelona: Grupo Planeta, 1994.
- Guedj, Denis, *El Imperio de las Cifras y los Números*, Barcelona: Ed. b S.A., 1998.
- Giusti, Enrico, *Elements for the relative chronology of Galilei's De motu antiquiora*. Nuncius 13, Vol 2, 1998.

- Holmyard, E.J., *Alchemical Equipment in A History of Technology*, Vol II: Oxford, Ed. E Singer et al, 1957.
- Koyré, Alexander, *From de Closed World to the Infinite Universe*, NY: Ed. Angelico Press, 2016.
- Kuhn, Thomas Samuel, *La estructura de las revoluciones científicas*, Colección Breviarios, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mariani, Patrizio K., *Descartes, Guarnini: espacio filosófico, espacio arquitectónico*, colección Otr@Barroc@, Vol 1, Rosario, CEI Ediciones UNR, 2025.
- Muro, Luis, *Bartolomé de Medina, introductor del beneficio de patio en Nueva España*, en *Historia Mexicana* 13 N°4, 1964.
- Murty, Hima Sagara Chadra, *Rasasatra, the Mercurial System*, Varanasi: Chaukhamba Krishnadas Academy, 2008
- Pattison Muir, M.M., *The Story of Alchemy and the Beginnings of Chemistry*, London: George Newnes, LTD, 1902.
- Pernety, Antoine Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allegories fabuleuses des poëtes, les metaphors, les énigmes, et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, 1758.
- Powel, Neil, *Alchemy the Ancient Science*, Garden City, NY, Ed. Doubbleday, 1976.
- Sanchez Ron, José Manuel, *Como al León por sus Garras*. Antología personal de momentos estelares de la ciencia, Madrid: Ed. Debate, 1999.
- Pregadio, Fabrizio, *Great clarity: Daoism and Alchemy in Early Medieval China*, Standford: Standford University Press, 2006.
- Ramos Crespo, Juan María, *Las Volcania: un Dios debe ser aplacado*, Estudios humanísticos. Filología. Vol. 12: Universidad de León, 1990.
- Silvestre Madrid, María, Rodríguez Almansa, Emiliano, *La Odisea del Azogue. El largo camino de Almadén a América*, Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 2021.
- Vivanti, Corrado, "L' uomo e il cosmo". En *L' età moderna e contemporanea*, a cargo de Eco Umberto, Vol. 1, Milan: La biblioteca di repubblica-L' espresso, EM Publishers, 2012.

Westfall, R.S., *The Life of Isaac Newton*, Cambridge: Ed. Cambridge University Press, 1993.

Wilhelm, Richard, *I Ching. El libro de las Mutaciones*, prólogo de D.J. Vogelmann, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1995.

Yvert, Tellier, *Yvert & Tellier Catalogue de Timbres-Postes*, Amiens: Ed. Yvert Tellier, 1980.

Moral y ética: distinciones y relaciones

Daniel Alberto Trapani

datrapani@gmail.com

Resumen

Los conceptos *moral* y *ética* suelen confundirse, una vía adecuada para clarificar es distinguir niveles de reflexión respecto del *ethos*. Tras presentar cuestiones etimológicas, recurrimos a la noción de *ethos* y a la posibilidad de generar instancias reflexivas sobre ese fenómeno sociocultural. Se distinguen cuatro niveles: reflexión moral, ética normativa, metaética y ética descriptiva. Cada nivel es un tipo de competencia respecto del *ethos*. El primer nivel, espontáneo, es la reflexión moral. Los niveles segundo (ética normativa) y tercero (metaética) conforman la ética, saber metódico cuya tarea es criticar normas morales e intentar fundamentarlas. El cuarto nivel de reflexión es ética descriptiva, que se ocupa de la facticidad normativa. La ética aplicada, por último, no constituye un nuevo nivel de reflexión, sino el encuentro entre la reflexión moral y la ética normativa, a fin de dar respuesta a los interrogantes que ha suscitado el avance científico-tecnológico y las crisis institucionales contemporáneas.

Palabras clave: moral, ética, *ethos*, normatividad, neutralidad axiológica

Moral and ethics. Distinctions and relationships

Abstract

The concepts morality and ethics are often confused; one effective way to make them clear is to distinguish between different levels of reflection on ethos. After discussing etymological issues, we turn to the concept of ethos and the possibility of developing reflective approaches regarding this sociocultural phenomenon. Four levels are identified: moral reflection, normative ethics, metaethics, and descriptive ethics. Each level represents a distinct type of competence with respect to ethos. The first level, which is spontaneous, is moral reflection. The second (normative ethics) and third (metaethics) levels constitute ethics, a systematic discipline whose task is to critically examine moral norms and attempt to justify them. The fourth level of reflection is descriptive ethics, which deals with normative facts. Finally, applied ethics does not constitute a new level of reflection, but rather the convergence of moral reflection and normative ethics, with the aim of addressing the questions raised by scientific and technological progress and contemporary institutional crises.

