



HISTORIA DEL ARTE

# LA COLECCIÓN BORGHESE

**POR**

GERARD JOVER

Depto. de historia del arte

**APROBADO POR**

ANNA LËBERSCK

Depto. de historia del arte



JULIO, 2018

## PREFACIO

En el presente trabajo recorreremos las galerías de la Villa Borghese para conocer de primera mano su colección y profundizar en aspectos tales como la procedencia de sus obras, su estilo, así como también sobre sus autores. Para ello, comenzaremos con una introducción del contexto y seguidamente pasaremos a detallar los cuadros y esculturas más representativos del museo, hoy considerado como el mejor lugar para deleitarse con los trabajos de Bernini, Caravaggio o Rafael. Las fuentes utilizadas para la realización del trabajo proceden en su mayor parte de obras de referencia y de superficies digitales (artículos, blogs, comentarios y opiniones de expertos).

## SOBRE LA VILLA BORGHESE

El edificio de la que es hoy una de las pinacotecas esenciales del arte barroco se halla en los jardines de Villa Borghese, un enclave único en la ciudad de Roma construido como residencia a la familia del cardenal Scipione Borghese. El edificio principal de la villa es obra del arquitecto Flaminio Ponzio. Su edificación comenzó en 1612 por encargo del cardenal Borghese, que la usó como *villa suburbana*, a las afueras de la Ciudad Eterna. Pero en 1613, Ponzio falleció y es sucedido en la obra por Giovanni Vasanzio (cuyo verdadero nombre era Jan van Santen), que proyectó una fachada con una terraza en forma de U, decorando el conjunto con nichos, vanos, estatuas clásicas y relieves. La Villa Borghese-Pinciana o *Casina Borghese* se erigió ya con fama en las afueras de la Roma del siglo XVII. En 1644, el viajero británico, John Evelyn la describió como un «*Eliseo del placer con fuentes de variados mecanismos, olivares y pequeños arroyos de agua*». Evelyn también dijo que era un «*vivero*» de avestruces, pavos reales, cisnes y grullas y «*diversas y extrañas bestias*». El príncipe Marcantonio IV Borghese (1730 - 1800) mandó rediseñar los jardines al estilo inglés y en 1775, bajo la dirección del arquitecto Antonio Asprucci, reemplazó los entonces anticuados tapices y colgaduras de cuero de la villa y reordenó las esculturas y antigüedades de los Borghese siguiendo un criterio temático, que fue notablemente acogido por la sociedad romana. La conversión del edificio en un genuino museo público, que se produjo a finales del siglo XVIII, fue el objeto de una exposición en el Getty Center de Los Ángeles, en 2000, en ocasión de la adquisición del centro de cincuenta y cuatro dibujos relativos a ese acontecimiento. En 1808, a consecuencia del déficit en el legado Borghese, el príncipe Camillo Borghese, cuñado de Napoleón, vendió algunas de las esculturas y antigüedades de los Borghese al Emperador. Debido a esto, el *Gladiador Borghese*, reconocido desde el siglo XVII como una de las más admirables estatuas de la colección, puede en la actualidad apreciarse en el Museo del Louvre de París. Finalmente, en 1902, la familia Borghese no puede mantener el alto coste de mantenimiento de la villa y la colección es vendida al Estado italiano por un total de 3,6 millones de liras. En 1903, se separan los jardines de la *Casina Borghese*, vendiéndose éstos primeros al ayuntamiento de Roma que los convierten en parque público, hasta la actualidad. El edificio fue restaurado íntegramente por última vez de 1995 a 1997, reconstruyéndose la escalera doble del pórtico, así como su interior.



Vista exterior del edificio barroco de los Borghese.

