



**Universidad**  
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

**BERNINI Y BORGHESE.**  
*El 'Apolo y Dafne', culmen de una etapa.*

---

**BERNINI AND BORGHESE.**  
*'Apollo and Daphne', the crowning moment of a period.*

AUTOR:

Fermín Castillo Arcas

DIRECTORA:

Dra. M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CURSO 2016/2017

# *Bernini y Borghese*

El 'Apolo y Dafne', culmen de una etapa

Dirigido por: Dra. M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora

—FERMÍN CASTILLO ARCAS—





*Chi non esce tal volta di regola,  
non la passa mai.<sup>1</sup>*

Los que no se atreven a saltarse las normas,  
nunca consiguen superarlas.

*Gian Lorenzo Bernini.*

---

<sup>1</sup> BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, Stamperia de Rocco Bernabò, 1713, p. 33.



# ÍNDICE

---

|   |           |
|---|-----------|
| <b>RESUMEN.</b>   | <b>1</b>  |
| <br>  |           |
| <b>1. INTRODUCCIÓN</b>  |           |
| 1.1.- Elección del tema y justificación.  | 2         |
| 1.2.- Objetivos y metodología.  | 2         |
| 1.3.- Estado de la cuestión.  | 3         |
| 1.4.- Agradecimientos.  | 5         |
| <br>  |           |
| <b>2. ESTUDIO ANALÍTICO</b>   |           |
| 2.1.- La escultura en Roma a comienzos del Seiscientos.                         | 6         |
| 2.2.- Aprendizaje en el taller paterno. Asimilación de lo antiguo y lo moderno. | 7         |
| 2.3.- El cardenal S. Borghese. Mecenas de las artes. La decoración de su villa. | 10        |
| 2.4.- El 'Apolo y Dafne', culmen de una etapa.                                  | 15        |
| 2.4.1.- Encargo y significado de la obra.                                       | 15        |
| 2.4.2.- Fuentes literarias e iconográficas.                                     | 16        |
| 2.4.3.- Técnica y proceso creativo.   | 20        |
| <br>  |           |
| <b>3. CONCLUSIONES</b>  | <b>23</b> |
| <br>  |           |
| <b>4. BIBLIOGRAFÍA</b>  | <b>24</b> |
| <br>  |           |
| <b>5. ANEXOS</b>  |           |
| I) Cronología   | 28        |
| II) Figuras   | 30        |
| III) Fotos con detalle  | 45        |
| IV) Gráficos  | 51        |
| V) Glosario   | 53        |

## RESUMEN

Desde sus inicios Bernini destacó por sus aptitudes para la escultura. Comenzó su formación en el taller paterno donde recibió la influencia del manierismo tardío y a partir de ahí no dejaría de crecer en su carrera. Su talento no pasó inadvertido en la corte papal, la cual se encargó tempranamente de su educación y le facilitó el acceso a las Colecciones Vaticanas, donde pudo estudiar la escultura de la antigüedad clásica.

El mecenazgo del cardenal Borghese, entre 1618 y 1625, constituye uno de los períodos más brillantes de su carrera. A su servicio llevó a cabo los cuatro célebres grupos borghesianos. Destaca especialmente el de *Apolo y Dafne* (1622-1625), en el que alcanzó la cumbre de su primer estilo y renovó el lenguaje escultórico con unos principios que darían lugar al desarrollo de la escultura barroca.

FERMÍN CASTILLO ARCAS

Septiembre 2017

[fermincastillo@arkhaiox.com](mailto:fermincastillo@arkhaiox.com)

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1.- ELECCIÓN DEL TEMA Y JUSTIFICACIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) se centra en el estudio de la primera etapa de Bernini, el gran artista de la Roma barroca. Trazaremos las líneas generales de la situación de la escultura en Roma a comienzos del Seiscientos para hacer un recorrido por la formación de Bernini hasta llegar al mecenazgo de Borghese. Profundizaremos en esta etapa, en la que creó cuatro de sus esculturas más originales e innovadoras, los famosos grupos Borghese. Destaca especialmente el de *Apolo y Dafne* (1622-1625), obra de la que siempre se sintió orgulloso por los logros alcanzados en ella, sobrepasando los límites propios de la escultura. De este grupo estudiaremos sus innovadoras características, su técnica y los precedentes en los que pudo inspirarse.

El tema responde a nuestro interés por la escultura, especialmente la barroca, de la que Bernini es su máximo exponente y cuyas obras no dejan indiferente a nadie. Nos interesa ver cómo evolucionó su aprendizaje y cómo trabajaba en esta primera etapa cuando todavía no contaba con el gran taller que tendrá cuando pase al servicio de los papas.

## 1.2.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para la realización de este TFG nos proponemos los siguientes objetivos:

- Recopilar y sintetizar la bibliografía básica relacionada con la escultura barroca italiana para trazar la situación de la escultura en Roma a comienzos del siglo XVII
- Reunir, leer y comprender las fuentes y la bibliografía básica sobre Bernini, especialmente la relativa a sus primeros años y el mecenazgo de Borghese, para sintetizarla y explicarla correctamente.
- Estudiar el mecenazgo de Borghese para comprender el entorno que favoreció la creación de las obras de Bernini.
- Aproximarnos al estudio de los grupos borghesianos para profundizar en el estudio del *Apolo y Dafne*, síntesis de los logros alcanzados en esta etapa.

Para lograrlo, hemos aplicado la siguiente metodología:

- Reunión de fuentes bibliográficas dedicadas al estudio de la escultura barroca italiana, del mecenazgo de Scipione Borghese, de Bernini y su obra *Apolo y Dafne*. Para ello hemos revisado los fondos de la Biblioteca María Moliner y la Biblioteca de Aragón y también hemos recurrido a la consulta de muchos recursos *online*, de libros disponibles *online* y a la compra de monografías sobre Bernini.
- Recopilación de fuentes gráficas referidas al tema objeto de estudio, localizadas en la bibliografía consultada y luego obtenidas *online*. Con ellas hemos creado cinco anexos, tres de imágenes, uno de glosario y otro de cronología.
- Contemplación directa de las obras estudiadas de Bernini en la Galería Borghese de Roma.
- A partir del proceso de lectura, comprensión y síntesis, redacción del presente trabajo, estructurado en cuatro partes, tal y como se aprecia en el Índice, al que remitimos.

En cuanto a las imágenes, hemos maquetado el trabajo de modo que aparecen en el margen izquierdo del trabajo para facilitar la comprensión del lector. Pero pueden verse en mejor resolución y con su respectivo pie de foto en los anexos finales, así como las fuentes de las que han sido obtenidas.

### 1.3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

La importancia de Bernini ha dado lugar a que exista gran variedad de estudios monográficos sobre él. Este hecho ha facilitado nuestra labor en la búsqueda de información pero ha hecho más costosa la labor de síntesis. Aún así, existe poca bibliografía en castellano y la Biblioteca María Moliner cuenta con pocas monografías sobre el artista. Como cabe esperar, la mayor parte de publicaciones están en italiano y hemos comprado las más significativas a través de Internet debido a la admiración que profesamos por el escultor.

En primer lugar nos interesan las fuentes primarias que disponemos para conocerlo, se trata principalmente de las biografías que se publicaron al poco de morir el artista. Filippo Baldinucci escribe su primera biografía en 1682, una obra de descripciones artísticas escuetas pero interesante para conocer diferentes pasajes de su vida. Al final cuenta con un inventario en el que aparecen clasificadas sus obras.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BALDINUCCI, F., *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Florencia, Stamperia de Vincenzo Vangelisti, 1682.

En 1713 su hijo, Domenico Bernini, publica la biografía paterna. Más extensa que la anterior y con comentarios más desarrollados sobre sus obras, técnica y procesos creativos. Ambas biografías en ocasiones recurren a exageraciones para enaltecer la figura del artista.<sup>2</sup>

También es importante el diario del viaje a Francia de Bernini en 1665 escrito por Paul Fréart de Chantelou. En él no sólo recoge la actividad del artista en París sino también testimonios y reflexiones que son muy útiles para comprender su forma de trabajar y concebir el arte.<sup>3</sup>

Para introducirnos en el barroco italiano y en concreto en la escultura de este período contamos con numerosos manuales. Aquí mencionaremos únicamente los que más nos han servido. Una obra fundamental es *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1700* (1979), de Rudolf Wittkower, que ofrece un recorrido completo por todas la manifestaciones artísticas de este período, dedicándole un amplio apartado a Bernini.<sup>4</sup> Ya que hablamos del mecenazgo de Borghese, resulta fundamental el clásico *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca* (1984), de Francis Haskell, para comprender mejor el contexto histórico y, especialmente, el mecenazgo y las relaciones entre comitentes y artistas.<sup>5</sup> Para conocer un poco mejor las características de la escultura barroca en Italia y su evolución son recomendables el extenso capítulo que Maurizio Fagiolo dell'Arco dedica a este tema en *La escultura: la tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII* (1996)<sup>6</sup>, y, por otro lado, el ensayo *La escultura barroca en Italia*, de Bruce Boucher (1999) que nos ofrece un completo recorrido por la escultura de este período dividiéndolo en capítulos según su género (retrato, fuentes, etc).<sup>7</sup>

En cuanto a las obras monográficas sobre Bernini podemos destacar las siguientes. La primera que marca el inicio de los estudios berninianos y se convierte en todo un clásico es *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano* (1955), de Rudolf Wittkower, obra fundamental en la que deja de lado la biografía del artista para centrarse en su faceta de escultor. Destaca especialmente el detallado y elaborado inventario de obras que encontramos en la segunda parte del libro.<sup>8</sup>

Poco después, Howard Hibbard publica *Bernini* (1965), otro ensayo de referencia y esencial para conocer la figura del artista napolitano. Escrito a modo de biografía pero actualizada y con comentarios histórico artísticos de calidad.<sup>9</sup> En esta misma línea, Fernando Marías publica *Gian*

<sup>2</sup> BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, Stamperia de Rocco Bernabò, 1713.

