



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Análisis de la escultura de Apolo y Dafne de Bernini
como medio de reflexión para el estudio del
movimiento corporal en la escultura.

Tesis

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

Licenciada en

Artes Visuales

Presenta

María del Carmen Montecillo Aguado

Dirigido por:

M. en A. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro

Querétaro, Qro., Mayo de 2021

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

PROGRAMA EDUCATIVO

Análisis de la escultura de Apolo y Dafne de Bernini
como medio de reflexión para el estudio del movimiento
corporal en la escultura.

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Licenciado en Artes Visuales con línea terminal en artes plásticas

Presenta

María del Carmen Montecillo Aguado

Dirigido por:

M. en A. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro

(Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro, M.
en A.)
Presidente

(Luz del Carmen Magaña Villaseñor, Dra.
en A.)
Secretaria

(Noemi Nancy Martínez Osorio, Mtra.)
Vocal

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Fecha de aprobación por el Consejo Universitario mayo del 2021
México

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
ABSTRACT.....	4
AGRADECIMIENTOS.....	5
DEDICATORIA.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I LA ESCULTURA DEL BARROCO ITALIANO	18
CAPÍTULO II BERNINI Y LA ESCULTURA DE APOLO Y DAFNE	42
CAPÍTULO III EL CUERPO, MOVIMIENTO Y SENSUALIDAD	62
DISCUSIÓN	74
REFERENCIAS.....	81
APÉNDICE.....	85

-

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1 Miguel Ángel, <i>El David</i> . Mármol. (Galería de la Academia, Florencia, Italia)	85
Fig.2 Donatello, <i>David</i> . Bronce. (Museo Nacional del Bargello, Florencia)	86
Fig.3 Giambologna, <i>El mercurio</i> . Bronce. (Museo Nacional del Bargello, Florencia)	87
Fif.4 Detalle fig.3.....	88
Fig.5 Gianbologna, <i>El Rapto de las Sabinas</i> . Mármol. (Loggia dei Lanzi, Florencia)	89
Fig.6 Detalle fig.5	90
Fig.7 Detalle fig.5	91
Fig.8 Giuliano Finelli, <i>María Barberini</i> . Mármol. (Le Louvre)	92
Fig.9 Alessandro Algardi, <i>Olimpia Moidalchini</i> . Mármol. (Galería Doria Pamphili, Roma, Italia)	93
Fig.10 Gian Lorenzo Bernini, <i>Alma maldita</i> . Mármol. (Palacio de España, Roma)	94
Fig.11 Gian Lorenzo Bernini, <i>Plutón y Proserpina</i> . Mármol. (Galería Bourghese)	95
Fig.12 Detalle fig.11	96
Fig.13 Gian Lorenzo Bernini, <i>Apolo y Dafne</i> . Mármol. (Galería Bourghese)	97
Fig.14 Detalle fig.13	97
Fig.15 Detalle fig.13	98
Fig.16 Detalle fig.13	99
Fig.17 Detalle fig.13	100

RESUMEN

En esta investigación, se estudia el movimiento del cuerpo para crear reflexiones a partir del concepto de la sensualidad en la escultura de *Apolo y Dafne*, al tener como problema la falta de análisis especializados desde esta perspectiva para obtener una interpretación de la figura plasmada. Por lo que se desarrollaron como objetivos, investigar algunos escultores anteriores y del mismo periodo de Bernini, analizar los conceptos del movimiento y la sensualidad para obtener datos relevantes, y formar así una reflexión con las expresiones del cuerpo. De este modo como hipótesis se tiene que a partir del análisis de la escultura de *Apolo y Dafne* desde la interpretación de la sensualidad expresada como alegoría en el movimiento del cuerpo natural esculpido, donde ambos cuerpos se pueden ver estáticos, pero al mismo tiempo en movimiento, será posible tomarlos como un medio para realizar una reflexión sobre el significado simbólico en el movimiento usando estos conceptos. **Con una metodología** a partir de un enfoque cuantitativo con un tipo descriptivo, dado que buscará examinar las variables del tema para obtener un resultado con el cual conceptos y procesos de percepción servirán como base para proponer modelos de interpretación del movimiento. **De esta manera se culmina** con el principal resultado de un análisis profundo de estas figuras barrocas, que mediante las pasiones proponen una manera de ver la realidad de una naturaleza que inspira con las emociones.

Palabras clave barroco, Bernini, movimiento, sensualidad, *Apolo y Dafne*

ABSTRACT

In this research, the movement of the body is studied to create reflections from the concept of sensuality in the sculpture of *Apollo and Daphne*, having as a problem the lack of specialized analysis from this perspective to obtain an interpretation of the captured figure. Therefore, the objectives were to investigate some previous sculptors and from the same Bernini period, analyze the concepts of movement and sensuality to obtain relevant data, and thus form a reflection expressed in the movement of the body. In this way, as a hypothesis, it is necessary from the analysis of the sculpture of *Apollo and Daphne* from the interpretation of sensuality expressed as an allegory in the movement of the sculpted natural body, where both bodies can be seen static, but at the same time in movement, it will be possible to take them as a means to reflect on the symbolic meaning in movement using these concepts. With a methodology based on a quantitative approach with a descriptive type given that it will seek to examine the variables of the subject to obtain a result with which concepts and processes of perception will serve as a basis for proposing models of interpretation of movement. This culminates in the main result of a deep analysis of these baroque figures, which through passions propose a way of seeing the reality of a nature that inspires with emotions.

Keywords baroque, Bernini, movement, sensuality, *Apollo and Daphne*

AGRADECIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a mi director M. en A. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro, principal colaborador quien, con su conocimiento, motivación, enseñanza y dirección hicieron posible este trabajo, así como su culminación, gracias por creer en mi le estaré siempre agradecida.

A mi asesora Mtra. Nanci Noemi Martínez Osorio por su entusiasmo durante mi formación, así como por su ayuda y paciencia en el desarrollo de este trabajo.

A mi asesora Dra. en Artes Luz del Carmen Magaña Villaseñor por su tiempo y apoyo, además de ser un ejemplo de constancia y superación.

Finalmente, a la Facultad de Bellas Artes y a la Universidad Autónoma de Querétaro por las oportunidades brindadas en mis años de estudio, mismas que me ayudaron a crecer en conocimientos y como persona.

DEDICATORIA

A mis padres por brindarme la oportunidad de asistir a esta Universidad, por su paciencia y apoyo en mis decisiones, a mi hermana quien siempre ha sido una inspiración y el ejemplo de una hermana mayor quien al mostrarme que si anhelas y trabajas lo suficiente, tus objetivos se pueden cumplir.

A Ivonne, Giovanna, Luis, Pablo y Jorge, quienes a lo largo de nuestra amistad siempre me han apoyado y creído en mi talento, estando siempre en los momentos buenos y malos de mi formación profesional.

A todos mis amigos y compañeros de licenciatura de quienes sentí su más sincero apoyo en el transcurso de este camino quienes además me acogieron en esta ciudad, espero que nuestros caminos se vuelvan a cruzar.

INTRODUCCIÓN

Justificación

La siguiente investigación, se basa en la escultura de *Apolo y Dafne* a partir de un enfoque en el cual se reflexiona por medio de la sensualidad como una manera de estudio de la representación del movimiento del cuerpo en la escultura. Por lo que se desarrollan algunos antecedentes históricos considerados importantes que se presentan antes y durante el periodo barroco en torno a la escultura, se analiza la relación entre la obsesión y la pasión de poseer que son representadas como una metáfora, en la cual la inestabilidad de los cuerpos y los signos que se captan son protagonistas indiscutibles de esta creación. Con ello, se aporta un análisis desde la sensualidad del cuerpo esculpido, debido a que el movimiento, que parte del naturalismo, contribuye a una mayor conciencia y un mejor pensamiento del cuerpo como figura, repercutiendo en la escultura contemporánea.

Planteamiento del problema

El problema que resuelve esta investigación, **es la falta de información acerca de un análisis del movimiento del cuerpo a partir de la sensualidad, tomando como ejemplo la escultura de *Apolo y Dafne* de Bernini.**

Pregunta de investigación

¿Qué elementos de la escultura *Apolo y Dafne* de Bernini pueden tomarse en cuenta para realizar una reflexión de la sensualidad a partir de la representación del movimiento?

Objetivos

Objetivo general

Analizar la escultura de *Apolo y Dafne* para obtener una reflexión a partir de la sensualidad expresada como alegoría del movimiento del cuerpo.

Objetivos específicos

Investigar sobre los escultores importantes del barroco italiano para tener una percepción de la forma en la que se trabajaba la escultura en el mármol.

Indagar sobre la vida de Bernini para conocer el trabajo de este escultor y así tomar datos que nos sean relevantes para esta investigación.

Analizar la escultura de *Apolo y Dafne* para así partir desde ese punto a un estudio sobre la sensualidad del movimiento, donde los conocimientos obtenidos nos ayudarán a ligar elementos del naturalismo barroco con la expresividad corporal.

Breve explicación de cada capítulo

Capítulo I

Se describe la escultura barroca italiana, teniendo como antecedentes al Cinquecento y el Manierismo sin entrar en profundidad, al señalar los acontecimientos importantes que ayudaron al cambio en el cuerpo esculpido, con las ideas iniciales de Miguel Ángel y de Giovanni da Giambologna, dado que gracias a su percepción del cuerpo las figuras se desarrollan de una manera en la cual el escorzo presenta más inestabilidad. Por ello se habla además de otros importantes escultores para descubrir características de las poses naturalistas con la teatralidad, y así concluir con una visión anterior al *Apolo y Dafne* de Bernini.

Capitulo II

Se mencionarán algunos de los acontecimientos más relevantes de la vida de Bernini con respecto a su trabajo escultórico, para destacar algunas de sus obras iniciales que descubren su habilidad al desprender viveza en la representación del movimiento naturalista del cuerpo en la piedra. Ya revisado su periodo inicial, se hablará sobre la escultura de *Apolo y Dafne* al ser el punto de interés, dado que su desarrollo será de utilidad para obtener un conocimiento a detalle más amplio, con lo cual las ideas sobre la misma quedaran más sólidas para llegar a una reflexión respecto al cuerpo.

Capitulo III

En este capítulo se discutirá sobre los conceptos del movimiento corporal, así como de la sensualidad, para al tenerlos claros, relacionarlos y encontrar una forma adecuada para poder obtener un juicio en la escultura de *Apolo y Dafne*. Debido a que ambos evocan una sensualidad en la representación de sus cuerpos, que a primera vista es predominante en los

sentidos y al adentrarse en ellos en forma de un análisis, hacer posible una interpretación en relación con su poética para crear una discusión.

Antecedentes o marco histórico

El conocimiento encontrado toma un desarrollo del cuerpo desde el Cinquecento, con algunos antecedentes del Quattrocento propios de Donatello hasta llegar al barroco, así en este lapso de tiempo el cambio de las representaciones en quietud por unas que expulsan la plenitud de la fuerza empiezan a surgir en el Cinquecento con más notoriedad, por lo que en el manierismo el arte fue conformado por una integración de diferentes elementos que le brindarían la posibilidad de movimiento (Hauser, 1951). De esta manera la realidad de las constituciones fisionómicas se muestra con expresividades naturales que encantan por sus posibilidades en la piedra.

Al obtener estos indicios del movimiento en la representación del cuerpo, el barroco llegó con el poder de cautivar de forma directa con sus representaciones del instante, encontradas en las expresiones de los cuerpos grandes de marcada fisonomía (Wölfflin, 1991). Derivando en estudios sobre las nuevas concepciones de la figura humana en la escultura dentro de este periodo; en el cual se visualiza el conocimiento sobre el drama que se adueña de la forma escultórica para interpretar las emociones.

Para llegar a una teatralidad que por medio de los efectos visuales logra una interpretación donde el espectador puede ver las acciones de un movimiento que involucra escorzos y torsiones (Pérez, 2000). Así al conocer los cambios por los que atraviesa el cuerpo, se inició en una búsqueda para realizar un análisis del movimiento barroco escultórico, involucrando a la sensualidad que en el cuerpo se encuentra claramente expresiva en este periodo, de esta forma se usa como medio de estudio la escultura de *Apolo y Dafne* al conseguir una ilusión artística con ambos conceptos.

Esta pieza presenta un extraordinario movimiento y un discurso, que puede ser interpretado mediante la narrativa de la sensualidad del cuerpo alegórico, adentrándose en un drama sobre su captura. Sin embargo, la idea de la sensualidad no está claramente definida, por lo que

como parte del problema esta investigación toma este concepto para permitir la profundidad del análisis, siendo que los placeres y deseos del cuerpo son capaces de formar argumentaciones y significaciones de las acciones (H. Serrano, C. Serrano y Ruiz, 2016). Así otorgan una sensibilidad en los conceptos de la sensualidad y el movimiento al ser figuras tangibles de la realidad, por lo que en este arte se muestran en gozo con sus representaciones teatrales.

Estado del Arte

El Barroco, una época de representaciones extravagantes, un momento histórico de expresión, ya no depende de las ideas de la religión para hacer arte por lo que obtiene así contenidos variados, al incorporar la inspiración de otras ideologías las cuales marcan la guía para retomar un nuevo tipo de conocimiento poético como idea central, que lleva las escenificaciones escultóricas hacia una transición que encanta por medio de lo dinámico que se observa en ellas.

El siglo XVII es el escenario de un cambio, (.), la ruptura de la continuidad pensamiento-realidad, lenguaje-mundo, que había prevalecido hasta el Renacimiento. Abolida la divinidad como centro del sentido, (.), la propia conciencia del hombre tratara de emerger de este naufragio como la fundadora del sentido. (Méndez, 2006, p.155)

La escultura cambia a una forma en la que el espectador no está acostumbrado, debido a que se hace uso del cuerpo como representación de una figura teatral, al culminar en los límites mismos de lo que se piensa puede llegar una figura humana escupida, y el asombro es tal que la figura muerta parece tener vida, de este modo emergen narrativas que capturan el momento.

Los historiadores del arte han notado durante mucho tiempo, aunque raramente investigado, el compromiso del arte italiano del siglo XVII con el teatro. La destreza de su ilusionismo, destinado a dotar a sus figuras de una vívida presencia real, ha convocado una comparación pasajera con la actuación en vivo, ya sea social o

escenificada. (..). De hecho, fue un tropo permanente de la época en que el mundo mismo era un escenario. (...). (Warwick, 2004, p.353)¹

El naturalismo propio de las figuras, hace que la contemplación sea magnífica, por lo que causa un impacto visual en una primera instancia. De entre todos estos escultores, Bernini se coloca como el Miguel Ángel de la época, sus esculturas que portan un alma dentro de sí, llevan a otro nivel la admiración. Dado que hace un efecto único, la vista recorre cada espacio y se encuentra con un cuerpo lleno de signos, que transmite la sensación misma de una figura viviente.

Bernini creó *Apolo y Dafne* durante un periodo de tres años, con algunas interrupciones, comenzando en el verano de 1622, cuando tenía veintitrés años, encargado por el cardenal Scipione Borguese, fue el tercero de una serie de esculturas de mármol de tamaño natural que ordeno a Bernini para que adornarse su lujosa villa fuera de la Porta Pinciana. (...). Apolo persigue incansablemente a la ninfa, pero justo cuando él está a punto de alcanzarla Dafne ruega a su padre el dios del río Peneus que la rescate destruyendo la belleza que inspira a su perseguidor. Así comienza la transformación espantosa de su carne suave a la corteza delgada, su pelo desatado a las hojas que revolotean, sus brazos extendidos a las ramas vueltas hacia arriba. Sin embargo, a pesar de la súplica a su padre su belleza permaneció. (Bolland, 2000, p.309)²

El joven Bernini sorprende con su grupo escultórico tallado en mármol, al lograr lo que ninguno de su época, esculpió dos cuerpos que parecieran estar detenidos en el tiempo llamados *Apolo y Dafne*, esta escultura contiene una historia en la cual se habla de una metamorfosis. Bernini toma un recurso importante, la poesía y hace arte, cada signo está bien representado, las poses y las miradas, por lo que se piensa en las sensaciones que pasan en la mente del mismo *Apolo* al tocar corteza en lugar de la suave piel de *Dafne*, tacto que al mismo tiempo lo reconforta debido a que su amor no está condicionado por su cuerpo, así que a

¹ Traducido por la autora

² Traducido por la autora

pesar de que es un árbol él siempre permanece.

El grupo de estatuas de Bernini captura espectacularmente este momento transformador culminante, precisamente en términos de los intercambios entre el tacto y la vista. (...). Así la transformación que Bernini retrata no es solo la del objeto sino también la de los medios para conocer ese objeto: la vista y la distancia, con sus dulces promesas, dan paso al contacto y la proximidad con sus duras realidades. (...). El *Apolo y Dafne* de Bernini es arte sobre arte: primero por su temática, el arte de la poesía y segundo por la visión tematizada y el arte de la escultura. *Apolo* ve carne suave y se sorprende al sentir la corteza dura, al igual que un espectador que intenta acariciar el mármol transformado de la estatua de Bernini, que parece tan suave como la cera modelada, se sorprendería al tocar la piedra dura y fría. (Bolland, 2000, p.309)³

El arte busca plasmar los actos de tal forma que se detiene el tiempo en ellos, en pocas palabras el arte es una forma de capturar el movimiento del cuerpo y de las cosas, al estar estático el instante se contempla y ahora aquello que con el tiempo se olvida permanece. Los medios usados en el *Apolo y Dafne*, logran expresividad la cual crea confusión al percibir el cambio emocional de la metamorfosis, que virtuosamente representada hace el ilusionismo del material usado que incluye una manipulación del deseo de posesión que exalta la poética del mito.

La búsqueda y la fuga ocurren juntas. Si hay amor, simplemente está del lado de *Apolo*; ella "huye" (fugitiva) es muy posible. (...). Cuando *Dafne* huye de *Apolo*, le pide a su padre Peneus que intervenga. La intervención de Peneus es su respuesta a su súplica. Ella huye de tener que ser un objeto de deseo. *Dafne* está en vuelo, huyendo, se transforma en un árbol, gira mientras huye. Al escapar convirtiéndose en una forma de presencia material que ella espera posicionará su deseo exterior, se convierte en algo más que carne, la piel y corteza pueden ser tocados. Producen una respuesta duplicada: deseo y amor por parte de *Apolo* y temor por parte de *Dafne*, su

³ Traducido por la autora

metamorfosis significa que se ha resbalado del deseo. (Benjamin, 2012, p.361)⁴

De esta manera el ilusionismo se hace presente y es el movimiento emocional de la metamorfosis lo que se ve, ella no quiere ser un objeto de deseo, odia la idea y escapa, en el transcurso de la huida corre, pero los placeres de *Apolo* que vibran provocan un impulso irracional por alcanzarla a como diera lugar, *Dafne* por su parte se da cuenta de que a pesar de recibir la ayuda de su padre aún se encuentra cautiva, su exterior es otro pero en el interior sigue viviendo, prueba de ello es que su corazón sigue latiendo y *Apolo* lo sabe, es por ello que la persigue adhiriéndose a ella sin importar la forma.

La alegoría, desde sus orígenes en la antigüedad clásica, se convirtió en una estrategia interpretativa indispensable para conciliar las formas heredadas de la tradición con nuevas corrientes de pensamiento. La alegoría adquiere, dentro del discurso del poder, un carácter instrumental; forma parte de las herramientas didácticas que tratan de mantener la cohesión del orden cultural y social. Para los artistas supone, sin embargo, un ámbito propiciatorio para la creación personal, como ese espacio de libertad inventiva, según apuntara C. S. Lewis, en el que existe la posibilidad de desplegar un mundo imaginario viviente. (Méndez, 2006, p.156)

Se adquiere como una herramienta de transformación, misma que da la posibilidad de hacer interpretaciones, la alegoría es un método para que el artista busque una manera de crear algo con signos e ideas más personales, en pocas palabras usa su libertad para imaginar algo más propio. Por lo que la escultura de Bernini es meramente suya, no existe otra igual que haga recordar a la piedra como carne, y el incluir esta poética la hace hermosa, emocional e imprescindible.

