

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*

Repubblica de 29 de noviembre de 2011. A remediar esta incongruencia responde la publicación de este libro.

Comienza Fidanza resumiendo el *cursus honorum* del cardinal y dando noticias del actual paradero de un retrato suyo a los cuarenta años, una buena copia de un original perdido del pintor Scipione Pulzone (ca. 1544-1598). Luego se detiene en la formación de Sacchi, en la relación que mantuvo con su patrono hasta su muerte y en examinar los posibles modelos para la decoración de la logia, cuyo programa debía expresar a los huéspedes y visitantes, tanto el poder y la fortuna, como el gusto y los múltiples intereses del anfitrión. Y no es casualidad que los antecedentes inmediatos (aparte de la ineludible Galería Farnesio de Annibale Carracci), la logia del palacete de Corradino Orsini y la del palacio Verospi que el Caballero de Arpino y Francesco Albani pintaron en 1594-1595 y 1611-1612, respectivamente, se deban, precisamente, a los dos maestros de Sacchi.

Siguiendo a Bellori, Fidanza demuestra que Sacchi realizó la decoración de la logia de la *vigna di Ripetta* en dos fases: una primera, en la que tuvo que pintar apresuradamente hasta dejarla *quasi del tutto compita*, apremiado por el cardinal por la inminencia de una importante recepción, y una segunda en la que, *a tempo più maturo*, el pintor pudo culminarla a satisfacción. A esta segunda fase corresponde la fecha de 1626, mientras que para la primera hay que deducirla de lo que Bellori señaló: que fue realizada *all'età dell'anno decimo ottavo* de Sacchi. Una cuidadosa investigación permitió averiguar que Sacchi, *filius naturalis*, nació en Roma, el 29 de noviembre de 1599, siendo adoptado de inmediato, antes que por el pintor Benedetto Sacchi, por Nicola Pellegrini de Fermo (a no ser que nos encontremos, quizás, delante de un reconocimiento posterior al bautizo). Por tanto, podemos situar aquel “compromiso improrrogable” del cardenal en la primavera-verano de 1617.

Los principales epígrafes del ensayo de Fidanza versan sobre la iconografía, el estilo y la técnica de los frescos de la galería redescubierta (la estancia mide siete metros de largo y aproximadamente la mitad de ancho), a la que originalmente daba luz una amplia serliana, de diseño parecido al de la *loggia del Bosco* en la villa del cardenal Ferdinando de Médicis, amigo de Del Monte, la misma que Velázquez retrataría en 1630. En el primero, se demuestra que la fuente principal para la invención del ciclo (tema ideal para los *otia* de la nobleza, elaborado con toda probabilidad por el propio comitente) fue el tratado *Le immagini degli dei degli antichi* de Vincenzo Cartari (1556). Remitiéndose a la descripción de Bellori, en el *quadro riportato* central destaca a la derecha Apolo-Sol repartiendo los elementos generativos de la vida a las cuatro estaciones mientras Juno y Mercurio, divinidades etéreas, acuden desde la izquierda caminando sobre una nube que alude a la Vía Láctea. Es este, acaso, un homenaje del cardenal a su amigo Galileo, mejor que una genérica referencia al heliocentrismo encarnado, según supuso Luigi Spezzaferro, en Febo. También los colores del fondo (dorado a la derecha y *color dell'aria* a la izquierda) tienen connotaciones etéreas. Evocando más fuentes (las *Metamorfosis* de Ovidio, según la traducción de Giovanni Andrea dell'Anguillara), la interpretación se extiende a las imágenes colaterales, con las alegorías de las estaciones: en los tres lunetos, Venus-primavera con Cupido y en actitud amorosa con Marte; Vulcano-invierno en la fragua con los cíclopes y Apolo-Sol que le revela el adulterio (rara invención que, aparte de la estampa de Antonio Tempesta, bien podría haber sido una idea o un estímulo para la *Fragua de Vulcano* de Velázquez, pintada precisamente en Roma en 1630), y Ceres-verano, con sus

amorcillos llevando la cornucopia y la ninfa Aretusa en el agua. En cuanto a la *Bacanal* representada en la pared larga debajo de esta última historia, con su cortejo de sátiros y Baco y Midas llevando a Sileno ebrio, no solo se representa por significar el otoño, sino también como insinuación a la frugalidad que se debe observar en los banquetes. Al dueño de la casa aluden tanto el mazo de Vulcano como los lirios y leones de su *stemma* en el friso de estuco que remata las paredes.

Festones, máscaras y cuatro telamones monocromos, sujetando el marco ficticio del cuadro central, completan el resto de la bóveda. Más abajo, en los rincones, cuatro figuras significan por tercera vez las estaciones: *Primavera* (Venus y Cupido con el arco, apuntando hacia el centro de la sala); *Verano* (una mujer sentada en una gavilla y vestida con un paño dorado, levantando un espejo en dirección a Febo para recoger sus rayos); *Otoño* (Baco, vestido con la piel de tigre, exprimiendo un racimo de uvas en una copa) e *Invierno* (un paisano desnudo con su arado). A propósito de la *Primavera*, convendría destacar que este motivo de la puntería acaso serviría de modelo para uno de los cuadros más celebrados de Guercino, *Venus, Marte y Cupido* de 1633, en la Galería Estense de Módena. Finalmente, una erudita disquisición, apoyándose en una rica literatura que incluye a Paracelso, defiende la tesis de que la Vía Láctea y los personajes del rey Midas, Apolo-Sol, Juno-Luna y Mercurio aluden veladamente a la pasión del cardenal por la alquimia y la farmacología, la misma que años antes había determinado el tema que Caravaggio pintó en el *camerino* de la villa Pinciana. De hecho, el casino de Ripetta contaba con una pequeña destilería decorada con diez retratos de alquimistas famosos.