Keywords: morality, ethics, *ethos*, normativity, axiological neutrality

No es extraño que en la filosofía haya pares de términos que concurren emparentados a lo largo de su historia: 'ontología y metafísica', 'óntico y ontológico', 'gnoseología y epistemología', entre otros, requiriendo de deslindes que clarifiquen el uso y eviten confusiones. Pero estas distinciones están reservadas para la vida académica ya que son términos inusuales fuera de ella, es por eso que las escuelas diversas, en los claustros académicos y en las publicaciones, se ocupan de fijar el uso de esos términos, mostrando matices diferenciales más allá de ciertos consensos epocales o geográficos. Pero existe un par de términos que la filosofía utiliza y de los que se ocupa que, a diferencia de los pares anteriores, trasciende la academia y se incorpora a la vida cotidiana, son los términos 'moral' y 'ética'. Es muy habitual ver que se utilizan juntos, así solemos escuchar: 'en la sociedad actual hay una crisis de valores morales y éticos', 'X es una persona muy moral y muy ética', 'La acción de Y transgredió principios morales y éticos'. ¿Por qué unir estos términos? ¿Son sinónimos que, dada la importancia de la cuestión, conviene que se refuercen mutuamente? ¿Énfasis, tautología, pleonismo? ¿Son de uso indistinto? ¿Son sinónimos? Y si fueran sinónimos ¿por qué utilizar los dos y no uno de ellos solamente? Muchos se inclinan por sostener que hay diferencia entre ambos términos, pero utilizando quizás el mismo criterio producen clasificaciones opuestas. Por ejemplo, algunos coinciden en que el criterio que los distingue es que uno se refiere a lo personal y otro a lo social, pero suelen invertir entre uno y otro proponente de la distinción, cuál de ambos términos asociar a lo personal y cuál a lo grupal. En otros casos, la cuestión se resuelve asignando a uno el vínculo con la acción y a otro el ámbito de principios, así las acciones serían morales, y los principios serían éticos; pero otros invierten también aquí la consideración y suelen hablar de un actuar ético y de sólidos principios morales. Otros incorporan como criterio la oposición entre lo cultural y lo universal, no siempre de modo preciso o claro. Durante años he podido corroborar esta confusión en cursos universitarios o de

posgrado, al indagar sobre cómo usan esos dos términos coloquiales ‘ética’ y ‘moral’, en general sostienen que no son sinónimos, pero a la hora de intentar dar con el criterio de uso, difieren notoriamente en cómo los entienden, oponiéndose, incluso, en su uso. Ocurre algo parecido a lo que sucede con ‘artrosis’ y ‘artritis’, quienes utilizan vulgarmente estos términos saben que no son sinónimos, pero no tienen en claro cuál es la diferencia, y reservan a los entendidos el correcto uso de los mismos. En nuestro caso, el par moral-ética parece escapar a la especificación de entendidos, y circula sin mayores reparos en el lenguaje ordinario.

Suele haber perplejidad y confusión respecto del uso tanto de ‘moral’ como de ‘ética’, y la confusión no es, como en el caso de ‘artrosis’ y ‘artritis’, mero fruto de nuestra ignorancia. Estamos confundidos porque la cuestión es confusa, y parte de esa confusión, aunque no toda, puede ligarse al itinerario del diverso origen de cada uno de los términos que nos ocupan. Mientras ‘ética’ proviene de la lengua griega, ‘moral’ proviene del latín. Pero muchos de nuestros términos provienen de esas lenguas. En medicina muchas palabras se originan en el griego, así tenemos ‘nefrología’, ‘cardiología’ o ‘psiquiatría’, y no utilizamos sus hipotéticas variantes latinas para estas especialidades. En derecho, ocurre lo contrario, utilizamos expresiones latinas, pero no hacemos convivir, en general, la variante griega junto a la latina. En el caso que nos ocupa, la cuestión es diversa, tratemos de entender la génesis de esto.

En griego antiguo existían dos palabras de cuatro letras, que coincidían en las tres últimas y diferían en la primera. Una comenzaba con eta (η - e larga) y otra con épsilon (ϵ - e breve) y las tres últimas letras eran $\theta\omicron\varsigma$ (zeta, ómicron —o breve—, sigma), teníamos así $\eta\theta\omicron\varsigma$ y $\epsilon\theta\omicron\varsigma$. Este dato es relevante a la hora de comprender, en parte, la ulterior confusión entre ‘ética’ y ‘moral’.¹ Comencemos por el término griego, el término ‘ética’ procede del vocablo $\eta\theta\omicron\varsigma$ que posee dos sentidos fundamentales;

1- Seguimos, en lo sustancial, el análisis de Aranguren. Cf. Aranguren, José Luis (1981), pp. 19-26.

el más antiguo significaba ‘residencia’, ‘morada’, ‘lugar donde se habita’ y era utilizado, sobre todo en poesía, para aludir a los lugares donde los animales pastaban y se guarecían. Luego se extendió al hogar de los seres humanos, en el sentido de su aldea.² Esta idea de morada exterior se interioriza con el tiempo y pasa, en los escritos de Aristóteles, a referir al ‘lugar (hogar)’ que el ser humano porta en sí mismo, su actitud hacia sí y hacia el mundo. Esta morada interior sería ahora el fundamento de la *praxis*, la raíz de la que brotan todos los actos humanos. Aparece así el segundo significado de *ἥθος*, el que se vincula a un ‘modo de ser’ o ‘carácter’. Esto otorga a *ἥθος* un sentido más amplio del que luego se le daría, lo ético comprende, ante todo, las disposiciones del hombre en la vida, su carácter, sus costumbres y podría traducirse por ‘modo o forma de vida’. Así los dos sentidos de *ἥθος* serían, en primer lugar el más antiguo de ‘morada’ (fuente) y, en segundo lugar, el de ‘carácter’, como modo de ser o forma de vida que se va apropiando e incorporando a lo largo de la existencia. Al considerar el modo en que se produce esta apropiación, se hace presente otro término muy cercano a *ἥθος* que es *ἔθος*. Según hace notar Aristóteles: *êthos* (carácter) deriva de *êthos* (hábito) (Cf. EN II, I, 1103 a 17-18),³ y esto implica que el carácter se logra mediante el hábito, que el *êthos* no es dado por naturaleza, sino adquirido por hábito (virtud o vicio). Pero no por ser adquirido, el hábito tiene menos realidad. De ahí, la usual expresión ‘segunda naturaleza’ en la escolástica medieval. Ahora bien, el *êthos* se adquiere mediante hábito, pero a su vez los hábitos nacen por repetición de actos iguales. Pareciera darse un círculo: carácter (*êthos*) —hábitos (*êthos*)— actos, así puede comenzar a entenderse las dos variantes de la acepción usual de *êthos*, la que ve en

