



Muchacho cogiendo fruta es una obra del pintor italiano Caravaggio, realizada en 1592 y conservada en la Fundación Roberto Longhi, de Florencia.

Esta es la primera obra conocida de Caravaggio, data de 1592, tras haber salido de Milán. De acuerdo a su biógrafo Mancini, Caravaggio se alojó en el Palacio Colonna, acompañado de Monseñor Pandolfo Pucci. La relación se deterioró debido al vegetarianismo de Pucci — Caravaggio se referirá a él años más tarde como «monseñor ensalada» —. Este es un cuadro de «flores y frutos», y serviría de inspiración para *Cesto de frutas* y *Baco*, de la siguiente etapa de Caravaggio.

El tema de las frutas ha sido ampliamente cuestionado a lo largo del tiempo. Varios autores señalan que se trata de una pera, o incluso de una ciruela y una mandarina. Lo ineludible es que son cultivos típicos de la Italia de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, requisito que las tres frutas cumplen con creces.

El modelo no es tan rústico como en otros cuadros, esta ocasión tiene un aire «bonito», pues está bien vestido y arreglado. De acuerdo a algunos estudiosos, puede que el chico demuestre indiferencia ante la tentación de la fruta.

El modelo en cuestión está pensado para emular a otros cuadros del mismo autor, como *San Francisco de Asís en éxtasis* y *El amor victorioso*, hechos ambos entre 1595 y 1597.

Del cuadro sobreviven varias copias. En 1996, el crítico de arte —y a la sazón, biógrafo de Caravaggio—, John T. Spike, identificó una imitación existente en la colección real de la Corona británica.



Cesto con frutas (en italiano, ***Canestra di frutta***) es un cuadro del pintor italiano Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 29 de septiembre de 1571 - 18 de julio de 1610). Está realizado al óleo sobre lienzo. Fue ejecutada hacia 1596 y se conserva actualmente en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, Italia.

Muestra un cesto de mimbre al borde de un alféizar o cornisa, aunque también puede ser una mesa. La cesta contiene una selección de frutas de verano:

... un melocotón rojizo, de buen tamaño unido a un tallo con agujeros de gusano en la hoja asemejándose al daño que hace la polilla oriental de la fruta (*Orthosia hibisci*). Por debajo de él hay una sola manzana bicolor, mostrada en perspectiva con dos agujeros de entrada de insectos, probablemente la carpocapsa, una de las cuales muestra putrefacción secundaria en el borde; una pera amarilla enrojecida con depredaciones de insecto parecidas al daño de un *Archips argyospita*; cuatro higos, dos blancos y dos de color púrpura – los púrpuras

completamente pasados, rajados por los lados, más una gran hoja de higuera con una prominente lesión por hongos que se parece a atracnosis (*Glomerella cingulata*); y un solo membrillo sin mácula, con un frontoso brote que muestra puntos de hongo. Hay cuatro racimos de uvas, negro, rojo, amarillo y blanco; el racimo rojo a la derecha muestra varias frutas resacas, mientras los dos racimos de la izquierda muestran una baya demasiado madura. Hay dos hojas de parra, una severamente reseca y arrugada mientras que la otra tiene manchas y evidencia de una masa de huevo. En la parte derecha de la cesta hay dos higos verdes y uno maduro de color negro se encuentra en la parte de atrás, a la izquierda. A los lados del cesto hay dos retoños sin cuerpo: a la derecha hay un brote de uva con dos hojas, ambas mostrando severas depredaciones por insectos que recuerdan a las mordidas de saltamontes; a la izquierda hay un brote que cuelga, de membrillo o de pera.[1]

Mucho se ha elucubrado sobre la fruta comida por los gusanos, depredada por los insectos y, en general, en condición lejana a la perfección. Posiblemente Caravaggio pintó simplemente lo que tenía más a mano; o posiblemente tuviera algún significado en el sentido de la «caducidad de todas las cosas»; más específicamente, podría ser una referencia al Libro de Amós, Un estudio reciente con rayos X ha revelado que fue pintado sobre un lienzo ya usado pintado con temas grotescos en el estilo del amigo de Caravaggio Prospero Orsi, quien ayudó al artista en su primer gran paso adelante hacia los círculos de

coleccionistas tales como su primer patrón, el cardenal Francesco María Del Monte, alrededor de 1594/1595, y quien siguió siendo íntimo durante muchos años después[2].

Los eruditos han alcanzado un nivel de desacuerdo mayor del usual por lo que se refiere a datar esta obra: John T. Spike la ubica en 1596; Catherine Puglisi cree que el año 1601 es más probable; y prácticamente cada año entre estas dos fechas ha sido indicado por un estudioso u otro. El razonamiento de Puglisi parece sólido, (el cesto de esta pintura parece idéntico al que aparece en la primera de las dos versiones de Caravaggio sobre *Los discípulos de Emaús* - incluso el membrillo parece ser la misma pieza de fruta, pero no hay consenso al respecto[3].

En 1607 formaba parte de la colección del cardenal Federico Borromeo, una procedencia que alza la plausibilidad de una referencia consciente al Libro de Amós. Borromeo, que era arzobispo de Milán, estuvo en Roma aproximadamente en los años 1597-1602 y fue un huésped de Del Monte en 1599. Tenía un interés especial en los pintores del Norte de Europa como por ejemplo Paul Brill y Jan Brueghel el Viejo, quienes estaban en Roma por la misma época, (de hecho, llevó a Brueghel a su propia casa), y en la forma en que pintaban paisajes y flores en pinturas como temas por derecho propio, algo que no se conocía entonces en el arte italiano. Habría visto la forma en que Caravaggio hacía bodegones como accesorios incidentales en pinturas tal como *El niño mordido por un lagarto*, Baco, en la colección de del Monte y *El tañedor de laúd* en la colección del amigo de Del Monte, Vincenzo Giustiniani.

El cuadro fue donado en 1607 a la Ambrosiana por Federico Borromeo.

Alberti había fijado ya la jerarquía de los géneros¹). El erudito Giustiniano escribió un tratado sobre pintura años más tarde, en el

que, reflejando las convenciones jerárquicas de su tiempo colocó las flores y «otras menudencias» sólo en quinto lugar en una escala de doce grados, pero también mencionó que Caravaggio le dijo en una ocasión «que es tan difícil pintar un jarrón de flores como un cuadro con figuras humanas».¹

A partir de Caravaggio el bodegón o naturaleza muerta comienza a convertirse en un género más popular. Su éxito se debe en parte al nacimiento de colecciones privadas, cuyos propietarios demandaban pinturas profanas.¹

Como su fantasma en *Los discípulos de Emaús*, el cesto parece tambalearse en el borde del espacio pictórico, con riesgo de caerse fuera de la pintura avanzando hacia el espacio del espectador. En *Los discípulos de Emaús* este es un recurso dramático, parte de la manera en la que Caravaggio crea la tensión de la escena; aquí, trampantojo parece ser casi todo el propósito de la pintura, si eliminamos un posible elemento didáctico. Pero el elemento único que sin duda alguna atrajo a su propietario original, y aún capta la atención hoy en día, es el extraordinario realismo cuasi fotográfico de la observación que hay debajo del ilusionismo. *Cesto con frutas* puede compararse con otra obra del mismo artista: *Bodegón con fruta* (h. 1603), una pintura que John Spike identifica como «la fuente de todas las pinturas de bodegón romanas posteriores.»[4].

El cesto simboliza la *vanitas*. Los frutos están todos relacionados con la simbología cristológica, y presagian la pasión de Cristo. Los bodegones eran de dos tipos: uno ligado al culto mariano y otros relacionados con Cristo. Sólo queda esta.

Como curiosidad puede señalarse que el Cesto con frutas estaba representada en los billetes de banco de 100.000 liras.



La buenaventura es una de las dos piezas de género realizadas por Caravaggio en el año 1594, siendo la otra *Partida de cartas*. Se cree que *La buenaventura* es la primera de las dos, y que data del período durante el cual el artista había dejado recientemente el taller de Giuseppe Cesari para trabajar con independencia vendiendo sus cuadros a través del marchante Costantino. Con ella introduce Caravaggio la temática *de género* que hasta entonces sólo se cultivaba

La buenaventura (en italiano, *Buona ventura*) es un cuadro del pintor italiano Caravaggio. Está realizado al óleo sobre lienzo. Existen dos versiones, la primera de 1594 (actualmente en los Museos Capitolinos en Roma, y la segunda de 1595, que se conserva actualmente en el Museo del Louvre de París, con el título de *La diseuse de bonne aventure*. La datación de ambas obras es objeto de debate.

por los flamencos: escenas de la vida cotidiana que pretenden aleccionar al observador.

