

Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Artes  
Departamento de Artes Plásticas



**CATÁLOGO RAZONADO DE LOS GRABADOS DE STEFANO DELLA BELLA (1610-1664),  
UNA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN MUSEOS NACIONALES-MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE CARACAS**

Trabajo especial de grado para optar al título Licenciada en Artes, mención Artes Plásticas

Autora: Br. Barbara Blanco-Noguera  
C.I. 17.705.683  
Tutor: Rodrigo Fernández Del Río

Caracas, junio de 2012

*Cuando el mundo los odie, recuerden que, primero que a ustedes, el mundo me odió a mí. No serían lo mismo si ustedes fueran del mundo, pues el mundo ama lo que es suyo.*

Juan 15, 18-19.

*Por eso les digo: todo lo que pidan en la oración, crean que ya lo han recibido y lo tendrán. Y cuando se pongan de pie para orar, si tiene algo contra alguien, perdónenlo, para que el Padre del Cielo, Padre de ustedes, les perdone también sus fallas.*

Marcos 11, 24-26.

AGRADEZCO.....

A mis padres por guiarme, por soportar mis locuras, mis llantos, mis rabietas, mis caprichos, por todas las veces que cambié y me aceptaron, por leerme, por hacerme:  
¡Mil gracias!

A mi familia de Las Acacias que no sólo me dieron un hogar, sino también conocimiento, tantos y tantos conocimientos: ¿qué hubiese sido de mi sin ustedes?

A mis amigos que supieron cuando hablar, cuando callar y cuando prestarme un hombro para llorar: ¡Infinitos son los “Los quiero”!

Al Museo de Bellas Artes, a todo su personal, a Lizett que siempre me preguntaba “¿cómo va la tesis?”, por todo lo que me enseñó y por dejarme entrar a un pequeño mundo rodeado de Picassos, Goyas (a montón), Posadas, Lautrecs....¡y más!, a Miguel que siempre me decía “Sí se puede”, a la Señora Esmir por la paciencia y los consejos, a Carmen por encadenarse, a Carolina por las bendiciones, a Rigel que en un día me hizo reconsiderar tantas cosas (¡demasiado sabia!). Agradezco a una institución donde no pensé iba a encajar y hoy me ha dado tanto.

All’Italia, la bellissima Italia: mi hai dato Caravaggio, mi hai regalato Bernini, mi hai insegnato una lingua, tante conoscenze, tanti amori, tante esperienze.

Italia, ci vedremo!

A Fulvio y a mi maravilloso tutor Rodrigo por siempre creer en mi y apoyarme aun cuando todos me decían “No”.

*No estimo ilícita la representación de Dios bajo alguna forma visible porque él mismo lo prohibió, y también porque es así desfigurado; su verdad, falsificada. Si no es lícito bajo alguna efigie corporal, cuánto menos será permitido adorar a Dios bajo la imagen y en ella... La escuela del espíritu jamás hubiera tenido tal lenguaje...todo lo que los hombres aprenden sobre Dios por medio de las imágenes es frívolo e inclusive abusivo.*

Juan Calvino. Libro I. Capítulo 11. *Institución de la Religión Cristiana*, 1536.

Como una amante del arte religioso del siglo XVI y XVII, doy infinitas gracias a la XXV sesión del Concilio de Trento....

## ÍNDICE

Introducción -----	7
<b>CAPÍTULO 1. Contexto histórico, económico y social de Europa</b>	
1.1 La Revelación de Lutero -----	16
1.2 El catolicismo frente a la Reforma -----	18
1.3 Reforma católica o Contrarreforma: el legado -----	22
1.4 Economía y sociedad -----	27
1.5 La vida intelectual y el mecenazgo -----	36
<b>CAPÍTULO 2. El Barroco como estilo plástico en Italia</b>	
2.1 Evolución hacia una estética barroca -----	42
2.2 Temática barroca -----	56
2.3 Algunas consideraciones sobre el grabado en Italia -----	63
<b>CAPÍTULO 3. Vida y obra de Stefano della Bella (1610-1664) -----</b>	<b>65</b>
<b>CAPÍTULO 4. Catálogo monográfico</b>	
4.1 <i>Le titre</i> Nº1 / Serie: “Varie figure” -----	71
4.2 <i>Vue du château et du pont Saint-Ange à Rome</i> Nº2 / Serie: “Varie figure” -----	77
4.3 <i>Funerales del Emperador Fernando II</i> -----	80
4.4 <i>Chasse à différents animaux</i> -----	83
4.5 <i>Madonna con bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta</i> -----	87
4.6 <i>Repos de la fuite à Égypte</i> -----	91
4.7 <i>L’arbre habité</i> Nº 1 / Serie: “Vues de fontaines et des allées de la Villa di Pratolino” --	95

4.8 <i>Maternidad</i> -----	98
4.9 <i>S/T</i>	
Nº 24 / Serie: “Diversi animali fatti di Stef. della Bella” -----	101
4.10 <i>S/T</i>	
Serie: “Le otto marine” -----	104
4.11 <i>Soldados en el paisaje</i> -----	108

## **CAPÍTULO 5. Catálogo razonado: análisis de obras**

5.1 <i>S/T</i> , 1634	
Serie: “Le otto marine” -----	112
5.2 <i>Funerales del Emperador Fernando II</i> , 1637 -----	117
5.3 <i>Le titre</i> , 1645	
Nº1 / Serie: “Varie figure” -----	125
5.4 <i>Vue du château e du pont St. Ange a Rome</i> , 1645	
Nº2 / Serie: “Varie figure” -----	130
5.5 <i>S/T</i> , 1648	
Nº 24 / Serie: “Diversi animali fatti di Stef. della” -----	136
5.6 <i>Repos de la fuite à Égypte</i> , 1649 -----	140
5.7 <i>Madonna con bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta</i> , 1649 -----	145
5.8 <i>L’arbre habité</i> , 1653	
Nº 1 / Serie: “Vues de fontaines et des allées de la Villa di Pratolino” --	149
5.9 <i>Chasse à différents animaux</i> , 1654 -----	154
5.10 <i>Maternidad</i> , s/f -----	158
Conclusiones -----	161
Anexos -----	167
Fuentes consultadas -----	208

## INTRODUCCIÓN

Todo trabajo de investigación parte de la premisa de resolver una interrogante, de plantear un problema. Pero, ¿cómo surge la investigación?

En lo personal pienso que al plantearnos un problema a investigar este debe nacer de la pasión de hacer algo, de ese deseo irracional y vehemente que surge en el individuo cuando se afecciona a un tema. Así, cuando iniciamos el proceso investigativo, este empieza siendo un cúmulo de deseos, de satisfacciones (e insatisfacciones) que nuestro intelecto ha de saciar. Afortunadamente, este proceso llega a convertirse en algo muy racional y sistemático, encauzando esta pasión inicial y dejando que la fantasía vuele menos libre.

Ser fruto de la pasión no es negativo, ni debe atemorizar, pues este es sólo el inicio del problema a investigar. Ella nos hacen querer saber más, calman nuestras angustias y necesidades y es por ello que debemos dejarla fluir. Finalmente, cuando la pasión se vuelve racional, hemos encontrado la manera de resolver un problema.

En efecto, la idea de hacer un catálogo razonado no surge por el simple hecho de haber concienciado que se pudiera necesitar catalogar u organizar un conjunto de obras, sino que parte de una profunda pasión hacia el barroco italiano, y desde este punto, se buscaron los medios para poder acercarnos a él de una manera en la que su estudio, posteriormente, pudiera resultar útil.

Cuando hablamos de catalogar, pensamos en ordenar sistemáticamente. Sin embargo, cuando nos referimos a un “catálogo razonado” debemos remitirnos al concepto de Luis Alfonso Fernández, en *Museología y museografía*, en el cual, este catálogo tiene como función acercarse a una obra de arte en un sentido descriptivo, analítico y crítico. Asimismo, el catálogo razonado no tiene como objetivo ordenar, pero se basa en la recolección científica de datos para obtener una interpretación lo más objetiva posible.

A partir de esta definición se elabora una metodología de investigación que intenta (en todo momento) alcanzar un análisis crítico que cumpla con los requerimientos de “catalogar racionalmente”.

Así, en el estudio de las artes plásticas hay muchas metodologías que intentan resolver distintos problemas. Entre las más usadas se cuentan, la biográfica, la sociológica, la formal, la iconológica y la iconográfica.

Para empezar, debemos explicar que cada una de estas metodologías se muestran útiles, pero, generalmente, no suelen aplicarse todas para un mismo estudio. De esta manera, encontramos que para analizar una obra del neoclasicismo, nos es más provechoso un análisis sociológico que uno iconográfico o formal. O, por ejemplo, para estudiar a Kandinsky, es más productivo estudiarlo a partir de métodos formales que biográficos o sociológicos.



Ahora bien, cada una de estas metodologías, además de prácticas, son, sobre todo, interesantes y cada una propone retos distintos, por lo que cuando estudiamos el Barroco, ¿qué método resulta más apropiado? Ésta es una pregunta que nos planteamos al inicio de esta investigación y todavía es difícil hallar respuesta, pues el Barroco es un conjunto de elementos biográficos, sociológicos, formales, iconográficos e iconológicos que lo conforman como estilo.

Sin embargo, al remitirnos al concepto de catálogo razonado elaborado por Alfonso Fernández, nos propusimos un análisis crítico que se fundamentara en todas estas metodologías según fuera conveniente. En otras palabras, cada obra se acerca a la crítica a partir de un estudio en el que se conjugan diversas metodologías y que quiere resultar lo más objetivo posible.

De esta manera, en el primer capítulo hacemos una revisión histórica de los acontecimientos que se desarrollan en el Barroco, partiendo de la problemática que acontece a todo el siglo XVII: los cambios que surgen a partir de la reforma protestante y los nuevos caminos de la Iglesia católica para defenderse no sólo de las vías del protestantismo sino también para tratar de ejercer su hegemonía en el continente europeo.

Al empezar nuestra investigación, la cual es ante todo un estudio del análisis plástico de las obras de Stefano della Bella (artista italiano del *Seicento*), nos encontramos en que las fuentes historiográficas que trataban la situación de Italia en la centuria mencionada, eran escasas. Lo que resultaba más preocupante era cómo

insertar a un país ultracatólico en un período en el que su participación fue casi nula en la política internacional.

Por consiguiente, en este primer capítulo decidimos enfocarnos más que en Italia, en la situación de Europa para los años 1500-1650 y observar las medidas que Italia tomaba ante las circunstancias políticas, económicas y religiosas en la que los países más importantes de Europa (Alemania, Francia, Inglaterra y España) se encontraban.

Asimismo, partimos del problema inicial que marcó pauta de lo que acontecería durante gran parte de la vida de Della Bella: la reforma protestante, pues con su consolidación en los países nórdicos se marca un momento determinante para el resto de la historia, ya que a partir de entonces, la fe católica ya no tendría el monopolio espiritual de Europa.

Más adelante, cuando hablamos de los cambios que Lutero propone para su versión del protestantismo, nos adentramos a explicar las bases de las reformas de la Iglesia católica, o lo que muchos historiadores denominan “Contrarreforma”. Sin embargo, en este capítulo descubrimos que no se trata de un intento del catolicismo de contrarreformar a partir de los ideales de Lutero, sino que por el contrario, la fe católica intentaba reformarse desde hace mucho antes de que apareciera el monje alemán, pues para muchos los abusos de la Iglesia (ventas de indulgencias, guerras de religión, etc.) eran insostenibles y estaban costando la fe de muchos creyentes.

Así, cuando estudiamos la posición del catolicismo, no podemos dejar de analizar todas las consecuencias que ésta trajo consigo: Concilio de Trento, los cambios que se generaron en la Iglesia a partir del mismo, cambios sociales, económicos, nuevas maneras de aproximarse a la fe a partir del arte y, sobre todo, la Guerra de los Treinta años.

Ésta última delimitó los países adeptos al catolicismo y aquellos inclinados a seguir los pasos de una nueva fe. Después de la guerra de los Treinta años cesan los conflictos religiosos en el continente europeo. Sin embargo, como era de esperar en cualquier guerra, ésta trajo consigo muchos problemas económicos y sociales, que si bien no empezaron con ella, si se hicieron más acuciantes durante su desenvolvimiento.

En este aspecto, nuevamente tuvimos que abarcar un contexto socio-económico más global y no sólo de Italia, pues aunque las fuentes eran escasas, encontramos que la economía en Italia después de pasar por muchas crisis, entra en un período de decadencia, cambiando todo el sistema económico hasta el siglo XVIII.

Por otra parte, cuando estudiamos la economía y sociedad del siglo XVII, tenemos que retroceder hasta la centuria anterior para entender lo que pasaba, porque, al igual que sucedía en el ámbito religioso, los acontecimientos del 1600 eran una consecuencia inmediata del 1500 y, por consiguiente, nos es útil explicar cómo fue el cambio de una economía feudal a una preindustrial y la consolidación del absolutismo como una nueva forma de gobierno.

Finalmente en este primer capítulo y para cerrar con el análisis sociológico quisimos adentrarnos en lo que constituía la vida intelectual del *Seicento*, y visto que Italia era la, aún, cuna cultural, en este espacio nos dedicamos en gran parte a hablar de Florencia y la cultura del mecenazgo y cómo ésta pasa de la familia de los Medici a convertirse en un estatuto de Papas y figuras importantes de la época.

En el capítulo dos, encontraremos tres partes que consideramos esenciales para entender la estética desarrollada por Della Bella en su obra. Así, en primera instancia analizamos la evolución de la estética barroca, intentando acercarnos a lo que eran los cánones formales del arte barroco. Cabe la pena destacar que no sólo nos concentramos en el Barroco, sino que elaboramos un estudio progresivo de la teoría plástica italiana a partir del *Quattrocento*.

Al regresar algunos siglos atrás, podemos concienciar la manera en el que el arte ha cambiado (evolucionado) y de esta manera, entenderemos ciertos valores estéticos que de otra manera pudieran ser ignorados. Asimismo, debemos aclarar que en este capítulo no intentamos comparar Renacimiento-Manierismo-Barroco, sino que, por el contrario, queremos que el lector sea conciente de la evolución de los estilos.

En una segunda parte de este capítulo dedicado al estilo barroco, desarrollaremos lo que denominamos “temática barroca”. Aquí, intentamos explicar cómo surge cada temática y los valores plásticos de las mismas.

Por último, en este segundo capítulo hacemos un recuento de la evolución del grabado en Italia el cual intenta mostrar las distintas maneras en las que el mismo se ha desarrollado durante los siglos. Además, este estudio es de suma importancia, pues aquí hablamos de la historia en la técnica del grabado, lo cual nos ayudará a entender cómo Della Bella desarrolla un estilo propio que lo consagrará como artista.

En el capítulo tres nos adentramos a un análisis biográfico, en el cual, como su nombre lo indica, estudiamos la vida y obra del autor. Además, en este capítulo insertamos a Della Bella en los dos capítulos anteriores: en el análisis sociológico y en el estilístico.

El capítulo cuatro es una parte de este trabajo de grado que no forma parte de un catálogo razonado, puesto que el mismo puede alcanzarse sin ayuda del mismo. Sin embargo, debemos tener presente que el conjunto de obras a estudiar, que forman parte de la colección del MBA, han sido poco estudiadas. Por consiguiente, algunos de los datos que posee el museo no se encuentran actualizados y es uno de los objetivos de este trabajo poner al día la información que este a nuestro alcance.

Para ello hemos recurrido principalmente a fuentes electrónicas que nos ayuden a renovar la información. Dichas fuentes fueron extraídas principalmente de del catálogo de Charles-Antoine Jombert, *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin* (1772), el cual nos ayudó a obtener datos importantes de las obras como firmas y años en las que fueron elaboradas.

Asimismo, también revisamos la base de datos de algunos museos como el British Museum y el Fine Arts Museum of San Francisco, los cuales poseen muchas obras que también forman parte de la colección del FMN-MBA.

Por último, en el capítulo cinco entramos propiamente al catálogo razonado, en el cual, a diferencia del catálogo anterior en el que respetamos el orden de las obras impuesto por el museo según la entrada de las obras a la institución, en este catálogo decidimos establecer un orden cronológico para el conjunto de diez estampas a estudiar, pues quisimos seguir la cronología impuesta por Charles-Antoine Jombert en su catálogo queriendo así observar la medida en la que la técnica de Della Bella fue cambiando en los años.

Como hemos descrito anteriormente, este catálogo tiene el propósito de analizar la obra de una manera crítica y lo más objetiva posible. Sin embargo, la objetividad es un tema complejo, puesto que el individuo siempre se basa de sus experiencias personales para emitir una opinión sobre un tema o, en este caso, sobre una pieza plástica.

Con esta reflexión justificamos el porqué hemos decidido hacer un análisis sociológico, estilístico y biográfico en primera instancia, pues al empezar a estudiar las obras debemos tener un contexto general de lo que sucedía en la época en todos los ámbitos y de esta manera esperar que el análisis de la obra sea lo más objetivo posible, pues ya no se basará en nuestros gustos, sino que partirá de la teoría.

## CAPÍTULO 1. Contexto histórico, económico y social de Europa

En el siglo XVI se crea una fase en el catolicismo, lo que llamaremos Contrarreforma o, para algunos historiadores, Reforma católica, pero ¿de dónde surge esta idea de reformar los ideales de la Iglesia?

A principios de siglo surge en el Sacro Imperio Romano-Germánico un movimiento que se intenta separar de los ideales de la Iglesia católica, pero sobre todo, de sus dirigentes. Es con Lutero que esta reforma se hace más evidente y empieza a generar problemas para los católicos.

En este estudio sobre ambos fenómenos, queremos explicar primeramente cuáles son las bases religiosas de los protestantes, para después adentrarnos en todo lo que será el movimiento contrarreformista y sus consecuencias en el arte, en la sociedad y en la economía de la Europa del XVI y del XVII.

A pesar de que aunque nuestro contexto histórico es en el *Seicento*, también nos enfocaremos más en los años de la contrarreforma que nos marcan una pauta importante de todo lo posterior. Asimismo, explicaremos cómo gran parte de los acontecimientos de la primera mitad del siglo XVII serán una mera consecuencia de todo lo que ocurre desde mediados del 1500.

## 1.1 LA REVELACIÓN DE LUTERO

"Antes de comprender estas palabras, yo odiaba a Dios, porque él nos asustaba a nosotros pecadores por la ley y por la miseria de nuestra vida; y no suficiente con esto, todavía empeoraba nuestros tormentos por el evangelio. Pero entonces comprendí por el Espíritu de Dios las palabras: 'Mas el justo por la fe vivirá.' Entonces me sentí como nacido de nuevo, como un hombre nuevo. ¡Entré por puertas abiertas directamente al paraíso de Dios!"  
Martín Lutero.

Las razones por las cuales Lutero siente la necesidad de separarse de sus creencias nominalistas con las cuales había sido inculcado, son muchas, entre ellas se cuenta la superación de algunos ideales del cristianismo, pero, sobre todo ocurre un crecimiento personal.

En efecto, para 1517, Lutero escribe una tesis de noventa y cinco partes en las cuales explica el tráfico de las indulgencias papales, las cuales consistían en el trueque durante el pontificado de León X, en el cual se vendían documentos certificados que acortaban los años en el purgatorio<sup>1</sup>. El dinero adquirido por estos títulos era utilizado para pagar deudas del arzobispado alemán y el resto para la recolección de fondos para la construcción de la basílica San Pedro en Roma. No obstante, como estas tesis no fueron publicadas, sino expuestas en una carta al arzobispo de Wittemberg, que declaró nunca haber recibido, estas primeras protestas quedaron en el olvido.

---

<sup>1</sup> Se decía en la época: "Así que oigas cómo cae la moneda en el cofre, adivinarás que sale un ánima del purgatorio".



A pesar de que sus quejas no parecieron ser escuchadas, las mismas quedaron en él como anécdotas y recuerdos de su vida.

En 1519, Lutero reabre un curso de Salmos en la Universidad de Wittemberg, de la cual ya era un respetado catedrático de teología. De esta manera, revisa con profundidad algunos pasajes, entre ellos aquel que dice: *Esta Buena Nueva nos revela cómo Dios hace justos a los hombres, por la fe y para la vida de la fe, como lo dijo la Escritura: el justo vivirá por la fe*<sup>2</sup>. Cotejándolo con su experiencias y sus intentos fallidos de poner un fin a los crímenes de la Iglesia, Lutero tiene una revelación en la cual se constituye todo su pensamiento religioso, y será desde entonces, la base de la Reforma luterana. Así, pensó que la justicia de Dios no es una justicia activamente punitiva, sino la justicia en virtud de la cual Dios nos justifica por la fe.

Asimismo, el hombre no puede ser ajusticiado por una autoridad igualmente humana, sino por la Escritura, la cual debe ser leída e interpretada libremente. Esto, se contraponía, radicalmente, con todo lo que promulgaba el catolicismo: la Iglesia y sus representantes, eran la autoridad máxima de Dios sobre los hombres en la tierra y ellos eran los capacitados para revelar la verdad y enseñarnos el camino de Dios. De esta manera, la Biblia no podía ser interpretada a libre albedrío, pues esto podía generar confusiones, por el contrario debían ser lecturas dirigidas por personas capacitadas (cultas).

---

<sup>2</sup> Carta a los romanos: 1,17.

## 1.2 EL CATOLICISMO FRENTE A LA REFORMA

La “revelación” de Lutero le servía como excusa para plantear nuevos caminos del cristianismo, pero, especialmente, era una manera de evitar que la santa Iglesia romana tuviera el control absoluto de Europa.

Ahora bien, la respuesta del catolicismo fue lo que hoy conocemos como Contrarreforma, o un nombre más apropiado, Reforma católica, pero ¿por qué se hace esta distinción? Cuando hablamos de Contrarreforma, hablamos de la reacción de la Iglesia católica ante la reforma protestante, pero dejamos de lado el hecho de que las ansias de cambio del catolicismo empezaron antes de Lutero y continuaron después de este, por lo que “Reforma católica” no nos habla de una insurgencia, sino del cambio progresivo del catolicismo que llega a reafirmarse cuando se instaura el protestantismo.

A Lutero su nueva visión de la justicia le servía como pretexto para señalar los abusos de los católicos y éstos, además, se sirvieron de la religión para sus propósitos, los cuales eran la reevangelización de los pueblos perdidos para la causa católica en Europa y la conquista y evangelización de las nuevas tierras de América<sup>3</sup> y Asia.

---

<sup>3</sup> En efecto, a finales del siglo XV, Europa “descubre” América, cambiando así su visión del mundo e intentando acercar el mundo hacia el continente europeo. Esto trajo como consecuencia, cambios en la sociedad y en la economía, además de, por lo que nos interesa en esta primera parte, una manera distinta de concebir la religión.

Sin embargo, no podemos afirmar que estas reformas del catolicismo hayan sido vertiginosas. Por el contrario, lo que nos muestra la historia es que fue una serie de acontecimientos aislados que suceden desde el siglo XV hasta el siglos XVI, y que, además, se llegan a presentar de manera muy distinta en los principales países católicos: España, Francia e Italia.

En España, por ejemplo, los intentos reformistas provienen mucho antes de las exploraciones al continente americano, pero se justifican sobre todo por éstas. Es así como San Ignacio de Loyola, basándose en elementos de la *Devotio Moderna*<sup>4</sup>, crea la Compañía de Jesús, la cual nace con fines propios y altruistas pero que, gracias a su acogida, se convierte –por la bula papal *Regimini militantes ecclesiae* (1540)- en una de las órdenes de mayor importancia de la Reforma católica. Asimismo, San Ignacio escribe los *Ejercicios espirituales* (1548) que además de servir como un manual de meditación, fueron, fundamentalmente, una guía por la cual el hombre debía regirse para una vida católica y social correcta.

Los preceptos sociales explicados en estos ejercicios ayudaron a la evangelización del continente americano y las tierras de Asia, pero sobre todo, fueron un manual de la vida correcta en sociedad según lo dictaminaba la Iglesia católica y fue, para muchos, una guía útil en los rituales de oración y de la liturgia, entre ellos, para los artistas dedicados al servicio de la Iglesia.

---

<sup>4</sup> Un movimiento surgido a mitad del siglo XIV en los Países Bajos, que proponía una espiritualidad que se fundamentase en la oración y la liturgia para eliminar el pecado, además de tenerse a si mismos, al servicio de Dios y unirse a la vida de Jesús, imitándolo.

En Italia, la disensión contra el catolicismo se empiezan a sentir dentro de la misma Iglesia hacia el siglo XV, por monjes y frailes. No obstante, estos intentos fueron frenados por la Inquisición romana y desde el siglo XVI, muchos reformistas se vieron obligados a huir a países del norte, como el caso de Bernardino Ochino y Lelio Socino.

Uno de los ejemplos más resaltantes, es de un monje benedictino en Venecia, quien en 1543 escribió *Trattato utilissimo del beneficio di Giesu Christo crocifisso verso i cristiani*. Este libro, fue uno de los primeros indicios que el catolicismo consideró como riesgoso, pues nos hablaba de evangelismo y de una manera distinta de concebir la religión. Sin embargo, parece que la mentalidad de la época todavía no estaba preparada para el cambio, y es así como la Inquisición romana logró ponerlo a coto, hasta tal punto que de las miles de copias que se editaron en Italia, de él sólo se encontró, en el siglo XIX, un ejemplar en la biblioteca de Cambridge.

No queremos ahondar sobre todos los intentos reformistas del catolicismo, pues son muchos y la mayoría no logra hacer reaccionar a los Papas, los cuales continuaban sus pontificados sin prestar gran atención ante las molestias de los insurgentes, los cuales, en su mayoría eran las mismas personas de la Iglesia, léase frailes, monjes, etc.

Esta situación continúa durante las primeras dos décadas del XVI, pero después del saqueo de Roma en 1527, la situación se vuelve intolerable: ¡se pide cambio, y se quiere de inmediato!

Finalmente, la crisis llama la atención del Papa Paulo III (1468-1549) quien forma una comisión selecta de cardenales (Contarini, Carafa, Giberti y Reginald Pole) que estarían encargados de controlar las órdenes religiosas que se crearon en el “espíritu contrarreformista” y de poner fin a aquellas que no fueran rigurosas.

Así, con la participación de estos cuatro cardenales y bajo las órdenes de Paulo III, se crea el *Concilium Emendanda Ecclesia* (1537), el cual fracasó, pero sirvió para abrir camino al gran Concilio General, en el cual se discutieron diversos temas, y en su décimo novena sesión se propone la creación de un concilio que sirviera para solucionar los temas de la reforma, con la participación de las partes que quisieran estar involucradas. Es así, como finalmente, surge el Concilio de Trento (1545-63), la gran batalla de la Iglesia católica.

“Las buenas obras no están al alcance del hombre antes de saberse justificado por la fe”<sup>5</sup>

“Si alguno dijere que el impío se justifica por la sola fe, de modo que entienda no requerirse nada más con que coopere a conseguir la gracia de la justificación y que por parte alguna es necesario que se prepare y disponga por el movimiento de su voluntad, sea anatema.”<sup>6</sup>

“¡Gran merito el de Lutero, al conseguir que el catolicismo se definiese al fin con referencia a su doctrina!”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre las bases ideológicas del protestantismo, según Lutero en: Patrick Collinson. *La Reforma*. P. 124

<sup>6</sup> Del Concilio General, *Decreto sobre la justificación*, Canon IX.

<sup>7</sup> Comentario de Patrick Collinson a propósito del Canon IX. P. 132

### 1.3 CONTRARREFORMA O REFORMA CATÓLICA: EL LEGADO

Para el siglo XVI dos bloques religiosos dividen el continente, los protestantes y los católicos. Los países del norte y del centro se declaran a sí mismos partidarios de la nueva fe, mientras que los países del sur, a mediados de siglo, estaban por comenzar largas charlas para renovar el catolicismo, entre los mismos España, Francia e Italia. Pero, ¿qué pasaba en Italia?

Bien tenemos que recordar que para el siglo XVI Italia no se conformaba todavía como un país<sup>8</sup>, por el contrario, existían reinos, repúblicas y ducados<sup>9</sup>, independientes, que se unían sólo por factores culturales y tal vez lingüísticos (la gran mayoría de los dialectos italianos provienen del galo-italico).

Roma, era la sede de los Papas, de un Vaticano apenas en formación, pues para principios de siglo apenas se comenzaban los proyectos de la basílica de San Pedro. Y es que gran parte de su construcción proviene del período de la Contrarreforma.

Ahora bien, muchos historiadores y críticos del arte denominan el Barroco como un movimiento contrarreformista y a pesar de que hoy en día tenemos conocimiento de que en el Barroco se desarrollaron muchos temas, no podemos negar

---

<sup>8</sup> La unificación de todas las regiones italianas -20 en total-, tal y como hoy en día las conocemos, desde Valle d'Aosta hasta Sicilia se logra en el año 1861, con la proclamación de Vittorio Emanuele II como Rey. G. Moreti. *Il risorgimento italiano. Riflessioni politiche sugli avvenimenti della rivoluzione e sulle questioni più importanti d'Italia* Extraído el 31 de mayo de 2011. En: [http://books.google.it/books?id=vJMpAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=il+risorgimento+italiano&hl=it&ei=06PkTbTRJ0yCtge\\_16neCQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.it/books?id=vJMpAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=il+risorgimento+italiano&hl=it&ei=06PkTbTRJ0yCtge_16neCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

<sup>9</sup> Italia de norte a sur. Mapa cartográfico del 1600 (Ver Anexo 1),

que surge como una reacción religiosa que contraviene al protestantismo<sup>10</sup>. Es innegable la tesis de que sin el protestantismo jamás hubiese surgido el Barroco como mentalidad de una época y como estilo dentro de la arquitectura y de las artes figurativas.

Italia, para los años que siguieron al 1530, o mejor dicho Roma y los demás territorios italianos, empiezan la reconstrucción de las ciudades<sup>11</sup>, sobre todo los templos santos y todas aquellas edificaciones importantes que constituyeran la base ornamental de la ciudad<sup>12</sup>. Además, vale acotar, que los “descubrimientos” en América también ayudaron a tales reformas y si bien la mayor parte de Europa se encontraba en una profunda crisis económica, Italia logró mantener su estabilidad, si bien, económicamente, ya no era la potencia del siglo XV, cuando casi todas las ciudades importantes, como Génova, Venecia, Nápoles, entre otras, eran espacios mercantiles y de comercio.

Nos preguntamos, sin embargo, ¿cuáles eran las bases ideológicas de la Contrarreforma? ¿Reconstruir la fe católica y combatir todo lo que promulgara el

---

<sup>10</sup> Uno de los primeros Wölffin quien en 1888 publica sus primeros estudios, *Renacimiento y Barroco*, sobre el Barroco denominándolo arte de la Contrarreforma, conjugándolo con estudios ya realizados por sus antecesores, Burckhardt y Nietzsche, entre los principales.

En este estudio Wölffin contrapone el “clásico” contra el “barroco”, dos polos opuestos en la historia de las artes figurativas. Así descubre varios tipos de barroco; uno antiguo romano, que conjuga el gusto clásico con nuevos valores estéticos; y un barroco moderno que sería para Wölffin el auge del barroco. Luciano Anceschi. *La idea del barroco*. P.28

<sup>11</sup> Esta reconstrucción fue necesaria después de la primera guerra de independencia italiana, que tomó parte desde 1526 al 1530, donde no sólo gran parte de las edificaciones necesitaron restauración, sino que, además, para levantar la moral de los ciudadanos se empiezan a construir nuevas obras que ayudaron con el restablecimiento del orden en cada ciudad.