<sup>3</sup> FRÉART DE CHANTELOU, P., *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, París, Gazette des Beaux-Arts, (1665) 1885.

<sup>4</sup> WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia 1600-1700*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

<sup>5</sup> HASKELL, F., *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.

<sup>6</sup> FAGIOLO DELL'ARCO, M., "El Barroco", en VV.AA., *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII. Vol. III.*, Barcelona, Skira - Carroggio S.A. de Ediciones, 1996, p. 163-235.

<sup>7</sup> BOUCHER, B., *La escultura barroca italiana*, Barcelona, Ediciones Destino, 1999.

<sup>8</sup> WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

<sup>9</sup> HIBBARD, H., *Bernini*, Madrid, Xarait Ediciones, 1982.

*Lorenzo Bernini* (1993), recogiendo los avances de Hibbard y Wittkower pero de un modo más didáctico.<sup>10</sup>

A finales de los años 90 en Italia se celebran grandes exposiciones que conmemoran el aniversario del nacimiento de Bernini motivo por el cual se publican catálogos elaborados por los mejores especialistas que se convierten en obras fundamentales para cualquier estudioso. Destaca especialmente *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco* (1999), editado por Maria Grazia Bernardini y Maurizio Fagiolo dell'Arco.<sup>11</sup>

Más importante para nuestro trabajo es *Bernini scultore, la nascita del Barocco in Casa Borghese* (1998), de Anna Coliva y Sebastian Schütze, que se centra en las obras de adolescencia y juventud así como en el mecenazgo del cardenal.<sup>12</sup>

Estos años son los más prolíficos de Anna Coliva, directora de la Galería Borghese, que en 1998 publica el breve y didáctico ensayo *Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini*, centrado en el estudio histórico artístico de esta escultura.<sup>13</sup>

La misma autora publica más adelante *Bernini scultore: la tecnica esecutiva* (2002), una obra de corte más científico, necesaria para profundizar en la figura de Bernini, en la que estudia la técnica, procesos creativos y restauraciones de los grupos borghesianos y otras esculturas de juventud, y que nos aporta información sobre la historia de las piezas así como del mecenazgo de Borghese.<sup>14</sup>

Finalmente, Kristina Herrmann Fiore publica *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese* (1997). Se trata del estudio más completo y actualizado de esta escultura. Con información muy interesante sobre su historia, técnica, restauraciones, precedentes iconográficos y el mecenazgo de Borghese. Una obra fundamental y que nos ha aportado mucho en la redacción de nuestro TFG.<sup>15</sup>

## 1.4.- AGRADECIMIENTOS

Me gustaría mostrar mi agradecimiento a la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, directora de este TFG, por su esfuerzo y dedicación en la tutorización del mismo. Su ayuda, consejos y ánimos me han servido enormemente para poder terminar y presentarlo ante este tribunal.

---

<sup>10</sup> MARÍAS, F., *El arte y sus creadores: G.L. Bernini*, Madrid, Historia16, Colección El Arte y sus creadores, n° 20, 1995.

<sup>11</sup> BERNARDINI, M. G. y FAGIOLO DELL'ARCO, M. (coords), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milán, Skira Editore, 1999, p. 21.

<sup>12</sup> COLIVA, A. y SCHÜTZE, S. (coords), *Bernini scultore, la nascita del Barocco in Casa Borghese*, Roma, Edizioni de Luca, 1998.

<sup>13</sup> COLIVA, A., *Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini*, Milán, TEA Arte S.p.A., 1998,

<sup>14</sup> COLIVA, A., *Bernini scultore: la tecnica esecutiva*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002.

<sup>15</sup> HERRMANN FIORE, K. (coord.), *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Milán, Silvana Editoriale, 1997.

## 2. ESTUDIO ANALÍTICO

### 2.1.- LA ESCULTURA EN ROMA A COMIENZOS DEL SEISCIENTOS

Antes de introducirnos en los inicios de la escultura barroca, conviene destacar la figura de Giambologna. Sus composiciones influyeron mucho en los escultores de finales del siglo XVI y principios del XVII, siendo considerado el puente entre Miguel Ángel y Bernini.<sup>16</sup>

En el tránsito de ambos siglos se sitúa Stefano Maderno (1576-1636), cuyas obras se encuentran dentro de un Manierismo tardío. En 1597 se trasladó a Roma, donde estudió la estatuaria clásica, y en 1600 esculpió la estatua yacente de *Santa Cecilia* [Fig. 1] para la basílica de esta advocación en el Trastévere. La escultura representa a la mártir con un realismo sobrecogedor, en la posición en que fue hallada en 1599 dentro de un sarcófago.<sup>17</sup>

Asistimos entonces el desarrollo de una Roma triunfante con los pontificados de Pablo V Borghese y Gregorio XV Ludovisi. Los escultores de la primera generación barroca se concentran en estos momentos en los trabajos de la basílica de San Pedro, en la decoración de la villa del cardenal Scipione Borghese y especialmente en la capilla Paulina de Santa Maria Maggiore, que se realizará entre 1608 y 1615 y en la que trabajarán grandes escultores como Pietro Bernini, Nicolas Cordier, Cristoforo Stati y Camillo Mariani.<sup>18</sup>

En estos años también se manifiesta el "gusto arqueológico" por los retratos a la antigua, como los realizados por el francés Nicolas Cordier (1567-1612). Todo ello se vio favorecido por la práctica de muchos escultores de restaurar las estatuas de la antigüedad de las colecciones de las grandes familias romanas.<sup>19</sup>

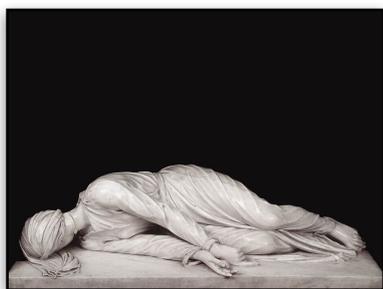


Fig.1

También en esta época es importante la producción de Camillo Mariani (1556-1611), formado en Venecia en el taller de Alessandro Vittoria. Al trasladarse a Roma, introdujo el gusto veneciano caracterizado por la elegancia formal y el naturalismo, como el que encontramos en sus *Santos* en estuco de San Bernardo alle Terme (ca.

<sup>16</sup> GEESE, U., "Escultura barroca en Italia, Francia y Europa central", en Toman, R. (coord.), *El Barroco. Arquitectura, escultura y pintura*, Potsdam, h.fullmann-publishing, 2012, p. 275.

<sup>17</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, A., *El Barroco en Italia*, Madrid, Historia16, Colección Historia del Arte, nº 29, 1989, p. 64.

<sup>18</sup> FAGIOLO DELL'ARCO, M., "El Barroco", *op.cit.*, p. 172.

<sup>19</sup> RAMALLO, G., "Barroco y Rococó: escultura y artes menores" en Ramírez, J. A., *Historia del Arte 3. La Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 269.

1600).<sup>20</sup> Estos Santos de abundantes pliegues y modelado turgente realizados en colaboración con Mochi podrían considerarse, según M. Fagiolo dell'Arco, el punto de partida de la escultura barroca.<sup>21</sup> Su influencia es palpable en la producción de Pietro Bernini y, obviamente, en la de Francesco Mochi (1580-1654).

Este último puede considerarse el verdadero iniciador de la escultura barroca y su más importante representante antes de Bernini.<sup>22</sup> Su obra se encuentra entre el preciosismo manierista y el dinamismo barroco con unas figuras movidas de gran vitalidad en las que consigue la captación del instante. Entre 1603-1608 realiza su obra maestra, la *Anunciación*, [Fig. 2] un grupo de dos figuras, San Gabriel y la Virgen, en el que se puede apreciar la influencia toscana de Giambologna y la veneciana en las estructuras dinámicas y abiertas, sensibles a la luz, que presenta. Hacia 1629 regresa a la Roma dominada por Bernini, con quien colaborará en la decoración de los pilares del Vaticano, encargándose de la *Verónica* (1629-40), obra en la que ya se aprecia su influencia.<sup>23</sup>



Fig.2

El otro importante escultor toscano que se trasladará a Roma en 1605-1606 será Pietro Bernini (1562-1629), padre de Gian Lorenzo, previamente había trabajado en Florencia y Nápoles. Su escultura se mueve dentro de la línea tardo-manierista en la que se había formado pero, algunos de sus mejores ejemplos en Roma los encontramos en el gran relieve de la *Asunción* (1609) para Santa María Maggiore [Fig. 3] y en la figura de *San Juan Bautista* (1614-1615) para la capilla Barberini en Sant'Andrea della Valle.



Fig.3

## 2.2.- APRENDIZAJE EN EL TALLER PATERNO. ASIMILACIÓN DE LO ANTIGUO Y LO MODERNO

Bernini nació el 7 de diciembre de 1598 en Nápoles y en el invierno de 1605-1606 se trasladó a Roma<sup>24</sup> porque el nuevo pontífice, Pablo V Borghese, había encargado a su padre decorar la Capilla Paulina en Santa Maria Maggiore. Durante esos años se formó como aprendiz en la *bottega* paterna, allí se inició en el dominio del dibujo, el modelado en

<sup>20</sup> BOUCHER, B., *La escultura ...*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> FAGIOLO DELL'ARCO, M., "El Barroco...", *op. cit.*, p. 172.

<sup>22</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, A., "El Barroco en...", *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>23</sup> ARGAN, G. C., *Renacimiento y barroco. II. De Miguel Ángel a Tiepólo*, Madrid, 1987, pp. 306-307.