Podemos afirmar que en todas las épocas ha existido la preocupación y el interés por representar el movimiento, por formalizar de manera plástica el tiempo mediante ese movimiento; es decir, por registrar la temporalidad ligada al desplazamiento. (Herranz, 2013, p.460)

⁴ Traducido por la autora

Es precisamente que, por este anhelo, se llega a diversos estudios del cuerpo que culminan como conocimientos anatómicos, por consecuencia son de ayuda para los artistas al usarlos como recursos para llevar al cuerpo a un nivel en el cual se captura, habla y vibra. Haciendo posible encontrar otras maneras para interpretar una forma de ver el mundo, que revelan al mismo tiempo una reflexión proyectada por la narrativa que se apoya en las poses y expresiones del cuerpo.

El arte no es reflejo, sino una creación, en principio –en el Renacimiento– por copiar lo bello, y posteriormente, por crear figuras que no son, lo bello del mundo, sino un como si fuera del mundo. (..) el arte existe como metáfora revela realidades inéditas: fruto de alteraciones perceptivas, de la expresión de las emociones, de la presentación de lo inconsciente, de la organización de lo habitual en forma inhabitual. (Bernardo, 2008, p.55)

El cuerpo es una máquina que cambia con el tiempo por lo que, al plasmar los movimientos fugaces, crea formas de hacer posible un concepto, con el cual se adquiere un análisis de lo que se ve, en este sentido es un medio para relacionar algo más allá de nuestra vista por ello se hace presente en las emociones.

Toda representación es en sí misma la muestra de una imagen de aquello que está ausente, un sustituto formal de un objeto, sujeto o idea. (...). Fijar lo efímero, plasmar aquello en continuo cambio (la naturaleza). (...) Más allá del lenguaje, la creación artística ha tratado de fijar en imágenes la memoria, (...) Ha sido así una huida hacia delante en la que trata de luchar contra la inevitabilidad de la muerte y el olvido tras ella. (Rivero, 2011, p.236)

De este modo la escultura de *Apolo y Dafne* se muestra como un conjunto de imágenes que, por medio de la captura del momento aparentemente efímero, conservan un drama que los hace más presentes en la memoria. Para alcanzar así una atracción de la cual se desprenden emociones de realidades inéditas, al crear una proximidad que expresa la melancolía capturada.

Fundamentación Teórica

El barroco es característico por su naturalismo que a su vez tiene una profunda expresividad en los cuerpos, entonces al usar una de las esculturas más importantes del periodo, permitirá una reflexión sobre el movimiento que además tendrá como base una poética como fuente de inspiración, lo que ayuda a tener una conclusión que va acorde con lo que se quiere obtener sobre la sensualidad.

Si al analizar la escultura de *Apolo y Dafne* obtenemos un medio de reflexión para el estudio del movimiento corporal en la escultura, entonces será posible tener una interpretación que nos ayude a visualizar más profundo la figura. Al abordar las variables se encontrará información que, contribuya a la formación de una idea completa sobre la percepción que se tiene del cuerpo. Dado que la sensualidad es una condición enfocada a los sentidos, es por ello que se convierte en una forma para tener una reacción emocional con el cuerpo como una pieza clave y así darle un sentido reflexivo al movimiento.

Como primera instancia se habla sobre la escultura del barroco italiano, debido a que, al saber sobre los conceptos de la época, será posible obtener conocimientos que ayudarán a dar una interpretación en primer lugar, sobre la escultura. **La teatralidad** contribuye a que la contemplación sea un punto importante, por lo que se tratará de encontrar una manera para indagar más profundo hacia una poética que razona sobre el cuerpo y sus posibilidades. Teniendo en cuenta artistas que fueron importantes escultores se **conocerán más esculturas** que a su vez forman un concepto visual sobre la obra contemporánea, así como posterior o incluso anterior a Bernini, y con ello se sabrá sobre los temas recurrentes para esculpir, así como algunos métodos que eran usados por estos artistas del cuerpo natural.

Bernini y, en particular, la escultura de *Apolo y Dafne* son un antecedente sobre la sensualidad del movimiento del cuerpo y la representación natural del mismo, la forma en la que este momento es captado es magnífico, y a través del análisis de la escultura se llega a una interpretación donde el cuerpo convertido en alegoría indica una forma para la apreciación, en la cual el movimiento entra como protagonista. La vida y obra de nuestro artista forma aquí un punto importante, por lo que se indaga sobre momentos claves de su trabajo, ingenio

y ese interés por llegar a los límites mismos del cuerpo esculpido, sin dejar la figura naturalista y sus expresiones.

La sensualidad en el cuerpo es una poética que nos lleva a razonar sobre distintos aspectos, y el percibirla en combinación con una metamorfosis es una motivación alegórica que, con el conjunto de expresiones llevan a un razonamiento que va más allá de lo habitual en una escultura, de este modo se obtiene una manera para explicar mediante su sensualidad el movimiento, entonces, la interpretación derivada llevará a una reflexión con la cual se verá su naturalismo como una forma para adquirir un análisis sobre la estructura física.

Metodología del trabajo

La metodología de esta investigación básica parte de un enfoque cuantitativo con un tipo descriptivo, por lo que **busca examinar** las variables del tema para obtener un resultado con el cual, conceptos y procesos de percepción sirvan como fundamento para proponer modelos de interpretación del movimiento a base de una investigación documental.

El enfoque cuantitativo (...), es secuencial y probatorio. (...). Parte de una idea, que va acotándose y, una vez delimitada, se derivan objetivos y preguntas de investigación, se revisa la literatura y se construye un marco o una perspectiva teórica. De las preguntas se establecen hipótesis y determinan variables (...); se miden las variables en un determinado contexto; (...), y se establece una serie de conclusiones respecto de la(s) hipótesis. (Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, p., 2010, p.4)

Las variables que se presentaron en este trabajo, formaron parte de la estructura en la búsqueda de objetivos para así poder describir y explicar las teorías de reflexión en torno al cuerpo esculpido. “La investigación cuantitativa nos brinda una gran posibilidad de réplica y un enfoque sobre puntos específicos de los fenómenos, además de que facilita la comparación entre estudios similares” (Hernández, R., et al, 2010, p.20). Lo que ayudo a tener una recolección de datos relevantes, para obtener una base reflexiva y así probar la hipótesis, debido a que al conocer las diferentes posturas de diversos autores apporto una estructura sustentable en la investigación.

Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Es decir, únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren. (Hernández, R., et al, 2010, p.80)

Mediante el alcance descriptivo se buscó definir las variables, así como las características principales, para crear y citar conceptos relevantes en torno al tema principal, utilizando investigaciones existentes para su estudio, culminando en una reflexión integral, en donde los objetivos sirvieron como las guías que proporcionan explicaciones, en torno a las reflexiones del análisis de la escultura de *Apolo y Dafne*.

De la cual, se pueden desprender las siguientes variables: la **escultura del barroco italiano**, con la cual se investiga sobre los escultores importantes para tener una percepción de la forma en la que se trabajaba la escultura en el mármol, con la segunda variable **Bernini y la escultura de Apolo y Dafne** se indagara en la vida de Bernini para conocer el trabajo de este escultor y así tomar datos que nos sean relevantes para esta investigación, comenzando de esta manera el análisis de *Apolo y Dafne* para obtener una reflexión y por último **el movimiento y la sensualidad** para así partir desde ese punto a un estudio del mismo, donde los conocimientos obtenidos nos ayudarán a ligar elementos del naturalismo barroco con la expresividad corporal.

Hipótesis o supuestos

A partir del análisis de la escultura de *Apolo y Dafne* desde la interpretación de la sensualidad expresada como alegoría en el movimiento del cuerpo natural esculpido, donde ambos cuerpos se pueden ver estáticos, pero al mismo tiempo en movimiento, será posible tomarlos como un medio para realizar una reflexión sobre el significado simbólico en el movimiento usando estos conceptos,

CAPITULO I

La escultura del barroco italiano

Iniciando con los antecedentes del Cinquecento y el Manierismo sin entrar en profundidad se podrán señalar acontecimientos en relación al cambio de estos periodos, así como del concepto en el que se tenía al artista, debido a que estos ayudaron a obtener nuevos pensamientos que repercutieron para representar el cuerpo esculpido, principalmente se mencionan algunas de las ideas y aportaciones de Donatello, Miguel Ángel y de Giovanni da Giambologna, dado que gracias a su percepción del cuerpo las figuras se inician en el desarrollo de escorzos que presentan más inestabilidad.

Al hablar del Barroco se mencionan algunos escultores considerados más importantes en esta investigación como lo fueron Pietro Tacca, Guiliuliano Finelli, Alessandro Algardi y Ercole Ferrata además de Bernini. Descubriendo características que ayudaron a salir de la crisis del arte, debido a que los avances técnicos que se presentaban en la época abrieron paso a procesos nuevos que contribuyeron en la adaptación de ideas para esculpir, donde el desarrollo de las mismas marca un avance en las poses naturalistas barrocas al inspirarse en la teatralidad. De esta manera se tiene una visión anterior al *Apolo y Dafne*, la cual servirá como soporte para poder obtener conceptos que llevan a una forma de apreciación profunda por medio de las interpretaciones.

Cinquecento

En el último periodo del Cinquecento es donde la obra de Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel tiene mayor esplendor abarcando los años 1550-1600, caracterizándose por estudiar y obtener guías de la antigüedad, sin embargo, no de una forma copista más bien de una reinterpretación donde las ruinas romanas que se encontraban en Italia servían como elementos de inspiración por lo clásico. De esta forma las obras hacían renombre a la magnificencia de Roma; pero al mismo tiempo tenían inquietudes en la percepción humana, es decir, mostraban cambios al añadirle a la belleza del hombre la búsqueda de lo palpitante de la sangre.

Con el afán de mantener una perdurabilidad y mostrar el poder, las familias más ricas

empiezan la búsqueda de la exaltación por medio de tumbas y retratos como una manera de adquisición de la gloria terrena. Por lo cual la obra de estos grandes maestros cobra importancia, al esculpir magistrales trabajos con los conocimientos derivados del estudio anatómico, perspectiva y composición. Para concluir en efectos que nadie había podido crear, mismos que alcanzan una apreciación más profunda en una figura humana que aspira a la perfección con el uso del desnudo, reposo, heroísmo y simplicidad para definir el cuerpo.

Convirtiéndose el dibujo en algo elemental para la realización de la escultura, debido a que permite plasmar las ideas del autor por medio de bocetos que forman parte de la creación como un registro, en el cual es posible ver las fallas o complicaciones de la ejecución, de esta manera se adquiere una mayor importancia y un valor como obras de arte al ser elaborados también por ellos.

Los artistas del pleno Renacimiento ya no hallan ningún placer en los movimientos breves, esquinados, rápidos, en la elegancia espaciada y ostentosa, en la belleza agria, juvenil, inmadura, de las figuras del Quattrocento; celebran, por el contrario, la plenitud de la fuerza, la madurez de la edad y de la belleza, describen el ser, no el devenir, trabajan para una sociedad de triunfadores y piensan, como éstos, de manera conservadora. (Hauser, 1951, p.270)

Logran una interpretación más dinámica de la belleza física, para llegar a expresiones donde la fuerza y el movimiento comienzan a tener cierto protagonismo que proporciona a las figuras una representación cada vez más vívida, donde el cuerpo es un elemento principal para esculpir estas expresiones de plenitud que ahora muestran ingenio en las apariencias y en los acabados de la piedra. Con el uso del mármol y temas religiosos, funerarios, retratos, obras públicas y mitológicos como una manera de representar los valores humanos.

Los artistas recibían su educación al elegir talleres que eran regidos por los maestros de más reputación, para comenzar con tareas prácticas y básicas en ellos. Al alcanzar ciertos conocimientos, se ocupaban en la realización de las piezas artísticas que solían ser elaboradas por varias manos, lo que daba un resultado en el cual era difícil definir a los autores,

indicando que el arte realizado por un solo artista no era común, característica que perduro hasta finales del siglo XV.

No obstante, apareció un artista con la iniciativa de realizar trabajos solitarios, cuyo temperamento lo llevaría a creaciones que aspiran a la perfección en una época que apenas se preparaba para tales arrebatos místicos. “La pretensión de realizar por propia mano toda la obra, desde el primero al último rasgo, y la incapacidad para trabajar conjuntamente con discípulos y ayudantes, se observan por primera vez en Miguel Ángel” (Hauser, 1951, p.241). Es así que su voluntad de crear lo guía en la búsqueda para obtener su forma futura de trabajo, encerrándose por periodos de tiempo hasta concluir con sus obras impidiendo que la mayoría de la gente lo viera trabajar o contemplar su proceso.

Miguel Ángel (1475-1554)

Fue un artista polifacético, que además de renacentista se puede afirmar que las últimas obras que realiza son manieristas debido a sus características. El arte que hizo fue principalmente a Florencia y a Roma, donde recibía encargos de los Medici y los Papas. De carácter era fuerte e irritable, teniendo siempre la sensación de fracaso, con una personalidad que buscaba la aprobación de sus mecenas mostrándose siempre insatisfecho. Inició con un gusto por el desarrollo de temas religiosos que unen la belleza como representación de la espiritualidad, pero con el tiempo adquirió un agrado por la teatralidad de las leyendas clásicas que lo llevaron a un estilo dramático, con un uso predominante del naturalismo a un nivel muy alto en representación para crear una tendencia de la perfección que se junta con la naturaleza.

Es el primer artista moderno, solitario, movido por una especie de demonio que aparece ante nosotros, el primero que está poseído de una idea y para la que no hay más que su idea; que se siente profundamente obligado para con su talento y se ve en su propio carácter de artista una fuerza superior que está por encima de él. (Hauser, 1951, p.250)

Esta acción forma un parteaguas entre la manera en que se percibe al artista en el entorno social, ahora se considera como *genio* brindándole el mundo una glorificación en la que su

talento individual le otorga un reconocimiento superior a lo establecido. “La idea del genio como don divino, como fuerza creadora innata e intransferible; (...) la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial” (Hauser, 1951, p.251). Aparece en el Cinquecento, para formar una competencia y demanda de las obras, debido a que las ideas que se concebían poseían una personalidad y autonomía artística.

A lo largo de su trayectoria Miguel Ángel, es creador de diversos trabajos que exaltan la representación del cuerpo, por lo que vemos entre las más destacadas en escultura *La Piedad* y *El David* (Fig.1). En *La Piedad*, las expresiones son más sutiles y armoniosas tanto en gestos como en pose, en contraste con *El David* dado que el cuerpo es esculpido con una variedad de detalles, donde el conocimiento de la anatomía provoca que el cuerpo alcance una plenitud en interpretación, por el reposo y tensión de la pose así como el equilibrio conseguido a pesar de sus dimensiones y los gestos faciales de desafío.

Con anterioridad en el Quattrocento existió un escultor llamado Donatello que era alabado por la forma en que lograba sus composiciones, al dar indicios del aparente movimiento esculpiendo de igual forma la figura de *David* (Fig.2), basándose en el mismo relato; pero con un resultado visual completamente diferente al de Miguel Ángel, la obra de Donatello esculpida entre 1430-1440 es un bronce que marco un cambio histórico al ser una pieza que retoma el desnudo, y a la vez involucra un simbolismo político al entenderse como una personificación de la Florencia triunfante ante sus enemigos.

Aunque compartió con la versión de Miguel Ángel el aspecto sorprendente de la desnudez, el realismo corpóreo anunciado en este cuerpo de suavidad y juventud marcó un contraste entre el pasado Medici y el ahora del pasado olvidado en el contraimagen de Miguel Ángel. (...). Una forma importante de mirar el *David* de bronce es como una estatua de usurpación, apropiación y eventualmente transformación. (Keizer, 2008, p.43)⁵

De esta forma esta pieza notoriamente diferente se convierte en un referente de la presencia

⁵ Traducido por la autora

del desnudo escultórico del Quattrocento, período en el cual el arte empezaba a obtener cambios y en cuanto a la escultura, se dio un desarrollo de la imitación de la figura clásica al usar los conocimientos de la anatomía para obtener estas cualidades, así Donatello consigue adoptar un realismo en la figura por lo que *David* es capturado en su triunfo contra Goliat, mostrándose relajado con una pierna flexionada, su mano izquierda a la cintura y sosteniendo con la derecha la espada perteneciente al enemigo, de esta forma se hace eco en la sensualidad pura del pastor que en juventud se muestra con un cuerpo sobrio que vibra por la exquisitez de su apariencia.

El bronce en el que está realizado simula una piel suave que con su pulido hace del modelado uno casi femenino, para liberar de esta forma la escultura de lo tradicional que en este sentido se interpreta como inicios de una figura sensual desprendiéndose de lo rígido, ataviado solo con un sombrero y unas botas, que remarcan lo ya sensual de su anatomía. Estas esculturas que representan el mismo tema son sumamente diferentes y a pesar de ello suman aportes importantes, al iniciar la búsqueda de la representación de un desnudo que se adentra a las tallas de lo natural de la figura, así Miguel Ángel consigue con su *David* magnificar al cuerpo, con una representación colosal de mármol colocada de forma pública tal como las esculturas provenientes del pasado.

Miguel Ángel parece haber sido ya en su juventud muy sensible a los estímulos religiosos. (...). Durante toda su vida proclamó frente al mundo un alejamiento que tuvo sin duda su origen en aquella experiencia. Con la edad, su piedad se hizo más profunda; se volvió cada vez más ardiente, rigurosa, exclusiva, hasta que llenó su alma por completo, y no sólo borró sus ideales renacentistas, sino que lo llevó a dudar del sentido y el valor de toda su actividad artística, el cambio no se realizó por completo y de una vez, sino paso a paso. (Hauser, 1951, p.284)

De esta manera sus creencias lo llevaron a tener la idea de no haber obtenido nada lo suficientemente bueno en todo el trabajo que realizó, sin embargo, su obra es un ejemplo de la representación del desnudo naturalista, con una obsesión en la anatomía y a lo que se conoce como bellas proporciones, siendo que consigue someter y lograr detalles del mundo

natural. Al convertir el arte en un medio de expresión principalmente del dramatismo, así poco a poco abandona el ideal estético y comienzan a aparecer sus primeras tendencias manieristas en los cuerpos, por medio de representaciones que mostraban un dominio en su arte pictórico.

De este modo llegó a ser insuperable en la perfección del diseño, por ello al buscar una forma de progreso basada en su obra, los artistas creaban figuras con una variación en las proporciones obteniendo distorsiones alargadas en los cuerpos, manos y cuellos conocida como arte manierista. Vila (2011) afirma: “Técnicamente es el término para todos aquellos que abandonaron el estudio de la naturaleza y viciaron el arte con la manera” (p.24). Donde, además, en el afán por querer sobrepasar a los antiguos maestros integraron la sabiduría en la obra, medio que no ayudo por completo al solo ser comprendida por los más eruditos.

El manierismo

Al alejarse de las proporciones naturales para realizar arte, se termina por adoptar lo natural solamente como inspiración para la creación de obras que sufren de esta manera en el cuerpo modificaciones. Hauser (1951) afirma: “El Manierismo abandonó esta teoría de la copia; el arte crea, según la nueva doctrina, no según la naturaleza, sino como la naturaleza” (p.292). Adentrándose en una nueva interpretación del cuerpo que será libre de expresar mediante sus figuras una sensualidad del ser, que con las interpretaciones logro cambios que se adaptaron a nuevos temas e ideas.

El afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico, y a sustituir su normalidad supra personal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa, y la visión de un nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica; otras, un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola de intento, muchas veces perdiéndose en juegos con lo bizarro y lo abstruso; en algún caso, también la madurez pasada de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil. (Hauser, 1951, p.274)

Como termino es lo que principalmente busco, una forma de construir una visión mediante el uso de alteraciones que resultaban atractivas, debido a que estas formas a pesar de sufrir cambios en el cuerpo no abandonaban la belleza, al contrario, incluían la búsqueda de lo espiritual y corporal basándose en sentimientos llegando incluso a formas de difícil comprensión. Hauser (1951) afirma: “Pero pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, bajo la presión de aquél, agitado por un movimiento” (p.277). Esto debido a que las representaciones buscan la parte inmaterial del ser, es decir, con la interpretación del espíritu se llegaba a una exaltación que dependía de un movimiento más dinámico, de esta forma el cuerpo además de presentar cambios fisionómicos es pensado en maneras de expresar lo interior llevándolo a otras poses.

El Manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes, (...); hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento: (...). La disolución de la unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. (Hauser, 1951, p.275)

De esta forma, los estudios que previamente se habían usado en el Cinquecento, como la proporción, perspectiva, representaciones del cuerpo etc., se abandonan al usar un método diferente que contenía una manera de descomponer el espacio, para hacer uso de una mezcla de estructuras en una sola pieza en la búsqueda de las expresiones exageradas, por ejemplo en la pintura, al tener diferentes personajes se hacía difícil entender quien o quienes eran los protagonistas, y en la escultura la postura del cuerpo podía hacer uso de diferentes tipos de composiciones en una sola, adentrándose en una forma de experimentación por parte de los artistas que realizaban con las poses el desprendimiento del cuerpo.

La escultura cambia en comparación con lo que se había producido antes, dado que se abandonaron las representaciones fieles a la naturaleza, por figuras que se distinguen mediante composiciones abiertas, cuerpos estilizados en tensión con una característica línea

“serpentinata”, que técnicamente se refiere a un movimiento giratorio continuo que produce un efecto de inestabilidad del cuerpo. Por lo que las esculturas empiezan a inspirar una sensación de inquietud, de esta manera los artistas buscan intentos para sobresalir más que Miguel Ángel, apareciendo también ideas sobre la vergüenza del desnudo que causan una censura en el arte.

Estas consideraciones moralistas, que aplican un enfoque más político-artístico que estético-técnico (..), son consecuencia de toda la agitación espiritual que produjo la Reforma protestante, a ella la Iglesia católica respondió con el Concilio de Trento que, reunido desde 1545, (..) [e]n una de sus ordenanzas [el Concilio] indicaba que se evitase "toda lascivia, de modo que las figuras no se pintarán ni se adornarán con una hermosura que incite a la lujuria". (Vila, 2011, p.31)

Al tener esta censura no se podía expresar completamente la naturaleza del hombre, pero a pesar de ello, el arte siguió un desarrollo en el cual las figuras se consideraban como una alteración de la verdad, alejadas de las formas naturales simplemente como intentos de los conocimientos ya aprendidos en el pasado, sin embargo, con el avance del siglo fueron estas alteraciones las que mostraron una nueva orientación artística que sería más visible en contraste con el pasado, al hacer del cuerpo palpantes realidades que en ingenio y apariencia causan atracción.

Jean Boulogne (1529-1608)

Conocido por los italianos como Giovanni da Giambologna, fue un escultor flamenco virtuoso en la representación del conocimiento y el estudio conectado con el arte del movimiento, su primer maestro fue Jacque Dubroeuq principal en introducirle el estilo italiano. Las esculturas de Giambologna, basadas en temas mitológicos tienen un estilo refinado y elegante que se le atribuye a su estudio por la antigüedad clásica al representar un equilibrio de gracia y ligereza en las figuras. Las cuales poco a poco logran desprenderse de los límites físicos, al incorporar otro tipo de pose en el cuerpo esculpido, que otorga la exaltación de la belleza que se puede interpretar por el movimiento que se ve en ellas.

Su principal influencia fue Miguel Ángel, Cole (2008) afirma: “De hecho, la primera lección que Giambologna aprendió de Miguel Ángel, pudo haber sido la de privilegiar la pose” (p.343)⁶. Característica que tiene fuerza en sus trabajos escultóricos, especialmente en *El Rapto de las Sabinas*; quien a pesar de contar principalmente con esta influencia adopta su propio estilo que rompe totalmente con las representaciones pasadas del cuerpo, al abandonar las poses que eran carentes de vida por unas que eran de grandes formas que no llegaban a minuciosos detalles, eligiendo desafiar cánones para así mostrar efectos que se pueden crear en las tallas.

Mercurio, mensajero de los dioses

Conocida como *El Mercurio* (Fig.3), terminada en el año de 1567 en bronce, es la propuesta de representar lo imposible una escultura que supera la gravedad de lo inerte para crear un vuelo. De esta manera *Mercurio* es esculpido elevándose por la exhalación del aliento de una figura que se presenta debajo de él, parece flotar en una atmosfera donde se desliza graciosa y velozmente (Gombrich, 1995). Es una escultura ágil, dado que el cuerpo tiene la cara levantada al igual que su brazo y el dedo índice apuntando hacia arriba, apoyándose en un solo pie que brinda la sensación de volar en vez de correr, adaptando en su cuerpo rasgos manieristas al ser un poco alargado.

La pose de *Mercurio* en realidad es parte de un ingenioso diseño que funciona como contrapeso de la figura, para conseguir una estabilidad en el cuerpo que desarrolla su perfecto equilibrio, una característica propia de Giambologna es que su escultura siempre busca ilustrar el movimiento por medio de las poses “serpentinatas”, mismas que dan más dinamismo en la escultura al presentarse retorcidas para obtener gracia y tensión al añadir así sensaciones de movimiento.

Cesi explica que *Mercurio* era un antiguo símbolo de razón y verdad, y la estatua recordaría a los alumnos que la sabiduría fluía del cielo como un regalo de Dios. *El Mercurio* de Giambologna en Bolonia es por lo tanto terrestre, como un ángel anunciador, y no indica el destinatario sino la fuente de su lección "académica".

⁶ Traducido por la autora

(Lavin,1993, p.73)⁷

La explicación que aquí proporciona Cesi describe exactamente a *Mercurio*, especialmente por los detalles que se realizan en él para alcanzar la secuencia de la representación de un anunciador en movimiento (Fig.4), además forma parte de un antecedente importante en la escultura del cuerpo, debido a que su dinámica es captada acertadamente en la figura. Por lo tanto, demuestra y lleva al autor a querer intentar lo mismo en otra creación, una que más tarde se plasmaría como un grupo escultórico de grandes dimensiones en mármol, conocido posteriormente a su talla como *El Rapto de las Sabinas*.

El Rapto de las Sabinas.

En *El Rapto de las Sabinas* (Fig.5) Giambologna hace una nueva dificultad, al estar representada por varios cuerpos mismos que contienen la formación de movimiento y expresión, volviéndose famosa por la composición arremolinada y serpentina característica de la época. En la cual los cuerpos se muestran con un mayor naturalismo en comparación con *El Mercurio*, que añaden de esta manera más dramatismo a la composición y a los gestos en los rostros de los personajes, puesto que la sensualidad más explícita concluye como una escena fuerte al representar un abuso.

El Rapto es una escultura bastante diferente a las otras que hemos discutido. No es un gran símbolo de una ciudad o un cuerpo político, ni es la personificación de una larga reflexión filosófica de la élite intelectual. (Bilo, 2019, p.77).⁸

Es por ello que los florentinos debatían y escribían dado que no forma parte de una historia, sino más bien fue una invención de Giambologna, y al estar ya terminada buscaron una manera de darle significado culminando en la representación de un secuestro. De forma general se describe como una escultura de tres figuras, que muestra una composición en aspectos magníficos al ocupar distintos planos, en la parte inferior se encuentra un anciano de rodillas (Fig.6) y arriba de él un joven que sostiene entre sus manos a una mujer en una

⁷ Traducido por la autora

⁸ Traducido por la autora

posición de escape que inspira angustia al tener sus brazos abiertos (Fig.7), buscando evitar su inminente destino mostrándose a pesar de ello perfectamente equilibrada.

Giambologna aún no era reconocido en el campo de la escultura en mármol, por lo que decidió mostrar su total habilidad al cambiar las figuras simples por unas múltiples con mayor dificultad. En este grupo escultórico, deja la impresión de una representación violenta acompañada de una sensualidad evidente, en la cual se pueden observar las rotaciones de los cuerpos guiadas por el movimiento, mismos que añaden una narrativa que vibra y habla con un poder emocional al espectador, para así lograr de esta forma adelantarse al barroco por la grandiosidad en la que se presenta.

Moviéndose alrededor de la escultura, el peso y el equilibrio también parecen cambiar (...). De repente, el gesto se parece más a un abrazo, o incluso a un esfuerzo por empujar a la mujer hacia abajo, como si pudiera alejarse flotando. (Cole, 2009, p.346)

En conjunto el grupo escultórico hace una representación tan real de las figuras, que en sus diferentes poses muestran un equilibrio donde las mismas parecieran tener vida propia, convirtiéndose en un centro de constante discusión por los efectos reales proyectados en el exterior. Al tener este antecedente sobre la concepción del cuerpo esculpido, que se puede apreciar claramente en las transformaciones de la figura “serpentinata” manierista, el arte de Giambologna alcanza nuevas glorias de expresividad con un nuevo nivel de dificultad.

De esta manera, las figuras se van desprendiendo poco a poco por lo cual hacen el arte más variado y extenso llevándolo a nuevas formas que toman drásticas transformaciones, por consiguiente, las mismas desarrollan formulas aprendidas por medio de la experimentación en el acomodo de los cuerpos, al explorar el límite del escorzo en los grupos escultóricos, así nuevos escultores que desarrollan estas ideas de formas magistrales marcaron el inicio a una nueva etapa del arte, la del barroco.

El barroco italiano.

Es un movimiento de arte que abarcó finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII,

siendo la mitad del siglo XVII el periodo en el cual alcanzo su máximo desarrollo. “El Manierismo frío, complicado e intelectualista cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el Barroco” (Hauser, 1951, p.332). Consigue un cambio en comparación con el arte del Cinquecento, debido a que lo clásico y el equilibrio es sustituido por el movimiento con la libre expresión de los sentimientos. Se puede afirmar un cambio visual en lo que respecta a la escultura, como idea general construye manifestaciones con representaciones extravagantes que captan momentos, los cuales van tomando otros temas de inspiración como idea central que culminan en guías para un nuevo tipo de escultura poética.

En este sentido el naturalismo ayuda a concebir el equilibrio en las proporciones, para crear las figuras y alcanzar con ellas una expresividad que hasta el momento no se había adoptado. “Todo lo firme y estable entra en conmoción; la estabilidad que se expresa en las horizontales y verticales, la idea del equilibrio y de la simetría” (Hauser, 1951, p.326). Características que dan al estilo monumental un dominio del cuerpo, que encanta con la sensualidad que ya está presente en los movimientos de los personajes representados en sus momentos agitados de drama.

Antes del Barroco se podía, desde luego, decir siempre si la intención artística de una época era en el fondo naturalista o anti naturalista, integradora o diferenciadora, clásica o anti clásica; pero ahora el arte no tiene ya carácter unitario en este sentido estricto, y es a la par naturalista y clásico, analítico y sintético. Somos testigos del contemporáneo florecimiento de direcciones artísticas completamente opuestas. (Hauser, 1951, p.324)

De esta forma, el arte barroco empieza a ser característico por concentrar distintos conceptos para su realización, al ya no crear con base a un solo principio sino con una visión artística más amplia del mundo. La transformación de la imagen en la comprensión del aspecto de los sentimientos como lo primario, obtuvo un proceso que permite una composición visualmente rica y analítica que culmina con la exaltación natural del cuerpo, al hacer representaciones tangibles de las emociones propiamente hechas en las expresiones de los personajes, con un

movimiento corporal que logra la vivacidad en conjunto con una visión entendible para un mayor número de público.

Una cierta participación en el creciente desvío contra lo demasiado claro y evidente le trae sin duda consigo la propia evolución, dentro de una cultura artística, en continuo despliegue de lo sencillo a lo complicado, de lo claro a lo menos claro, de lo manifiesto a lo oculto y velado. Todo público que se hace más ilustrado, más entendido en arte, más pretencioso, desea este realce de excitantes. Pero junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado, se expresa aquí también ante todo el afán de despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprendibilidad, infinitud de la representación, tendencia que domina en todo el arte barroco. (Hauser, 1951, p.327)

Al ser un estilo caprichoso que se realiza según los deseos del artista distinguiéndose también por ser excesivamente recargado y complicado, provoca particularmente a los mecenas el deseo de posesión de estas obras. Siendo que “los Papas construyen no sólo magníficas iglesias, sino también grandiosos palacios, villas y jardines” (Hauser, 1951, p.334). De esta manera para adornar las mismas recurren a lo glorioso de las esculturas, que desprenden un lujo ostentoso en las construcciones debido a que además de representar la infinitud en los movimientos, se mostraban enaltecidas con diversos temas profundos y únicos de una visión inspirada propiamente del artista, convirtiéndose también en un símbolo de poder económico superior.

Es justo decir que en la Roma barroca el retrato era el género de escultura más ampliamente producido. Los escultores poblaron las iglesias romanas con un gran número de retratos esculpidos y fundidos para tumbas; llenaron los palacios de la aristocracia romana con bustos de retratos independientes; las iglesias y los edificios gubernamentales estaban adornados con imágenes honoríficas y conmemorativas de los benefactores de las instituciones; y casas particulares, no solo de los ricos, fueron los depósitos de pequeños retratos de cera y medallas con retratos. (Bacchi, Brooks,

Montagu y Desmas, 2008, p.65)⁹

Este género escultórico forma una parte importante en el desarrollo barroco, por ser una de las practicas que se usaba para honrar a los fallecidos, es por ello que se elaboraron con un fascinante realismo, dado que comienzan a tener una calidad en la belleza física que expulsa una pasión en nuevas formas de inspiración, en este sentido se añaden innovadoras ideas a las creaciones que salen de las generalidades básicas, por lo cual se pueden ver poses con las manos y ropajes tallados en relieves, los cuales maravillan y sorprenden por la forma de plasmar los impactantes acabados.

La familia más influyente del barroco en Roma fue la de los Barberini, al ascender sus miembros a puestos importantes en la Iglesia Católica. En un principio, los Barberini venían de una ciudad llamada Barberino donde se desempeñaban como agricultores, tiempo después se mudaron a Florencia por el siglo XIV, llegando a ser exitosos comerciantes de lana y seda cambiando su nombre de Tafani a Barberini (Bacchi et al.,2008). Durante su desarrollo esta familia empezó a mostrar su escala social y en su paso al poder obtuvieron cúmulos de fortuna, hasta que Maffeo llega al papado a los 55 años como Urbano VIII, convirtiéndose en patrocinador de importantes y grandes comisiones a diversos artistas.

Los acontecimientos como la Reforma y el desarrollo del pensamiento científico, fueron revelando una nueva era en el conocimiento del hombre y su lugar en el mundo, al igual que las representaciones y los despliegues artísticos (Méndez, 2006). Es por ello que los elementos que aparecieron son diferentes y contrarios a lo ya desarrollado, el artista se aventura a crear figuras con realidades y trazos nuevos, que tratan de triunfar por encima de la naturaleza ya esculpida. En el afán de conseguir que tanto la expresión como la percepción sean características importantes en los grupos escultóricos, las piezas llegan a un nivel donde los cuerpos ya no están más en reposo, sino que se transforma la piedra en carne y se pone mayor atención en la fisonomía.

El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. (..) En sus creaciones perfectas no

⁹ Traducido por la autora

se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación. El barroco persigue otro efecto, quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante, mientras que la acción de una obra del Renacimiento es más lenta, más suave, pero también más duradera. (Wölfflin,1991, p.39)

El barroco se convirtió en la representación de la inestabilidad, caracterizado por un efecto de masa y movimiento que recobra la fuerza de lo grande y colosal. Wölfflin (1991) afirma “No estamos ante un estilo de malos imitadores, que sustituye al genio que desfallece. Este ha surgido de un estilo en pleno apogeo. Roma ha quedado como cabeza de la evolución artística” (p.14). El nuevo estilo se dirige a un camino que busca la representación compleja de conceptos tridimensionales, con el mayor naturalismo posible al añadir la teatralidad de las sombras, para culminar con un fuerte desarrollo en las aportaciones que se inspiran en diversos acontecimientos, al hacer una interpretación del movimiento del cuerpo con las características ya establecidas, en el cual prevalece un dramatismo que otorga una magnificencia.

Wölfflin (1991) refiere que el termino *pintoresco*, se distingue principalmente por emplear elementos de otro arte en la búsqueda de imprimir y aparentar movimiento dado que la belleza ya no se encuentra en el reposo, si no en el movimiento. Lo *pintoresco* describe lo que el arte del barroco busco, el desprendimiento de la masa y el cambio de la apariencia de la piedra en cuerpos suavizados, que con la luz y sombra terminan en lograr efectos que simulan la vida y como consecuencia su aparente desplazamiento asemejándose a la pintura.

Como resultado de ello los contornos no se muestran de forma definida, se pierden en el espacio al jugar con las sombras y los fondos oscuros que les aportan profundidad, así las zonas iluminadas brindan una majestuosidad visual, este estilo busca redondear lo plano para moldear la luz y la sombra. (Wölfflin,1991). De esta forma la mirada es guiada cada vez más profundo al seguir el efecto del conjunto, para obtener superficies cada vez más realistas dirigiéndose a lo grande, por lo que llevan al espectador a experiencias físicas emocionales

en base al desarrollo de elementos pictórico-teatrales, que elaboran un juego con la óptica y así realizan una posibilidad de cambio.

El uso de estos elementos hace que el cuerpo se trabaje en posiciones con mayor dificultad, así se emplean conocimientos para obtener visiones más amplias en las que el ser humano es protagonista. “Las brascas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado” (Hauser,1951, p.330). Se forjan de esta manera elementos que ayudan en la narrativa de las emociones que se proyectan con energía en sus temperamentos.

Y ahora parece claro que, como arte de masas corporales, solo puede referirse al hombre como ser corporal. Es la expresión de una época que hace aparecer la existencia corporal de los hombres, su aspecto y su aire, su actitud ligera y festiva o seria y grave, su naturaleza febril o apacible, en una palabra, el sentimiento vital de una época, en las proporciones monumentales de su arte. (Wölfflin, 1991, p.84)

Es precisamente por ello que las esculturas sobresalen y experimentan un proceso que lleva al límite la fluidez en las masas, por consiguiente, da inicio a las representaciones magnificas, provocando que las esculturas lleguen a un nivel donde la atmosfera que se crea da un mayor poder a la magia de la luz. Wölfflin (1991) afirma: “El ideal corporal del barroco romano se podría describir de esta manera: las formas esbeltas y sutiles del Renacimiento dan paso a cuerpos masivos, grandes, de pesados movimientos, de marcada musculatura y abundante vestimenta” (p. 86). Los elementos que constantemente captan detalles del movimiento, son percibidos claramente y hacen que las esculturas tengan un nuevo nivel en la representación corporal, donde además las expresiones juegan un papel importante para percibir los sentimientos.

Al descubrir que estas esculturas podían tener la misma función que el arte del medievo, enseñar la doctrina y persuadir a aquellos que habían leído demasiado, llamaron a arquitectos y escultores para transformar las iglesias que terminaban imponentes (Gombrich, 1995). Esta respuesta al cambio de pensamiento, contribuyo a la construcción de grandes edificaciones

en cuyo interior resplandecía un aire divino, que era aportado en parte por los grupos escultóricos de estilo naturalista que se encontraban en los altares de las iglesias, que de esta manera cumplían con su principal propósito seducir al espectador con representaciones magnificas.

Es un periodo de contraste, debido a que la escultura buscaba una proyección en el movimiento hacia afuera ayudada por las poses y gestos de las figuras. Las ropas dan ese efecto de flotar en el viento, además que las extremidades ya tienen un mayor movimiento y gesticulación apoyadas por los escorzos del cuerpo, la luz que toca las figuras recorre las superficies para mostrar pequeños detalles que parecieran regalar la vida exponiendo ante todo las emociones. No ofrece descanso o quietud del ser, al contrario, representa la inquietud, tensión e inestabilidad resultando así en la impresión del movimiento (Wölfflin, 1991). Estos nuevos aditamentos que componen a las esculturas cambian por completo lo que ya se conocía, dado que representan de forma vívida los cuerpos inertes que se componen con detalladas expresiones.

La nostalgia que posee el alma para perderse en el infinito no puede encontrar ninguna satisfacción en la forma limitada, en lo simple que se puede abarcar con la mirada. El ojo semicerrado ya no es receptor de la atracción de la bella línea, se exigen efectos más toscos: la grandeza aplastante, la extensión ilimitada del espacio, el encanto inaprensible de la luz, he ahí el nuevo ideal del nuevo arte. (Wölfflin, 1991, p.94).

El barroco se apropia de estas ideas con mayor magnificencia de manera que percibe al cuerpo como una figura teatral en el límite del equilibrio y la gracia, que del mismo modo genera una riqueza y esplendor con un impacto visual de las ideas. Por lo que la contemplación llega a un nuevo nivel, donde el receptor busca la exaltación mediante los recursos de la luz aplicados a la escultura. Al demostrar así un desarrollo que toma parte en el trabajo de los maestros escultores, para de este modo formar sus propios estilos que van contribuyendo como inspiración a pupilos que destacan posteriormente con trabajos cada vez más imponentes en la magnificencia de las reproducciones.

