

Convenciones representativas modernas: acerca de la aparición de lo "popular" en el Manierismo y el Barroco (siglos XVI-XVII).

Lucía Uncal.

Cita:

Lucía Uncal (2013). *Convenciones representativas modernas: acerca de la aparición de lo "popular" en el Manierismo y el Barroco (siglos XVI-XVII)*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/116>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eMCw/Zvb>

XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 15

Título de la Mesa Temática: Modernidad clásica europea (siglos XV a XVII): cambios, rupturas y continuidades culturales.

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Vidal, Silvina; Sforza, Nora; Bubello, Juan Pablo.

**CONVENCIONES REPRESENTATIVAS MODERNAS: ACERCA DE LA
APARICIÓN DE LO "POPULAR" EN EL MANIERISMO Y EL BARROCO
(SIGLOS XVI-XVII)**

Lucía Uncal

FAHCE – UNLP

luciauncals@yahoo.com.ar

“Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época...”

Peter Burke, *Visto y no visto*. (Burke, 2005: 239)

Introducción

El periodo entre los siglos XVI y XVII, en Europa occidental, se caracteriza por el desarrollo de nuevas concepciones filosóficas y religiosas, a medida que nuevas condiciones materiales y sociales modifican la manera en que los hombres elaboran y conceptualizan sus producciones culturales. En el campo de las artes visuales, atendemos a un cambio de paradigmas gracias al cual las producciones artísticas se alejan cada vez más de los preceptos y cánones que configuran el estilo renacentista. Este contexto se enriquece con la consolidación de nuevos géneros y temas que se apartan del arte religioso, con la constitución de los cortesanos como consumidores de arte, compitiendo con la Iglesia, y a medida que el artista encuentra nuevas libertades para producir sus obras.

A cada momento histórico le corresponde una actitud psicológica e ideológica que marca la producción cultural de los individuos. Ésta no se constituye de manera lineal u homogénea ni se manifiesta como un “espíritu de época”, por lo que nos encontraremos con formas complejas y heterogéneas de comprender y aprehender la realidad. Sin embargo, podemos rastrear ciertas ideas o concepciones que subyacen en el pensamiento de distintos grupos sociales.

De esta manera, el análisis de imágenes nos permitirá abordar los cambios en las producciones culturales. Acordamos con P. Burke, para quien

el testimonio de las imágenes es esencial para el historiador de las mentalidades, porque la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras” (Burke, 2005:38);

y con Belting quien expone que “una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva.” (Belting, 2010: 14, las cursivas son del original).

Retomamos lo expuesto por M. Baxandall, en relación a que la experiencia visual de los individuos está determinada por la cultura y la sociedad a la que pertenecen, y que su competencia visual, es decir las herramientas con las que abordan una obra (al concebirla o al observarla), también lo está. Por esto mismo, es la cultura, es decir la cosmología, la cotidianeidad, lo que conciben y pueden concebir los hombres, lo que permite la creación de ciertas convenciones representativas, el desarrollo de ciertos códigos tanto plásticos como simbólicos que permiten que el arte sea producido y aceptado. Es por esto que la producción de las obras no es una tarea individual, aún cuando sea un trabajo de una sola persona, sino social, ya que está atravesada por su finalidad pública, y por los códigos a los que debe atender. (Baxandall, 1982: 45-60)

Así, a través de la historia social y cultural del arte, abordaremos las convenciones y representaciones artísticas manieristas y barrocas con el fin de indagar sobre la aparición de “lo popular” en sus producciones.

Superando el análisis iconográfico de las fuentes, el trabajo buscará consolidar una hipótesis que explique el cambio en la iconografía y en la mentalidad-ideología de los artistas y de la sociedad, en pos de acercarnos a las circunstancias que rodean la incorporación de “lo popular” como un objeto representable. En este sentido, el contexto social de producción, en el que el artista, el comitente y el público están insertos, cobra una importancia clave.