<sup>24</sup> FAGIOLO DELL'ARCO, M., "Bernini, regista del Barocco. Ragioni e percorso di una mostra", en Bernardini, M. G. y Fagiolo dell'Arco, M. (coords), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del...*, *op. cit.*, p. 21. En el 2002 el mismo autor sitúa la llegada de Bernini a Roma un año después, en el invierno de 1606-1607, lo encontramos en FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milán, Skira, 2002, p. 54.

arcilla y la talla de mármol con el cincel y el trépano. La escultura fue su verdadera vocación artística, aunque también desde muy temprano había presentado un extraordinario talento para la pintura.<sup>25</sup> Sus biógrafos, Filippo Baldinucci y su hijo Domenico Bernini, sitúan las primeras obras escultóricas del artista a la temprana edad de ocho años.<sup>26</sup>

Estamos hablando, pues, de un niño prodigio que rápidamente captó la atención de la corte papal. Algunos, como el cardenal Maffeo Barberini, veían en él al nuevo Miguel Ángel.<sup>27</sup> Gracias a sus biógrafos, sabemos que Bernini estuvo todos los días durante tres años estudiando las colecciones del Vaticano, especialmente grandes obras de la antigüedad como el *Laocoonte*, el *Apolo Belvedere*, retratos de *Antino* y diferentes torsos helenísticos. También estudió los cuadros de Rafael, Miguel Ángel, Giulio Romano y artistas coetáneos como Caravaggio, Guido Reni y Annibale Carracci.<sup>28</sup>



Fig.4

Las pinturas del Alto Renacimiento le llevaron a desarrollar un estilo de complejas composiciones que no se hallaba en la escultura helenística, pues como dice Hibbard, *la antigüedad no clásica y el clasicismo del Renacimiento fueron sus modelos*.<sup>29</sup> También dedicó tiempo de estudio a la fisiognomía, la ciencia y el arte de la representación de los temperamentos y las emociones a través de los rasgos del rostro, es aquí donde mejor se aprecia su interés por la obra de Caravaggio.<sup>30</sup>

Así pues, su formación comienza como la de otros grandes artistas, emulando la antigüedad clásica. Sus primeras obras datan de 1615-1617, como *La cabra Amaltea* (ca. 1615) [Fig. 4], muy influenciada por la escultura helenística. Con unos dieciocho años realizó su *San Lorenzo* (1617), en el que destaca el tratamiento realista y pictórico de las llamas que consumen al santo. En ella podemos apreciar la influencia de estatuas antiguas de soldados heridos o moribundos. Otra obra muy similar es el *San Sebastián* (1617) [Fig. 5], encargado por Maffeo Barberini y en el que logra una expresividad contenida inspirándose Miguel Ángel.



Fig.5

Los estudiosos parecen no ponerse de acuerdo en qué momento finaliza la relación discipular y laboral entre padre e hijo, hay obras de estos momentos en las que pueden apreciarse o confundirse la mano de ambos. Tomaso Montanari establece el período de formación con el padre entre los años 1609 y 1619<sup>31</sup>, Cesare Brandi considera que se

<sup>25</sup> Su faceta como pintor no es tan conocida. No se han identificado o atribuido pinturas suyas de estos primeros años, las primeras pinturas que conservamos de él datan de 1623 en adelante, como aparece documentado en: MONTANARI, T., *Bernini pittore*, Milán, Silvana Editoriale, 2007.

<sup>26</sup> Encontramos la anécdota en sus dos biógrafos: BALDINUCCI, F., *Vita del...*, *op. cit.*, p. 3; BERNINI, D., *Vita del...*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>27</sup> BALDINUCCI, F., *Vita del...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>28</sup> BERNINI, D., *Vita del...*, *op. cit.*, pp. 12-14, y BALDINUCCI, F., *Vita del...*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>29</sup> HIBBARD, H., *Bernini...*, *op. cit.*, p. 10

<sup>30</sup> MARÍAS, F., *El arte y sus creadores: Gianlorenzo Bernini*, Madrid, Historia16, Colección El Arte y sus creadores, n° 20, 1995, p. 10.

<sup>31</sup> MONTANARI, T., *Gian Lorenzo Bernini*, Roma, L'Espresso, 2004, p. 8.

independiza del taller paterno en 1620<sup>32</sup>, en cambio Fernando Marías señala la temprana fecha de 1615, ya que es el momento en el que se ganó una clientela selectísima, la familia pontificia de los Borghese.<sup>33</sup>

Aunque algunas de las obras de esta primera etapa, como ya hemos visto, están realizadas completamente por Gian Lorenzo, el pago de las mismas va dirigido a Pietro. Esto se debe a que la admisión a la corporación de escultores debía tener lugar entre los veinte y veinticinco años, momento en el que el artista pasaría de aprendiz a maestro escultor. Por tanto, Gian Lorenzo no recibía los pagos a su nombre porque oficialmente se encontraba en etapa de formación como aprendiz. Dicho esto, la fecha más acertada de la independización paterna sería la de 1618, propuesta por Irving Lavin, que ha documentado los primeros pagos a Gian Lorenzo como artista independiente entre el 5 de diciembre de 1618 y el 6 de enero de 1619, momento en el que Bernini acababa de cumplir los veinte años.<sup>34</sup>

En este momento lo encontramos también haciendo restauraciones de diferentes obras clásicas como el *Hermafrodita Borghese* (1619), el *Fauno Barberini* o el *Ares Ludovisi* (1622).<sup>35</sup>

No podemos olvidar sus dotes para la retratística, faceta en la que destacó desde muy temprano y gracias a la cual fue abriéndose un hueco entre la nobleza romana. En 1612 realiza el de *Giovanni Battista Santoni*.<sup>36</sup> Según sus biógrafos, este pequeño busto en el que todavía se manifiesta la influencia paterna fue su primera obra en Roma. A este retrato le sucederán otros de importantes personajes como el papa *Pablo V* (1618) o el jurista español *Pedro Foix de Montoya* (1621) [Fig. 6], donde ya apreciamos ese realismo naturalista y esa captación psicológica del retratado que tanto caracterizará a sus retratos posteriores.

Pietro Bernini pronto advirtió el talento de su hijo para los retratos por lo que optó por una división de tareas, éste se encargaría de los retratos de busto y él de las figuras y sus contornos. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el relieve de la *Coronación de Clemente VIII* (1612-14) en Santa Maria Maggiore, en el que Gian Lorenzo habría realizado el retrato del papa y Pietro se habría encargado del resto de figuras.<sup>37</sup> Una colaboración similar encontramos en la obra *Fauno molestado por amorcillos* (1616-1617)



Fig.6



Fig.7

<sup>32</sup> BRANDI, C., *L'attività giovanile di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 3-4.

<sup>33</sup> MARÍAS, F., *El arte y sus...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>34</sup> LAVIN, I., «Bernini giovane», en Bonfait, O., y Coliva, A. (coords.), *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti* (Actas del congreso de la Academia de Francia en Roma, Villa Medici, 17-19 de febrero de 1999), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, p. 141.

<sup>35</sup> MARÍAS, F., *El arte y sus...*, *op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>36</sup> Tanto Domenico Bernini como Filippo Baldinucci nos dicen que la primera obra pública de Bernini en Roma fue “una cabeza de mármol para la iglesia de santa Potenziana” cuando contaba con diez años (BERNINI, D., *Vita del...*, *op. cit.*, pp. 9-10, y BALDINUCCI, F., *Vita del...*, *op. cit.*, p. 4). Irving Lavin opina que el retrato de Santoni en la basílica de Santa Prassede y Santa Potenziana se trata de esa primera obra en Roma de la que hablan sus biógrafos, pero en realidad no tendría diez años sino trece ya que fue encargada en marzo de 1612 y finalizada en agosto de ese mismo año (LAVIN, I., «Bernini giovane...», *op. cit.*, pp. 135-137).

<sup>37</sup> PIERGUIDI, S., «Il nome del grandissimo figlio aveva evidentemente assorbito il nome del grande padre: considerazioni intorno al giovane Bernini», *Bollettino d'arte*, 145, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2008, pp. 103-105.



Fig.8

[Fig. 7], donde los *putti* serían obra del padre y el fauno del hijo, tal y como han señalado Olga Raggio y Hans-Ulrich Kessler.<sup>38</sup>

Poco antes de cumplir los veinte llevó a cabo dos estudios fisiognómicos conocidos como *Anima beata* y *Anima dannata* (ca. 1619) [Fig. 8], en los que le interesa plasmar los cambios y reacciones del hombre, especialmente las expresiones de sorpresa, temor o turbación con potentes y dramáticos juegos lumínicos. Piezas muy influenciadas por las obras de Caravaggio, Miguel Ángel y Guido Reni. Algunos autores coinciden en señalar que el alma condenada sería un autorretrato del propio artista infligiéndose quemaduras en el brazo ante un espejo.<sup>39</sup>

Estos estudios de la reacción física ante emociones opuestas nos anticipan el camino que Bernini seguirá en sus siguientes obras que lo consagraron como un gran escultor, tal y como podemos ver en las esculturas de *Santa Bibiana*, *Neptuno* y los célebres grupos borghesianos que a continuación estudiaremos.

### 2.3.- EL CARDENAL S. BORGHESE, MECENAS DE LAS ARTES. LA DECORACIÓN DE SU VILLA.

Como hemos visto, Bernini entró en contacto con la familia Borghese con unos diez años mientras trabajaba con su padre en las obras de la capilla del papa en Santa Maria Maggiore. Pero tardaría unos pocos años más en conocer a su gran mecenas, Scipione Borghese [Figs. 9, 10, 11 y 18]. Un cardenal refinado, elegante y amante de las artes que impulsó la carrera del joven artista y para quien realizó algunas de sus esculturas más famosas.



Fig.9

El 18 de julio de 1605, dos meses después de su nombramiento como pontífice, Pablo V elevó al cargo de *cardinale nepote* a su sobrino Scipione, que por entonces contaba con tan sólo veintiocho años.<sup>40</sup> El nepotismo era una práctica habitual en la iglesia entre los siglos XVI y XVII, el cardenal nepote era uno de los preferidos del papa con poderes de secretario de Estado, un cargo destacado en la Curia Romana. Tal nepotismo implicaba que cada nueva familia papal se veía en la necesidad de consolidar su poder, dando a conocer su posición mediante palacios, villas, capillas o recargados sepulcros.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> KESSLER, H. U., «Bernini e la scultura antica: un nuovo aspetto sulla sua formazione artistica giovanile», en Bonfait, O., y Coliva, A. (coords.), *Bernini dai Borghese ai Barberini...*, op. cit., pp. 129-133.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ RUÍZ, D. (coord.), *Bernini: Roma y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 76-81.