Pietro Tacca (1577-1640)

Nació en Carrara, considerado como un gran exponente del arte barroco en la Toscana, fue alumno de Giambologna y alcanzó a desarrollar dos estilos el manierista y el barroco. Entre su arte destaca el monumento de *Los Cuatro Moros*, siendo los esclavos “moros” las figuras que realiza Tacca en bronce, encontrándose uno en cada esquina sugieren las cuatro etapas de la vida. En ellos se puede ver la influencia de su maestro por la manera de interpretar el realismo con el escorzo y esos detalles que brindan una inspiración de elegancia, de este modo se observa que las poses del cuerpo generan una vivacidad en la que se aprecian expresiones realistas, mismas que remiten las emociones de soledad y sufrimiento; pero en el *Retrato Ecuestre de Felipe IV*, Tacca realiza una innovación en este género escultórico.

El mismo Felipe IV quiso que el caballo de su estatua marchara al galope, a diferencia de la de su padre que iba al paso. Como modelo, se enviaron a Florencia dos retratos del monarca pintados por Diego Velázquez (uno de medio cuerpo y otro cabalgando). En un primer momento, Tacca no supo realizar el atrevido escorzo que quería el rey, hasta que, según dice la tradición, Galileo Galilei aconsejó que se hiciera en dos partes; la trasera maciza y la de delante hueca, consiguiendo de esta manera que el conjunto mantuviera el tan deseado equilibrio. (Gómez, 2012, p.117)

El proceso para terminarla fue largo, pero durante esos años consiguió solución a su principal problema, con la ayuda de Galileo logró que la estatua se sostuviera solamente por las patas traseras y la cola del caballo, terminada finalmente en 1640 año en el que muere. Es una escultura que enaltece a Felipe por sus aportes importantes, al demostrar que Tacca tuvo la destreza de congelar movimientos fugaces de triunfo con una naturalidad en el espacio, por lo que nace un nuevo tipo de representación al ser la primera escultura en experimentar esta difícil posición, mostrando como estas ideas ya entradas en el barroco buscan la manera de abandonar lo apacible.

Giuliano Finelli (1601-1653)

Escultor italiano que a temprana edad se inició en el taller de su tío Vitale Finelli y luego con el escultor Michelangelo Naccherimo. Aproximadamente en 1618 se mudó a Roma y en 1620

ingreso al taller de Bernini destacándose por realizar una obra más variada si se le compara con Miguel Ángel, debido a que Finelli uso algunos métodos pictóricos para dar una personalidad, al delinear con su cincel la barba, mechones de cabello y encaje revelando su habilidad en los acabados que simulan la piel suavizada e hinchada, por las diferentes texturas unificadas que integran a la vez otros elementos en los bustos que le eran encargados.

Finelli ejerció todas las opciones, desde la curva en forma de golondrina que eligió para su *Domenico Ginnasi*, hasta la solución más geométrica en *Francesco Bracciolini*, y finalmente a las representaciones 'en acción', en otras palabras, con brazos incluidos, como *El Cardenal Montalto*. (Dombrowsky, 2011, p.265)¹⁰

Al manejar distintas técnicas y formas en sus esculturas, se llegó a pensar que no poseía un estilo propio y solo hacia lo que encargaban sus clientes; pero al ver la manera en la que eran ejecutados sus trabajos, mostraba el virtuosismo que poseía, de manera que eran varios modelos de expresión en uno solo, creando una flexibilidad estilística con cambios conceptuales, razón por la cual se debe considerar como uno de los más capaces del siglo XVII pero no de los más grandes.

Una característica de cierto número de sus trabajos es que incluye en el busto de retrato una o ambas manos con el torso alargado, por lo que se especula que su principal inspiración fue la escultura *Dama con un ramo de flores* de Andrea del Verrocchio, perteneciente al Cinquecento la cual muestra a una mujer con ambos brazos esculpidos hasta el torso, este podría ser un antecedente tangible de sus ideas posteriores, que de forma particular convierte a la mano como un elemento creativo y activo en sus esculturas, siendo que las representaciones de las mismas son portadoras de una riqueza visual.

Uno de sus bustos más sobresalientes fue el de *María Barberini* (Fig.8), sobrina de Urbano VIII, la cual había muerto al dar a luz en 1621, por lo que se toma como modelo para este encargo un retrato, práctica que era usada ocasionalmente por los escultores al no tener un modelo en vida o retrato reciente, otra manera para obtener los rasgos del cliente era hacer

¹⁰ Traducido por la autora

una máscara de la muerte, que técnicamente se trataba de una máscara tomada de una persona muerta para tener un modelo y en otras ocasiones al faltar lo anterior solo la imaginación.

La mujer está representada en la flor de la juventud, animada, llena de energía y vida. La formulación del busto no tiene precedentes en ningún trabajo de Bernini, el elegante despliegue del busto, como una mariposa, resulta de la inclusión de los brazos superiores truncados, (..) una comparación aún más sorprendente se encuentra en la expresión radiante de su rostro joven y fresco. (Dombrowsky, 2011, p.267)¹¹

Este busto representa de una forma viva y natural la imagen de *María Barberini*, dado que gracias a la forma de los detalles que tiene incorporados se convierte en una representación importante con los brazos integrados, por lo que la figura es contemplada con mayor magnificencia al apreciar cada uno de los elementos tanto del cuerpo como de los ropajes, llevando a un convencimiento de la realidad con la que se ve su exterior, que de una forma hermosa representa a la mujer en un encanto emocional de su juventud.

Estas características destacan el trabajo de Finelli sobre otros, debido a que su estilo es particularmente diferente, sus minuciosos detalles en los ropajes y la integración de varios elementos ayudan a que la escultura tenga un toque distinto a lo ya conocido, así al contemplar el rostro de *María Barberini* se percibe ese sentimiento de majestuosidad característico del barroco, el juego que hace la luz y sombra sobre ella dan un toque de realismo olvidándose por un momento del material, además la gracia y elegancia de los gestos con la cual fue representada hacen creer que en realidad se utilizó un modelo vivo.

A finales del 1628 Finelli dejó el taller de Bernini, lo que trajo como consecuencia la aparente disminución de retratos de este, evidenciando que él tuvo colaboraciones activas en gran parte de su trabajo durante el tiempo en que Bernini hacía los grupos monumentales comisionados por Urbano VIII. Passeri introdujo a Finelli en la familia de los Sacchetti convirtiéndose estos en sus mejores mecenas, esculpe en ese tiempo el busto del poeta *Miguel*

¹¹ Traducido por la autora

Ángel “el joven”, donde nuevamente demuestra su virtuosismo con un uso más complejo en los pliegues de las telas, y diversos acabados que logran hacer un juego entre la vida y el engaño para culminar en una obra maestra.

Alessandro Algardi (1598-1654)

Nació en Bologna, fue discípulo del escultor Giulio Cesare y el pintor Ludovico Carracci; a pesar de ello no se tienen antecedentes de que pintara, pero la influencia adquirida del estilo Boloñés y de Ludovico se puede ver en su escultura. Después de cinco años en la corte de Mantua, llegó a Roma en 1625 e inició con la restauración de esculturas antiguas y modelos para pequeñas figuras de bronce, abriéndose paso en el Seicento, sin embargo, al ser Bernini quien dominaba el campo escultórico la mayoría terminaba trabajando bajo su dirección, proceso por el cual también paso al esculpir el catafalco de *Carlo Barberini* en 1630.

El estilo que poseía tenía la capacidad de transmitir el volumen con efectos que se mostraban atractivos en las texturas de la piel y en todos los detalles esculpidos que las hacían más realistas, además de una peculiar manera al esculpir el cabello que terminaba con una textura sedosa para aumentar el carácter de los retratos. Esculpe muchos de ellos entre 1630-1644 precisamente en estos años cuando murió el papa Urbano VIII, sucedido por Inocencio X Pamphilj, al ocurrir este cambio aprovecha esta oportunidad y realiza una serie de retratos entre los cuales se incluye el de *Olimpia Maidalchini*. (Fig.9)

Olimpia Maidalchini

Esta obra no tiene rival entre retratos romanos del siglo XVII: es mal temperamento, arrogancia y avaricia personificada. Esto es transmitido por lo que parece ser una transcripción precisa de sus características, a lo que el escultor le ha dado un significado adicional a la cabeza imperiosamente levantada; incluso el corte de los brazos (..) sugiere sutilmente que tiene las manos en las caderas, una pose imposible en una mujer de su clase, pero podemos leer en el busto algo de la misma actitud. (Bacchi et al, 2008, p.53)¹²

¹² Traducido por el autor

La forma en la que esculpió a *Olimpia* muestra la delicadeza que desempeñó en su realización, de manera que al contemplarla se observan muchos detalles que son representados con un realismo virtuoso, a un grado de hacer dudar si lo que se está viendo es realmente una escultura en mármol, por los efectos que encantan con su movimiento y sus inéditas realidades con el material que llevan sus ideas a lo magnífico.

En general su obra se caracteriza por tener drama y poética en los efectos de movimiento integrados en los cuerpos, dado que transporta los rostros a emocionantes realidades naturalistas las cuales crean un lazo de gracia y elegancia que Bernini interpreta de otra manera en su trabajo. Posteriormente los discípulos en Roma alteran el estilo de sus maestros para hacer un arte con características propias, sin dejar los conocimientos aprendidos en el taller, un ejemplo de ello es Ferrata quien no abandonó por completo el estilo de Algardi su maestro.

Ercole Ferrata (1610-1686)

Exactamente no se sabe cómo Ferrata llegó al taller de Algardi; pero se supone que fue Virgilio Spada un importante cliente de Algardi quien los presentara; en ese momento Ferrata ya era un talentoso escultor y es por eso que se desconoce de qué tareas estaba encargado, debido a que regularmente los discípulos menos talentosos se ocupaban de devastar las piezas de mármol y otras tareas simples, mientras que los más avanzados acompañaban al maestro a realizar trabajos más significativos en las obras. Sin embargo, vuelve al camino de Bernini al morir Algardi, ejecutando modelos con la mayor fidelidad posible con un estilo Algardiano en sus obras independientes, el cual busca una belleza ideal con un sentido de ritmo y gracia al realizar el drama, características que se pueden apreciar en la escultura de *El Ángel con la Cruz*.

El Ángel con la Cruz está muy lejos de las intenciones de Bernini, (...) es posible ver a Ferrata alejarse de esa concepción del Ángel agonizante, caracterizado por un movimiento convexo del cuerpo y una cortina emocional agitada. Acercándose al mármol con su ritmo más lento y un movimiento más suave que el escultor lombardo había aprendido de Algardi. El propio Ferrata seguía siendo un fiel seguidor de

Algardi rechazando los modales de Bernini, esta era también la tradición que transmitió a los muchos escultores que fueron educados en su taller o a la mayoría de los escultores destinados a convertirse en los líderes de la próxima generación. (Montagu, 2011, p.5)¹³

Esta escultura hace notar el estilo propio de Ferrata a pesar de que estaba basada en un dibujo de Bernini, cambia el resultado final completamente al mostrar características más emocionales y menos agitadas, que reflejan movimientos más dulces tanto del cuerpo como de los ropajes al igual que su maestro, por lo que obtiene un rol importante en la escultura a mediados y finales del Seicento al conseguir que Roma tenga un gran respeto por su habilidad única, ganando por medio de sus comisiones trabajos con los mejores escultores, arquitectos y pintores de la época tal como Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi, Pietro Da Cortona, Giouliano Finelli y Carlo Rainaldi.

Otra escultura importante es *Santa Inés en la hoguera* la cual es esculpida con maravillosas atribuciones estilísticas encontradas en sus movimientos, pliegues de las telas y en las llamas de fuego que tiene a los pies, las cuales muestran un martirio que retrata la tragedia de una forma suave, al resultar una emotividad con un sufrimiento que apenas es perceptible por el tipo de expresiones usadas en ella. Por lo que fue considerado como el mayor restaurador de antigüedades con vida haciéndose famoso por toda Europa, al tener un estilo adaptable tanto para recrear trabajos incluso como un “Bernini” y para trabajar con otros artistas en sus comisiones, de este modo logra un lugar en las colecciones de la ex reina Cristina de Suecia y el Gran duque de Toscana, obteniendo del arzobispo Dom Luis de Sousa de Braga quien fuera uno de sus mecenas, la afirmación de que a la muerte de Bernini él se quedó como el escultor más grande de Europa.

Gracias a su deseo de querer aprender sobre todos los artistas posibles y su gusto por enseñar su taller cumplió con la necesidad del escultor romano moderno, al revolucionar la forma de instruir cambiando las largas lecciones académicas por lecciones de modelado prácticas, estudiando profundamente la escultura de grandes artistas como Bernini, Algardi y Miguel

¹³ Traducido por el autor

Ángel. Su escuela fue tan importante que de ella salieron los más trascendentales escultores de la próxima generación Francesco Aprile, Leonardo Retti y Camillo Rusconi, generación que evoluciono hacia el estilo rococó.

CAPITULO II

Bernini y la escultura de *Apolo y Dafne*.

Se mencionarán algunos de los acontecimientos más relevantes de la vida de Bernini con respecto a su arte escultórico, las relaciones con sus principales colaboradores y la forma de trabajo que empleo con su padre como primer maestro. Por lo que se destacan algunas de las obras iniciales de ambos y del grupo monumental de *Plutón y Proserpina*, al ser un antecedente en el que se admiran las habilidades de Bernini, dado que desprenden una viveza en la representación del movimiento naturalista del cuerpo.

Ya revisado su periodo inicial, posteriormente se hablará sobre la escultura de *Apolo y Dafne*, para abarcar el análisis desde las ideas que se tomaron del mito, así como de los detalles de las figuras, debido a que al ser el punto de interés su desarrollo será de utilidad para obtener un conocimiento más amplio, con lo cual las ideas sobre la misma quedaran más sólidas llegando a una reflexión respecto al cuerpo, al integrar el concepto de movimiento con más profundidad en el siguiente capítulo.

Gian Lorenzo Bernini

Nació en Nápoles el 7 de diciembre de 1598 y muere en 1680, llegó a Roma a la edad de 8 años en 1606 convirtiéndose con el tiempo en escultor, arquitecto y pintor. Inicia como retratista y en su adolescencia hace sus primeros bustos que lo señalaron como prodigio, haciéndose así de una fama que empieza a posicionarlo como uno de los talentos más destacados por la gran destreza que mostro, apareciendo el denominado Miguel Ángel de la época Gian Lorenzo Bernini.

Las formas puras de las antiguas obras maestras lo emocionaron y cautivaron intensamente, por los aspectos solemnes de los dioses del Olimpo, el ceño soberbio de los gladiadores, la serenidad de los apolos de belleza soberana y las sonrisas de las deliciosas Venus. El santuario blanco habitado por estatuas era el mundo más puro y severo donde se moderaba la lucha contra el arte, no importa donde fantaseaba, sueña

con grandeza y siente las primeras emociones de lo sublime. (Fraschetti, 1900, p.3)¹⁴

Roma, la ciudad donde ocurrieron sus primeras inspiraciones derivadas de todas aquellas construcciones y esculturas que podía observar, lo impulsaron seguramente a encontrar un cambio en expresiones que mediante sus métodos propios realizó, volviéndose un hábil conocedor de las formas por lo que alcanza así sus primeras impresiones de grandeza, las cuales lo dotaron de inquietudes para retomar esos conocimientos previos que con la ayuda de su ingenio y en colaboración con su padre lograría consolidar.

Su padre, Pietro Bernini, nació en 1562, se desconocen sus inicios en la escultura; pero fue Ridolfo Sirigatti un pintor y escultor florentino quien le dio algunas nociones de diseño. Mientras trabajaba con Sirigatti, ayudó a pintar los frescos del techo de Villa Farnese en Caprarola, y al irse a Roma empezó a trabajar como restaurador de tal forma que cambió el pincel por el cincel, esta labor contribuyó a que tuviera práctica como modelador y en el manejo del mármol, de esta forma adquirió los principios para después dedicarse a ello con un talento en el cual empezaba a destacar, y mediante su conocimiento adentra a Bernini a lo que sería su profesión.

Una de las obras más reconocidas de Pietro es *San Martín dividiendo su capa*, la cual es una representación religiosa que contiene detalles importantes, debido a que a pesar de no ser una figura exenta muestra movimientos evidentes en varias partes de la escultura, como en el giro de la cabeza del caballo y las telas que parecen moverse por las acciones que realizan los cuerpos. Esta escultura es una composición armoniosa sumamente emocional la cual desprende un maravilloso naturalismo dinámico, en el cual los detalles bien logrados hacen que las figuras broten de ese bloque que las tiene sostenidas, convirtiéndose el espectador en cómplice del drama, uno que evoca la humanidad del hombre.

Este arquitecto, que, aunque tuvo cierto honor, como ser elegido presidente de la Academia de San Luca y que dejó muy pocas obras, nunca fue completo y armonioso.
(...) Sin embargo, uno debe reconocer un mérito y eso es haber marcado dignamente

¹⁴ Traducido por la autora

el buen camino para el hijo. De hecho, todavía adolescente, había podido entregarse en el taller de su padre a las brillantes disciplinas del dibujo y seguir con los golpes del alma joven las formas cambiantes del mármol trabajado (...), en el agotador ejercicio diurno: sus pequeñas manos atormentaban la arcilla, laboriosas y decididas a dar la forma anhelada. (Fraschetti,1900, p.7)¹⁵

Así Pietro lo guió en su desarrollo desde muy joven, convirtiéndose en la figura más importante de su vida al ser su padre y maestro, realizando como resultado de ello varias colaboraciones con él desde temprana edad, lo cual le ayudó a tener experiencia, una que le dejaría los conocimientos para realizar sus propias tallas, de este modo consigue superar a los maestros del pasado con su talento para dar vida a la piedra. Sus primeros bustos particularmente tenían como guía máscaras de la muerte, dado que las personas ya habían fallecido cuando se le contrataba, esta fue una práctica usual en los trabajos escultóricos, misma que practico con las enseñanzas aprendidas.

Uno de los bustos, resultado de la asistencia de padre e hijo fue el de *Antonio Coppola*, cabe destacar que Bernini solo tenía 13 años, *Coppola* quien fuera un reconocido cirujano florentino es representado con un maravilloso realismo en su vejez. El encargo fue parte de un agradecimiento por la generosidad otorgada por él a un hospital, dejando a su muerte sus posesiones al mismo. (Bacchi et al., 2008). El naturalismo con el que se esculpe consigue un fino trabajo realizado por ambos, en el cual Bernini debió practicar los principios básicos de su padre, así la obra culminada emanaba cierto refinamiento y majestuosidad.

En su composición se incluyó una mano que además realiza la pose de estar agarrando parte de su ropaje, mismo que es esculpido en varios pliegues que brindan profundidad a la figura, al distinguirse los distintos planos que sobresalen por su realismo y volúmenes, destacándose asimismo el brazo derecho que aun cubierto en sus ropajes logra distinguirse mediante el juego de las sombras, convirtiéndose en la representación de un instante en el que *Coppola* es captado.

¹⁵ Traducido por la autora

La fama de su padre era un medio para conocer al poderoso sobrino de Pablo V, el cardenal Scipione (...). El noble prelado, cuando lo vio dibujar con gran facilidad, tomó al joven bajo su protección. Entonces, el pequeño Bernini fue presentado al Papa, (...). De esta manera, se desplegó un alegre camino de gloria ante él, y su espíritu vivo e irreverente en el que la llama del genio, dominada por el fantasma de la grandeza, ya temblaba, se inclinó sometida a un arduo trabajo. (Fraschetti,1900, p.3)¹⁶

Esta oportunidad que llegó para Bernini le otorgó la fortuna de elaborar sus primeros trabajos en solitario para Scipione Borghese, mismos que después lo llevaron a ser el artista de la corte del papa Urbano VIII y en las décadas siguientes se convirtió en el principal escultor de retratos en Roma, de esta forma crea representaciones realistas de las personas en las cuales añadía detalles que hacían sobresalir los rasgos y ropas. Su técnica mostraba un admirable dominio de la talla en piedra, por lo que se tiene la certeza de que al inicio de sus veinte Bernini ya tenía un amplio estudio de la cabeza, lo cual le ayudó a realizar mejores interpretaciones en los bustos de sus clientes y en las composiciones escultóricas que logró conseguir en el transcurso de su tiempo.