Para este estudio han sido seleccionados cuatro casos, comprendiendo el espacio de Países Bajos y Flandes, Venecia y España. Los dos primeros casos corresponden al estilo manierista, *La última cena* de Tintoretto y *El banquete nupcial* de Pieter Brueghel (el Viejo). Otros dos casos se utilizarán para analizar el estilo Barroco, *La fábula de Aracne* o *Las hilanderas* de Velázquez y *Pelea en el patio de una taberna* de Jan Steen.

El Manierismo: condiciones para la aparición de lo popular

El momento histórico en el cual se inserta el Manierismo se caracteriza por ser un tiempo de convulsiones. Los hombres y mujeres europeos del siglo XVI se enfrentaron a la Reforma protestante, la Contrarreforma católica y la Inquisición, la consolidación de estados centralizados con la constitución de las cortes, la expansión del mundo conocido gracias a la pugna por nuevos territorios y mercados, y el cambio de paradigma científico con la elaboración de la Teoría heliocéntrica. Todos estos procesos fuerzan al hombre, sujeto autoconsciente, a replantear el rol tan definido que había creado para sí en el Renacimiento. Ésta ruptura con el orden renacentista se ve reflejado en las imágenes, alrededor de los conceptos de tensión, pares de opuestos y de paradoja. Estas ideas estructuran las obras manieristas, las cuales se caracterizan por ser antirracionalistas, antinaturalistas y anormativas. De esta manera, no respetan la armonía ni la proporción, concentrándose en la ilusión y el dramatismo. (Hauser, 1980: 32-68).

Otra de las consecuencias de la ruptura de un mundo con pretensiones de universal, como es el del siglo XV, es la individualización y personalización de los artistas y sus producciones. Este hecho se ve reforzado por el cambio de paradigma filosófico en los círculos intelectuales, quienes adoptan el pensamiento aristotélico. Así, los artistas desarrollan el concepto de *Idea*, con el cual pueden dar cuenta de que las imágenes son impresiones propias del artista, creadas por él y ya no imitación de la naturaleza (Nieto Alcaide, 1983: 276-279). De esta forma, se desarrolla el punto de vista personal del productor, el cual se consolida completamente como un agente social diferente del artesano, alejándose de la organización en gremios y consolidando su propia identidad. Creo conveniente sugerir que en este momento acontece una pérdida de la legitimidad de los “grandes relatos” y de los “grandes héroes”, lo que se ve traducido en la composición de las escenas manieristas, en las cuales se destaca lo poco importante, lo secundario. Se remarca el “contexto” en que están insertas las historias, religiosas en su mayoría, poniendo en primer plano las multitudes o el espacio; los personajes principales ya no están solos ni en el centro como en el Renacimiento. Esta diferencias

de planos refleja un cambio de sentido, lo que podría explicar la aparición de lo popular (sujetos, costumbres y usos) como elementos dentro de obras con grandes y tradicionales escenas religiosas o mitológicas. Sin embargo, esta aparición se nos presenta como una incorporación “secundaria” o “complementaria”, por lo que no se consolida aún como un género independiente.

Estudios de caso: dos artistas manieristas, Tintoretto y Pieter Brueghel.



1

¹ Tintoretto.
Última Cena.
1592-1594.
Óleo sobre lienzo.
365 cm x 568 cm.
Actualmente en: Basílica de San Giorgio Maggiore de Venecia, Italia.

Las obras de Tintoretto se enmarcan dentro del arte de la Contrarreforma. Este artista se caracterizó por ser un artista muy espiritual, que sintetizaba lo religioso con lo mundano y pagano.

Esta obra, demuestra como pocas el espíritu del Manierismo ya que la composición está repleta de tensiones y paradojas. En primer lugar se destaca un desfasaje en la contextualización histórica de la escena, ya que los personajes bíblicos se encuentran en una taberna, en la cual la vestimenta de los sirvientes/taberneros, la comida y la arquitectura corresponden al siglo XVI. Esa tensión se profundiza en el tratamiento “teatral” de la luz y la sombra, la construcción espacial a partir de una perspectiva a punto de fuga lateralizado (el punto de fuga se encuentra en el cuadrante superior derecho) y finalmente en las miradas de los personajes.