<sup>40</sup> COLIVA, A., «Casa Borghese. La committenza artistica del cardinal Scipione», en Coliva, A., y Schütze, S. (coords.), *Bernini scultore, la...*, op.cit., p. 391.

<sup>41</sup> BOUCHER, B., *La escultura barroca...*, op. cit., p. 28.

Desde ese momento Scipione sufre un ascenso económico y social. Esta situación le permitió la construcción de Villa Borghese, que decoró con obras de los mejores artistas del momento. La familia Borghese no era muy antigua ni contaba con mucho poder antes del papa, por lo cual tuvo la necesidad de rodearse de todo el aparato propagandístico y patrimonial que era propio de una familia poderosa como la papal.

Se trataba de una villa suburbana localizada más allá de la Porta Pinciana y construida en una extensión de terreno de unas 90 hectáreas [Fig. 12]. Estas tierras anteriormente habían sido la *Vigna Vecchia* de los Borghese y su tío se las donó nada más alcanzar el papado. Fue proyectada por Flaminio Ponzio y, tras la muerte de éste en 1613, por Giovanni Vasanzio. Las obras se desarrollaron entre 1607 y 1615, el resultado final fue una *casina* o *palazzina* en forma de U que recordaba mucho a Villa Farnesina y Villa Medici. Se completaba con una gran extensión para parque, jardines y estanques de recreo, un oasis de paz dentro de la bulliciosa Roma.<sup>42</sup>

Pero lo realmente importante se encontraba en su interior: la extraordinaria colección Borghese.

Scipione era una persona hedonista, de escasas dotes intelectuales y famoso por sus suntuosos banquetes. Buena parte de su creciente fortuna la invirtió en el coleccionismo y el mecenazgo de arte.<sup>43</sup> Según Francis Haskell, algunos autores de la época dicen que se caracterizaba por la *mediocridad de su cultura y una vida casi enteramente consagrada al cultivo de los placeres y las diversiones*.<sup>44</sup>

Su colección no era enorme pero está compuesta por grandes obras de Tiziano, el Veronés, Rafael, Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, Cordier, Caravaggio, Bernini o Rubens. En primer lugar, recopiló la “colección antigua” (la arqueológica y la renacentista) como instrumento de prestigio. Después se convirtió en un grandísimo comitente de arte “contemporáneo”, encargándole exquisitas obras a artistas coetáneos como algunos de los anteriormente citados.

Scipione coleccionaba “cuadros de galería”. Según Anna Coliva, con él se puso de moda la *galleria di quadri mobili*, un tipo de galería que dejaba total libertad en la elección de los temas, de los pintores o de las dimensiones. Era un coleccionismo en el que adquiría obras maestras por su belleza y perfección, por gusto propio. En este sentido cobra importancia lo que afirma dicha investigadora, al apuntar que no fue un coleccionista intelectual con un fuerte trasfondo teórico e ideológico como podemos ver en otros coleccionistas contemporáneos suyos, como el



Fig.10

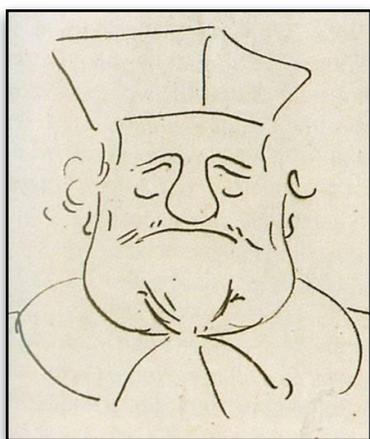


Fig.11



Fig.12

<sup>42</sup> COLIVA, A., «Casa Borghese...», *op. cit.*, pp. 396-397.

<sup>43</sup> WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>44</sup> HASKELL, F., *Patrones y pintores...*, *op. cit.*, p. 44.

cardenal Francesco Maria del Monte o el marqués Vincenzo Giustiniani.<sup>45</sup>

Ahora bien, tal y como señalan Francis Haskell y Anna Coliva, los medios para hacer acopio de obras de arte y saciar su desenfadado apetito artístico no fueron los más ortodoxos en algunas ocasiones. Al pintor Cavalier d'Arpino le confiscó más de 150 cuadros (entre ellos algunos de Caravaggio). A la familia Baglioni de Perugia le sustrajo en 1608 la *Deposición* de Rafael. Y al pintor Domenichino lo mandó a prisión varios días porque le había vendido al cardenal Aldobrandini la *Caza de Diana*, una obra que Scipione ansiaba para su colección.<sup>46</sup>

Por supuesto, no hay que olvidar que fue uno de los primeros admiradores de Caravaggio y descubrió precozmente el genio de Bernini.

Bernini habría entrado tempranamente en contacto con el acaudalado y poderoso sobrino del papa. Según Wittkower, la *Cabra Amaltea* (ca. 1615) es la primera obra que hizo para la familia<sup>47</sup> y poco después, en 1618, haría el busto de *Pablo V* considerando que el mecenazgo de Scipione abarcaría seis años de 1618 a 1624.<sup>48</sup> Arne Karsten extiende un año más este mecenazgo, hasta noviembre de 1625, momento en el que termina el grupo de *Apolo y Dafne* y se registra su último pago.<sup>49</sup>

El primer contacto entre Scipione y Bernini pudo deberse, como señala Franco Mormando, al cardenal Maffeo Barberini (futuro Urbano VIII), a quien Pablo V había confiado la tutela de la formación del artista hacia el verano de 1617.<sup>50</sup> Posiblemente él fue quien lo introdujo en el círculo artístico del papa, conociendo así al cardenal Borghese.

Durante estos primeros años al servicio de Scipione sabemos que continuó formándose en el estudio y restauración de obras antiguas de su colección.<sup>51</sup> Un ejemplo de ello sería el *Hermafrodita Borghese* (1619-1620). La estatuaria de la antigüedad clásica siempre será punto de referencia para Bernini, él comienza sus obras teniendo en mente la composición de alguna obra clásica que poco a poco va modificando para adaptarla a su propio estilo. Sabemos que admiraba y frecuentemente encontraba inspiración en un *Mercurio* o *Antínoo* de las Colecciones Vaticanas y la estatua del *Pasquino* de Roma.<sup>52</sup>

En este contexto, bajo el mecenazgo de Scipione, es donde debemos enmarcar los cuatro grupos borghesianos, que se convertirán en referentes



Fig.13

<sup>45</sup> En estos dos párrafos hemos resumido brevemente algunas de las ideas más importantes que encontramos en COLIVA, A., *Apollo e Dafne di ...*, *op.cit.*, pp. 9-28.

<sup>46</sup> HASKELL, F., *Patronos y pintores...*, *op. cit.*, p. 44. Más desarrollado en COLIVA, A., «Casa Borghese...», *op. cit.*, pp. 398-399.

<sup>47</sup> WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo ...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 18, también en WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en...*, *op. cit.*, p. 143

<sup>49</sup> KARSTEN, A., *Bernini, il creatore della Roma barocca*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 44-48, y p. 176.

<sup>50</sup> MORMANDO, F., *Bernini: his life and his Rome*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, pp. 54-55.

<sup>51</sup> BERNINI, D., *Vita del...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>52</sup> WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 217-219; MARTIN, J. R., *Barroco*, Madrid, Xarait Ediciones, 1986, pp. 206-210.

para los escultores barrocos, porque en ellos sintetiza la mayor parte de las características de la escultura de este período. Son obras que manifiestan el genio innovador y creativo del Bernini de estos años y serán de las pocas esculturas monumentales que salgan de su mano íntegramente, ya que a partir del papado de Urbano VIII comienza a contar con el apoyo de otros escultores de su taller para llevar a cabo numerosos encargos de gran envergadura. Todos ellos fueron financiadas por Scipione, están realizados en mármol blanco de Carrara y se encuentran sobreelevados en pedestales decorando diferentes salones de Villa Borghese.

El primer grupo es el de *Eneas, Anquises y Ascanio* (1618-1619) [Fig. 13]. Una obra de composición vertical en espiral, con esa línea *serpentinata* que nos recuerda la escultura de Giambologna. Está ligada a formas manieristas y toma como modelo para su ejecución obras de Rafael (*El incendio del Borgo*, 1514) y Miguel Ángel (*Cristo de la Minerva*, 1521). Se inspira en versos del segundo libro de la *Eneida* (II, 707) de Virgilio, cuando se narra la fuga de Eneas de Troya con su padre y su hijo Ascanio. Alude a las tres edades del hombre y el tiempo, representados por las tres generaciones que se reúnen en ella. Es destacable el tratamiento diferenciador de las superficies anatómicas según la edad donde juega con la absorción de luz y la reflexión lumínica.<sup>53</sup>



Fig.14



Fig.15

El siguiente grupo monumental será el del *Rapto de Proserpina* (1621-1622) [Figs. 14 y 15]. En junio de 1621 recibe los primeros pagos y en septiembre del año siguiente es colocada en la galería, pero pronto se traslada a la Villa Ludovisi, propiedad de Ludovico Ludovisi, el nuevo cardenal nepote (de Gregorio XV) porque Scipione decide regalársela para contar con su favor. En 1908, volvió a Villa Borghese cuando fue adquirida por el Estado italiano. Con esta obra abandona el manierismo e inicia un estilo nuevo. En ella podemos apreciar la influencia de la estatuaria helenística, pero también la de Giambologna y Annibale Carracci. De nuevo nos encontramos con un tema de la mitología clásica, tomado de Ovidio (*Metamorfosis*, V, 346-671). Representa el instante dramático en el que Proserpina es raptada por el dios del Inframundo, Plutón, junto a su perro de tres cabezas, Cerbero, una oposición de fuerzas en la que se manifiesta del deseo sensual de la belleza femenina. Como comenzará a ser habitual en Bernini, no materializa una figura sino un acontecimiento, fija el instante en un momento culminante de la narración, momento en el que el drama se concentra en la expresividad de ambos. Destaca el movimiento y las líneas de cabezas y extremidades. El tratamiento de la cabellera es de tal virtuosismo que casi rivaliza con la pintura en sus posibilidades de una representación realista. Lo mismo ocurre con la la presión digital de Plutón en las carnes de Proserpina que tanta fama le han dado a esta pieza. Es importante señalar que, aunque