Para Bernini un boceto era mucho más que una herramienta para resolver composiciones generales. Tuvo un valor intrínseco como objeto de arte y las propiedades que le dieron ese valor fueron la frescura, espontaneidad y energía, las cuales justificaron la preservación en el trabajo final. Es probable que su pensamiento haya tenido esta conclusión: para que un *bozzetto* alcanzara el nivel de objeto de arte, tenía que parecer natural, como si fuera el producto de un pensamiento instantáneo y sin esfuerzo, a pesar de las horas necesarias para hacerlo. (Dickerson et al., 2013, p.16)¹⁷

El valor que se le da al boceto eleva la importancia de este, principalmente por la libertad en la que se pueden plasmar ideas para las figuras que están por realizarse, por lo que Bernini incluso lo llegó a utilizar como la guía para algunos encargos basados en retratos, lo que le

¹⁶ Traducido por la autora

¹⁷ Traducido por la autora

permitió obtener la mayor fidelidad de los rasgos y personalidad del cliente. En conclusión, una representación realista dado que el naturalismo de las esculturas llega a un punto donde las expresiones son tan reales en la figura humana, obteniendo del boceto gran parte de las inspiraciones.

Alma Bendita y Alma Maldita

Son dos bustos que simbolizan almas en contrariedad, por un lado, una la bondad del paraíso y la otra el dolor del infierno, *Alma bendita* con encanto luce esplendida y suave al desprender un naturalismo detallado. Tiene una expresión arrebatadora que en gloria se acompaña con el movimiento que hace su cabeza un poco hacia arriba, donde sostiene la mirada para lograr así una escultura con un drama que ilumina. Convirtiéndose en un ejemplo del desarrollo que tubo Bernini en el 1619, de manera que los gestos que realiza tienen más complejidad a los anteriores, al mostrarse con una intensidad claramente visible.

Adornada con una guirnalda de rosas muy vagas, el cabello hilado y fino de la damisela pura se balancea, como algo suave y cambiante a los golpes del aire. (...). La boca está entreabierta de una manera particular, como si fuera persuadida por un suspiro o iluminada con un soplo de pasión. El cuello es lleno, opulento y tiene algunas líneas de piel que lo hacen más suave y carnoso, el cabello maravillosamente rico cae sobre el cuello, lleno de gracia y retorcido en ondas ágiles rizadas en cilindros muy finos, girando cuidadosamente en mechones complejos. (Fraschetti,1900, p.14)¹⁸

Por el contrario, *Alma Maldita* (Fig.10) se percibe con un cambio dramático que por su vulgaridad consigue sorprender con la mueca horrible, que expulsa una bestialidad profunda y provocadora, al ser este gesto grotesco el causante de las arrugas claramente marcadas en el rostro, además que la cabeza hace un giro dramático que proyecta angustia e intimida, de esta forma como trabajo llega a una calidad emocional que desprende agonía, una que remite a los infiernos.

La boca, con labios sensualmente vulgares, se abre en un grito de angustia o en un

¹⁸ Traducido por la autora

lamento brutal y en la nariz torcida se levantan las cejas satánicas, que parecen casi aplastar los ojos de los grifos que deambulan perdidos. Las arrugas dan la impresión de vicio o una vejez temprana y ponen en la cara contraída una expresión ridícula de caricatura, mechones de pelo felinos y altos atentamente se paran desparramados de manera tan diferente que algunos tienen raíces en la frente. El trabajo, sin embargo, es muy valioso como se ve en el mismo cabello del sátiro deformado, rayado y retorcido con diligencia perforado audazmente y las formas de la cara trabajadas con una facilidad que sorprende, en cabello diminuto y en arrugas finas. (Fraschetti,1900, p.16)¹⁹

Las esculturas opuestas totalmente en relación a sus expresiones lucen fascinantes, por lo que las habilidades de Bernini se revelan con detalles que hacen que las figuras sean capaces de obtener realidades, mediante los efectos corporales en los que se proyectan las apariencias exteriores que simulan incluso unas interiores. Los gestos que atendió con una maestría desprenden detalles hábilmente hechos con sus herramientas, los cuales proporcionan un realismo diferente a lo que con anterioridad había trabajado, abandona en este caso los rostros apacibles aventurándose en la representación de emociones más elaboradas, que forman parte en los nuevos temas mitológicos que se presentan en su trabajo, demostrando su capacidad para lograr estas realidades míticas, acompañadas de una fuerza que vibra y goza de exuberantes expresiones.

En su trabajo relacionado a los bustos crea interpretaciones de la realidad que destacan por la calidad de la talla. Bacchi et al. (2008) afirma: “Durante la década de 1620, cuando Bernini era más activo como retratista escultórico, produjo aproximadamente veinte bustos de mármol y bronce de miembros de la familia Barberini, hombres de la Iglesia y otros” (p.85)²⁰. La experiencia que consigue de ello le permite llegar a un realismo que se percibe con más detalles, en el cual las poses dramáticas y aquellas en calma juegan con los planos percibidos por el espectador, para finalizar en análisis profundos que crean reflexiones y admiración.

¹⁹ Traducido por la autora

²⁰ Traducido por la autora

De igual manera en 1620 ya comenzaba a recibir encargos de retratos en vida, por lo cual al no tener un molde o máscara de la muerte recurrió al dibujo, lo que le permitía garantizar que las esculturas de busto y las de gran formato resultaran como él quería, pasando largas sesiones de dibujo que concluían con los retratos de sus clientes. Bernini hacía sus propios bocetos para elaborar modelos y estos servían como guía para las ejecuciones de las esculturas, algunas veces los modelos eran hechos por los asistentes; pero no cualquiera sus preferidos eran Ercole Ferrata y Antonio Raggi.

Los retratos escultóricos de Bernini, sin embargo, tienen inquietudes diferentes sus clientes no solo eran los hombres más poderosos en Roma, si no de Europa: papas, cardenales y reyes, o aquellos en su séquito. Las suyas son impresionantes representaciones que a través del ingenioso *concetti* (arreglos poéticos) del artista y el control virtuoso de su medio, revelan la forma palpable y personalidad característica del sujeto. Lejos de ser burgueses de clase media satisfechos con sus logros, los modelos católicos y cortesanos de Bernini son individuos caracterizados por su temperamento específico, pasión religiosa, brillantez intelectual y autoridad. (Bacchi et al., 2008, p. 28)²¹

Es por ello que recibe un encargo importante por parte del Papa Pablo V, la elaboración de su retrato, el cual al ser entregado es recibido con una gran admiración siendo que con un profundo agrado lo conservo cerca de él hasta su muerte. En este trabajo se puede observar una gran paz en el rostro, que apenas perturbado posee una mirada que encanta por su compasión, además de una grandiosidad fisionómica que cautiva al recorrer minuciosamente a todo el conjunto, debido a la talla recibida en los detalles de las ropas causa una grandiosidad en la pieza que con el rostro hacen una fiel representación realista.

La gracia del cabello fino, la maestría sin igual demostrada al conducir el surco de los ojos y las comisuras de la boca. La ropa papal está sutilmente tallada en un bajorrelieve casi imperceptible como un escudo del Renacimiento y destacan las delgadas figuras de San Pedro y San Pablo, uno con las llaves, el otro con la espada;

²¹ Traducido por la autora

(...) que parecían representados más bien por efecto pictórico. (Fraschetti,1900, p.16-8)²²

En esta etapa Bernini ya contaba con la profunda admiración de grandes hombres con poder, lo que lo llevó a un camino que le brindó la oportunidad de realizar grandes esculturas, en las cuales haría una búsqueda de una belleza que se expresara diferente a lo ya conocido en el arte del pasado, al poner a prueba sus conocimientos adquiridos llegando a esas representaciones por medio de las proporciones aplicadas en el realismo de las figuras, ya confiado de su genio, alcanzó con sus hábiles manos a realizar tallas de grupos realmente asombrosos para la Villa Borghese, otorgándole de esta manera obras maestras que asombran y enaltecen con encanto el espacio.

Plutón y Proserpina

Realizada entre 1621-22 (Fig.11) por Bernini, es una escultura de mármol, la cual adopto la inspiración de otras figuras para decidir la posición de *Proserpina*, una de ellas fue *Hercules* y *Anteo* de Pietro Tacca por la perspectiva del cuerpo. Este grupo escultórico concluye con un gran avance en la carrera de Bernini, dado que lleva al mármol a los límites físicos de las representaciones naturalistas, convirtiéndose en una pieza clave para sus trabajos posteriores en los que el desarrollo de la talla del cuerpo es sumamente visible.

Al tener como guía las ideas del mito, el trabajo empleado se resuelve con una elegancia que hace recordar al mismo Giambologna con *El Rapto de las Sabinas*, al desprender ambos una sensualidad palpable asemejando cuerpos vivos en movimiento. Seguramente estas piezas mencionadas, así como otras le brindaron la inspiración para realizar lo imposible, una escultura monumental donde las figuras estaban llenas de expresión por sus composiciones atrevidas.

En *Plutón y Proserpina* alargó el paso de *Plutón*, que está extremadamente abierto para una escultura de mármol. *Proserpina*, a su vez, se lleva sin esfuerzo en alto; visto desde el frente como pretendía Bernini, parece que no pesa prácticamente nada. La

²² Traducido por la autora

sensación de ligereza se extiende a sus brazos y piernas extendidos, que se disparan al espacio, reforzando la ilusión de que es más carne, músculo y hueso que el mármol pesado y frágil. (Dickerson et al., 2013, p.20) ²³

Lo que consigue en ella Bernini resulta de una forma magnífica, debido a todos los detalles que hacen que la interacción entre las figuras sea representada con tanta naturalidad y el movimiento logre esa sensación de realidad e ilusión de dos cuerpos propiamente capturados. El detalle de los dedos de la mano de *Plutón* hundidos en la pierna de *Proserpina* (Fig.12), pone a simple vista en duda el material utilizado, al parecer tallados en algo suave siendo que la piedra asemeja la exquisitez de la piel y cuando se ve se piensa en el esfuerzo de *Proserpina* para intentar su escape, puesto que se inicia un acto de crueldad y conquista dirigido hacia ella.

A diferencia de la enorme cabeza, el cuerpo, con formas potentes pero equilibradas, muestra un estudio muy sutil de la anatomía en el torso lleno y vivo, en los brazos y piernas musculosas de un atleta. La mujer, suspendida en sus brazos nerviosos, sacude los suyos en el vacío: la evidencia con la que su terror se manifiesta en sus dedos contraídos convulsivamente es inexpresable. Un velo delgado, exquisitamente trabajado, los descende en elegantes pliegues (...). Los ojos, las cejas onduladas de la cara, tienen un aspecto muy vivo por el efecto de los claroscuros obtenidos con los huecos en las pupilas. La nariz tiene las fosas nasales ligeramente dilatadas en el esfuerzo, y la boca entreabierta finge, en la contracción que altera su forma pura, los gemidos de dolor. (Fraschetti,1900, p.25)²⁴

El mito y la representación que se encuentra detrás de esta escultura se asemeja a la historia de *Apolo y Dafne*, porque ambas visualmente retratan el momento preciso de la captura buscando la huida a un amor no correspondido, en este caso “*Plutón* gigante agarró a la gentil *Proserpina*, que gime y se tambalea como una paloma asustada y la arrastra a sus reinos oscuros” (Fraschetti,1900, p.25).²⁵ La toma entre sus brazos y a pesar de la inestabilidad de

²³ Traducido por la autora

²⁴ Traducido por la autora

²⁵ Traducido por la autora

sus pasos la sujeta con firmeza, así desprende una sensualidad que nos hace reflexionar sobre el mito en el que está basada.

El viento inexistente mueve los cabellos y los ropajes, sus miradas no se cruzan y la acción provoca que los rostros de las figuras obtengan una expresión reflejo de los sentimientos de repulsión y deseo. Como esculturas naturalistas nuestro artista hace un juego con los planos que se usan en la composición en este caso en x con líneas diagonales, los cuales causan una profundidad que, con las luces y sombras como recursos, ayudan a evocar una teatralidad en la dinámica de los cuerpos.

Bernini probablemente sintió de inmediato que necesitaría adoptar la estrategia milenaria de un contrafuerte, aunque no cualquier contrafuerte. El suyo debía ser hábilmente disfrazado con una combinación de cortinas y el perro de tres cabezas, *Cerbero*, al lado de *Plutón*. De nuevo, Bernini podría haber experimentado con diseños de contrafuertes en arcilla, aunque existe la misma posibilidad de que deje que su soberbio sentido del mármol lo guíe, desarrollando la solución mientras talla. (Dickerson et al., 2013, p. 21)²⁶

Cerbero que en segundo plano atrae nuestra atención, es una composición en espiral debido al movimiento de sus tres cabezas que a la vez con su cuerpo estático hábilmente tallado proyectan poder, esta medida del contrafuerte le permitiría experimentar a nuestro artista con poses más arriesgadas, por lo que su inspiración lo llevaría a una particular forma de esculpir. Con su pasada experiencia en los retratos es evidente que no dejaba expresiones al azar, de manera que la viveza en los rostros es magnífica al igual que la imitación de la piel en el mármol, llevándolo consecutivamente a intentar superar lo que ya había establecido, obteniendo soluciones que eran pensadas como imposibles, dignas de admiración y símbolos de estatus.

²⁶ Traducido por la autora

Apolo y Dafne

Bernini inició el grupo escultórico de *Apolo y Dafne* (Fig.13) a la edad de veinticuatro, en 1622 y lo terminó en 1625. Es una de las esculturas más admiradas y aclamadas en la historia del arte, solo se necesita observarla para quedar completamente maravillado, principalmente por la técnica en la representación de los límites de la ligereza y la transformación que es capaz de mostrar en un sentido de desorden, cambio, confusión y movimiento, capturados todos ellos en el tiempo regalándonos un momento propiamente del estilo barroco, así Bernini se exponía con obras cada vez más ambiciosas en las poses del cuerpo; por ello, no queda duda que ésta sea una de las esculturas más conocidas del barroco y de nuestro autor.

El *Apolo y Dafne* fue destinado para la Villa Borghese, lugar donde se encontraba la colección de arte de Scipione Borghese cardenal y sobrino papal de Pablo V, estando el grupo escultórico en esa época contra la pared, se impedía la contemplación de la parte trasera, aún así, su culminación atrajo a un gran número de público culto que brindaba argumentos y opiniones sobre las figuras sin vida, quienes además trataban de obtener el desengaño de los sentidos por lo que de esta forma se logra la fama para ambos, de esta manera esculpe también para él *Eneas y Anquises*, *Plutón y Proserpina*, *El David* y su propio busto posteriormente en el cual incrementa la dificultad con tallas más detalladas que exaltan el cuerpo de Scipione.

La galería Borghese era un sitio que desprendía aires de grandeza, al proyectar su poder en modo artístico por la gran variedad de arte no solo de esculturas que se encontraban en ese lugar, sino por ser un espacio donde se podían apreciar obras que fomentaban a un pensamiento crítico sobre las mismas. Sus decoradas paredes y frescos en el techo la convierten en un lugar emocional único, dado que en conjunto su atractivo es extraordinario.

Scipione compraba arte de grandes talentos como Caravaggio, es por ello que en este lugar esta la mayor parte de su obra; pero en escultura su mayor descubrimiento fue Bernini, es por ello que le da la oportunidad de hacer sus primeros grupos monumentales para su Villa, consiguiendo en el espacio una majestuosidad absoluta al obtener de sus piezas que hablan, vibran y encantan, una alegría al demostrar una exquisitez en la captura de instantes, lo que lo convirtió en el artista más conocido del siglo XVII.

La historia comienza con un fatídico insulto: Apolo reprende a Cupido por jugar con armas para adultos (...), y a cambio Cupido hiere a Apolo con una flecha dorada, lo que induce amor y heridas. Dafne, una joven ninfa que ya había declarado un deseo de virginidad perpetua, es alcanzada con una flecha de plomo, provocando la huida del amor. (...). El amor que comienza con la vista continúa siendo alimentado por la visión: "Él mira [mira] su cabello colgando de su cuello en desorden, y dice: ¿Qué pasaría si estuviera ordenado? Él mira a sus ojos que brillan como estrellas, mira a sus labios, que mirar no satisface "(...). Apolo persigue incansablemente a la ninfa, pero justo cuando está a punto de alcanzarla ("respirando el pelo que le caía sobre el cuello"), Dafne le ruega a su padre, el dios del río Peneus, que la rescate destruyendo la belleza que inspira a su perseguidor, así comienza la espantosa transformación de su carne suave en corteza delgada, su cabello suelto en hojas revoloteando y sus brazos extendidos en ramas hacia arriba. (Bolland, 2000, p.312)²⁷

Este mito con significados simbólicos es parte de la versión más conocida y la que se encuentra en las Metamorfosis de Ovidio, al convertirse en laurel *Dafne*, *Apolo* se lleva las hojas a los labios proclamándola como la planta de la poesía, por ende, al amor no correspondido, es por ello que este es el tema eterno de la lírica. (Warwick, 2004). La forma en la que se romantiza este momento terrible hace entender que, al no poder estar físicamente con ella, *Apolo* busca una manera en la que siempre lo acompañe por ello coloca sus ramas en sus cabellos, además de que se entrega en los triunfos a los vencedores puesto que las hojas aun marchitas mantienen una peculiar belleza joven. De esta forma la narrativa de Ovidio que habla sobre el querer poseer a la ninfa de una manera sexual, es una de las principales inspiraciones de Bernini para realizar la construcción de tan magnífica pieza de transformación.

Las propiedades del material opaco desaparecen en la composición, mostrando su capacidad en el plegado de las telas, la suavidad carne, la transparencia de la niebla y la inconsistencia del cabello. Una gran nobleza y una excelente espiritualidad aparecen transfundidas en las formas elegidas de la bella composición. La mujer es

²⁷ Traducido por el autor

delicada como un lirio y tiene un cuerpo tierno y suave, delgado en actitud fabulosa.
(Fraschetti, 1900, p.2)²⁸

Durante el proceso, Giuliano Finelli le ayudaba a tallar la vegetación, misma que dispersa la luz y los mechones de pelo, convirtiéndose ésta en una de las características más famosas al ser elaboradas con un fino detalle, dado que brotan las pequeñas hojas en distintos lugares para causar más impresión las que salen de los dedos extendidos de la mano de *Dafne* y los brotes de raíces de los pies (Fig.14), los cuales se extienden frágiles y delicados, intentando crecer rápidamente para ayudar en el escape, de esta manera se encuentra también de forma particular un follaje creciente entre ellos, que al iniciar en la corteza se va envolviendo en *Dafne* dando la impresión de que busca dividirlos.

Conocido además por ser su principal colaborador debido a que su talento en la talla era reconocido por sus capacidades técnicas extraordinarias; ayudó a Bernini en otras esculturas como lo fue *Santa Bibiana*, impulsándose así con estas experiencias para obtener un avance en el naturalismo de su propio trabajo, que de forma ingeniosa logro conseguir.

El escultor no solo limpió los cuatro huecos que separan los dedos y el pulgar de cada mano; perforó una gran cantidad de vacíos, (...). Algunos de estos están claramente motivados tanto por preocupaciones estructurales como estéticas: el tallo que crece del nudillo del dedo índice izquierdo de *Dafne* apoya la hoja que se une y un mechón ondulante del cabello ayuda a soportar la explosión de hojas de su pulgar izquierdo. Sin embargo, gracias al tallado fino (...), algunos de los puentes de tallo se convierten en las partes más delicadas de toda la escultura, invirtiendo el papel que se espera de tales estructuras. (Cole, s.f, p.9)²⁹

Estos vacíos en el follaje magníficamente elaborados, recrean la ilusión de la viva representación de una transformación, que nos hace caer en la fantasía del momento en el que la piel se convierte en madera (Fig.15), asemejando las sombras un dialogo a través del

²⁸ Traducido por la autora

²⁹ Traducido por la autora

espacio y la luz, como si se viera la escena del bosque en el exterior bajo esos rayos cálidos del sol. El *Apolo y Dafne* se convierte así en una interpretación naturalista guiada por el deseo que no se compensa, donde el movimiento que la acompaña característica del rechazo, busca la manera de evitar un fatídico final.