## LA COLECCIÓN BORGHESE

La planta principal de la galería está dedicada en su mayor parte al arte clásico. En ella se encuentran piezas datadas entre los siglos I y IV de nuestra era, como por ejemplo el mosaico de *Los gladiadores* (320 d.C.). Esta famosa pieza, uno de los máximos referentes del arte clásico de principios de milenio, fue hallada en 1834 en la antigua calzada romana de Via Casilina, en el límite de la finca que la familia Borghese poseía en el municipio italiano de Torrenova. A lo largo de las estrechas y suntuosas galerías de la villa, multitud de obras clásicas se abren paso bajo los frescos del siciliano Mariano Rossi, un célebre abanderado del rococó en tiempos de neoclasicismo que decoró el gran salón de la villa con la técnica del trompe-l'oeil, un efecto pictórico que mediante los juegos y efectos del claroscuro consigue una ilusión de tridimensionalidad. Su compleja escenografía y su virtuosismo a la hora de ejecutar las técnicas de la pintura decorativa recuerdan, en muchos sentidos, a los trabajos del artista barroco Pietro da Cortona, de quien se conoce un gran número de obras de entre las cuales destaca el fresco titulado *El triunfo de la Divina Providencia* (1633-1639), en el palacio Barberini. Una gran visitada de esta sala es también la escultura en mármol blanco del veneciano Antonio Canova *Venus Victrix* (1805-1808).



**Fig. 1:** *Venus Victrix*, de Antonio Canova.

La que es probablemente su obra cumbre, la ya presentada *Venus Victrix*, constituye un referente en la escultura romántica. La figura femenina, de tamaño natural, aparece casi desnuda, con un ligero ropaje que le cubre las caderas, el pubis y la parte superior de las piernas (véase fig. 1). Su postura es peculiar: La cabeza apoyada en la mano derecha y el cuerpo recostado de lado sobre dos almohadas y un colchón que se adaptan a un diván de estilo imperio que pretende imitar el triclinium romano. Sostiene en la mano izquierda una manzana –la manzana de la Discordia–, obtenida por la diosa tras proclamarse vencedora en el juicio de Paris. La ejecución de los ropajes y el colchón dan suavidad y ligereza a la obra bajo un estilo sereno y plácido dominado por el perfil de la vencedora, una figura recurrente en el arte de la Antigüedad. El estilo del escultor y pintor veneciano está inspirado en gran medida en el arte de la antigua Grecia, y sus obras, llenas de sobriedad y elegancia, fueron comparadas por sus contemporáneos con la mejor producción de la

Antigüedad. Según muchos, Canova podría considerarse el mejor escultor europeo desde Bernini. Su contribución en la consolidación del arte neoclásico es tan solo comparable a la obra del teórico Johann Joachim Winckelmann y a la del celeberrimo pintor Jacques-Louis David, y su influencia en Europa le permitió mantenerse como un artista de referencia durante todo el siglo XIX.

Una muestra del arte del Renacimiento y del Barroco nos la da, en profundidad, la planta superior de la galería. Entre las obras que se hallan expuestas tenemos las de Tiziano, Rafael o incluso Caravaggio, cuya exposición ha sido catalogada como el mejor conjunto expuesto del pintor en un solo museo. Accediendo al primer piso nos introducimos en el arte de Tiziano a través de *Amor sacro y amor profano* (c. 1515) –también conocido como *Venus y la doncella*–, un óleo sobre lienzo acerca del amor humano en contraposición con el amor divino. En la escena se aprecian dos mujeres y un niño alrededor de una fuente de piedra ricamente decorada, situados en un paisaje iluminado por una puesta de sol. Las mujeres –de belleza renacentista: elegantes, esbeltas, perfectas– son de similares características, habiéndose pensado en ocasiones que se trata de la misma persona. Según se sabe, el cuadro fue encargado por Nicolò Aurelio, secretario del Consejo de los Diez de República de Venecia y su escudo de armas aparece en la fuente o sarcófago del centro de la imagen. El encargo coincide con su matrimonio con la joven viuda Laura Bagarotto, por lo que se contempla que el cuadro pudiera haber sido un regalo de bodas.



