

LA GESTUALIDAD Y LA EMOCIÓN EN LA ESCULTURA BARROCA EN ITALIA

Gabriela Navarro – Ludmila Polcowñuk - Stefanía Polígronos Doglio
Patricia Martínez Castillo
Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen.

Tomando como ejemplo la obra de Gian Lorenzo Bernini, considerándolo como el precursor del estilo barroco en la escultura. Se pretende establecer una conexión entre el arte y las teorías filosóficas y científicas, para demostrar que en la búsqueda hacia el carácter persuasivo de la imagen se contribuye en esta época a establecer un vínculo fuerte entre el artista, la obra y el público.

Para ello será fundamental indagar en el trabajo de la gestualidad como vía para despertar emociones en el espectador, teniendo en cuenta el retorno de las concepciones aristotélicas, como la Teoría de los Afectos, llevada a cabo en el segundo libro de la Retórica, y el desarrollo de estudios relacionados con la gestualidad del cuerpo, entre los cuales destacamos los libros publicados por el teórico y fisónomo inglés John Bwler, la Quirología (lenguaje natural de las manos) y la Quiromanía (el arte de la retórica manual).

Palabras Clave.

Barroco – Escultura – Persuasión – Teoría de los afectos – Quirología

Desde mediados del siglo XVI, como resultado de las constantes crisis en todo el continente europeo, se comienza a configurar una nueva situación cultural e ideológica, que da pie a una transformación de la visión que tiene el hombre de sí mismo y del mundo. A partir de la última sesión del Concilio de Trento en 1563 se conforma una nueva visión que evidencia el retorno de las corrientes emocionales y clasicistas en torno al problema de la imagen religiosa en Europa. Es en el período barroco donde se institucionaliza una nueva experiencia de la corporeidad, producto de una ascendente conciencia del individualismo y del creciente proceso de secularización.

Esto queda resaltado, por el retorno de las concepciones aristotélicas acerca de la retórica y la Teoría de los Afectos que contribuyen a la representación de los sentimientos; y por otro lado, la aparición de tratados de Fisionomía y Quirología. La pintura, la escultura, la poesía y las demás artes intentaban establecer ese nexo, entre el hombre interior (emociones y afectos) y el exterior (gestualidad).

En el sentido aristotélico, el poder de convicción es el fundamento verdadero de las relaciones humanas. Con esto, la relación del artista, quien se propone y actúa para convencer, con el receptor, como una persona “ajena”, recibe un enfoque nuevo (Argan, 2010:112)

Surge un redescubrimiento del cuerpo como una experiencia cultural que tiene una historia y es una construcción discursiva. De esta manera cada sociedad le otorga sentidos, lo simboliza y lo integra a su propia experiencia cultural.

Esta dinámica, dio lugar al desarrollo de nuevas técnicas artísticas, temas y en general un nuevo arte caracterizado por la teatralidad y un *pathos*, que según la filosofía de Aristóteles, es entendido como uno de los tres modos de persuasión en la retórica (junto con el *ethos* y el *logos*); es la emoción que ponemos en el discurso a través del tono de voz y del lenguaje no verbal. De esta manera, había una búsqueda hacia la torsión, el movimiento, en contraposición a la rigidez y el estatismo clásico.

Asimismo, con respecto a la “retórica”, en el arte surge la noción de que lo probable no es distinguible de lo verdadero. Ya que ambos, respecto a los fines de convencimiento, producen los mismos efectos. Lo probable aun interesa más que lo verdadero. La mimesis, entendida como verosimilitud entre la obra y la realidad exterior a ella, se convierte en una máxima para la mayoría de los artistas y escuelas barrocas. (Argan, 2010:112)

Así como otros autores han indagado sobre esta relación entre la Retórica y la pintura, en el presente trabajo veremos cómo pueden verse plasmadas estas nuevas concepciones sobre el cuerpo en la escultura. Allí es donde el detalle se vuelve un elemento fundamental dentro del discurso demostrativo de la teoría artística favoreciendo como consecuencia a acentuar su gran naturalismo y contribuyendo a generar empatía con el espectador.

Introducción a la Escultura Barroca.

La escultura barroca se caracteriza por la aplicación del Naturalismo, en contraposición con el realismo idealizado del Cuattrocento y del Cinquecento. A partir de este período se imitará a la naturaleza tal y como se ve, partiendo de una realidad concreta y material, que se copia con todos sus elementos, buenos o malos.

En contraste con la imagen renacentista, donde primaba el ideal de belleza, la armonía y el reposo, en el barroco las representaciones se caracterizaban por resaltar las características individuales del ser humano, es decir, las particularidades que develan su personalidad.