Por último, podemos rastrear claramente el cambio de foco manierista, ya que la Última Cena, que debería consolidarse como la escena principal, no se encuentra en la parte central de la composición, en un primer plano o frente al espectador, sino sobre la diagonal ascendente, por lo cual las figuras de los apóstoles van perdiendo definición y peso compositivo hacia el final de la diagonal, mientras que, la figura de los sirvientes/taberneros se encuentra en un primer plano.²

² Podemos descartar el sentido satírico de la misma debido a la documentada espiritualidad del autor y al comitente quien encargó la obra, la basílica y monasterio de San Giorgio Maggiore.



3

El sentido de las representaciones de lo popular en las obras de Pieter Bruegel ha sido discutido y analizado por diferentes historiadores e historiadores y críticos del arte.

Una visión es la de P. Burke, quien discute con aquellos especialistas que han propuesto que la finalidad de este cuadro es la descripción, señalando que ciertos elementos dan cuenta de que se trata de una sátira (como por ejemplo el niño con la gorra ridículamente grande). Este autor, analiza la obra de P. Bruegel desde una perspectiva que estudia “la mirada del otro”, y ubica a este artista como el hombre culto de ciudad, que satiriza las costumbres de los campesinos. (Burke, 2005: 173).

Por el contrario, para A. Hauser, Bruegel esconde una gran espiritualidad detrás de sus escenas costumbristas. Así, este artista ubica lo divino en todas las cosas, incluso en las más simples. Con sus obras, Bruegel estaría dando cuenta de su representación del mundo, como programa consciente y no desde una postura ingenua.

³ Pieter Bruegel, el Viejo.

Banquete Nupcial.

1567.

Óleo sobre tabla.

114 cm x 164 cm.

Actualmente en: Kunshistorisches Museum en Viena.

Sin embargo, al igual que Burke, Hauser expone que la pintura de Brueghel es “antipopular”, ya que no está dirigida a los sectores populares (quienes para este autor no consumirían obras que los reflejen como clase) a quienes muestra como seres grotescos y cómicos. (Hauser, 1978: 55-58).

En contraposición, Rosie-Marie y Rainer Hagen exponen que Brueghel utilizaba giros idiomáticos y figuras populares en sus composiciones, que no sólo se constituyen como códigos fácilmente reconocibles por las clases subalternas, si no como propios de estas. En relación a *El Banquete Nupcial*, estos autores dan cuenta de un cambio en la representación de los banquetes, ya que los personajes no se presentan de forma solemne e impoluta, sino que se los ve comer, en movimiento. Sin embargo, estos autores descartan que Brueghel haya intentado dejar un mensaje moralista en contra del pecado de la gula, así como que se trate de una sátira, ya que los personajes no están ridiculizados, ni ebrios ni particularmente alegres. En todo caso, el artista ha querido remarcar la necesidad de comer, ligando al hombre necesariamente con la naturaleza (Hagen y Hagen, 2005: 34, 46, 71, 73). En este sentido, los personajes de las obras de Brueghel se encuentran mucho más cercanos a la realidad de los espectadores, contribuyendo a la ruptura con la imagen de los “grandes hombres” o “grandes héroes”.

El arte barroco: la consolidación de lo popular como género.

El siglo XVII se caracteriza por la profundización de las tendencias aparecidas en el siglo anterior. El momento de crisis ha pasado, y el hombre se dispone a ordenar la realidad resultante. La actitud sistemática, descriptiva, abierta y clasificadora es la que representa a los intelectuales y artistas de la época (Norberg-Schultz, 1980: 7, 8,10). En este contexto, el Barroco se constituye como un conjunto de actitudes comunes regidas por características generales: el naturalismo o realismo, la utilización de alegorías (explícitas o no), el interés por la psicología y la emoción de los personajes, la representación del infinito en lo cotidiano, a través del espacio, la luz y el tiempo, y la introducción del humor (Rupert, 1983: 1-6).

