

también a los débitos estilísticos de su pintura, más allá de Rafael, con una especial atención al contacto con la obra de Beccafumi. Los contactos con la obra de este pintor son tan evidentes que la autora considera que hacia 1516 Machuca tuvo una estancia prolongada en Siena. No es la única hipótesis que plantea atendiendo al análisis estilístico, ya que considera – y razona pormenorizadamente– que el toledano tuvo una segunda estancia en Italia en 1527. El reavivamiento de la, según sus propias palabras, “llama manierista-machuquiiana” en esas fechas le sirve también para reenfocar el cruce de influencias con los discípulos de Rafael: quizá haya que desterrar, o al menos cuestionar, la visión italoecéntrica sobre quién influye en quién.

Sea como fuere, Machuca, como ya supo ver Longhi, no se limita a una mera citación de los modelos de sus colegas italianos. Esta misma tesis sostiene Bisceglia en su contribución a esa monografía, centrada en un profundo estudio sobre una de las tablas menos tratadas por la historiografía, el *Pentecostés* del Museo Ponce de Puerto Rico, que considera fundamental para la comprensión de los progresos estilísticos de Machuca entre el periodo italiano y español. Se debe destacar especialmente la fineza del análisis compositivo efectuado por la autora, en el que, entre otras cosas, detecta las correspondencias con los pintores italianos y la novedosa y personal interpretación del español.

Por último, pero no menos importante, es muy acertada la introducción de dos estudios técnicos complementarios sobre la *Virgen de la Cinta* que vienen a confirmar cómo el artista utiliza el bagaje de todo lo aprendido en Italia, pero con la incorporación de modos de proceder hispanos, como el uso de madera de pino o la estopa de refuerzo del panel.

En definitiva, un conjunto de estudios rigurosos que pueden servir de ejemplo para futuras aproximaciones monográficas a otros pintores en cuanto a cómo conjugar distintos textos, aunque precisaría, si no más fotografías –pues está bien surtido, y se agradece el esfuerzo en este sentido–, sí mayor tamaño de muchos de los detalles que ilustran algunos aspectos explicados en los textos.

IRUNE FIZ FUERTES
Universidad de Valladolid
irunefiz@uva.es

Juan Antonio García Castro y Palma Martínez-Burgos García (eds.): *El Greco. Un pittore nel Labirinto* (catálogo de exposición), Roma y Milán, MoMo y Skira, 2023, 296 pp.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.375-378>

En el Palazzo Reale de Milán, entre el 11 de octubre de 2023 y el 25 de febrero de 2024, tuvo lugar la exposición *El Greco*, comisariada por Juan Antonio García Castro, Palma

Martínez-Burgos García –ambos de la Universidad de Castilla-La Mancha– y Thomas Clement Salomon –director de las Gallerie Nazionali d’arte antica Barberini Corsini de Roma–. Esta supone no solo la primera muestra dedicada al cretense en Milán, sino un importante hito historiográfico por lo que aporta desde el punto de vista científico.

Editado por Juan Antonio García Castro y Palma Martínez-Burgos García, el catálogo de la muestra lleva por título *El Greco. Un pittore nel Labirinto*, en el que seis ensayos acompañan al estudio de las cincuenta y cuatro obras expuestas.

Panayotis K. Ioannou, de la Universidad de Creta, firma el primer texto, “*La più generosa inflazione mai subita da un artista. Note sulla costruzione, la demolizione e la persistenza del Greco madonnero*”, en el que analiza el término *pittore madonnero* para acercarse a la obra inicial del Greco y las atribuciones vinculadas a este periodo. *Madonnero*, esto es pintor de *Madonne*, es un término empleado por la historiografía de comienzos del siglo XX, en principio para referirse a pintores venecianos menores que mostraban un estilo marcado por rasgos góticos y bizantinos. Después, hacia la década de 1920, el término se refería en concreto a los artífices griegos activos en Venecia del *Quattrocento* al *Seicento*, dedicados a realizar imágenes religiosas, en especial de la Virgen, y cuyo estilo, que se puede definir como híbrido, mezclaba el naturalismo veneciano y el antinaturalismo bizantino. Partiendo de este concepto, el ensayo plantea un interesante recorrido acerca de la definición del estilo de un joven pintor, calificado también como véneto-cretense. El texto es un fabuloso marco para adentrarse no solo en lo que rodea al estilo inicial del Greco, sino para reflexionar sobre la valoración de un artista redescubierto en los inicios del siglo XX, la pléyade de atribuciones de obras vinculadas con la primera etapa del cretense y, sobre todo, su problemática.

