TRAS LA HUELLA DE CARAVAGGIO. PINTORES DE LA LUZ EN LA EUROPA DEL SIGLO XVII.

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

AÑO 2014/15

REVERÓN ÁLVAREZ, Enriqueta

TUTORA: Clementina Calero Ruiz

INDICE

1. INTRODUCCIÓN…… 2

1.1 METODOLOGÍA…….. 3

1.2 OBJETIVOS…….... 4

2. EL BARROCO…….... 5

3. LA PINTURA BARROCA…… 6

4. CARAVAGGIO Y LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XVII……... 7

4.1 LA LUZ……..... 16

4.2 EL COLOR…… 18

4.3 LOS PROTAGONISTAS…… 19

4.4 LOS AMBIENTES…….. 23

5. ESTELA DE CARAVAGGIO EN LA PINTURA EUROPEA DEL SEISCIENTOS. 24

5.1. FRANCIA Y GEORGE LA TOUR……. 24

5.2. HOLANDA. REMBRANDT Y LOS *CARAVAGGISTAS* DE UTRECH. 26

5.3. ESPAÑA…… 31

5.3.1 RIBALTA…… 34

5.3.2 RIBERA…….. 36

5.3.3 ZURBARÁN…….... 39

5.3.4 EL JOVEN MURILLO…….. 41

5.3.5 VELÁZQUEZ……... 45

6. CONCLUSIONES…….. 48

7. BIBLIOGRAFÍA…… 77

1. INTRODUCCIÓN

Gracias a los avances tecnológicos que se han ido produciendo a lo largo de la Historia del Arte, con grandes innovaciones en cuanto a las imágenes como fenómeno artístico, nos atrevemos a desarrollar un tema dentro de un período tan apasionante como es el Barroco. Dentro de esta etapa, desarrollaremos variados aspectos de la obra de algunos artistas, que a través de sus pasiones y emociones nos han testamentado y deleitado con un mundo de luz y colores a lo largo del tiempo. Pintores de poesía y luminosidad, con cantos de seducción y fantasía, que envuelven el mundo visual con fulminantes tonalidades que brillan en el espacio figurativo.

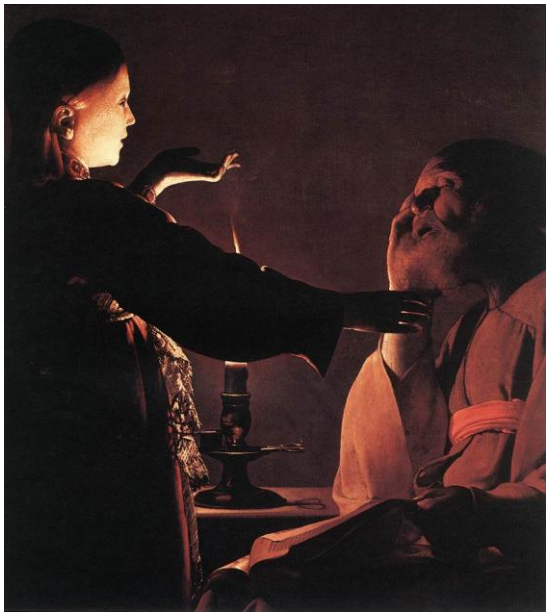
La Luz en la pintura*,* elemento importante para ir descubriendo a grandes maestros que fueron alabados por reyes, aristócratas, burgueses y sobre todo, por el pueblo llano, que había sido privado durante mucho tiempo de poder pasar a la historia a través de sus pinturas, como derecho heredado de todos estos patronos.

Descubriremos que el tiempo los recompensaría con la merced divina de concederles libertad para poderse expresar y crear a través de sus composiciones, y soltar todo lo que un gran artista lleva en su interior, unidos en un mismo motivo, en un mismo sentimiento: *la instauración pictórica*. Libertad para poder trasmitir a través del color y la luz, las vivencias populares del mundo real y del mundo místico.