<sup>12</sup> Para el siglo XVI los principios urbanísticos de Alberti seguían vigentes. *De re aedificatoria (Della architettura)*, 1450. Consta de diez complejos volúmenes, y su publicación completa fue después de su muerte en 1485. Anthony Blunt. *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*.

protestantismo? ¿De qué manera se alcanzaría la victoria de la religión sobre lo profano?

Tenemos claro que la Contrarreforma es la que introduce a Europa a nuevos cambios, según Taipe a un nuevo ideal moderno<sup>13</sup>. Pero las bases de esta Contrarreforma surgen la influencia de un sentimiento hostil hacia lo profano. No obstante, estos temas logran subsistir dentro del barroco. ¿Es entonces una reforma radical de la Iglesia católica? En un principio, el Concilio de Trento establecía reglas muy claras de lo que eran considerados ideales católicos, pero esto no significó un cambio en la estructura del dogma, sino su rigidez.

El Concilio de Trento fue un acuerdo que surge entre las tres potencias religiosas de la fe católica, Francia, España e Italia, y tuvo como fin dictaminar el curso correcto de la Iglesia católica en contraposición a los ideales profanos del protestantismo, quienes condenaban el uso de las imágenes religiosas, considerándolas riesgosas por miedo a la idolatría. Por su parte, el Concilio de Trento hace un apartado especial sobre el uso de las imágenes como medios de propagar y fortalecer la fe, considerándolas de gran utilidad en la labor de reafirmar la fe de los creyentes.

“Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los

---

<sup>13</sup> Víctor Taipe. *Barroco y Clasicismo*. P. 50



ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.”<sup>14</sup>

Así pues, con los nuevos caminos de la fe católica establecidos en el Concilio de Trento, se profundiza la división entre las dos religiones, y se emplaza a los gobiernos (imperios, naciones, etc.) a tomar una decisión sobre qué religión seguir.

Si bien gran parte de los gobiernos tenían potestad de elegir la religión que mejor les conviniese, su elección traía consigo grandes consecuencias políticas, como fue el caso de Alemania<sup>15</sup>, que se dividía entre católicos y protestantes, y en donde la lucha de religión, se transformó, en un problema político-territorial que conllevó a la guerra de los Treinta Años (1618-1648), en la cual no sólo se veía afectado el Sacro Imperio Romano-Germánico, sino también toda Europa y que culminaría, finalmente, las luchas político-territoriales entre Francia y los Habsburgo<sup>16</sup>.

Tres son los factores que desencadenan esta guerra: la abolición de la Paz de Augsburgo (1555)<sup>17</sup>, la política contrarreformista de los Habsburgo (familia católica),

---

<sup>14</sup> Biblioteca Electrónica Cristiana. Concilio de Trento. *Documentos del Concilio de Trento*. “Sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes”. Extraído el 1 de septiembre de 2009. En: <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15>

<sup>15</sup> Alemania, para entonces no estaba constituida como hoy en día la conocemos: contaba con una fuerte división religiosa, por una parte estaban los calvinistas, por otra los luteranos y por último los católicos. Véase anexo 2.

<sup>16</sup> Para entender el contexto histórico de la guerra, debemos tener presente que la casa austríaca de los Habsburgo (católica) tenía el poder casi absoluto, de los territorios importantes de la Europa del 1550 – hasta la culminación de la guerra en la centuria siguiente-, y al existir este cisma religioso, su autonomía se vio en peligro cuando los reinos del sacro imperio decidieron su inclinación religiosa.

<sup>17</sup> Fue un acuerdo firmado por Carlos V en el que establecía la práctica lícita de la fe protestante o católica en el Sacro Imperio Romano-Germánico según la elección de cada nación. Además, este

la expulsión de los protestantes de su territorio, la consolidación del catolicismo en Hungría y Transilvania y la elección de Fernando II (austríaco y heredero de los Habsburgo) como emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico. Como consecuencia, surgen todos los conflictos posteriores, guerras internas en Alemania, guerras con Francia, Suecia y Dinamarca, que culminarán en 1648.

Además de la guerra de los Treinta años, la división entre las dos religiones, ocasiona la reanudación de lo que se conoció como la Guerra de los Ochenta Años, una lucha territorial entre los Habsburgos españoles y las diecisiete provincias de los Países Bajos –autodenominados Provincias Unidas en la época-, que empezó en 1568 con la coronación de Felipe II (español) y termina junto con la Guerra de los Treinta Años en 1648, con la Paz de Westfalia.

Estas dos guerras nos demarcan un contexto histórico en el cual se involucra todo el continente europeo y, asimismo, nos definen un problema socio-económico que analizaremos a continuación.

---

tratado permitía que aquellos que quisieran pasar del catolicismo al protestantismo podrían hacerlo libremente conservando sus cargos y mismos derechos que antes poseían.  
Steven Ozment. *Una fortaleza poderosa. Historia de un pueblo alemán*. Capítulo 4. “El escenario habitual de las justas de Europa. Alemania durante la guerra de los Treinta Años”.

#### 1.4 ECONOMÍA Y SOCIEDAD

A finales del siglo XV Europa “descubre” América y encuentra un nuevo potencial económico, un continente vasto en recursos, pero más que nada, un lugar incierto y alejado –en distancia y en preconcepciones (culturales, lingüísticas, religiosas, sociales, económicas, etc.)- del mundo occidental. América, además, ofrecía un riesgo a gran escala: para llegar a ella había que hacer una gran travesía a la que no muchos se atrevían, y una vez allí, las dificultades en las comunicaciones entre el continente americano y Europa dificultaban el proceso de conquista.

Para la centuria siguiente, había una sobrepoblación en Europa, que trajo como consecuencia escasez y alza en el precio de los alimentos, y a su vez, conllevó a hambrunas y epidemias, lo cual devastó las sociedades europeas.

En un principio, América era un continente que ofrecía solucionar todos los problemas económicos de Europa, pero más adelante se vio que su “descubrimiento” no era la solución y que, por el contrario, traería problemas inimaginables. La explotación de metales preciosos, por ejemplo, debía beneficiar el comercio y por ende la economía, no obstante, esto causó que se engrosara, excesivamente, el caudal de metal precioso monetario: demasiada moneda de plata que se deprecia y, al mismo tiempo, suben los precios de los productos agrarios.

Se presenta un cambio en la economía europea producto de las tierras explotadas en ultramar y el abandono del campo en España, por ejemplo. Además, los

salarios no eran apetecibles, si existían, pues no se habituaba a pagar a la mano de obra con dinero, sino más bien en especies y el pago de deudas que no terminaban de ser saldadas.

En las ciudades los precios se incrementaron debido a que los campos no alcanzaban su nivel máximo de producción y la demanda crecía. Además, se une el factor de las comunicaciones precarias que impedían el fácil transporte del trigo del campo a las ciudades: el mismo, no se podía transportar por tierra debido a las luchas territoriales internas de las naciones, por lo que el transporte marítimo se convirtió en el medio idóneo, aunque también implicaba riesgos, como la piratería, que dificultaba que llegase rápidamente a su destino. Muchas veces, cuando el trigo finalmente llegaba a las ciudades estaba vencido, y debido a la baja producción y a la alta demanda, igual se vendía a precios exorbitantes.

En determinados momentos, parte de la población (el sector rural) no pudo adquirir alimentos, lo cual trajo como consecuencia la muerte por hambruna, que acabó con un número considerable de la población de los siglos XVI y XVII. Además, las epidemias también contribuyeron a diezmar la población durante todo el período<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Sobre la misma, debemos comentar que en un principio se creyó que las enfermedades provenían de ciertos sectores pobres de la sociedad, por lo que el aislamiento fue una solución plausible. Sin embargo, más tarde se descubre que era una epidemia propagada por las pulgas de las ratas, cuya población (contrario a la de los humanos), aumentó debido al hacinamiento y a la falta de higiene de las ciudades.

Ahora bien, con el surgimiento del capitalismo, no sólo presenciaremos un cambio en la economía, sino también en la manera en la que la sociedad se iba a organizar<sup>19</sup>.

Se piensa que los ideales de religión expuestos por el calvinismo traían una fuerte mención a lo que hoy en día se conoce como capitalismo. De esta manera, se pensaba que trabajar duro, ahorrar lo producido e invertir cualquier ganancia, aumentaba las riquezas. De ello se extrae que el desarrollo comercial, así como el ahorro financiero son valores que se incentivaron en el calvinismo.

Bien hemos expuesto que la Europa del siglo XVI fue una sociedad dividida entre dos estamentos sociales, la aristocracia y los que trabajan, que se desarrollaban en una economía aún muy feudal (preindustrial). También hemos estudiado que con el éxodo rural, las ciudades se veían congestionadas por un cúmulo de gente que más que enriquecerlas, las empobrecía, y que este abandono del campo hacía que los precios en las ciudades se elevaran, haciendo el costo de vida insostenible para la mayoría de la población. Esto en cuanto señalamos la calidad de vida del vulgo, pero ¿qué pasaba en la nobleza?

Hay un sector de la sociedad del siglo XVI que no sufría las precariedades de la economía, y que por el contrario, se beneficiaba de las mismas: la aristocracia, a la cual también insertaremos a los caballeros y a todos los títulos nobiliarios.

---

<sup>19</sup> Son muchas las teorías de los inicios de mismo, y no es nuestro objetivo mencionarlos, por el contrario debemos exponer qué pasaba económicamente en el siglo y el surgimiento del capitalismo parece explicarnos la economía para estos momentos.

Las ciudades no sólo se veían superpobladas por el campesinado, sino también por estos señores feudales que al llegar a las ciudades se convirtieron así en servidores de la corona (cortesanización). Éste es un punto determinante en nuestro estudio del Estado en la Europa de finales del siglo XVI y mitad del XVII, pues es aquí cuando empezamos a notar lo que algunos denominan el empobrecimiento de la nobleza, el punto de partida del resquebrajamiento de lo que era considerada una clase social *elite*.

Estos grandes señores que llegan del campo a las ciudades con potencial económico, adquieren (o se les otorgan) cargos en las cortes, que ayudarían a establecer los estados modernos de los nuevos reyes absolutistas. Sin embargo, hay que recordar, como lo hacían algunos contemporáneos<sup>20</sup>, que estas personas no eran nobles de corazón (*gentiluomo*), es decir, no poseían la virtud que provenía de la educación y las buenas costumbres, sino un título comprado que menoscababa a aquel que lo había heredado<sup>21</sup>, por lo que comandaban bajo un régimen de terror<sup>22</sup>, queriendo establecer, así, el orden público impuesto por la corona.

Su visión hacia el comercio, sobre todo en los países del sur, dejaba claro que era demeritorio que a un noble se le viese ensuciándose las manos en actividades del vulgo, cuando era de gran valor que la fortuna fuese heredada y no trabajada. Esta

---

<sup>20</sup> “La ascendencia y el linaje no hacen a un hombre noble o innoble, sino que son el uso, la educación, la instrucción y la crianza lo que hacen de él una u otra cosa”. Guillaume de la Perrière. *Le miroir politique*. (1567). Extraído de Henry Kamen en el *Siglo de hierro*.

<sup>21</sup> Nobleza de toga.

<sup>22</sup> Muchos de los ejércitos nacionales eran comandados por “tiranos” con títulos nobiliarios.

actitud reinó especialmente en España, mientras que en Italia se pensaba que el noble podía participar de las actividades comerciales, siempre y cuando, éstas fueran a gran escala y realizadas por intermediarios.

De esta manera podemos notar qué pasaba en la nobleza cuando el deterioro de la actividad feudal fue inminente –aunque todavía era el principal sistema económico. Pero cuando se instaura el absolutismo como forma de gobierno, ¿qué pasó con estos nobles que tuvieron el poder sobre el pueblo? ¿qué pasó con la monarquía?

Es evidente pensar que aunque los nobles gozaron de mucho poder, por mucho tiempo, esta situación debía cambiar, pues además de los regímenes de terror que se crearon, la monarquía debía mantener su figura de autoridad suprema. Es por eso que cuando surge el absolutismo, los monarcas se convierten de *primus inter pares*<sup>23</sup> a autoridades antidemocráticas<sup>24</sup>, y es así como –paulatinamente- privan de derechos a los nobles, reduciendo su poderío militar, excluyéndolos de los altos cargos del gobierno y rompiendo con su independencia de “gobernar” (recordando que eran ellos los garantes del orden público).

Este era el contexto europeo. Sin embargo en Italia, el proceso hacia la monarquía fue significativamente distinto, pues las invasiones de las tropas españolas

---

<sup>23</sup> Frase del latín que significa “primeros entre iguales”. En este contexto, queremos decir que eran la autoridad máxima y partidarios de la nobleza.

<sup>24</sup> Para el siglo XVII no existía el concepto de democracia, sin embargo, se habla de “antidemocracia” como una manera de establecer que la monarquía era la única que gobernaba y, por ende, la única capaz de tomar decisiones.

a territorios italianos<sup>25</sup>, dan un vuelco a la sociedad y a la mentalidad de la época. Así, en Italia, la transformación ocurre al cambiar las señorías por estados territoriales de tipo monárquico.

En efecto, los territorios italianos establecen un régimen en el cual el Príncipe era la autoridad máxima en las decisiones políticas, económicas y sociales: todo surgía de la corte y a partir de ella. La manera en la que el Príncipe gobernaba sobre sus estados era una extensión de cómo él controlaba y administraba su Corte y su casa. En Italia, la nobleza pierde poder y ocurre un fenómeno interesante: visto que todo partía de la Corte donde el soberano ejercía todo su poder, los nobles intentaban entrar en la gracia de los reyes y virreyes.

Era un sistema que, en cierta medida, intentaba imitar la Corte de Madrid, en el que los territorios dependientes o independientes de la Monarquía Hispánica, aunque autónomos, se conectaban a ella por medio de una red de territorios monárquicos<sup>26</sup>. En el caso italiano, Roma sería la Corte con más autoridad, y los demás territorios italianos, Milán, Nápoles, por ejemplo, dependerían de las decisiones tomadas desde el centro, en otras palabras, desde Madrid, pues eran posesiones de los Habsburgos españoles.

---

<sup>25</sup> Durante todo lo que se conoció como Renacimiento, los territorios italianos gozaron de paz, seguridad y estabilidad gracias al establecimiento de la Casa de los Habsburgo como las máximas autoridades. No obstante, esa tranquilidad se rompe con la entrada de Carlos V –sacro emperador del Imperio Romano- a Roma en 1527.

<sup>26</sup> Manuel Rivero Rodríguez. *Italia en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII)*. Universidad Autónoma de Madrid. Extraído el 23 de diciembre de 2011. En: [http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=italia%20en%20la%20monarquia%CC%81a%20hispa%CC%81nica%20\(siglos%20xvi-xvii\)&source=web&cd=1&ved=0CBgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fgredos.usal.es%2Fjspui%2Fbitstream%2F10366%2F70408%2F1%2FItalia\\_en\\_la\\_Monarquia\\_Hispanica\\_\(siglos.pdf\)&ei=HqsET-X1J8rg0QGt0IGzDw&usq=AFQjCNHrBzGhLJOulfl2pGtipPLkhNoBAg&cad=rja](http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=italia%20en%20la%20monarquia%CC%81a%20hispa%CC%81nica%20(siglos%20xvi-xvii)&source=web&cd=1&ved=0CBgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fgredos.usal.es%2Fjspui%2Fbitstream%2F10366%2F70408%2F1%2FItalia_en_la_Monarquia_Hispanica_(siglos.pdf)&ei=HqsET-X1J8rg0QGt0IGzDw&usq=AFQjCNHrBzGhLJOulfl2pGtipPLkhNoBAg&cad=rja)



Aunque no era la manera ideal para el resto de los territorios, pues su autoridad quedó diezmada, fue un sistema que perduró hasta finales del siglo XVII, y es el sistema que demarca la vida del italiano durante casi toda la centuria.

Finalmente, y con el absolutismo instaurado como forma de gobierno en las principales regiones de Europa occidental, llegamos al año 1640, en la época del “período de decadencia” de los países mediterráneos. Unos años antes del fin de la guerra de los Treinta Años, la crisis económica llega a su peor momento, un ejemplo importante es el acabose de las relaciones comerciales entre Italia septentrional y Francia, Flandes y Alemania.

La crisis económica y social que había acaecido a todo Europa durante los años anteriores, llega a un momento crucial, en el que después, muchas de las economías no volverán a levantarse, como el caso de España e Italia, las cuales vieron el comercio descender de una manera vertiginosa, aunado a los problemas de peste y hambruna que todavía existían y, en el caso de Italia (peste del 1630-1657), que acabó con la gran parte de la población.

Las guerras, a pesar de ser fatales para la población, tampoco ayudaron a que se desarrollara el comercio, y un caso particular, fue la caída del sector textil en Italia, el cual declinó cuando las guerras de los países del norte se hicieron inminentes.

No obstante, a pesar de que las guerras causaron graves consecuencias para el comercio, debemos aclarar que la debacle económica de Italia tiene sus inicios desde

antes del 1600 y ya para la centuria siguiente dejaría de ser la potencia comercial de Europa, convirtiéndose en un país que hoy denominaríamos subdesarrollado, en donde se importaban los productos primarios y se exportaban los manufacturados.

La industria textil que era la principal fuente económica empieza a menguar debido a que el comercio de otras naciones empieza a ganar popularidad. Así, por ejemplo, los productos italianos que eran de gran calidad en relación a aquellos alemanes u holandeses, sufren grandes pérdidas, pues la industria italiana seguía utilizando métodos precarios para su producción, además, ofrecía una estilo anticuado. Las personas, a pesar de conocer la calidad de manufactura italiana, preferían los bajos costos de los productos alemanes y/o holandeses que aquellos de los italianos.

Pudiéramos preguntarnos, ¿por qué los italianos no bajaban los costos de producción para hacer el comercio sostenible y mantenerse a la vanguardia? El problema es que en Italia existían los gremios, que eran grupos que controlaban la manera como se elaboraba cada producto, exigiendo que tuvieran una manera específica en la cual debían ser fabricados así como su calidad. Esto impedía que las industrias textiles se rigieran por otros métodos y bajaran su calidad.

Asimismo, el costo de la mano de obra era sumamente elevado en comparación al resto de las naciones, lo cual trajo como consecuencia que la producción diezmara, dando oportunidad a los otros países a aumentar su producción y a convertirse más populares.

Por otra parte, el control ejercido por los gremios a las industrias textiles era más exigente en los tres principales centros urbanos de la Italia septentrional: Milán, Génova y Venecia, lo cual trajo como consecuencia que estas ciudades quedaran desplazadas por pequeños centros donde la inspección no sería tan severa. Así, La reubicación de las industrias se pensó como una solución plausible para esquivar la forma gremial y la oportunidad de que Italia retornarse a ser la vanguardia comercial; sin embargo, fue una medida que llegó tarde, pues ya el comercio italiano había sido abatido por el extranjero.

Para finales del siglo XVII la industria italiana no lograría levantarse, dejando atrás a esa fuerte potencia comercial para convertirse en una nación “subdesarrollada” que importaba artículos manufacturados y exportaba materia prima.

De esta manera, hemos podido observar cómo vivía y se organizaba la sociedad europea de finales del siglo XVI hasta mediados de la centuria siguiente. Además, el surgimiento del absolutismo, nos demarca un momento histórico importante, pues a partir de él, el monarca constituirá el centro de todo y esto se va a reflejar también en el arte: el barroco, además de ser un arte religioso, también fue un arte de la corte.

## 1.5 LA VIDA INTELECTUAL Y EL MECENAZGO

Hasta ahora hemos descrito el contexto histórico del siglo XVI y XVII, el cual fue afectado por períodos de hambruna y pestes, guerras civiles –en especial se mencionaron los casos de España, Francia e Italia-, luchas religiosas que se convirtieron en político territoriales –guerra de los Treinta Años-, el cambio de una economía netamente feudal hacia una era preindustrial con la formación del capitalismo y, por último, el surgimiento de una nueva forma de gobierno, el absolutismo, que cambió la política de Europa. Sin embargo, nos preguntamos ¿qué pasaba intelectualmente? ¿Qué sucedía en la época posterior al siglo de las luces, al Renacimiento?

Después del siglo de la razón, del hombre como centro del universo, del artista genio que intenta retomar los valores éticos y estéticos del clasicismo<sup>27</sup>, cuando se alcanza la máxima cumbre del conocimiento y de la expresión plástica, todo lo posterior, tenía que ser el declive. Sin embargo, hoy en día conocemos que el estilo barroco responde a las necesidades de una época, de las ansias de un artista de querer expresar el mundo exterior, procesado e intelectualizado<sup>28</sup>, en una pintura, escultura, arquitectura o grabado.

---

<sup>27</sup> Estética neoplatónica que se fundamentaba en considerar la naturaleza como máxima expresión de la belleza, que, por lo tanto, se debe imitar.

<sup>28</sup> Si en el Renacimiento se introduce la noción de artista-genio, en el Manierismo y en el Barroco no sólo se manejará esta principio, sino también el de un artista sensible que logra interpretar sus pasiones externas e internas.

Dentro de todos estos cambios y el caos de mediados del XVI, hasta la mitad del XVII, vemos a un hombre que tiene la necesidad de conocer, de entender, criticar o sobrevivir lo que acontece a su alrededor, y si el Renacimiento fue la era de las luces, todo lo posterior vendrá cargado de mucho oscurantismo y de un hombre que intenta dominar lo desconocido.

Es en estos cien años en que surge la paranoia de la brujería<sup>29</sup>, las traducciones de la Biblia y otros escritos importantes en lengua vernácula. No obstante, estas pasiones por el conocimiento fueron condenadas y sometidas, pues se consideraba riesgoso que el hombre corriente conociera los secretos que escribían los eruditos, o que analizaran los textos sagrados sin la ayuda correcta<sup>30</sup>. Es así como surge la censura: la Inquisición, tanto la española como la romana, y el Índice de los libros prohibidos.

El caso alemán, por ejemplo, es muy peculiar, pues si recordamos, el Sacro Imperio, después de la Reforma católica, entra en la guerra de los Treinta Años, y es en este período de cambios y de conflictos cuando se expande la imprenta y el periodismo: la propaganda, que se distribuía por medio de panfletos, era trascendental para conocer qué estaba ocurriendo<sup>31</sup>. Esto da pie a los grabados, los cuales eran una

---

<sup>29</sup> La mayoría eran mujeres ancianas, aunque se comenta que a los aquelarres (reuniones esotéricas cuyo único objetivo era adorar a Satanás) asistían buena parte de la población, niños incluidos.

<sup>30</sup> Creencia del catolicismo, pues el protestantismo alegaba que el conocimiento debía ser infundido, por pertenecer este al pueblo.

<sup>31</sup> [...] “pretendían presentar la justicia de una de las causas y los excesos del bando contrario”. Kamen. *Op. Cit.* P. 330

manera de ilustrar los acontecimientos de la guerra, tendencia que comienza en Alemania y después se propaga para el resto de Europa, por ejemplo, Francia<sup>32</sup>.

De igual manera, la propaganda religiosa fue gratamente difundida, tanto por los protestantes, como por los católicos. Sin embargo, estos últimos creían más en la palabra hablada que en la escrita o representada en las bellas artes, es por eso que dentro de los cambios de la Contrarreforma los sermones eclesiásticos toman gran preponderancia.

Al acercarnos a la forma como los italianos se aproximaban al conocimiento, encontramos algunas variantes. Al contrario de los franceses y los alemanes que construyeron un discurso por medio de la propaganda política y de los españoles que se basaron en la propaganda religiosa, a los italianos los veremos entremezclados en dos vertientes. Por una parte están aquellos –en especial los florentinos- que parten de un humanismo profundo en el que la ciencia es el principio del hombre, siendo la razón, más poderosa que la religión (cristianismo). Por otra, están aquellos que, fundamentándose en principios humanísticos, se interesan por lo pagano, por los mitos y por una fantasía esotérica.

“En la persona de Bruno [Giordano], el hombre ha alcanzado un nuevo horizonte: [...] «a la luz del sentido y de la razón, con la llave de la búsqueda más diligente, ha abierto de par en par esas puertas de la verdad que nos es dado abrir, y desnudado el rostro de la naturaleza de sus velos y coberturas». Dentro de ese esquema de cosas no había lugar para la fe

---

<sup>32</sup> Jacques Callot, en la serie “Los horrores de la guerra” (1633), nos ilustra en 18 grabados escenas de la guerra de los Treinta Años (Véase anexo 3).

cristiana y el Dios cristiano. [Girolamo Borri] Un día afirmó que no había nada en el cielo más allá de la octava esfera.”<sup>33</sup>

¿Cuál fue la solución para el hombre italiano? Escapar de la religión, creando nuevos dogmas, los cuales se basaron en la mezcla de lo pagano con la razón, oponiéndose, así, a esta fe renovada que surge en las sesiones del Concilio de Trento.

Si recordamos, el arte pagano tiene cabida dentro de la temática barroca, e incluso dentro del arte del alto Renacimiento, podríamos preguntarnos entonces, ¿cómo logra subsistir el arte pagano, con el arte religioso? La respuesta nos la presenta Gabriel Naudé un médico del siglo XVII, cuando ante las declaraciones de Borri pedía que el mismo se retractara y se quejaba de que sino hubiese sido por la protección del Gran Duque, al mismo lo hubieran quemado en la hoguera. He aquí cuando respondemos a la interrogante de por qué esta diversidad en los temas plásticos desarrollados en el Barroco: el mecenazgo.

Ésta no es una palabra desconocida para los historiadores, pues ya en el siglo XV con las figuras de Cósimo de Medici y Lorenzo Medici (conocido como Lorenzo el Magnífico) –quienes apoyaron a artistas como Fra Angélico, Masaccio, Miguel Ángel, Andrea del Verrocchio, Botticelli, entre otros-, entrevemos los primeros síntomas del mecenazgo en Italia.

A pesar de que los Medici fueron siempre reconocidos protectores del arte y de los artistas, a partir del siglo XV, los Papas también se convertirán en máximos

---

<sup>33</sup> Kamen. *Op.Cit.* P. 304

impulsores del arte. Algunos de los más reconocidos fueron: Sixto IV (1471-1484), Alejandro VI (1492-1503), Julio II (1503-1513), Pablo V (1605-1621) y Urbano VIII (1623-1644).

Entre los papados de Julio II y Pablo V observamos un salto, pues, en esta época de tensiones por la Reforma católica, la libertad artística que otorgaba el patronazgo, si bien no fue reprimida, tampoco se enaltecó como antes. Sin embargo, no es sino hasta la llegada de Urbano VIII –[...] *un Papa de talante benévolo, mente abierta y nobles intenciones*[...] <sup>34</sup>-, que las artes vuelven a gozar de la independencia y espontaneidad intelectual que en un momento tuvieron.

Debemos recordar que durante las sesiones del Concilio de Trento, toda la comunidad intelectual estaba mirando cuidadosamente hacia los nuevos caminos de la Contrarreforma. Por un lado estaban aquellos intelectuales y reformadores que eran rigurosos y que querían cambiarlo todo, y por otra, encontramos a aquellos que pensaban que los cambios debían ser sutiles. Los artistas, por lo general se encontraban en medio de las dos tendencias. Se mostraban imparciales, lo que originó que las artes empezaran a ser más vigiladas y los patronos, más cuidadosos.

No obstante, en la época de Urbano VIII, ya el furor contrarreformista empezaba a languidecer (si no desaparece por completo) y da paso una nueva era del patronazgo y los artistas, donde la libertad del espíritu va a reinar, y el patronazgo se convierte en sinónimo de educación: el apoyo a las artes era para aquellos que eran

---

<sup>34</sup> Francis Haskell. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. P. 21



letrados y con poder, y es de esta manera como surge la competencia entre patronos, lo cual dará cabida a las más grandes y opulentas creaciones de la Europa del siglo XVII.

## CAPÍTULO 2. El Barroco como estilo plástico en Italia

### 2.1 EVOLUCIÓN HACIA UNA ESTÉTICA BARROCA

Antes de emprender el desarrollo de la visión estética que se manejaba para la Italia del siglo XVII, debemos comenzar por explicar de dónde venía esta visión y la manera que la misma se fue modificando a través de los siglos y las distintas épocas alrededor del área cultural geográfica italiana.

Por consiguiente, nos parece pertinente adentrarnos en lo que los tratadistas anteriores a este siglo nos proponían como modelo estético a seguir. Aunque no nos alejaremos por muchos siglos, sí queremos partir del *Quattrocento*, siglo XV, época importante, pues es aquí cuando aparece una de las figuras más importantes, en cuanto a visión estética se refiere, para el arte italiano: Leon Battista Alberti (1404-72).

Así, la llegada de los tratados de Alberti, empieza a cambiar el pensamiento medieval de la Italia del *Trecento*<sup>35</sup>. Su figura es de tal importancia para el arte italiano, que su influencia no sólo alcanza a sus contemporáneos, sino también a sus sucesores, bien para imitarlo o para plantear nuevas ideas. Es así, como después del gótico, surge en Florencia un nuevo estilo que va de acuerdo al nuevo ideal: el pensamiento racional humano<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Antes de Alberti, para el *Trecento*, Italia contó con tratadistas reconocidos tales como Cennino Cennini (1370-1440) y Lorenzo Ghiberti (1378-1455).

<sup>36</sup> El hombre, según Alberti, puede obtener todo aquello que quiera, pero sólo a través de la razón puede saber a qué debe aspirar y aquello que debe evitar.

En el Medioevo, los tratadistas y las artes estaban sujetos a la Iglesia, de la cual aceptaban sus valores, entre ellos, exaltar el espíritu y abandonar lo material. Además, no se le exigía al artista imitar el mundo externo, pero sí elaborar una simbología apta para transmitir los valores morales de la Iglesia.

Como consecuencia, en medio de guerras eclesiásticas y sociales, el artista tenía el deber de representar momentos religiosos, aceptando, por consiguiente, la fe católica como la única capaz de brindar paz.

Asimismo, el artista, dentro de la estructura social, era considerado como un artesano –artes mecánicas-, pues no poseía la libertad de representar temas que fueran en contra de los valores de la Iglesia. Para el siglo XV, al publicarse los tratados de Alberti<sup>37</sup>, esta filosofía estaba dispuesta a cambiar, pues ya el artista debía ser considerado como un intérprete.

Es ahora cuando se contempla la razón del hombre como el medio idóneo de las manifestaciones artísticas, y por ende, empieza a gestarse la idea del artista que interpreta la naturaleza para después representarla, colocándolo, así, dentro de las artes liberales.

---

Este racionamiento está fundamentado más en la filosofía clásica que en el pensamiento católico, y es la condición fundamental del hombre en el nuevo estilo de vida que plantea.

Anthony Blunt. *Las teorías artísticas en Italia. Del Renacimiento al Manierismo*. “Capítulo primero. Leon Battista Alberti”. Pág. 18-19

<sup>37</sup> La mayoría de los tratados y escritos de Alberti se publican originalmente en latín. No obstante, a posteriori, le siguieron las traducciones en “lengua vulgar” (italiano actual, florentino para la época) que fueron elaboradas por él. Alberti, consideraba que esta “lengua vulgar” correspondía a la nueva sociedad que estaba naciendo, y por esta razón sus escritos siempre fueron traducidos.