El último capítulo del libro trata de la técnica de trabajo de Sacchi y confirma las dos fases de ejecución de las pinturas (1617 y 1626), caracterizadas también por el cambio de fuentes literarias, de Cartari a Ovidio. Más rápida la de la historia central y el resto de la bóveda, repartida en once jornadas de forma esquemática, sin emplear cartones y trazando los contornos directamente sobre el enlucido, para luego aplicar los colores con apremio evidente; más esmerada para los lunetos y la *Bacanal* (dos jornadas cada uno de ellos y cinco para esta) donde se aprecian el silueteado de los contornos por incisión a partir de cartones y unas capas más ricas de pigmento. A la segunda fase pertenecen también los dos pequeños *Paisajes* de la sobrepuerta y sobre ventana en las paredes menores, uno de los cuales, pintado al temple, puede ser devuelto a Filippo Napoletano gracias al testimonio del otro biógrafo contemporáneo de Sacchi, Giovan Battista Passeri. En cuanto a las fuentes figurativas, aparte de identificar sendos dibujos preparatorios para *Apolo* en la escena central y el luneto con *Ceres y Aretusa*, los resultados de las pesquisas de Fianza remiten a Albani, a la Galería Farnesio, a Arpino, a algún supuesto eco de Tiziano y hasta la *Sibila Cumana* de Rafael para la alegoría del *Verano*. Respecto a la obra de Carracci, Sacchi la aligera del componente miguelangelesco, mitigando el tremendo idealismo y la grandiosa inspiración clásica del modelo para alcanzar un lenguaje más plano, una amable y vivaz levedad y, a menudo, un naturalismo más cargado, especialmente en las muecas de los sátiros y Sileno de la *Bacanal*.

Sacchi fue perfeccionista, exigente, algo lento debido al “demasiado estudio” y, tal vez, perezoso; perfecto dominador de las formas, de *esattissima diligenza* en el dibujo orientado siempre hacia el “bello ideal”, pero sin alejarse nunca de una correcta imitación del natural, en el cauce de un clasicismo ortodoxo que se remonta más a Rafael que a la Antigüedad y, sobre todo, a la lección de Annibale Carracci. Pese a su juventud y a las prisas

que determinaron parte de la ejecución de la obra, en la logia de Del Monte se vislumbran las primeras trazas de su manera: el ritmo pausado de las invenciones, la gracia elegante y decoro de las posturas, la propiedad y nobleza de los rostros, la volumétrica sencillez, “sin afectación alguna” (Bellori), de los paños y, sobre todo, la mesurada *armonia concorde* de la paleta y la suavidad (*tenerenza d’ombre*) del claroscuro.

No podemos concluir sin mencionar las excelentes ilustraciones del libro, destinado a permanecer como una aportación ineludible en la literatura científica de Andrea Sacchi como del cardenal Del Monte.

ANTONIO VANNUGLI
Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”
antonio.vannugli@uniupo.it

Benito Navarrete Prieto: *Herrera el Mozo y el Barroco total* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, 320 pp.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.381-384>

El catálogo que nos ocupa se publicó con motivo de la primera exposición monográfica que sobre Francisco de Herrera el Mozo se celebró en el Museo del Prado entre el 25 de abril y el 30 de junio de 2023, comisariada por Benito Navarrete Prieto, a cuyo cargo está también la edición del libro.

Francisco de Herrera “el Mozo” (1627-1685) es reconocido como uno de los artistas más importantes del barroco español. Su capacidad de inventiva y versatilidad en múltiples facetas artísticas ha sido siempre señalada. Es quizá el ejemplo más claro en nuestro siglo XVII de artista total (de ahí el elocuente título), pues dominó por igual con extraordinaria solvencia y brillantez múltiples “disciplinas” artísticas. Fue pintor tanto en lienzo como mural, grabador, arquitecto, escenógrafo, retablista, ingeniero, etc. Todo ello y fruto de su formación sevillano-italiana bajo la constante práctica del dibujo como base nodal del proceso creativo, de trascendentales consecuencias, además, para la secular lucha de los artistas por la consideración de la liberalidad de las artes. Quizá tan solo se puedan añadir los nombres de Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo a esa escasa nómina de artistas españoles del Siglo de Oro con un carácter, formación y práctica multidisciplinar.

Su poderosa y, en ocasiones, también “controvertida” personalidad tuvo gran trascendencia tanto en el ámbito artístico sevillano como en la corte de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII, y ejerció un fuerte influjo tanto en algunos otros de los más destacados artistas de su generación, como Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, como en pintores más jóvenes de los que fue maestro, como Matías de Torres.