Otra característica es la búsqueda del movimiento; la escultura se proyecta dinámicamente hacia afuera con líneas de tensión complejas y multiplicidad de planos. Son frecuentes las composiciones en aspa y los ropajes flotantes, lo que proporciona una gran intensidad dramática a la composición que es concebida a partir de uno, o a lo sumo dos, puntos de vista.

La representación del desnudo en su estado puro y la fijación de un momento fugaz serán distintivas de este estilo. Ésta es conseguida mediante una composición asimétrica donde predominan las diagonales, las poses sesgadas y oblicuas, el escorzo y los contornos difusos e intermitentes, que dirigen la obra hacia el espectador con gran expresividad.

Por otro lado, puede verse el contraste de texturas y superficies, a veces en la inclusión de distintos materiales, tales como mármoles de colores o bronce, que produce fuertes efectos lumínicos y visuales.

Al mismo tiempo, tiene en cuenta la integración en la arquitectura. La estatuaria era principalmente utilizada para la ornamentación de espacios interiores y exteriores de los edificios, así como de los espacios abiertos, tanto privados (jardines) como públicos (plazas). Las fuentes fueron un tipo escultórico que se acomodó muy bien con el estilo barroco. Particularmente en España, tuvieron un extraordinario desarrollo la imaginería y los retablos.

A pesar de la identificación del Barroco con un "arte de la Contrarreforma", adecuado al sentimiento de la devoción popular, la escultura barroca, incluso en los países católicos, tuvo una gran pluralidad de temas: religiosos, funerarios, mitológicos, retratos, entre otros.

Teoría de los afectos, Quirología y Quironomía.

Si bien la argumentación del texto de la Retórica no es específicamente estética, la importancia que le proporciona al valor de la persuasión y su técnica se vuelve un eje importante dentro de la teoría artística barroca.

La Teoría de los Afectos, expuesta en el segundo libro de la *Retórica* de Aristóteles, se convierte en un elemento de concepción del arte como persuasión y comunicación. En un principio, esta teoría aparece relacionada directamente con la música como medio para impulsar diferentes pasiones. Luego se traslada a todos los ámbitos artísticos, siendo la escultura un claro ejemplo del uso de la gestualidad como condición indispensable de la efectividad del discurso y de su capacidad persuasiva. En este sentido, la retórica, en tanto que oratoria, queda ligada esencialmente a la actividad corporal.

La palabra afecto que resulta equivalente al término griego *pathos* y al latino *affectus*, se refiere en general a aquellos sentimientos que son comunes a todos los seres humanos, y no a las emociones subjetivas que puede provocar una experiencia en particular. Todo esto tiene su origen en la cultura clásica, pero sin duda cuando empieza a tener más cabida es cuando René Descartes publicó su texto *Las pasiones del alma* (1649) Desde este punto de vista filosófico se pueden llegar a conclusiones como que los afectos están asociados a la actividad psicológica, son provocados por causas ajenas al individuo pero actúan en él, y consecuentemente en su expresión.

Otro de los puntos destacables es que los afectos pueden nombrarse, clasificarse e incluso mezclarse entre sí dando lugar a otros afectos que podrían denominarse secundarios.

Los afectos desarrollados en esta teoría aparecen representados como pares dicotómicos, estos son: La ira, la calma, el amor y el odio, el temor y la confianza, la vergüenza y la desvergüenza, la compasión, la indignación, la envidia y la emulación.

Por otra parte, a partir de la noción de *elocutio* planteada por Aristóteles los estudiosos progresaron en la búsqueda de la comunicación correcta para transmitir el mensaje deseado. Durante este período surge el estudio de la Quirología o el "lenguaje de las manos". Este tipo de lenguaje, cuyo origen se remonta a la oratoria y al teatro clásico, se encuentra basado en los gestos espontáneos que un ser humano cualquiera tiende a hacer cuando se encuentra bajo la influencia de un determinado estado de ánimo.

Uno de los tratados de Quirología que más difusión alcanzó en la época, fue el que John Bulwer publicó en el año 1644. La quirología, entendida como una gramática gestual, sería a lo largo del barroco uno de los lenguajes a los que recurrirían los intérpretes para transmitir determinados afectos a un público educado en tales convenciones y que, por lo tanto, podía descifrarlas sin apenas esfuerzo.

Las emociones en la escultura de Bernini.

Para la representación de determinado sentimiento el artista barroco, basándose en la teoría de los afectos, la retórica, y el estudio de la gestualidad, buscaba que sus esculturas sean lo más verosímil posible.