La razón, según Alberti, conduce a la paz del espíritu, una condición que se maneja como indispensable para la vida correcta en sociedad. Para Alberti es muy importante el concepto de lo legal y lo correcto, tanto, que en su tratado sobre arquitectura<sup>38</sup> no sólo se maneja la forma y la estética de la misma, sino también de urbanismo, de cómo deben estar construidas las ciudades y la posición del individuo dentro de las mismas.

Encontramos en Alberti, un sentido de retomar la filosofía clásica, que es totalmente contrapuesto al pensamiento medieval. Por consiguiente, observamos que el Renacimiento en Italia, al menos en sus inicios, intenta recobrar con gran desesperación una mentalidad del pasado, haciendo al hombre su principal protagonista, y dejando de lado un fuerte pensamiento religioso del que se forjó el Medioevo.

Ahora, si bien en el tratado de arquitectura de Alberti encontramos los parámetros de cómo debe estar dirigida la sociedad y todos los elementos que la componen, es en sus tratados de pintura<sup>39</sup> donde podemos encontrar el verdadero sentir estético de la época.

Así pues, sobre la pintura, Alberti hace presencia de un naturalismo sin restricciones. Nos explica que la misma es una actividad científica que requiere, además, de cierta sensibilidad del hombre: científica, en el sentido estricto en el cual

---

<sup>38</sup> *De re ædificatoria (Della architettura)*, 1450. Consta de diez complejos volúmenes, y su publicación completa fue después de su muerte en 1485.

<sup>39</sup> *De Pictura (Della pittura)*, 1436 y *Elementi di pittura* (fecha desconocida).

el hombre debe sustentarse sobre conocimientos matemáticos que lo ayuden a dar un orden correcto y proporción a las cosas de la naturaleza que representa; y sensible pues el artista debe sólo imitar de la naturaleza las cosas bellas, lo cual implica que debe ser selectivo, o en tal caso interpretar aquello que represente para demostrarlo bello en la obra.

Si bien el conocimiento científico del artista comienza en Alberti como un deseo de lograr la perfección a través de la geometría, en Leonardo Da Vinci, (1452-1519), se hace más palpable: con la matemática –y la experimentación- se alcanzaba lograr la veracidad de las formas y de los cuerpos.

Da Vinci, seguía aplicando los principios científicos del arte según Alberti, pero empleando métodos distintos: no bastaba el simple conocimiento matemático, sino que este debía ser puesto a prueba. Por otro lado, criticaba a los escolásticos que todavía seguían el pensamiento medieval en el que la ciencia debía permanecer en expectativa y se convierte en mecánica (activa) cuando entra en contacto con el mundo material.

La pintura, es por tanto, una imitación científica de la naturaleza, pues reproduce ciertos aspectos de ella, siempre sin superarla y sin idealizarla, pensamiento contrapuesto a la idea de Alberti, donde el artista debía seleccionar las cosas bellas y, a su vez, interpretarlas.

Da Vinci marca una pauta importante para su época, y a través de su tratado de pintura nos podemos acercar al conocimiento matemático con el cual debía ser abordada la pintura –ni la escultura, ni la arquitectura son para él artes importantes por considerarlas mecánicas y ajenas a la supremacía del hombre.

Sin embargo, después de Leonardo, las artes entran un período que por mucho tiempo fue considerado “la decadencia”, que tiene sus inicios en el Manierismo, el cual es un estilo moderno que empieza por la imitación de los modelos clásicos como una huida inmanente del caos que lo rodea, sin embargo, traspasa los límites y convierte las formas para que éstas no sean una belleza sin alma, en contraposición a la pasividad del Renacimiento.

El Manierismo rompe la estructura espacial del espacio: agrega diferentes escalas, diferentes posibilidades de movimiento: [...] *en una, el principio de la economía* [el Renacimiento]; *en otra, el del despilfarro del espacio* [el Manierismo]<sup>40</sup>. El espacio es construido de manera irracional y caprichosa, en el que los personajes y objetos de importancia, a veces quedan subyugados por aquellos accesorios.

Es en este clima de oposición cuando surge el Barroco. Y es que el barroco por mucho tiempo fue considerado como una época oscura, como un síntoma de mal gusto. Así mismo podremos preguntarnos, ¿qué es el barroco: un período, un estilo,

---

<sup>40</sup> Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte I*. “El Manierismo”. P. 422.

una circunstancia de una época que define el arte y la cultura de una sociedad en un tiempo determinado?

Luciano Anceschi, en *La idea del barroco: estudios sobre un problema estético*, explica que el barroco antes del siglo XVIII no era considerado como un estilo, ni como respuesta de una época. No es sino a mitad de siglo que los alemanes empiezan a definirlo como un término que comienza a fomentarse a partir del sentimiento de los hombres a quienes asistía una cultura y un estilo.

No es de extrañar que las primeras nociones del barroco vengan cargadas de una fuerte crítica en el que se le consideraba el devenir de las artes figurativas. Después del Renacimiento, que se apoyaba en un fuerte ideal clásico, en el que el pensamiento racional del hombre era exaltado y donde todos los temas tenían cabida. ¿Qué podía venir después del Renacimiento? Lo más lógico es pensar que después del siglo de las luces, viniera lo contrapuesto, y el Barroco era precisamente esto. Sin ansias de irreverencia<sup>41</sup>, surge en Europa un período que atacaría con todo lo que proponía ideal y estéticamente el Renacimiento.

---

<sup>41</sup> Según los autores que maneja Anceschi, el Barroco es un estilo que más que buscar revelarse contra el ideal clásico que rebusca el Renacimiento, intenta la extravagancia, adornar y decorar lo natural. De esta manera, se intentaba romper (“descomponer”) las formas equilibradas y geométricas del Renacimiento. Se maneja el barroco, como una especie de desenfreno ideológico. P.20

Es con Wölffin<sup>42</sup>, en 1888, que se intenta entender el barroco como una historia moral que justifica una historia artística: a partir de las luchas de religión que se originan con la Contrarreforma, se intenta explicar un momento artístico.

Wölffin nos marca un punto de partida en el que el barroco ya no sería considerado como una mera contraposición al arte renacentista, sino como un arte con valores propios, que si bien surgen de estéticas contrapuestas, no será más llamado decadente y tendrá un valor singular en la historia de las artes.

Enrique Lafuente Ferrari, a manera de prólogo del estudio de Weisbach<sup>43</sup>, nos dice: *Toda obra de arte y todo arte pueden considerarse como representación intuitiva de categorías diversas de una cultura en la que se dan conjuntamente motivaciones religiosas, estéticas y sociológicas, y de un impulso ético inmanente.*<sup>44</sup>

Ahora bien, las imágenes religiosas en el barroco tienen mucho peso, pues en medio de luchas entre protestantes y católicos las mismas se convertirán en vehículos para difundir y reafirmar la fe. Si los protestantes, por miedo a la idolatría, condenaban el uso de las imágenes, la Iglesia católica se va a apoyar en ellas. Por consiguiente, tenemos que las mismas intentarán apelar a los sentimientos del espectador, sin dejar, no obstante, que los mismos las interpretaran libremente. Las

---

<sup>42</sup> En *Renacimiento y Barroco*.

<sup>43</sup> Werner Weisbach. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

<sup>44</sup> *Op.Cit.* P.14



imágenes, al igual que lo hizo la literatura con los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, iban a regir el curso correcto de los sentimientos de los fieles.<sup>45</sup>

Asimismo, surgieron nuevos temas para el período en el que se gestaba la Contrarreforma –aunque los mismos no se pusieron en práctica sino hasta 1600-, y con ellos una nueva iconografía:

[...] “la nueva iconografía, que aparece con gran uniformidad en todo el mundo católico, se encontraba profundamente condicionada por la controversia religiosa, pues a través de ella, la Iglesia definía su posición doctrinal oficial respecto a los puntos más polémicos del dogma”<sup>46</sup>

El Renacimiento aborda el tema religioso desde un repertorio propio de su época, donde la idealización y los patrones de belleza guardan semejanza con aquellos griegos, donde la línea y lo lineal eran el esquema de todo. Esos hombres que son bellos, perfectos, bien proporcionados y equilibrados son el reflejo de la superioridad del hombre, que encaja, así mismo, en una naturaleza perfecta: *Es decir, injertan lo que los artistas llaman el natural, una concepción arquetípica, platónica de la forma humana*<sup>47</sup>. Las emociones y los gestos no forman parte del transmitir un sentimiento, son, por el contrario, una visión arquetípica del mismo. Todo se conjuga a partir de un canon de belleza y de una forma ideal.

Con el Renacimiento presenciamos la época de las luces en el que se exaltaba la perfección, en la que la misma era la aspiración del hombre, y por consiguiente, de

---

<sup>45</sup> Vidas Ejemplares. *Ejercicios Espirituales Ignacianos*. Extraído el 8 de febrero de 2010. En: <http://www.acu-adsum.org/manual.del.ejercitante/indice1.htm>

<sup>46</sup> Fernando Checa y José Miguel Morán T. “La nueva iconografía”. *El Barroco*. P. 223

<sup>47</sup> Werner Weisbach. *Op.Cit.* P.24

las artes, donde la sencillez y lo lineal eran fundamental. El Barroco, por el contrario, busca romper con un equilibrio, busca lo complicado y lo dinámico, se preocupa por el movimiento frente a esa tranquilidad y parsimonia del Renacimiento, quiere alterar las formas agregándoles ritmo.

De esta manera, observamos cómo Rafael<sup>48</sup>, el artista más representativo en el auge del Renacimiento, logra una racionalidad plástica del arte religioso: imprime en la forma humana un carácter clásico.

Tiziano<sup>49</sup>, por su parte, logra una ruptura de las formas arquetípicas clásicas. Comienza a preocuparse por la expresividad, por otorgar sensualidad a los temas religiosos y es el punto de partida de un barroco que va a dejar atrás las formas esquemáticas, ideales y bellas, y se preocupará por la dramatización, por un histrionismo que llenará de emociones al espectador, que lo hará recapacitar, que reafirmará la fe que en él existe, y en tal caso adoctrinará. Es en Tiziano cuando, por primera vez, las artes empiezan a entregarse a lo natural para dejar atrás lo idealizante.

---

<sup>48</sup> En las pinturas de Rafael la simetría y el equilibrio son las protagonistas. En Rafael se percibe la búsqueda constante a la belleza ideal platónica y, sobre todo, hace alarde de un clasicismo en el que las formas arquitectónicas y las humanas se conjugan a la perfección. Véase anexo 4.

<sup>49</sup> Pintor italiano perteneciente a la escuela veneciana. Alumno de Giovanni Bellini y, más adelante, colaborador de Giorgione. En sus lienzos se percibe el espíritu veneciano donde la gama de colores es muy distinta a la que se planteaba en el renacimiento romano, o incluso en el florentino. Si, anterior a él, las representaciones religiosas presentaban un esquema formal, lineal, en Tiziano se percibe, un deseo por romper los esquemas y de esta manera, agregando mayor dinamismo a las escenas. Véase anexo 5.

Miguel Ángel representa para el arte italiano y para el arte barroco un punto de ruptura del Renacimiento y empieza a delimitar lo que sería un nuevo estilo, dejando atrás el canon clásico de bello y belleza ideal.

Es en el conjunto de frescos de la Capilla Sixtina, *El juicio final* e *Historias del Génesis*<sup>50</sup>, donde se vislumbra un nuevo arte. Este, trajo consigo la forma atlética de los cuerpos, a la experimentación de los cuerpos en movimientos, de ritmos agitados, dramáticos y sensuales que se alejaban del equilibrio y lo estático del Renacimiento.

Es aquí cuando presenciamos, por primera vez (incluso), cómo el artista no se preocupa por tener una consciencia de los movimientos naturales del cuerpo humano, sino que, por el contrario, los tensiona y los somete a posturas inusuales y, a veces, imposibles –basta observar la manera como se contorsionan y se tuercen los cuerpos de Miguel Ángel, haciendo presencia de cada músculo del cuerpo humano, aún en mujeres se detalla la forma atlética.

Tintoretto, sin embargo, introduce tantas ideas plásticas reconocibles en el barroco, que es en él donde fijamos nuestra atención cuando hablamos de la introducción de la estética barroca.

Al observar una obra de Tintoretto estamos ante la presencia de un teatro expresado por colores y formas sobre un lienzo. Es el ejemplo máximo de lo

---

<sup>50</sup> Véase anexo 6.

dramático, de lo trágico y patético de la estética barroca<sup>51</sup>. En él, no existe una belleza ideal, mucho menos la preocupación de Tiziano de ser veraz con la realidad, por representar lo natural. Hay en Tintoretto cierta inquietud por la fealdad, por lo sucio, por llevar al arte a otros extremos: si el Renacimiento se preocupa por mostrar al hombre como superior ante todas las cosas, por mostrarlo perfecto, Tintoretto, quiere, por el contrario, mostrarlo hombre, imperfecto en esencia.

La luz que en las pinturas renacentistas se presentaba con tal perfección y claridad como lo eran las figuras, en Tintoretto es histriónica, sirve para alumbrar aquello que es real e imperfecto, todo lo que el Renacimiento pretende ocultar.

Si bien uno de los primeros artistas en romper con la estética neoplatónica del Renacimiento fue Tiziano, haciendo gala de un naturalismo sin precedentes, cuando hablamos de naturalismo en el Barroco, inmediatamente pensamos en Caravaggio, en figuras de gestos y posiciones dramáticas y expresivas, en la luz teatral, en los colores sucios, en la ruptura de los esquemas; sin embargo, ¿cómo definimos el naturalismo barroco?

Cuando decimos naturalismo barroco<sup>52</sup>, nos referimos a la representación de la naturaleza tal cual se presenta, sin idealizarla, sin embellecerla. Es la total aceptación del mundo real, es captar por los sentidos aquello que percibimos, sin dejar de lado la característica fundamental del artista barroco: su psicología, imprimir

---

<sup>51</sup> Véase anexo 7.

<sup>52</sup> También denominado “realismo”.

en el arte el sentimiento de pasiones internas. Aunque el naturalismo barroco no consistía en buscar la manera de perfeccionar la naturaleza<sup>53</sup>, o de seleccionar, en ella, las cosas bellas (como en Alberti), el artista si debía interpretarla, imprimiendo, a su vez, en ella los sentimientos del alma<sup>54</sup>.

Ahora bien, sabemos que debido a la necesidad de la Iglesia católica de presentar una actitud defensiva ante el protestantismo, apelando a los sentimientos del espectador, las imágenes adquieren un nuevo sentido en la religión. Las mismas deben conmover e impresionar, y, por consiguiente se fundamentarán en la emoción.

Sin embargo, cuando hablamos de emoción, no sólo nos referimos a los sentimientos que se moverán en el espectador, sino también en los del artista. Es el barroco, uno de los períodos artísticos que más se fundamenta en la psicología del artista, la cual va a estar siempre representada en su obra.

¿Y qué mejor manera de conectarse con el espectador que dejándole ver los sentimientos del alma del artista? El barroco no sólo da cabida a ello, sino que también espera que el artista, a través de su arte, se conecte con su yo interior, reflexione en él y lo represente.

Si bien en un principio las emociones eran ingenuas, a principios del siglo XVII, las mismas se tornaron más complejas a medida que el barroco se acentuaba

---

<sup>53</sup> Era ante todo como lo determina Checa y Morán, [...] “una reflexión acerca de las posibilidades del ojo como órgano de la visión”. P. 29

<sup>54</sup> [...] “las ideas espirituales y los impulsos psíquicos logran, en algún modo, dentro de la evolución artística, una representación plástica” [...] Weisbach. *Op.Cit.* P. 55

más en la mentalidad del siglo. Así pues, la psicología se convierte en un paso por el medio del cual el artista logra expresar dramatismo.

Asimismo, cuando pensamos en naturalismo barroco, no sólo hacemos referencia a un carácter de expresión de la realidad, sino también los medios en los que la misma se presenta. Si estudiamos las obras de Caravaggio, no sólo estaremos observando obras naturalistas, sino también haríamos referencia al teatro y a la retórica. Caravaggio, es, sin lugar a dudas, uno de los primeros en querer incorporar en la pintura, instrumentos que estaban reservados sólo para la literatura.

La estética barroca se fundamenta gran parte en estas tres características: el naturalismo, la teatralidad y la retórica; además de la libre interpretación de la poética de Aristóteles<sup>55</sup>.

Ahora bien, a pesar de que el barroco siempre quiso separarse del ideal clásico de la belleza, surge a finales del siglo XVI, primordialmente en Francia<sup>56</sup>, la necesidad de retornar a las formas clásicas, y es lo que más tarde conoceremos como *clasicismo*.

Aún cuando la raíz de la estética barroca es contraponerse a las formas platónicas, en artistas como Poussin, la necesidad es regresar a esquemas clásicos, tanto formales, como estéticos. Es el clasicismo francés la reacción inmediata a los movimientos anti-clásicos que se venían gestando desde Miguel Ángel.

---

<sup>55</sup> Orden, simetría y precisión.

<sup>56</sup> Aunque la representación del barroco clasicista en Italia viene, principalmente, por parte de Annibale Carracci y Maderno (arquitecto).

Si observamos la historia del clasicismo barroco, debemos detenernos en Nicolás Poussin quién es el máximo representante del mismo. En Poussin sentimos un retornar al pasado, pero más que a la antigüedad clásica, un gusto y admiración por el Renacimiento<sup>57</sup>: *The great Renaissance traditions proved to be the most attractive for the young artist, serving as compensation for the weakness of his casual Parisian teachers.*<sup>58</sup>

En la pintura barroca de orden clasicista retornamos a las ideas de Alberti del artista intérprete. Así pues, el mismo debía elegir de la naturaleza las cosas bellas y representarlas, no se dejaba de lado lo verosímil (carácter naturalista), pero en esta búsqueda de la perfección el artista en el proceso seleccionador de formas bellas tenía un papel preponderante.

De esta manera, vemos cómo evoluciona el Barroco hacia lo que hoy conocemos y admiramos. Asimismo, percibimos que si bien en un principio intenta contraponerse a ideales pasados, se afinca tanto en la mentalidad de la época que logra desarrollar una estética propia en la que la diversidad de estilos y temas serán su característica fundamental.

---

<sup>57</sup> Véase anexo 8.

<sup>58</sup> Las grandes tradiciones del Renacimiento fueron mucho más atractivas que aquellas que le pudieron proveer sus maestros parisinos. (Se hace gran énfasis, dentro de los historiadores de Poussin, en el hecho de que sus maestros Ferdinand Elle y Georges Lallemand, no pudieron proveerle los conocimientos que el a tan corta edad necesitaba.)

Yuri Zolotoc y Natalia Serebriannaia. *Nicolas Poussin. The master of colors*. P. 8

## 2.2 TEMÁTICA BARROCA

Después de haber hecho un recorrido histórico de las características formales del barroco, nos adentraremos a observar los distintos temas que el mismo propone.

Debemos recordar que si bien el Barroco surge a partir de una necesidad de convertir las artes figurativas al servicio de la Iglesia<sup>59</sup>, no podemos decir que su temática era exclusivamente religiosa. Si por algo se caracterizó fue en la capacidad de mostrarnos un arte religioso dramático, y asimismo, exhibirnos temas profanos, paisajes, temas de corte, etc.

De esta manera, estudiaremos primeramente el *realismo*, que aunque pudiéramos relacionarlo con el naturalismo –que más que una temática barroca, es una característica-, se trata de representar escenas de la vida cotidiana, de una manera natural, sin esquemas y siempre con el carácter dramático barroco. El realismo, al contrario de otros temas barrocos, tuvo especial cabida en Holanda, donde, por razones históricas y sociales, va a tener gran parte de su crecimiento.

Debemos recordar que a partir del siglo XV, las Provincias Unidas de Holanda comienzan a vivir una gran prosperidad económica y mercantil: Holanda se convierte en un gran importador de embarcaciones y, por consiguiente, en una potencia económica y cultural.

---

<sup>59</sup> Rudolf Otto, en *Lo Santo*, define la contrarreforma y el arte que se genera a partir de ella, como una espiritualidad numinosa; es decir, el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad. El barroco mantiene una relación íntima con una emoción religiosa, una energía deformadora.



En este auge cultural, aparece una pintura realista, encargada de mostrar la vida del día a día<sup>60</sup>, cargada de escenas de campo, hogareñas, de una luz enceguedora y mostrando a los individuos de alguna manera idealizados, casi angelicales.

Asimismo, dentro del auge de representar la vida diaria surge la *pintura de género*, que al igual que el realismo su objetivo era representar la vida cotidiana haciendo gala del naturalismo barroco. Sin embargo, al contrario del realismo que se desarrolla en gran parte en Holanda, la pintura de género se representa con gran fervor en Francia, y es una manera de dar un espacio a los grandes artistas de representar escenas humildes, personajes reales, con problemas reales y aún haciendo alarde de sus aptitudes artísticas<sup>61</sup>.

Ahora, dentro de las temáticas desarrolladas por los holandeses, también tenemos, las *bombachadas*, que son, en cierta manera, una vertiente del realismo y de la pintura de género. Surge con la figura del artista holandés Pieter van Laer, establecido en Roma desde 1625 a 1638<sup>62</sup>. Su principal característica es la representación de la vida cotidiana, de la cual, aún asumiendo caracteres del naturalismo *caravaggesco*, hacen sus propias interpretaciones estéticas y formales.

Ahora bien, en Francia podemos distinguir una de las grandes temáticas barrocas que corresponde a sus características clasicistas: *el paisaje*.

---

<sup>60</sup> Véase anexo 9.

<sup>61</sup> Véase anexo 10.

<sup>62</sup> Véase anexo 11.

Es en el barroco cuando hacemos presencia de la “naturale artifici”<sup>63</sup>, la cual como su nombre nos indica, es la representación en las artes plásticas –y fuera de ellas<sup>64</sup>- de una naturaleza artificial, que, de alguna manera, va a modificar ciertos aspectos de la naturaleza para presentarnos formas más sofisticadas y bellas: *No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perfecciona.*<sup>65</sup>

El paisaje barroco es una temática que no sólo se basa en el perfeccionamiento de la naturaleza, sino también en el control de la misma, pues haciéndola artificial, el pensamiento racional del hombre la domina. En cierta manera, la naturaleza plástica del barroco abandona todo síntoma del naturalismo y se acoge a los caprichos del artista, que intenta racionalizarla y ordenarla.

A pesar de que el ideal clasicista del embellecimiento de la naturaleza pareciera provenir más de los franceses, quienes en la decoración de palacios –con los jardines- son los precursores, el paisaje fue un tema que se desarrolló en todos los países que experimentaron el barroco como expresión plástica.

---

<sup>63</sup> O “naturaleza artificiosa”, término utilizado por primera vez en las cartas –*Lettere*- de Claudio Tolomei, publicadas en Venecia para 1549. (Fernando Checa y José Morán. “Artificiosa natura: la imagen barroca de la naturaleza”. *El Barroco*. P. 126)

<sup>64</sup> Checa y Morán, entre otros, también trabajan el tema de la naturaleza barroca cuando trabajan la corte y los jardines. Sin embargo, nuestro estudio es de las artes plásticas, por lo que sólo trabajaremos el tema de la naturaleza dentro de ella y no la influencia que tuvo en la decoración externa de los palacios.

<sup>65</sup> Baltasar Gracián. “12”. *Oráculo manual y arte de prudencia*. P. 16

En efecto, uno de los grandes paisajistas barrocos fue el italiano Annibale Carracci, quién en su poética de la naturaleza, la incluye como algo más que un simple decorar y le da un papel preponderante dentro de las artes plásticas.

El paisaje como temática tiene gran difusión en el barroco, y cuando hablamos de barroco italiano, Florencia es la protagonista en el paisaje. Debemos recordar que Florencia siempre fue ultra renacentista, de hecho, es una de las últimas “ciudades italianas” en unirse a la corriente barroca, ¿y qué mejor manera de hacerlo que con el paisaje, que aún demostrando síntomas de autonomía no era un impacto tan fuerte para la Florencia renacentista?

Es de esta manera como personajes como Jacques Callot<sup>66</sup>, Salvatore de la Rosa, entre otros, logran hacer del paisaje una temática importantísima para el género barroco<sup>67</sup>.

A pesar de que el paisaje, dentro de la cultura barroca italiana es trascendental, no podemos dejar de mencionar otra temática barroca directamente vinculadas con el clasicismo: el *retrato*, el cual se fundamenta, principalmente en la vida de la corte.

Los orígenes del retrato se remontan a muchos siglos anteriores, pero no guarda el mismo significado: anteriormente el retrato era usado, comúnmente, para

---

<sup>66</sup> A pesar de que Jacques Callot, nace y estudia en Francia, gran parte de su carrera artística la desarrolla en Italia. De hecho, es en Roma donde aprende la técnica del grabado en metal. *Las Bellas Artes. Arte Francés desde 1350 a 1850*. Jacques Callot. P. 22

<sup>67</sup> Véase Anexo 12.

rememorar a la persona representada, mientras que para el siglo XVII guarda relación con la alabanza, con la gloria. Más que para recordar a la persona representada, es para subrayar su magnificencia.

Debemos recordar la importancia que tuvo la aristocracia para la economía y la sociedad del siglo XVII. A pesar de que la monarquía, pretendía reafirmarse como la clase dominante, la aristocracia tuvo tal significación, que el arte no pudo olvidarla<sup>68</sup>.

Aun cuando el retrato barroco pretendía alabar y exaltar, al observar escenas de pinturas de género ¿no estamos, hasta cierta manera en presencia de un retrato?

Se podría decir que sí, pues aunque el retrato quedó para la representación de la vida de la corte, para mostrar sus excentricidades, su poder y magnificencia – incluso la aristocracia hacía alardes de poder, en constante competencia con la monarquía-; también sirvió para mostrar la vida del común, fuera de la corte y de los palacios<sup>69</sup>. Y no podemos olvidar los grandes retratos de Papas, que servían para hacer mención y glorificar sus servicios a la Iglesia.

Por otra parte, dentro del espíritu clasicista del barroco, están las *alegorías* y los *temas históricos*<sup>70</sup>, ambos, fundamentados en los valores estéticos del realismo

---

<sup>68</sup> Fernando Checa y José Miguel Morán T. “ El entorno y la imagen de la aristocracia”. *El Barroco*. P. 285-293.

<sup>69</sup> Véase anexo 13.

<sup>70</sup> Véase anexo 14.

aristotélico, siendo a la vez, [...] *testimonio de la verdad y de la memoria y recordatorio de los buenos hechos y actos virtuosos*<sup>71</sup>.

A pesar de que el clasicismo es parte importante de la temática barroca, no podemos olvidar su tendencia hacia el arte religioso, es por eso que recordando la sesión XXV del Concilio de Trento, recordamos que el Barroco prestó sus servicios a la Iglesia y que basándose del naturalismo y el dramatismo representó escenas de santos, escenas de los textos sagrados, y de esta manera, enalteció los ideales del catolicismo.

Por esta razón, escenas de *misticismo* y *éxtasis*, tuvieron una especial acogida en el barroco, las cuales se consideraban idóneas para la difusión del mensaje reafirmante de la fe católica, pues son escenas que nos muestran cómo seres terrenales logran la comunicación con Dios, a través de la reflexión y la oración.<sup>72</sup>

Asimismo, en las *vanitas*<sup>73</sup>, vemos la posición del barroco sobre la muerte. Por primera vez después del Medioevo –que exaltó los elementos referentes a la caducidad de la vida, los cuales el Renacimiento no consideró o decidió ignorar- nos reencontramos con la exaltación de la muerte, o por lo menos con la intención de darle un sentido justo.

---

<sup>71</sup> Fernando Checa y José Miguel Morán T. “El nuevo sentido de la alegoría y la historia”. *El Barroco*. P. 38

<sup>72</sup> Véase anexo 15.

<sup>73</sup> Véase anexo 16.

Por último, tenemos el *bodegón*, o *naturaleza muerta*<sup>74</sup>. A pesar de que no surge en el siglo XVII, su mayor desarrollo se lo debemos al barroco. Más allá de la representación de frutas, flores, vajillas, cazas, etc., era una manera de mostrar características formales (dramatismo, naturalismo, etc.) y virtuosismo. Asimismo, estaban cargadas de un fuerte contenido simbólico: la igualdad de las cosas materiales al lado de la figura humana<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Véase anexo 17.

<sup>75</sup> Stefano Zuffi. “Bodegón”. *El siglo XVII*. P. 49

### 2.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL GRABADO EN ITALIA

El grabado surge hacia 1446 con una estampa de la *Flagelación*, perteneciente a una serie llamada “La Pasión”, hoy en día custodiada por el Gabinete de Estampa de Berlín. No obstante, se presume que uno de los primeros grabadores, fue Martín Schongauer (h.1448-1491), quien eliminando las decoraciones de las planchas utilizadas para la orfebrería, se concentra en el dibujo. A seguir sus pasos, encontramos a Alberto Dürero (1471-1528), hijo de orfebre y uno de los más importantes grabadores de su época, que no sólo establece innovaciones en la técnica del grabado (aguafuerte<sup>76</sup>), sino también en las artes del siglo XV y XVI.

A pesar de que hoy en día se reconoce que los alemanes dieron inicio al aguafuerte, no se puede negar que los niellistas italianos<sup>77</sup>, también hicieron sus aportes para la historia del grabado. Dentro de Italia, se encuentran muchas personalidades importantes, sin embargo, una que merece ser destacada es Andrea Mantegna (1431-1506), quien, estudiando a profundidad los movimientos del cuerpo, logra agregar a volumen a sus grabados.

---

<sup>76</sup> Esta técnica consiste en cubrir una lámina de metal, superficie principal, con una capa de barniz protector en el que el grabador dibuja con utensilios de punta metálica. Después que el dibujo está acabado, se remueve la lámina de barniz, y se inserta la superficie metálica en aguafuerte (mezcla de ácido con partículas de agua), la cual corroe la superficie metálica. Es a partir de esta corrosión que el dibujo se irá generando. De esta manera, tenemos que el grabado es un arte gráfico mediante el cual se incide sobre una superficie por medio de utensilios cortantes y/o ácidos que atacan a la misma. En este arte se emplean conocimientos plásticos tales como el dibujo, la proporción, volumen, color, perspectiva, etc., además de un conocimiento científico de parte del artista.

M. Riat. “Procedimientos químicos, el aguafuerte”. *Técnicas gráficas. Una introducción a las técnicas de impresión y su historia*. Extraído noviembre de 2010. En: <http://www.riat-serra.org/tgraf.html#tga-inhalt>

<sup>77</sup> Proviene de Niello, técnica sobre plancha de metal, en la que se trazan líneas muy delgadas para así obtener tonos más oscuros. MBA. *Breve historia del grabado en metal*.

Otro grabador importante, influenciado por los niellistas italianos y por los grabados de Durero, fue Marcantonio Raimondi (h.1480-1534), quien al agregar una separación entre línea y línea, logró que se definiesen naturalmente las formas, creando, así, un estilo propio que originó que Rafael Sanzio lo contratase para la reproducción de algunas de sus obras. Gracias a Raimondi, el grabado que, en sus inicios fue sólo una manera en la que el artista tenía la capacidad de explorar nuevas técnicas, ahora también servirá para reproducir obras que se tenían pensadas como únicas, generando así, un comercio masivo de estampas.