<sup>53</sup> Para el comentario de esta obra hemos usado las siguientes publicaciones: HIBBARD, H., *Bernini...*, *op. cit.*, pp. 23-24; MARÍAS, F., *El arte y sus...*, *op. cit.*, pp. 18-20; PINTON, D., *Bernini: escultor y arquitecto*, Roma, ATS Italia Editrice, 2009, p. 12.

actualmente está colocado en la galería para observarse desde sus cuatro costados, en origen estaba pensada con una cara principal.<sup>54</sup>

Su próxima obra para Borghese será el *David* (1623-1624) [Figs. 16 y 17]. Representa un tema bíblico que ya había sido tratado por Donatello, Miguel Ángel y Verrocchio, pero Bernini lo representa en un momento distinto de la narración bíblica, justo en el instante en que está lanzando la piedra contra Goliat. En origen la obra fue encargada por el cardenal Alessandro Peretti Montalto para decorar su nueva villa, pero, al fallecer en 1623, el cardenal Borghese se asumió la comisión y al año siguiente ya estaba expuesta en la primera sala de la planta baja de su galería. En ella encontramos de nuevo la influencia de la estatuaria helenística pero también la de otros artistas contemporáneos como Caravaggio y Annibale Carracci. Presenta una estructura diagonal en aspa que dirige el movimiento hacia atrás y potencialmente hacia delante. Toda su musculatura está en tensión anticipándonos lo que va a ocurrir, concentrado en el momento que va a lanzar la piedra contra la frente de Goliat, que, aunque no aparezca representado, ocuparía la posición que ocupa el espectador al contemplarla. Bernini descubre en esta obra un elemento que caracterizará a su obra posterior: la implicación emocional del espectador. Destaca especialmente la expresión del rostro de David, del cual se dice que es un autorretrato del propio Bernini, con el ceño fruncido, mirada fijada y boca apretada.<sup>55</sup>



Fig.16



Fig.17

Su siguiente grupo será el de *Apolo y Dafne* [Fig. 19], que había comenzado antes que el *David* en 1622 y que finalizará en noviembre de 1625. Es una obra importante dentro de la carrera del escultor napolitano que recoge todos sus avances y logros hasta el momento, culmen de toda su carrera artística de juventud al servicio de los Borghese. En las páginas que vienen a continuación desarrollamos con más detalle el estudio de este grupo debido a su importancia.

Conviene destacar previamente que, aunque el papa Pablo V murió el 28 de enero de 1621, Bernini continuó al servicio de Scipione con los encargos que hemos visto. En ese momento la corte pontificia pasará a manos de Gregorio XV Ludovisi y su sobrino Ludovico Ludovisi como cardenal nepote. Según Francis Haskell, fue un momento duro para Scipione que se quedó sólo y amargado, un rasgo habitual de la vida romana del momento eran estos drásticos cambios de fortuna relacionados con el cambio de papado.<sup>56</sup> Aún así, Bernini va a ganarse también el favor de la familia Ludovisi y testimonio de su fama como escultor es su nombramiento como príncipe de la Academia de San Lucas

<sup>54</sup> Para el comentario de esta obra hemos usado las siguientes publicaciones: HIBBARD, H., *Bernini...*, *op. cit.*, pp. 29-33; MARÍAS, F., *El arte y sus...*, *op. cit.*, pp. 20-22; PINTON, D., *Bernini: escultor y...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>55</sup> Para el comentario de esta obra hemos usado las siguientes publicaciones: HIBBARD, H., *Bernini...*, *op. cit.*, pp. 43-49; MARÍAS, F., *El arte y sus...*, *op. cit.*, pp. 24-25; PINTON, D., *Bernini: escultor y...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>56</sup> HASKELL, F., *Patronos y pintores...*, *op. cit.*, p. 44-45.



Fig. 18

en 1621, y que en otoño del mismo año fue armado caballero de la Orden de Cristo por Gregorio XV, cuando contaba con veintitrés años.<sup>57</sup>

En agosto de 1623, Maffeo Barberini asciende al solio pontificio con el nombre de Urbano VIII y a partir de entonces ocupa a Bernini con encargos de gran importancia como la reforma de la iglesia de *Santa Bibiana* o el *Baldaqino* de San Pedro.

De cualquier modo, los encargos del cardenal no cesarían aquí. En 1632, un año antes su muerte, le encargó la realización de su retrato, una obra excepcional en la que podemos apreciar las dotes de Bernini para este género. Hizo dos versiones porque en la primera le apareció una grieta en la frente cuando la estaba terminando [Figs. 9 y 18].

## 2.4.- EL APOLO Y DAFNE, CULMEN DE UNA ETAPA.

### 2.4.1.- ENCARGO Y SIGNIFICADO DE LA OBRA.

El grupo está realizado en mármol de Carrara y tiene una altura de 2,43m, excluyendo el pedestal que mide 1,15m. Representa la metamorfosis de Dafne al ser alcanzada por Apolo, captando los dos momentos principales de la narración, el de la carrera y el de su transformación. Las figuras aparecen corriendo en diagonal, Apolo se apoya sobre un solo pie mientras está alcanzando con una mano la cintura de Dafne a la vez que percibe la fatal metamorfosis de ésta y se sorprende de ello. Dafne gira su cabeza en un gesto de horror al sentirse apresada por el dios y lanza su melena al vuelo mientras sus extremidades quedan extendidas mostrando el progreso de su transformación en laurel. Se trata de un instante fugaz en el que la belleza viva y la materia inerte se entremezclan del mismo modo que el asombro y el horror de ambos personajes. Como dice Fernando Marías, *constituye el triunfo de la poesía visual del instante evanescente*.<sup>58</sup>



Fig. 19

En 1665 en París elogiaba las calidades que había conseguido en este grupo y no había logrado superar después.

Bernini inicia los trabajos para esta escultura en 1622. Gracias a la documentación nos consta que el 8 de agosto de 1622 el cardenal Borghese emitía el primer pago de 108 escudos a favor de Bernini por *un marmo nuovo da sculpire una statua d'Apollo*. En septiembre de 1625 se registra un pago a Agostino Radi por el basamento que realizó para el grupo

<sup>57</sup> HIBBARD, H., *Bernini...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>58</sup> MARÍAS, F., *El arte y sus...*, *op. cit.*, p. 24.



Fig.20

escultórico<sup>59</sup>. Así pues, la realización del grupo se extiende a lo largo de cuatro años, pero conviene tener en cuenta que pausa los trabajos porque entre 1623 y 1624 lleva a cabo el *David*.<sup>60</sup>

La estatua se conserva todavía en la sala para la que fue concebida. Ahora bien, como comentaremos más adelante, en origen se situaba en la pared oeste, no en el centro de la sala como la podemos ver en la actualidad.<sup>61</sup>

En el pedestal [Fig. 20] nos encontramos una piel de dragón que enmarca una cartela con el dístico que redactó Maffeo Barberini para Scipione que le daba un sentido moralizante a un grupo tan erótico en la villa de un cardenal: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae / fronde manus implet, baccas seu carpit amaras*.<sup>62</sup>

Además de contar con la ayuda de Agostino Radi para la ejecución del pedestal sabemos que también colaboró con otro escultor conocido, Giuliano Finelli, el cual se habría encargado de las partes más delicadas de las extremidades de Dafne como el follaje de las manos y las raíces de los pies.<sup>63</sup>



Fig.21

#### 2.4.2.- FUENTES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS.

En cuanto a las fuentes literarias que pudo tomar como referente, la principal es Ovidio (*Metamorfosis*, I, 452-567). Según el relato de éste, Dafne es una ninfa cazadora secuaz de la diosa Diana y, por tanto, virgen. De ella se enamora Apolo, que había sido alcanzado por una flecha de oro disparada por Cupido. Dafne, en cambio, había sido alcanzada por una flecha de plomo, el tipo de flecha que incita al rechazo y al odio. Todo ello era una forma de venganza de Cupido porque Apolo se había burlado de él en su habilidad con el arco y las flechas.

Todo esto se convierte en una tragedia de amor no correspondido. En la que Apolo, inflamado de pasión, persigue desesperadamente a Dafne, la cual rechaza su amor, llegando al punto de sentirse acosada. La ninfa en su huída pide ayuda a su padre Peneo, una divinidad fluvial. De repente sus brazos se transforman en ramas, sus cabellos en hojas y sus pies en raíces, convirtiéndose así en un laurel, árbol sagrado que Apolo convertiría en su atributo y cuyas hojas siempre verdes coronarían desde entonces las cabezas de héroes.

<sup>59</sup> Conviene tener en cuenta que en 1785 la base cuadrada fue sustituida por una rectangular más alta realizada por Lorenzo Cardelli para darle mayor estabilidad al grupo. Ahora bien, se preservó el dragón con la cartela del célebre dístico de Maffeo Barberini y se colocó en el lado derecho. Para el lado izquierdo Cardelli realizó un águila sosteniendo una cartela con tres versos de las *Metamorfosis* de Ovidio. En HERRMANN FIORE, K., «Apollo e Dafne al tempo del cardinale Scipione Borghese», en Herrmann Fiore, K. (coord.), *Apollo e Dafne del ...*, op. cit., pp. 98-101.

<sup>60</sup> COLIVA, A., *Apollo e Dafne...*, op. cit., p. 47.