En este sentido, la parte más fundamental de la obra es la representación de la elocuencia del cuerpo humano en tanto que persona, es decir, mediante su sexo, sus cualidades, sus prejuicios, y sus circunstancias.

En la escultura barroca se hace uso de iconografías religiosas y temáticas mitológicas, encontramos varios ejemplos que representan claramente las dualidades de sentimientos que aparecen en la *Teoría de los Afectos*:



Imagen 1- Apolo y Dafne, Gian Lorenzo Bernini, (1622-1625) Escultura, Mármol, 243 cm. Altura, Galería Borghese, Roma.

La escultura de Apolo y Dafne (Bernini, 1622–1625, Italia) es un claro ejemplo de una dualidad de sentimientos y contraste de actitudes. Por un lado, el grito de horror de Dafne y la direccionalidad de su mirada nos indica una actitud de rechazo y miedo; por otra parte vemos a Apolo quien observa con deseo a la ninfa. Se puede ver esta escena como ejemplo de lo que Aristóteles entiende por temor, ya que según su escrito, el miedo es un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso. Porque no todos los males producen miedo, sino los que tienen capacidad de acarrear grandes penalidades o desastres, y ello además si no aparecen lejanos, sino próximos, de manera que estén, a punto de ocurrir. (Aristóteles, 1999:334-335)

Esta escultura cuenta el mito en donde Apolo quiso competir con Eros en el arte de lanzar flechas. Eros, molesto, ideó vengarse de él y para ello le arrojó una flecha de oro, que causaba un amor inmediato a quien hiriere. Otro disparo hirió a la ninfa Dafne con una

flecha de plata, que causaba el rechazo amoroso. Así que cuando Apolo vio un día a Dafne se sintió herido de amor y se lanzó en su persecución. Pero Dafne, que sufría el efecto contrario, huyó de él. Pidió ayuda a su padre, el cual determinó convertir a Dafne en laurel. Cuando Apolo alcanzó a Dafne, ésta iniciaba la transformación: su cuerpo se cubrió de dura corteza, sus pies fueron raíces que se hincaban en el suelo y su cabello se llenó de hojas. Apolo se abrazó al árbol y se echó a llorar. Y dijo: «Puesto que no puedes ser mi mujer, serás mi árbol predilecto y tus hojas, siempre verdes, coronarán las cabezas de las personas en señal de victoria» (Ovidio, 1995: 455-462)



Imagen 2 - Detalle, Apolo y Dafne, Apolo



Imagen 3 - Detalle, Apolo y Dafne, Dafne

Otro ejemplo de esta dualidad de emociones puede verse en “El rapto de Proserpina” en donde la brutalidad de Plutón se opone a la belleza de la ninfa, confrontando el vicio con la virtud, la vergüenza y la desvergüenza.

Al respecto Aristóteles dice que la vergüenza es un cierto pesar o turbación relativos a aquellos vicios presentes, pasados o futuros, cuya presencia acarrea una pérdida de reputación. Y que la desvergüenza es el desprecio o la insensibilidad ante estos mismos (vicios). (Aristóteles, 1999:341-342)

Venus, para dar amor a Plutón, envió a su hijo Cupido o Eros para que acertase a Plutón con una de sus flechas. Proserpina estaba en Sicilia, bañándose en un lago, Entonces Plutón surgió del cercano volcán Etna con cuatro caballos negros y la raptó para casarse con ella y vivir juntos en el Hades, el inframundo grecorromano, del que era gobernante.



Imagen 4 - Rapto de Proserpina, Gian Lorenzo Bernini (1621-1622), Escultura, Mármol tallado, 295 cm. Alto, Galería Borghese, Roma.



Imagen 5 - Detalle, Rapto de Proserpina, Hades.



Imagen 6 - Rapto de Proserpina, Proserpina.



Imagen 7 - Éxtasis de Santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini (1647-1651), Escultura, Mármol blanco, 351 cm, Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.

En el Éxtasis de Santa Teresa también podemos ver una contraposición de sentimientos, por un lado Santa Teresa con expresión de goce y dolor al mismo tiempo, mientras el ángel permanece sonriente. Este caso es un claro ejemplo en donde la gestualidad se vuelve discurso, siendo clave para hacer tangible la experiencia religiosa, buscando representar lo irrepresentable.

El éxtasis o transverberación de Santa Teresa basado en sus propios escritos. «Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrazan. Deben ser los que llaman querubines [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.» (Santa Teresa de Ávila: 1562-174)



Imagen 8 - Éxtasis de Santa Teresa, Detalle, Ángel.