De esta manera, hacia el siglo XVI –y durante todo el siglo XVII-, el aguafuerte crece en popularidad por su carácter de fácil movilización e intercambio y por ser una manera de representar, rápida y expresivamente, cualquier acontecimiento. Así, se convirtió en el arte predilecto de artistas como Jaques Callot, Stefano della Bella, Salvatore Rosa, entre otros.



### CAPÍTULO 3. Vida y obra de Stefano della Bella (1610-1664)

Della Bella parece ser una materia de estudio para el siglo XX, sin embargo, el interés que despertaba un siglo atrás se ha ido perdiendo en la centuria actual. De él tenemos poco, podríamos afirmar que la única cosa que atesoramos son sus grabados, repartidos en todas partes del mundo, desde libros en la Galleria degli Uffizzi, galerías grandes y pequeñas en Nueva York, hasta en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde centramos nuestra atención en diez grabados de la colección. Pero, ¿quién era Stefano della Bella, denominado Stefanino por el biógrafo y crítico de arte florentino Baldinucci y conocido en Francia como Etienne de la Belle?

Della Bella nace en el año 1610, de un padre escultor que muere cuando Stefanino todavía no alcanzaba la adolescencia. Así, poco después de la muerte de su padre, entra bajo la tutela del orfebre, Giovannibattista Fossi, pero al mostrar, a temprana edad, grandes dotes como dibujante, es enviado al estudio de un pintor, Giovannibattista Vanni<sup>78</sup>, el cual le enseña principios plásticos de los cuales nuestro joven artista carecía. Sin embargo, Della Bella se sentía mucho más inspirado en las planchas en metal que en el lienzo, y es así como se convierte en grabador.

En los talleres de orfebrería, descubre los grabados de Jacques Callot (Nancy, 1592-1635) –un grabador francés de renombre en la sociedad florentina para los

---

<sup>78</sup> Los Vanni, originarios de Siena, eran reconocidos artistas, siendo el más notorio el padre de Giovannibattista, Francesco Vanni. En otras referencias también podemos encontrar a Raffaello y Orazio, ambos hijos de este último, todos pintores del barroco. Léase: Charles-Antoine Jombert. *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*. Introducción de Filippo Baldinucci.

tiempos de Della Bella-, los cuales empieza a imitar con fervor. En efecto, observamos que muchos de los primeros grabados de Della Bella siguen la misma técnica que la del grabador francés, el cual tenía la peculiaridad de generar volúmenes en sus grabados a partir del uso de líneas verticales, las mismas que veremos en los inicios de la Belle.

A pesar de que el maestro francés sirve de gran importancia para su técnica, fue el grabador italiano Remigio Cantagallina (1582-1652), también maestro de Callot, quien introduce a Della Bella en la temática paisajista y religiosa.

Estos son los inicios del joven Della Bella, quien valiéndose de técnicas de sus maestros, logra desarrollar un estilo propio y un nombre que va ser reconocido por la sociedad florentina.

Ahora bien, fuera del estudio de sus maestros, Della Bella necesita llamar la atención de la familia Medici –banqueros, gobernantes de Florencia y notorios mecenas del arte-, pues era la manera ideal de lograr crear que su arte fuera reconocido y difundido. Así, Etienne, quien de pequeño asistía como invitado a las fiestas de opulencia de la familia florentina, empieza a acudir con mayor regularidad y se ve maravillado de lo que ve: fiestas cortesanas, cazas de animales, banquetes, etc.

Todavía bajo la tutela de sus maestros, Della Bella empieza a representar los grandes festines de la familia real florentina. Uno de los grabados más conocidos de

esta época es *The Banquet of the Piacevoli*<sup>79</sup>, todavía al estilo de Callot, en el que se mostraba a un club de cazadores.

Posterior a esta pieza, le siguió un estampa denominada *His most serene highness the Great Prince Gian Carlo Medici*, con la que, finalmente, consigue el patronazgo de la familia de banqueros.

A partir de esta época, Della Bella empieza a cumplir todas las peticiones de sus nuevos mecenas y gracias a su protección, logra ilustrar diversas carátulas de libros, incluyendo, una de las más importantes: el *Diálogo* de Galileo<sup>80</sup>.

Para 1633, todavía teniendo de mecenas a la familia Medici, Stefanino se traslada a Roma, el centro del arte barroco en Italia, donde grandes personalidades (escultores, pintores, arquitectos, etc.) empiezan proyectos para la reconstrucción de la ciudad romana.

Al viajar a Roma, descubre un amplio espectro de posibilidades temáticas. Si en Florencia se dedicó a representar la vida de la corte, en Roma se encuentra con una ciudad abriéndose paso al barroco, y que además contiene las ruinas romanas, las cuales le sirven de gran inspiración en la temática paisajista que más tarde va a representar con fervor<sup>81</sup>. Sin embargo, su tiempo se divide entre Roma y Florencia, pues, a pesar de que Roma era la ciudad del momento para un aprendiz, Della Bella

---

<sup>79</sup> Véase anexo 18.

<sup>80</sup> Véase anexo 19.

<sup>81</sup> Gracias a estos viajes a Roma, Stefanino logra separarse un poco del estilo manierista de su maestro Callot: [...] “relaxed, almost lyrical, with figures that dispose themselves like human beings rather than like actors.” Phyllis D. Massar. *Presenting Stefano della Bella*. P. 161

continuaba bajo el patronazgo de los Medici, por lo que su talento artístico todavía era necesitado para representar la vida cortesana.

Hacia 1639, Della Bella se traslada al nuevo centro cultural de Europa, París, dejando atrás la atractiva Roma con todas sus transformaciones. En París era conocido por sus ilustraciones, además, gracias a los vínculos de los Medici con Luis XIII y el cardenal Richelieu, Della Bella se convierte en un favorito de la corona francesa, asistiendo a fiestas, banquetes y encargándose, por órdenes oficiales, de la representación de batallas.

Debemos recordar que para la época en la que Stefanino se encuentra en Francia, la guerra de los Treinta Años estaba en pleno apogeo. De esta manera, nuestro artista forma parte de un grupo selecto de artistas que tienen como misión trasladarse a las batallas y representar la acción de las tropas oficiales francesas. Es así, como en 1640 se traslada a Arras, siendo una de sus primeras experiencias de guerra, más adelante toma parte del asedio de Perpignan (1642), la batalla de Rocroy (1643), la batalla de Alerheim (1645) y la Batalla de Lens en Flandes (1648), última participación bélica de Francia en el marco de la guerra.

En Francia observamos a un Della Bella más maduro y con una técnica personal, alejándose, cada vez más del espíritu manierista de Callot. Se codeaba con grandes, como Israel Silvestre, un conocido grabador francés con el cual comparte varias de sus series realizadas en Francia. Esta relación le da un nuevo patronazgo,

Israël Henriët –tío de Silvestre- y François Langlois, mejor conocido como Ciartres, a quienes dedica numerosas obras.

A pesar de conocer diversos mecenas, su lealtad todavía residía en Florencia con los Medici, por lo que después de diez años de trabajar sin descanso en París como un reconocido artista y caballero de la corte, regresa a Florencia en 1650, donde muere en el año 1664<sup>82</sup>. Estos catorce años, después de participar en fiestas, banquetes y batallas serían más tranquilos para un ya maduro De la Belle. Entre los cuantiosos grabados de esta época, contamos con caprichos e ilustraciones laboriosas<sup>83</sup>.

Así, observamos que cada experiencia en la vida de Della Bella se hace presente en sus grabados, los cuales, con gran expresividad, ligereza y precisión nos muestran y nos hacen ser parte de la época, de cada fiesta, de cada esquina de Roma (la antigua y la barroca), de cada guerra, y, en definitiva, de cada vivencia.

---

<sup>82</sup> Obsesionado con Rembrandt, antes de regresar a Florencia, pasa por los Países Bajos para conocer de cerca la obra del artista.


<sup>83</sup> Entre ellas se cuenta una serie dedicada a sus recuerdos de Roma. Véase anexo 20.

## CAPÍTULO 4. Catálogo monográfico

1. Actual formato de las fichas de registro.
2. Propuesta para la elaboración de un catálogo monográfico.
3. Imagen frontal de la estampa.
4. Imagen posterior de la estampa (en caso de existir alguna marca relevante para su estudio).

4.1 LE TITRE

Nº1 / SERIE: VARIE FIGURE

MUSEO DE BELLAS ARTES  DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA

ARTISTA: della BELLA, Stefano  
Florencia 1610 - 1664

TITULO: Titre avec un combat sur un pont ? de OBRA: 74.69  
Titulo con un combate sobre un puente) UBICACION: 25  
(Portada de la serie Varie Figure) FECHA ADQUISICION:  
FECHA: 1645 FECHA RECEPCION: 1974

TECNICA: aguafuerte sobre papel encolado a otra hoja en cuyo reverso hay un boceto a lápiz de un paisaje con colinas y un caballero  
PRECIO: Bs. 20.000 VALUACION SEGURO:

PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex colección Siegmund Nauheim)

CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del Museo de Bellas Artes"

---

UBICACION DE LA FIRMA: en la plancha DIMENSIONES  
B.I. : Stef:della Bella florentinus fecit HOJA: 12.2 x 17.4 cms  
B.C. : VARIE PLANCHA: 10.7 x 16.1 cms  
FIGURE/ DI/ Stef della bella PP I vert.

SEÑALES: B.C.: Pierre Mariette/Le fils excud. Cum Prun. Regis  
Marcas de agua en la hoja de la estampa y en la hoja del soporte.

EXHIBICIONES Y LITERATURA: Esta obra había sido titulada erroneamente Pierre Mariette quien era el editor.  
De Vesme-Massar - 173- I/IV  
Jombert 109, Nº 1  
La obra corresponde al 2º estado

ESTADO DE LA OBRA Y  
OBSERVACIONES: 27-10-84  
A: Manchas generalizadas especialmente en los bordes  
- Perdida de papel en la esquina sup. I  
- Punto marrón en la esq. sup. D.  
- " " en el centro D.  
- Manchas amarillas más pronunciadas en el borde central I  
" " " " en las 4 esquinas y centro de los bordes  
producidas por la cola utilizada para pegar la obra a su soporte.

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florencia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.69
TÍTULO <i>Le titre</i> ( <u>Título</u> )	UBICACIÓN
Nº 1/Serie: “Varie figure”.	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
FECHA 1645	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte (2 <sup>do</sup> estado)*	PRECIO Bs. 20000
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	VALUACIÓN SEGURO
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA*	

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA	IMAGEN	} 11 x 16 cm
Esquina inferior izquierda (en la imagen)	PLANCHA	
Stef. della Bella florentinus fecit	SOPORTE	12,1 x 17 cm
	FORMATO I (v)	

SEÑALES Centro (grabado en la imagen): VARIE / FIGURE / DI / Stef. della bella  
Centro abajo (grabado en la imagen): Pierre Mariette / le fils execut.  
Cum Prim. Regis  
Reverso (a lápiz): boceto de un paisaje de colinas y un caballero.

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 108. Nº109-1.  
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** Este grabado, realizado en el año 1645, es la página central que nos introduce a una serie denominada, “Varie figure”. A pesar de que, hasta los momentos, después de varias búsquedas en museos y galerías que albergan obras de Della Bella, no hemos podido encontrar el resto de la serie, en un ensayo para un



catálogo razonado<sup>84</sup> hallamos que está compuesta por ocho obras, siendo la primera la página central de la serie. La misma, como su título “Varie figure” [Varias figuras] nos infiere, es un libro que consta de la representación de diversas batallas y paisajes, en el que todas vienen firmadas de la misma manera, se lee en la parte inferior: “Stef. della Bella Florentinus fecit. Ciartres execud. cum privil. Regis”.

No obstante, en esta estampa que constituye la página central de la serie, observamos que no está dedicada a François Langlois (Ciartres), sino al coleccionista de arte del siglo XVII, Pierre Mariette (1634-1716), el cual deja en su haber innumerables pinturas, grabados y dibujos que traspasa a su hijo, quien, a su vez, se convierte en uno de los coleccionistas de arte más importantes del siglo XVIII.

Según los catálogos razonados de Jombert y Phillip Massar, encontramos que las ocho estampas de la serie, vienen firmadas por Ciartres y no por Mariette y en otras reproducciones de la misma pieza, por lo menos aquellas que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de San Francisco y el British Museum, vemos, igualmente el nombre de Ciartres y no el de Mariette, por lo cual nos preguntamos si la pieza que

---

<sup>84</sup> Charles-Antoine Jombert. *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*. Año de publicación, 1772. Extraído el 23 de septiembre de 2011. En:

[http://books.google.com/books?id=3uo9AAAacAAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=Pierre+Mariette,+Stefano+della+Bella&source=bl&ots=t00DXwnGgJ&sig=nMqjJv3sYcXXs7R8aTsH6zRsPMg&hl=en&ei=kcaJTtT6N8Tv0gGN2bUI&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=3uo9AAAacAAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=Pierre+Mariette,+Stefano+della+Bella&source=bl&ots=t00DXwnGgJ&sig=nMqjJv3sYcXXs7R8aTsH6zRsPMg&hl=en&ei=kcaJTtT6N8Tv0gGN2bUI&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

\* SOBRE LOS ESTADOS DEL GRABADO

Existen varios tipos de estado para cualquier técnica de grabado: aquel de primer estado, que es la imagen original grabada en la plancha; y todos los que le sigan a continuación, que es la imagen original modificada por el artista. Estas modificaciones suelen ser pequeños cambios, detalles de líneas, sobre todo, y que no afectan el tema original representado.

“3.4. Pruebas de estado. Términos relacionados con las técnicas del grabado”. *Procedimientos de grabado*. Extraído el 5 de agosto de 2011.

En: <http://www.iesperemaria.com/Valencia/Organitzacio/Depts/Dibuix/grabado.html>

\* SOBRE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL MBA Y LA C.A. TABACALERA NACIONAL

La Sociedad de Amigos del MBA es un organismo privado –creado en 1957, bajo la administración del entonces director del museo Armando Barrios-, con el fin de proporcionar apoyo a la institución cultural en el desarrollo de sus actividades culturales, a través de la participación grupal, en la cual, distintas personalidades del mundo cultural de Venezuela, artistas entre ellos, hicieron y donaron obras, con el fin de recolectar los fondos necesarios para la adquisición de piezas que, más adelante, formarían parte de la colección.

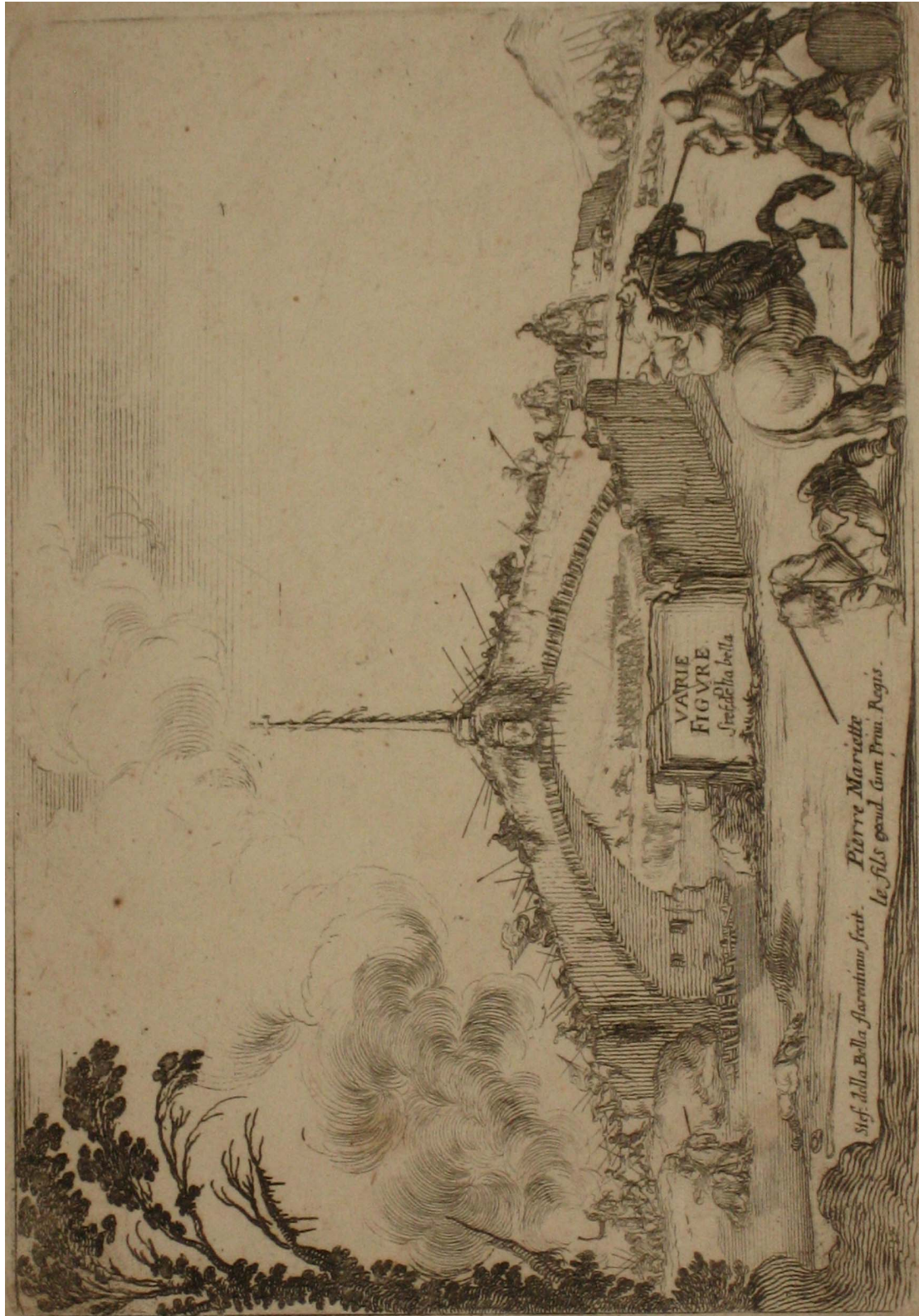
Uno de sus primeros objetivos, fue dotar al museo de arte latinoamericano. No obstante, gracias al éxito de la organización, la Sociedad de Amigos del MBA logra reunir y donar innumerables obras, tanto nacionales como internacionales, que, hoy en día alimentan la colección de obras sobre papel.

Asimismo, la C.A. Tabacalera Nacional, desde sus inicios en la década de los 50, cumple el rol de un mecenas del Museo de Bellas Artes. No sólo formaron parte de la adquisición y donación de muchas obras de las obras de la colección, sino que también patrocinaron muchas exposiciones y publicaciones.

Iris Peruga y José María Salvador. *Museo de Bellas Artes. Cincuentenario. Una historia*. P. 64, 65 y 106

custodia el Museo de Bellas Artes de Caracas, es una original, o pertenece a un estado posterior al de aquel de San Francisco y del museo británico.


Además, en *Vue du château & du pont Saint-Ange à Rome* –segundo grabado de la serie “*Varie figure*”, también custodiada por el MBA-, si se cita a Ciartres *execud. cum privil. Regis.*, correspondiendo a la descripción hecha por Jombert y Massar en sus respectivos catálogos. **Por consiguiente, sugerimos que se haga un estudio de conservación de la pieza para determinar la veracidad de la estampa.**





4.2 VUE DU CHÂTEAU E DU PONT ST. ANGE A ROME

Nº2 / SERIE: VARIE FIGURE

MUSEO DE BELLAS ARTES  DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA

ARTISTA: della BELLA, Stefano  
Firencia (Italia) 1610 - 1664

TITULO: Le château et le pont St. Ange  
a Rome - Nº1 de la serie: Varie figure

FECHA: (El Castillo y el puente San Angel  
en Roma)

TECNICA: Aguafuerte 1<sup>er.</sup> estado

No. de OBRA: 74.68  
UBICACION: 25  
FECHA ADQUISICION  
FECHA RECEPCION: 1974  
PRECIO: Bs. 20.000  
VALUACION SEGURO:

PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex colección  
Sigmund Nauheim)

CONDICION: Donación C.A Tabacalera Nacional y  
Sociedad "Amigos del Museo de Bellas Artes"

---

UBICACION DE LA FIRMA:  
B.C : Stef. della Bella florentin fecit

DIMENSIONES  
HOJA: 11,0 x 16,1  
PLANCHA: 10,4 x 15,6  
PP J vert.

SEÑALES:  
B.D.: Cuatres excud Cum Prim Regis  
Marca de agua : Centro: Tres medaliones en la parte superior  
B.I.: (a lápiz): 25  
R/ B.D.: (a lápiz): 74.68

EXHIBICIONES Y LITERATURA: De Vesme-Massar 174 (I/IV) I  
Jombert 109, Nº 2

Existe un dibujo relacionado con este tema perteneciente a la colección  
de Phillis D. Massar. New York.  
Obra Nº 2 de la serie Varie Figure

ESTADO DE LA OBRA Y  
OBSERVACIONES: 31-7-85  
Manchas amarillas y residuos de cola en el centro y en los bordes de la obra  
Superficie sucia  
Mancha de grasa en la esquina inferior derecha

Reverso  
Residuos de cola y pestañas de papel Glassine borde superior  
Manchas amarillentas en toda la obra

1 Foto copia en su Chivo W.M.

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florenia 1610-1664)	N° de REGISTRO 1974.68
TÍTULO <i>Vue du château et du pont Saint-Ange à Rome. (Vista del castillo &amp; del puente San Ángel en Roma)</i>	UBICACIÓN
N°2/ Serie: "Varie figure"	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
FECHA 1645	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte	PRECIO Bs. 20000
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	VALUACIÓN SEGURO
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	

---

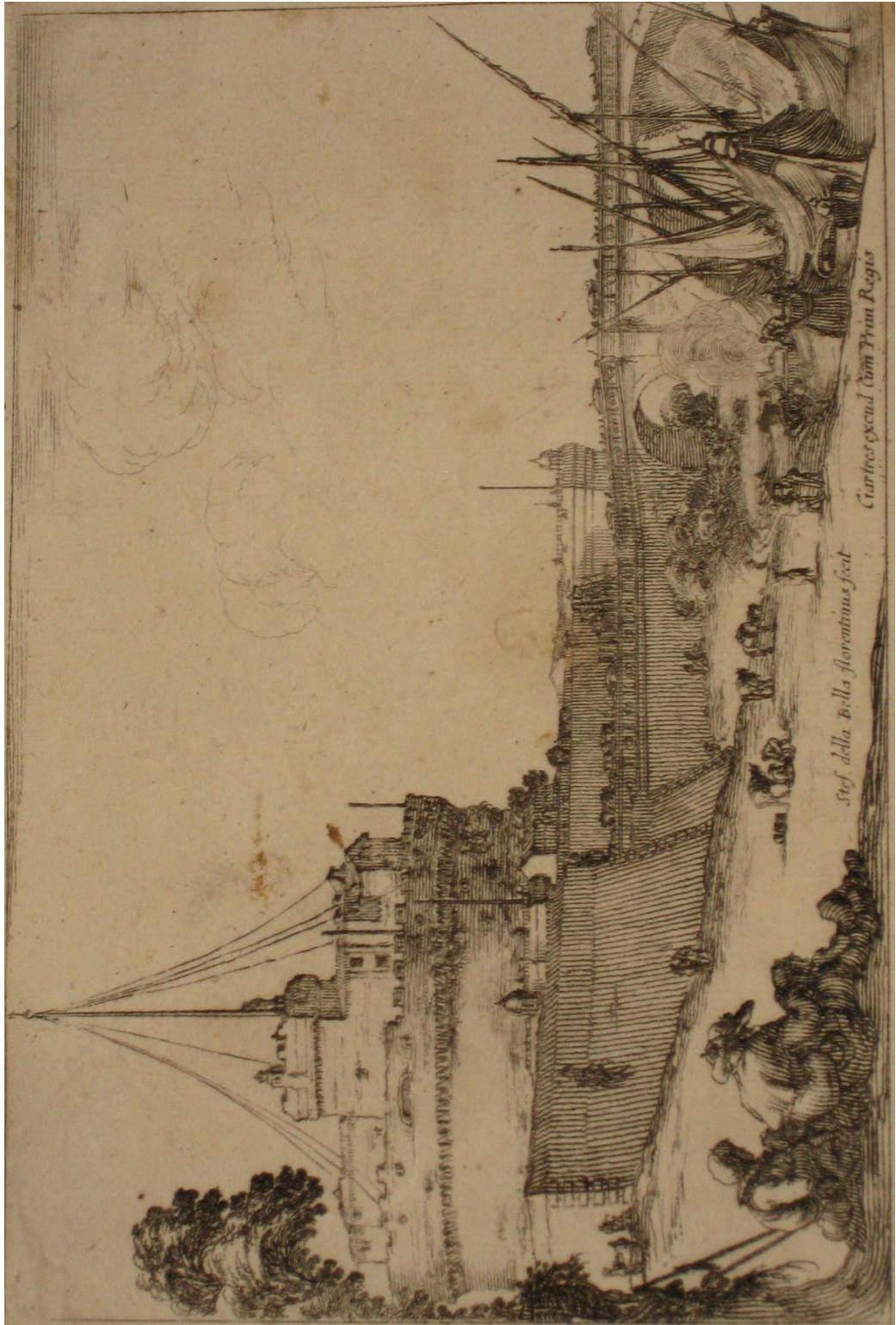
UBICACIÓN DE LA FIRMA	IMAGEN	} 10,4 x 15,5 cm
Centro inferior (en la imagen)	PLANCHA	
Stef. della Bella florentinus fecit	SOPORTE 10,9 x 16,1 cm	
	FORMATO I(v)	

SEÑALES Izquierda inferior (grabado en la imagen):

Ciartres execud Cum Prim Regis

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 108. N°109-2.


ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES



Stef della bella Fiorentina fecit

Cartes excud Com Prin Regis

### 4.3 FUNERALES DEL EMPERADOR FERNANDO II

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: BELLA, Stefano della Florenxia 1610 -1664		Nº de OBRA: 74.70
TITULO: <u>Funerales del Emperador Fernando II</u> (Fachada de la Iglesia de San Lo- renzo en Florenxia )	UBICACION: G-14 Port II	FECHA ADQUISICION:
FECHA:		FECHA RECEPCION:
TECNICA: aguafuerte		PRECIO: 3.20.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex col. Sigmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad Amigos del MBA"		
<hr/>		
UBICACION DE LA FIRMA: B.I.	<b>DIMENSIONES</b>	
	HOJA: 26.0 x 23.2	
	PLANCHA: 24.2 x 21.5	
SEÑALES: B. en la plancha:		
FACCIATA DELLA CHIESA PER L'ESEQUIE DELLA MATA DELLIMPre FER o II Ano 1637 MFO, vs Parigi, vs Della Bella Deli et F		
EXHIBICIONES Y LITERATURA: Cat. raisonné De Vesme-Massar 75 II		
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES:		



DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florenzia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.70
TÍTULO <i>Funerales del Emperador Fernando II</i>	UBICACIÓN
FECHA 1637	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	PRECIO Bs. 20000
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	VALUACIÓN SEGURO

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA	IMAGEN 23,8 x 21,1 cm
Esquina inferior izquierda	PLANCHA 24,2 x 21,3 cm
Stef. della Bella Deli en F	SOPORTE 25,8 x 23 cm
	FORMATO II(v)


SEÑALES Abajo centro:  
FACCIATA DELLA CHIESA PER L'ESEQUIE DELLA MA.<sup>ta</sup> DELL'IMP.<sup>te</sup> FER.<sup>o</sup> II /  
A.<sup>no</sup> 1637 AfFO; <sup>vs</sup>PARIGI<sup>vs</sup>, Inv. Stef.<sup>vs</sup> Della Bella Deli et F-  
Reverso arriba centro (en lápiz): Kisle

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 82. N°50.  
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** No pertenece a una serie, pero si forma parte de cinco estampas conmemorativas al funeral del emperador Fernando II. –Se desconoce el título original, por lo que el título otorgado, Los funerales del Emperador Fernando II, es el más alusivo a la escena. **Se recomienda realizar un estado de conservación.**



4.4 CHASSE A DIFFERENTS ANIMAUX

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: BELLA, Stefano della (Ec. Ital.) Florencia 1610-1664	No. de OBRA: 74.71	
TITULO: <u>Chasse à différents animaux</u> (Caza a distintos animales)	UBICACION: 14 <i>PORT. II</i>	
FECHA: 1654	FECHA ADQUISICION	
TECNICA: Aguafuerte	FECHA RECEPCION:	
	PRECIO: Bs. 3.000 -	
	VALUACION SEGURO:	
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex-colección Siegmund Nauheim)		
CONDIGION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del M.B.A"		
UBICACION DE LA FIRMA:		DIMENSIONES
B.D: en la plancha: <i>Stef Della Bella</i>		HOJA:
		PLANCHA: 15 x 25.4 cms
SEÑALES:		
R/ B.I: a lápiz; $\odot$ J-2-x-c	B.D: a lápiz; $\odot$	
sello; $\odot$ x-x-c	C: marca de agua	
B.I.C: a lápiz; 74.71		
EXHIBICIONES Y LITERATURA:	Jambert 180 Nº 5	
	De vesme-Massar 736	
	Serie de nueve obras	
Existe un dibujo relacionado con esta obra en Uffizi 80 27 F Maruciellana, Stefano della Bella Vol. D, Nº 27		
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES:		

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano  
(Florencia 1610-1664)

TÍTULO *Chasse à différents animaux*  
(Caza a diferentes animales)

FECHA 1654

TÉCNICA Aguafuerte

PROCEDENCIA Fanny Vaamonde

CONDICIÓN Donación Tabacalera  
Nacional y Amigos del MBA

Nº de REGISTRO 1974.71

UBICACIÓN

FECHA DE ADQUISICIÓN 1974

FECHA DE RECEPCIÓN 1974

PRECIO Bs. 3000

VALUACIÓN SEGURO

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA

Esquina inferior derecha

Stef. della Bella

IMAGEN

PLANCHA

SOPORTE

FORMATO II(v)

} 15 x 25 cm

SEÑALES Reverso, esquina inferior izquierda: sello húmedo

Esquina inferior izquierda: H-XC

Centro: 74.71

Esquina inferior derecha:

Tres marcas de agua:



EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 174. N°180/5.


ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** Existe un dibujo en la Galleria degli Uffizzi, que pareciera ser el boceto de este grabado. Se incluye como muestra.





4.5 MADONNA CON BAMBINO, S. GIOVANNINO E S. ELISABETTA

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: della BELLA, Stefano Florençia 1610 - 1664		Nº de OBRA: 74.73
TITULO: (La Virgen, el Niño, San Bautista y Sta Isabel)		UBICACION: 14
FECHA: 1641		FECHA ADQUISICION:
		FECHA RECEPCION:
TECNICA: aguafuerte 4º estado		PRECIO: Bs. 15.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex-col. Sigmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del Museo de Bellas Artes"		
UBICACION DE LA FIRMA: B.I. SBella: m.f		DIMENSIONES
		HOJA: 17.7 x 15.8
		PLANCHA: 17.3 x 15.5
SEÑALES: <u>A</u> a lápiz, B.I.: 43		
<u>R</u> : " B.C.: Vesme 10 II/IV		
(ex alemán) - Nagler, Brandes n 3277, Winkler 2.3604 499		
EXHIBICIONES Y LITERATURA: Jambert 158		
		De Vesme-Massar 10 II/IV
ESTADO DE LA OBRA Y		
OBSERVACIONES: 6-12-83 La obra fue despegada del carton de soporte por las pestañas.		