**Fig. 2:** *Amor sacro y amor profano*, de Tiziano.

Durante el tiempo que estuvo Tiziano trabajando en las *Poesías* para Felipe II realizó otras obras de temática mitológica como *Venus vendando los ojos a Cupido* (1565). La obra formaba parte del grupo de cuadros comprados por el cardenal Scipione Borghese a Paolo Sfondrato, cardenal y sobrino del papa Gregorio XIV. En el lienzo –que fue tratado por primera vez como obra de Tiziano en 1613– apreciamos a la diosa romana de la belleza cubriendo los ojos del dios del amor, escena que está siendo contemplada por otro dios y dos ninfas: Dori, que lleva el arco, y Armilla, que porta las flechas. Las figuras se sitúan en primer plano mientras al fondo podemos contemplar un paisaje montañoso con un cielo anaranjado. La luz y el color se adueñan de la composición, empleando el maestro una iluminación dorada que unifica el fondo con el primer plano y resalta las tonalidades empleadas. Los colores son cada vez más limitados pero las gamas cromáticas se amplían gracias al efecto lumínico creado.

Otro exponente del Renacimiento es Rafael y su famosa *Deposición del cuerpo de Cristo* (1507) –también conocida como Entierro de Cristo–, un excelente lienzo que trata cómo las santas mujeres y los varones fueron a depositar el cuerpo de Cristo en el sepulcro tras su muerte en el Calvario. Este episodio –a todas luces doloroso y desgarrador– permite a Rafael realizar una composición alejada del estatismo mágico de sus primeros cuadros. Rafael comienza a acercarse de este modo al modelo del Cinquecento, donde hallamos una pintura más dinámica y apasionada, como la de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. La composición está basada en una estructura centrífuga a partir del cuerpo de Cristo. Otras obras le son atribuidas a Rafael en la galería Borghese, como por ejemplo *La dama del unicornio* (c. 1506), una misteriosa pintura –similar en aspecto a *La Mona Lisa* de Da Vinci– en la que encontramos al unicornio como símbolo de castidad. Se pensó que que en la muchacha retratada –de unos veinticinco años de edad– se podía reconocer a una joven aristócrata perteneciente a la alta burguesía, tal vez florentina.



**Fig. 3:** *La dama del unicornio*, de Rafael.



**Fig. 4:** *Niño con cesta de frutas*, de Caravaggio.

Y del arte del Renacimiento pasamos directamente al Barroco de la mano del ilustrísimo Caravaggio, de quien se ha dicho que fue un revolucionario tanto en su vida privada como en su pintura. Uno de los primeros cuadros suyos con el que nos encontramos (véase fig. 4) se titula *Niño con un cesto de frutas* y está datado en el año 1593 –etapa de transición entre las últimas tendencias renacentistas y las primeras manifestaciones del Barroco en Europa–. Tal y como indica su nombre, el cuadro muestra a un joven sosteniendo un cesto de frutas en medio de un panorama tenebrista y desolado. El muchacho luce un rostro sensual con unos ojos negros vivos y penetrantes combinados con una envidiable habilidad para retratar los detalles como la aspereza del cesto, el blanco sucio de la camisa o la suave piel del joven... todos las cuales son características que convierten a Caravaggio en maestro de un naturalismo que va más allá de la propia realidad.

Más conocida –por ser uno de los cuadros más representativos del pintor y por la inmensa nube de misterios que alcanzó la obra– es *Baco enfermo* (1593-1594), la primera obra conocida de Caravaggio. En ella, el dios de las cosechas Baco aparece representado como un joven musculoso y atractivo, pero de piel amarillenta y de labios descoloridos. Podría tratarse de un autorretrato del propio Caravaggio en el hospital, donde estuvo internado a causa de las heridas recibidas por la coza de un caballo. Sin embargo, algunos críticos sostienen que el pintor fue internado por causa de la malaria. Aquí se disfraza del personaje que va a retratar, como después lo haría Rembrandt. El modelo está sentado con el rostro vuelto al espectador. La obra fue confiscada en 1607 y el papa Paulo V la donó a su sobrino, el Scipione Borghese. Esta representación de Baco está alejada de las pinturas tradicionales. Se trata de una pintura realista y juvenil que prelude el arte del siglo XIX. Destaca la maestría con la que está tratada la naturaleza muerta.