Imagen 9 - Detalle, Éxtasis de Santa Teresa, Santa Teresa.

Detalles.

Entendiendo que el despertar de los afectos es una vía para la persuasión vemos que, según las teorías, para este fin importa más el “modo” en que se trasmite el mensaje que el mensaje en sí. En este sentido, el artista debía enfocarse en cómo representar adecuadamente las características de una emoción de la manera más verosímil posible. Al respecto, podemos ver que en la escultura barroca se prestaba especial atención en el detalle, lo que contribuía a lograr la adecuada expresión de un sentimiento determinado. En este caso, por su fuerte vinculación con las teorías acerca de la gestualidad presentes en la época, nos interesa destacar la importancia del detalle en los ojos y las manos en la escultura.

Los ojos.

Así como la Quirología trata de la expresión de las diferentes pasiones del alma a través del semblante, en donde los ojos, por ejemplo, tienen un léxico particular, en la escultura barroca encontramos ojos elevados, cerrados, turbados, observantes, malignos. Los escultores italianos hallaron que el globo ocular

intacto sin pintar era un medio adecuado para expresar ideas generales, como la sensibilidad o la compasión, ideas que exigían más que una mirada fija



Imagen 10 - Busto de Luis XIV, Gian Lorenzo Bernini (1664-1665) Escultura, mármol blanco, 80 cm, Palacio de Versalles

una mirada perdida en el espacio. (Wittkower, 1976:213). Por otra parte, el esculpido del iris y de la pupila en el ojo adquirió gran importancia, sobretodo en la obra de Bernini. Este a su vez en la realización del busto del rey Luis XIV se valió del uso de la tiza negra para marcar el iris y así generar una mirada altiva y severa.

El modelado del ojo en escultura es, desde el punto de vista del escultor, la parte más problemática de la obra, ya que el iris y la pupila son partes expresadas únicamente en términos de color y no de volumen. Es tal su importancia, que representa un elemento incluso canónico distintivo entre diferentes épocas artísticas, y además, dota de alma a las esculturas, y esto ha sido bien sabido por muchos artistas y consecuentemente explotado. Benvenuto Cellini en sus *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura* refleja la importancia que tiene una buena representación del ojo humano.

Las manos.

Las manos en la escultura barroca no son simples extremidades, inertes cuyo único fin es el de completar la figura humana. Aquí las manos están cargadas de sentido, su movimiento es regulado, se manipulan los gestos de manera tal que parezca que la escultura está en acción. Las diferentes posturas de las manos, el gesto se vuelve símbolo de aquello que se quiere expresar con la escultura, de un mensaje, un discurso que se hace presente por esta vía, y en este sentido se vuelven un recurso retórico.



Imagen 11 - Detalle, Ilustración libro John Bowler *La Quirología, el Lenguaje Natural de las Manos* (1644).

Es importante remarcar que nos encontramos en una época en la cual ya existían en la sociedad ciertas convenciones sobre el significado de los gestos presentes en los sermones de las liturgias en donde el orador o sacerdote realizaba ademanes con las manos para darle más dramatismo al relato y así lograr que todos los fieles captasen el mensaje.



Imagen 12 - San Benito, Detalle, Françoise Duquesnoy

A su vez, como mencionamos anteriormente, en los tratados de Quirología de John Bowler se describen los significados de la gestualidad en las manos. Siguiendo al autor, en todos los conceptos declarativos del gesto, el cuerpo, instruido por la naturaleza, con énfasis puede comunicar un pensamiento y, en la conveniencia de su explícito enunciado, la mano, es fácilmente percibida y

entendida, como si el hombre tuviese una boca o una fuente del discurso en la mano. (Bowler, 1644:35)

El dedo índice extendido hacia delante (ver imagen 11), y el resto contraídos en puño, es una expresión de orden y de dirección (Bowler, 1644:198), el gesto más demostrativo de la mano según esta teoría.

Extender las manos hacia el cielo (ver imagen 12) es expresión de admiración, asombro o anonadamiento, usado también por aquellos que desean adular o encomiar a modo de maravilla frente algún hecho inesperado. También puede significar señal del rechazo y de súplica (Imagen 13).



Imagen 13 - Detalle, Apolo y Dafne, Gian Lorenzo Bernini (1622-1625)

Empatía con el espectador.