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florencia 1610-1664)	N° de REGISTRO 1974.73
TÍTULO <i>Madonna con bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta</i> ( <u>La Virgen, el Niño, San Bautista y Santa Isabel</u> )	UBICACIÓN
FECHA 1649	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte (4 <sup>to</sup> estado)	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	PRECIO Bs. 15000
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	VALUACIÓN SEGURO

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA	IMAGEN	} 17,6 x 15,3 cm
Inferior izquierda: dentro de la imagen	PLANCHA	
SD Bella. In f	SOPORTE	
	FORMATO I(v)	

SEÑALES

Abajo centro (en lápiz): Vesme 10 II

Abajo: *Gin jimganrth Marissa ins S.E. lifaboy in G Vl zogonnso / Nagler Brandes n S277 Nenkler 2 . 5604 4 gg.*

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 155 -156. N° 158.

AAVV. "Stefano della Bella". *Inventario generale delle stampe staccate e libri inati con esse della R. Galleria compilato nel 1779-1782-1783*. Firenze: Gabinetto Disegni e Stampe.



## ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** En el año 1974 esta obra entra al museo y el Departamento de Registro le concede el nombre Virgen, el Niño, San Bautista y Santa Isabel. No obstante, en investigaciones de la obra, se encontró un catálogo en el cual aparece su nombre original en italiano *Madonna con bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta*, en el catálogo. AAVV. “Stefano della Bella”. *Inventario generale delle stampe staccate e libri inati con esse della R. Galleria compilato nel 1779-1782-1783*. Firenze: Gabinetto Disegni e Stampe.

Según Jombert, en la firma se lee “S.D. Bella inv.fec. Mariette excudit”. Es probable que la estampa del mismo sea de un estado anterior al que posee la FMN-MBA. **Se recomienda realizar un estado de conservación.**



#### 4.6 REPOS DE LA FUITE A ÉGYPTÉ

MUSEO DE BELLAS ARTES



DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA

ARTISTA: BELLA, Stefano della

(Florencia 1610 París 1664)

TÍTULO: Descanso en la huída a Egipto

No. de OBRA: 74.74

UBICACION: 14

FECHA: 1641?

FECHA ADQUISICION

FECHA RECEPCION:

TECNICA: Aguafuerte  
3<sup>er.</sup> estado

PRECIO: 36.46.000

VALUACION SEGURO:

PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex-colección Siegmund Nauheim)

CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del M.B.A"

UBICACION DE LA FIRMA:

B.I: *Stef. de la Bella fecit.*

DIMENSIONES

HOJA:

PLANCHA: 15.7 x 18.3 cms

P.P: I

SEÑALES:

R/ C; al reverso; 78 (a lápiz)

B.C: a lápiz; Repos dans la fuite en Egypte

V.17 III

B.I: Brandes. Repos dans la fuite a Egypte Nº 5282; Winkler 2 n 5605

EXHIBICIONES Y LITERATURA:

De Vesme-Massar 17 II/III ; Jambert 156

Obra reproducida en el Catálogo David Tunick Nº 6 1974; \$ 250 3 estados  
*Exp. la Granada, Diciembre 2005 - Febrero 2006, MBA, Caracas.*

ESTADO DE LA OBRA Y

OBSERVACIONES: Las inscripciones del borde inferior no aparecen en la obra del M.B.A- Han sido borradas en el tercer estado y ello hace pensar que se trate del tercer estado.

1<sup>er.</sup> estado: sin inscripción

2<sup>o</sup> estado: Stef. de la Bella fecit. Cum privilegio Regis. Mariette exc.

3<sup>er.</sup> estado: los datos anteriores han sido borrados y el grabado retocado.

6-12-83 Se eliminó el cartón

11-3-86 Manchas de tinta: A.I- C.I.

Nota.- Weigert señala que el artista realizó la obra probablemente en 1641

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florencia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.74
TÍTULO <i>Repos de la fuite à Égypte</i> (Descanso en la huída a Egipto)	UBICACIÓN
FECHA 1649	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte (3 <sup>er</sup> estado)	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	PRECIO Bs. 40000
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	VALUACIÓN SEGURO

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA	IMAGEN	} 15 x 18 cm
Esquina inferior izquierda:	PLANCHA	
Stef. della Bella fecit	SOPORTE	
	FORMATO I(v)	

SEÑALES Esquina inferior izquierda (en lápiz): 46  
Reverso: 78/ Reposando la huída a Egipto/ V.17 III  
Esquina inferior izquierda: repos en Egipte Nº 5232/ Winkles 25605

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 155. Nº 156.  
Exposición *Natividad*. Diciembre, 2005. Museo de Bellas Artes de Caracas.

ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** Según Jombert, en la firma se lee "Stef. della Bella fecit. Marriette excludit.". Es probable que la estampa del mismo sea de un estado anterior al que posee la FMN-MBA. Último estado de conservación (11 de marzo de 1986): se determina que la obra pertenece al tercer estado.



78

Requis de la famille de l'Égypte


7.177 III

Requis en Égypte n. 5232

2.5605

4.7 L'ARBRE HABITE

Nº 1 / SERIE: "VUES DE FONTAINES ET DES ALLÉES DE LA VILLA DI PRATOLINO"

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: della BELLA, Stefano		
Florescia 1610 - 1664		No. de OBRA: 74.755
TITULO: <u>El árbol habitado</u>		UBICACION: 25
FECHA: 1653		FECHA ADQUISICION
TECNICA: Aguafuerte 2º estado		FECHA RECEPCION: 1974
		PRECIO: Bs. 40.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex colección Siegmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del Museo de Bellas Artes"		
<hr/>		
UBICACION DE LA FIRMA:		DIMENSIONES
B.D: S. DELLA BELLA		HOJA: 32.7 x 42.4
		PLANCHA: 25.4 x 37.0
		PP III hor.
SEÑALES:		
B.C.: Questa Veduta coll'altre ap <sup>2</sup> po son citate nella pnte Descrizione		ac.27.v.6.
EXHIBICIONES Y LITERATURA: De Vesme-Massar 838		
Pertenece a la serie Vues.de.là "Villa de Pratolino" (6 obras) nº 1		
Tiene fotografía, Calendario 1992, MBA		
Jombert 178		
Exp. FIN DE MUNDO. Relaciones plásticas entre Imagen y Conceptp en Dibujo, Estampa y Fotografía desde diciembre de 1999 hasta abril de 2000. Car. Nº 1.100, Museo de Bellas Artes		
ESTADQ DE LA OBRA Y Caracas.		
OBSERVACIONES:		
A. Manchas de hongos en los bordes y centro de la obra		
Arrugas y dobleces en toda la obra		
Puntos de óxido en el borde inferior		
R. Manchas amarillas y de hongos en toda la superficie		
		31-7-85 W.M.

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florencia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.75
TÍTULO <i>L'arbre habité</i> ( <u>El árbol habitado</u> )	UBICACIÓN
Nº 1 / Serie: "Vues de fontaines et des allées de la Villa di Pratolino"	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
FECHA 1653	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte (2 <sup>do</sup> estado)	PRECIO Bs. 40000
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	VALUACIÓN SEGURO
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA	IMAGEN 24,5 x 36,7 cm
Esquina inferior derecha:	PLANCHA 25 x 36,9 cm
S. Della Bella	SOPORTE 32,5 x 42,2 cm
	FORMATO III(h)

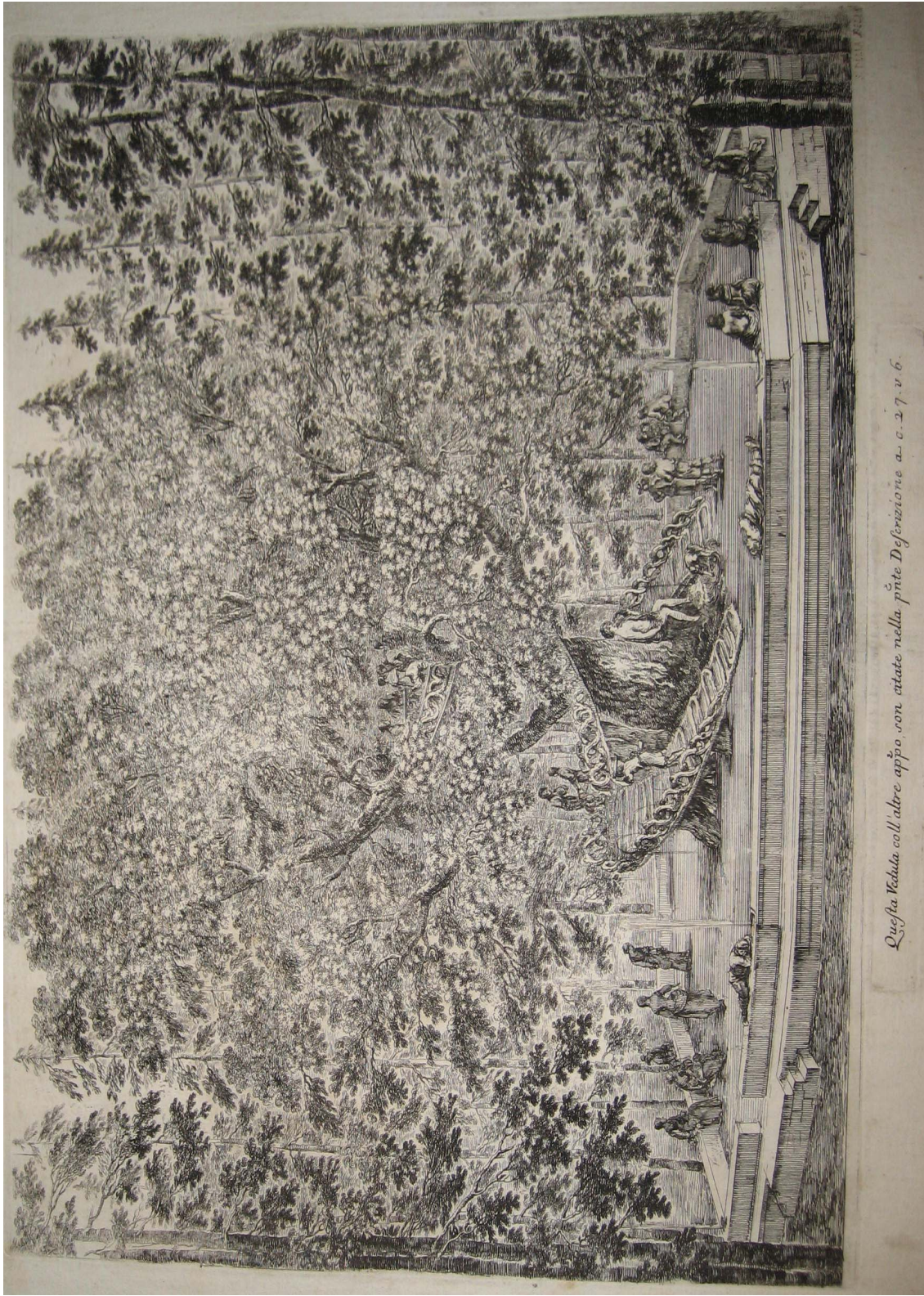
SEÑALES Centro (en soporte, grabado): Questa veduta coll'altre appo, son citate nella pnte Deferizione a c. 27. v. 6

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 172 -173. Nº 178-1.

Exposición "Fin de mundo. Relaciones plásticas entre imagen y concepto en dibujo, estampa y fotografía". Diciembre 1999 – Abril 2000. Museo de Bellas Artes de Caracas.


ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES





*Questa Veduta coll'altre appo, son citate nella pñte Defezione a. c. 2. 7. v. 6.*

#### 4.8 MATERNIDAD

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: BELLA, Stéfano Della ? (Esc. Ital) Florencia 1610 - 1664		No. de OBRA: 74.76
TITULO: <u>Maternidad</u>		UBICACION: 30
FECHA:		FECHA ADQUISICION
TECNICA: Aguafuerte		FECHA RECEPCION: 1974
		PRECIO: Bs. 15.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex colección Siegmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del MBA"		
<hr/>		
UBICACION DE LA FIRMA:	DIMENSIONES	
	HOJA:	
	PLANCHA: 5,9 x 8,9 cm	
	pefada a hoja : 40,5 x 22,1 cm	
SEÑALES:		
EXHIBICIONES Y LITERATURA: Esta obra está pefada en una hoja junta a la obra R: 74.77		
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES: Tiene fotografía.		

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano  
(Florescia 1610-1664)

TÍTULO *Maternidad*

FECHA Siglo XVII

TÉCNICA Aguafuerte

PROCEDENCIA Fanny Vaamonde

CONDICIÓN Donación Tabacalera  
Nacional y Amigos del MBA

Nº de REGISTRO 1974.76

UBICACIÓN

FECHA DE ADQUISICIÓN 1974

FECHA DE RECEPCIÓN 1974

PRECIO Bs. 15000

VALUACIÓN SEGURO

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA

Sin firma

IMAGEN

PLANCHA

SOPORTE

FORMATO II(v)

} 5,8 x 8,9 cm

SEÑALES

EXHIBICIÓN Y LITERATURA


ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** La obra entra en el año 1974 junto con otras nueve más. De las once, se dudaba la veracidad de dos (*Hombre desembarcando* –descrita en el catálogo de Jombert- y *Soldados en el paisaje* –una supuesta copia de una original de Jacques Callot-) y ésta se asumía como original. Sin embargo, debido a que no se describen ni en el catálogo de Jombert, ni en el de Massar, se duda que esta obra haya sido realizada por Della Bella. Asimismo, hacemos notar que las once entran por donación de la Tabacalera Nacional y Amigos del MBA, instituciones que ya no existen por lo que no se pudo indagar las fuentes de la procedencia.



4.9 S/T

Nº 24 / SERIE: "DIVERSI ANIMALI FATTI DI STEF. DELLA BELLA"

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: BELLA, Stéfano Della (ESC Ital) Florencia 1610 - 1664		No. de OBRA: 74.77
TITULO: <u>(Burros)</u>		UBICACION: 30
FECHA:		FECHA ADQUISICION
		FECHA RECEPCION: 1974
TECNICA: Aguafuerte		PRECIO: Bs. 10.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex colección Siegmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del MBA"		
<hr/>		
UBICACION DE LA FIRMA: B.I. en la plancha - de la Bella		DIMENSIONES
		HOJA:
		PLANCHA: 5,8 x 8,6 cm
		pegada a hoja: 40,5 x 29,1 cm.
SERIALES: B.C. cum prinil.		
EXHIBICIONES Y LITERATURA: Esta obra está pegada en una hoja junto con la obra n.º 74.76		
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES: Tiene fotografía.		

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florenxia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.77
TÍTULO <i>S/T</i> ( <u>Burros</u> )	UBICACIÓN
Nº 24 / Serie: “Diversi animali fatti di Stef. della Bella”	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
FECHA 1648	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte	PRECIO Bs. 10000
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	VALUACIÓN SEGURO
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA

Esquina inferior izquierda:  
ella Bella fecit

IMAGEN

PLANCHA

SOPORTE

FORMATO II(v)

} 5,7 x 8,5 cm

SEÑALES Centro inferior: Cum privil

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 144 Nº 140-24

ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

La obra se encuentra en el mismo paspartú que la obra *Maternidad*, del mismo autor.


Este grabado es de la serie, “Diversi animali fatti di Stef. della Bella”. No se encuentra numerado, a pesar de que todos las estampas pertenecientes a esta serie dicen estar cifradas, según lo describe Jombert. Asimismo, cabe destacar que en diversas fuentes electrónicas (catálogos del British Museum y el Museo de Bellas Artes de San Francisco) se dice que la serie fue realizada c. 1641; no obstante, en el catálogo de Jombert se explica que la serie fue realizada en 1648 poco después de que Della Bella regresara a París después de su viaje a Holanda.

**Se sugiere paspartú individual y de Formato I(v).**



4.10 S/T

SERIE: "LE OTTO MARINE"

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: BELLA, Stefano della (copia) Florescia 1610-1664		No. de OBRA: 74.72
TITULO: <u>Hombres Desembarcando</u>		UBICACION: 30
FECHA: 1634		FECHA ADQUISICION
TECNICA: Aguafuerte		FECHA RECEPCION: 1974
		PRECIO: Bs. 3.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex-colección Siegmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del M.B.A"		
UBICACION DE LA FIRMA:		DIMENSIONES
B.D: Monograma; <i>SB In et F 1634</i>		HOJA:
		PLANCHA: 12.7 x 21 cms
SEÑALES:		
B.I: <i>Calisto Ferr, te Form</i>		
B.D: <i>1634</i>		
R/ B.D: Nº de registro a lápiz; 74.72		
EXHIBICIONES Y LITERATURA:	Al parecer es una copia de Stefano della Bella perteneciente a una serie de ocho marinas realizadas en 1634	
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES:		
	6-12-83	La obra fue despegada del cartón ácido
	9-1-84	A/ A.D: Residuos de papel engomado
		Pequeñas manchas generalizadas
	R/	Residuos de cola con papel en el centro de los bordes y en las cuatro esquinas.
		Dos pestañas de papel glassine en las esquinas superiores




DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florencia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.72
TÍTULO <i>S/T (Hombres desembarcando)</i>	UBICACIÓN
Serie: “Le otto marine”	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
FECHA 1634	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte	PRECIO Bs. 3000
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	VALUACIÓN SEGURO
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA

Esquina inferior derecha

 In. ec F 1634

IMAGEN

PLANCHA } 12,5 x 20,5 cm

SOPORTE 12,7 x 20,8 cm

FORMATO I(v)

SEÑALES

Grabado en la imagen sobre una caja que un hombre carga en el hombro, se lee:

Al Ser.<sup>mo</sup> Principe / D. Lorenzo di Toscana / DIMAS.<sup>ma</sup> Vmiliss et oblig.<sup>m</sup> ser / Stefa.  
Della Bella D.D.

Esquina inferior izquierda: Calisto Fern<sup>te</sup>. Form

EXHIBICIÓN Y LITERATURA Charles-Antoine Jombert en *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*, 1772. P. 75. Nº 31.

Karl-Heinrich von Heineken en *Dictionnaire des Artistes, donc nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*. Tomo 2 (B-Biz). P.396.

“Stefano della Bella”. *Inventario generale delle stampe staccate e libri inati con esse della R. Galleria compilato nel 1779-1782-1783*. P. 12

#### ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES

**Octubre 2011.** La obra, efectivamente, pertenece a la Serie “Le otto marine”, comenzada por Della Bella en su primer viaje a Roma, y terminada por el mismo en 1645 cuando se encontraba en París. Asimismo, por el año que se encuentra en la parte inferior izquierda de la obra (Se lee: 1634) podemos inferir que este grabado, *Sin título*, de la colección FMN-MBA es uno de los primeros.

Gracias al análisis de Jombert en el cual se describe la firma y las inscripciones grabadas en la caja que carga el hombre en la espalda, se confirma que dicha estampa es una original y no una copia como aparece señalado en estudios anteriores.


**Se recomienda al conservador, un estudio especializado de la técnica, considerando que los primeros grabados de Della Bella guardan gran semejanza con la técnica de su maestro Jacques Callot.**



Celiso Ferr.<sup>re</sup> Form.

B. Inet. F. 13 r

4.11 SOLDADO EN EL PAISAJE

MUSEO DE BELLAS ARTES		DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y ESTAMPA
ARTISTA: BELLA, Stefano Della ? (Esc. Ital) Florencia 1610 - 1664		No. de OBRA: 74.78
TITULO: <u>Soldados en el Paisaje</u> copia de J. Callot		UBICACION: 30
FECHA:		FECHA ADQUISICION
		FECHA RECEPCION: 1974
TECNICA: Aguafuerte		PRECIO: Bs. 5.000
		VALUACION SEGURO:
PROCEDENCIA: Fanny Vaamonde (ex colección Siegmund Nauheim)		
CONDICION: Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad "Amigos del MBA"		
UBICACION DE LA FIRMA:		DIMENSIONES
		HOJA: 10,8 x 13,4 cm
		PLANCHA: 8,7 x 10,4 cm
SEÑALES:		
EXHIBICIONES Y LITERATURA:		
ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES:		

DEPARTAMENTO DE REGISTRO. OBRAS SOBRE PAPEL

ARTISTA della Bella, Stefano (Florescia 1610-1664)	Nº de REGISTRO 1974.78
TÍTULO <i>Soldados en el paisaje</i> (Copia de J. Callot)	UBICACIÓN
FECHA	FECHA DE ADQUISICIÓN 1974
TÉCNICA Aguafuerte	FECHA DE RECEPCIÓN 1974
PROCEDENCIA Fanny Vaamonde	PRECIO Bs. 5000
CONDICIÓN Donación Tabacalera Nacional y Amigos del MBA	VALUACIÓN SEGURO

---

UBICACIÓN DE LA FIRMA

Sin firma

IMAGEN

PLANCHA

SOPORTE 10,8 x 13,3 cm

FORMATO I(v)

} 8,8 x 10,4 cm

SEÑALES

Reverso: líneas, parte de la palabra *Itali*, y lo que puede ser la línea de un mapa.

En lápiz: *Rish*

EXHIBICIÓN Y LITERATURA

ESTADO DE LA OBRA Y OBSERVACIONES



## CAPÍTULO 5. Catálogo razonado: análisis de obras





### 5.1 *S/T*<sup>85</sup>, 1634

SERIE: “LE OTTO MARINE”

Los comienzos de Della Bella como artista empiezan en la casa de maestros orfebres, copiando los grabados del francés Jacques Callot. Como consecuencia, los primeros grabados del artista florentino tienen gran semejanza con la técnica del grabador francés, hasta tal punto que, en ocasiones, pudiéramos confundir ambos estilos como uno solo.

Al viajar a Roma –hacia 1634-, Della Bella se inspira en las ruinas romanas que se combinaban con las nuevas construcciones barrocas de la ciudad. Sin embargo, aún no podemos ver en él un estilo claro, personal y uniforme, pues sus composiciones variaban entre la técnica manierista de Callot y un nuevo espíritu barroco, el cual (todavía) no lograba hacer suyo.

Cuando se traslada a París observamos un cambio radical en la técnica del maestro florentino, pues tiene sus primeras experiencias de guerra, y la característica naturalista y dramática del barroco le sirve para representar escenas que conmovieran al espectador.

Asimismo, con este nuevo espíritu teatral al que tendía el Barroco, Della Bella concluye la serie “Le Otto Marine” -o su título en francés, “Huit Moyennes Marines”- [Ocho Marinas], que dedica al Príncipe Lorenzo de Toscana y que empieza cuando se encontraba en Italia, en 1634. Para el año 1645, durante su estadía en París, Della

---

<sup>85</sup> Para efecto del análisis utilizaremos el nombre otorgado por el museo, Hombres desembarcando.

Bella modifica las planchas de esta serie, agregándole detalles que correspondían más al estilo barroco y alejándose de las tendencias manieristas de Callot.

Así, centramos nuestra atención en la estampa que actualmente custodia el Museo de Bellas Artes de Caracas, Hombres desembarcando, la cual pertenece al lote de primeras planchas que realiza Della Bella en el año 1634. Por consiguiente, veremos cómo nuestro artista aún siguiendo la técnica desarrollada por Callot, empieza a entremezclarla con el nuevo ideal barroco.

Ahora bien, los grabados que Della Bella copiaba del artista francés, eran en su mayoría las estampas más sencillas y aquellas de carácter burlesco<sup>86</sup>. En estas estampas, Callot resuelve el problema del volumen en las figuras por medio de líneas verticales gruesas y equidistantes que crean la ilusión de claroscuro. Es una técnica que no veremos en sus obras de mayor complejidad, en las que estas líneas serán finas y delicadas.

En efecto, veremos en Hombres desembarcando, las mismas líneas gruesas y equidistantes, que se resuelven de una manera bastante rápida y sin mucha atención al detalle, en contraste con las embarcaciones en segundo plano, que son un ejemplo de las primeras influencias barrocas que empieza a tener nuestro artista.

Así, apreciamos, en primer plano, a un hombre de espaldas que carga sobre los hombros una caja en la cual se lee, “Al Ser.<sup>mo</sup> Principe D. Lorenzo di Toscana.

---

<sup>86</sup> Véase anexo 21.

DIVAS<sup>ma</sup>. Vmiliss et obblig<sup>m</sup>. Ser. Stefa. Della Bella DD” [Al sereno Príncipe D. Lorenzo de Toscana]. En la parte izquierda de la composición encontraremos a dos hombres observando al personaje de la caja, y una mujer de espaldas que pareciera contemplar las embarcaciones que arriban a puerto.

Ahora bien, las figuras que observamos en primer plano se asemejan al estilo de Callot, pues el entramado de líneas verticales describen todas las formas y crean el efecto de claroscuro que mencionamos anteriormente.

Por el contrario, las embarcaciones en segundo plano, se encuentran más elaboradas a pesar de su tamaño. Así, detallamos que el efecto del claroscuro ya no se compone por estas pesadas líneas de las que se conformaban las figuras en primer plano, sino que se resuelven de una manera más elegante: afinando las líneas y juntándolas.

Por otra parte, al observar las nubes y el mar, nos percatamos de que están levemente definidos y que poseen el mismo entramado de líneas a la manera de Callot; mientras que el piso (la tierra), se elabora con rectas más gruesas, aún al estilo del grabador francés.

Ahora bien, a partir del Manierismo, los artistas empiezan a preocuparse por los distintos efectos que genera la luz en una composición. Así, ésta produce una especie de ejercicio lúdico entre la obra y el espectador, pues el artista deja espacios ocultos que permiten que el público haga uso de su imaginación para completarlos.

A pesar de que ésta es una característica que desarrollan casi todos los artistas a partir del Manierismo, no es un elemento que puede verse en las primeras obras de Della Bella, y Hombres desembarcando es un ejemplo de ello. Aquí, la obra se presenta increíblemente iluminada, con una luz que si bien sale de los límites del cuadro –pareciera provenir de la esquina superior izquierda-, permite observar cada detalle y figuras de la estampa.

De esta manera, nos encontramos ante los inicios de un joven Della Bella, el cual rindiendo tributo a uno de sus más importantes mecenas, Lorenzo de Medici, dedica esta composición<sup>87</sup>.

Así, Hombres desembarcando, es una demostración de la manera en la que Della Bella logra imitar la técnica de Callot, conjugándola con el estilo barroco con el cual están elaboradas las pequeñas embarcaciones dispuestas en segundo plano, acercándose así a un estilo propio.

---

<sup>87</sup> Además de escribir la dedicatoria en la caja que lleva el hombre sobre sus hombros, también coloca el escudo de la familia Medici en primer plano en el cuadrante inferior izquierdo. Véase anexo 22.



FACCIATA DELLA CHIESA PER L'ESQVIE DELLA MA.<sup>ta</sup> DELL'IMP. FER. II.  
A. 1763. Parisi. Inv. Scel. Della Reale Del. di F.

## 5.2 FUNERALES DEL EMPERADOR FERNANDO II, 1637

La guerra de los Treinta Años fue el acontecimiento más importante para la Europa de la primera mitad del siglo XVII, y uno de sus protagonistas fue el Emperador Fernando II de Habsburgo. Al ser coronado Rey de Bohemia, no es reconocido por la nobleza checa, lo cual causa la expulsión de los protestantes de sus tierras, desencadenando así una de las contiendas más trascendentales de la centuria.

Las conversaciones para alcanzar la paz en el Sacro Imperio y demás involucrados (Francia, Dinamarca, Suecia) comienzan con la muerte del emperador Habsburgo en 1637, y de esta manera, encontramos dentro del repertorio de obras de Stefano della Bella un conjunto de piezas –escenificadas en la Iglesia de San Lorenzo en Florencia<sup>88</sup>-, conmemorativas a las pompas fúnebres de emperador, entre ellas *Funerales del Emperador Fernando II*<sup>89</sup>.

Es importante destacar que este conjunto de piezas no son catalogadas como una serie; por el contrario, son varias estampas elaboradas para ilustrar un folleto

---

<sup>88</sup> A pesar de que Della Bella no hace mención de la iglesia en ninguna de las estampas, Jombert concluye que son una representación de la misma. Además, podemos observar las similitudes que existen entre el grabado de Della Bella y las imágenes actuales de la iglesia. Véase anexo 23.

<sup>89</sup> No hay registros de que se haya velado al Emperador en Florencia, pues muere en Viena y sus restos son trasladados al mausoleo de Graz. Sin embargo, no sólo fue un personaje importante para la historia del siglo XVII, sino que, además, hay que recordar que la familia Habsburgo mantenía vínculos y convenios con distintos reinos gracias a sus alianzas matrimoniales, y el caso de Fernando II no es distinto, quien se casa en segundas nupcias con la hija de Leonore de Medici –hija, a su vez, de Francesco I, el gran duque de Toscana-, Leonor Gonzaga. De esta manera, podemos presumir que aunque el cuerpo del emperador no fuera velado en Florencia, si hubo algún tipo de ceremonia conmemorativa de su muerte.

apropósito de la muerte del emperador escrito por Andrea Cavalcanti (1610-72), novelista florentino.

Ahora bien, aunque la fachada diseñada por Della Bella en *Funerales del Emperador Fernando II* guarda semejanza con la estructura arquitectónica de la Iglesia de San Lorenzo en Florencia, observamos que en la estampa hay algunos detalles que no distinguimos en la reproducción original de la iglesia. Esto se debe a que la misma nunca fue terminada<sup>90</sup>, por lo que concluimos que Della Bella se tomó algunas libertades artísticas al decorarla.

De esta manera, en la parte superior de la fachada observamos un escudo de armas el cual atribuimos a la familia Habsburgo; dos esqueletos ubicados a ambos extremos de la fachada; otros dos a caballo en la puerta de la nave principal y sobre ella, un ángel con trompeta; dos escudos con coronas sobre las puertas de las naves laterales; e inscripciones ilegibles sobre las puertas de las tres naves.

Durante toda la dinastía de los Habsburgo existieron diversos escudos, y los mismos guardan relación según el emperador. Por ejemplo, Carlos V utilizaba un águila bicéfala en la cual, en el centro, se incluían los emblemas de sus reinos<sup>91</sup>. Asimismo, los círculos en las cabezas hacían alusión a la corona, la cual, a su vez, era símbolo de la monarquía.

---

<sup>90</sup> La basílica fue construida entre 1422 y 1470, por un encargo de la familia Medici a Filippo Brunelleschi.

<sup>91</sup> Véase anexo 24.

En efecto, el escudo de armas usado por Fernando II, también posee un águila bicéfala al que se le incluyen los estandartes de los reinos de Bohemia, Hungría y Austria<sup>92</sup>. Sin embargo, en la reproducción hecha por Della Bella se suprimen todos los reinos excepto el del Archiducado de Austria<sup>93</sup>, el cual se compone por un campo dividido en tres franjas horizontales: de gules<sup>94</sup> la superior y la inferior, y de plata la central.

Por su parte, el águila bicéfala posee una simbología muy importante, que comienza desde el siglo XVI y se hace más pertinente en la centuria posterior durante la guerra de los Treinta Años. Así, representaba la unión del Sacro Imperio Romano-germánico (los Habsburgo) con la monarquía hispánica, y es el atributo heráldico más potente de la alianza de ambos imperios.