Destacan otras obras del pintor italiano en el palacio Borghese, como *La Virgen con el Niño pisando la serpiente* o *San Jerónimo*, pero sin duda la que más llama nuestra atención es *David con la cabeza de Goliat* (1609-1610). Meses antes de su muerte, Caravaggio pintó este David con la cabeza de Goliat, obra que se considera tradicionalmente la última que realizó. Tenemos en este caso una clarísima reseña autobiográfica del pintor, que en los últimos años había pasado por momentos terribles. Acusado de homicidio, se vio obligado a huir de Roma y, después de pasar por diferentes lugares, viajó a Malta, donde la Orden de los Caballeros de la ciudad le dio refugio, trabajo y le nombró caballero. Descubierta su delito, fue apresado y Caravaggio escapó, vagando de ciudad en ciudad. En el cuadro, el pintor se autorretrata con el rostro maltratado (una pelea le había deformado), en la cabeza cortada de Goliat, que es representado aquí como un gigante. El joven David la contempla atentamente, sin afán vencedor.



**Fig. 5:** *David con la cabeza de Goliat*, de Caravaggio.

Este cuadro fue realizado por encargo de un poderoso personaje, el cardenal Aldobrandini. Este cardenal acababa de comprar las bacanales de Tiziano para su colección, y quiso que Domenichino completara la misma con esta imagen, llena de sensualidad y belleza femeninas. Domenichino es en estos momentos uno de los intérpretes de mayor éxito del Barroco idealista, puesto que su dulzura a la hora de tratar las escenas unida a su técnica líquida y llena de luz daba como resultado cuadros muy placenteros para la vista y la imaginación, en un período en el que se le daba primacía a los sentidos sobre la razón o el intelecto. Domenichino plasma un momento de la vida de Diana, la diosa del Olimpo protectora de la caza, la guerra y las bellas artes. En un claro de un bosquecillo se han reunido Diana y sus ninfas para celebrar una competición de tiro. El paisaje comienza a gozar de un protagonismo propio, con gran atención a los efectos de luz y brillo del agua en la atmósfera, tal y como se ocuparán de desarrollar en la propia Roma los franceses Poussin y Lorena.

De Botticelli tenemos la oportunidad de ver un hermoso tondo de la *Virgen con el Niño y San Juanito rodeada de ángeles* (1468-1469). Pertenece probablemente a la serie de Vírgenes que Botticelli realizó entre el año 1465 y 1470, que muestran una profunda influencia de Filippo Lippi, siendo parecidas a la *Virgen con el Niño y ángeles* de Filippo que se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia que data de 1465. Como en las demás composiciones de este tipo, se muestra a María de tres cuartos, con el Niño en brazos; en este caso, además, hay dos ángeles. En esta obra están presentes los trazos típicos de Lippi, especialmente en los ángeles y el Niño, como el uso de la línea para construir la figura y el volumen expandido de los ángeles. Además de la influencia de Lippi, puede verse aquí otra, tal vez de Andrea Verrocchio, en el carácter escultórico de la figura de María. La ambientación es también más ambiciosa que la de Lippi, siguiendo un modelo clásico dentro de la iconografía cristiana de María: el *hortus conclusus*, tradicional alusión a la virginidad de María, o jardín rodeado de un muro alto, con paisaje al fondo.



**Fig. 6:** *Leda con el cisne*, anónimo.

Las intensas pinturas de Botticelli, con sus figuras largas y unos espectaculares escenas míticas, se encuentran expuestas junto a una copia anónima de *Leda con el cisne* (1515-1520) de Da Vinci. De todas la *Leda col cigno* («Leda con el cisne») la que se conserva en la *Galería Borghese* de Roma es

una de las que más tiempo se atribuyó directamente a la mano de Leonardo. Hoy se asume que es una copia y no precisamente del original, sino que se trata de una recreación a partir del cartón realizada por un discípulo leonardesco, Cesare da Sesto. Esta copia está documentada en la Galería Borghese desde 1693. Está pintada al temple sobre tabla y mide 112 cm de alto y 86 cm de ancho. El original, heredado en su día por Salai y el que se tasó más alto, desapareció. En 1625 está documentada la *Leda* de Leonardo en Fontainebleau, pero con una descripción ligeramente distinta, ya que menciona «dos huevos a los pies de la figura, de cuyas cáscaras se ve que han salido cuatro niños» (Cassiano del Pozzo).