El profesor de la Universidad Ca’Foscari de Venecia Giulio Zavatta y la investigadora Alessandra Bigi Iotti, en “El Greco e l’ambiente farnesiano tra Roma e Parma”, tratan del periodo romano del pintor y su establecimiento, de la mano de Giulio Clovio en el entorno de los Farnese, importantes mecenas y coleccionistas con quienes el croata –nacido en un territorio que pertenecía entonces a la República de Venecia– mantuvo una buena relación y recomendó a quien definía como “discípulo de Tiziano” al cardenal Alessandro. Se tratan también las relaciones del candiota con las obras de Parmigianino y Correggio y la pintura de la región de la Emilia. De sus viajes dejó el Greco sus impresiones en las anotaciones manuscritas en su ejemplar del libro *Le Vite* de Vasari y sabemos que visitó Parma, Padua, Verona y Mantua, además de Roma, ciudades todas que le marcaron a través de las obras de los grandes maestros, a los que volverá en su propia producción.

Palma Martínez-Burgos García, de la Universidad de Castilla-La Mancha, relaciona en su texto “*Dipingere la santità. Eloquenza e devozione nell’opera di El Greco*”, la obra del Greco con la época de la Contrarreforma, cuando la imagen fue fundamental al servicio de la doctrina católica, empleada, como señaló el Concilio de Trento, al servicio de la enseñanza de los episodios sagrados y el mover a piedad. En ese contexto, el gesto será en el Greco el vehículo para mostrar los afectos. Y, junto al gesto, el rostro, la mirada y el llanto, como muestras del sentimiento. Como dice la autora, antes de la llegada del Greco a España, nadie había sabido manejar la sacra elocuencia con tanta pericia y de modo tan eficaz como medio de persuasión.

José Redondo Cuesta, de la Universidad de Castilla-La Mancha, se acerca en “I volti di El Greco: il retrato” al Greco retratista, aquel que encontraba, según sus palabras, nada naturales, fríos y carentes de vida los retratos de Miguel Ángel. La culpa era en gran medida de supeditar la pintura al *diseño*, al dibujo. Radica en el color la facultad de materializar la carnosidad del ser humano y lograr efectos atmosféricos y ambientales. Y como buen veneciano –de formación, en este caso–, el Greco lo sabía. Cuando llega a España, el retrato era bien practicado por pintores locales, como Alonso Sánchez Coello, pero fundamentalmente en el círculo cortesano. El griego no solo realiza un retrato novedoso en su técnica, donde el conjunto prevalece por encima del detalle, sino que dota a los retratados también de introspección psicológica, de vida, en definitiva.

Ana Carmen Lavín, delegada de Patrimonio Nacional en el Real Sitio de Aranjuez y quien fuera directora del Museo del Greco entre 2003 y 2007, a través de “Le città di El Greco”, se acerca a la Toledo representada por el Greco, única por él inmortalizada de todas aquellas en las que vivió, protagonista de obras como la *Vista y planta de Toledo* o empleada como fondo escenográfico de otras composiciones, como su *Laocoonte*. El Greco transmuta su ciudad, íntimamente ligada a la vida y obra del cretense, en Roma, Troya o Jerusalén, otorgando valores simbólicos a una urbe que pretendió ser una nueva Roma y una nueva Jerusalén. En el texto se recorre también la conexión del pintor con la cartografía y la geografía, disciplinas muy en boga en el Renacimiento.

Finalmente, Fernando Marías y José Riello, de la Universidad Autónoma de Madrid, firman “El Greco in italiano. Postille i un patrimonio storiografico”. En su texto realizan un ensayo centrado en la fortuna historiográfica del Greco especialmente en Italia, repasando los documentos ligados a su actividad en Italia, su carácter de *madonnero*, sus relaciones en con los Farnese y finalizando con su aspecto de teórico del arte a través las anotaciones del candiota a los libros de Vasari y Vitrubio de los que disponía en su biblioteca y que arrojan importante información acerca del pensamiento del cretense que, como buen humanista, no fue solo pintor, escultor y arquitecto, sino también filósofo, como ya le definiera Palomino, a quien sin duda se debe en gran medida el nacimiento del interés historiográfico por un pintor que no fue hispanizado, definido como griego de nacimiento y discípulo de Tiziano.