Además, en esta escena de los funerales de Fernando II, Della Bella introduce los esqueletos alusivos a la muerte, dejando saber al espectador que no es la representación de un servicio eclesiástico ordinario, sino las pompas fúnebres.

Dentro de esta estampa encontramos dos pares de esqueletos unos a pie que se ubican a ambos extremos de la iglesia, portando una lanza y tocados reales, y dos que apreciamos a ambos lados de la puerta de la nave principal, estos últimos a caballo, con lanzas y los mismos tocados reales de los dos primeros. Asimismo, los esqueletos

---

<sup>92</sup> Véase anexo 25.

<sup>93</sup> A pesar de que es un grabado en blanco y negro, se presume que es el Archiducado de Austria, pues es el único con tres franjas horizontales.

<sup>94</sup> Terminología heráldica para describir el rojo intenso.



siempre serán sinónimo de muerte, pero es interesante observar que estos esqueletos salen de las representaciones comunes del tema.

Como estudiamos en capítulos anteriores, la muerte viene a ser una materia de interés para todo el arte de la Contrarreforma. No en vano surgen las *Vanitas* siempre haciendo referencia a la fugacidad de la vida y a la muerte inevitable del hombre.

Si bien en el Medioevo la muerte era un tema común, el mismo pierde parte de su popularidad en el Renacimiento donde, por el contrario, se buscaba exaltar la razón del hombre y no su muerte.

Pero, ¿cuál era el mensaje de Della Bella con estos esqueletos dispuestos inevitablemente a la vista del espectador? ¿Puede que sólo sea una manera de recalcar que estamos en un funeral o tienen un significado oculto?

Es difícil develar la posible simbología de estos esqueletos, más allá de la muerte. Lo que sí podemos afirmar es que ambos pares se encuentran dibujados casi de manera burlesca: con sus tocados de plumas, sosteniendo lanzas y montados a caballo. En sí, el jinete a caballo es común verlo en las representaciones de guerreros, reyes, nobles y emperadores en sus viajes o en batallas, y es precisamente en el siglo XVII cuando se retoma esta tradición en autores como Velázquez y Van Dyck.

Además, debemos agregar que no será la única oportunidad en la que veremos a Della Bella grabando la muerte a caballo y de manera burlesca con tocados y

vestidos. En su serie “Las cinco muertes”<sup>95</sup> también se hacen presentes estas figuras, quizás haciendo alusión a la caducidad de la vida, común en la época, producto de las pestes y las hambrunas.

Como vemos, el esqueleto tiene muchos significados, y es difícil atribuir uno de ellos a la obra de Della Bella. Asimismo, en la parte superior de la puerta de la nave principal observamos a un ángel, el cual, en el cristianismo, es el representante de los valores morales de la Iglesia, por lo que no es extraño observarlo en la fachada. Lo que llama la atención es que este ángel posee una trompeta, lo cual nos remite inmediatamente al *Apocalipsis*, en el que siete ángeles con trompetas anunciaban los desastres que acabarían con el mundo.

Pero, ¿qué nos quiere decir Della Bella con este ángel que nos invita a entrar a las ceremonias fúnebres del Emperador Fernando II de Habsburgo? Probablemente sugiera la “anunciación” del fin de la guerra de los Treinta Años y al advenimiento de la paz en los reinos que llegaría como consecuencia del fin del propulsor del caos, el difunto Rey de Bohemia.

Sin embargo, los ángeles con trompeta también aparecen en el *Juicio Final*, y son ellos los encargados de resucitar a los muertos. En esta otra simbología, también nos preguntamos qué nos quiso decir Stefanino con este ángel. ¿Estaría Della Bella invitando al emperador a resucitar?

---

<sup>95</sup> Véase anexo 26.

Así pues, a pesar de que es difícil acercarnos a un posible significado de estos símbolos, sí podemos afirmar que son dispuestos para resaltar la importancia del fallecido.

Por otra parte, la técnica con la que fue elaborada este grabado, guarda gran semejanza con la del artista francés Jacques Callot, en la cual el uso de líneas verticales le ayudaba a crear la sensación de claroscuro, y como consecuencia se generaban volúmenes en figuras y formas que eran planas.

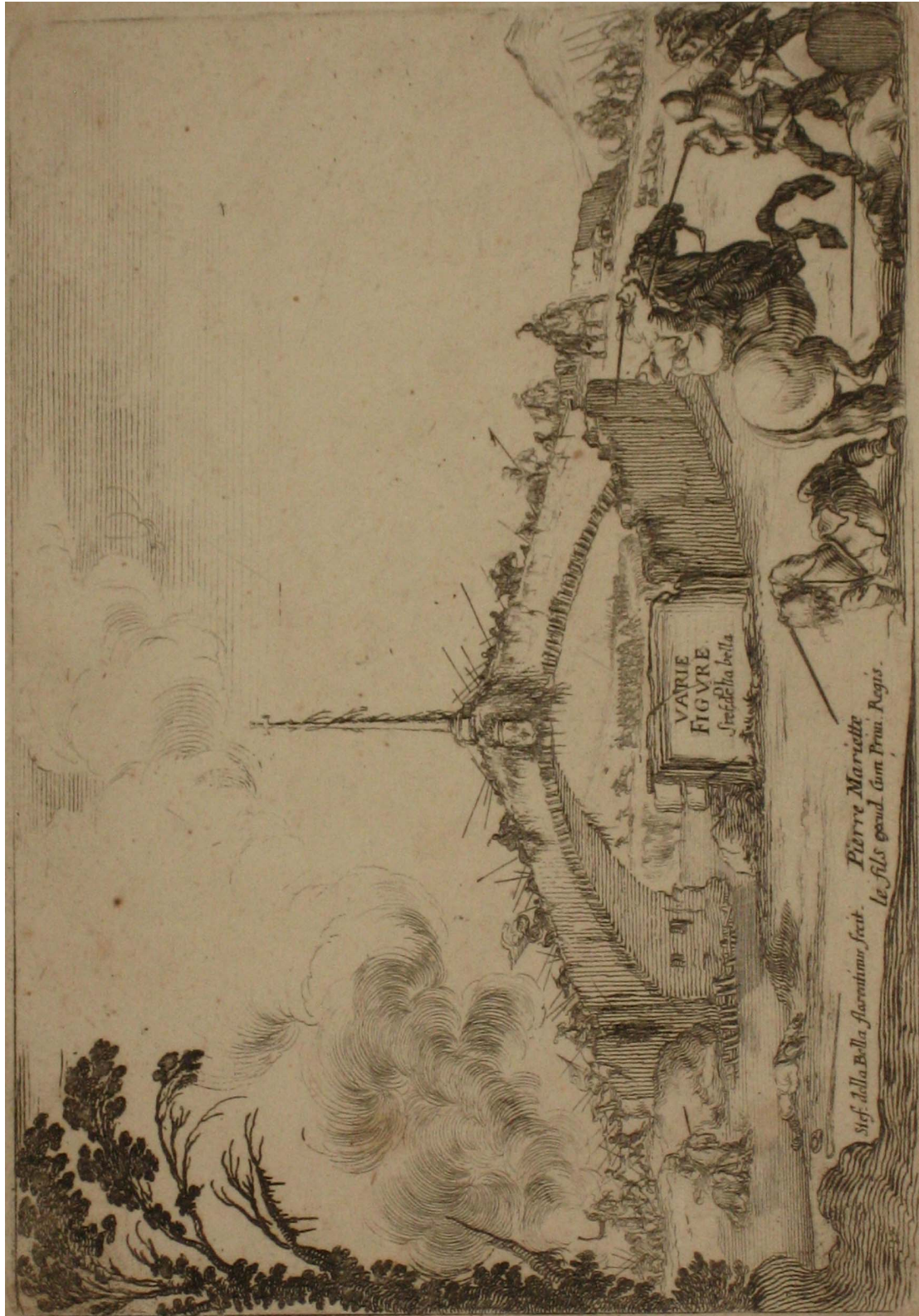
A partir de este modelo, encontramos en *Funerales del Emperador Fernando II* todo un entramado de líneas verticales que recorren la fachada de la iglesia, y que no guardan relación con la representación del original, que más bien se compone de líneas horizontales, como hemos observado en la imagen de la Iglesia de San Lorenzo en Florencia.

Ahora bien, sabemos que los inicios de Della Bella como artista estaban dedicados a copiar las estampas del grabador francés, por lo que no es extraño pensar que también reprodujera este estilo en sus propios grabados. Sin embargo, vemos que este entramado de líneas está compuesto por delgados trazos, contrario a las gruesas rectas que diseña Callot.

Asimismo, detallamos que, en este grabado, Della Bella todavía no se consagra como un artista barroco, pues el alargamiento de las figuras, sean los

esqueletos a pie o a caballo, corresponden más a un estilo manierista, por el que era famoso Callot.

En suma, observamos en esta pieza a un artista que si bien todavía no asume un estilo propio, se aventura en la representación de las escenas, ofreciéndonos siempre su percepción del mundo y de los acontecimientos. Además, gran mérito el de Della Bella el de diseñar una posible versión de la fachada de la Iglesia de San Lorenzo, la cual, quedará siempre (ya como tradición) inconclusa.



VARIE  
FIGVRE.  
Stesella bella

*Pierre Maricella  
le fils d'aud. Com Prin. Regis.*

*Stes. della Bella Fiorentino scab.*

### 5.3 *LE TITRE*, 1645

Nº1 / SERIE: “VARIE FIGURE”

*Le Titre*, corresponde a la primera página de una serie de ocho estampas titulada, “Varie figure”, elaboradas en 1645 por solicitud del francés François Langlois (Ciartres). La segunda estampa de esta serie, con el nombre *Vue du château & du pont Saint-Ange à Rome* –también custodiada por el MBA-, demuestra que las escenas que observaremos en esta serie no representan hechos de una misma índole, y que, por el contrario, son todas escenas distintas<sup>96</sup>.

En esta página central advertimos un puente y varias figuras que lo bordean o que están sobre él en actitud de pelea. Es una escena que de una manera muy evidente nos recuerda a un campo de batalla, de lo cual pudiéramos inferir que se trata de una posible representación de las numerosas batallas a las que asistió Della Bella. No obstante, a pesar de que Della Bella fue testigo de muchos conflictos bélicos (las ya citados anteriormente), no se puede afirmar que esta escena sea la representación de una batalla real, como otras obras del artista<sup>97</sup>, en el que se intenta demostrar de una manera muy verista el campo de combate y la distribución de las tropas. Por el contrario, *Le Titre*, pareciera ser el capricho del autor de una batalla.

Recordamos que para 1645 Della Bella se encuentra en Francia y bajo las órdenes del Rey Luis XIII y el cardenal Richelieu. Para esta misma fecha se estaba

---

<sup>96</sup> Para ejemplificar, podemos mencionar otras escenas que se representan en esta serie de ocho grabados, “Varie figure” [Varias figuras]: marcha de una armada en una llanura, el combate de un caballero, entre otros.

<sup>97</sup> Véase anexo 27.

librando la batalla de Alerheim –en el marco de la guerra de los Treinta Años (segunda batalla de Nördlingen, al sur de la actual Alemania)-, en la cual las tropas francesas, junto con sus aliados protestantes alemanes ganan este territorio de manos del Sacro Imperio Romano-germánico. Sin embargo, estudiando los mapas de la región, no vemos ninguna relación con el grabado de Della Bella, por lo cual dudamos que sea la representación de esta batalla.

No obstante, analizando elementos del grabado, podemos sugerir que el mismo fue un tributo a la grandeza de las tropas francesas y del Rey Luis XIII, pues el escudo de armas que encontramos en la parte central de la pieza pertenece al mismo, que además, termina en una cruz, haciendo referencia a sus dones divinos.

Ahora bien, no sabemos las razones por las cuales Ciartres manda a realizar esta serie, ni por qué una batalla constituye la página central de la misma. Gracias a esto inferimos que es una obra que además de homenajear a los franceses, Della Bella nos quiere mostrar otra manera menos cartográfica (haciendo referencia a las dos estampas de los *Siège*) de un campo de batalla, apelando más que a una simple representación de bandos, al sentimiento de los soldados, a la tragedia de la guerra.

Es por eso que en la misma percibimos distintas partes, como si el artista nos quisiera contar una historia: por un lado están los soldados que vemos a lo lejos (detrás del puente) que se acercan con furia a la batalla, por otra parte observamos a unos soldados que pelean valientemente sobre el puente, blandiendo espadas y banderas, y, por último están los soldados derrotados, que yacen a orillas del río o en

un primer plano desplazado hacia la parte derecha de la pieza, en el que vemos a una figura en un caballo encabritado y otra que continua a defenderse en el suelo. Son varios episodios, diversos sentimientos encontrados en una misma estampa..

Acercándonos al significado simbólico del puente en este homenaje a las tropas francesas, puede que la representación del mismo aluda la batalla del Puente Milvio<sup>98</sup>, en el que comúnmente se observa a hombres con estandartes y banderas peleando sobre un puente, con un río abajo.

De esta manera, en *Le titre (où l'on voit une bataille sur un pont*<sup>99</sup>), divisamos a los hombres con estandarte, al puente, al río que pasa debajo y la cruz en la parte central del puente, sobre el escudo de armas de Luis XIII. Todo esto nos remite a la representación de la batalla de Constantino, pero llevada a los tiempos de Della Bella y a las circunstancias de la Francia del XVII, que luchaba por su supremacía en Europa.

En este grabado, Della Bella, contrario a otras de sus escenas de batallas, no nos muestra el terreno, sino la lucha en pleno furor. El dinamismo es un elemento constante en la pieza, que no sólo se observa en los hombres luchando, sino también en pequeños detalles de la naturaleza, como las nubes, el árbol y la manera como se

---

<sup>98</sup> Batalla ocurrida en el año 312 en el que Constantino I (272–337) vence a Majencio (h. 278-312) – uno de los tetrarcas del Imperio Romano-, convirtiéndose así en el único emperador del Imperio Romano.

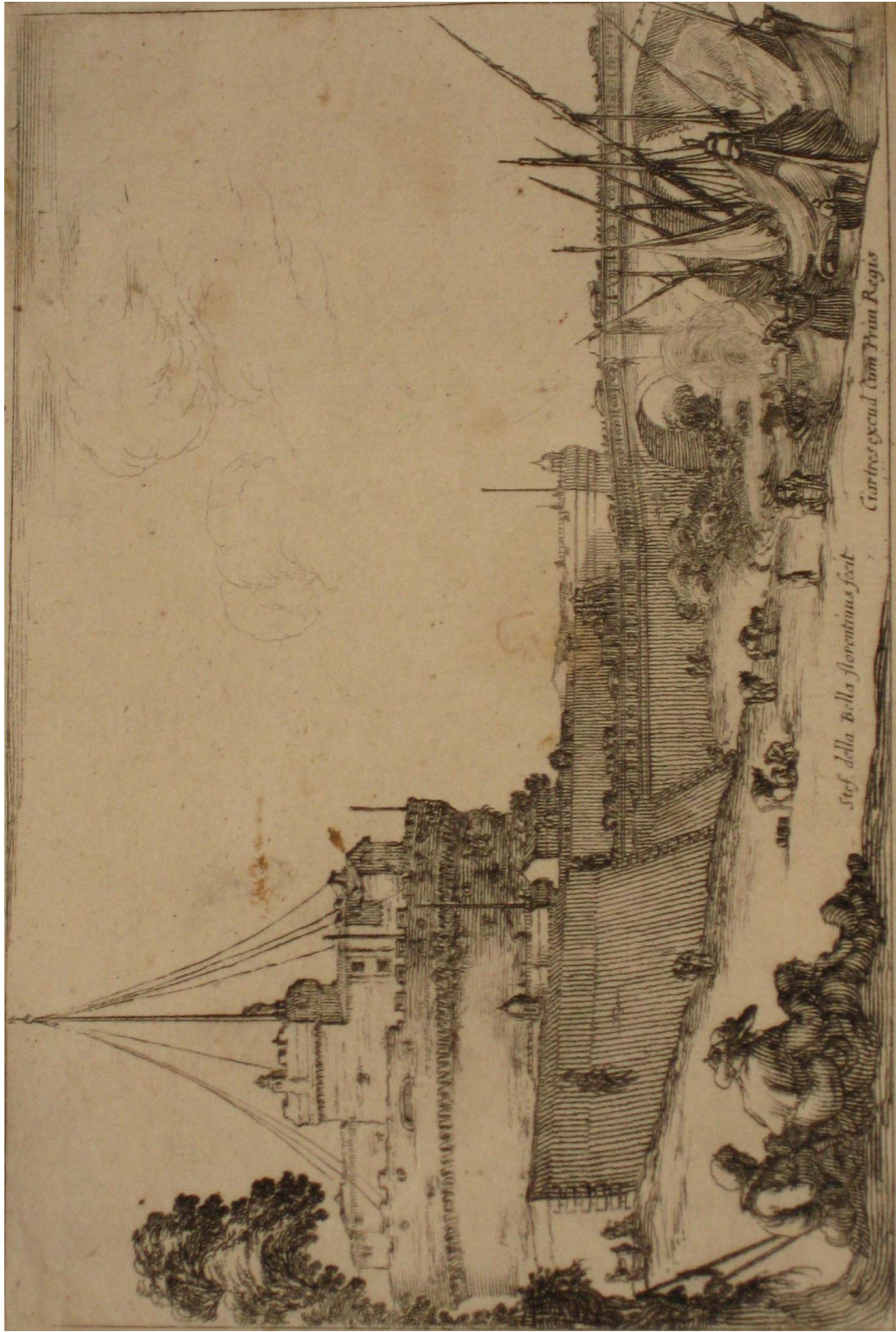
<sup>99</sup> Esta es la descripción que hace Jombert en su catálogo razonado, pero no representa el título del grabado.



mueven los pequeños aces de tela (o vegetación) que rodea el asta donde en la punta se distingue la cruz.

Es una obra sin un centro equilibrado, pues la mayor parte del peso lo encontramos en la parte inferior izquierda donde se observan las figuras de mayor tamaño, tres en total: un hombre a caballo, uno que intenta dominar la fuerza del caballo y su jinete y el hombre tendido en el suelo. Después la mirada se dirige al nombre de la serie y al autor (Se lee: “VARIE / FIGURE/ DI / Stef. della bella) y, por consiguiente, la mirada recorre el escudo de armas, el asta y finalmente la cruz.

Este grabado de carácter barroco –por su movilidad, su organización de figuras en el espacio- es una representación fehaciente de una guerra. En ella sentimos el dolor de los derrotados, yacentes muertos en la tierra o todavía blandiendo sus espadas (parte inferior izquierda de la obra), la fuerza de los que todavía andan a caballo dispuestos a luchar y la victoria de aquellos que con orgullo continúan cabalgando y ondeando sus banderas.



Stef. della Bella Florentinus fecit

Carta excud. Tom. Primi Regis

5.4 *VUE DU CHÂTEAU E DU PONT ST. ANGELO A ROME*, 1645  
Nº2 / SERIE: “VARIE FIGURE”

En *Vue du château e du pont St. Ange à Rome* [Vista del castillo y del puente Sant’Angelo en Roma] –segundo grabado de la serie de ocho estampas “Varie Figure”, elaboradas en 1645- observamos un castillo, un puente, el río Tíber, dos pequeñas embarcaciones casi a las orillas del río y dos personajes sentados (conversando) en primer plano.

A pesar de que Della Bella realiza esta serie en su estadía en Francia y es encomendada por el ya conocido Ciartres, podemos afirmar que es un recuerdo de sus visitas a Roma, pues todos los elementos representados –el castillo, el puente y el río- son símbolos de la ciudad vaticana.

El castillo, en un principio mausoleo, fue construido por el emperador Adriano como una fortaleza militar, a la que posteriormente se le añade el puente. Ambos fueron conocidos como Mausoleo y Puente Adriano; sin embargo, para el año 590 se cambia el nombre a Castillo y puente Sant’Angelo, haciendo referencia a la leyenda de la aparición del Arcángel San Miguel que anunciaba el fin de la epidemia de la peste. De esta manera, en honor al arcángel se erigió una estatua la cual observamos en lo alto del castillo<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Originalmente, el Papa Gregorio I, encomienda una estatua de mármol a Raffaello da Montelupo, pero en 1753, la misma fue cambiada por una estatua de bronce elaborada por Pierre van Verschaffelt siguiendo un dibujo de Gianlorenzo Bernini.

Tanto el castillo como el puente han sido siempre símbolos de la ciudad romana y su función de recinto defensivo no sólo sirvió para las épocas del imperio romano, sino que también fue utilizado por el Papa Clemente VII, para esconderse durante el saqueo de Roma en 1527, pues el mismo se conectaba con el Vaticano por un pasadizo –*Passetto*- de 800 metros de longitud.

En comparación a la actualidad y a los tiempos de Della Bella, tanto el castillo como el puente han sufrido algunas modificaciones. Por ejemplo, el ángel en la punta del castillo, en el grabado de Stefanino, corresponde a aquél hecho en mármol, singularmente diferente al erigido en bronce algunos siglos después –aquel de Montelupo<sup>101</sup>, aunque manierista, carecía de la movilidad, elegancia y dramatismo del de Versachaffelt<sup>102</sup>.

Además, el puente en la estampa de Della Bella, es relativamente más sencillo, pues durante su estadía en Roma, todavía Bernini no había diseñado el conjunto de diez ángeles que bordearían el puente a partir de 1670, y que hoy constituyen un símbolo importantísimo del mismo, los cuales, por su parte, fueron representados en una estampa de Piranesi, a propósito del castillo y el puente Sant' Angelo.<sup>103</sup>

Observando esta composición podríamos preguntarnos ¿por qué nuestro artista florentino siente, todavía, la necesidad de representar escenas de la ciudad

---

<sup>101</sup> Véase anexo 28.

<sup>102</sup> Véase anexo 29.

<sup>103</sup> Véase anexo 30.

barroca que había dejado atrás, sustituyéndola por el nuevo centro cultural en el que se había convertido París?

Debemos recordar que en su estadía en París suceden dos cosas importantes para la vida y obra de Della Bella: llegando a la capital francesa es enviado a Arras, alejándolo del mundo cortesano del que se había alimentado toda su vida, tanto moral como artísticamente, enfrentándolo a las crudezas de la guerra. Por otra parte, estando en Francia, Della Bella alcanza cierta madurez plástica que lo ayuda a desarrollar un estilo propio, distinto al de las estampas que copiaba del grabador francés Jacques Callot.

De esta manera, con nuevas maneras de ver la vida y el arte, Della Bella retoma la serie “Huit Moyennes Marines” que había comenzado en su estadía en Roma y que concluye, finalmente, en 1645 cuando se encontraba todavía en París. Por esta razón, nos aventuramos a pensar que, haciendo gala de un nuevo estilo, Della Bella quiere rendir homenaje a la ciudad romana, elaborando un tributo de los símbolos que caracterizan a la ciudad como lo son el castillo y el puente San Ángel. Así pues, Della Bella nos presenta un grabado de pequeñas dimensiones en el que conjuga el mundo de la antigüedad romana clásica, con su técnica barroca.

Dentro de este estilo barroco, Della Bella nos ofrece una composición en la que la distribución de masas en el espacio pareciera ser su preocupación principal, así como también el verismo con el que quiere representar cada detalle del castillo, el

puente y las embarcaciones en el río. Recordándonos, que nuestro artista florentino siempre presenta su día a día, su manera de ver el mundo y los aconteceres del momento de la manera más fidedigna posible.

En la parte izquierda del grabado observamos el mausoleo –hoy castillo-, el cual es una obra que, visualmente, tiene mucho peso, pues es una fortaleza militar construida en tiempos romanos. Por otra parte, tenemos el puente ubicado en la parte derecha de la pieza, el cual, gracias al río es un elemento que alivia el peso del castillo, equilibrando levemente la obra.

Asimismo, otro elemento que otorga ligereza a la composición, son las cuerdas que salen del castillo y que terminan en un mástil con una cruz al final. Las mismas aportan verticalidad a la pieza en contraposición a la horizontalidad del castillo y del puente.

Ahora bien, el conjunto de nubes hechas con rapidez y sin mucha atención al detalle, no sólo dan la impresión de que las mismas son fugaces -como movidas por la brisa-, sino que también ayudan a la distribución de masas en el espacio, haciendo que el mismo se vea cargado y sin espacios vacíos.

De esta manera, para contrarrestar lo pesado que puede resultar la parte izquierda del grabado, Della Bella agrega pequeñas embarcaciones en la parte derecha de la estampa, como si las mismas estuviesen arribando a puerto, y se preparan para reposar tranquilamente a las orillas del río.

En suma, observamos que para reforzar el carácter barroco de la composición, Della Bella maneja distintos planos, siendo aquellos secundarios el objetivo principal de la obra –el castillo y el puente-, y los primarios, elementos que ayudan a completar la composición –embarcaciones y personas sentadas a las orillas del río-, detalles que pudieran parecer insignificantes pero que son elementos característicos de la obra de nuestro artista y que nos dan la idea de que es una impresión del momento. Todos esos pequeños personajes y objetos hacen que la obra sea más que una simple representación del castillo y del puente Sant’Angelo, involucrando al espectador dentro de la obra, haciéndolo formar parte de la experiencia y visión de Della Bella.





5.5 S/T<sup>104</sup>, 1648

Nº 24 / SERIE: “DIVERSI ANIMALI FATTI DI STEF. DELLA BELLA”

Además de Jacques Callot, una de las fuentes de inspiración de Stefano della Bella fueron los grabados del holandés Rembrandt –en especial los paisajes, los cuales colecciona, algunas veces intercambiándolos por sus propias estampas. De esta manera, en su estadía en París se dispone a realizar un corto viaje a las tierras nórdicas, para conocer y estudiar de cerca la obra del maestro holandés.

A pesar de que los temas paisajísticos no eran desconocidos por nuestro artista florentino, vemos por primera vez en Della Bella una atención a la naturaleza; pues si bien, la había representado de una manera muy verista en las ruinas romanas en contraste con el nuevo estilo barroco de la ciudad, nunca habíamos percibido en él un interés por la forma animal.

De esta manera, encontramos una serie de veinticuatro estampas –distribuidas en diversos museos importantes, como el British Museum y el Museo de Bellas Artes de San Francisco–, denominada “Diversi animali fatti di Stef. della Bella” [Distintos animales hechos por Stefano della Bella], los cuales simbolizan una nueva visión de la temática paisajística de Della Bella: los animales<sup>105</sup>.

Ahora bien, los paisajes de Rembrandt son notorios por su naturaleza salvaje envuelta en cielos turbulentos, con una paleta de colores variada, que pasa de cálida a

---

<sup>104</sup> Para efectos del análisis, la denominaremos Burros –nombre que le fue concedido por el MBA.

<sup>105</sup> Véase anexo 31.

fría sin precedentes –las mismas características que veremos en sus grabados, salvo por el color-<sup>106</sup>, por lo que pudiéramos preguntarnos ¿de qué se inspira Della Bella del genio holandés para la elaboración de esta serie?

Los distintos grabados de la serie son una representación de diversos animales, de distintas especies, en distintas actitudes y, en general, todos muy distintos los unos de los otros. Por consiguiente, nos inclinamos a pensar que esta serie es un estudio detallado de las formas animales, que si bien están dispuestos en un campo, se exalta, ante todo, la presencia del animal.

En este sentido, se diferencia, sustancialmente, de la obra de Rembrandt, el cual usaba las figuras sólo como una excusa del paisaje, en el que el mismo era siempre muy superior al resto de las formas. Por el contrario, Della Bella parece no interesarse por la naturaleza, pues en casi todos los grabados, de esta serie, aparecen como una manera de completar la estampa y no dejar áreas en blanco que crearían el efecto de que los animales se encuentran suspendidos en el espacio.

De esta manera, Della Bella da un vuelco a la obra del maestro holandés, introduciendo al animal representado en primer plano y toda la flora como un pretexto en segundo plano. Sin embargo, no podemos decir, que Della Bella deja de lado su característica más importante: el detalle, pues aunque la naturaleza que circunda al animal no sea su objetivo principal, la diseña minuciosamente y siempre alusiva al carácter del mismo.

---

<sup>106</sup> Véase anexo 32.

Así pues, vemos en el grabado número cuatro (en los anexos), unas montañas borrascosas que refieren al carácter agresivo del oso; en el grabado número dieciocho unos camellos acompañados de unas pirámides egipcias; y en Burros, un pasto del cual se alimenta uno de los asnos y unas flores en la esquina inferior derecha que nos refieren al carácter dócil y sumiso de los burros.

Contrario a las otras estampas de la serie, percibimos en Burros que la flora comparte el primer plano junto con el asno más próximo a nosotros que come del pasto. En segundo plano, se encuentra un asno acostado que pareciera estar observando a un par de burros en tercer plano.

Es un grabado en el cual, a pesar de su sencillez, apreciamos que Della Bella se detiene en representarnos con gran verismo el pelaje del animal, sobre todo de aquel en primer plano. También observamos que esos cielos tumultuosos desaparecen, nuevamente enfocándose en el estudio del asno, en diferentes posiciones y actitudes. Además, advertimos un distanciamiento de las líneas verticales utilizadas por Callot, elaborando, así, un entramado de líneas cortas horizontales y juntas que generan el mismo efecto del claroscuro, pero de una manera más elegante y natural.



## 5.6 REPOS DE LA FUIITE A ÉGYPTE, 1649

A pesar de que no es común ver en Della Bella la temas de índole religioso – pues se caracterizó por representar paisajes, escenas de la vida cortesana y ejemplificaciones de distintas guerras en el marco de la guerra de los Treinta Años-, todavía estos temas seguían desarrollándose con apogeo para mediados del siglo XVII. Por consiguiente, encontramos, dentro de su repertorio, algunas estampas religiosas, en las cuales se narra algún evento de la vida de la Virgen María –casi todas por petición del coleccionista de arte Pierre Mariette.

De esta manera, analizaremos *Repos de la fuite à Égypte* [Descanso en la huida a Egipto], la cual representa el momento en el que José, después de ser avisado por un ángel que el Rey Herodes perseguía a Jesús para matarlo, huye a Egipto, hasta que el Señor le avisa que puede regresar a Nazaret pues el Rey ha muerto<sup>107</sup>.

Durante la historia del arte este tema ha sido elaborado de diversas maneras: en la Contrarreforma, el “descanso” es uno de los momentos más representados de esta narración, por ser considerado un tema piadoso. Por el contrario, la “huida” a Egipto, pierde valor en el arte del barroco.

---

<sup>107</sup> En el Nuevo Testamento se explica que después del nacimiento de Jesús en Belén, unos Magos de Oriente (los Reyes Magos) fueron a Jerusalén preguntando por el Niño, anunciando que venían a adorarlo. El Rey Herodes, que recibe la noticia, llama a los Magos y les pide ir a visitar al Niño y después develarle su ubicación para el también ir a adorarlo. Sin embargo, las intenciones de Herodes eran otras, pues ya conocía la profecía de que dicho niño se convertiría en el rey de los judíos. Así, después de conocer al recién nacido, los Magos regresan a sus tierras, desobedeciendo la orden de Herodes. Esto provocó su ira y como consecuencia ordena la matanza de todos los niños (matanza de los inocentes) varones que hubieran nacido en Belén para esas fechas. Mateo 2,1

Así, dentro del desarrollo de esta escena, veremos a María descansando con el Niño debajo de una palma –en algunas obras se ve a un ángel que tira del árbol hacia abajo-, y a José a lo lejos. Otra representación habitual del arte contrarreformista, es María con el Niño debajo de la palma y a José que ensilla al asno a lo lejos.