<sup>61</sup> MANILLI, J., *Villa Borghese fuori Porta Pinciana descritta da Jacomo Manilli Romano guardarobba di detta Villa*, Roma, 1650, pp. 68-71. Se trata de la primera "guía" de la villa y nos describe cómo era en 1650.

<sup>62</sup> Traducción: *Aquel que enamorado persigue los gozos de las formas efímeras, llena sus manos con el rocío de las hojas y recoge frutos amargos.*

<sup>63</sup> Un estudio más detallado y reciente de la participación de G. Finelli en la obra lo encontramos en MONTANARI, T., *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2016, pp. 3-43.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Con la moralización medieval de los mitos griegos la figura de Dafne pasa a identificarse con la virtud, la castidad que evita y rechaza el amor carnal. Se trata, pues, de un enfrentamiento entre la virtud y el deseo sexual. El laurel se convierte en un árbol de pureza que permanece siempre verde y, como recuerdo de esa castidad eterna, no da frutos. Pero también símbolo de la gloria militar y la fama poética.<sup>64</sup> Tal y como apunta Anna Coliva, estos múltiples significados del laurel ya los recoge Petrarca (s. XIV) en algunos de sus célebres sonetos dedicados a su amada Laura.<sup>65</sup> Petrarca estuvo tan estrechamente vinculado al célebre mito de Apolo y Dafne que en una miniatura que decora un ejemplar del *Canzoniere* impreso en Venecia en 1470 (actualmente en la Biblioteca Queriniana de Brescia) vemos al propio poeta metamorfoseándose en laurel [Fig. 21].

Esta relación moral entre Dafne y la *Castitas*, virtud contrapuesta de la *Voluptas*, se acentúa en la cultura veneciana del primer Cinquecento en la obra de Leone Ebreo, autor de una corriente literaria profundamente naturalista que traduce el mito en una perfecta armonía de fuerzas terrestres y celestes.<sup>66</sup>

Como bien señala Anna Coliva, las *Metamorfosis* de Ovidio alcanzaron una gran difusión, especialmente aquellas versiones en lengua vulgar, traducidas al italiano. *Le trasformazioni* de Lodovico Dolce (1561) tuvo mucho éxito pero mayor fue durante el Seicento el de la obra *De le Metamorfosi d'Ovidio* (1551-60) presentada en octavas reales por Giovanni Andrea dell'Anguillara.<sup>67</sup>

Kristina Herrmann Fiore considera que la obra del célebre poeta Giambattista Marino (1569-1625) debió de inspirar también a Bernini, especialmente sus breves poemas de *Egloghe Boscherecce*, *Dafne*, *Dafne in lauro* y la *Trasformazione di Dafne*. Precisamente este mismo poeta dedicó su obra *Dicerie sacre* (1614) al cardenal Borghese.<sup>68</sup> En este sentido cabe señalar que Howard Hibbard considera que el *Apolo y Dafne* de Bernini es la aproximación más cercana del artista al “marinismo”<sup>69</sup>, movimiento literario italiano iniciado por Giambattista Marino y que busca la sorpresa del lector mediante un estilo esencialmente descriptivo de formas desmesuradas y sorprendentes. Bernini en este caso estaría jugando con las posibilidades del mármol del mismo modo que Marino lo hizo con las palabras en sus célebres poemas.

En cuanto a las fuentes iconográficas que pudieron inspirar a Bernini, podemos clasificarlas en obras de la antigüedad clásica, pintura

<sup>64</sup> COLIVA, A., *Apollo e Dafne di Gian...*, *op. cit.*, pp. 29-32.

<sup>65</sup> COLIVA, A., y SCHÜTZE, S. (coords.), *Bernini scultore...*, *op. cit.*, p. 264

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 263-264.

<sup>67</sup> COLIVA, A., *Apollo e Dafne...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>68</sup> HERRMANN FIORE, K., «Apolo e Dafne al tempo del cardinale Scipione Borghese», en Herrmann Fiore, K. (coord.), *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Milán, Silvana Editoriale, 1997, pp. 77-78.

<sup>69</sup> HIBBARD, H., *Bernini...*, *op. cit.*, p. 211.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

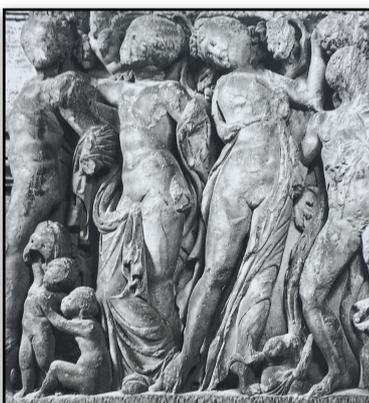


Fig. 28



Fig. 29

contemporánea y grabados que, desde la aparición de la imprenta, contribuyeron a la difusión de modelos entre los artistas.

Como ya hemos comentado, Bernini estudió profundamente el arte clásico, adoptándolo como modelo para sus obras. Todos los estudiosos coinciden en señalar la influencia del *Apolo Belvedere* [Fig. 22].<sup>70</sup> Rasgos, peinado, anatomía y postura del Apolo berniniano recuerdan enormemente a aquel. El mismo Bernini en su viaje a París en 1665 dijo que esta obra para él representaba el canon de las proporciones humanas, una obra que admiraba.<sup>71</sup> Según Irving Lavin, esta escultura ayudó a Bernini a desvincularse de la multiplicidad de puntos de vista propios de la escultura de finales del *Cinquecento* para dar lugar así a una claridad mayor con un único punto de vista dominante a la antigua.<sup>72</sup>

Como señala Herrmann Fiore, a la hora de inspirarse en esculturas antiguas dispuestas en carrera pudo haber estudiado la *Atalanta* [Fig. 23] de la colección del cardenal Mazarino (s. II d.C.), actualmente en el Louvre. Esta escultura influyó en obras de grandes artistas del *Seicento* italiano como Annibale Carracci [Fig. 24], Guido Reni [Fig. 25], Domenichino [Fig. 26] y Albani [Fig. 27] a la hora de interpretar carreras y persecuciones de personajes de la mitología clásica como Acis y Galatea, Atalanta e Hipómenes y Apolo y Dafne, obras contemporáneas a Bernini que seguramente debió de contemplar en algún momento.<sup>73</sup>

Continuando con obras de la antigüedad que pudieron inspirar a Bernini, es posible que también se dejase influenciar por figuras y composiciones agitadas de sarcófagos helenísticos y romanos. Carlo Gasparri opina que un *Sarcófago ático con escenas báquicas* (ca. 225 d.C.), que estuvo expuesto en el jardín de la Villa Farnesina en Roma pero actualmente se encuentra en Boston en el Museo Gardner [Fig. 30], pudo haber servido de modelo. Lo que llama la atención en el frontal de mismo es una ninfa con las manos alzadas y la cabeza vuelta hacia atrás mientras un sátiro la está seduciendo.<sup>74</sup>

Herrmann Fiore también destaca el *Sarcófago con escenas dionisiacas* (230-240 d.C.) de los Museos Capitolinos, procedente del monasterio benedictino de Santa Maria della Concezione al Campo Marzio. La túnica cubre la pierna derecha de la ninfa, de un modo muy similar a la corteza que cubre la pierna de la Dafne de Bernini [Fig. 28].<sup>75</sup>

También pudo tener influencia de la pintura. Una de las interpretaciones más espectaculares y elegantes del mito la encontramos en la obra *Apolo y Dafne* de Antonio del Pollaiuolo (1470-80) [Fig. 31].

<sup>70</sup> WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo ...*, op. cit., pp. 211-212; HIBBARD, H., *Bernini...*, op. cit., pp. 37-38.

<sup>71</sup> FRÉART DE CHANTELOU, P., *Journal du ...*, op. cit., pp. 113-118. En el célebre diario se trata de la entrada correspondiente al 23 de julio de 1665.

<sup>72</sup> LAVIN, I., «Bernini and Antiquity. The Baroque paradox. A poetical view», en Lavin, I. (Ed.), *Visible Spirit. The art of Gianlorenzo Bernini*, vol. II, Londres, The Pindar Press, 2009, pp. 653-658.

<sup>73</sup> HERRMANN FIORE, K., «Apollo e Dafne al tempo del...», op. cit., pp. 82-84.

<sup>74</sup> GASPARRI, C., «Bernini e l'antico. Una proposta per "Apollo e Dafne"», *Prospettiva*, 33-36, 1983-84, pp. 226-230.

<sup>75</sup> HERRMANN FIORE, K., «Apollo e Dafne al tempo del...», op. cit., pp. 86-87.



Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33

Aquí el laurel sería más bien símbolo de victoria que de virtud y no encontramos reflejado ese pánico por la transformación.<sup>76</sup> También trató el mismo tema Pietro Perugino en *La batalla entre el Amor y Castidad* (1503), en segundo plano podemos ver a Dafne ya transformada en laurel e identificada con la virtud, vencedora frente al amor carnal.