En contraste con la imagen renacentista, donde primaba el ideal de belleza, la armonía y el reposo, en el barroco las representaciones se caracterizaban por resaltar las características individuales del ser humano, es decir, las particularidades que develan su personalidad. A su vez, se basaban en modelos de gente común y de esta manera se acercaban al espectador, entablando un vínculo más próximo con el mismo.



Imagen 14- Detalle, Anima Dannata, Gian Lorenzo Bernini (Roma, Palacio de la Embajada de España, 1619)

En la iconografía no se evita la representación de temas macabros, crueles o dolorosos, puesto que su objetivo fundamental es el de conmover al espectador, de provocar en él alguna reacción, a través de los sentidos. Se impone el *pathos*, la pasión frente a la mesura y al equilibrio renacentista.

Hasta ese momento, el arte sólo procuraba suscitar la admiración por la belleza de su forma o por la revelación de la cualidad suprema de la Naturaleza y, por consiguiente, condicionar la postura del hombre ante la realidad, ahora se busca exaltar la posibilidad de reacción sentimental que ya existe en el espectador. (Argan, 1955:11)

El espectador pasa de una actitud pasiva contemplativa, a involucrarse emocionalmente con la obra estableciendo una relación empática con la misma. Lo que importa de ahora en más es persuadir. En este sentido, entendiendo que todo hacer supone una finalidad, para determinar la eficacia de la obra de arte debe tenerse en cuenta al espectador ya que éste se vuelve un factor fundamental dentro del discurso demostrativo. Cabe destacar la importancia que tuvo esta herramienta para las fines de propaganda de la Iglesia Católica. No obstante, resultaría absurdo reducir toda la temática barroca a las bases religiosas de la Contrarreforma (Argan, 1955: 12)

La gestualidad y los detalles en la escultura contribuyen a hacer tangibles y comprensibles ideas y conceptos abstractos. De esta manera, los detalles en la escultura apelan a la participación activa del espectador para que complete y recomponga lo que falta, o descifre lo que a simple vista se presenta encriptado; la importancia de la imagen sensible, de lo inmediato visual, como complemento o sustitución del lenguaje oral y escrito.

Teniendo en cuenta que en la época barroca circulaban múltiples escritos relacionados a la retórica, la adecuada representación de las pasiones, la gestualidad y pudiendo ver todo ese corpus teórico correspondiéndose con el profundo trabajo en la gestualidad de las obras de Bernini, sumadas a la iconografía religiosa y mitológica podemos traer a colación la idea que plantea Foucault en La Arqueología del Saber. Allí se propone una mirada de la historia basada en la premisa de que ningún objeto de análisis, forma discursiva, es por sí sólo sino que está encadenado con otros discursos. En este sentido podemos ver como no se puede aislar un objeto de estudio, en nuestro caso el arte, sin tener en cuenta las demás prácticas discursivas que tenían lugar en una época determinada.

Bibliografía.

Argan, G. C. (2010, August). La retórica aristotélica y el barroco: El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 32, No. 96, pp. 111-116). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Argan, G. C. La retórica y el arte barroco. Traducción en: *Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma: Fratelli Bocca, 1955, oo.10-14

Aristóteles. Retórica. Libro II pp.307-371 en Traducción, Quintin Racionero. Biblioteca Clasica Gredos, Sánchez Pacheco, 85, Madrid, 1999.

Checa Cremades Fernando y Morán José (1982). *El Arte y los Sistemas Visuales: El Barroco*. Serie dirigida por Víctor Nieto Alcaide. Cap I: La crisis del manierismo y la formulación de un nuevo lenguaje (pp 17- 35).

Descartes René (2005). *Las Pasiones del Alma*. Traducción de Tomás Onaindia. Biblioteca EDAF.

Foucault Michel (1979) *Arqueología del Saber*. Traducción por Aurelio Garzón del Camino. Cap IV La descripción arqueológica. VI Ciencia y saber (pp 288-332). Ed. Siglo XXI

Male Emile (1952). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII: El Arte Religioso después del Concilio de Trento* (pp. 159-191).

Quintero Mariana (2013). *Apuntes Barroco, Poética y Retórica*. FBA, UNLP, Historia de las Artes Visuales II.

Rudolf Wittkower (1976). *La escultura procesos y principios*, cap 8 pp. 191-214, Bernini.

Santa Teresa de Ávila (1562) *El Libro de la Vida*. Cap. 29

John Bwler (1644) *Chirologia or the Natural language of the hand*. Historical Manifesto's, expemplified. Londres. (pp. 35-)

Luis Robledo Estaire (2002) *El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel*. Conservatorio Superior de Música de Madrid. Revista CRITICÓN. (pp. 145-164).