En efecto, Della Bella, fiel a sus esquemas narrativos en los que da gran importancia a la veracidad de los hechos, diseña una estampa en la que observaremos, en primer plano, a María sentada sobre una piedra con el Niño que reposa en sus brazos, con sus pertenencias a sus pies; y, en un segundo plano, a José que descansa, también sobre una piedra, leyendo un libro.

Tanto la Virgen como el Niño y la disposición de sus pertenencias en el suelo guardan fiel relación con lo que habría podido ver Della Bella en otros artistas; sin embargo, ver a José leyendo no es común en estas representaciones, pues casi siempre se le colocaba ensillando al asno, dando dátiles y frutos al Niño, u ocupándose del Niño mientras María lavaba la ropa a orillas del río. Por el contrario, en esta composición apreciamos a José apartado de la escena, abstraído en la lectura, mientras que María lo contempla.

Es un rasgo muy peculiar, como también lo es el hecho de que en la representación, Della Bella suprime a los ángeles, los cuales o bien eran colocados

debajo del árbol, o revoloteaban la escena acompañándolos durante el trayecto, tal como lo explica el *Evangelio según Mateo* en el Nuevo Testamento<sup>108</sup>.

Por otra parte, apreciamos que todavía existe en Della Bella un interés por la naturaleza, la cual elabora de una manera bastante compleja: el entramado de líneas horizontales le ayudan a describir la fecundidad del paisaje. Asimismo, detallamos que el árbol que se encuentra detrás de la Virgen y el Niño está muy bien elaborado: cada hoja, rama y tronco fue pensado y estudiado, no dejando nada inconcluso o a la imaginación del espectador. En general, todos los elementos de la composición están dispuestos al estilo barroco.

De esta forma, nos dirigimos al ropaje que diseña Della Bella para la Virgen y José. Si bien, hasta los momentos, hemos presenciado pocas formas humanas dentro de las obras del artista florentino, observamos que estas telas están dispuestas tal como lo habría hecho cualquiera de sus contemporáneos: vestimentas vaporosas de gran movilidad que describen la figura humana.

Así, apreciamos cómo los ropajes caen con soltura, muy distinto a Callot, o al mismo Della Bella en sus inicios, como en la obra sin título de la serie “Le otto marine” (Hombres desembarcando), por ejemplo.

Otro elemento que nos refleja el carácter barroco de la composición es la luz. Ésta es elaborada por Della Bella de una manera muy interesante, pues los espacios

---

<sup>108</sup> Mateo 2,13

que permanecen en cierta oscuridad son aquellos en primer plano y más próximos al espectador. Por consiguiente, la luz que ilumina ciertas áreas de la composición proviene de un plano que no se representa en la escena. Como consecuencia, el punto de fuga sale de los límites de la estampa, produciendo el efecto de una luz espectral, casi divina y angelical.

En suma, vemos que partiendo de los principios de Callot en los que el entramado de líneas le ayudan a describir formas y a crear el efecto del claroscuro, Della Bella se empieza a alejarse del amaneramiento de las formas. De esta manera, logra crear un estilo propio, ya dentro de las preconcepciones del barroco, donde el dramatismo que se genera por luces ficticias indivisibles para el ojo del espectador, la complejidad de los detalles de la naturaleza y el capricho de representar las escenas dando paso a la creatividad artística, serán, a partir de este punto, una constante en la obra del grabador italiano.





### 5.7 MADONNA CON BAMBINO, S. GIOVANNINO E S. ELISABETTA, 1649

Dentro del conjunto de estampas religiosas que elabora Della Bella en su vida artística, se encuentra *Madonna con bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* [Virgen con el Niño, San Juan Bautista y Santa Isabel].

Si bien, dentro de los esquemas de la obra de Stefanino la naturaleza ocupa un papel fundamental, en esta estampa, al igual que en la anterior, vemos cómo Della Bella inserta figuras humanas dentro de lo que todavía puede ser catalogado como una naturaleza fecunda y detallada.

En efecto, en *Madonna con bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* observamos a cuatro figuras que nos describen la temática: en primer plano observamos a un San Juan Bautista –aún en sus años de infancia- leyendo a la Virgen y al Niño que se encuentran de frente en la composición, por último, en un segundo plano, vemos una figura femenina que observa toda la escena apoyada de un muro.

Asimismo, fácilmente podemos identificar los personajes que se encuentran en primer plano. De esta manera, vemos una representación tradicional de la Virgen con el Niño y a San Juan Bautista, el cual identificamos por sus atributos: la vestimenta de piel de camello con un cinturón de cuero<sup>109</sup> y su cruz de caña. No obstante, la mujer en segundo plano es difícil de reconocer, pues bien pudiéramos pensar que se trata de Santa Isabel, o de la madre de María, Santa Ana.

---

<sup>109</sup> Mateo 3, 1

En la tradición artística italiana, la representación de este tema era muy común, aunque tenemos que aclarar que el mismo formaba parte de un imaginario colectivo, pues en el Evangelio no aparece descrita esta escena. Así, en el Renacimiento, autores como Da Vinci<sup>110</sup>, Fra Bartolomeo<sup>111</sup>, entre otros, empiezan a diseñar a la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, Santa Ana o Santa Isabel.

De esta manera, se genera la duda en nosotros de si en la estampa de Della Bella se encuentra representada Santa Isabel o Santa Ana, visto que las dos eran mujeres de avanzada edad y siendo posible que aunque Santa Ana no aparece en la Biblia, sí forma parte de los escritos apócrifos que la Iglesia católica decide ignorar y que se encuentra en algunas escenas como la representada por Da Vinci.

No encontramos ningún atributo que nos ayude a aclarar los personajes, por lo que nos es difícil determinar a quién representó Della Bella. Pudiéramos conjeturar que visto que observamos al infante San Juan Bautista, la representación de la anciana que contempla la escena en un segundo plano, sea su madre Santa Isabel. Sin embargo, debemos aclarar que sólo son aproximaciones pues Santa Isabel dentro de la iconografía cristiana no posee ningún atributo más allá del de ser una mujer anciana con un manto que le cubre el cabello, y en otras oportunidades hemos visto a Santa Ana representada de la misma manera, como en la obra de Murillo<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Véase anexo 33.

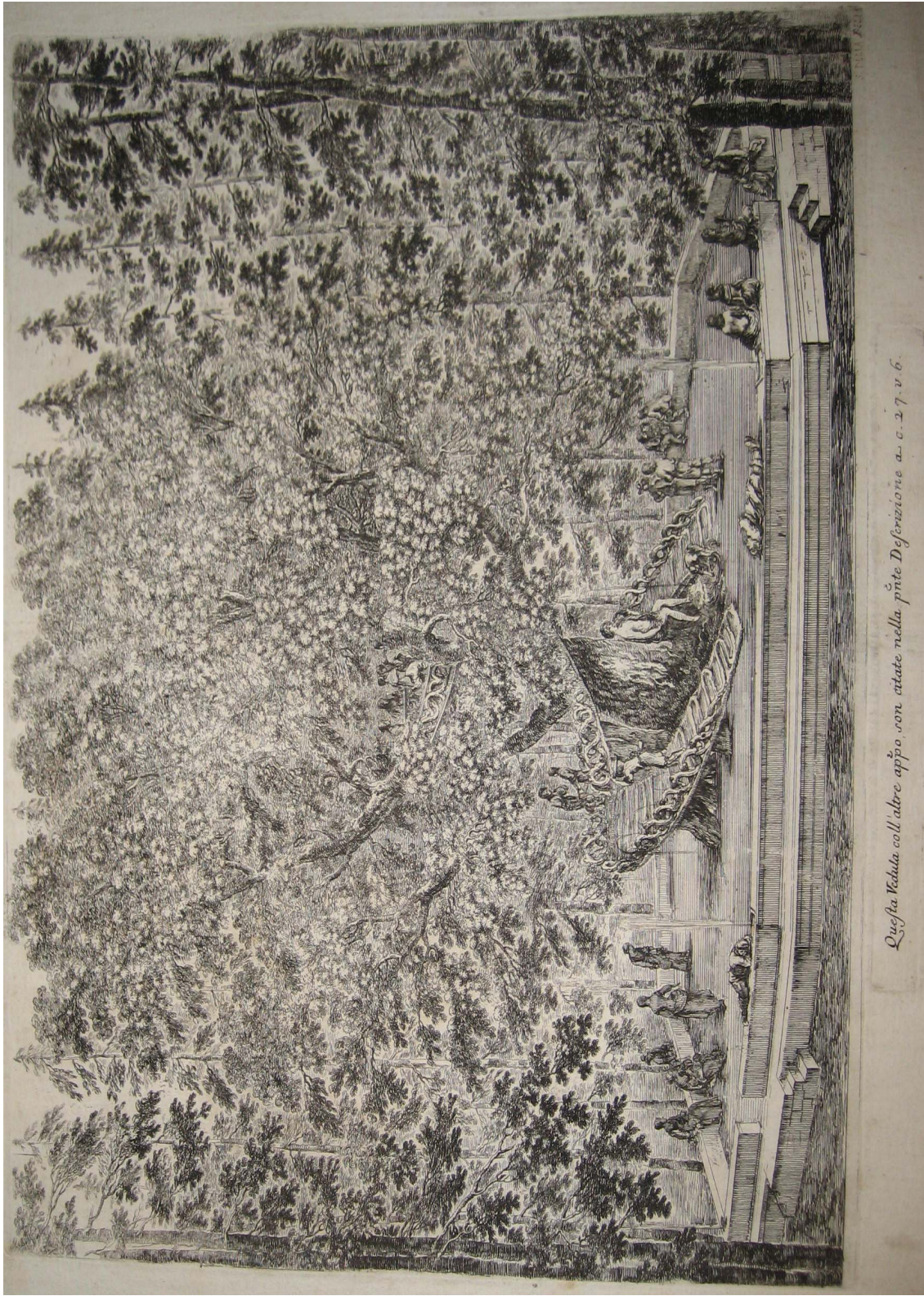
<sup>111</sup> Véase anexo 34.

<sup>112</sup> Véase anexo 35.

Esto en cuanto a la identificación de personajes, ¿pero cómo desarrolla Della Bella el paisaje, su temática más habitual?

Stefanino es ante todo un paisajista, aunque hemos podido ver en sus grabados la representación de la figura humana, su especialización es la naturaleza y todos los elementos que la componen. Así, en *Madonna con bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* vemos a personas que parecieran ser el tema central de la composición, sin embargo, apreciamos que Della Bella se preocupa más por representar una naturaleza bella, perfecta e idealizada, que en la representación fidedigna de los personajes bíblicos.

No sabemos las razones por las cuales Della Bella realiza esta composición que se aleja de sus esquemas compositivos, lo que si podemos afirmar es que es una obra en la que la naturaleza tiene el objetivo de acompañar a los personajes, pero en muchas ocasiones toma preponderancia.



*Questa Veduta coll'altre appo, son citate nella pñte Defezione a. c. 2. 7. v. 6.*

### 5.8 *L'ARBRE HABITE*, 1653

Nº 1 / SERIE: “VUES DE FONTAINES ET DES ALLÉES DE LA VILLA DI PRATOLINO”

*L'arbre habité* [El árbol habitado] es la estampa con la que Della Bella inicia un conjunto de grabados en torno a las fuentes y jardines de la Villa Pratolino en Florencia.

Para el año 1568 el florentino Francesco I de Medici encarga al ingeniero y arquitecto Bernardo Buontalenti, construir una villa veraniega para satisfacer los caprichos de su amante veneciana Bianca Capello<sup>113</sup>, con la que después se casa en segundas nupcias. Originalmente, dicha villa fue construida en torno al agua y debía presentar un conjunto de obras de contenido simbólico. Lamentablemente, en 1820 la villa fue demolida<sup>114</sup> y de ella hoy quedan pocos vestigios de lo que fue en su época de esplendor<sup>115</sup>.

Los grabados de la serie “Vues de fontaines et des allées de la Villa di Pratolino” ilustran cómo estaba dispuesta la villa y de esta manera, dirigimos nuestra atención al grabado que custodia el Museo de Bellas Artes de Caracas, *L'arbre habité*.

---

<sup>113</sup> *Il parco di Pratolino e la Villa Demidoff*. Turismo in Toscana. Extraído el 10 de diciembre de 2011. En: [http://www.turismo.intoscana.it/intoscana2/export/TurismoRT/sito-TurismoRT/Contenuti/Natura/Riserve-e-parchi/visualizza\\_asset.html\\_944104255.html](http://www.turismo.intoscana.it/intoscana2/export/TurismoRT/sito-TurismoRT/Contenuti/Natura/Riserve-e-parchi/visualizza_asset.html_944104255.html)

<sup>114</sup> Hoy en día forma parte de la Villa Demidoff al norte de Florencia.

<sup>115</sup> Prácticamente la única pieza que todavía se conserva, es la estatua *Appennino* de Gimbolagna. Véase anexo 36.

Esta obra es compleja de analizar, puesto que en nuestra imaginación es difícil concebir un árbol de semejantes dimensiones en el que las personas pueden subir y bajar por el, tal como lo exhibe el grabador italiano en su obra.

Al contrario de otras estampas de Della Bella, sobre *L'arbre habité* existen varias conjeturas. Así, existen referencias a esta obra cuando habla de distintos tipos de casas de árboles<sup>116</sup>. Sin embargo, nos parece que este es un intento rebuscado para ejemplificar un concepto. Además, se aleja mucho de lo que Della Bella estaba representando. Por otra parte, deja de lado que esta villa es un ejemplo de un jardín manierista, que ante todo posee un fuerte contenido simbólico y cuya intención era crear un cierto juego entre el espectador y el espacio natural.

En otras interpretaciones, parece ser el árbol de la vida el cual aparece por primera vez en el Nuevo Testamento<sup>117</sup>. Dentro de la simbología, el concepto de “árbol” viene ligado a la idea de que nace en la tierra para después elevar sus ramas hacia el cielo, estableciendo así la unión entre los dos mundos, el natural y el celestial. Pero, ¿de dónde proviene la idea del “árbol de la vida”?

Sí, se menciona por primera vez en el *Génesis*, donde también aparece el “árbol de la ciencia del bien y del mal” (“árbol del conocimiento”)<sup>118</sup> del que se alimentan Adán y Eva, convirtiéndolos en pecadores y ocasionando la ira de Dios. Asimismo, este árbol del conocimiento es con el que más tarde se talla la cruz con el

---

<sup>116</sup> Paula Henderson y Alan Mornement. *Treehouses*. Frances Lincon, First Edition Books, 2008

<sup>117</sup> Génesis 3, 21-24

<sup>118</sup> Génesis 2, 9

que será crucificado Jesús, transformándose así en símbolo de resurrección y por consiguiente en “árbol de la vida”.

También en el *Génesis* aparece el “árbol de la vida” como aquel capaz de otorgar la inmortalidad de los hombres, pero después de haber expulsado a Adán y Eva del Paraíso, Yahvé lo hizo custodiar por ángeles. Más adelante el “árbol de la vida” surge como mero contenido simbólico de la Virgen María, pues de sus frutos nace (otorga vida) al Redentor (Jesús).

Asimismo, para el mundo oriental el “árbol de la vida” posee una simbología contraria en la cual no nos explayaremos porque se aleja de nuestro análisis. Por el contrario, para la mitología nórdica se agrega un carácter mucho más interesante, pues era la morada de seres espirituales (*Yggdrasi*: “árbol de la vida”). Es precisamente este concepto de otorgar refugio el que nos remite a la obra de Della Bella, donde en la parte superior vemos a algunas personas en una especie de reunión.

Independientemente de cuál haya sido la razón por la que este árbol hace presencia en los jardines de la Villa Pratolino, Della Bella nos presenta un paisaje majestuoso, en donde refleja sus dotes como paisajista y nos hace formar parte de la composición: el espectador intenta recrear una historia de lo que ve en la estampa, queriendo de igual manera estar en la plazoleta que rodea el árbol, subir por esas escaleras y encontrarse con las demás figuras en el tope, en las ramas del árbol.

Así, en primer plano observamos unos árboles (pinos) en cada extremo de la composición. El (supuesto) “árbol de la vida”, por el contrario se encuentra en un



segundo plano, pero en el centro de la obra, lo cual hace que todo el peso de la composición recaiga en él.

A pesar de que lo primordial es el paisaje, Della Bella desarrolla formas humanas de menor preponderancia pero que otorgan al tema rasgos muy interesantes. Como explicamos anteriormente, en nuestra experiencia es difícil concebir un árbol de semejantes dimensiones en el que, a su vez, se puede subir y bajar por el por escalinatas hechas del mismo árbol y de aspecto tan natural. Esto hace que se cree en el espectador la fantasía de poder habitar este árbol, de llegar a la cima y ser parte de él, fundirse en él, tal como lo hacen las figuras que se encuentran hablando (o jugando) en lo más alto del árbol.

En líneas generales, hemos encontrado poca información sobre los grabados de Stefanino, más allá de los análisis descriptivos de su obra. Sin embargo, *L'arbre habité* parece despertar curiosidad, bien sea porque es una de las pocas estampas de gran tamaño del repertorio de Della Bella, o porque los grabados de esta serie son los únicos que ilustran lo que fue de la villa. Lo que si podemos afirmar, es que esta es una obra majestuosa, donde podemos realmente apreciar el trabajo del grabador italiano como uno de los grandes paisajistas de su época. No podemos dejar de mirar esta estampa sin sentirnos abrumados por la naturaleza, sin poder maravillarnos de la técnica con la que el artista desarrolla cada elemento dentro de la composición.



### 5.9 CHASSE A DIFFERENTS ANIMAUX, 1654

Como hemos estudiado, Della Bella fue un artista que siempre estuvo bajo el patrocinio de algún mecenas importante: en Florencia fue la familia Medici, la cual también pago sus viajes a Roma y a París. Una vez en la capital francesa el Rey Luis XIII, el cardenal Richelieu y, posteriormente, el Rey Luis IV se convirtieron en los nuevos patrocinadores de nuestro artista.

En Florencia Della Bella era conocido por sus representaciones de los grandes banquetes y fiestas cortesanas –fama que le continua en París. De esta manera, encontramos *Chasse à différents animaux* [Caza a diferentes animales], la cual constituye otra escena de las celebraciones de la corte.

En las representaciones de caza de la época observamos que los hombres a caballo y los sabuesos son los elementos que más destacan dentro de la composición<sup>119</sup>; sin embargo, en esta escena Della Bella pareciera preocuparse más por la violencia del acto que por los cazadores, recordando que ya estamos ante la presencia de un artista que había sido tocado por la cruenta guerra de los Treinta Años, de la cual no fue partícipe sino hasta entrar en territorio francés.

Nuevamente vemos a un artista que nos quiere presentar su visión de las cosas, y aún dentro de una composición que para él era habitual, encontramos una

---

<sup>119</sup> Véase anexo 37.

obra de mucho dinamismo en el que se conjugan diversos elementos como la flora, la fauna y el hombre que domina todo a su entorno.

En esta estampa observamos, efectivamente, la representación verista de una caza de animales. En primer plano distinguimos un sabueso a punto de atrapar un jabalí, un hombre a caballo que les sigue con una lanza y unas pequeñas flores en el cuadrante derecho que nos hacen detallar la flora del paisaje.

Por otra parte, ya en un segundo plano, vemos a lo lejos otros perros sabuesos atrapando lo que pareciera ser una llama (o un animal relacionado con éste) y otro jinete a caballo con lanza en mano preparado para matar a la presa. Por último, en el fondo, distinguimos un paisaje repleto de árboles y a otros cazadores.

En este grabado, Della Bella hace gala de un estilo maduro y muy distinto al de Callot: la técnica desarrollada por el mismo en el que las líneas verticales ayudaban a generar la sensación de volumen, desaparecen, contrario a *Los funerales del Emperador Fernando II*, en los que todavía Etienne de la Belle seguía muy de cerca el estilo manierista del grabador francés. En esta estampa, por el contrario, Della Bella se preocupa por los detalles.

En efecto, apreciamos la calidad plástica con el que fue realizado el pelaje del jabalí. Detallamos como el mismo tiene movilidad que se genera al correr cuando intenta escapar de sus captores. Este mismo nivel de detalle lo apreciamos en el perro que está en primer plano, el cual, a pesar de tener un pelaje más corto que el del

jabalí, también es representado con gran verismo y atención a cada músculo que se dilata y contrae al correr. El jinete, por su parte, aquel en primer plano, levanta su lanza en ira y fervor, la misma que empleará al clavar su lanza sobre el jabalí.

El cielo está compuesto por unas nubes y líneas horizontales que nos dan la idea de un espacio que está en movimiento, como queriéndonos hacer referencia al constante dinamismo de la obra, que no sólo presenciamos en la manera detallada como se dibujan los músculos del perro, el pelaje jabalí, la fuerza de los caballos y los jinetes, sino también en un cielo que pareciera estar revuelto ante la violenta escena.

En este hermoso grabado de una escena de caza, Della Bella nos presenta un mundo distinto al de los banquetes donde la opulencia estaba siempre presente. Aquí, sin embargo, De la Belle hace gala de una técnica inmaculada del aguafuerte en el que cada elemento es importante para él, pero, sobre todo, nos representa una escena intensa, ya no desde el punto de vista del cazador, sino de la presa. Y si bien, el hombre termina por vencer su batalla con la naturaleza, Stefanino nos presenta otra perspectiva, la del animal, su fuerza y su resistencia.



### 5.10 *MATERNIDAD*, s/f

*Maternidad* es una pequeña estampa que custodia el Museo de Bellas Artes de Caracas como parte de la colección de grabados de Stefano della Bella. Sin embargo, es importante explicar, que ni en el catálogo de Jombert, ni el de Massar<sup>120</sup> –posterior al del primero-, describen esta obra como parte de la colección del artista. Asimismo, como se ha analizado en los nueve estampas anteriores, ninguna de las piezas del grabador parecieran estar hechas a la manera de trazos veloces con los que se compone esta estampa.

En efecto, observamos que los grabados de Della Bella guardan gran atención al detalle, siempre preocupándose por la veracidad en la representación de los distintos acontecimientos que pudiera presenciar; y si bien esta estampa pareciera ser más de índole religioso que realista, comparado con las otras dos estampas que hemos analizado anteriormente de temática cristiana<sup>121</sup>, no vemos en *Maternidad* ninguna semejanza con ellas. Por el contrario, pareciera ser un estudio previo, un boceto realizado a lápiz y no un aguafuerte. No obstante, según lo descrito en la ficha técnica de registro del MBA, esta pieza es una estampa y no un dibujo.

Ahora bien, distinguimos en la parte derecha a una mujer que lleva a su hijo en los brazos. Él, a su vez, se sostiene por el brazo del cuello de su madre para no

---

<sup>120</sup> Como se explicó en la introducción, no manejamos el catálogo de Massar, por lo que al citarlo, nos referimos a los datos que aporta el museo en su ficha de registro.

<sup>121</sup> *Repos de la fuite à Égypte*, 1649; y *Madonna con bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta*, 1649.

dejarse caer. En el fondo, vemos delgadas líneas horizontales, que presenciábamos en los cielos de Della Bella, y aunque éste no es un rasgo definitorio de su estilo, nos permite comparar la técnica de Stefanino en las estampas anteriores a ésta, de la cual no estamos muy seguros de su originalidad.

Por consiguiente, analizando aquellas líneas que describen el cielo en otros grabados, podemos darnos cuenta que en *Maternidad* son hechas con mucha sutileza, la misma que se usa para describir los contornos de la figura. Asimismo, estas líneas, son mucho más delgadas y no transmiten esa impresión de cielos agitados y turbulentos que siempre exhibía nuestro artista.

Por último, queremos comentar que la manera como se constituyen las siluetas, gruesas y sin gracia, no son características de Della Bella, el cual más bien se inclinaba por representar las manos y las formas del cuerpo con mucha elegancia y precisión.

A pesar de que dudamos que la obra haya sido realizada por el grabador italiano, no dejamos de apreciar que en *Maternidad* encontramos una obra muy singular, pues aún en su característica de boceto, las líneas delgadas que parecieran dar la impresión de fugacidad, construyen formas elaboradas y concretas. Por consiguiente, no restamos valor a la obra, sino más bien, lo exaltamos, queriendo conocer más sobre el artista que la elaboró.



## CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo de investigación nos planteamos ciertas interrogantes que, a forma de concluir nuestro estudio, anexaremos a continuación: ¿Cuáles son los aspectos históricos, sociales y estilísticos del barroco italiano, y de qué manera estos elementos influyen en la obra de Della Bella? ¿Qué elementos podemos distinguir en estos grabados que se correspondan con el estilo plástico del barroco italiano, considerando la gran influencia que recibió Bella de diversos artistas de la época incluyendo al grabador francés Jacques Callot? ¿Podemos hablar de influencias no sólo de estilo sino también en el tema? Cuando hablamos del barroco italiano, ¿en qué corriente temática del mismo podemos incorporar a estos grabados?

Estas interrogantes marcaron el principio de nuestra investigación, y una vez concluida, podemos afirmar que las mismas han sido respondidas a cabalidad.

De esta manera, afirmamos que la obra de Della Bella es un conjunto de factores históricos sociales que se entremezclan en sus grabados. Así tenemos, por ejemplo, el grabado de *Funerales del Emperador Fernando II* el cual rinde homenaje a uno de los personajes más importantes de la primera mitad del siglo XVII como lo fue Fernando II de Habsburgo, quien con sus acciones arbitrarias hace desencadenar una de las contiendas de religión más contundentes de toda la edad moderna: la guerra de los Treinta Años.

En este grabado, Della Bella nos da su impresión de los acontecimientos, resaltando no sólo la importancia del emperador Habsburgo, sino también incluyendo algunos elementos simbólicos que consagran a nuestro grabador como un artista barroco, recordando que en este período se incentivaba la psicología personal que cada artista imprimía en su obra. De esta manera, podemos observar cómo el contexto histórico-social de Della Bella influye directamente en su obra.

Como advertimos en la introducción de este trabajo de grado, en el catálogo razonado se cambió el orden de las obras: de un orden asignado por el MBA a un orden cronológico, queriendo emular el ya citado catálogo de Jombert.

A partir de un orden cronológico notamos la evolución de nuestro artista. Así, en el primer grabado estudiado, observamos que hay mucha semejanza con la técnica elaborada por Jacques Callot en sus grabados menos complejos, aquellos de carácter burlesco. Paulatinamente, vemos como nuestro artista empieza a interesarse en los detalles de la composición. Para ello, afina aquellas líneas que en un principio eran gruesas y equidistantes, logrando un entramado que lo ayuda a generar la ilusión de claroscuro y aportar volumen más natural.

Asimismo, en el análisis de las diez estampas, hallamos que Stefanino no sólo se inspiró del grabador francés, Callot, sino que, además, se sirvió de la técnica de Rembrandt, lo cual hace que sus paisajes cobren un matiz mucho más delicado, elegante y focalizándose en las distintas maneras cómo la luz penetra una escena.

A pesar de que desde sus inicios como aprendiz de orfebre Della Bella imitaba obras de grandes artistas, no podemos afirmar que sus temas también sean producto de este aprendizaje. Ante todo, debemos recordar que Stefanino fue un artista consagrado a la corte, bien sea la florentina o la francesa, por lo que se dedicó a cumplir con las peticiones de sus mecenas, las cuales incluían: representación de escenas cortesanas, guerras, etc.

En sus viajes a Roma, se puede hablar de una cierta independencia del artista, pues aquí se siente conmovido por las ruinas romanas en contraste con el nuevo estilo barroco en el que la ciudad empezaba a crecer. En este momento descubrimos un repertorio de obras paisajistas de un estilo sumamente maduro, aún de un joven Della Bella, lo cual nos hace apreciar su calidad como grabador.

Una vez en Francia, no sólo presta sus servicios a la realeza, sino que también contó con la fortuna de encontrar un nuevo mecenas, Ciartres. Bajo este patronazgo fueron realizadas diversas obras en las que se puede detallar la creatividad de nuestro artista, pues las mismas, aunque en su mayoría son paisajísticas, también se elabora la temática religiosa.

A pesar de que cada estampa de Della Bella tiene un valor singular, queremos dirigir nuestra atención a la serie “Vues de fontaines et des allées de la Villa di Pratolino”.

Esta villa, hoy en día conocida como Villa Demidoff, fue demolida en el siglo XIX y hoy en día los únicos vestigios que sobrevivieron de lo que un día fue los lugares de veraniego de la familia Medici, fueron los grabados elaborados por Della Bella en el siglo XVII. Sin ellos, sería imposible imaginar la magnificencia de esta villa que hoy lamentamos haya sido destruida.

Asimismo, queremos resaltar la importancia que tiene el grabado aquí analizado perteneciente a esta serie, *L'arbre habité*, pues es un de sus paisajes más magníficos por su nivel de atención al detalle, sus elementos simbólicos que invitan a la fantasía y por ser una de sus obras de mayor tamaño.

Este grabado, además, junto con la serie Serie: “Varie figure”, de la cual la FMN-MBA posee dos grabados, *Titre* y *Vue du château e du pont St. Ange a Rome*, son grabados que se encuentran en otros museos importantes alrededor del mundo<sup>122</sup> y, esto, resalta aún más, su trascendencia.

Ahora bien, al comenzar esta investigación nos planteamos la idea de hacer un catálogo monográfico conjunto al razonado, pues consideramos que, en vista de que las obras de la colección que actualmente custodia el Museo de Bellas Artes de Stefano della Bella han sido poco estudiadas, el catálogo monográfico nos ayudaría a dilucidar algunas dudas con respecto a ciertos factores técnicos de las obras, como títulos y fechas. Asimismo, debemos resaltar que dos de las piezas que posee el museo estaban catalogadas como copias; sin embargo, al culminar nuestra

---

<sup>122</sup> British Museum en Londres y el Fine Arts Museum of San Francisco.

investigación quisiéramos remediar algunos errores que se cometieron al ingresar estas piezas al museo.

Al revisar el catálogo de Jombert que describe de manera fidedigna las estampas de Della Bella, descubrimos que dos de los grabados no se encuentran descritos en dicho texto, como *Maternidad* y *Soldados en el paisaje*. Asimismo, cabe la pena destacar que intentamos recorrer (electrónicamente) todos los museos del mundo en miras de hallar estas piezas. No obstante, todos los intentos fueron fallidos, por lo que concluimos que estas piezas o bien no fueron hechas por nuestro artista, o fueron copias de algunos de los grabados que él se encargaba de reproducir en sus inicios, cuando todavía trabajaba de la mano de sus maestros orfebres.

Por el contrario, la pieza perteneciente a la serie “Le otto marine”, *S/T (Hombres desembarcando)*, que el registro del MBA asigna como copia, se encuentra descrita cabalmente en el catálogo de Jombert. Asimismo, encontramos que el British Museum y el Fitzwilliam Museum en Cambridge, también poseen dicho grabado, aunque pareciera pertenecer a un estado posterior al que custodia el MBA.

Como este es un estudio preliminar que no cuenta con el análisis realizado por un conservador, recomendamos a la institución hacer los estudios pertinentes que nos ayuden a develar la veracidad de la información aquí expuesta.