Lo interesante es la forma en que este episodio, que está definido por el movimiento, —movimiento previo a la metamorfosis— impulsa la escultura. Cuando *Dafne* huye de *Apolo*, le pide a su padre Peneus que intervenga (...). Ella huye de tener que ser un objeto de deseo; *Dafne* está en vuelo, huyendo se transforma en un árbol, gira mientras huye escapándose, convirtiéndose (...) en algo diferente a la carne. (Benjamin, 2012, p. 361)³⁰

Él, encontrándose cegado de amor a causa de la flecha de Cupido, la anhela tanto que estos sentimientos incontrolables, lo llevan a una persecución que desprende sensualidad y erotismo, al buscar el cuerpo de la ninfa pone en evidencia que tiene comportamientos humanos y al encontrarse cerca, el cabello ondulado de *Dafne* que da la apariencia de suaves rizos, elevándose con un viento inexistente del cual empiezan a crecer brotes vegetales que en instantes se vuelven follaje (Fig.16), cae hacia atrás en dirección a su rostro y lo tocan, por consecuencia estira su brazo causando inestabilidad en su paso, aparenta que caerá, pero a la vez que logrará la estabilidad en el movimiento siguiente. Precisamente lo que añade Bernini a su composición, un paso emocional y dinámico como aportación al drama que nos deja sin aliento, producto de la embriaguez del movimiento.

Desde atrás, el brazo izquierdo de *Apolo* finalmente rodea la cintura de *Dafne*. (...); la corteza comienza a encerrar sus piernas; sus manos abiertas y sus trenzas voladoras se transforman mágicamente en ramas frondosas. Al mismo tiempo, el arte de Bernini realiza otro tipo de metamorfosis, el de la ilusión artística. (...). La piedra dura y fría se convierte en la cálida suavidad del estómago de *Dafne* en el que la mano de *Apolo* comienza a presionar. (Warwick, 2004, p.373)³¹

³⁰ Traducido por la autora

³¹ Traducido por la autora

El juego de ilusiones que consiguen la apariencia de vida en la magnificencia de su arte, hace una variación de contrastes visuales, ilusiones de suavidad trabajada por transiciones y reflejos de las sombras, con una inigualable calidad en la talla, medio que logra la ilusión de una suavidad más realista (Warwick, 2004). El engaño de la roca en piel suave se debe a los distintos tratamientos de las texturas en el material, unas ásperas, otras bruñidas y suaves, que provocan en conjunto que la vista lo crea como real. “Los brazos están bien, de una admirable pureza en el movimiento arqueado y las manos adquieren solo un valor decorativo para la fina cubierta de laurel que brota como en un suelo fértil” (Fraschetti, 1900, p.27)³². Dado que estas alteraciones que expresan la tragedia, se mantienen como tormentos que salen de la carne, al formar un contraste con el cuerpo que de aspecto magnifico expulsa el alma de la piedra.

Sin embargo, la cabeza, verdaderamente clásica, tiene el cabello retorcido y perforado profundamente en mechones grandiosos, entre los cuales se puede ver el lóbulo de la oreja. La nariz es de pureza griega y tiene las fosas nasales dilatadas en un ardor erótico; los ojos son grandes y tienen el artificio habitual en la pupila; la boca, suavemente arqueada, está entreabierta y parece agitada por un suspiro o un grito de amor; la barbilla está llena y vigorosa en las mandíbulas fuertes. (Fraschetti, 1900, p.27)³³

Estas características exquisitamente realizadas en *Apolo* ponen en alerta nuestros sentidos, especialmente el del tacto y la visión, debido a que estos pequeños detalles ayudan en la representación de su expresión que nace del encuentro frustrado por la metamorfosis de *Dafne*, donde su vista expresa un deseo que en primeras impresiones no satisface a su amor ya evidente, de esta forma al mismo tiempo parece hacer una reflexión de dualidad, por un lado como si anticipara que final horrible tendrá *Dafne*, siendo que su rostro tiene la sensación de integrar esas emociones de tristeza y de abandono, que buscan el querer evitar que su amada desaparezca al demostrar sus sentimientos y por el otro, como si sintiera un alivio al saber que siempre podrá estar con ella por ello su rostro de tranquilidad.

³² Traducido por la autora

³³ Traducido por la autora

Mientras tanto su boca entreabierta especula jadeos derivados de la persecución, mismos que se relacionan con el deseo que refuerza la sensualidad y con el sentir de las sensaciones de las raíces creciendo, al parecer que el cuerpo latiente sigue ahí congelado eternamente vivo provoca que *Apolo* al ver la desnudez caiga en un éxtasis que emerge incontrolable por lo cual no tiene sentimientos de empatía o de piedad, dejando ver claramente efectos que en respuesta a la interacción física son parte de las emociones humanas que en tragedia se representan como una violación. De esta manera esos detalles que a simple vista pasan desapercibidos, ponen en evidencia el trabajo de un Bernini dominado por lograr una representación inédita en la talla de las expresiones de *Dafne*.

La cabeza dulce, que gira casi lascivamente entre el arco de los brazos redondos, toma como característica en los ojos, que (...) viven en el orgasmo del espasmo interno, estando atrapados por un ligero estrabismo uno se fija terriblemente en la mano, en la que florecen las hojas delgadas casi crepitantes y el otro se eleva al cielo del Olimpo pagano invocando ayuda. (Fraschetti,1900, p.27)³⁴

Dafne, en sus últimos instantes de humana, obtiene un gesto de horror, uno que cede con un poder emocional en su expresión, donde a la vez da el sentimiento de que reconoce la pérdida de su humanidad que visualmente experimenta con un sentido del cambio en movimiento, transformación que en ese momento de forma trágica no le importa, con tal de estar lejos de su perseguidor se muestra estar dispuesta a vivir y volver en otra forma a la tierra (Fig.17). El mensaje del sufrimiento del que es presa habla de la manera en la que afronta su vulnerabilidad, que sin temor toma la ayuda de su padre como rechazo al sometimiento, así culmina en una escena fuerte que con hostilidad renuncia a ser parte de un objeto de placer por parte de un hombre, eso es lo que pareciera decir con su expresión.

Un manto delgado a veces como capas separadas y casi transparentes en los pliegues en el que el viento gira, rodea el brazo izquierdo, (...). El manto también se envuelve alrededor del fuerte y joven Dios y se arquea con el viento en la espalda en bandas delgadas como si estuvieran hechas de bronce. La otra mano, abierta en el aire con

³⁴ Traducido por la autora

una tensión nerviosa, es muy pura, pero tiene los dedos quizás renovados, algo duros y uniformes. (Fraschetti,1900, p.27)³⁵

El tratamiento de las telas que se levantan y rodean la figura de *Apolo*, son representadas con un dominio del material con acabados finos estructurales que se muestran en vuelo, movidas por el viento que agitado causa las arrugas y los pliegues, dejando al mismo tiempo parte de su cuerpo expuesto lo que ocasiona mayor temor a *Dafne*, por lo que forman a la vez parte del dinamismo representado en las figuras que influye en las líneas de la composición, extendiéndose como un elemento de gran valor que en acción ayuda al convencimiento de la persecución.

De igual manera Bernini también esculpió el pedestal, en el que se puede observar el cuerpo de un dragón maravillosamente tallado “La cabeza fantástica del dragón descuartizado se baja en el letrero, como las de algunas bestias salvajes utilizadas para alfombras y es sorprendente cuánto se ha trabajado con la piel seca, dura y angular de apariencia cartilaginosa” (Fraschetti, 1900, p.30)³⁶. Mostrándose con un exterior que, con ingenio en su apariencia de quietud, desprende un gélido consuelo con ayuda de las palabras escritas.

Desplegando una inscripción otorgada por Maffeo Barberini para justificar la desnudez de *Dafne*: " Quien, amoroso, persigue las alegrías de la belleza fugaz llena sus manos con hojas o agarra bayas amargas" (Warwick, 2004, p.359).³⁷ La cual va de acuerdo a las emociones que dominan en la escultura, siendo que el cuerpo cambiante que da salvación a *Dafne* es un recordatorio del placer físico, al añadir además que el mito se interpretó como símbolo de castidad, debido a la promesa que tenía ella de mantenerse virgen, lo que explicaría también porque Borghese la encargó para su Villa.

Sin embargo, este maravilloso grupo no es completamente original, existe una derivación de un motivo artístico helenístico inspirado en la literatura alejandrina, (...), de hecho, se puede ver a *Dafne* que se transforma en un arbusto: los laureles se

³⁵ Traducido por la autora

³⁶ Traducido por la autora

³⁷ Traducido por la autora

elevan suavemente sobre los muslos de la figura tranquila y las hojas puntiagudas se ramifican. Esta estatua se llama *Dafne Borghese*, ya que se mantuvo en el Museo del Cardenal. (...). Bernini ciertamente consideró el mármol helénico y de su inmovilidad correcta se inspiró para un trabajo exquisito, lleno de verdad e impulso. (Fraschetti,1900, p.28)³⁸

Esta pieza que forma parte de las inspiraciones de Bernini se conserva incompleta; pero sus ruinas totalmente estáticas tienen de la misma forma los brotes salientes en el cuerpo, al no conservar la cabeza se podría suponer que sus expresiones eran igual de sobrias que su pose; aunque no sea un concepto totalmente original en la representación, Bernini obtiene unos efectos en los cuales palpita la vida con el aspecto magnífico de los cuerpos.

En lo que respecta al procedimiento que se usó, en la figura se pueden identificar las líneas diagonales y curvas que se disponen en la composición, al ser las curvas las que proyectan el frenético movimiento de la pareja, mismas que además nos incitan a seguirlas con la mirada para saber dónde terminarían. Las manos y las ramificaciones de los dedos son las zonas de más riesgo, por lo que la talla en ellos debía ser rigurosamente cuidadosa para evitar perderlas, es por ello que pocos se aventuraban a esculpir poses con manos dramáticas, prefiriendo dejar un trabajo no terminado a uno con manos o dedos agregados.

Los puntales de Bernini son excepcionalmente ingeniosos porque, a diferencia de la mayoría de sus contrapartes, (...) al principio permanecen casi imperceptibles. Posiblemente por primera vez en la historia de la talla de mármol, un artista ha intentado no eliminar los dispositivos que se empleaban convencionalmente como soportes temporales, sino más bien hacer que prácticamente apareciera en la ficción de la obra. (...). Las ramas que corren entre los dedos de *Dafne* son similares a los dispositivos estructurales disfrazados que Bernini usó en otras partes de sus primeros mármoles. (Cole, s.f, p.9)³⁹

³⁸ Traducido por la autora

³⁹ Traducido por la autora

La agudeza con la que se realizan los puntales dan la posibilidad principalmente para brindar un soporte resistente a las estructuras, evitando así su caída, mismos que se concluyen en ideas magnificas de Bernini, al ser integrados de una manera que brinda unos acabados en movimiento, para contribuir a que la percepción sea más vívida a pesar de contener estos elementos hábilmente ocultos, convirtiéndose en detalles importantes que favorecen en la interpretación teatral de la pieza, rasgos propios en la escultura de nuestro artista, mismos que le ayudarían a alcanzar la perfección naturalista en su época.

Una de las características más notables de la composición de la obra es la forma en que juega con el tiempo, el tiempo intrínseco de la obra y el tiempo de contemplación del espectador. La fusión del tiempo y el espacio lograda por Bernini, no se puede capturar fácilmente en términos de las discusiones más tradicionales del tiempo en las artes. (Gastel, 2012, p.196)⁴⁰

Por lo que se abre un espacio a la contemplación minuciosa de los detalles, como los que se encuentran en los pliegues de la túnica ondeante de un *Apolo* perseguidor que se congela, dado que este es el momento fulminante del clímax donde se expresa el momento de dolor para *Dafne*, de manera que su palpitar de vida pasa a una transición de metamorfosis, que muestra así el instante de una secuencia narrativa del momento que además goza de una generosa belleza, para convertir en forma tangible la poesía elevándose dramáticamente a la par en una base rocosa.

La pieza en sí es una demostración del hecho de que la escultura puede hacer lo mismo que la pintura, al mostrar ficciones convincentes que involucran a la poesía de igual manera resultando como algo que encanta a los sentidos. Con una capacidad de implicar al espectador de una manera profunda, debido a que la escultura al igual que las demás artes ínsita a un análisis más allá de lo visual y mental, en este caso el *Apolo* y *Dafne* con sus inéditas realidades, vibra en los sentidos por su temperamento que aspira a representar el dolor y la belleza del amor pasional no correspondido como una manera de reflexión a los actos humanos.

⁴⁰ Traducido por la autora

Apolo y Dafne pueden colocarse en momentos cruciales en la vida de tres hombres: el artista que talló la obra (...), el cardenal que lo encargó, y finalmente Maffeo Barberini, quien fue cardenal cuando se comenzó el trabajo y líder del mundo católico romano cuando se terminó. (Bolland, 2000, p.312)⁴¹

Por ello el trabajo realizado para los Borghese fue fundamental debido a que mientras esto pasaba, Maffeo se percató de su gran talento y genio, por lo que al convertirse en Urbano VIII, Bernini logró obtener su patrocinio, posicionándose como un escultor reconocido en su tiempo, de esta manera toma en los años siguientes un cambio al convertirse en arquitecto y diseñador, donde de igual forma que en la escultura demostró su habilidad reforzando su reputación establecida, ejemplos claros de ello son la escultura de *Santa Bibiana* y el *Baldacchino* para el cruce de San Pedro.

⁴¹ Traducido por la autora

CAPITULO III

El cuerpo, movimiento y sensualidad

Se discutirá sobre los conceptos del movimiento y de la sensualidad en relación con el cuerpo, para al tenerlos definidos y claros hacer una interpretación y relación apropiada con las figuras de esta escultura, debido a que ambos evocan una sensualidad en sus representaciones que a primera vista impactan en los sentidos, motivo por el cual serán tomados de guía en el análisis puesto que se obtienen ideas en relación con su poética.

Movimiento corporal

El arte del barroco es una contracorriente del arte del pasado, principalmente por las diferencias que recaen en la búsqueda de las representaciones del cuerpo esculpido, dado que durante este periodo el hombre desarrollo una serie de características que lo favorecían, al hacer una exaltación del movimiento por medio de discursos, justo lo que apreciamos en el *Apolo y Dafne* al estar basado en un mito, el cual se lleva a cabo con ilusiones que manipulan el encanto y la animación, apoyándose en la belleza de las formas secundarias de los personajes para llevar al espectador a un desconcierto, que en conjunto con las expresiones percibidas entre ellos, logran la exaltación de los sentimientos que se relacionan con sus movimientos.

El cuerpo es la presencia suprimida de la historia, (...). Pero si se tiene en cuenta que el cuerpo es una experiencia que resulta de cada cultura y sociedad en la que se inscribe, su estudio posibilita la reconstrucción de las bases sobre las cuales se asientan los mecanismos de interrelación cultural y las ideologías que gobiernan los comportamientos intersubjetivos. Estas son las bases sobre las que reposan las representaciones que cada época hace del cuerpo, que, de diferentes maneras, inciden en las prácticas culturales sobre las cuales se construyen las actitudes modernas. (Borja, 2002, p.100)

De tal manera que la forma en la que se esculpe resulta de los conceptos y avances de la época, mismos que la llevan a ser más emocional distinguiéndose por ser figuras que hacen

una búsqueda del deseo, por lo que son creadas con símbolos de este sentimiento, esculpidas en efecto por el artista que, por medio de reflexiones, lo integra a las representaciones de la figura humana, para proyectar de esta manera una imagen del cuerpo naturalista que se transforma, de este modo esta característica da la impresión de proporciones virtuosas hábilmente colocadas en poses que hablan con la intención de causar experiencias físicas, que al ser vistas por el espectador este pueda brindar una aceptación que a la vez le intimide.

En este sentido, el cuerpo se convierte en un discurso que autoriza y reglamenta las prácticas culturales, pero también está sujeto a selecciones y codificaciones de cada grupo cultural, lo que establece las maneras de pensarlo y percibirlo. Cada sociedad tiene su cuerpo sometido a una administración social: obedece a reglas, rituales de interrelación y a escenificaciones cotidianas. (Borja, 2002, p.101)

La inspiración del pasado conlleva a que el movimiento y las relaciones del cuerpo sean adaptables a nuevas formas, dado que se usaron una serie de conocimientos que se obtuvieron por aportaciones del Cinquecento y del Manierismo, que fueron posteriormente aprendidas por hábiles escultores que se inspiraron y tomaron el cuerpo como una manera para expresar esos sentimientos en un modo más opulento, obteniendo un arte que respira en un mundo tridimensional, como un género atractivo que se influencia en la polémica del dramatismo al ver el mundo como un escenario, en el cual las pasiones del alma resultan como ideas de exploración para las reflexiones humanas.

Esa teatralidad, con sus efectos esencialmente psicológicos, que sumergen al espectador en un mundo de sensaciones subjetivas que van desde el asombro al placer, las encontramos tanto en la pintura, (...); como en la escultura, que renuncia a la multiplicidad de puntos de vista que reclamaban las formas fusiformes y serpentinas del Manierismo, y se ordena, bajo el principio de punto de vista único, pero entendido como el del espectador de un imaginario teatro, en cuyo marco frontal se desarrolla una acción que incluye movimiento, escorzos y torsiones. (Pérez, 2000, p.20)

Las acciones que se integran en el movimiento mediante puntos estratégicos en las poses,

asemejan realidades al usar los recursos de los elementos dispuestos en ellas, siendo uno de ellos la expresividad en los rostros, “nos presenta a los retratados en acción, palpitantes y proyectados al exterior, en su gesto y su actitud” (Pérez, 2000, p.22). De manera que al ser más emocionales se obtiene un drama, uno que en conjunto con el cuerpo hace una búsqueda de lo natural. Es así como las piezas a pesar de estar confinadas a quedar estáticas, confunden al espectador mediante la inquietud de la figura tallada en la plenitud de un realismo que se pone en duda, así las poses se caracterizan por jugar con el espacio de tal manera que el conocimiento del cuerpo es también un papel importante, debido a que es precisamente este el que le brinda las posibilidades al escultor para sorprender con exaltación.

De esta forma atraerían un arte lleno de momentos secuenciales por medio de exuberantes escenificaciones, de las cuales quedaría establecido que el cuerpo era un elemento importante y primordial, en las representaciones que tenían una aceptación significativa en la época. Este conocimiento al ser cada vez más profundo lleva a los artistas a tener claramente una mayor curiosidad sobre las constituciones corporales, lo cual contribuye en la captura de expresiones que con las poses se contorsionan y corren, poniéndose en un alto nivel que con el paso del tiempo sería objeto de cambios proporcionados por las ideologías.

La construcción de un nuevo cuerpo social e incluso la misma representación del cuerpo individual, se hizo evidente en la medida en que se articuló un nuevo cuerpo místico eclesial, espacio que desarrolló plenamente el llamado período barroco. A partir de entonces, el cuerpo místico se delimitó aún más por la doctrina, lo que impulsó nuevas representaciones de la corporeidad, una especie de tránsito antes que el cuerpo se convirtiera en la “colonia de la medicina o la mecánica” del siglo XIX. (Borja, 2002, p.101)

Estas nuevas ideologías derivadas del siglo, efectivamente causaron ideas diferentes en la concepción del cuerpo al sufrir y adoptar una serie de transformaciones por la censura, mismas que lo llevaron a nuevas formas de grandiosidad, donde la atracción mística que evocaban las llevaba a un nivel de drama superior del cual se desprendían los temas que se abrían paso en el barroco, como figuras virtuosas que hablaban a los contempladores por su

propia naturaleza emergente en el exterior haciendo efectos visuales dinámicos.

Los cambios de pensamiento dieron la posibilidad de que lo corporal, fuera tomado como una guía en la cual los escultores se inspiraban para hacer narrativas, al brindar una libertad en las poses dinámicas que producían un cambio en las composiciones, impulsando el desorden y la confusión debido a los distintos planos que presentaban en sus elementos, para así elevar la atracción a lo impredecible, con una suavidad en las pieles en el proceso de la transformación escultórica, visto claramente en el trabajo de Bernini debido a que la intensidad física que lograba representar con su escultura hacia lucir una divinidad que capturaba incluso un alma con sentimientos en los exteriores, al practicar a la vez un movimiento que en frenesí producía una atracción hacia ellos.