El cuadro muestra a un joven vestido como un petimetre (en la segunda versión se cree que el modelo era el compañero de Caravaggio, el pintor siciliano Mario Minniti), al que una chica gitana lee la palma de la mano. El chico parece encantado al mirarle a la cara; no se da cuenta de que ella está quitándole poco a poco el anillo al tiempo que acaricia su montículo de Venus;¹ a esta ufana mirada masculina ella responde con su propia mirada astuta y silenciosa. La atención del

espectador se centra precisamente en esas miradas que permiten adivinar lo que cada uno de los personajes piensan, en lugar de lo que ocurre en las dos manos de los personajes.²

Esta escena requiere una lectura a varios niveles: contiene en efecto connotaciones moralizadoras, por lo que se refiere a las falsas profecías y la seducción interesada. Se trata pues de una clase de

escena de género alegórica sobre el fraude, y la ingenuidad, próxima a la literatura y el teatro contemporáneos.

El biógrafo de Caravaggio, Giovan Petro Bellori, sostiene que el artista escogió a la chica gitana entre los viandantes de la calle para demostrar que no necesitaba copiar las obras de los maestros de la antigüedad: «Cuando se le mostraban las más famosas estatuas de Fidias o Glykon para que pudiera usarlas como modelo, su única respuesta era señalar a una grupo de personas diciendo que la naturaleza le había dado abundancia de maestros.» Este pasaje se usa a menudo para demostrar que los artistas manieristas educados en los clásicos, de la época de Caravaggio, desaprobaban su insistencia en pintar del natural en lugar de copias y dibujos hechos por los antiguos maestros, pero Bellori finaliza diciendo: «...y en estas dos medias figuras [Caravaggio] tradujo la realidad de manera tan pura que confirmaba lo que él decía.» Un madrigal de Gaspare Murtola de 1603 se hacía eco de esta leyenda:

Llamó a una gitana que casualmente pasaba por la calle y, llevándola al mesón, la retrató en actitud de decir la buena ventura, como suelen hacer estas mujeres de raza egipcia. Pintó también a un joven que pone una mano con el guante sobre la espada y tiende la otra mano, descubierta, a la mujer que la retiene y la mira.²

La historia es posiblemente apócrifa - Bellori escribió más de medio siglo después de la muerte de Caravaggio, y no aparece en Manzini ni en Giovanni Baglione, las dos fuentes contemporáneas que lo conocieron - pero indica la esencia del revolucionario impacto de Caravaggio sobre sus contemporáneos - comenzando con *La buenaventura* - que iba a reemplazar la teoría renacentista del arte como una ficción didáctica con arte como representación de la vida real.

Las dos versiones



La buenaventura, primera versión, 1593-95, óleo sobre lienzo, 115 × 150 cm, Roma, Pinacoteca Capitolina

La buenaventura de 1594 despertó considerable interés entre los artistas jóvenes y los más modernos coleccionistas

de arte de Roma, pero, según Manzini, la pobreza de Caravaggio le obligó a venderla por la pequeña suma de ocho escudos. Entró en la colección de un banquero adinerado, el aficionado al arte Marqués Vincente Giustiniani, que se convirtió en un importante mecenas del artista. El amigo de Giustiniani, cardenal Francesco María Del Monte, compró la otra pieza de género, *Partida de cartas*, en 1595, y en algún momento de ese año Caravaggio entró a formar parte de la casa del cardenal. Para Del Monte pintó Caravaggio una segunda versión de *La buenaventura*, copiada de la de Giustiniani pero con algunos cambios. El fondo indiferenciado de 1594 se hace una pared verdadera, rota por las sombras de una cortina semiechada y la faja de una ventana, y las figuras ocupan el espacio de manera más completa, definiéndolo en tres dimensiones. La luz es más radiante, la textura de la tela de doblete del muchacho y las mangas de la muchacha más sutilmente representada. El inocentón parece más infantil y más inocentemente vulnerable, mientras que la chica tiene un aspecto menos cauteloso, inclinándose sobre él, más controlando la situación. La espada de hombre en la infantil cadera de Mario sobresale ahora hacia el espectador, definiendo la escena en un espacio real, y parece más un peligro para él mismo que para un posible oponente.

La versión del Louvre (1595) está bien conservada y fue restaurada en 1984-85, mientras que la de los Museos Capitolinos está en peores condiciones.

Análisis

El encuadre apretado, con personajes cortados a medio cuerpo, permite al espectador entrar en el cuadro. Éste en efecto no queda distanciado por un primer plano, como en algunos pintores contemporáneos. El fondo unido y neutro, característica de Caravaggio, hace resaltar a los personajes, concentrando la atención del espectador sobre la escena.

La luz desempeña un papel importante en la puesta en escena: un único rayo lateral cae sobre los personajes y les confiere valor. Esta luz direccional es típica de Caravaggio. No obstante, esta luz cálida, dorada, imitando el sol y no de origen indeterminado, se relaciona con su primer período. Fuerte y abstracta a pesar de todo, crea juegos de reflejos sobre las superficies brillantes.

Caravaggio utiliza aquí una gama cromática cálida, limitada y contrastada. Se observa una gran ruptura con el manierismo, por la representación inmediata, la autenticidad de las figuras pintadas al natural (traje típico de la gitana), los volúmenes redondos y simples (no hay líneas «serpentinadas» ni de cuerpos alargados) y la ausencia de colores ácidos y antinaturalistas.

La buonavventura es, pues, una obra característica del primer estilo de Caravaggio, que introduce varias novedades frente a la pintura anterior: la luz direccional, la utilización de un tema popular, con personajes de la vida corriente, ni deformados ni idealizados sino pintados según naturaleza, la utilización de colores naturales y realistas, y la simplicidad de la composición y las formas.



David con la cabeza de Goliath es una pintura terminada en 1609 ó 1610 por el pintor barroco italiano Caravaggio. La obra se encuentra en la Galería Borghese, Roma. Otra versión de la misma obra, también realizada por Caravaggio, se encuentra Museo de Historia del Arte de Viena.

La pintura, que formaba parte de la colección del cardenal Scipione Borghese en 1613, ha sido datada dentro del período que va entre 1605 y 1610, y está incluida en la lista de candidatas como última obra de Caravaggio. De hecho, la melancolía que emana de la obra se adecua a los pensamientos oscuros del artista en sus últimos años. La temática recuerda a *La degollación de San Juan Bautista* en La Valeta, pero en esta ocasión no hay colores brillantes y, por tratarse de una pintura pequeña, existe un grado de intimidad que no era evidente en otros trabajos.

El muchacho (David) sostiene con asco su trofeo. «*En esa cabeza [Caravaggio] deseaba representarse a sí mismo y, en el muchacho, a su caravaggino*», escribió Manilli en 1650. Si la cabeza de Goliath es realmente la de Caravaggio, la pintura posee un elemento de repugnancia consigo mismo. Este recurso remite al modo en que Miguel Ángel, en el *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina, colocó un rostro angustiado con rasgos evidentemente suyos en el cuerpo despellejado de San Bartolomé; pero el ánimo de Caravaggio se asemeja más al de una persona desesperada. Como testigo de la luz de Dios, Bartolomé asciende al Paraíso; Goliath, enemigo de Dios, es condenado a la noche eterna.

Los colores plata sucio, negro y marrones dominan el cuadro. La luz hace que David parezca un muchacho de las calles, con una espada que tiene sólo una gota de sangre para demostrar

que, al igual que Caravaggio, sabe lo que significa haber matado a un hombre. Otra gota de sangre en medio de la frente del gigante confirma que fue derribado por una piedra. En la espada aparece una inscripción abreviada: H-AS OS, en latín: *Humilitas occidit superbiam* ("La humildad mata al orgullo").

Una década más tarde, el cardenal Scipione encargó la realización de una estatua con David en el momento de lanzar la piedra a Goliat. Bernini estaba muy lejos de sufrir las mismas inquietudes de su ex maestro, y vio al accionar de David como algo alegre y estimulante, como un triunfo del espíritu humano expresándose a través de esfuerzo atlético de un hermoso cuerpo humano.



La vocación de San Mateo (en italiano, *Vocazione di san Matteo*) es un cuadro del pintor italiano Caravaggio. Está realizado al óleo sobre lienzo. Pertenece al ciclo de la *Vida de san Mateo* que le fue encargada en 1599 para decorar la Capilla Contarelli en la iglesia romana de San Luis de los Franceses, donde aún se conserva.