2- Esta acepción de la palabra *ἥθος* ha sido rehabilitada porque Heidegger asentó en ella su concepción de la ética. Cf. Heidegger, Martin (2000). Pp. 74-79.

3- Aristóteles EN 1103 a 17-18: “la ética, en cambio, procede de la costumbre, como lo indica el nombre que varía, ligeramente del de ‘costumbre’”. También Platón (Leyes VII 792c) “Toda disposición de carácter depende de la costumbre” (*pân êthos diâ êthos*).

éste el ‘principio’ de los actos, y la que lo concibe como su ‘resultado’. Así resulta *êthos* el carácter, acuñado e impreso en el alma por hábito. Pero, por otra parte, el *êthos* es también, a través del hábito (*êthos*), fuente de los actos. Esta tensión sin contradicción entre el *êthos* como carácter y el *êthos* como fuente o raíz definiría el ámbito conceptual de la idea central de la ética. Según la etimología, el fundamental, aquel del que deriva el nombre mismo de ‘ética’, es el que aporta el sentido de morada-fuente que, secundariamente, se configura en carácter. Sin embargo, la ética clásica y moderna se ha ocupado constantemente de los actos morales y de los hábitos (virtudes y vicios), es decir, de los *éthos*, y ha postergado en sus análisis al *êthos*. ¿Por qué? Tal vez, la etimología latina ayude a explicar este fenómeno.

En latín, la expresión ‘mos-moris’ (en su nominativo plural ‘mores’) traduce ambos términos griegos *êthos* y *éthos*, y si bien conviven en mos-moris los significados de ‘sentimiento-costumbre-carácter’, con el tiempo es el sentido más restringido de ‘costumbre (hábito)’ el que termina imponiéndose y corriendo la reflexión desde el carácter hacia los diversos hábitos (virtudes y vicios). Del carácter a los hábitos, tal es el tránsito que se instala en las reflexiones latinas. De este modo, la riqueza de las expresiones griegas se opaca, sin desaparecer en la lengua latina,⁴ razón por la cual algunos autores comienzan a transliterar el término griego e incorporan la expresión *ethos* en la lengua latina. Estos dos términos (mos y ethos) terminan apareciendo en las lenguas romances, entre ellas el castellano, y por ello tenemos entre nosotros tanto ‘moral’ como ‘ética’. Durante mucho tiempo no hubo un consenso en torno a cómo utilizar estos términos, y su uso fue confuso pudiéndose ver esto en el modo de traducir textos antiguos, medievales o modernos vinculados a la temática. Es por ello que durante el siglo

4- Testimonio de la conciencia de esa distinción es la referencia de Santo Tomás de Aquino en la *Suma Teológica*, I-II, 58, 1, recordando que dos términos griegos se vuelcan en uno latino.

veinte los especialistas intentan consensuar un uso que genere claridad. En el espíritu de aquel lema propuesto por Jacques Maritain en uno de sus textos:⁵ ‘Distinguir sin separar para unir sin confundir’, se trató de ver cómo deslindar estos vocablos para poder entender sus relaciones. Uno de los intentos que mejor permite, a mi juicio, entender la distinción y sus relaciones es el que propone Ricardo Maliandi⁶ y a ese intento he de referirme en lo que sigue.

Un modo de hallar claridad en la cuestión es partir de un término técnico. Así propone Maliandi comenzar por el término ‘*ethos*’ cuyo significado es el de un conglomerado de actitudes, convicciones, creencias morales, criterios y formas de conducta, sea de una persona o de un grupo social o étnico, en un momento determinado. En esta misma línea, el lúcido análisis de Mario Salvatori alude al *ethos* como ‘marco normativo social’, y lo define de este modo: “conjunto de normas, códigos, valoraciones, creencias, costumbres y prácticas, siempre determinados y que para un tiempo, también determinado, está presente en una comunidad humana concreta, de tal manera que desde él, un integrante de esa comunidad y habiéndolo asumido al menos en parte, pueda concebir críticamente lo que es moral y lo que no lo es”.⁸ Esta caracterización del *ethos* (o marco normativo social) le da una variabilidad diacrónica (siguiendo un eje histórico podemos distinguir el *ethos* de la Roma imperial del medieval europeo y del de la Rusia de los zares), pero también una variabilidad sincrónica (variación entre *ethos* contemporáneos, entre un *ethos* afgano

5- Maritain, Jacques (1978). *Los grados del saber. Distinguir para unir*, Buenos Aires, Club de lectores.