Escudriñar alegorías e iconografías en seres de alma bella y figura imprecisa, poco agradecida, maltratada por los avatares de la vida; géneros que algunos atrevidos en esta época *extravagante* buscarán en las callejuelas de lúgubres ciudades; recodos de devotos seres que se atrevían a levantar la mirada hacia la luz infinita de experiencias nuevas y románticas. Fantasma de un pasado que alguien, un ser diferente y único iba a lograr cambiar; alguien que nacería para realizar sueños y pasiones, que iba a conseguir pasar una barrera casi infranqueable, espinosa: la impregnación profunda de la fe*:* con sus temas religiosos, este pintor ilusionista y colorista, conseguiría traspasar esa muralla espesa y persuasiva, abriendo un espacio irreal para convertirlo en real, y de la misma forma, un espacio real llevarlo a la quimera más hermosa: Caravaggio.

Caravaggio: ***San Francisco de Asís en éxtasis,*** **(1595). Wadsworth Atheneum. Connecticut (USA).**

La protagonista será la luz utilizada para crear ilusión de profundidad, introduciendo volumen sobre los personajes y con los golpes de luz al fondo, entre los matorrales, creando la ilusión de un atajo con aspecto de más profundidad.



George de la Tour: ***San José y el ángel (*****1640).**

Murillo: ***El joven mendigo*** **(1645).**

1.1 METODOLOGÍA

Para poder llevar a cabo nuestro trabajo, primero nos hemos situado en la época a tratar, para luego pasar a estudiar la pintura barroca, incorporando una selección de alguno de los pintores más destacados de este período, que de alguna manera están vinculados con nuestro pintor, sistematizándolos a través de las características más destacadas de sus obras, lo que nos conducirá al tema a estudiar.

Lo primero que deberemos hacer es clasificar a los pintores objeto de nuestro estudio. Analizar su obra desde el punto de vista compositivo y lumínico, así como los ambientes en las que la crearon y sus protagonistas.

La luz será el hilo conductor que nos ayudará a desgranar este vínculo entre Caravaggio y el resto de los pintores que hemos escogido para desarrollar nuestro trabajo. Al ser un tema concreto y relativamente amplio, tendremos que ir almacenando y guardando toda la información que saquemos de los diferentes libros consultados, que nos permitan desarrollar sin llegar a extendernos demasiado, el tema principal: la estela de un hombre que vivió entre sombras y que lograría llevar la luz y el color en su pincelada proyectada hacia el universo infinito.

Las características más acusadas en la producción de Caravaggio y que trataremos de vincular con los pintores afines a su obra serían:

- Tenebrismo, contraste de luces y sombras. Su obra ha pasado a la historia de la pintura bajo el signo de un gran movimiento lumínico: *claroscuro* o *tenebrismo*, que consiste en iluminar un sector del cuadro en contraste con una masa en penumbra que envuelve al resto de la composición
- Naturalismo.
- Ausencia de teatralidad.
- Escasos personajes, pero constitutivos de la esencia del cuadro, en contraposición al narrativismo de épocas anteriores.
- Incorporación de la naturaleza a su pintura, quedando así inaugurada la pintura de bodegón y los bodegones con figuras.
- Supresión del marco y el paisaje, quedándose únicamente con la figura humana o con las naturalezas muertas.

- Incorporación del hombre de la calle, que llega incluso a su pintura religiosa, de la que suprime toda función sagrada, de acuerdo con las ideas imperantes en la sociedad romana del momento, creando un tipo de pintura religiosa sencilla.
- Crudo realismo, que no le impide pintar el cadáver de una prostituta ahogada en el Tíber, para recrear la muerte de la Virgen, lo que generó una reacción contraria al pintor.
- Pintura con fondos neutros, donde sólo le interesa resaltar la realidad de las personas y la calidad de las cosas.

Caravaggio: *San Jerónimo escribiendo* (1605-1606.) Galería Borghese. Roma.

1.2 OBJETIVOS

El trabajo se enclava en uno de los períodos más notables de la Historia del Arte, el Barroco. Lo primero que crearemos será analizar las principales características de esta etapa para, a continuación, centrarnos en el objetivo de nuestro estudio, que es Caravaggio y su trascendencia en la pintura europea del siglo XVII.

Primero tenemos que conocer al artista y su obra; el contexto en el que vivió y, partiendo de su obra, abordar el estudio de otros pintores con él relacionados,

aunque prácticamente ninguno de ellos lo conociera en vida, pero fue tan fuerte su poder de atracción que de una u otra manera, se dejaron llevar por su impronta.