Una década antes, el cardenal Matteo Contreil (en italiano, Matteo Contarelli) había dejado fondos e instrucciones específicas para la decoración de una capilla basada en temas de su santo patrón. La decoración de la cúpula se empezó con frescos del artista manierista de la época, uno de los más populares por entonces en Roma, Caballero de Arpino, anterior patrón de Caravaggio. Pero estando ocupado este pintor con el mecenazgo papal y real, el cardenal Francesco Del Monte, patrón de Caravaggio y prefecto de la Fabbrica de san Pedro (oficina vaticana para la propiedad de la iglesia) intervino para que Caravaggio consiguiera su primer gran encargo eclesiástico y sus primeras pinturas con algo más que un puñado de figuras.

La *Vocación* cuelga al lado opuesto de *El martirio de San Mateo*. Entre los dos, en el altar, está *La inspiración de san Mateo* (1602). Mientras el *Martirio* fue posiblemente el primero en comenzarse, la *Vocación* fue la primera en acabarse. El encargo de estas dos pinturas laterales, la *Vocación* y el *Martirio*, data de julio de 1599, y el pago final fue hecho en julio de 1600.

Los tres lienzos de Caravaggio en la capilla Contarelli representan un cambio decisivo del manierismo idealizante del que d'Arpino fue el último gran practicante, y el arte nuevo, más naturalista representado por Caravaggio y Annibale

Carracci: fueron muy influyentes en su época. Fue una de las primeras pinturas religiosas, expuestas al público, en la que se daba una representación realista.

Las primeras dos pinturas Contarelli tuvieron una popularidad inmensa, y ubicaron a Caravaggio entre los principales pintores del nuevo movimiento naturalista en Roma.

Análisis

Este fue su primer encargo monumental, y a él corresponden dos de las grandes realizaciones del artista, esta *Vocación de San Mateo* y *El martirio de San Mateo*. Como en otras obras de la misma época, está dominada por una intensa acción dramática, tiene una composición muy estudiada y obtiene, con gran economía de medios, unos resultados espléndidos.

La pintura representa la historia que se narra en el Evangelio según san Mateo (Mateo 9:9): *Jesús vio un hombre llamado Mateo, sentado en el despacho de impuestos, y le dijo: «Sígueme», y Mateo se levantó y le siguió.*

Se ha ejecutado en torno a dos planos paralelos: el superior, ocupado sólo por una ventana, y el inferior, en el que se representa el momento preciso en el que Cristo apuntando a san Mateo lo llama al apostolado.

El santo está sentado frente a una tabla con un grupo de personas, vestidas como los contemporáneos de Caravaggio, como en una escena de taberna. En cierto sentido, la mayor parte de los habitantes plebeyos de la mesa de cambios de Levi, de tamaño prácticamente natural, son el equivalente, si es que no están modelados por aquellas personas en otras pinturas de Caravaggio, incluyendo la famosa escena de género de *I Bari* (1595).

El hecho de que vistan como en la época del pintor, y sean pinturas realistas, sin ninguna idealización, transmite la percepción del artista de la actualidad de la escena, su participación íntima en el acontecimiento representado, mientras que de forma totalmente antihistórica se ponen justamente a Cristo y al mismo san Pedro, envueltos en una túnica atemporal.



Detalle:rostro de Jesús

En esta pintura, el brillo y la ventana con lienzo parece que sitúa la tabla puertas adentro. Cristo trae la luz verdadera a este espacio oscuro de los recaudadores de impuestos. Para acentuar la tensión dramática de la imagen y focalizar sobre el grupo de los protagonistas la atención del que mira, recurre al expediente de sumergir la escena en una penumbra cortada por rayos de luz blanca, que hace emerger los gestos, las manos, o parte de

la ropa, y deja casi invisible el resto. Esta pintura refleja así la colisión entre dos mundos: el poder ineluctable de la fe inmortal y el ambiente mundano de Levi, que se inclina sobre su dinero, ignorando a Jesús. Éste le atraviesa con un rayo de luz, haciendo, aparentemente sin esfuerzo, un gesto con la mano que ejerce una gravedad sublime, sin necesidad de lucir musculosidad. Los pies desnudos de Jesús son simplicidad clásica, en contraste con los recaudadores emperifollados; estando descalzo puede simbolizar igualmente santidad, como si estuviera en suelo sagrado.

De manera semejante a su tratamiento de Pablo en su *Conversión en el camino de Damasco*, Caravaggio hace la crónica del momento en que la rutina diaria queda interrumpida por lo milagroso. Alrededor del hombre que se convertirá en Mateo hay otros espectadores, que no lo perciben o que permanecen indiferentes. No es casual que uno de los compañeros de Mateo lleve gafas, casi como si lo hubiese cegado el dinero.

De gran intensidad y valor simbólico, en la Vocación, es el diálogo de los gestos entre Cristo, Pedro y Mateo. La audiencia de Caravaggio habría visto el parecido entre el gesto de Jesús conforme apunta a Mateo, y el gesto de Dios al despertar a Adán en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Así sería Cristo el *nuevo Adán*. Siguiendo la línea del brazo izquierdo de Cristo, parece que se invita a Mateo a seguirle al mundo. «Esta clara legibilidad, tan diferente de tantas pinturas manieristas, ... es responsable de la enorme popularidad de esta obra».¹

Este gesto de Cristo lo repite san Pedro, símbolo de la iglesia Católica que media entre el mundo divino y el humano, lo cual es muy coherente con la

época de la contrarreforma, y es a su vez repetido por Mateo. Es la



representación simbólica de la salvación, que pasa a través de la repetición de los gestos instituidos por Cristo (los sacramentos) y reiterados, en el tiempo, por la iglesia.

La *Muerte de la Virgen* (en italiano, *Morte Della Vergine*) es una obra maestra del pintor italiano Caravaggio. Está realizado al óleo sobre lienzo, en el año 1606, y se conserva actualmente en el Museo del Louvre de París, con el título de *La Mort de la Vierge*.

Es una obra cercana en el tiempo a la *Virgen con el Niño y Santa María* (*Dei Palafrenieri*), actualmente en la Galería Borghese. Le fue encargada por Laerzio Cherubini, un abogado papal, para su capilla en la iglesia carmelita de Santa Maria della Scala, en el Trastevere, Roma, en 1601.

Esta pintura no pudo estar terminada antes de 1605-1606. La representación de la Virgen María causó cierto escándalo, y fue rechazada como inadecuada para la parroquia, que en su lugar puso un cuadro sobre el mismo tema realizado por Carlo Saraceni. Por consiguiente, y por recomendación de Pedro Pablo Rubens, que la ensalzó como una de las mejores obras de Caravaggio, el cuadro fue comprado por el Duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, por trescientos ducados. Antes de abandonar Roma, esta obra fue expuesta en la *Accademia di San Luca*.

Después de pertenecer a los Gonzaga, fue adquirida por Carlos I de Inglaterra y, tras la venta de su almoneda, pasó al banquero Everhard Jabach y, mediante adquisición en 1671, al rey Luis XIV de Francia.

Análisis del cuadro

Es un lienzo de gran tamaño representando la muerte de la Virgen María. Era un tema debatido y no resuelto por la doctrina católica. Este cuadro se realizó en un tiempo en que el dogma de la Asunción de María no se había enunciado formalmente ex cátedra por el papa. Aunque su asunción *en cuerpo y alma* sea un dogma, no hay evidencia documental en relación con la muerte de la Virgen. Cómo murió no es un dogma. Algunos imaginaron una dormición post-mortem como un momento en el que Dios resucitó su cuerpo no pútrido y lo llevó al cielo. Otros señalaron que no sintió dolor ni enfermedad, ni miedo por la muerte, pues murió sin pecado, y que ella fue *asumpta* en cuerpo sano y alma antes de la muerte.

La pintura recuerda al *Entierro de Cristo* en el Vaticano en cuanto a su tamaño, sobriedad y el naturalismo fotográfico. Su naturalismo es típico de la Contrarreforma.

Las figuras casi tienen tamaño real. El centro de atención del cuadro es la figura de la Virgen María, representada de manera muy parecida a una mujer del pueblo, sin atributos místicos, evidenciándose su santidad sólo en el halo. Por otro lado, la María de Caravaggio sí está muerta; sus pies, hinchados. No hay una nube de querubines llevándola al cielo como hizo una década antes Carracci (imagen) en la Capilla Cerasi. No representa una *asunción* sino su muerte, con la mano apuntando al suelo. Si sintió dolor o no es algo que no se sabe, pero queda claro que es víctima de una enfermedad. Sus contemporáneos acusaron a Caravaggio de usar como modelo de la Virgen a una prostituta.