6- Cf. Maliandi, Ricardo (2004).

7- Se trata a partir de ahora de un término técnico a los efectos de producir una elucidación conceptual. No tiene sentido, en lo que sigue, preguntarse si es *ethos* con eta o con épsilon.

8- Salvatori, Mario (2011), p.92. En este artículo el autor aclara el sentido del *ethos* y analiza, mediante un preciso estudio, el modo en que puede reconstruirse, a través de la pragmática universal habermasiana, el ‘marco normativo social’ o *ethos*. Permite así comprender el modo en que se plasma el carácter reconstructivo de la ética normativa.

y otro sueco o peruano). Estos aspectos de variabilidad son abordados por la antropología cultural, la historia o la sociología de la cultura. En toda cultura, ese conglomerado multiforme, no siempre homogéneo, es aquel en el que toda persona es inculturada, siendo este aspecto del *ethos* asimilado sin reflexión. Se trata de aspectos pre-reflexivos del *ethos* en el que, en todo tiempo y lugar, quien inicia su inserción cultural se encuentra sumergido. Sobre ese trasfondo de valoraciones, normas y costumbres puede operar la reflexión, transformando ese conglomerado incorporado de modo no reflexivo en una ocasión de reflexión que admite diversos niveles. Es la distinción de estos niveles de reflexión a partir de ese *ethos* pre-reflexivo, la que nos permitirá comprender de qué modo pudiera distinguirse la moral de la ética. Avancemos en este sentido.

La distinción entre moral y ética estaría dada por pertenecer a niveles distintos de reflexión sobre el *ethos*. El saber o competencia moral corresponde a un nivel básico de reflexión, asistemática, perteneciente al saber vulgar, del que se supone provisto a todo adulto socializado y que comienza, fundamentalmente, a partir de la última infancia. Nuestro primer contacto con el *ethos* no opera de modo reflexivo, uno se encuentra inmerso en él, como en un corpus valorativo-normativo que se percibe sin fisuras, sin quiebres; pero con el tiempo nos encontramos con lo diverso, no solo constatamos que hay fisuras y oposiciones entre las valoraciones morales que sostiene nuestra familia, y las que defienden las familias de nuestros amigos o compañeros de colegio, sino que advertimos que dentro de nuestra propia familia aparecen tensiones entre nuestros progenitores, y entonces el *ethos* ya no resulta tan compacto como aparentaba ser.

Esto genera dudas, zozobra, y aparecen las primeras y prototípicas preguntas del nivel al que denominamos 'reflexión moral': ¿Qué está bien en este caso? ¿Qué debo hacer en esta situación? Interrogantes de esta índole nos han de acompañar en nuestra adultez, con las características que tiene todo saber que se adquiere interactuando con otros,

lo que se suele denominar ‘saber vulgar’ o ‘saber cotidiano’. Este saber o competencia moral es la que nos ha de capacitar para formular y entender juicios morales. El saber moral opera sobre las situaciones de la vida, por eso tiene un contacto directo con la acción humana y dirige normativamente la vida propia e intenta influir en la vida moral de otros. La reflexión moral se constituye como un saber sabido, incorporado a nuestra vida, pero de modo no crítico.

La reflexión moral sería entonces el primer nivel de reflexión sobre el *ethos*, pero es un nivel acrítico, no metódico, espontáneo en cuanto a su génesis. Surge en contacto con quienes nos van educando y en este contacto vamos aprendiendo que el ‘juego de lenguaje moral’, ese intrincado maridaje de actos y de sentencias, consiste en evaluar conductas desde la perspectiva de lo bueno o lo malo, asignar deberes a otros y considerar que somos alcanzados por ciertas responsabilidades. Esta competencia moral es imprescindible para que podamos evaluar a alguien como persona digna de elogio o de crítica, desde el punto de vista de la moralidad. Podrán cambiar los contenidos en que se funden esos elogios o críticas, pero no podrá obviarse este tipo de reflexión en quien sea alcanzado por ese tipo de evaluación.

Pero es posible generar otros niveles de reflexión respecto del *ethos*, niveles que tengan perspectiva crítica, ya que tanto la filosofía como la ciencia pueden reflexionar acerca del *ethos*. Ocupémonos primero de la reflexión filosófica, es justamente la Ética la que se entiende como una tematización filosófica del *ethos*, esta tematización del *ethos* se da en dos niveles, la Ética normativa y la Metaética. La ética entonces está formada por estos dos niveles reflexivos sobre el *ethos*, la ética normativa (segundo nivel de reflexión) y el saber de la metaética (tercer nivel de reflexión). A diferencia de la reflexión moral, nos hallamos aquí con reflexiones críticas, sistemáticas y metódicas, que constituyen la ética o filosofía moral. La ética, en cuanto saber crítico, tiene dos modos de reflexionar acerca del *ethos* y de la reflexión moral, un primer modo