En el ámbito de la pintura no italiana destacan las creaciones de Peter Paul Rubens y del alemán Lucas Cranach el Viejo. Especial admiración recibe *La Piedad* de Rubens (véase fig. 8), tabla fechada en 1621, de 140 x 114 cm., que presenta un excelente estado de conservación y que fue adquirida por su propietario, un coleccionista particular, en los años 50 del pasado siglo. Su procedencia inicial era la iglesia parroquial de Ventosa del Río Almar en la provincia de Salamanca; hoy las pujas parten de tres millones de euros. *Venus y amor* (1529) es la única obra en exposición del pintor renacentista Lucas Cranach. Se trata de una imagen un tanto rígida de la diosa Venus (véase fig. 7), representada por medio de un preciso dibujo en medio de la naturaleza. Se representa un tema extraído de un Idilio de Teócrito: Cupido es acribillado por las abejas cuando robaba el panal, y la diosa considera justo el castigo. Un tema que se ha relacionado con la alarmante propagación de las plagas venéreas en los tiempos en que Cranach realiza esta obra.



**Fig. 7:** *Venus y amor*, de Lucas Cranach el Viejo.



**Fig. 8:** *La piedad*, de Rubens.

Bajo el nombre de *El juicio de Salomón* conocemos a la pintura tenebrista del valenciano José de Ribera, realizada entre 1609 y 1610 (véase fig. 9). El relato de sagrado es uno de los de mayor contenido pedagógico del Antiguo Testamento. Ribera recoge el momento cumbre del capítulo III del segundo Libro de los Reyes, en el que la verdadera madre del niño vivo suplica al monarca por la vida de su hijo. Cuatro personajes serían en principio suficientes para recrear la escena, y como tal, el pintor parece haber centrado en ellos la acción del pasaje bíblico. Un Salomón sedente, de cuyo trono sólo adivinamos una firme garra que acaso simboliza decisión. A su derecha, una firme columna junto a la que se asienta una cortina roja, doble signo de majestad soberana, pero sin duda también ese velo del templo santo del que es guardián. Durante la estancia de Ribera en Roma, la precisión descriptiva y el claroscuro fueron utilizados por Ribera para renovar la presentación de asuntos tradicionales como los Sentidos, los Apóstoles o los Filósofos mientras que en Nápoles, estos mismos instrumentos proporcionarían a su pintura devocional una inconfundible carga de intensidad, rigor y drama.



**Fig. 9:** *El juicio de Salomón*, de José de Ribera.

En cuanto a escultura, la galería Borghese ofrece una colección única ya que alberga piezas del gran Gian Lorenzo Bernini, probablemente el mayor referente escultórico de la Europa barroca. Muchas de sus esculturas se hallan expuestas en los mismos lugares para los que fueron diseñadas bajo las órdenes de los Borghese. Es el caso, por ejemplo, del bien conocido *David* de Bernini (1623-1624). En esta escultura, realizada en mármol blanco y de tamaño natural (1,70 metros de altura), se muestra la imagen exenta de cuerpo entero de David, representado justo en el momento en el que tensa al máximo la honda para lanzar la piedra que acabará con el gigante Goliat. Bernini representa al personaje en un instante de la acción. Apoyado en ambas piernas, éstas se abren al máximo pareciendo querer salirse de su peana, donde apenas apoya los dedos de los pies, único apoyo del pie izquierdo, retrasado respecto al derecho que avanza hacia nosotros (véase fig. 10). El cuerpo se

arquea y se gira recordándonos al Discóbolo de Mirón mientras sus brazos tensa la cuerda de la honda para lanzar la piedra. La escultura es típicamente barroca tanto por su composición de líneas abiertas, en forma de aspa o equis, que parecen proyectar toda la energía hacia el exterior, como por la línea oblicua ascendente marcada por la mirada de David, que se dirige hacia un punto fuera de la escultura; así como por la inclinación del brazo que tensa la honda. La obra aunque tiene un punto de vista principal obliga al espectador a girar en torno a ella mostrando desde cada ángulo puntos de vista novedosos (visión estereométrica). David muestra en su cuerpo semidesnudo la tensión y concentración del momento, manifiesta en los músculos y en un rostro ceñudo, cuyos labios inferior muerde fruto del esfuerzo del momento transcendental. En esta ocasión Bernini ha optado por un modelo adulto, lejos del rostro juvenil representado por Donatello o del joven de Miguel Ángel, donde prima el realismo frente a la idealización; de manera que David es descrito desde la humildad y el realismo como un sencillo pastor, tal y como atestigua el zurrón de piel que cruza su pecho. En una época de mayor puritanismo moral, como consecuencia de la Contrarreforma, Bernini rehuye de representar el desnudo completo, de manera que el cuerpo se ve semicubierto por una tela. A los pies esculpe una lira aludiendo al futuro rey poeta así como una coraza, de la que David no hace uso, y que podría simbolizar la superioridad de la fe de David; quien, sin armas, que una simple honda, vence contra todo pronóstico a Goliat.