Alrededor de la Virgen se encuentran María Magdalena y los Apóstoles. En primer plano, María Magdalena llora sentada en una simple silla, con la cabeza entre las manos. Los Apóstoles, a su alrededor, también se muestran entristecidos, pero no mediante expresiones exageradamente emotivas, sino ocultando los rostros. Caravaggio, maestro de los lienzos oscuros y tenebristas, no está interesado en un ejercicio manierista que capte la variedad de emociones. De alguna forma este es un dolor silencioso, no una llamada a los plañideros. Los gemidos discurren en un silencio emocional sin rostro. El hombre mayor a la izquierda puede ser san Pedro, y el que se arrodilla, a su lado, quizá sea Juan el Evangelista.

La escena transcurre en un ambiente humilde. Los colores son muy oscuros, con los únicos toques luminosos del rojo de la ropa de la muerta y un gran telón rojo que pende por la parte superior del lienzo, motivo usual en un cuadro fúnebre. Es prácticamente el único elemento de una escenografía pobre.

Nada hay en este cuadro que revele la naturaleza sagrada de su tema. Su tratamiento es naturalista, incluso brutal y de gran crudeza, lo que motivó su rechazo. Para comprender el cuadro se ha de tener presente que Caravaggio estaba próximo a las posiciones pauperísticas de muchos movimientos religiosos contemporáneos, como los Oratorianos, sus variantes iconográficas fueron realizadas teniendo presente las exigencias devocionales de estos movimientos: la Virgen es retratada como una joven, porque representa alegóricamente la Iglesia inmortal, mientras que el vientre hinchado, simboliza la gracia

divina de la que está "grávida". Algunos consideran inadecuado este último particular, nace la leyenda de que el artista se inspiró en una prostituta ahogada en el río Tíber.

Se trata de una obra trascendental dentro de la historia de la pintura. El tema sagrado se ha despojado de

todo manierismo e irrealidad. Los personajes se representan según modelos del natural, personas del pueblo, y se iluminan de manera tenebrista. Representa de manera realista el dolor de la pérdida de un ser querido. En este sentido, se acerca al tratamiento que pintores de la Reforma como Rembrandt dieron a los temas religiosos.

La conversión de Pablo de Tarso



es un cuadro del pintor Caravaggio. De nuevo, usa el mismo lenguaje que en *La crucifixión de San Pedro* para dar a conocer el mensaje bíblico. Esta no fue aceptada, pero otra versión pictórica del mismo tema bíblico, (*La conversión de San Pablo en el camino a Damasco*), sí lo fue. La obra aceptada mostraba al santo empequeñecido ante el caballo, provocando un intercambio de palabras entre un prelado y Caravaggio: «¿Por qué has puesto al caballo en medio y a San Pablo en el suelo?. ¿Es acaso el caballo Dios? ¿Por qué?», a lo que Caravaggio respondió: «No, pero el animal está en el centro de la luz de Dios». (Lambert, p.66). La obra aceptada se encuentra actualmente en la Iglesia de Santa María del Popolo en Roma, mientras que la rechazada pertenece a la colección del Príncipe Guido Odescalchi.



El *Santo Entierro* pintado por Caravaggio, conocido también con otros títulos como *Entierro de Cristo*, *Preparación de Cristo muerto sobre la piedra de unción*, *Deposición de la cruz* o *Descendimiento de la cruz*¹ (en italiano conocido como *Deposizione*) es una de las obras maestras del citado pintor italiano. Está realizada al óleo sobre lienzo y tiene unas dimensiones de 300 centímetros de alto por 203 de ancho. Fue pintada hacia 1602-1604, aunque otros hablan de h. 1600-1604¹ y se conserva en la Pinacoteca Vaticana de la Ciudad del Vaticano.

Historia

Originalmente se ubicó en el altar dedicado a la Piedad de Santa Maria de Vallicella o Chiesa Nuova,² una iglesia construida para los oratorianos de san Felipe Neri, y adyacente a los edificios de la orden. Actualmente en la capilla hay una copia de la pintura.

Fue un encargo de Alessandro Vittrice o Girolamo Vittrice¹ en 1601,³ y se acabó dos años más tarde.⁴

Aunque hay mucho en esta representación que resulta revolucionario para la época de Caravaggio, no queda claro que la reconstrucción altamente naturalística de un acontecimiento evangélico en esta pintura resultara antitética para los vívidamente fieles oratorianos, quienes buscaban experiencias de resurrección a través de la oración.³ Este cuadro fue una de las poquísimas obras producidas por Caravaggio que logró un consenso unánime, suscitando la admiración incluso de críticos contemporáneos de Caravaggio y su estilo, como Baglione y Bellori.⁵ De entre todos sus cuadros, este es sin duda el más monumental.²

Pocos años después, fue copiado por Rubens; esta copia se conserva en Ottawa (Galería Nacional de Canadá).

En el verano de 2011, el Museo del Prado expuso el original de Caravaggio, gracias a un excepcional acuerdo de préstamo con los Museos Vaticanos.

Análisis

San Juan y Nicodemo sostienen con esfuerzo el cuerpo de Cristo muerto, mientras detrás se encuentran la Virgen María, María Magdalena y María de Cleofás.¹ Esta pintura barroca – con una cascada diagonal de plañideros y portadores del cuerpo de Cristo, y la piedra desnuda – no es un momento de transfiguración, sino de duelo.

Conforme el ojo del espectador desciende de la penumbra hay, también, un descenso desde la lamentación dramática de María de Cleofás hacia una emoción contenida de la Virgen, que ocupa el puesto central,² y hasta la muerte como el silencio emocional definitivo. Caravaggio presenta personajes abatidos, agachados, acucillados, tumbados o al menos cabizbajos, alejándose así de los modelos estatuarios del Alto Renacimiento.²

A diferencia del Jesús posterior a la crucifixión sangriento en las mórbidas representaciones de la pintura española de la época, los Cristos italianos mueren por lo general sin sangre, y se desploman en una manifestación geométricamente desafiante. Como si se quisiera enfatizar la incapacidad del Cristo muerto para sentir el dolor, una mano de San Juan toca la herida que hay en el costado.

Por lo general en pintura son importantes los rostros. Pero en el caso de Caravaggio siempre destaca hacia dónde apuntan los brazos. Hacia el cielo en la *Conversión de san Pablo en el camino de Damasco*, hacia Leví en *La vocación de San Mateo*. Aquí, el brazo caído del Dios muerto y el sudario inmaculado tocan la piedra, el brazo se ha representado con gran realismo, con las venas dilatadas y la mano en la que se ven los estigmas. María de Cleofás, por su parte, gesticula mirando al Cielo y abre las manos, con lo que se agudiza la tensión.¹ En cierto sentido, eso era el mensaje de Cristo: Dios viene a la tierra, y la humanidad se reconcilia con los cielos.² Hay un fuerte claroscuro en esta obra, con la luz cayendo sobre rostros y manos mientras que el resto está dominado por la oscuridad.



Madonna con el niño y Santa Ana (Madonna de los palafreneros), es un cuadro de Caravaggio, hecho en 1605, por encargo del cardenal Scipione Borghese —a la sazón, sobrino del Papa Pablo V—. Se conserva en la Galería Borghese, de Roma,

A pesar de no haber tenido mucho éxito, es una representación atípica de la Virgen. La alegoría es bastante simple para su tiempo. Junto a ella se encuentra una serpiente, emblema del mal y del pecado original. El niño está descalzo, se cree que es poco después de su circuncisión. Todo alrededor son sombras, pero varias figuras —como la de Santa Ana—, se erigen majestuosamente en la oscuridad.

Esta pintura es concebida como un homenaje a Ana, madre de la Virgen. Ésta la bendice con una mano, y su cuerpo en general es revelador. El niño Jesús se acerca ligeramente a la serpiente, y con su pie da fuerza al pie de la Virgen para aplastar la cabeza de la serpiente.

Sin embargo, y a pesar de la innegable calidad de la obra, la representación de las figuras divinas encarnadas en figuras terrenales (basta como ejemplo la desnudez del niño Jesús) causó una fuerte controversia en el seno del Vaticano. La pintura estuvo expuesta en la basílica de San Pedro durante un mes, y tras la polémica suscitada, el Papa Pablo V decidió regalársela a su sobrino y cardenal Scipione Borghese, más famoso por sus labores de mecenazgo que por su contribución a la iglesia.