La sensualidad

El cuerpo al ser percibido en la plenitud de la carne por medio del desnudo, es poseedor de una sensualidad que se muestra atractiva a los sentidos, en las esculturas es posible visualizarla por vivirlo de una manera más cercana como contempladores, dado que son experiencias físicas que se desarrollan por medio de la captura de instantes congelados, que causan emociones de placer con realidades que se aventuran a otorgar reflexiones como respuesta a las estimulantes atracciones que desarrollan.

El género del desnudo supone dentro de la Historia del Arte, una infinita inspiración para los artistas ocasionando una amplia producción. Siempre ha estado presente a lo largo de la propia existencia del ser humano, por la necesidad que ha sentido el hombre de representar su propio cuerpo, y supone una prueba antropológica de la huella del paso del tiempo, la cultura y la moralidad de las distintas sociedades. (Cascajo, 2017, p.56)

Históricamente, el desnudo tuvo una presencia importante como inspiración, al ser usado para la creación de esculturas con reflexiones teóricas, por ello en el barroco fue representado de forma realista con tallas a detalle, que logran imitaciones naturales de los cuerpos que por los sentidos causan desconcierto al hacer uso de los cánones y proporciones que se tenían.

“El desnudo barroco siguió la influencia de Miguel Ángel, pero según avanza el periodo, y en contraposición al anterior, se centrará más en conseguir la carnalidad” (Cascajo, 2017, p.12). Estos cambios que se capturan insertan efectos y emotividad, al ver la desnudez de la carne de una forma teatral que cautiva con sus enérgicas apariencias.

El género artístico del desnudo encontró su forma plástica de representación más fiel a la realidad en la escultura. (...) cuenta con las mayores de las ventajas para plasmar la realidad de un desnudo, como ningún otro tipo de manifestación plástica puede lograrlo: el sentido del tacto y la recreación de las tres dimensiones. (Cascajo, 2017, p.7)

Las realidades naturales son tomadas como un medio principalmente para expresar el sufrimiento y el dolor contenido de los cuerpos, al ser tallas con tres dimensiones es posible que el movimiento sea perceptible más libremente, creando así una forma de representación de la tragedia, por lo que gracias a ello se puede observar la emotividad de los cuerpos en todo su esplendor, debido a que es precisamente la desnudez la que incita a las emociones de los personajes esculpidos tan virtuosamente.

La talla de las expresiones realistas del rostro, desemboca en emociones que son guía de los movimientos, por lo que las caras muestran lo vibrante de los sentimientos para elevar su valor en la composición, así las alteraciones de las actitudes se agitan en el espacio recargadas por los efectos de suavidad en las pieles, al ser la parte expresiva que muestra la exaltación de los sentimientos y las emociones, brindan una lectura que ofrece a los sentidos placer, fragilidad y pasión. El cuerpo gracias a ello se desenvuelve para producir un discurso que habla sobre las historias de las cuales están basadas, que de esta manera genera un conocimiento que se ignoraba podía llegar a ser capturado, y al tener una cercanía con estas representaciones se consigue cada vez más que se les admire y se les lleve a la gloria.

El sentimiento de la muerte y el desengaño, juegan un importante papel en la iconografía barroca. Frente a la exaltación del goce de vivir, se presenta también con frecuencia, y con igual intensidad, la meditación sobre lo efímero de la vida y sus

placeres. (Pérez, 2000, p.22)

Las representaciones vívidas de las esculturas llegaban con frecuencia acompañadas de una interpretación, en la que los cuerpos detenidos mostraban lo efímero de la vida, mediante las reflexiones que se creaban al ver las fieles representaciones, debido a que se tenía la capacidad de detener el tiempo con ellos, tiempo que captaba expresiones fugaces que ante todo se presentaban como culminaciones magistrales, en las cuales los sentidos percibían el ingenio del escultor al juntar los recursos de la narrativa y la sensualidad. El tema de la muerte, de esta manera, aparecía con encantos exteriores, al integrar la belleza, una que se caracteriza por el drama que se encuentra de forma emocional, dado que las acciones son dramáticamente recargadas con efectos ópticos.

En realidad, la belleza siempre ha estado implícita o explícitamente en el arte, pero durante el barroco estaba centrada a la representación bella de la naturaleza, es decir, se integraba en la belleza del realismo del cuerpo con personalidades propias, es por ello que la exaltación de la muerte resulta de una forma en la que las interpretaciones aparecen y agitan en lo asombroso de las apariencias. Por tanto, estas propiedades guían el virtuosismo en una época que toma lo emocional como una capacidad para sorprender.

La sensualidad no obedece siempre ni es la manifestación de un impulso biológico y natural, tampoco se restringe a formas universales y generalizables de expresión. Por el contrario, es un entramado diverso y particular de prácticas, acciones, técnicas, placeres y deseos en los que interviene el cuerpo, pero también una serie de argumentaciones, discursos, premisas y significaciones que connotan las acciones de los individuos, califican sus deseos, orientan sus tendencias y restricciones morales, tal es el caso de la desnudez. (H. Serrano, C. Serrano y Ruiz, 2016, p.5)

Los sentidos perciben los exuberantes placeres que se integran en la mente dado que causan una satisfacción de plenitud con las obras, al ver la ilusión de un alma que habita dentro de ellas como imagen de un cuerpo tridimensional, que se impone y encanta con sus formas teatrales que son causantes del drama. Para así interpretar de esta manera la exaltación y

encanto de ser que, en sus apariencias agitadas, hace ver con hostilidad las realidades que se presentan en las emociones humanas.

Vida en la piedra

La sensualidad toma parte en la representación de los placeres humanos para realizar un discurso reflexivo en base a realidades poéticas. “El carácter figurativo de la escultura, su preferencia por representar a los seres humanos, tiene como consecuencia el hecho de que el cuerpo sea, en muchas ocasiones, el vehículo para expresar emociones y sentimientos” (Palau, 2014, p.10). En la escultura de *Apolo y Dafne*, la sensualidad es un elemento expresivo emocional que penetra en una realidad de desconcierto, donde la lujuria iniciada por las flechas de Cupido son la cualidad del origen de la pieza, de esta manera es precisamente el deseo y el placer los que otorgan la acción de los personajes.

Podemos determinar entonces que, en la escultura del éxtasis, no hay voluntad y el cuerpo está poseído por un poder irracional. (...) Tanto es así, que parece que el cuerpo intenta escapar del mundo carnal por medio de gestos y contorsiones buscando elevarse al mundo espiritual, más allá del cuerpo. El escultor logra captar ese momento del impulso y esa intención a través del cuerpo y del desnudo. (Palau, 2014, p.11)

El nivel de comprensión de anatomía de Bernini, conduce a una contemplación de los detalles por la forma exquisitamente visual que reproduce, donde el cuerpo logra efectos que nos atraen a mirar los instantes que se capturan en los actos de esta pasión, debido a las expresiones detenidas en una exquisitez del momento, que llevan a cabo al mismo tiempo un cambio; pero antes de que este se realice, los cuerpos semidesnudos hacen una secuencia atónita agitada teniendo una leve proximidad entre ellos, que al mismo tiempo se niega. *Apolo* extasiado de deseo provoca el frenesí del momento, por lo que se toma a la sensualidad como una reacción emocional imprescindible en el discurso de esta creación, debido a que es parte en el arte de la inspiración, para la manipulación de los movimientos que en persecución llevan a una acción que brota por el impulso.

Él se muestra inestable con tallas que hacen de su desnudez una delicadeza que antecede a la tragedia, su figura es una representación naturalista que aspira a la perfección por los detalles que posee en su máxima expresión, donde además la suavidad de su piel y las sombras que son producto de los volúmenes, crean elementos inéditos de una belleza corporal que busca con sus acciones satisfacer un anhelo, que se pretende realizar por una invasión al cuerpo de la que cree su amada, dado que vive en un engaño, corriendo de esta manera en éxtasis por el bosque.

Dafne está compuesta por un conjunto de símbolos que brindan una viveza a su personificación, de manera que su cuerpo es presa de una dualidad al presentar una piel suave con una carnosidad que es llevada a inéditas realidades, y por otro lado las extremidades que se transforman en una rugosidad áspera característica de las cortezas crecientes, las cuales ayudan a expresar mensajes de los sentimientos del acto, puesto que es algo que ella no desea y así conserva su cuerpo el sentido del movimiento. Es una seducción que quiere culminar más allá de los límites, por ello que al representar el repudio su cuerpo se torne en esta característica pose para evitar la vergüenza, siendo que estos actos intervienen con su disposición a los votos que había prometido cumplir para mantenerse virgen.

La imitación de lo activo de las expresiones ayuda a revelar las pasiones con las acciones del cuerpo, al ser emociones que se delatan por las miradas y los gestos; por ello, que también exista un terror que se desarrolla en el espacio para en plenitud narrar la vulnerabilidad en la que se encontraba *Dafne*, que con la metamorfosis busca alcanzar la pérdida de la misma. “Es a través del gesto expresivo escultórico donde con más autenticidad se manifiesta la verdad del ser, detenido en los momentos en que pierde la compostura y dejando que su vida interior aflore a la superficie” (Sanz, 1997, p.161). De este modo con ello se tiene una expresión individual en la que el dolor pareciera invadir su inconsciente, el cual ya no puede ser contenido y debido a ello emerge con hostilidad y enérgico inspira su inviolabilidad.

La sensualidad de *Apolo* se torna dinámica con su cuerpo; pero sus movimientos faciales aunque son menos intensos conservan una expresión de la cual se desprenden sus posibles pensamientos de la pasión que se ve truncada, a pesar de ello su energía interna es expresada

adecuadamente, dado que la misma se exterioriza de manera que obtiene una proyección del abuso iniciado por su gozo, uno que emerge al provocar la sumisión con pretexto de los placeres, que a la vez refleja la fragilidad de las pasiones humanas.

Apolo se da cuenta de la pérdida del cuerpo perfecto y dulce de la ninfa, por lo que no puede hacer otra cosa más que ver esa transformación, su rostro se presenta con una talla que con índices clásicos lo llevan a la perfección, de este modo logra que sus detalles complementen las primeras emociones de la tragedia, para ello levanta un poco su cabeza y con su mirada se expresa de tal manera que pareciera comprender que no la alcanzara, por lo que piensa que quizá podría apropiarse de ella en su otra forma, por ello no pretende apartarse hasta que la transformación termine llevándose el recuerdo de su cuerpo, otro elemento es la forma de su cabello que dividido en mechones hace una dinámica con la luz, al parecer que se mueve por el viento de la persecución.

La pose de *Dafne* es igual de dinámica a pesar de que sus extremidades inferiores ya se encuentran atrapadas por su cambio, sus manos se encuentran abiertas extendidas al cielo para evitar el toque de *Apolo* evadiéndolo con la curva de su composición; aun así, desprende una impresión de pánico en la cual su agitado cuerpo inspira un placer. La tragedia que ya tiene predestinado un fatídico final está en todo su esplendor, al ser su cuerpo la representación del dolor y la belleza que escoge a este mundo para la exploración del poder irracional de la sensualidad.

El mármol se convierte en una viva representación de la palabra, donde la guía de la narrativa alcanza una exquisitez en el tratamiento de los cuerpos esculpidos con lo atónito y contrariado del momento. “Es preciso, transferir los sentimientos y emociones, conceptos e ideas a atributos plásticos y éstos a su vez, articularse buscando el esquema formal más idóneo que transmita la experiencia estética del artista” (Sanz, 1997, P. 151). De manera que, al ser sentidas, inspiran en la conciencia una inquietud y fragilidad de la vida, estremeciendo el ser del espectador que, al ver las emociones contradictorias de las miradas, capta una espléndida transición emocional que habla como una construcción unánime de los sentimientos humanos.

Ritmo y composición son nociones que van inseparablemente unidas, de tal modo que no hay composición sin ritmo, pues cada estructura, está dotada de uno determinado. (...). La composición escultórica se sustenta en la ordenación rítmica de los distintos elementos que se suceden en variadas direcciones o trayectorias espaciales, creando con sus desplazamientos visuales, sensaciones aparentes de movimiento. De la actividad de los distintos valores en juego y su idónea relación dependerá la vitalidad expresiva que conviene a la idea plástica. (Sanz, 1997, p. 152)

De esta forma el ritmo está pensado para que ambos cuerpos sean capturados en secuencia, con la ayuda de las líneas curvas y diagonales que responden como estructuras indispensables para dar al estilo recargado una estabilidad exterior, para precisamente brindar una grandiosidad en la acción que se está llevando a cabo entre ellos, donde la transición y el juego en los distintos puntos que nos regalan el movimiento, logran que en el desorden aparezcan símbolos que hablan de un poder y dominio por parte del escultor, que regala el éxtasis del deseo y la expresividad en una figura estática.

La composición se convierte pues en un elemento que asume gran responsabilidad con respecto a la significación plástica, basada en factores exclusivamente plásticos (proporciones, volúmenes, formas, huecos, vacíos etc.) entre los que se establecen relaciones de todo tipo (desajustes y desfases de volúmenes, asimetrías, direcciones, equilibrio dinámico etc.). A través de las fuerzas expresivas que trasmite la estructura plástica tiene lugar ese momento mágico de la experiencia estética. (Sanz, 1997, p. 153)

Estos elementos adquieren un gran valor al ayudar a destacar por sobre todo las proporciones con las que fueron esculpidos los cuerpos, debido a que los vacíos que se presentan como consecuencia del movimiento son exquisitos, por consecuencia al apreciar la forma flotante de la pose de *Apolo* y los brazos de *Dafne* que se extienden en los vientos, mismos que le mueven los cabellos hacia atrás, hacen retroceder el tiempo a cuando Bernini lo estaba tallando, así se piensa en los ajustes que seguramente hizo en el proceso para que la figura resultara de esta forma.

En conjunto es una composición delicada por hacer realidad una serie de acciones que en invasión y encanto toman por sorpresa a lo estático, contrariándose con el drama que trae consigo el éxtasis de un amor no correspondido, que añade a ello la captura de la belleza de los cuerpos esculpidos plenamente en la juventud, dado que gozan de una esencia exterior que ayuda a tener un encanto visual por la carnosidad representada manteniendo una atracción hacia ellos.

La cual, agitada en acción integra los elementos compositivos de una manera en la que las repeticiones del follaje que crece en *Dafne*, le dan un encanto de melancolía percibido en la invasión de su cuerpo por tanto estos le permiten aun dar el giro que en pleno cambio es parte de un agobio. Al ser estos esculpidos con una gran habilidad proporcionan sombras que integrándose en la composición la hacen más visual, así al tratar de comprender como fueron realizados lo natural obtiene un significado simbólico, por la función de impedir la inminente violación triunfando la transición como una forma de protección.

Al incidir la luz sobre determinados materiales como el mármol, no sólo se refleja luz, sino que hace que penetre visiblemente en su interior. Por otra parte, absorbe la oscuridad de la sombra y la incorpora en sí. Como consecuencia, toda delimitación rigurosa se pierde en el paulatino desnivel de una intensidad de luz fluctuante. (Sanz, 1997, p.172)

La luz se maneja con distinta intensidad, se extiende, precipita o vibra proyectándose en los contornos de la composición. Es un recurso que se posa en la obra haciendo una transición que emociona, y resalta los cuerpos que en actitudes son plenos de su realidad. De este modo logra transmitir y definir las formas del movimiento que está en acto con una mayor exquisitez, de manera que como un factor de gran valor ayuda en la percepción para obtener una interpretación de un efecto óptico que identifica el volumen de las masas, adaptándose a las formas adecuadamente.

Algunos artistas quisieron explorar la sensualidad en sus obras a través de diferentes formas, como el gesto sorpresivo de la figura en escenas intimistas, la esclavitud, el

retorcimiento de los cuerpos en formas imposibles, o el juego de los paños mojados y los velos con transparencias. En todo ello, la luz desempeña un papel fundamental en el logro del claroscuro en los cuerpos. (Cascajo, 2017, p.56)

Integrándose estos aditamentos en el *Apolo y Dafne* de una forma original y natural como parte del movimiento del cuerpo, al explorar en los límites del material formas de plasmar el dolor en la belleza, así la tela ondeante de *Apolo* se ayuda en la luz y con la profundidad de las sombras asemeja los vientos, la misma es tallada con una suavidad que llega a una aparente fragilidad por parecer que se sostiene y a la vez que seguirá su movimiento provocando que la mirada se pose en una contemplación continua.

DISCUSIÓN

Al iniciar esta investigación con algunos de los antecedentes más relevantes, es posible destacar aportes de los artistas escultóricos más sobresalientes que vivieron en estos periodos, dado que fueron los máximos exponentes al adoptar en el arte estudios naturales del cuerpo, para representar los valores humanos de forma cada vez más vívida en los desnudos naturalistas, mismos que dan la oportunidad de visualizar como es que la figura corporal adquiere una presencia magnífica para transmitir discursos, al empezar a buscar representaciones expresivas que usarían de guía a un arte que en el afán de querer superar el pasado lograría obtener las primeras características denominadas barrocas.

En este sentido, el barroco destaca por su magnificencia, debido a que consigue con sus esculturas crear expresiones naturalistas en los cuerpos que ya no se muestran más en esas sensaciones de tranquilidad, es la época de la interpretación de la teatralidad y el dramatismo, así la carne en el mármol obtiene distintos tratamientos que la conducen a intensidades físicas que gloriosas reposan en los pedestales, de este modo como esculturas de la figura humana expresan un carácter que a simple vista tiene la apariencia de ser mortal, al adquirir un avance exquisito con realidades a la perfección en la piedra.

Estos grandes avances sobre el conocimiento anatómico del cuerpo fueron aplicados a estas magníficas representaciones, que son poseedoras de una sensualidad que con la ayuda de una talla más dinámica y expresiva, usa el desnudo como un lenguaje para transmitir mensajes sobre las sensaciones de los personajes que como representaciones humanas cargadas de sensualidad, tienen la capacidad de atraer y encantar con la tragedia de sus realidades, mostrándose majestuosas en un nuevo camino que intimida con el encanto de los cuerpos palpitantes que se abren paso, así esta nueva etapa del arte crea virtuosas figuras que van al límite de los conocimientos propios de los artistas impulsando de esta manera un desarrollo.

En este sentido la apertura de este cambio artístico contribuyó a que el cuerpo fuera la principal fuente para hacer la búsqueda de nuevas formas en la exaltación de emociones esculpidas, que sirven como expresiones de lo intangible con la capacidad de transmitir sentimientos por medio de la representación del cuerpo, al demostrar que por medio de su

naturalismo provocan una sensualidad que es notoriamente visible cada vez con más fuerza por medio de los argumentos que relatan, y estos cambios magistrales fueron trabajados hábilmente por varios escultores y en particular por Bernini.

Bernini tuvo desde sus inicios un desarrollo que fue sumamente prolífico debido a las colaboraciones y conocimientos que obtuvo de su padre, así como de sus propios estudios que expulsaron su talento hasta su muerte, de esta manera lograba con su arte experiencias pasionales dado que sus esculturas son sumamente expresivas, tanto en rostro como en cuerpo, al buscar siempre la perfección con el desprendimiento y la contorción de las poses que utilizó para mostrarse con un impactante teatro en las pasiones terrenales.

Por estas razones con el desprendimiento de sus figuras muestra que se puede obtener un cuerpo virtuoso con una sensualidad expresiva, características que posee *Plutón y Proserpina*, debido a que logra que el cuerpo sea visto como un símbolo natural, por lo que a través de estas realidades atrayentes forma parte de una discusión que inspira a la búsqueda de reflexiones en torno al cuerpo, lo que sucede también con el *Apolo y Dafne* al tener la peculiaridad de que ambas a través del encanto visual de sus composiciones, contienen mensajes que involucran sentimientos tanto de los personajes tallados como del público que se maravilla, y a la vez se asombra por el descubrimiento de estas posibilidades en el arte tridimensional.

De este modo, la historia del *Apolo y Dafne* es una narración de dolor que forma parte de una realidad escultórica, su interpretación de la pasión que plena se muestra impactante con sus elevaciones; es una cacería sexual que en el florecimiento de la intensidad física de ambos hace provocaciones en el entorno, mostrándose como figuras que no se pueden dejar de mirar al tratar de encontrar un final, puesto que a pesar del confinamiento de su pedestal esta es capaz de elevarse al cielo en un acto de sufrimiento que insita a la piedad del espectador, en la cual su inscripción aporta unas palabras que estimulan a la reflexión donde ambos a pesar de ser de piedra nos llevan a experiencias físicas.