En relación a lo anterior, propongo que la representación de lo popular en el Barroco se enmarca en un acercamiento general hacia lo cotidiano, a la realidad inmediata y material. Reflejar sólo las historias mitológicas o religiosas ya no es un mandato. Así, para Hauser “la afirmación vital que con el Barroco reprime la tendencia a huir del mundo es ante todo un síntoma de la fatiga que se siente después de largar guerras de religión y de la disposición a un compromiso que disuelve la intransigencia confesional de los tiempos tridentinos” (Hauser, 1978:106).

En este siglo, nos encontramos con un mayor número de artistas, a lo largo de Europa, que retratan lo popular en sus obras. Por citar algunos ejemplos: Jacob Jordaens, Jan Vermeer, Adrian Van Ostade, Rembrandt, Louis Le Nain, Georges de la Tour, Pieter de Hooch, Murillo, Hogarth, entre otros.

Para analizar las características de este fenómeno, utilizaremos la división propuesta por A. Hauser entre el mundo católico y protestante, considerando sus diferencias ya que éstas le otorgan un significado diferente al tema estudiado.

Una vez terminadas las guerras entre católicos y protestantes, el mapa religioso de Europa se consolida. Debido a ese hecho, y a diferencia del Manierismo, la Iglesia Católica se muestra más flexible con respecto a los cánones que ha estipulado en la Contrarreforma, otorgándole al artista barroco mayor libertad. Esto puede explicar que, más allá de la preponderancia de la temática religiosa en los países católicos, los artistas dan lugar a la representación de otros géneros. La libertad del artista se refuerza, lo que se ve reflejado en la posibilidad de producir obras de acuerdo a intereses propios, aún en los casos de los artistas de las cortes católicas. Así, aún teniendo que producir los géneros que las familias reales demandan (principalmente retratos, que son utilizados como demostraciones de poder), el artista puede escaparse de los mandatos del circuito oficial, como veremos en la producción de Velázquez.

Dentro del universo protestante, Holanda se constituye como una cultura burguesa y por lo tanto los comitentes (corporaciones, municipios o personas) se perfilan hacia un gusto de esas características, aunque heterogéneo. Consecuentemente, se consolida un mercado de arte establecido y amplio, el cual se caracteriza por una gran circulación de bienes culturales, cuya contracara es la vulnerabilidad económica de los artistas.

La incorporación de lo popular puede pensarse como una consecuencia de la religión protestante ya que, al no aprobar la utilización de imágenes religiosas, el contexto de producción llevó a los artistas a desarrollar en sus obras temáticas poco exploradas o tratadas de manera secundaria, indagando en temas totalmente mundanos. (Hauser, 1978: 137-140).

Reforzando las explicaciones de Hauser, Alpers propone que en los Países Bajos nos encontramos con una cultura visual, que lleva a la sociedad a manifestarse a través de imágenes que la describen, las cuales son consumidas por diferentes sectores de la población (Alpers, 1992: 9-11). Estas características de la sociedad holandesa, desarrolladas por los dos autores, se consolidan como los factores que explican la fuerte presencia de lo popular en el arte, que emerge como uno de los aspectos fundamentales de la “pintura de género”.

Es interesante abordar cuál era el contacto que los artistas podían tener con las realidades de las clases populares. Sabemos por Hauser (Hauser, 1978: 144,149) que en Francia y Holanda, la mayoría de los artistas eran burgueses de estratos medios y bajos y que muchos de ellos tenían que solventarse siendo taberneros, comerciantes, empleados. Por otro lado, muchos artistas provenían del campo, y sólo conocían la ciudad al momento de trasladarse para continuar sus estudios, por lo que tenían conocimiento de las prácticas campesinas⁴. Paradójicamente, los artistas comienzan a retratar lo popular, una vez que se han consolidado como artista independientes integrados a las cortes y a los circuitos oficiales del arte, y han dejado atrás su perfil artesano. Una explicación posible de ser esbozada podría ser que sólo al momento de sentirse pertenecientes a otro grupo social, pueden tomar distancia de la clase de la que provienen y retratarla.