es el de la ética normativa que indaga sobre la posibilidad de fundamentación de las normas morales, siendo la encargada de criticar las normas vigentes y de buscar posibles principios que puedan justificar o validar la normatividad. Esta tarea fundamentadora va vinculada a otra tarea que es de orden crítico, cualquiera de estas tareas unilateralizadas (fundamentación o crítica) puede devenir en un vicio epistémico, unilateralizar la fundamentación puede conducir al dogmatismo y acentuar desmedidamente la crítica puede devenir en escepticismo radical. La razón tiene entonces un doble rostro, como el dios romano Jano, tiene un rostro crítico y otro rostro fundamentador, y ambas dimensiones se encuentran en permanente tensión, y en ineludible búsqueda de convergencia. La ética normativa se pregunta ‘¿Por qué ha de cumplirse lo que indica la norma x?’ No analiza si una norma es acatada o no, sino las razones por las cuáles debiera o no, ser observada. La Metaética, por su parte, no se preocupa por fundamentar normas o hallar principios, sino por analizar el lenguaje de la moral y la lógica del discurso moral. Indaga sobre el significado de los términos morales, la función de las enunciaciones morales, la posibilidad de argumentar en cuestiones valorativas morales, la cuestión epistémica de si hay o no hechos morales y el rol del conocimiento en la esfera moral, entre otras cuestiones. También la metaética se ocupa de la validez, pero no de la validez de las normas morales o de principios morales, sino de la validez de modos argumentativos o modelos de fundamentación. Mientras la ética normativa intenta fundamentar la validez de las normas o principios, la metaética analiza y valida los métodos de crítica y fundamentación utilizados por la ética normativa.

Una de las notas distintivas de la ética normativa es su carácter reconstructivo, aspecto señalado por una de las corrientes contemporáneas más importantes, la ética discursiva, tanto en las reflexiones de Jürgen Habermas como en las de Karl-Otto Apel. La ética, a diferencia de la moral es un saber de tipo reconstructivo, que parte

de un saber o competencia ya edificado en la conciencia de quien reflexiona críticamente (este saber ya construido es la reflexión moral). Moral y ética podrían verse como saberes de diversos tipos, uno de ellos, el saber moral, sería un saber sabido, mientras que la ética sería un saber sapiente. La moral sería un tipo de *know how*, se sabe cómo actuar a partir de un aprendizaje que va incorporando la reflexión, sin método ni sistematicidad, sabemos qué hacer o cómo plantearnos qué hacer, pero no explicitamos desde la reflexión moral los principios operantes y sus nexos con las normas que operan en nuestro actuar. El saber de la ética, en cambio, sería como un *know that*, un saber que indaga críticamente fundamentos, que intenta aclarar qué principios pueden fundar o sostener críticamente una norma. Una analogía con este tipo de reconstrucción (normativa en este caso) la puede brindar la tarea del lógico que no crea o inventa la regla del silogismo disyuntivo, sino que reconstruye un saber ya sabido en el orden inferencial, al que explicita y vincula con otras reglas deductivas en un plexo sistemático. O la tarea del lingüista, que al igual que cualquier hablante competente tiene la gramática sabida de su lengua, pero que, como no muchos de esos hablantes, es capaz de clarificar y explicitar las reglas generativas de esa gramática. Pensemos por ejemplo en el caso de los hermanos Cirilo y Metodio, monjes griegos llegados en el siglo IX a las estepas rusas, aprendiendo una lengua ágrafa como el ruso y siendo capaces de formular y explicitar la gramática rusa. Cirilo y Metodio transformaron un saber sabido (al dominar el idioma ruso) en un saber sapiente (al explicitar la gramática de la lengua rusa). *Mutatis mutandi* la tarea del filósofo moral o ético es similar a la del lingüista que reconstruye una lengua. El *ethos* es vivido en la pre-reflexión, la moral se erige en saber sabido, y por último, la ética se instituye como saber sapiente. Hasta aquí hemos avanzado en nuestra clarificación de la distinción entre moral y ética.

Ahora será preciso reflexionar sobre otra importante distinción que es la que opera entre dos niveles de reflexión críticos, uno filosófico y otro científico, estos niveles son la ética normativa y la ética descriptiva, que es nuestro cuarto nivel de reflexión. Es importante asentar esta diferencia, pues el relativismo ético ha tendido a identificar estos dos niveles, subsumiendo la ética normativa en la ética descriptiva. Esto es, las cuestiones de validación se reducirían, según el relativismo, a cuestiones de vigencia. Por eso, es preciso distinguir dos nociones que nos permitirán establecer la diferencia entre ambos niveles. Pero comencemos aclarando qué entender por este cuarto nivel de reflexión. La ética descriptiva es un subconjunto de ciencias sociales que se ocupa de describir y explicar el modo en que se da el *ethos* en las diversas épocas y culturas. Un historiador de la moral, planteándose, por ejemplo, el modo en que pudo haber variado la consideración de la fidelidad matrimonial en nuestro territorio, desde los tiempos de la colonia hasta nuestros días. Un sociólogo de la moral indagando sobre las posiciones respecto del aborto más allá de su legalización o no. Un pedagogo de la moral discutiendo cuál es el mejor modo de lograr transmitir y encarnar los valores de una sociedad en los niños. Un psicólogo de la moral planteándose si hay etapas de desarrollo en la conciencia moral y si eso difiere según el género. Un antropólogo de la moral investigando cómo tramita una etnia determinada la deslealtad al grupo de pertenencia. En todos estos casos, la cuestión que se analiza e intenta describir es una cuestión fáctica, cuáles son las creencias que, de hecho, hay en una sociedad, cultura o tiempo determinados, respecto de algún aspecto de un *ethos* específico. La ética descriptiva se ocupa de la moral positiva o de la facticidad normativa, pero no se ocupa, en cuanto abordaje científico, de las cuestiones vinculadas a la validez. Ahora podemos intentar diferenciar entre vigencia y validez de una norma moral, nociones que, como señalamos, identifica y confunde el relativismo moral. Se entiende por vigencia de una norma moral en una cultura determinada,