En cuanto al gesto de Apolo alcanzando la cintura de Dafne con la mano, Bernini podría haber hallado inspiración en el gesto de Céfito sobre la ninfa Cloris de la *Primavera* (1477-1482) de Botticelli, incluso el movimiento y disposición de la cabellera de Cloris recuerda al de la Dafne de Bernini [Fig. 29].<sup>77</sup>

Irving Lavin también ha observado similitudes con la escultura manierista de *Alfeo y Aretusa* (1584), realizada por Battista Lorenzi [Fig. 32] para alguna villa florentina y expuesta actualmente en Metropolitan Museum de Nueva York, que considera pudo influir en el diseño de la obra de Bernini.<sup>78</sup>

Como era habitual entre los artistas, Bernini también debió de hallar inspiración en grabados. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en las *Trasformazioni* (1568) de Lodovico Dolce [Fig. 33] donde vemos el momento de la persecución y los pies de Dafne están libres, sin enraizarse todavía al suelo.<sup>79</sup>

Como señala Coliva, más cercana a Bernini sería la estampa realizada por el Maestro «IB e l'uccello» (ca. 1515) [Fig. 34] en la que ya encontramos ese sentido de inmovilidad de Dafne, con los pies enraizados al suelo. Igualmente interesante y muy rica narrativamente hablando es la estampa del Maestro «B col Dado» (ca. 1520) [Fig. 35] a partir de un diseño de Giulio Romano, en un primer plano nos muestra la persecución y al fondo la metamorfosis.<sup>80</sup>

Tanto Coliva como Herrmann Fiore coinciden en señalar que más importante para la producción berniniana es la estampa Agostino Veneziano (1515-18) [Fig. 36], procedente de un ámbito rafaelesco. Apolo es representado cuando alcanza a Dafne para aferrarla consigo y se sorprende al descubrir su transformación. Muestra juego psicológico muy similar al de Bernini pero con los personajes invertidos ya que en este caso el mayor dramatismo cae sobre Apolo. La composición y el juego de diagonales también recuerda al de Bernini.<sup>81</sup>

Otra estampa que también llama la atención de Herrmann Fiore y que considera que pudo influir en Bernini es la de Crispin van de Passe

<sup>76</sup> COLIVA, A., *Apollo e Dafne...*, *op. cit.*, pp. 30- 36.

<sup>77</sup> HERRMANN FIORE, K., «Apollo e Dafne al tempo del...», *op. cit.* pp. 87-88.

<sup>78</sup> LAVIN, I., «Bernini and Antiquity...», *op. cit.*, pp. 653-656.

<sup>79</sup> COLIVA, A., y SCHÜTZE, S. (coords.), *Bernini scultore...*, *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> COLIVA, A., *Apollo e Dafne...*, *op. cit.*, pp. 41-44; HERRMANN FIORE, K., «Apollo e Dafne al tempo del...», *op. cit.*, p. 88.



Fig.34



Fig.35



Fig.36

con el grabado de *Apolo y Dafne* (1602) [Fig. 37], movimiento y disposición de las figuras son muy similares.<sup>82</sup>

Finalmente sólo nos quedaría por citar la estampa de *Apolo y Dafne* realizada por Cherubino Alberti (ca. 1600) a partir de un diseño del pintor manierista Polidoro da Caravaggio [Fig. 38]. Una estampa de gran calidad en la que llama la atención la similitud del gran arco del drapeado, el rostro de Dafne girándose hacia Apolo y la disposición de las extremidades.<sup>83</sup>

En definitiva, como hemos visto, Bernini no crea una obra al margen de la cultura visual coetánea, renacentista o antigua. Inspirándose en obras escultóricas y pictóricas anteriores logra crear un grupo escultórico de calidad insuperable.

### 2.4.3.- TÉCNICA Y PROCESO CREATIVO.<sup>84</sup>

Como señala Anna Coliva, Bernini no ha diseñado ni ha inventado herramientas nuevas. Ha usado el puntero\* para esbozar la estatua, la ha rematado con una gradina\* y ha continuado los trabajos con diferentes tipos de cinceles\*. Si la superficie tenía que ser pulimentada\*, continuaba con limas\*, raspines\*, piedra pómez, abrasivos\* o arena.<sup>85</sup>

El trépano\* lo usó para horadar en las zonas de más detalle (cabello, manos, pies, drapeados\*, etc). Según Peter Rockwell, en el follaje y ramas de las extremidades podemos apreciar el uso del trépano de cuerda, herramienta muy usada en la antigüedad, en vez del trépano de volante, el usado en el medievo y el renacimiento. El uso de esta herramienta así como el de las limas o raspines a modo de sierra únicamente en la zona del follaje ha dado lugar a que el mismo autor considere que esas partes fueron terminadas por Finelli, ya que ninguna de estas técnicas se usaron en obras anteriores ni sucesivas.<sup>86</sup>

Otra técnica moderna que usó en esta obra es el uso de yeso para proteger las partes más débiles mientras esculpía el resto. En el hombro derecho de Dafne, junto al cuello, hay restos de yeso [Fig. 39].<sup>87</sup>

Ahora bien, destaca por el uso virtuoso que ha hecho de las herramientas en el tratamiento de superficies ya que ha llevado a cabo una mimésis naturalista de las superficies, sugiriendo todo tipo de texturas y sensaciones. Usa la gradina para la corteza y la base rocosa, el cincel

<sup>82</sup> HERRMANN FIORE, K., «Apolo e Dafne al tempo del...», *op. cit.*, p. 88.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

<sup>84</sup> Para este apartado consúltese el «Anexo IV: Gráficos» y el «Anexo V: Glosario», al final del TFG. Los términos más técnicos que aparecen recogidos en el glosario del final aparecen señalados con un asterisco (\*).

<sup>85</sup> COLIVA, A., *Bernini scultore: la tecnica...*, *op.cit.*, pp. 196-202.

<sup>86</sup> ROCKWELL, P., «La tecnica scultorea di Apollo e Dafne», en Herrmann Fiore, K. (coord.), *Apollo e Dafne del ...*, *op. cit.*, pp. 139-141.

<sup>87</sup> *Ibidem*.



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

para hojas, ramas y cabellera y los abrasivos\* para las partes humanas y el drapeado.<sup>88</sup>

Otra característica es que rompe con el concepto de bloque de la tradición renacentista, según el cual las esculturas estaban envueltas en un bloque de mármol, un cubo que delimita la figura. Rompe los contornos de sus figuras y hace sobresalir las extremidades de las mismas. Así potencia el valor narrativo y el dinamismo de sus grupos y es que hay que tener en cuenta que aquí afronta un tema inédito en escultura, más propio de la pintura: una metamorfosis, un momento transitorio de acción enérgica. Para él constituye un auténtico desafío representar temas pictóricos y situar su valía por encima de los pintores. Como señala Coliva, *sus obras no son meras imágenes, son historias y relatos, tienen un tiempo de lectura que se prolonga en el tiempo y el espacio*.<sup>89</sup>

Relacionado con lo anterior, los grupos borghesianos, especialmente el de *Apolo y Dafne*, plantean una multiplicidad de puntos de vista en la escultura. Ahora bien, en este sentido conviene remarcar, como señala Wittkower, que estas esculturas no están expuestas como estaban en origen, situadas contra la pared, primando así un punto de vista principal.<sup>90</sup> Bernini no acepta la escultura de vistas múltiples, hay que tener en cuenta que sus obras representan el clímax de una acción, y el clímax de una acción solamente puede expresarse en una de las perspectivas de la obra.

En cuanto al proceso creativo en esta etapa, nos encontramos algo distinto a cómo trabaja más adelante al frente de un gran taller para llevar a cabo los encargos papales. Por lo general, las fases de trabajo en esa etapa consistían en: dibujos preparatorios, *bozzetti*\* en terracota, modelos en estuco o yeso a tamaño real (en algunas ocasiones) y ejecución por parte de él mismo y los colaboradores de su taller.<sup>91</sup> En esta etapa, bajo el mecenazgo de Borghese, donde no contaba con un taller, algunos autores defienden que no trabajaba con modelos en barro (*bozzetti*) como era habitual entre los escultores.<sup>92</sup> Esta afirmación se debe a que no ha llegado hasta nosotros ningún *bozzetto* de esta época salvo el de la cabeza de Proserpina [Fig. 40]. C. D. Dickerson, gran estudioso de los numerosos *bozzetti* en terracota de Bernini, considera que sí que debió de realizar dibujos preparatorios y modelos en barro pero no han llegado hasta nosotros.<sup>93</sup> Coliva califica este método de *audaz, empírico, arriesgado y eficaz*. Audaz por la posibilidad de cometer errores, eficaz porque no perdía más

<sup>88</sup> HERRMANN FIORE, K., «Apollo e Dafne al tempo del...», *op. cit.*, pp. 94-98.

<sup>89</sup> COLIVA, A., «I gruppi monumentali borghesiani», en Strinati, C. y Bernardini, M. G., *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco: i restauri*, Milán, Skira Editore, 1999, pp. 7-12.

<sup>90</sup> WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini: el escultor del...*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>91</sup> WITTKOWER, R., *La escultura: procesos...*, *op. cit.*, pp. 193-195.

<sup>92</sup> COLIVA, A., «I gruppi...», *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>93</sup> DICKERSON III, C. D., SIGEL, A. y WARDROPPER, I., *Bernini. Sculpting in Clay*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 3-23.



Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44

tiempo en el proceso de descubrimiento de la forma.<sup>94</sup> Del mismo modo, Peter Rockwell, afirma que en los grupos borghesianos no se halla el uso de ningún aparato de sacar puntos\* o trasladar medidas a partir de modelos de arcilla o yeso.

Este método da lugar a errores como:<sup>95</sup>

- En la mano derecha de Dafne se puede ver un agujero realizado por trépano\* en el tercer dedo. En un principio se equivocó y luego no había suficiente mármol en el dedo para eliminar el agujero [Fig. 41].
- En el tórax de Dafne, entre el seno y la clavícula encontramos marcas del puntero\* usado para esbozar la escultura, por no controlar con precisión el proceso de desbastar\* el bloque [Fig. 42].
- En el agitado drapeado de Apolo aparecen dos perforaciones que se deben a que había extraído tanto material que tan apenas había grosor [Fig. 43].

Ninguno de estos errores se habrían dado si hubiese utilizado *bozzetti* de terracota y algún sistema de traslado de medidas de un modelo real de yeso, como hará posteriormente cuando esté al frente de su gran taller.

También se han observado marcas de partes que fueron ligeramente esbozadas pero no terminadas. En la mano izquierda, la uña del dedo del medio es esculpida solo a medias y delimitada con trazos de carbón [Fig. 44]. Seguramente era una forma de indicarle a Finelli dónde debía esculpir para completar la forma de la base de la uña.