Finalmente, podemos agregar que el conjunto de obras que posee la FMN-MBA del artista Stefano della Bella, son piezas de suma importancia para entender la

obra del artista, su estilo, su técnica y sus influencias. Así, a pesar de que sean pocas las piezas aquí expuestas, tomando en cuenta el vasto repertorio de nuestro artista, no podemos dejar de admirar la precisión en los detalles, el gusto por representar lo ostentoso y esas maravillosas naturalezas que respetan el más mínimo elemento, casi como si el espectador lo pudiera presenciar con sus propios ojos.

Así, después de analizar las obras que custodia la FMN-MBA concluimos que, a pesar de que Stefanino desarrolló muchos temas, no nos cabe la menor duda de que es un maestro del paisajismo barroco, quien valiéndose de lo aprendido en los talleres de sus maestros, logra desarrollar un estilo propio que lo consagra como grabador del barroco italiano.

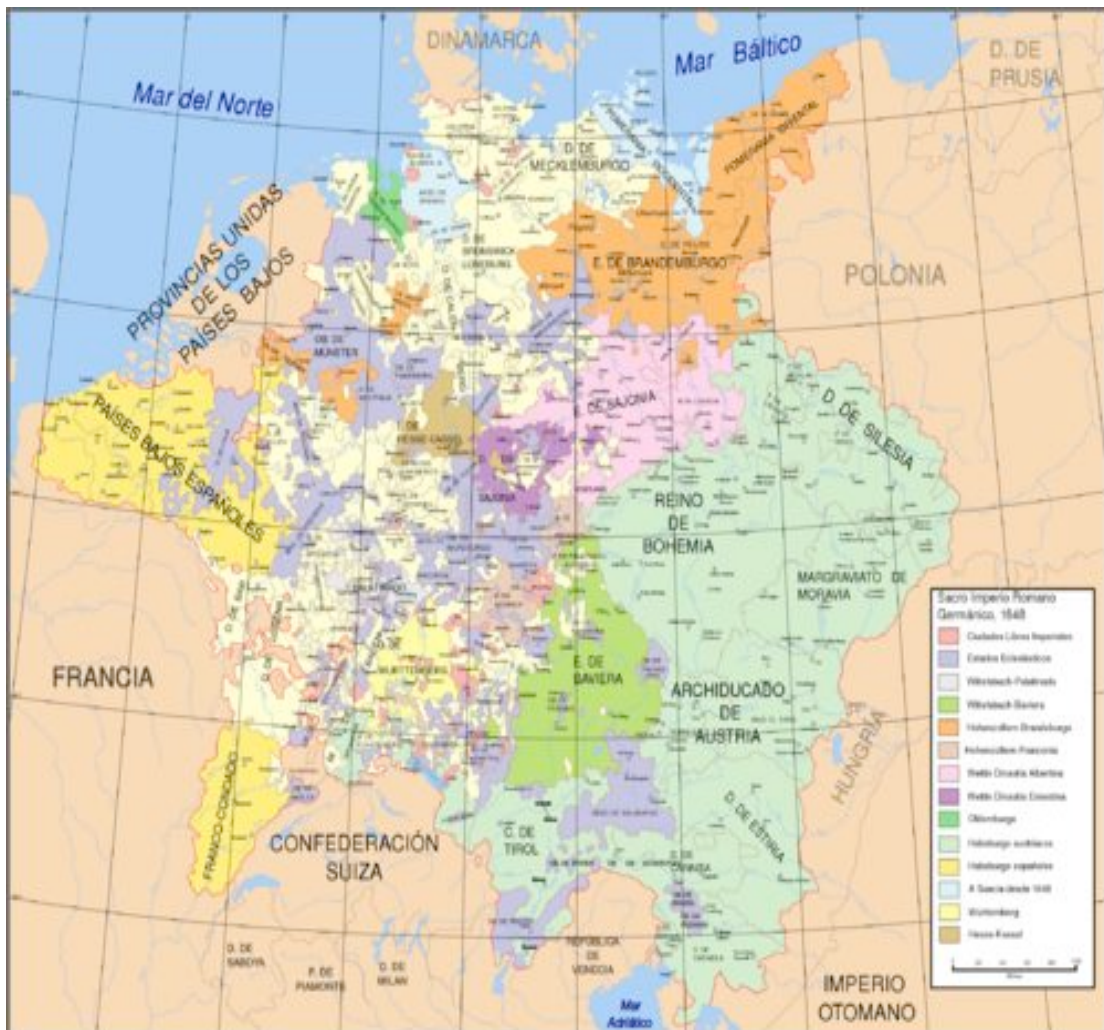
# ANEXOS (IMÁGENES)

# 1. MAPA CARTOGRAFICO DE ITALIA PARA 1500





## 2. MAPA CARTOGRÁFICO DEL SACRO IMPERIO ROMANO-GERMÁNICO, 1648



3. Jacques Callot. Serie: "Los desastres de la guerra" (18 planchas), 1633



Los ahorcados (11).

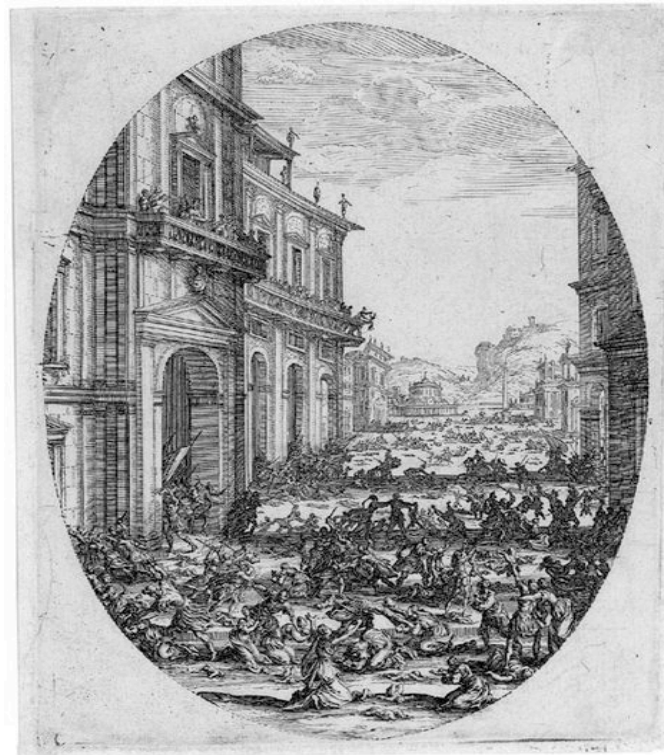
Aguafuerte

Plancha: ?/ Imagen: ?/ Soporte:?

La masacre de los inocentes (1).

Aguafuerte

Plancha: ?/ Imagen: ?/ Soporte:?



4.



**Rafael Sanzio.** Urbino, 1482 – Roma, 1520

*Escuela de Atenas*, 1510

Fresco

770 cm en la base

Estancia della Segnatura, palacio Vaticano, Ciudad del Vaticano

5.



**Tiziano Vecellio.** Piave de Cadore (Belluno), h. 1490 – Venecia, 1576  
*Retablo Pesaro*, 1519-1526  
Óleo sobre lienzo  
478 x 268 cm  
Santa María Gloriosa dei Frafri

6.



**Miguel Ángel Buonarroti.** Caprese (Arezzo), 1475 – Roma, 1564

*Historias del Génesis*, 1508-1512

Frescos (bóveda)

1300 x 3600 cm

Capilla Sixtina, palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano



*Juicio Final* (y detalle),  
1537-1541  
Frescos (pared de fondo)  
1370 x 1220 cm  
Capilla Sixtina, palacios  
Vaticanos, Ciudad del  
Vaticano



7.



**Tintoretto.** Iacopo Robusti, Venecia. 1519 - 1594

*La última cena*, 1592-1594

Óleo sobre tela

375 x 570 cm

San Giorgio Maggiore, Venecia.

8.



**Nicolás Poussin** Les Andelys, Normandía, 1594 – Roma, 1665.

*Jardín de Flora*, 1631

Óleo sobre tela

131 x 181 cm

Gemäldegalerie, Dresde. Sajonia, Alemania



9.



**Johannes Vermeer** Delft, Holanda, 1632 - 1675

*La Lechera*, 1658

Óleo sobre tela

45,5 x 41 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

10.



**Diego Velázquez** Sevilla, 1599 –  
Madrid, 1660  
*Desayuno*, 1618  
Óleo sobre tela  
109 x 102 cm  
The Hermitage, St. Petersburg

**George de la Tour** Nancy, 1593 –  
Lunéville, 1652  
*Músico ciego*  
Óleo sobre tela  
84 x 61 cm  
Museo del Prado, Madrid



11.



**Peter van Laer** Haarlem, 1599 - 1642

*Vendedor de rosquillas*, 1630

Óleo sobre tela

Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

12.



**Jaques Callot** Nancy, 1592 - 1635  
*La feria de impruneta,*  
Aguafuerte  
Plancha: ?/ Imagen: ?/ Soporte: ?  
Museo de Bellas Artes, Caracas

13.



**Diego Velázquez**  
*Rey Felipe IV*, 1631-32  
Óleo sobre tela  
195 x 110 cm  
National Gallery, Londres.

**Diego Velázquez**  
*Inocencio X*, 1650  
Óleo sobre tela  
140 x 120 cm  
Galería Doria Pamphili, Roma



14.



**Peter Paul Rubens** Siegen, 1577 – Ambers, 1640  
*Triunfo de la Iglesia sobre la ignorancia y la ceguera*, 1628  
Óleo sobre tabla  
86 cm x 106 cm  
Museo del Prado, Madrid

15.



**Vicente Carducho / Vincenzo Carduccio** Florencia 1576 (o 1758) – Madrid, 1638

*La visión de San Francisco de Asís*, 1631

Óleo sobre tela

24.6 x 17.3 cm

Szépművészeti Múzeum, Budapest

16.



**Frans Hals** Ambers, hacia 1580 – Haarlem, 1666  
*Joven con calavera*, 1626-28  
Óleo sobre tela  
92,2 x 80,8 cm  
National Gallery, Londres

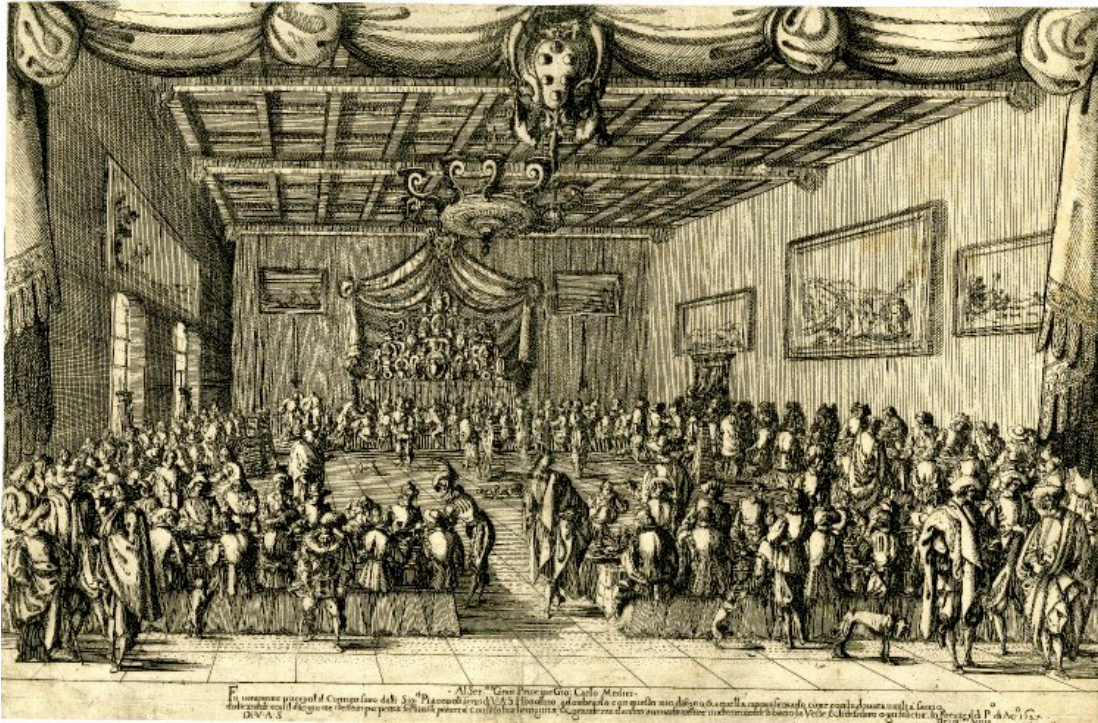


17.



**Georg Flegel** Moravia, 1566 – Fráncfort, 1638  
*Naturaleza muerta con queso y cerezas*, 1635  
Óleo sobre panel  
18 x 25 cm  
Staatsgalerie, Stuttgart

18.



**Stefano della Bella** Florencia, 1610 – 64  
*The Banquet of the Piacevoli*, 1627  
Aguafuerte  
25,2 x 38,1 cm  
British Museum, Londres

19.



**Stefano della Bella** Florencia, 1610 – 64

*El Diálogo de Galileo*, 1632

Aguafuerte

Library of Congress, Washington.

20.



**Stefano della Bella** Florencia, 1610-1664

*Le temple d'Antonin et le Campo Vaccino* / Serie: "Seis planchas de vistas de Roma y la Campaña", 1956

Aguafuerte

Imagen: 29,5 x 28 cm / Soporte: 31,5 x 30 cm

Davis Museum and Cultural Center, Massachusetts

21. **Jacques Callot** (1592-1635). Personajes grotescos. Aguafuerte



22. ESCUDO DE LA FAMILIA MEDICI



23.



**Filippo Brunelleschi** Florencia, 1377 – 1446  
Basílica de San Lorenzo, 1419-80  
Florencia, Italia

24. ESCUDO DE ARMAS DE CARLOS V





25. ESCUDO DE ARMAS DE FERNANDO II DE HABSBURGO



26. **Stefano della Bella** (1610-64). Serie: "Las cinco muertes", 1645-51.

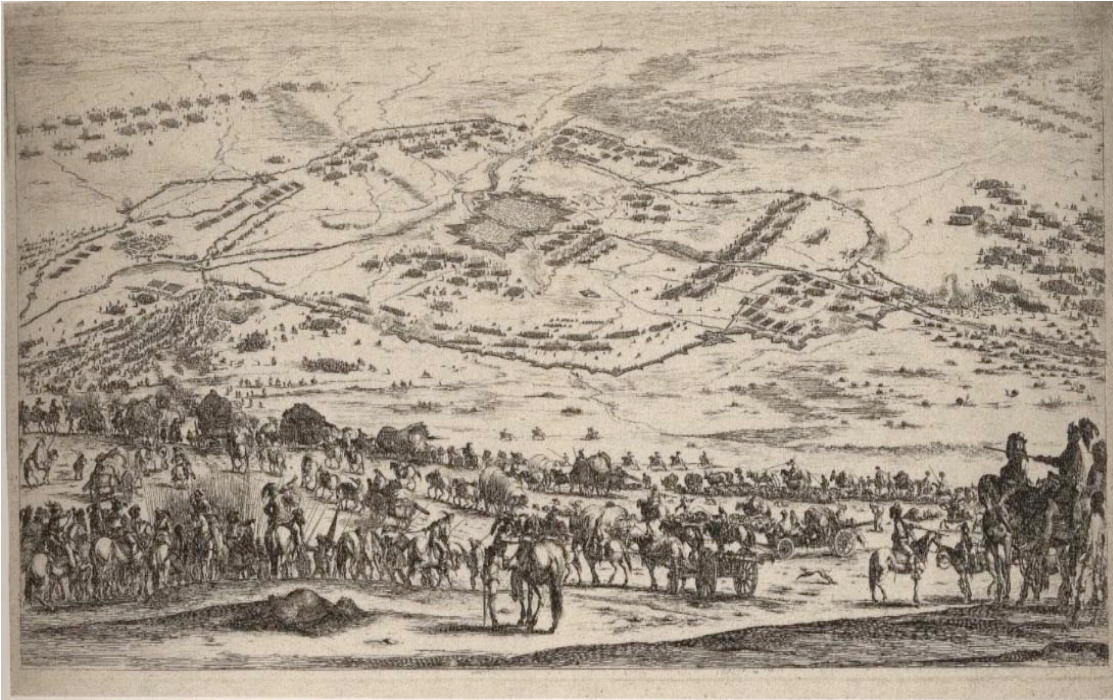


*La Muerte corriendo a caballo (1).*



*La Muerte cargando a un niño (3).*

27.



**Stefano della Bella**

*Plan e vue de la ville d'Arras*, 1641

Aguafuerte en segundo estado

Imagen: 25.7 x 51.4 cm

Del catálogo Vesme-Massar 880

28.



**Raffaello da Montelupo** (Raffaello Sinibaldi) Montelupo, 1504/05 – 1566/67  
*San Miguel*, 1536  
Mármol y bronce  
Roma

29.



**Peter Anton von Verschaffelt** Flandes, 1710 – Alemania, 1793  
*Arcángel San Miguel*, 1753  
Bronce  
Castillo Sant'Angelo, Roma

30.



**Giovanni Battista Piranesi** Venecia, 1720 – 1778

*Veduta del ponte e castello Sant'Angelo, 1754*

Aguafuerte

38 x 58,5 cm

31. Stefano della Bella (1610-64). Serie: "Diversi animali fatti di Stefano della Bella", 1641.



*Portada (1)*  
Aguafuerte  
8,5 x 10,8 cm  
Fine Arts Museum, San Francisco

*Camello (17)*  
Aguafuerte  
De Vesme 690-713





32.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn Leiden, 1606 – Ámsterdam, 1669

*El Molino*, 1650

Óleo sobre tela

National Gallery of Art, Washington

33.



**Leonardo Da Vinci** Vinci, 1452 – Amboise, 1519  
*Santa Ana, la Virgen, el Niño y San Bautista*, 1501-05  
Tiza roja y negra sobre papel  
141,5 x 104,6 cm  
National Gallery, Londres

34.



**Fra Bartolomeo** Toscana, 1472 – 1517

*Virgen y Niño en un paisaje con Santa Isabel y el niño San Juan Bautista, s/f.*  
Retablo

35.



**Bartolomé Murillo** Sevilla, 1617 – 1682  
*Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, 1655  
Óleo sobre tela  
219 x 165 cm.  
Museo del Prado, Madrid.

36.



**Jean de Boulogne** (Giambologna) Douai, 1529 – Florencia, 1608  
*Colosso dell'Appennino*, 1580.  
Mármol  
Villa di Pratolino, Florencia

37.



**Antonio Tempesta** Florencia, 1555 – 1630

Serie: "Escenas de caza", *VI*, 1609

Aguafuerte

20,2 x 28,3 cm

Achenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco

38.



**Wenzel Hollar** (Wenceslaus Hollar) Bohemia, 1607 – 1677

*Caza de liebres*, s/f

Aguafuerte

17 x 23 cm

University of Toronto. Wnceslaus Hollar Digital Collection

## FUENTES CONSULTADAS

Algunas fuentes se encuentran en lengua extranjera, pues no se ha encontrado su traducción en castellano.

### FUENTES PRIMARIAS

#### BIBLIOGRÁFICAS

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid: Akal Editores, 1998

#### ELECTRÓNICAS

Biblioteca Electrónica Cristiana. Concilio de Trento. *Documentos del Concilio de Trento*. “Sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes”. Extraído el 1 de septiembre de 2009. En:

<http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15>

Vidas Ejemplares. *Ejercicios Espirituales Ignacianos*. Extraído el 8 de febrero de 2010. En: <http://www.acu-adsum.org/manual.del.ejercitante/indice1.htm>

### FUENTES SECUNDARIAS

#### BIBLIOGRÁFICAS

ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco: estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991.

BARONE VON PASTOR, Ludovico. Volume XIII. Storia dei Papi nel periodo Della Restaurazione Cattolica e Della Guerra dei Trent'anni. Gregorio XV (1621-1623) ed urbano VIII (1623-1644). *Storia dei Papi. Dalla fine del Medio Evo*. Roma: Desclée & Editori Pontifici, 1961.

BATTISTINI, Andrea. *Barocco: cultura, miti, imagini*. Roma: Salerno Editore, 2000.



- BLUNT, Anthony. *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid: Editorial Cátedra, 1987.
- CHECA C., Fernando y José Miguel Morán T. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1985.
- CIPOLLA, Carlo M. Capítulo 7. “La decadencia económica de Italia”. *La decadencia económica de los imperios*. Madrid: Alianza Universal, 1989.
- COLLINSTON, Patrick. *La Reforma*. España: Editorial Debate, 2004.
- CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*. Bari: Gius. Laterza & Filgli, 1957
- DELUMEAU, Jean. *La Reforma*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.
- DI STEFANO, Elisabetta. *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*. Aesthetica Preprint, 2007
- FERNÁNDEZ, Luis Alfonso. “4.1. Catalogación”. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Sebal, 2001.
- KAMEN, Henry. *El siglo de hierro. Cambio social en Europa, 1550-1660*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- HASKELL, Francis. *Patronos y pintores: Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Editorial Gredos, 1964.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I*. México: De Bolsillo, 2007.
- HEARDER, Harry. *Breve historia de Italia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

- HENDERSON Paula y Alan Mornement. *Treehouses*. Frances Lincon, First Edition Books, 2008
- MALTESE, Corrado. *Las técnicas artísticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- MASSAR, Phyllis D. *Presenting Stefano della Bella. Seventeenth –century Printmaker*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1971.
- MONTEVERDI, Mario. *El arte italiano hasta 1850*. México: Grolier, 1976.
- MURACCHIOLI, Emma. *Il Barocco in Italia*. Italia: Famiglia Cristiana, 2004.
- NAVARRETE, José Antonio. “Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación”. *Temas de museología, serie Reflexiones en el Museo*. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes, 1997.
- OZMENT, Steven. *Una fortaleza poderosa. Historia del pueblo alemán*. Barcelona: Crítica, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial, 2008.
- PERUGA, Iris y José María Salvador (colaborador). *Museo de Bellas Artes. Cincuentenario. Una historia*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1988.
- SAUVIGNY de, G. Berier. “Capítulo X. La reorganización con Enrique IV y Luis XIII”. *Historia de Francia*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2009.
- TAPIE, Víctor L. *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- TOMAN, Rolf. *El Barroco: arquitectura, escultura y pintura*. España: Könemann, 2004.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

\_\_\_\_\_. *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Madrid: Editorial Labor, 1934.

WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid: Editorial Cátedra, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

ZOLOTOC, Yuri y Natalia Serebriannaia. *Nicolas Poussin. The master of colors*. Bournemouth, Inglaterra: Parkstone Aurora, 1994.

#### FUENTES ELECTRONICAS

BAPTIST A., Johannes. “CCCXII. Dieta de Ausburgo (1530) – Confesión de Ausburgo – Paz religiosa de Nuremberg (1532)”. *Historia Universal de la Iglesia 3*. Extraído el 29 de agosto de 2011. En Google books:

[http://books.google.co.ve/books?id=LRUyOMj5nVAC&pg=PA392&lpg=PA392&dq=Dieta+de+los+Ausburgo&source=bl&ots=B-p6Izn7e0&sig=hbtCKP\\_-NXfpAKBLEsukyfNPYLA&hl=es419&ei=7oBbTtjaLojs0gGwoJWUCQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCcQ6AEwAg#v=onepage&q=Dieta%20de%20los%20Ausburgo&f=false](http://books.google.co.ve/books?id=LRUyOMj5nVAC&pg=PA392&lpg=PA392&dq=Dieta+de+los+Ausburgo&source=bl&ots=B-p6Izn7e0&sig=hbtCKP_-NXfpAKBLEsukyfNPYLA&hl=es419&ei=7oBbTtjaLojs0gGwoJWUCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCcQ6AEwAg#v=onepage&q=Dieta%20de%20los%20Ausburgo&f=false)

GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Extraído el 8 de julio de 2011. En Google books:

[http://books.google.co.ve/books?id=YOvy2qpK5SsC&pg=PA11&dq=Baltasar+Graci%C3%A1n,+or%C3%A1culo+manual&hl=en&ei=QRoXTuGsFdK00AHtu\\_xU&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CC8Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false](http://books.google.co.ve/books?id=YOvy2qpK5SsC&pg=PA11&dq=Baltasar+Graci%C3%A1n,+or%C3%A1culo+manual&hl=en&ei=QRoXTuGsFdK00AHtu_xU&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CC8Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false)

von HEINECKEN, Karl-Heinrich. *Dictionnaire des Artistes, donc nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*. Tomo 2 (B-Biz). Año de publicación, 1788. Extraído el 24 de septiembre de 2011. En:

<http://books.google.com/books?id=CncpAQAIAAJ&pg=PA396&lpg=PA396&dq=suite+de+huite+moyennes+marines,+1634&source=bl&ots=Q8qFi1rrOj&sig=CAYzgYpnzgSP23DupfKH55cD7bM&>

hl=en&ei=L1iUTo32OoTn0QGbsPmvBw&sa=X&oi=book\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDQ  
Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

JOMBERT, Charles-Antoine. *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin*. Año de publicación, 1772. Extraído el 23 de septiembre de 2011. En:

[http://books.google.com/books?id=3uo9AAAAcAAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=Pierre+Mariette,+Stefano+della+Bella&source=bl&ots=t00DXwnGgJ&sig=nMqjJv3sYcXXs7R8aTsH6zRsPMg&hl=en&ei=kcaJTt6N8Tv0gGN2bUI&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=3uo9AAAAcAAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=Pierre+Mariette,+Stefano+della+Bella&source=bl&ots=t00DXwnGgJ&sig=nMqjJv3sYcXXs7R8aTsH6zRsPMg&hl=en&ei=kcaJTt6N8Tv0gGN2bUI&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

MORATI, G. *Il Risorgimento italiano. Riflessioni politiche sugli avvenimenti della rivoluzione e sulle questioni più importanti d'Italia*. Firenze, 1863. Extraído el 31 de mayo de 2011. En:

[http://books.google.it/books?id=vJMpAAAAyAAJ&printsec=frontcover&dq=il+risorgimento+italiano&hl=it&ei=06PkTbTRJoyCtge\\_16neCQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.it/books?id=vJMpAAAAyAAJ&printsec=frontcover&dq=il+risorgimento+italiano&hl=it&ei=06PkTbTRJoyCtge_16neCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

POLLEN, J.H. *Compañía de Jesús*. Enciclopedia Católica. Extraído el 1 de agosto de 2011. En: <http://ec.aciprensa.com/c/companiajesus.htm>

PLUT, A.. *Richelieu, Armand Jean du Plessis Duca di*. Dizionario di storia moderna e contemporanea. Extraído el 19 de agosto de 2011.

En: [http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia\\_mod/r/r048.htm](http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/r/r048.htm)

RIAT, M. Técnicas gráficas. Una introducción a las técnicas de impresión y su historia. Extraído noviembre de 2010. En: <http://www.riat-serra.org/tgraf.html#tga-inhalt>

RIVERO R., Manuel. *Italia en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII)*.

Universidad Autónoma de Madrid. Extraído el 23 de diciembre de 2011. En:

[http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=italia%20en%20la%20monarquia%CC%81a%20hispa%C%81nica%20\(siglos%20xvi-xvii\)&source=web&cd=1&ved=0CBgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fgredos.usal.es%2Fjspui%2Fbitstream%2F10366%2F70408%2F1%2FItalia\\_en\\_la\\_Monarquia\\_Hispanica\\_\(siglos.pdf&ei=HqsET-X1J8rg0QGt0IGzDw&usg=AFQjCNHrBzGhLJOulf1pGtipPLkhNoBAG&cad=rja](http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=italia%20en%20la%20monarquia%CC%81a%20hispa%C%81nica%20(siglos%20xvi-xvii)&source=web&cd=1&ved=0CBgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fgredos.usal.es%2Fjspui%2Fbitstream%2F10366%2F70408%2F1%2FItalia_en_la_Monarquia_Hispanica_(siglos.pdf&ei=HqsET-X1J8rg0QGt0IGzDw&usg=AFQjCNHrBzGhLJOulf1pGtipPLkhNoBAG&cad=rja)

SAGAN, C. *Instrumentos de navegación*. Extraído el 29 de junio de 2011. En: [http://mgar.net/var/hol\\_com.htm](http://mgar.net/var/hol_com.htm)

THURSTON, Herbert. *Reginald Pole*. EC Wiki. Enciclopedia católica on line. Extraído el 4 de agosto de 2011. En: [http://ec.aciprensa.com/wiki/Reginald\\_Pole](http://ec.aciprensa.com/wiki/Reginald_Pole)

Enciclopedia italiana. *Devotio Moderna*. Extraído el 1 de agosto de 2011. En: <http://www.treccani.it/enciclopedia/devotio-moderna/>

*Il parco di Pratolino e la Villa Demidoff*. Turismo in Toscana. Extraído el 10 de diciembre de 2011. En: [http://www.turismo.intoscana.it/intoscana2/export/TurismoRT/sito-TurismoRT/Contenuti/Natura/Riserve-e-parchi/visualizza\\_asset.html\\_944104255.html](http://www.turismo.intoscana.it/intoscana2/export/TurismoRT/sito-TurismoRT/Contenuti/Natura/Riserve-e-parchi/visualizza_asset.html_944104255.html)

“3.4. Pruebas de estado. Términos relacionados con las técnicas del grabado”. *Procedimientos de grabado*. Extraído el 5 de agosto de 2011.

En: <http://www.iesperemaria.com/Valencia/Organitzacio/Depts/Dibuix/grabado.html>

#### CATÁLOGOS

AAVV. *Breve historia del Grabado en Metal. Siglos XV al XX*. Caracas: MBA, 1975

AAVV. “Stefano della Bella”. *Inventario generale delle stampe staccate e libri inati con esse della R. Galleria compilato nel 1779-1782-1783*. Firenze: Gabinetto Disegni e Stampe.

BRITISH MUSEUM. *Stefano della Bella*. Extraído en marzo de 2011. En: [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_results.aspx?searchText=della+bella%2c+stefano&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=1](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_results.aspx?searchText=della+bella%2c+stefano&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1)

FINE ARTS MUSEUM OF SAN FRANCISCO. *Stefano della Bella*. Extraído en marzo de 2011. En: [http://www.lunacommons.org/luna/servlet/view/all/who/Fine%20Arts%20Museums%20of%20San%20Francisco/Della%20Bella,%20Stefano/what/etching?sort=Keywords,Image\\_Caption,Geographical\\_Location](http://www.lunacommons.org/luna/servlet/view/all/who/Fine%20Arts%20Museums%20of%20San%20Francisco/Della%20Bella,%20Stefano/what/etching?sort=Keywords,Image_Caption,Geographical_Location)

PERUGA, Iris y José María Salvador. *Museo de Bellas Artes. Cincuentenario. Una historia*. P. 64, 65 y 106

## OTRAS FUENTES

BARRENA, Clemente y Javier Blas. *Las técnicas del arte gráfico*.

BÉNÉZIT, E. “Bella, Stefano della”. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupé d’écrivains spécialistes français et étrangers*. Tome Premier: AA-BETTO. Paris, Librairie Gründ, 1976.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 (A-H)*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z)*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

AAVV. *Las Bellas Artes. Vol. 2. El arte italiano hasta 1850*. Grolier Incorporated. Milán, 1974.

AAVV. *Las Bellas Artes. Vol. 5. Arte francés desde 1350 a 1850*. Grolier Incorporated. Milán, 1974.

[...] *El justo vivirá por la fe.* Carta a los Romanos 1,17