Es influenciada altamente por *Madonna de Loreto*, también de Caravaggio. Pero un mayor y más claro antecedente se encuentra en *La Virgen, el Niño Jesús y santa Ana* (1510), de Leonardo da Vinci.



El amor victorioso,

es una obra de Caravaggio, pintada en 1602 para Vincenzo Giustiniani, miembro del círculo social del cardenal Del Monte. En un diario que data del siglo XVII, el modelo es llamado «Cecco», en italiano, diminutivo de Francesco. Posiblemente se trató de Francesco Boneri, artista italiano activo entre 1610 y 1625, y conocido popularmente como Cecco del Caravaggio. Gianni Papi establece ciertas conexiones entre Bonieri y Caravaggio, de tipo siervo - amo, que comienzan a partir de 1600. Ver Robb, pp193-196. La obra muestra a un Cupido desnudo, cargando un arco y unas flechas, mientras pisotea los símbolos de las artes, las ciencias y el gobierno. El modelo está desvestido, y es difícil aceptar que se trate de uno de sus siervos. El punto culminante que relaciona esta pintura con las religiosas es la intensa ambigüedad con la que el pintor maneja los modelos de diferentes posturas, ya sea sacra o profana.



La flagelación de Cristo es una pintura realizada por el artista italiano Caravaggio (1571-1610), y que en la actualidad se encuentra en el Museo de Capodimonte, Nápoles. Ha sido fechada como perteneciente a 1607, y posiblemente Caravaggio haya seguido trabajándola en 1610.

Según Bellori (1672) la obra fue encargada por la importante familia di Franco (o de Franchis) para la capilla de la iglesia de San Domenico Maggiore. La familia tenía conexiones con la Hermandad de Pio Monte della Misericordia, para cuya iglesia Caravaggio ya había pintado las *Siete obras de Misericordia*. En 1972, *La flagelación de Cristo* fue trasladada al Museo de Capodimonte.

La flagelación era un tema muy popular dentro del arte religioso de la época, y también dentro de la práctica religiosa contemporánea, donde la iglesia fomentaba la autoflagelación como medio para que los creyentes pudiesen tomar parte del sufrimiento de Cristo. Supuestamente, Caravaggio habría tenido en mente el famoso fresco de Sebastiano del Piombo que se encuentra en el templete de San Pietro in Montorio en Roma. Caravaggio adaptó la creación de Piombo reduciendo drásticamente el espacio de la pintura, de modo que los personajes aparecen en un escenario de poca profundidad. No obstante, mantuvo la visión de Piombo de la flagelación como un ballet sádico, donde las figuras están dispuestas rítmicamente dentro del lienzo. La obra de Caravaggio introduce una realidad de gran precisión a la escena: Cristo aparece colgando, no para otorgar de gracia al momento, sino porque su torturador de la derecha está pateándole detrás de la rodilla mientras que el personaje de la izquierda sostiene firmemente el cabello de Cristo en su puño.

La dramática e innovadora serie conformada por *Siete obras de Misericordia*, esta *Flagelación* y su parecida acompañante *Cristo atado a la columna* (todas ellas realizadas durante los primeros meses de su llegada a Nápoles), convirtieron instantáneamente a Caravaggio en el artista más renombrado de la ciudad y la iglesia de Sant'Anna dei Lombardi (Santa Ana de los Lombardos) se transformó en el centro de los caravaggistas, puesto que él era originario de Lombardía. Entre aquellos artistas que pintaban de acuerdo al estilo de Caravaggio no sólo se hallaban napolitanos como Carlo Sellitto y Battistello Caracciolo, sino que también se podían encontrar flamencos como Louis

Finson y Abraham Vink quienes luego ayudarían a propagar el caravaggismo al norte de Europa.



La decapitación de San Juan Bautista es una pintura terminada en 1608 por el pintor barroco italiano Caravaggio. La misma se encuentra en la Concatedral de San Juan de La Valeta, Malta. Esta pintura es la más importante que Caravaggio haya realizado en Malta y muchos la consideran su obra maestra.

El cuadro se caracteriza por el balance de todas sus partes. No es por accidente que el artista introduce referencias precisas en cuanto al escenario, situando la austera arquitectura del

siglo XVI de la prisión como telón de fondo de los personajes. En la ventana, dos figuras silenciosas son testigos de la escena, proyectando al espectador dentro de la pintura y no hacia afuera como ocurre con *El martirio de San Mateo*.

Aquí se presenta un compendio definitivo del arte de Caravaggio, con personajes habituales en sus pinturas (la anciana, la joven, el canalla desnudo, el noble de barba) y elementos lombardos. La técnica se adhiere a las limitaciones deliberadas y programadas buscada por Caravaggio pero, en medio de los tonos suaves y oscuros, hay un sentimiento impresionante de dibujo a lápiz al cual el artista no renuncia y que es visible incluso en los destellos de luz de sus últimos trabajos. Este balance sumamente clásico, que se proyecta más allá de cualquier contingencia, desata el cruel drama que resulta efectivo al punto que, habiendo rechazado siempre la «estética de la exclamación», Caravaggio limita toda señal de énfasis emocional, externa y excesiva. El pintor firmó en la sangre de San Juan: *f michela*.... La «f» en la firma tal vez deba ser entendida como *fecit* (hizo) en vez de *frater* (hermano). Tal es el sello que colocó en la que podría ser su mejor obra.



La negación de San Pedro es uno de los últimos cuadros de Caravaggio. Actualmente se exhibe en el Metropolitan Museum [Nueva York]. En el claroscuro, una mujer señala con sus dedos a Pedro, mientras que un soldado completa el trío. De esta manera, Caravaggio representó simbólicamente las tres negaciones de Pedro hacia Cristo.



Salomé con la cabeza de Juan el Bautista es un cuadro de Caravaggio, realizado en 1607. El cuadro muestra a Juan el Bautista tras ser decapitado, algo muy común en la pintura barroca italiana. Salomé, con un aire de frialdad, siente haber cumplido su misión. Ensangrentada, la cabeza del Bautista no es otra que la del propio Caravaggio. El verdugo es quien azota a Jesús en cristo en la columna



La captura de Cristo, El prendimiento de Cristo o El beso de Judas es una pintura realizada aproximadamente en 1602 por el artista barroco italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio. La obra se encuentra en la Galería Nacional de Irlanda, en Dublín.

En la pintura pueden observarse siete figuras; estas son, de izquierda a derecha: Juan el Apóstol, Jesús, Judas Iscariote, dos soldados, un hombre y otro soldado. Todos los personajes se hallan de pie, y únicamente se muestran las tres cuartas partes superiores de sus cuerpos. Las figuras están dispuestas ante un fondo muy oscuro, en el que el entorno está oculto. La principal fuente de iluminación no es evidente, pero se encuentra en el sector superior izquierdo. El hombre a la derecha sostiene una linterna. En el extremo izquierdo hay un hombre que está huyendo; sus brazos están alzados, su boca abierta y gritando, su manto está volando detrás de él y es sujetado por un soldado. Este hombre ha sido identificado como San Juan. Algunos historiadores del arte creen que el hombre que sostiene la linterna es un autorretrato de Caravaggio mismo.

Pérdida y redescubrimiento: Para fines del siglo XVIII se creyó que la pintura había desaparecido y su paradero permaneció sin conocerse durante cerca de 200 años. En 1990, la obra de Caravaggio fue reconocida en la residencia de la Compañía de Jesús (los jesuitas) en Dublín, Irlanda. El emocionante descubrimiento fue publicado en 1993.

El cuadro había estado colgado en el salón comedor de los jesuitas en Dublín desde comienzos de los años 1930 pero la habían considerado una copia del original extraviado creada por Gerard van Honthorst (también conocido como Gherardo della Notte), uno de los seguidores holandeses de Caravaggio. Esta determinación errónea había sido efectuada cuando la pintura estaba en posesión de la familia romana Mattei, cuyos ancestros fueron quienes encargaron la realización de la misma. En 1802, los Mattei la vendieron como obra de Honthorst a William Hamilton Nisbet, y estuvo colgada en su casa de Escocia hasta 1921. Después, en esa misma década, el cuadro fue vendido a una pediatra irlandesa que eventualmente la donó a los jesuitas en Dublín, en gratitud por su apoyo tras la muerte de su esposo.