**Fig. 10:** *David*, de Bernini.

En el *Rapto de Proserpina* (1621-1622) hallamos un grupo escultórico, formado por dos figuras principales: Plutón, de pie y Proserpina, casi en actitud sedente sobre el cuerpo del dios, además del perro de tres cabezas, bajo los pies de Proserpina, el Cancerbero, guardián del Hades. Fue realizada en mármol blanco de Carrara mediante la técnica de la talla. La escena nos presenta la historia del rapto de Proserpina. Proserpina es una joven bella y delicada, hija de Ceres y de Júpiter. En su conjunto, la obra es un perfecto reflejo de un gran trabajo del material y de un virtuosismo técnico heredado de artistas anteriores como Miguel Ángel. La textura de la superficie es lisa y pulida, exceptuando ciertas zonas como el cabello de ambos, y vemos la contraposición entre el cuerpo de Plutón, que da una sensación de dureza y tersura debido a la tensión de sus músculos, y el de

Proserpina, esculpido con redondeces y detalles que aportan una apariencia blanda y mórbida al conjunto, suavizándolo con un excelente tratamiento de los materiales que evoca perfectamente a la humanización de las figuras por medio de alusiones a algunos sentidos como el tacto, captado de forma impecable en la siguiente imagen:



**Fig. 11:** *El rapto de Proserpina*, de Bernini.

En 1619, se expone el grupo *Eneas, Anquises y Ascanio*, el tema con el que Bernini trasladó al mármol el episodio descrito por Virgilio sobre la huida de Eneas de Troya. Partiendo de la idea imperial de Roma que se tenía en el Renacimiento, el grupo personifica el planteamiento histórico-teológico de la creación del imperio eclesiástico, por lo que en la huida de Eneas de Troya se ve el punto de partida para la fundación de Roma y el establecimiento del pueblo romano en la región del Lacio, y a Eneas mismo como antepasado de la Iglesia y del Papado. En cuanto a su forma, podría decirse que la estructura vertical de la composición y el movimiento retorcido de los miembros están ligados más profundamente a la tradición manierista que sus primeras obras. La forma en espiral de los cuerpos tiene una ascendencia manierista bien establecida (*figura serpentinata*) que también se encuentra en la obra de su padre, mientras que la precisión, el vigor y la firmeza de ejecución representa evidentemente un avance respecto a la fase primitiva del artista.

Entre 1622 y 1625 sale a la luz la que es probablemente su obra cumbre: *Apolo y Dafne* (véase fig. 12). Esta escultura es de temática mitológica, ya que representa a Apolo, una de las principales divinidades olímpicas greco-romanas, persiguiendo a la ninfa Dafne, que intenta escapar y, tras invocar a su padre, se transforma en laurel para que el Dios no la pueda tomar como esposa. Esta historia aparece recogida en *Las Metamorfosis* de Ovidio. La función de esta obra es emocionar e impactar al espectador, además de su intención propagandística para exaltar con su grandiosidad el poder de su comitente. La composición de esta escultura es abierta, pues está pensada para ser vista desde distintos puntos de vista (bulto redondo), y claramente asimétrica. El autor utiliza una diagonal que aporta dinamismo e inestabilidad a las figuras y emplea además diversas líneas curvas, como las dos paralelas que forman los cuerpos de los personajes o los brazos de estos, acentuando así el dramatismo barroco de la obra. El dinamismo que ya hemos mencionado se ve especialmente resaltado en los cabellos de Dafne, que parecen movidos por el viento al detenerse la ninfa de forma abrupta cuando sus pies empiezan a echar raíces en el suelo o en los paños flotantes de Apolo.