Podemos profundizar en esta relación retomando el concepto de “productores activos” de la cultura popular con el que Burke describe a los artistas populares. De esta manera, el autor da cuenta que los artistas producen a partir de ciertos esquemas, figuras y estructuras propias de la cultura popular que son compartidos por distintos géneros, sin descartar la originalidad de los mismos (Burke, 1991: 146, 202). A su vez, estos artistas

⁴ Para un ejemplo biográfico: Francastel, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Alianza. Madrid. 1970. P. 128.

podieron consolidarse como mediadores entre las culturas de las diferentes clases sociales, representando en sus obras elementos simbólicos de las clases populares, que serían consumidos por las clases medias y altas.

Estudios de caso: dos artistas barrocos, Velázquez y Jan Steen.



5

El recorrido de este cuadro es sumamente peculiar. Encargado por Pedro de Arce, cortesano cercano al rey, en el mayor esplendor de la carrera de Velázquez, pasó a

⁵ Diego de Velázquez.
La fábula de Aracne o Las hilanderas.
1657.
Óleo sobre lienzo.
222,5 cm x 293 cm.
Actualmente en: Museo del Prado, Madrid.

formar parte de la colección real a principios del siglo XVIII, para luego ingresar en el Museo del Prado. Podemos notar en este recorrido la libertad que Velázquez tenía para producir para otros comitentes, y para plasmar sus intereses por las escenas populares en obras dirigidas a un público socialmente diferente. Caben destacar dos aspectos, el primero es la popularidad que las escenas de género y los bodegones tenían en España en este momento y, segundo, que este artista es reconocido por sus numerosos retratos de personajes populares y marginales, así como por su inclinación a “mundanizar” las escenas religiosas⁶ en un claro giro hacia la desacralización del arte (Brown, 1991: 96-98). Estas obras eran producidas al mismo tiempo que trabajaba para la monarquía española.

Con respecto a la obra, se destaca un interesante juego de planos, ya que el autor eligió ubicar en primer plano los personajes de las hilanderas, claramente pertenecientes a las clases populares. Estas se encuentran trabajando para las mujeres de clase alta que se encuentran en un segundo plano, observando la representación de la escena en la cual Atenea condena a Aracne por haber hecho el tapiz sobre Zeus. Podemos notar su procedencia social gracias a la precisa representación de los vestidos y a sus actitudes. Esta doble escena, ubica a la obra entre una escena de género y una mitológica, imprimiéndole un sentido ambiguo. Ese juego de sentidos, y de importancias, se refuerza con el doble título de la obra, conocida como *La Fábula de Aracne* o como *Las hilanderas*.

⁶ Este aspecto se puede rastrear en la *Adoración de los Magos* o *Cristo es casa de María y Marta*.



7

Las escenas que Jan Steen representa en sus obras tienen un trasfondo moral y pedagógico, ya que tienen como objetivo demostrar los peligros de los vicios, de los placeres y de la vulnerabilidad económica. Como mencionamos anteriormente, en Holanda las representaciones de escenas cotidianas se consolidan en un rol educativo y moralizante, hecho que se beneficia de la falta de competencia con la iconografía religiosa.

En *Pelea en el patio de una taberna* el artista demuestra a donde nos lleva el abuso del alcohol y del juego, poniendo en un primer plano un juego de *backgammon* y una jarra sin contenido. En la escena, un hombre acomodado (lo leemos en sus vestimentas) es retenido por la tabernera y una niña, posiblemente su hija, mientras que dos hombres, aparentemente de clase baja, empuñan cuchillos provocativamente. En el centro,

⁷ Jan Steen.

Pelea en el patio de una taberna.

Óleo sobre lienzo.

90 cm x 119 cm.

Actualmente en: Staatliche Museum, Berlín.

sentado en una mesa, un hombre burgués observa la escena. En el cuadrante superior derecho, un campesino se ríe de la pelea. En el otro extremo, dos hombres se mantienen alejados de la escena fumando y bebiendo. Para J. Steen, la taberna es un lugar de encuentro para los diferentes sectores sociales, donde las jerarquías entre las clases y entre el hombre y la mujer parecen confundirse.

Como datos relevantes, destacamos que el propio artista era tabernero, por lo cual su conocimiento de este tipo de escenas debió haber sido directo. Sin embargo, la propia firma del artista, ubicada en el cuadrante inferior izquierdo, nos da a entender su plena identificación como artista plástico.