el reconocimiento de su carácter prescriptivo, sea ese reconocimiento unánime o al menos tendencial. Ese reconocimiento del carácter prescriptivo implica que se considera que esa norma moral debiera guiar la conducta. Si ese reconocimiento es seguido por el cumplimiento de lo que la norma impera, entonces decimos que hay vigencia plena, pero basta con el reconocimiento para que haya vigencia *simpliciter*. La prescriptividad que comporta la vigencia, aunque no sea plena, se ilustra en aquella expresión de François de La Rochefoucauld, escritor del siglo XVII: “La hipocresía es un homenaje que el vicio rinde a la virtud.”⁹ La hipócrita impostación de simulado acatamiento muestra que quien recurre a esto está reconociéndole carácter prescriptivo a la norma transgredida. Por su parte, la validez de una norma moral es su aptitud para ser fundamentada o justificada por vía argumentativa. Y esta aptitud no sería meramente situacional, sino que la razón operando de modo discursivo podría justificar la prescriptividad normativa, más allá de su reconocimiento fáctico.

Por último, nos toca ocuparnos de una expresión que en el último tiempo ha tomado un auge notorio, se trata de la ‘ética aplicada’, que es preciso vincular con los niveles de reflexión vistos hasta aquí. La ética aplicada ha circulado, últimamente, en ámbitos académicos, y es preciso aclarar que no se trata de un nuevo nivel de reflexión, que se añade a los cuatro niveles ya considerados (Reflexión moral, Ética normativa, Metaética y Ética descriptiva), sino que corresponde al encuentro entre la ‘reflexión moral’ que se aplica a una situación dilemática o problemática, y la ‘ética normativa’, que opera como plexo justificador. Este encuentro entre ambos niveles de reflexión opera como respuesta a ciertos desafíos en cuestiones valorativas. La cuestión de la aplicación justificada o no de normas morales es un tema que ocupó a las escuelas

9- La Rochefoucauld, François. *Reflexiones y máximas morales*. Versión y preparación de la edición: José Fco. del Brando H. Editor digital: Titivillus - 11.09.2017. Máxima moral 218.

de teología moral durante el medioevo y en especial durante los siglos XVII y XVIII, los diversos sistemas morales se enfrentaron a la hora de discutir cómo ha de actuarse cuando la norma moral es incierta, ¿El juicio de conciencia ha de acomodarse o resistirse a la ley incierta?, esto es, ¿Cuál es el grado de libertad ante el mandato de la ley? En ocasión de estas cuestiones aparecen diversas posturas, desde las más extremas del tuciorismo y el laxismo, a posturas más matizadas e intermedias como probabiliorismo, compensacionismo, probabilismo y equiprobabilismo. Surgen así posturas rigoristas o laxas en el análisis de la moralidad y se discute si hay casos prototípicos de aplicación de una norma moral (casuismo) o si cada situación, por ser única, no es subsumible bajo una regla (situacionismo). El tema de la aplicación de normas morales era algo discutido y reflexionado pero en torno a la dirección de conciencia, en especial en la figura religiosa del confesor o del director espiritual.

Pero a partir de mediados del siglo XX aparecen dos cuestiones que van a acelerar el auge de la ética aplicada. La primera cuestión se produce por los avances científico-tecnológicos que requieren un tipo de respuesta desde la perspectiva normativa, la generación y utilización de la bomba atómica, la aparición de los trasplantes de órganos a fines de los años sesenta, la posibilidad de clonación de seres vivos, van exigiendo respuestas que exceden a las diversas ciencias involucradas. En segundo lugar, ciertas crisis institucionales, como el caso Watergate,¹⁰ los fraudes financieros, la cuestión de las hipotecas, también plantean interrogantes que exceden y motorizan cuestiones vinculadas a la legalidad. Estas dos causas mencionadas son la ocasión para que durante la segunda mitad del siglo XX aparezcan con fuerza comités de ética, códigos de ética y se dé un auge en la ética aplicada, bajo sus diversas formas: ética de la

10- Incidente político en los Estados Unidos a principios de 1970 a raíz del robo de documentos en el complejo de oficinas Watergate de Washington D. C., sede del Comité Nacional del Partido Demócrata de Estados Unidos, y el intento posterior del presidente republicano Richard Nixon, de encubrimiento a los responsables.

investigación, ética empresarial, ética de los negocios, ética ambiental, bioética, ética jurídica, etc. Estas diversas manifestaciones de la Ética aplicada, muestran que el contacto entre la ética normativa y la reflexión moral es el que posibilita las respuestas a estos desafíos. Se trata de un doble contacto o apoyo en el caso de la ética aplicada,¹¹ la reflexión moral se vincula con la ética normativa y entra así en contacto con la situación concreta que cabe elucidar. Es la reflexión moral la que tiene contacto con la realidad, y al mismo tiempo la reflexión moral entra en contacto con la ética normativa, siendo así iluminada por el marco teórico y reflexivo que esta le aporta. La reflexión moral y la ética normativa confluyen en este caso, una ética aplicada que prescinda de la reflexión moral es un discurso vacío, y una ética aplicada que se desentienda de la ética normativa, termina resultando ciega. Ambas se precisan en la ética aplicada, ya que la reflexión moral se aplica a la situación, pero en previa asociación con la ética normativa.