Para ello analizaremos su creación más personal:

- Su peculiar manera de pintar. El tenebrismo, en qué consiste esta técnica pictórica y qué intentaba conseguir con ella.
- La luz que ilumina sus cuadros, cómo es y de dónde proviene.
- Su magnífica fórmula para perfilar sus personajes y objetos para que parecieran reales.
- El Realismo naturalista, qué es y en qué consiste.
- Cómo compone sus cuadros y quiénes son sus protagonistas.
- El ambiente en el que se desarrollan sus pinturas.

Su influencia la abordaremos a través de tres vías:

- ❒ Francia, de la mano de George de la Tour.
- ❒ Holanda, con Rembrandt y los *caravaggistas* de Utrech.
- ❒ España: Ribera, Ribalta, Zurbarán, Velázquez y Murillo.

La huella de George La Tour está un poco desdibujada, pues existe poca bibliografía sobre su vida y su obra. Sencillamente con escribir el nombre de Caravaggio, se iluminan las tinieblas del tiempo, mientras que La Tour ha quedado absorbido en la oscuridad de la noche. No obstante, el tiempo ha sido capaz de vislumbrar incógnitas acerca de un pintor que también marcaría un tiempo y un espacio importante en la Historia del Arte.

Rembrandt y los *caravaggistas* de Utrech, también experimentaron las novedades lumínicas de Caravaggio, ahondando en el análisis de la realidad y creando en sus cuadros fuertes contrastes lumínicos, dependiendo del tono dramático que desearan conseguir.

Para el caso español, la llegada a España de cuadros pintados por José de Ribera, el pintor valenciano nacido en Xátiva y establecido en Nápoles, fue decisiva. Gracias a las pinturas que los virreyes españoles envían, entrando por Levante (escuela valenciana) y Andalucía (escuela hispalense), los ecos c*aravaggescos*, especialmente su tratamiento lumínico y compositivo, se hacen visibles en los cuadros de Ribalta,

Zurbarán, la etapa sevillana de Velázquez o la de un joven Murillo. De todos ellos será Zurbarán el más tenebrista, fórmula que no abandonará a lo largo de toda su carrera.

2. EL BARROCO

El Barroco es un estilo artístico que se desarrolla en Europa entre 1600-1750. El término silogístico *baroco,* según John Rupert[1] en principio sirvió para indicar no un estilo definible con precisión, sino un período complejo compuesto por un racimo de estilos más o menos relacionados. No obstante, el término acabará extendiéndose a todo un período artístico, cuyas obras fueron un tanto caprichosas, rebuscadas o artificiosas, estableciéndose sus características formales a partir de mediados del siglo XX.

Este estilo cambia la manera de trabajar en los tres grandes campos del Arte: Arquitectura, Escultura y Pintura. Los artistas que aparecen desarrollando su trabajo a principios del Seiscientos, han aprendido con maestros manieristas, corriente artística surgida en Roma y cuyos límites cronológicos se sitúan entre la muerte de Rafael (1520) y el saqueo de Roma (1527). Será por eso que los primeros maestros barrocos arrastran –aún- un fuerte lastre manierista que irán superando poco a poco, conforme el siglo avanza.

El paso del Manierismo al Barroco fue algo complicado por considerables imbricaciones. Las primeras manifestaciones del arte Barroco aparecerían años antes de 1600, cuando el Manierismo era aún una fuerza viva en muchos lugares europeos durante la primera década del siglo XVII.

> *Este siglo XVII tendrá un semblante bifronte: época de un extraordinario progreso en la filosofía y en la ciencia, y cambios intensos en el ámbito económico y evolución del estado moderno; pero al mismo tiempo, será una época caracterizada por continuas controversias teológicas, debido a la preocupación por la experiencia religiosa personal y por un espíritu de providencialismo heredado del cristianismo anterior. Mirando a la vez al pasado y al futuro, el período presenta un equilibrio fundamentalmente nuevo y optimista entre las fuerzas religiosas y las seculares o profanas. Este equilibrio era ya un rasgo distintivo perceptible en las artes visuales*

[1] RUPERT MARTIN, John. *Barroco. Libros de Arquitectura y Arte*. Xarait Libros. Bilbao, 1977, p. 21.