La captura de Cristo permaneció en poder de los jesuitas de Dublín durante unos 60 años, hasta que fue observada y reconocida a comienzos de los años 1990 por Sergio Benedetti, conservador de la Galería Nacional de Irlanda, mientras visitaba a los jesuitas para examinar otras pinturas que debían ser restauradas. Al retirar capa tras capa de suciedad y barniz descolorido, quedó revelada la gran calidad técnica de la pintura, que fue identificada, tentativamente, como la obra desaparecida de Caravaggio.

El cuadro se halla en préstamo a largo plazo en la Galería Nacional de Irlanda y también fue exhibida durante la muestra Rembrandt-Caravaggio realizada en 2006 en el Museo van Gogh de Ámsterdam.

Gran parte del crédito de verificar la autenticidad de la pintura pertenece a Francesca Cappelletti y Laura Testa, dos estudiantes graduadas de la Universidad de Roma. Durante un largo proceso de investigación, ambas encontraron la primera mención de que se tiene registro de *La captura de Cristo*, en un libro contable antiguo y deteriorado donde se indica el encargo y los pagos a Caravaggio. El libro fue hallado en el archivo de la familia Mattei, que se conserva en el sótano de un *palazzo* situado en la pequeña ciudad de Recanati.



Los discípulos de Emaús o *Cena de Emaús* (en italiano, *Cena in Emmaus*) es un cuadro del pintor italiano Caravaggio. Está realizado al óleo sobre lienzo con unas dimensiones de 140 centímetros de alto y 197 cm de ancho. Se conserva en la National Gallery de Londres, Reino Unido, siendo *The Supper at Emmaus* su título en inglés.

La cena de Emaús de Londres es contemporánea del *San Juan Bautista*, y es reconocida como el encargo del noble romano Ciriaco Mattei¹ por el que pagó 150 escudos el 7 de enero de 1602. Más tarde fue adquirido por el cardenal Scipione Borghese. Al igual que ocurrió con otras obras de Caravaggio, causó gran polémica debido a la forma de tratar un tema religioso, lo que obligó al autor a pintar una nueva versión.

Considerada una de las obras maestras de su autor, su popularidad hizo que el fotógrafo y cineasta holandés Erwin Olaf lo recrease en una serie de interpretaciones libres de obras de pintores célebres que realizó por encargo del teatro de la Universidad Laboral de Gijón en el 2008.

Análisis

Representa el momento cumbre de la acción del episodio descrito en el Evangelio de Lucas, 24:30-32:

Y esto sucedió. Mientras estaba en la mesa con ellos, tomó el pan, pronunció la bendición, lo partió y se lo dio. y en ese momento se les abrieron los ojos y lo reconocieron. Pero ya había desaparecido. Entonces se dijeron el uno al otro: «¿No sentíamos arder nuestro corazón cuando nos hablaba en el camino y nos explicaba las Escrituras?»

Se representa a los dos discípulos de Jesucristo: Cleofás a la izquierda y Santiago a la derecha, en el momento de reconocer al Cristo resucitado, que se había presentado como el viandante al que habían invitado a la cena. El cuadro representa el momento en el que bendice el pan, acto que forma parte del sacramento de la Eucaristía.

Cristo está representado con los rasgos del Buen Pastor, imagen frecuente en el Arte paleocristiano, un joven imberbe de aspecto andrógino, que simboliza la promesa de vida eterna, el renacimiento, y la armonía, entendida como unión de contrarios. Como San Marcos (16:12) dice que Jesús se les apareció «bajo distinta figura», Caravaggio le ha representado como joven, y no con barba en la edad de su crucifixión,² como sí hace en cambio en *La vocación de san Mateo*, donde un grupo de cambistas sentados es interrumpido por Cristo. Es un tema recurrente en las pinturas de Caravaggio el que lo sublime interrumpa las tareas cotidianas.

Los dos discípulos muestran estupor, Cleofás se levanta de la silla y muestra en primer plano el codo doblado. La postura de espaldas funciona asimismo como recurso para involucrar más directamente al espectador en la escena. Lleva ropas rotas. Por su parte Santiago, vestido de peregrino con la concha sobre el pecho, alarga los brazos con un gesto que parece copiar simbólicamente la cruz, y une la zona de sombra con aquélla en la que cae la luz. Este discípulo gesticula extendiendo los brazos en un gesto que desafía la perspectiva, excediendo del marco de referencia. El brazo de Cristo, lanzado por delante, pintado en escorzo, da la impresión de profundidad espacial. El cuarto personaje, el posadero contempla la escena interesado, pero sin consciencia, no capta el significado del episodio al que está asistiendo,² ya que sólo los discípulos son capaces de reconocerlo por su gesto de bendecir los alimentos.¹

Estilo



Detalle.

El estilo con el que se narra esta escena evangélica es realista. Los discípulos tienen cara de trabajadores y la figura de Cristo es regordeta y ligeramente femenina. La Iglesia se opuso fuertemente a esta forma de tratar los temas religiosos.²

La pintura es atípica por las figuras de tamaño natural y el fondo oscuro y vacío.

Como en la tradición de la pintura véneta y lombarda, Caravaggio resalta el bodegón sobre la mesa, con varios objetos descritos con gran virtuosismo, uniendo incluso a la vez realismo y simbolismo en un lenguaje único.

El pan y la jarra de vino aluden a la eucaristía.¹ La jarra de vidrio y el vaso reflejan la luz, el pollo con las piernas estiradas ha sido interpretado como símbolo de la muerte, aunque no todos los expertos de iconografía están de acuerdo. La canastilla de mimbre con frutas, parecido al de otra célebre obra del pintor (el *Cesto con frutas*), pende peligrosamente sobre el borde de la tabla. Mediante este artificio del cesto que parece ir a caerse, como la postura de los brazos abiertos de Santiago se logra que el espectador acceda a la obra.¹

En este cesto hay diversas frutas, pintadas magistralmente con sus imperfecciones. En ellas se pueden encontrar significados teológicos: la uva negra indica la muerte, la uva blanca la resurrección, las granadas son símbolos de la pasión de Cristo,¹ las manzanas pueden ser entendidas como frutas de gracia o llevar el significado del pecado original,¹ en fin la sombra de la canastilla crea sobre la tabla la imagen del pez, otro signo cristológico.

En esta obra la luz divina, que ilumina un espacio en penumbra, está determinada por los efectos pictóricos y cromáticos.



Judit y Holofernes es un cuadro de inspiración bíblica, de Caravaggio, pintado en 1599. La pintura muestra a un general muerto (Holofernes) decapitado por Judit, la mujer que lo sedujo en menos de una noche. Provocaba reacciones de horror y sorpresa entre los visitantes de su primera sede, pues Caravaggio logró dotar a la obra de gran realismo y crudeza. Judit se muestra de pie, majestuosa e impertérrita, mientras que su criada, quien le proporciona la espada, está nerviosa y al acecho de lo que pueda pasar. Los efectos de la obra serían recreados más tarde por las versiones de Artemisia Gentileschi (*Judit decapitando a Holofernes*, 1620) y Francisco de Goya (*Judit y Holofernes*, de 1820).

En abril del 2016 se encontró en cerca de Toulouse, Francia, otra versión del mismo tema atribuida al gran maestro italiano



Jugadores de cartas es una obra de Caravaggio, con fecha de 1595. Algunos de sus biógrafos (como Lambert o Robb) la consideran como su último trabajo de la etapa primaria de su vida. Fue encargado por el cardenal Francesco Del Monte, quien la retuvo en su colección privada hasta su muerte. El objetivo de este cuadro era mostrar cómo la astucia de la maldad vence a menudo, ante la candidez e inocencia de quienes son buenos y nobles de corazón. Ahora bien, la escena muestra a dos chicos jugando canasta (u otro juego de cartas, no se ha identificado del todo), mientras el informante de uno de

ellos hace señas al otro sobre las cartas que tiene su oponente. Caravaggio basó este cuadro en sus propias experiencias, pues su vida misma se desenvolvió muchas veces en un ambiente delictivo. Forma pareja con *La buenaventura*, también de esos años y encargada por Del Monte.



Crucifixión de San Pedro' (en italiano, *Crocifissione di San Pietro*) es una obra maestra del pintor italiano Caravaggio. Está realizado al óleo sobre lienzo y tiene unas dimensiones de 230 centímetros de alto por 175 de ancho. Fue pintada para la capilla Cerasi de la iglesia de Santa María del Popolo de Roma, Italia.