Espero que este escrito colabore en deslindar conceptualmente los términos ‘moral’ y ‘ética’, pudiendo encarnar así aquella pretensión tan vital para el intelecto de distinguir sin separar para, al mismo tiempo, poder unir sin confundir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranguren, José Luis. (1981) *Ética*. Alianza Editorial. Madrid.
- Deigh, John. (2025) *An Introduction to Ethics*. Cambridge University Press. Nueva York.
- Donatelli, Piergiorgio. (2001) *La filosofia morale*. Laterza. Roma.
- Gensler, Harry (2017) *Ethics: A Contemporary Introduction*. Routledge. Abingdon.
- Heidegger, Martin. (2000) *Carta sobre el humanismo*. Alianza Editorial. Madrid.
- Mackie, John. Ética. (2000) *La invención de lo bueno y lo malo*. Gedisa. Barcelona.

11- Recordar que ‘applico’ en latín significa tanto ‘apoyar’ como ‘asociar a’.

- Maliandi, Ricardo. (2004) *Ética: conceptos y problemas*. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- (2006) *Ética: dilemas y convergencias*. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Rachels, James. (2007) *Introducción a la filosofía moral*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Salvatori, Mario (2011) “Apelaciones al marco normativo social en la ética aristotélica” En *Cuadernos de filosofía*. N° 1. El Derecho. PUCA. Buenos Aires. Pp. 79-105.
- Williams, Bernard (2012) *Morality. An Introduction to Ethics*. Cambridge University Press. New York.
- (2011) *Ethics and the Limits of Philosophy*. Routledge. London and New York.

Sobre los autores

María Cristina Dawson. Arquitecta, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Paralelamente al ejercicio profesional privado orienta sus estudios al área de la restauración y conservación de Bienes Culturales, iniciando con la participación en reconocidos cursos de especialización en Restauración y Conservación del Patrimonio Cultural, en ámbito italiano y argentino, desempeñando asimismo a tal efecto el rol de Arquitecto consultor y colaborador cultural en Consulados de Italia en Argentina y en la Rappresentanza d'Italia presso N.U., NYC. Técnico Constructor de Obras I.P.S. Instituto Politécnico Superior de Rosario, Argentina. Certificado de mantenimiento y restauración de edificios históricos, curso de especialización organizado por el Ministerio de Trabajo y Acción social de la provincia de Santa Fe y el Ministerio de Relaciones exteriores de Italia.

Certificado del Laboratorio Internacional de restauración arquitectónica y recuperación urbana, director Dr. Javier Gallego Roca, Granada, España. Estudios avanzados en arquitectura, Universidad de Mendoza, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.

Master II Livello Restauro Architettonico e Recupero Edilizio, Urbano e Ambientale.

Posteriormente, el título de Master II Livello Culture del patrimonio, conoscenza, tutela, valorizzazione, gestione, ambos en la Università degli Studi di Roma Tre, Roma.

Lleva a cabo su programa de doctorado, consiguiendo el título de Doctora en Historia en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. En el contexto de esta investigación ha ampliado el campo de sus estudios a la relación entre la Historia, la Historia del arte y el concepto de Bienes Culturales, perfeccionamiento en cursos tomados en Hunter College, The City University of New York, en la Pontificia Università Gregoriana de Roma y C.D. Canberra, Australia.

Diplomatura en preservación del Patrimonio Histórico Cultural en la Universidad Nacional de Cuyo.

Diploma de Especialización en Interpretación del Patrimonio Cultural y Natural otorgado por la Universidad de Sevilla - España.

Miembro Regular ICOM Italia.

Miembro adscripto en el Instituto de Historia del Arte, FFyL de la Universidad Nacional de Cuyo.

Cecilia De Angelis. Profesora titular de Literatura, Latín y Griego en el instituto público «Terenzio Mamiani» de Roma, donde ha desempeñado diversos cargos y actualmente es vicedirectora. Se licenció en Letras Clásicas en la Universidad «La Sapienza» de Roma (1996), obtuvo el Diploma de Archivista y Paleógrafo en la Escuela Especial para Archivistas y Bibliotecarios de la misma universidad (1999), el curso de perfeccionamiento postuniversitario en Educación Intercultural en la Universidad «Roma Tre» (2000) y la especialización bienal para la enseñanza secundaria (SSIS, 2001). Recientemente, ha obtenido el Máster en «Gestión de instituciones escolares y formativas» (MISEF) en la Universidad de Cassino y del Lazio Meridionale (2024), con una tesis dedicada al análisis de los procesos organizativos de la vicepresidencia.

Su actividad profesional se ha distinguido por un compromiso constante con la enseñanza de las lenguas clásicas, con especial atención a la innovación metodológica y a la formación de los docentes. Ha desempeñado cargos de responsabilidad en la gestión escolar y ha coordinado numerosos proyectos, en particular como referente de la Red Nacional de Institutos Clásicos, de la que el Instituto «T. Mamiani» es el principal instituto de referencia para el centro de Italia, contribuyendo a la organización de seminarios, congresos y cursos de actualización. Además de su actividad docente, ha colaborado con universidades e instituciones académicas, como tutora de pasantías universitarias (TFA, Sapienza y Roma Tre), conferenciante y moderadora en seminarios organizados por la RNLC en el ámbito de proyectos de innovación digital y curricular. Sus intereses en materia de investigación y formación se sitúan en la confluencia entre la enseñanza de las lenguas clásicas, los procesos de innovación en la enseñanza secundaria y la gestión educativa.