Conclusiones

Rastrear el tópico de lo popular en el Manierismo resulta bastante dificultoso. Sin embargo, la importancia de este estilo radica en su espíritu de ruptura frente al idealismo renacentista más que en su preocupación por el desarrollo de esta temática. Este estilo rompió con las convenciones representativas de un movimiento artístico en el que la realidad a representar era una realidad estática, con la mirada dirigida al cielo y no hacia sus congéneres. A su vez, el Manierismo, al proponer el individualismo y la expresión propia del artista, configuró el marco para que se consolidaran otros intereses y visiones al momento de representar la realidad.

Con distinto signo, pero profundizando el proceso anterior, en el Barroco podemos ver una actitud general que intentó plasmar en el arte la visión de la realidad inmediata, actitud que supera las diferencias de cada sociedad. En este contexto, uno de los aspectos que interesa aprehender tanto a artistas como a comitentes y consumidores de arte, es la cultura de las clases populares.⁸

⁸ Utilizamos el concepto de cultura acuñado desde la antropología socio-cultural y utilizado por P. Burke: “sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna”. (Burke, 1991: 29).

Así, hacia el final del siglo XVII, cuando los géneros y tendencias son estipulados⁹, lo popular, integrado a lo costumbrista, se consolida como género. De esta manera, es legitimado como un aspecto válido de ser representado y visibilizado, y con ello comprado y utilizado para mostrar cierto status social. Figurativamente, el pueblo se iguala a Dios, compite con Él por ocupar el lugar de lo bello.

La inclusión de lo popular en la pintura manierista y barroca puede responder a diferentes intenciones, ya sea satírica, alegórica, moralizante o religiosa. Sin embargo, más allá de su sentido último, se destaca que son los elementos pertenecientes a la cultura popular, sus costumbres, vestimentas, realidad material, personajes, etc., los que se utilizan como vehículos de su mensaje. Podemos concluir que, en los siglos XVI y XVII, atendemos a la elección de lo popular como una convención representativa que engloba a diferentes clases sociales. A partir de estas conclusiones, quisiéramos discutir con P. Burke, para quien el descubrimiento de la cultura popular y del pueblo se da hacia el siglo XVIII, con el estudio de los relatos populares por parte de ciertos literatos alemanes (Burke, 1991:37-40). En este sentido, en el siglo XVII ya encontramos constituido un interés por el pueblo y lo popular, no institucionalizado en tanto no teorizado, en la pintura, la más legítima de las artes plásticas.

⁹ Para indagar en la formación de los géneros: Fúkelman, María C. “Breve compilación sobre los géneros pictóricos”. La Plata, 2002. Inédito.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana (1992). *El arte de describir. Pintura holandesa del siglo XVII*. Barcelona. Hermann Blume.
- Banxandall, Michael (1982). “El ojo de la época”. En: *Pintura y experiencia en Italia en el siglo XV*. Buenos Aires.
- Brown, Jonatan (1991). *La Edad de Oro en la Pintura en España*. Madrid. Nerea.
- Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid. Alianza Universidad.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Cultura libre.
- Checa Fernando; Morán José Miguel (1982). *El Barroco*. Madrid. Itsmo
- Francastel, Pierre (1970). *Historia de la pintura francesa*. Madrid. Alianza.
- Fükelman, María C. “Breve compilación sobre los géneros pictóricos”. La Plata, 2002. Inédito.
- Hauser, Arnold (1978). *Historia social de la literatura y del arte*. Tomo II. España. Guadarrama/Punto Omega
- Hauser, Arnold (1980). *El Manierismo*. Barcelona. Guadarrama.
- Nieto Alcaide, Victor; Checa Cremades, Fernando (1995). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Itsmo.
- Norberg-Schultz, C (1980). *El significado de la arquitectura occidental*. Arquitectura Barroca. Buenos Aires. Ed. Summa S.A.
- Rupert, Martin (1983). “The Baroque Readings in art history: lecturas en la Historia del Arte del Renacimiento al presente”. Nueva York. Traducción de Natalia Matewecki. Revisión de Marcos Rondina.