Al otro lado de la capilla hay un segundo cuadro de Caravaggio, representando la sorprendente *Conversión de San Pablo en el camino de Damasco* (1601). Los dos caravaggios, así como el altar de Carracci, fueron un encargo de monseñor Tiberio Cerasi en septiembre de 1600. Las versiones originales de Caravaggio de ambas pinturas fueron rechazadas, y las obras que hoy se encuentran en la capilla fueron pintadas como segundas versiones en 1601. La primera *Conversión de Pablo* ha sido identificada con la que hay en la colección Odescalchi Balbi, Roma, pero la primera versión de la *Crucifixión de Pedro* ha desaparecido. Algunos eruditos han identificado esta *Crucifixión* perdida con una pintura que actualmente se encuentra en el Museo del Hermitage en San Petersburgo, pero no es algo generalmente aceptado. Las primeras versiones pasaron a la colección privada del cardenal Sannessio, y algunos estudiosos modernos (incluyendo a John Gash, Helen Lagdon y Peter Robb - véase la sección de Referencias abajo) han especulado que Sennassio pudo haberse aprovechado de la muerte repentina de Cerasi para coger algunas pinturas del más famoso pintor nuevo de Roma. En cualquier caso, las segundas versiones, que parecen haber sido menos rupturistas que las primeras, fueron aceptadas sin problemas por los albaceas de la herencia de Cerasi.

Los santos Pedro y Pablo, juntos representan los cimientos de la iglesia católica, Pedro sería la «roca» sobre la que Cristo declaró que se erigiría su iglesia (Evangelio de Mateo 16:18), y Pablo quien fundó la sede de la iglesia en Roma. Las dos pinturas de Caravaggio pretenden pues simbolizar la devoción de Roma (y de Cerasi) a los príncipes de los apóstoles en esta iglesia que dominaba la gran plaza dando la bienvenida a los peregrinos que entraban en la ciudad desde el norte, representando los grandes temas de la Contrarreforma de la conversión y el martirio y sirviendo como una potente propaganda en contra de las amenazas gemelas de los relapsos y el protestantismo.

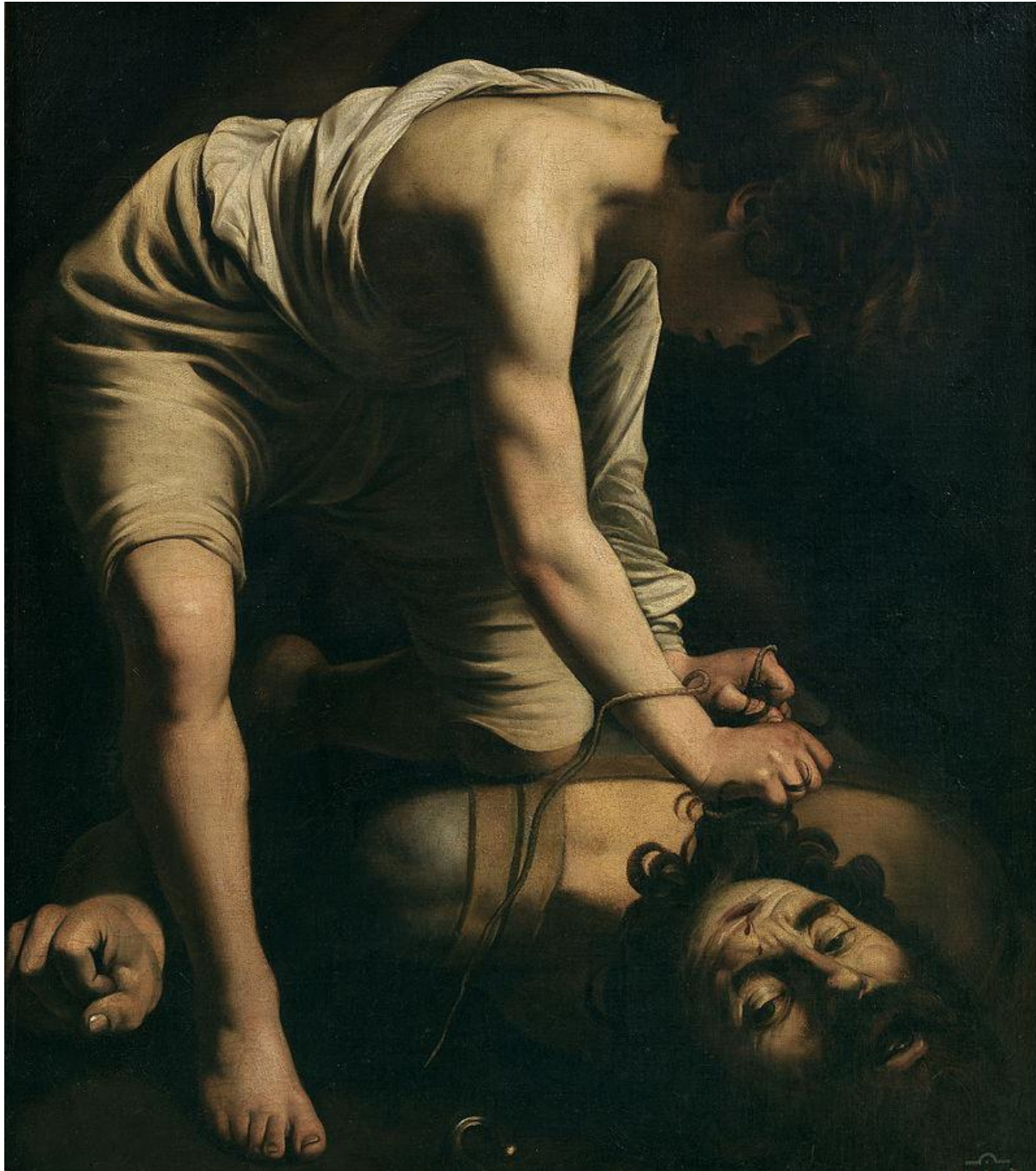
Caravaggio, o su patrón, debieron pensar en los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Paulina del Palacio Apostólico Vaticano (véase la *Crucifixión* de Miguel Ángel) cuando escogió los mismos temas que estas pinturas. No obstante, la escena de Caravaggio es mucho más cruda que la confusión del fresco manierista de Miguel Ángel (1546-1550) [1] en el Vaticano. San Pedro no es un mártir hercúleo y heroico, sino un *anciano que sufre el dolor y que experimenta la angustia de la muerte (...)* La muerte del príncipe de los apóstoles no fue un espectáculo heroico, sino una ejecución deplorable y mezquina

Es óleo sobre lienzo, de carácter intencionadamente antiheroico y anti-áulico.

La pintura representa el martirio de San Pedro por medio de la crucifixión, si bien Pedro pidió que su cruz fuera puesta al revés para no imitar a su maestro, Cristo. El gran lienzo muestra a tres esbirros romanos, figuras tenebrosas, con el rostro oculto o apartado, luchando por erigir la cruz del anciano pero musculoso san Pedro. Pedro es más pesado de lo que su cuerpo con muchos años sugeriría, y la erección de su cruz requiere los esfuerzos de tres hombres, como si el crimen que perpetran ya les pesara. Su gesto, según Roberto Longhi es más propio de trabajadores ocupados que están ocupados haciendo su trabajo, que de verdugos. Tiran, levantan y hacen palanca contra la cruz, en posiciones feas y banales, como queda en evidencia en el trasero amarillo y los pies sucios del esbirro que queda en la parte izquierda del primer plano.

Esta crucifixión no es sangrienta, pero no está ausente el dolor. Es un zigzag de diagonales, que pronostican el inevitable martirio. Es una escena sombría que se desarrolla en un campo pedregoso.

En el cuadro, la luz baña a la cruz y al santo, ambos símbolo de la fundación y de la construcción de la iglesia, a través del martirio de su fundador.



David vencedor de Goliat es un cuadro de Caravaggio, realizado en al óleo sobre lienzo, con unas dimensiones de 110,4 cm de alto y 91,3 cm de ancho. Está datada hacia 1600 y actualmente se conserva en el Museo del Prado, donde se encuentra desde su inauguración en 1819.

Se ha pensado que el cuadro fue adquirido por un noble con cercana relación a Caravaggio, hacia 1617, pero no está documentado en las colecciones reales españolas hasta 1781, en la época de Carlos III.

La pintura muestra un panorama oscuro, y al joven David victorioso, que sostiene la cabeza de Goliat. Se ha pensado que Caravaggio se autorretrató en este cuadro, en la figura de Goliat, pues tenía la sensación de que moriría en esa forma.