Massimo de Cristofaro. Obtiene el título de Arquitecto con una tesis sobre la percepción, la formación y la creación cultural de los conceptos de espacio y de arquitectura, siempre ha cultivado dos grandes áreas de actividad: las artes y las tecnologías.

Ha dictado cursos en la Universidad de Florencia sobre el uso de lenguajes estéticos no verbales: artes visuales y arquitectura.

Ha trabajado, entre otros, con Eugenio Battisti, Umberto Eco, Eugenio Carmi y Joseph Rykwert.

Posteriormente, se incorporó al Grupo Olivetti como experto en comunicación y formación sobre innovación tecnológica, gestión de proyectos y evaluación, y más tarde fue nombrado Director General de la Presidencia del Gobierno - Escuela Superior de Administración Pública, para colaborar con las políticas del gobierno en materia de innovación tecnológica y organizativa, metodologías de formación y análisis y evaluación de la formación pública.

Florinda Guadagna. Académica y creativa con una trayectoria internacional que combina idiomas, periodismo, cooperación al desarrollo y el arte de la orfebrería. Se graduó en el Instituto Universitario Oriental de Nápoles con una licenciatura en Lenguas y Civilizaciones Orientales, especializándose en estudios africanos y estudiando swahili, inglés y árabe. Tras graduarse, se trasladó a Dar es Salaam, Tanzania, donde obtuvo una maestría en periodismo.

A su regreso a Italia, trabajó durante un tiempo en los noticias de la Televisión italiana, antes de dedicarse a la cooperación internacional. Trabajó en Albania y Uganda para importantes organismos institucionales, como la Comisión Europea y el Ministerio de Asuntos Exteriores italiano, contribuyendo a proyectos de desarrollo local.

Impulsada por una gran pasión por la gemología, se embarcó en un nuevo programa de formación en el Instituto Gemológico de América (GIA), donde obtuvo una licenciatura en gemología en Londres, que luego combinó con cursos de orfebrería. Esta combinación de habilidades técnicas y artísticas la llevó a convertirse en orfebre profesional.

A lo largo de su vida, ha vivido en numerosos países, como Tanzania, Uganda, Albania, Argentina, Malasia y Egipto, experiencias que han enriquecido su sensibilidad artística e influenciado sus diseños de joyería.

Apasionada por el Barroco italiano, también ha creado colecciones inspiradas en este estilo, fusionando tradición e influencias multiculturales.

Gabriele Romano. Arqueólogo e historiador del arte antiguo. Se licenció con honores en Letras, con especialización en arqueología, por la Universidad de Roma «Tor Vergata», donde posteriormente obtuvo el doctorado en Antigüedades Clásicas. Su formación se centra en los estudios arqueológicos e histórico-artísticos del mundo griego y romano, con especial atención a las metodologías de análisis de las fuentes materiales y literarias.

Desde hace años colabora con numerosas revistas científicas italianas e internacionales y participa como consultor y divulgador en documentales de carácter histórico y arqueológico realizados por cadenas de televisión internacionales, entre ellas Arte TV y France 3, contribuyendo a la difusión de los resultados de la investigación académica a un público más amplio, sin renunciar al rigor científico. Paralelamente, desarrolla una intensa actividad como conferenciante, habiendo impartido conferencias en universidades europeas e instituciones culturales de relevancia internacional, entre ellas el prestigioso Instituto Italiano de Cultura de Nueva York.

Sus intereses de investigación se centran especialmente en la topografía antigua de la ciudad de Roma, en el análisis de los rituales religiosos y cívicos del mundo romano y en el estudio del arte griego y romano entendido como modelo fundacional para el desarrollo de la posterior historia del arte occidental. Un ámbito central de sus estudios se refiere además a la recepción del arte antiguo y de las fuentes literarias clásicas en el arte renacentista y barroco, investigadas como instrumentos de construcción ideológica, cultural y formal en la tradición artística europea.

Florencia Silvana Torregiani. Bioquímica (1991, Fac. Cs. Bioquímicas y Farmacéuticas Universidad Nacional de Rosario). Docencia UNR: Auxiliar docente Química Analítica (1987-1991), Jefe de Trabajos Prácticos Inmunohematología (1991- 1992), Prof. Adjunto; directora PROPIA UNLP-UNR, dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria (1995- 2000). Becaria CONICET (1992- 1993). Dictado de cursos de Post

Grado, Presentaciones en Congresos, y publicaciones nacionales e internacionales. Prof. de Qca. Analítica y Físico Química en otras instituciones hasta la actualidad. Coleccionismo filatélico desde 1978. Estudio comparativo de sellos postales universales que fueron emitidos hasta el año 1979. Integrante del Foro Argentino de Filatelia desde el año 2015.

Daniel Alberto Trapani. Doctor en Humanidades y Artes (Filosofía) Universidad Nacional de Rosario.

Profesor titular de Ética en la carrera de Filosofía, Facultad de Humanidades y Artes. UNR.

Ex-director del Consejo Regional Santa Fe de la Asociación Argentina de Investigaciones Éticas.

Director del CEDETEP (Centro de Estudios de Ética y Epistemología -2017 - 2024).

Coautor de 'Wittgenstein: decir y mostrar' y 'Éticas del siglo'.

ISBN 978-631-91545-8-0



9 786319 154580