**Fig. 12:** *Apolo y Dafne*, de Bernini.



**Fig. 13:** *Eneas, Anquises y Ascanio*, de Bernini.

De Bernini se conocen tres bustos realizados durante la primera mitad del siglo XVII: dos del papa Paulo V y uno de su mecenas, el cardenal Scipione Borghese. En menor grado destaca, asimismo, su trabajo de juventud denominado *La cabra Amaltea con Júpiter niño y un fauno* (1615). La obra (véase fig. 14) trata el mito de la cabra Amaltea como leyenda griega –posteriormente adaptada por los romanos– en la que se dice que Amaltea es la cabra que alimentó con su leche a Júpiter, el dios Zeus en la mitología griega como un niño y que, jugando con ella, el pequeño dios había roto uno

de sus cuernos. En agradecimiento al cuidado desinteresado que tuvo con él, Júpiter transformó este cuerno en cornucopia, que es el cuerno de la abundancia, como un símbolo asignado a la mayoría de personificaciones romanas, el cual es visible en los reversos de las monedas. Bajo el patrocinio del cardenal Borghese, sobrino del papa Pablo V, sus primeras obras eran piezas para decorar los jardines del cardenal. Esta obra destaca, entre otras cosas, por ser la primera de Bernini, realizada con tan solo 18 años.



**Fig. 14:** *La cabra Amaltea con Júpiter niño y un fauno*, de Bernini.

Otras obras «menores» son expuestas en la galería Borghese como las de Dosso Dossi o las de Antonello da Messina. Giovanni di Niccolò de Lutero, más conocido como Dosso Dossi, fue un pintor italiano de la escuela de Ferrara. Suya es *La maga Circe* (1515-1516), una pintura mitológica llena de poesía en la que se representa una mujer de aspecto imponente y misterioso pintada dentro de su círculo mágico mientras se prepara para realizar un hechizo. Sin embargo, la identidad de esta maga está sujeta a varias interpretaciones iconográficas: algunos piensan que podría tratarse de la hermosa y pérfida maga Circe, popular personaje de la mitología griega (*La Odisea*), o de Melissa, la maga buena descrita en el *Orlando furioso* de Ariosto que liberó de su hechizo a los caballeros cristianos que habían sido transformados en animales, árboles o plantas.

De Antonello de Messina conocemos el *Retrato de hombre*. Está realizado al óleo sobre tabla de álamo. Se piensa que es un autorretrato, debido a la mirada directa del personaje, como si se hubiera pintado mirando un espejo. No obstante, el análisis con rayos X reveló que antes los ojos miraban hacia el otro lado, con lo que se ha puesto en duda la teoría del autorretrato. Antonello fue uno de los primeros artistas italianos que aprendieron del arte flamenco. La atención al detalle, como la descripción de cada uno de los pelos de la barba, la intensidad expresiva de este retrato lo asemejan a los retratos flamencos. Este detalle y realismo sólo se consiguen con una gran habilidad en la pintura al óleo.

## FUENTES DE REFERENCIA

### *Bibliografía básica*

- AVERY, Charles; FINN, David. *Bernini: genius of the Baroque*. London: Thames and Hudson, 1997.
- COLIVA, Anna. Villa Borghese. In: *Villa Borghese*. Franco Maria Ricci, 2008. p. 17-36.
- DE RINALDIS, Aldo. *Catalogue of the Borghese Gallery, Rome*. Borghese Gallery, 1949.
- DI GADDO, Beata. *Villa Borghese*. Officina, 1985.
- MORENO, Paolo, et al. *The Borghese Gallery*. Touring club italiano, 2006.
- NAPOLEONE, Caterina. A través de las Salas. In: *Villa Borghese*. Franco Maria Ricci, 2008. pp. 37-176.
- NIBBY, Antonio. *Monumenti scelti della villa Borghese*. con permesso de'superiori, 1832.
- POSÈQ, Avigdor WG. Bernini's Self-Portraits as David. *Source: Notes in the History of Art*, 1990, 9.4: 14-22.
- VODRET, Rossella. *Caravaggio e Roma*. Silvana, 2010.