Herrmann Fiore también apunta que el artista juega con efectos ópticos, esto se aprecia en los rostros. Concibe las figuras para ser vistas desde abajo, de tal forma que genera cierta asimetría en las cabezas. La misma autora opina que en algún momento del Seiscientos se le pudo aplicar a la escultura una pátina\* protectora de cera sobre la superficie, técnica antigua y denominada *ganosis\** o *causis*, porque ha hallado restos de cera en los rostros.<sup>96</sup>

En definitiva, Bernini logró ver el mármol como un medio flexible, no limitado por su dureza ni su sentido de bloque. Logró adaptar técnicas ya conocidas y recuperó el uso de herramientas antiguas para la creación de esculturas que representan un nuevo modo de ver la forma y la superficie del mármol. Esta obra es la síntesis más extraordinaria de la habilidad técnica y maestría expresiva que una escultura puede alcanzar al mismo tiempo.

<sup>94</sup> COLIVA, A., *Bernini scultore: la tecnica...*, *op. cit.*, pp. 196-202.

<sup>95</sup> Estos errores aparecen detallados en ROCKWELL, P., «La tecnica scultorea...», *op. cit.*, pp. 139-141.

<sup>96</sup> HERRMANN FIORE, K., «Osservazioni sull'epidermide di 'Apollo e Dafne' del Bernini», *OPD Restauro*, 8, 1997, pp. 40-47.

# 3. CONCLUSIONES

Tras la realización de este TFG hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. La **formación de Bernini** puede resumirse en dos líneas. Una tardo-manierista, adquirida en el taller paterno, y otra clasicista, adquirida mientras estudiaba las colecciones vaticanas y restauraba obras de la antigüedad. En paralelo desarrolla sus dotes para la retratística, vía por medio de la cual irá adquiriendo renombre y encargos entre la alta sociedad romana. En estos momentos la influencia de Miguel Ángel y Giambologna es palpable en su producción, pero también la de pintores contemporáneos como Annibale Carracci, Caravaggio o Guido Reni.
2. El **mecenazgo de Borghese** lanza a Bernini a la fama y constituye un punto intermedio entre los conocimientos adquiridos durante los primeros años y las aportaciones escultóricas propias que culminarán en la creación de un estilo personal en el grupo de ***Apolo y Dafne***. Obra de la que podemos concluir lo siguiente:
  - A. En su ejecución podemos apreciar cómo parte de modelos de la antigüedad clásica que interioriza y adapta a su propio estilo. Además, también toma inspiración de modelos pictóricos que obtiene a partir de grabados o la contemplación directa de pinturas que admiraba.
  - B. El *Apolo y Dafne* constituye no sólo una muestra de su temprano virtuosismo sino también una síntesis de la renovación del lenguaje escultórico que lleva a cabo. Libera las figuras del concepto de bloque renacentista dotándolas así de mayor dinamismo y multiplicando los puntos de vista. Ahora bien, como capta el clímax de un instante, tiene una cara principal. Combina, pues, el punto de vista único del Renacimiento con la libertad alcanzada por los manieristas. Destaca también el intenso realismo y el tratamiento pictórico que hace de la escultura, no sólo por la representación de un tema como la metamorfosis, más propio de la pintura, sino también por el tratamiento de las superficies, con todo tipo de texturas.
  - C. A partir de las investigaciones que se han realizado a este grupo escultórico podemos saber que en esta etapa usaba un método audaz y empírico, distinto al modo de trabajar con su gran taller al servicio de los papas. No se servía de modelos de barro o yeso, ni usaba sistema alguno de traslado de medidas entre el modelo y el bloque. Esto le ocasionó algunos errores incorregibles a la escultura. A pesar de ello logró crear una composición sin precedentes que se relaciona con el espacio circundante y convierte al espectador en un participante emocional.

## 4.- BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias:

- BALDINUCCI, F., *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Florencia, Stamperia de Vincenzo Vangelisti, 1682.
- BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, Stamperia de Rocco Bernabò, 1713.
- FRÉART DE CHANTELOU, P., *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, París, Gazette des Beaux-Arts, (1665) 1885.

### Sobre el mundo y la cultura del Barroco:

- ARGAN, G. C., *Renacimiento y barroco. II. De Miguel Ángel a Tiepòlo*, Madrid, 1987.
- BÉRCHEZ, J. Y GÓMEZ-FERRER, M., *Arte del Barroco*, Madrid, Historia 16, Conocer el Arte, n°7, 1998.
- CHECA, F. y MORÁN, J. M., *El Barroco*, Madrid, Ed. Istmo, 2001.
- HASKELL, F., *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- MARTIN, J. R., *Barroco*, Madrid, Xarait Ediciones, 1986.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., *El Barroco en Italia*, Madrid, Historia16, Colección Historia del Arte, n° 29, 1989.
- PIJOÁN, J., *Summa Artis (Vol. XVI). Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII-XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 141-172.
- RAMÍREZ, J. A., *Historia del Arte 3. La Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- SCHAMA, S., *El poder del arte*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007.
- TAPIÉ, V., *Barroco y clasicismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- TOMAN, R., *El Barroco. Arquitectura, escultura y pintura*, Potsdam, Ed. h.f.ullmann-publishing, 2012.
- WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia 1600-1700*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

### Sobre escultura barroca italiana:

- BOUCHER, B., *La escultura barroca italiana*, Barcelona, Ediciones Destino, 1999.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., "El Barroco", en VV. AA., *La escultura. Vol. III. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, Barcelona, Skira - Carroggio S.A. de Ediciones, 1996, pp. 163-235.
- MONTAGU, J., *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, Londres, Yale University Press, 1989.
- VAN GASTEL, J. J., *Il marmo spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome*, Berlín, Akademie Verlag – Leiden University Press, 2012.

**Sobre técnica escultórica:**

- MATÍA, P., *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, Akal, 2006.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Las claves de la escultura*, Barcelona, Ediciones Planeta, 1995.
- SAURAS, J., *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- TEIXIDÓ I CAMÍ, J.M. y CHICHARRO SANTAMERA, J., *Escultura en piedra*, Barcelona, Parramón, 2003.
- WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

**Específica sobre Bernini:**

- BACCHI, A., HESS, C. y MONTAGU, J. (coords.), *Bernini and the birth of Baroque portrait sculpture*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008.
- BACCHI, A. y TUMIDEI, S., *Bernini. La scultura in San Pietro*, Milán, Federico Motta Editore, 1998.
- BERNARDINI, M. G. y FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milán, Skira Editore, 1999.
- BOLLAND, A., «Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne», *The Art Bulletin*, 82, 2000, pp. 309-330.
- BORSI, F., *Bernini arquitecto*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.
- BRANDI, C., *L'attività giovanile di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Bulzoni, 1969.
- CARERI, G., *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991.
- COLIVA, A., *Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini*, Milán, TEA Arte S.p.A., 1998.
- COLIVA, A., *Bernini scultore: la tecnica esecutiva*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002.
- COLIVA, A. y SCHÜTZE, S., *Bernini scultore, la nascita del Barocco in Casa Borghese*, Roma, Edizioni de Luca, 1998.
- DEL PESCO, D., *Bernini in Francia*, Nápoles, Electa Napoli, 2007.
- DICKERSON III, C. D., SIGEL, A. y WARDROPPER, I., *Bernini. Sculpting in Clay*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2013.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milán, Skira, 2002.
- FALDI, I., «Note sulle sculture borghesiane del Bernini», *Bollettino d'Arte*, 33-36, 1953, pp. 140-146.
- GASPARRI, C., «Bernini e l'antico. Una proposta per "Apollo e Dafne"», *Prospettiva*, 33-36, 1983-84, pp. 226-230.
- HERRMANN FIORE, K., *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Milán, Silvana Editoriale, 1997.
- HERRMANN FIORE, K., «Osservazioni sull'epidermide di 'Apollo e Dafne' del Bernini», *OPD Restauro*, 8, 1997, pp. 40-47.
- HIBBARD, H., *Bernini*, Madrid, Xarait Ediciones, 1982.
- KARSTEN, A., *Bernini, il creatore della Roma barocca*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- LAVIN, I., *Bernini at Saint Peter's. The pilgrimage*, Londres, The Pindar Press, 2012.
- LAVIN, I., *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Módena, Franco Cosimo Panini editore, 1998.
- LAVIN, I., *Visible Spirit. The art of Gianlorenzo Bernini*, vol. I, Londres, The Pindar Press, 2007.

- LAVIN, I., *Visible Spirit. The art of Gianlorenzo Bernini*, vol. II, Londres, The Pindar Press, 2009.
- MARÍAS, F., *El arte y sus creadores: Gianlorenzo Bernini*, Madrid, Historia16, Colección El Arte y sus creadores, n° 20, 1995.
- MINOZZI, M. y ULIVI, M., "*Viaggio per Roma per vedere...*" *le sculture di Bernini*, Roma, Gebart S.R.L., 1998.
- MONTANARI, T., *Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004.
- MONTANARI, T., *Bernini pittore*, Milán, Silvana Editoriale, 2007.
- MONTANARI, T., *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2016.
- MORMANDO, F., *Bernini: his life and his Rome*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- MORRISSEY, J., *Geni rivali. Bernini, Borromini e la creazione di Roma barocca*, Bari, Editori Laterza, 2010.
- PINTON, D., *Bernini: escultor y arquitecto*, Roma, ATS Italia Editrice, 2009.
- PIERGUIDI, S., «Il nome del grandissimo figlio aveva evidentemente assorbito il nome del grande padre: considerazioni intorno al giovane Bernini», *Bollettino d'arte*, 145, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2008, pp. 103-105.
- RODRÍGUEZ RUÍZ, D., *Bernini: Roma y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014..
- STRINATI, C. Y BERNARDINI, M. G., *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco: i restauri*, Milán, Skira Editore, 1999.
- SUTHERLAND HARRIS, A., *Selected drawings of Gian Lorenzo Bernini*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1977
- TAMBURINI, E., *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Florencia, Le Lettere, 2012.
- BONFAIT, O., y COLIVA, A. (coords), *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004.
- VV. AA., *Bernini e il "gran teatro" di Roma*, Milán, Skira Editore, 1999.
- VV. AA., *Bernini in Vaticano*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1981.
- WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.