Desde los antecedentes de esta investigación se encuentran pruebas fervientes de la

representación de la sensualidad del cuerpo, como un medio para plasmar los sentimientos humanos de forma tangible, en este caso esas emociones se ven en *Apolo* y en la ninfa *Dafne*, los cuales con su teatralidad consiguen ascendernos al mundo de lo divino, emocional y exuberante de la expresividad corporal que en sus efectos recargados estimulan con sus vibrantes actitudes.

Dentro del análisis expuesto, ambos cuerpos barrocos exquisitamente vivos en su talla conducen nuevamente a un cuerpo puramente naturalista, proporcionado, con la diferencia en las expresiones que exhiben pasiones de realidades humanas, conservándose magníficos en lo alto de su pedestal con la majestuosidad de un trabajo que impacta con sus realidades, donde el cuerpo se congela en un movimiento que en giros se demuestra palpitante y fugaz, en el cual, sin embargo, las emociones perduran. Por tanto, el cuerpo en esta obra es un emblema que desprende algunas de las emociones primarias del hombre, al poseer en su totalidad un deseo sexual que se exterioriza de una forma magistral en los aires barrocos del siglo XVII.

En este sentido, esta escultura que se alza con la magnificencia de su encarnación, se convierte, en efecto, en una pieza única tanto del barroco y posteriormente única en la talla del cuerpo hasta la actualidad, por los actos que incluso a la fecha eternos causan un miedo y placer que se conecta con nuestra naturaleza. Es por ello que el agobio que se proyecta en ellos hace una elevación de nuestro espíritu convirtiéndose en una sensación de piedad y de triunfo en contra del sometimiento, de esta forma el cuerpo como recipiente de expresiones logra mantenerse vivo y perene.

La escultura de *Apolo y Dafne* se muestra como uno de los trabajos de Bernini más brillantes, emocionales y dolientes en su trayectoria, ese poder emocional que antecede a la frustración de la negación de los placeres hace palpitar las emociones que por medio de las expresiones efímeras son capturadas en la piedra para la contemplación de un tiempo infinito, al revelar una vitalidad que trágica y accesible es parte de su movimiento, para obtener detalles que forman un nudismo de figuras que se elevan al cielo durante el camino del dolor, cualidad ampliamente desarrollada por Bernini al hablar con su obra meramente de las pasiones.

De esta forma, ambos cuerpos funcionan como una representación escultórica que, vibrante y con fuerza, muestra puramente los deseos eróticos, debido a que no existe ningún tipo de amor pasional durante la invasión que de forma trágica se lleva a cabo, al ser una implantación de las pasiones, las emociones no nacen de ninguno de ellos, de esta manera la teatralidad de la huida concluye como la irracionalidad de perseguir a lo carnal para llegar al gozo, de esta manera se crea a la vez un motivo para reflexionar sobre la agresión de la cual está siendo víctima *Dafne*, por lo que su cuerpo suave y rugoso se muestra como una metáfora sobre los deseos sexuales humanos que, vacíos, solo aspiran al placer.

En este sentido se crea una lección que debería ser aprendida por los mortales, dado que el buscar y seguir de manera ferviente la pasión no recompensa de forma favorable el espíritu, así la sensualidad del cuerpo que vibrante se desprende de ambos personajes se convierte en la transferencia de la poesía al desprender diversos sentimientos, que con sus metáforas muestra los efectos de los placeres en frenesí, de los cuales al ver nuestra propia naturaleza se obtiene una mejor conciencia sobre los actos que a la vez crean ideas más profundas de las acciones que se ven.

Con la representación de los significados simbólicos que aparecen en el movimiento de ambos, es posible detenernos un poco en la contemplación de la pieza, para mediante este acto identificar de entre la confusión el sentido de cambio de la materia virtuosamente tallada, así de ello se obtiene una vista del cuerpo que con los livianos placeres cautiva por lo suave de la carne, por tanto, rompe con los ideales clásicos al ser una interpretación con acciones dramáticas conscientes de sus realidades.

A pesar de que se habla de una acción con tintes sexuales que se captura en movimiento, en particular el cuerpo que aquí se presenta es parte de la nueva manera de interpretar la naturaleza del hombre, puesto que logra transmitir mensajes que aportan un mejor pensamiento de la corporalidad en las artes tridimensionales, al caracterizarse las inspiraciones barrocas por cautivar con los tormentos de la carne los placeres humanos, que magistralmente en detalle tienen la capacidad de despertar esa sensibilidad.

De esta manera, el movimiento que se acompaña con el gozo se siente, exalta y busca transmitir mensajes por lo expresivo de sus exteriores, donde además el desnudo se muestra poseído por un poder irracional que envuelve la escena, como representación de una acción más plena que se vive con la vista, al hacer que la aparente realidad de espléndida belleza nos capture, y nos adentre en los conocimientos que se tuvieron que usar para llegar a esas proximidades realistas en la piedra dura y fría.

El barroco, como poseedor de realidades, incorpora un movimiento más dramático y violento en las poses, para añadir miradas esculpidas que reflejan y dan vida a los dramas de los cuales son parte, al interpretar de esta manera los movimientos debido a que son las emociones las que se exteriorizan y dan al cuerpo la forma de reacción. La inclusión del mismo hace que las extremidades obtengan rasgos más vívidos, que al desprenderse como escenificaciones cautivan con la ayuda de los ropajes y aditamentos, así motivan su existencia con unas calidades exquisitas en la piedra.

En relación a las perspectivas, estas hacen que mediante su composición “serpentinata”, la más característica de este periodo, capture la fugacidad de la realidad y sea aquí capaz de congelarse, al obtener distintas profundidades que con la ayuda de la luz hacen reflejo de un cuerpo teatral y vívido propio del arte barroco, así con este florecimiento crea mejores perspectivas de los estudios corporales que interpretan y trascienden el tiempo y espacio a través de su magnificencia brillante y exquisita.

En este sentido es posible que sea la misma sensualidad encontrada en las pasiones del arte poético, la guía para atraer la conciencia del hombre a una interpretación reflexiva sobre el movimiento de un arte tridimensional, que es capturado en los apogeos obsesivos de una metáfora de los amores carnales, una interpretación que sucede por medio de las expresiones de los placeres que conocía nuestro artista, mismos que plasmo con una total proximidad a la apariencia humana, de este modo los personajes no son simples mortales que corren por el bosque.

Así las elevaciones del acto son propias de las concepciones de un Bernini obsesivo con los

ideales de un cuerpo proporcionado, expresivo y bello, que es capaz de llegar a esos actos dulces y complicados que nos gusta mirar para conectarnos con ellos, que mediante el dolor los desprendimientos de la tranquilidad, cautivan a la mirada convirtiéndonos en espectadores que buscan la plenitud de la carne, de esta forma los cambios que se presentan hacen del cuerpo algo único y distinto en las representaciones del arte.

Por estas razones, en la búsqueda de expresar el espíritu de las figuras, el arte culmina en la liberación de la pose, al plasmar ese sentimiento de forma visual proyectándose en distintos planos que le dan una mayor profundidad, que le otorgan así una nueva forma de expresión en el arte que se desarrolla en el barroco tratando de triunfar por encima de la naturaleza ya esculpida, con la ayuda de la teatralidad que se vislumbra en los cuerpos marcados con esos detalles que forman parte del dramatismo.

Con relación a lo antes expuesto, el movimiento es la parte mecánica del cuerpo que complementa las expresiones, al no ser solamente ligado en relación a lo físico si no que se integra con los aspectos de la sensualidad, como característica para retomar los ideales de la representación natural del hombre como medio de reflexiones. Es por ello que la apertura de este cambio contribuyo a que la principal fuente para hacer la búsqueda de la exaltación fuera la figura del hombre, que a la vez interpreta lo efímero de las pasiones, al llegar a actos que desgarran el alma de una manera profunda por medio de sus perspectivas, que otorgan un gesto fuerte que con la realidad de las carnaciones de piedra llega a experiencias magnificas en la representación de la figura.

Finalmente, con la realización de este estudio se obtuvo una manera de pensar sobre el desplazamiento del cuerpo, que en la particularidad de esta escultura provoca un análisis reflexivo enfocado en la sensualidad, que mediante el deseo se muestra agitado en esta pasión humana que trata de forma fugitiva aproximarse a un cuerpo que, con las emociones del miedo, se expresa con sus sentimientos para captar en sus exteriores una belleza que doliente arrebatada lo más profundo de lo intangible.

En este sentido la composición que mediante su atracción plasma de forma particular una

conducta del hombre que conduce en primera instancia a un deseo primitivo, se apasiona con lo atractivo e irresistible de las carnalidades suaves que virtuosas se exponen, acto que de forma inevitable al ser causado por una flecha no puede ser controlado por voluntad transformándose en un interés hostil que intenta la posesión, así muestra un *Apolo* insaciable en una persecución puramente de placer en el bosque, que culmina seductora con esos cuerpos naturalistas que se elevan vibrantes en ese instante de drama.

Por lo tanto, una *Dafne* esquiva que desde sus últimas aspiraciones logra conservar su deseo de mantenerse virgen, causa una adicción debido a que a pesar de la transformación *Apolo* decide conservarla como su árbol añadiendo un significado simbólico a sus brotes, que de forma decorativa acompañan a los triunfadores y así mismo es una forma de recordar la belleza de lo inquebrantable de las realidades, al repercutir de esta manera en el hombre como una lección contra lo superficial de sus placeres, que en pasiones persigue a contra voluntad para obtener satisfacción, de esta manera el deseo en esta escultura es un recordatorio ferviente de esas emociones que viven en los humanos que persiguen la belleza fugaz.

Por último, el movimiento y la expresividad, al unirse con la parte mecánica del cuerpo tienen la capacidad de hacer una exaltación de los placeres que en este caso dolientes cautivan con su emotividad, emociones que mediante la naturalidad sorprenden con la libre representación de lo dinámico por generar efectos ópticos que proyectados se integran con una fragilidad realista atrayente, que magnífica y agitada palpita en lo recargado del estilo por exaltar de forma vibrante el sufrimiento y la plenitud, para, llegar a actos que desgarran el alma de una manera profunda por medio de sus perspectivas, al otorgar un movimiento fuerte que con la realidad de las carnaciones de piedra llega a experiencias magníficas en la representación de la figura.

REFERENCIAS

Bacchi, A., Hess, C., Montagu, J. y Desmas, A. (ed.) (2008). Bernini and the birth of baroque portrait sculpture. Recuperado de <http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/9780892369324.html?title=bernini>, el 11 de Noviembre de 2019.

Benjamin, A. (01-enero-2012). Matter and Movement's Presence: Notes on Heidegger, Francesco Mosca, and Bernini. *Research in Phenomenology*, 42(3), 343–373. doi: 10.1163/15691640-12341236.

Bilo, D. (2019). *Sculpture in site: Examining the relationship between sculpture and site in the principal works of Giambologna* (Tesis de maestría). School of Philosophy and Art History University of Essex, Inglaterra.

Bolland, A. (Junio, 2000). Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the poetics of Bernini's *Apollo and Dafne*. *The Art Bulletin*, 82(2), 309-330. doi: <https://doi.org/10.2307/3051379>

Borja, J. (2002). Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía. *Fronteras de la historia, anual* (7), 99-115. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/40426776_Cuerpos_barrocos_y_vidas_ejemplares_la_teatralidad_de_la_autobiografia, el 20 de Octubre de 2019.

Cascajo, M. (2017). El desnudo en la escultura del siglo XIX (Trabajo de fin de grado). Universidad de la laguna, España.

Cole, M. (2009). Giambologna and the sculpture with no name. *Oxford art journal*, 31.3 (2008), 337-360. doi: 10.1093/oxartj/kcn027

Dickerson, C., Sigel, A., Wardropper, I., Bacchi, A., Montanari, T. y Ostrow, S. (2013). Bernini sculpting in clay. Recuperado de https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Bernini_Sculpting_in_Clay

Dombrowsky, D. (2011). Fashioning foreign identities: Finelli's 'opportunism' of style. *Sculpture Journal*, 20.2 (2011), 265-274. doi:10.3828/sj.2011.24

Fraschetti, S. (1900) Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo. Recuperado de <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnd2275b2242323.pdf>

Gastel, J. (2012). Bernini's metamorphosis: sculpture, poetry, and the embodied beholder. *Word & Image*, 28, (2), 193-205. doi: 10.1080/02666286.2012.679494

Gombrich H.E. (1995). *La historia del arte*. Recuperado de <https://historiadelararteuacj.files.wordpress.com/2016/08/gombrich-ernst-h-historia-del-arte.pdf>

Gómez, J. (2012). La autoridad de Felipe IV a través del arte. *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, 11(-), 113-126. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23096>, el 20 de enero de 2019.

Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Hauser-Arnold-Historia-Social-de-la-literatura-y-el-arte.pdf>

Hernández, R., Fernandez, C. y Baptista, M. P. (Ed.). (2010). Metodología de la investigación. Recuperado de <https://institutoprofessionalmr.org/wp-content/uploads/2018/04/Hern%C3%A1ndez-Fern%C3%A1ndez-Baptista-2010-Metodologia-de-la-Investigacion-5ta-edicion.pdf>

Herranz-Pascual, Y., Pastor-Bravo, J., & Barreiro-Rodríguez, M. C. (2013). Representar el

movimiento / presentar lo móvil. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3), 459–475. doi: [10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n3.41081](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n3.41081)

Keizer, J. (2008). *HISTORY, ORIGINS, RECOVERY: MICHELANGELO AND THE POLITICS OF ART* (Tesis doctoral). Universidad de Leiden, Holanda.

Lavin, I. (1993). *PAST~ PRESENT Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*. Recuperado de https://publications.ias.edu/sites/default/files/Lavin_CaravaggioCallingStMatthewZZ_1993.pdf

Méndez, S. (2006, junio). Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo. *Andamios*, 2(4), 147-180. Recuperado de <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/509>, 15 de enero de 2018.

Montagu, J. (Ed.) (2011). Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa. Recuperado de http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_02.pdf

Palaou, A. (2014). *El arte de la escultura: dimensión pedagógica y cultural* (Trabajo fin de grado). Universidad de Valladolid, España.

Pérez, A. (2000). El concepto del barroco hoy. *Ondare*, 19 (-), 15-23. Recuperado de <http://hedatuz.euskomedia.org/2222/1/19015023.pdf>, 6 de enero de 2020.

Rivero, L.D. (2011). El hombre diluido. El ser humano entre el engaño y la desaparición, XXXI, 235–252. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4228360>, 5 de enero de 2019.

Sanz, F. (1997) *Síntesis plástica escultórica: figuración expresionista* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Serrano, H., Serrano, C., y Ruiz, E. (2016). El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género. *Calle 14:*

revista de investigación en el campo del arte. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923192>, 20 de diciembre de 2018.

Serrano, H., Serrano, C., y Ruiz, E. (2016). El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923192>, 10 de febrero de 2019.

Vila, M. (2011). El manierismo y sus maneras. *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. 23-35. Recuperado de https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18107/1/04_Vila_da_Vila.pdf, 5 de enero de 2019.

Warwick, G. (29-junio-2004). Speaking statues: Bernini's Apollo and Dafne at the villa Borghese. *Art History*, 27(3), 353-381. doi: 10.1111/j.0141-6790.2004.00428.x

Wölfflin, H. (1991). *Renacimiento y Barroco*. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=BNC7VM975G8C&printsec=frontcover&dq=renacimiento+y+barroco+wolfflin+pdf&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwjCtO_d45LoAhVBLKwKHXI3Df4Q6AEIMjAB#v=onepage&q&f=false

APÉNDICE



Fig.1

[Fotografía de Ghizila Alex]. (Galería de la Academia, Florencia, Italia,2020). Foto de archivo. Ubicación <https://unsplash.com/photos/IbCcAjuRF-k> (24/05/20)



Fig.2

[Fotografía de Valero Javier]. (Museo Birmingham, Birmingham,2016). Florencia.

Ubicación <https://www.flickr.com/photos/99452225@N08/31040864301/> (24/06/20)



Fig. 3

[Fotografía de AC365]. (Museo del Bargello, Florencia, 2017). Foto de archivo.

Ubicación <https://www.flickr.com/photos/ac365/32783806873/in/photolist-RWZzBx-242GWYD-a9Xzk1-8Gv1R7-2VELV8-6hrLNF-HVeCBC-BeGutf-6DKMUb-5r2YmQ-dTMeJs-e9RPho-w1hWCD-dKu6fk-5V8WDM-5r2Y5L-4UjgA7-eVLooM-oZKRP8-29F2V6k-JSctq7-7cfM4H-Bh6wXj-7uNUeP-kyVg9R-msktNg-FQHA6-paveND-78kLcF-75vzRr-pWiPSb-oXUzgY-vS8azS-2cKvEWS-aHym2M-nugWPi-2zfDc-ftvuzt-5zDuNJ-a7Jyx9-BazbbG-rzu849-dr9Dfv-2aoQTYu-6g7bxZ-fLJAV-fBHWKy-dZKCKZ-HpmtXQ-evNpA9> (24/05/20)



Fig.4

[Fotografía de Butterworth Jon]. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham,2019).

Foto de archivo. Ubicación <https://unsplash.com/photos/GeaBvKAVMHw> (24/05/20)



Fig.5

[Fotografía de Zucker Steven]. (Loggia dei Lanzi, Florence,2019). Giambologna, Abduction of a Sabine Woman. Ubicación

<https://www.flickr.com/photos/profzucker/29545333215/in/album-72157611914400275/>

(24/05/20)



Fig.6

[Fotografía de Zucker Steven]. (Loggia dei Lanzi, Florencia, 2014). Giambologna, Abduction of a Sabine Woman. Ubicación <https://www.flickr.com/photos/profzucker/28920010144/in/album-72157611914400275/> (24/05/20)



Fig.7

[Fotografía de Zucker Steven]. (Loggia dei Lanzi, Florencia, 2014). Giambologna, Abduction of a Sabine Woman. Ubicación <https://www.flickr.com/photos/profzucker/28920008234/in/album-72157611914400275/> (24/05/20)



Fig.8

[Fotografía de Michel Hébert]. (Le Louvre, 2008). Paris. Ubicación <https://www.flickr.com/photos/michelhebert/3116769525/in/album-72157623198234218/> (24/05/20)



Fig.9

[Fotografía de Arthistory390]. (Galería Doria Pamphili, Roma, Italia, 2007). Week 7: Bernini Sculpture. Ubicación

<https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/6121687340/in/album72157627472198282>

[/](#) (24/05/20)



Fig. 10

[Fotografía de Arthistory390]. (Palacio de España, Roma, 2008). Week 7: Bernini Sculpture.

Ubicación <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/2335380840/in/album-72157627472198282/> (24/05/20)



Fig.11

[Fotografía de Zucker Steven]. (Galería Bourghese, Roma, 2007). Bernini, Plutón y Proserpina. Ubicación

<https://www.flickr.com/photos/profzucker/40761922730/in/album-72157611907967771/>

(31/05/20)



Fig.12

[Fotografía de Campos Mateus]. (Galería Borghese, 2019). Foto de archivo. Ubicación <https://unsplash.com/photos/SA1hu3CyrGM> (31/05/20)



Fig. 13

[Fotografía de Zucker Steven]. (Galería Bourghese, Roma, 2016). Roma. Ubicación

<https://www.flickr.com/photos/profzucker/30558372053/in/album-72157611907967771/>

(31/05/20)



Fig.14

[Fotografía de Zucker Steven]. (Galería Bourghese, Roma, 2016). Roma. Ubicación

<https://www.flickr.com/photos/profzucker/30558367453/in/album-72157611907967771/>

(31/05/20)



Fig. 15

[Fotografía de Campos Mateus]. (Galeria Bourguese, 2019). Foto de archivo. Ubicación <https://unsplash.com/photos/OhThddppdnY> (31/05/20)



Fig.16

[Fotografía de Zucker Steven]. (Galería Bourghese, Roma, 2016). Roma. Ubicación

<https://www.flickr.com/photos/profzucker/30558368563/in/album-72157611907967771/>

(31/05/20)



Fig. 17

[Fotografía de Campos Mateus]. (Galeria Bourghese,2019). Foto de archivo.
<https://unsplash.com/photos/-rqnboyTLz0> (31/05/20)