Tras los ensayos, el catálogo en sí recoge las fichas de las obras expuestas, articulado, como la muestra, en cinco secciones acompañadas de una breve introducción: *Il bivio*, dedicada a su formación y el paso de su estilo basado en la *maniera greca* a uno marcado por las corrientes occidentales aprendidas en Venecia; *Dialoghi con l'Italia*, que se centra en el encuentro del maestro con el Renacimiento italiano y los grandes maestros que le marcaron: Tiziano, Bassano, Correggio, Parmigianino, Miguel Ángel; *Dipingendo la santità*, sobre la época del Greco en Toledo y su pintura religiosa, influida fuertemente por la Contrarreforma; *Di nuovo l'icona*, que pone de manifiesto la recuperación de ciertos aspectos tomados de la pintura de iconos religiosos orientales, como es la frontalidad, en la etapa final del autor y, por último, *El Greco nel Labirinto*, centrada en *El Laocoonte*, única obra mitológica del pintor y cuyo significado último todavía ofrece muchas incógnitas. El libro se completa con la fundamental bibliografía.

En conjunto, se trata de un estudio magnífico, que no solo sirve de indispensable puesta al día de los estudios sobre la pintura del cretense, sino, y tal vez más importante, mantiene

vivo el debate historiográfico sobre la figura del Greco y su problemática. Es, en este sentido, una obra que hace pensar e invita a revisitarse, una vez más, la obra del candiota.

El volumen es una obra magnífica en lo técnico, no solo bien presentada, sino en la que se han cuidado todos los aspectos al detalle, por ejemplo, en lo que respecta a la correcta reproducción de los colores, tan especiales, de la pintura del griego. Si bien el idioma no es impedimento para poder acceder a los textos, habría sido interesante contar con ediciones en español e inglés de los mismos.

JESÚS F. PASCUAL MOLINA
Universidad de Valladolid
jesusfelix.pascual@uva.es

Giovan Battista Fidenza: *Andrea Sacchi and Cardinal Del Monte: The Rediscovered Frescoes in the Palazzo di Ripetta in Rome*, Londres, Ad Ilissvm, 2022, xii + 132 pp.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.378-381>

Hasta tiempos recientes, lo sabido sobre los comienzos del pintor romano Andrea Sacchi (1599-1661), más conocido en España por haber sido el maestro de Carlo Maratti (1625-1713), quedaba perjudicado por la desaparición de la obra principal realizada para su primer protector, el cardenal Francesco María del Monte (1549-1626), el mecenas de Caravaggio. Del Monte brindó a Sacchi *stanza, e provisione* (apartamento y sueldo) cuando apenas era adolescente y le encargó (según Giovanni Pietro Bellori, biógrafo y amigo del pintor) la decoración de la bóveda de una loggia destinada a la celebración de banquetes, pero probablemente también sala de representación y audiencia. La galería formaba parte del *casino* estival que el cardenal erigió en una viña situada a orillas del Tíber, cerca del puerto de Ripetta. Hasta hace poco más de una década, solo era posible imaginar el aspecto de aquella loggia gracias a algunos dibujos preparatorios y a la descripción de Bellori. Aunque profundamente alterado y convertido en una casa de vecinos, el *casino* del cardenal Del Monte guardó su recuerdo. Así, en 2011, la limpieza de unas pinturas del siglo XIX que cubrían la estancia en que se había transformado la loggia, reveló la existencia de un ciclo de frescos mitológicos más antiguo. Gracias a su estilo clasicista y conocida la ubicación del edificio, la *Soprintendenza* los identificó como aquella obra de Sacchi descrita por Bellori. Correspondencia que la inscripción “ASR 1626” (“Andreas Sacchi[us] Romanus”) al pie de uno de los lunetos, confirmaba.

Mayor asombro fue para Giovan Battista Fidenza (cuyo interés por Sacchi se remonta al estudio sobre fray Luke Wadding, comitente del artista en la iglesia de San Isidoro de Roma) constatar que semejante descubrimiento pasase inadvertido, salvo un artículo en *La*