La autoría de la obra fue discutida décadas atrás, pero actualmente se considera autógrafa de Caravaggio con seguridad. Una de las pistas que avalan la autoría es que, vista con rayos X, la pintura desvela un esbozo muy diferente en la cabeza de Goliat.



Narciso es el último cuadro de la segunda etapa de Caravaggio, que data de 1597-1599 y se conserva en Roma. Si bien el mito de Narciso tuvo mucho auge en la literatura italiana, no fue así en la pintura. Es pues, ésta la representación más famosa del vanidoso joven enamorado de sí mismo que muere ahogado, pero es convertido en una flor. El modelo tiene una complexión mediana y es bastante atractivo, lo que reitera el gusto de Caravaggio por la belleza masculina. Aunque si se mira el reflejo, el joven ya no es el mismo, al contrario, es un hombre menos atractivo. Caravaggio emplea una composición sencilla para plasmar el tema, con esas típicas figuras enormes que parecen desbordar los propios límites del marco del cuadro. Esta técnica proporciona una gran cercanía al personaje así como un aspecto espontáneo, como de fotografía, que corta a veces el cuerpo retratado por estar demasiado próximo al espectador.

De esta manera, las figuras de Caravaggio suelen tener un tamaño casi natural, lo que contribuye aún más a la sensación de proximidad con las mismas. El lienzo está limpiamente seccionado en dos mitades, constituidas por el hermoso Narciso, que describe con su cuerpo una figura geométrica rectangular casi perfecta, con un arco de luz constituido por sus brazos, cuello y rostro, equilibrado con el destello central de la rodilla. En la mitad inferior le responde con armonía el reflejo del joven, más atenuado, perdido en el estanque, significando la fatuidad y lo superficial de la belleza física, no más estable que el reflejo trémulo de la superficie del agua.

El modelo tiene una complexión mediana y es bastante atractivo. Cuando el joven se mira el reflejo, la imagen reflejada del joven ya no es el mismo. Narciso se pone en lugar del otro inventando una nueva agencia de sí mismo, una nueva posición, una nueva tónica, el Ego en oposición al Yo, es el Ego de Narciso el que se opone al Yo, el que le

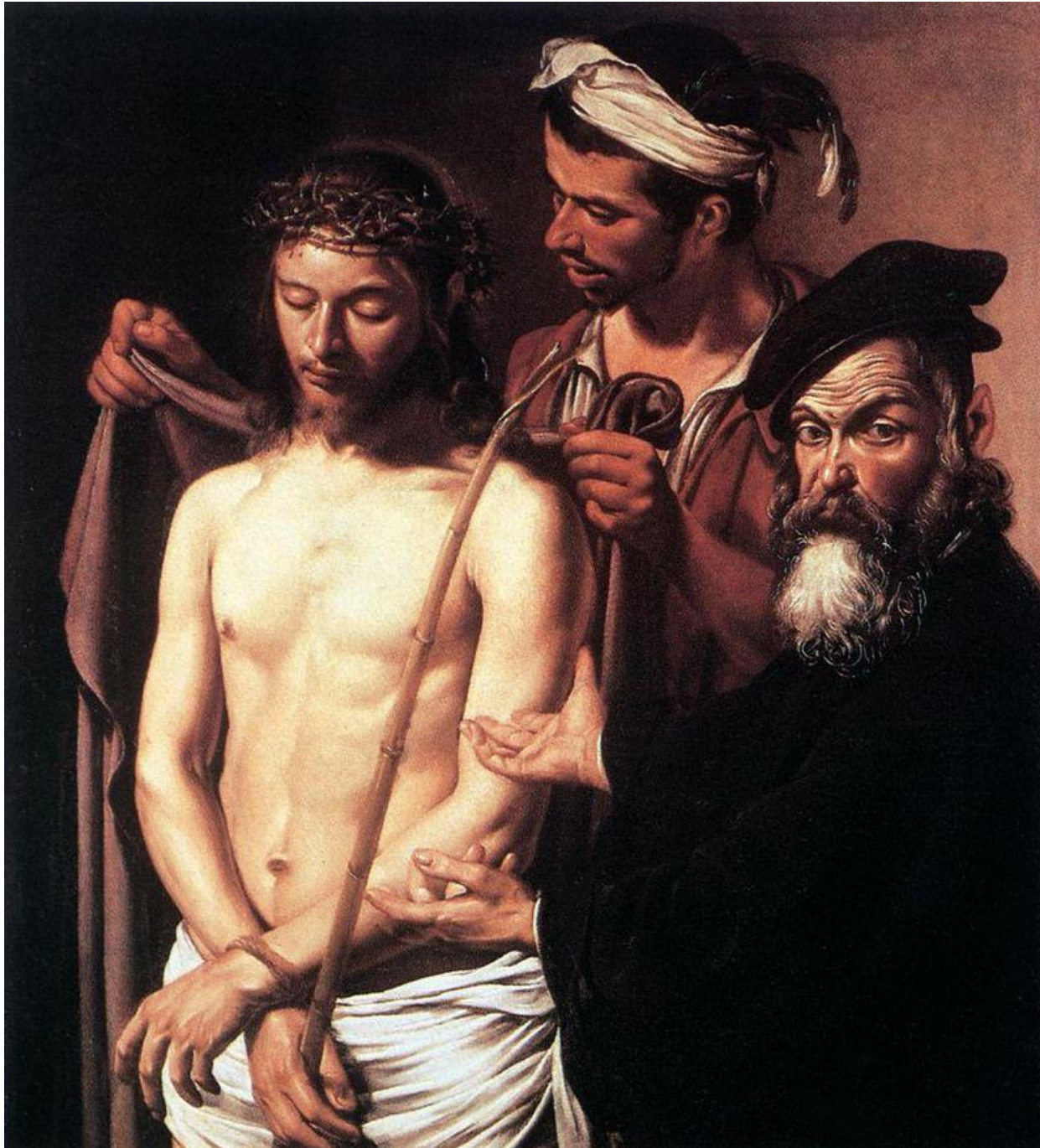
permite refugiarse en un mundo dirigido hacia la autocontemplación, hacia el egocentrismo, vuelto hacia dentro como un guante del revés.

La muerte de Narciso ahogado mientras contemplaba su propia imagen en el espejo de la laguna es precisamente el castigo proporcional y simbólico que los dioses perpetrarán en su contra, mientras Eco languidece melancólica y queda en nada, sin cuerpo material que sustente a una voz que se limita a repetir lo que los demás declaman, exhibiendo su falta de subjetividad, prisionera del rechazo, mártir de la separación, Narciso se ahoga cuando atraviesa su fantasma que no era un espejo sino el agua: el marco donde se contemplaba.

Desde entonces Narciso es una flor con una corola brillante y roja, los dioses le otorgaron el privilegio de ser contemplado por toda la eternidad. Le otorgaron el goce de la naturaleza después de que él renegara de la cultura, del ser-que-habla y que es hablado por el lenguaje.



San Francisco de Asís en éxtasis es un cuadro de Caravaggio encargado por el cardenal Francesco del Monte, para celebrar su ascensión al alto puesto católico. En esta pintura se muestra al santo tras haber recibido los estigmas de Jesucristo y está siendo cargado por un ángel.



Ecce Homo es un cuadro de Caravaggio, que data de 1604. Forma parte del conjunto que el pintor dedica a la Pasión de Cristo. Fue ganadora de un concurso convocado por el arzobispo de Florencia, y es de estilo barroco. Nuevamente se refleja una crudeza en los ojos de Cristo, flanqueado por un guardia y por Poncio Pilato. Éste último lanza una mirada al pueblo sediento de sangre, suplicando le dejen perdonar al reo. El resultado es por todos conocido. Se encuentra en la galería del Palazzo Bianco de Génova (Italia).



el tañedor de laúd

Sus primeras creaciones son fundamentalmente pinturas de género que combinan la figura humana con escenas de bodegón y naturaleza muerta. Constituye un ejemplo emblemático de esta primera etapa creativa *El tañedor de laúd*, donde un joven de belleza feminoide y sensual comparte protagonismo con frutas, flores y una serie de objetos relacionados con la música. En estas primeras obras resulta ya evidente el empleo estético de Caravaggio de los juegos de luces y sombras, si bien el claroscuro sólo sirve aquí como creador de volúmenes y de profundidad, sin añadir a la acción efectos de dramatismo, como sería habitual en las creaciones posteriores del artista.