durante los últimos años del siglo XVI, quedaría trastornado antes de terminar el siglo XVII por la fuerza pujante de la ciencia empírica y el debilitamiento de la visión metafísica del mundo. El triunfo de la ciencia y de la razón representado por los Principia de Newton (1687) y el Ensayo sobre entendimiento humano (Essay concernining Human Understanding de Locke El (1690), preludiaron también el final del Barroco.[2]

3. LA PINTURA BARROCA

La pintura será la gran avanzadilla dentro de las manifestaciones artísticas, llegando a ser la expresión más característica del peso de la religión en los países católicos y del gusto burgués en los protestantes. Entre sus características destacamos el naturalismo, la verosimilitud, aún cuando adopte distintas formas.

El naturalismo y la preocupación por el espacio son los principales factores que determinan el paisaje barroco. Las panorámicas holandesas, con sus perspectivas de inmensas y dilatadas extensiones, ofrecen el ejemplo más consabido del ilusionismo espacial del paisaje. Pero la continuidad del espacio se hace implícita a menudo por otros medios, por ejemplo mediante la insinuación de que la escena que se presenta a nuestra vista no es sino un fragmento de una totalidad mucho mayor. Tenemos que tener en cuenta, el efecto que tuvo en el arte y en los artistas el ensanchamiento del mundo en el siglo XVII. El gusto por lo exótico, en particular, debido a los descubrimientos geográficos de una era de exploraciones, que contribuyeron a suscitar un nuevo interés por países y pueblos remotos. Pero la pintura barroca, receptiva a los motivos pintorescos de origen extraeuropeo, no se vería afectada en profundidad por el espíritu de exotismo. Los pintores incluirían en sus obras detalles auténticos de indumentarias y escenarios naturales, pero la visión barroca del mundo permaneció inalterada en lo esencial[3].

---

[2] *Ibidem.* p. 22

[3] DIAZ-PLAJA, Guillermo. *El espíritu del barroco. Tres interpretaciones*. Barcelona: Editorial Apolo, 1940, p .45

4. CARAVAGGIO Y LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XVII.

El acontecimiento de realidad y libertad expresiva llegará de la mano de uno de los pintores más destacados de todos los tiempos; maestro de maestros sin quererlo, discípulo adelantado en el tiempo y conocido por el nombre de una ciudad. Fue registrada en la historia por ofrecer su seudónimo al hombre que cambió la forma de mirar, de sentir, de envejecer, de morir: Caravaggio, convertido en uno de los pintores más señalado, criticado, admirado y maldecido en la Historia del Arte, pero sin lugar a dudas, el designado a pasar a la posteridad como uno de los personajes artísticos más citados y señalados en documentos y manuscritos, tras el nacimiento de su universo pictórico.

Transitarán sus leyendas y aventuras, sus amores y maldiciones; vírgenes y sin serlo, convertido en una casta maldita, dentro del lenguaje de gentes que blasfemaban su libertad pasional. Todo lo conseguirá a través de su hábil mano, que será entregada a la imaginación de libertad creativa, formando hermosas figuras alegóricas, devocionales, naturales, con una realidad desbordante, y que formará con la fuerza de sus *luces y sombras.* Dejará su huella sin proponérselo, siendo conocido por su Naturalismo, Realismo y Tenebrismo pictórico. De la misma forma que se encumbra a Caravaggio en tiempos pasados, aparecerán otros pintores, causantes de nuevas formas de recuperación del pasado, sin tener que salir de un presente barroco teatral.

Todo el arte barroco expresa aceptación del mundo material, mediante la representación realista del hombre y la naturaleza, mediante la afirmación de los sentidos y las emociones, y una nueva percepción del espacio y el infinito. Su tendencia será la de exteriorización, su talante es fundamentalmente de optimismo y realidad. Caravaggio da por sentado que su obra debía tener la apariencia de la realidad de su entorno. Bellori lo resume con estas palabras:

> *No hay duda de que Caravaggio fue útil a la pintura, al aparecer en una época en que el realismo no estaba muy de moda y en la que las figuras se hacían según el convencionalismo y la manera y satisfacían más el gusto por la gracia que la verdad. Así pues, Caravaggio, al evitar todo halago y*

vanidad en su color, robusteció sus tonos y dio a sus figuras carne y sangre.[4]

El naturalismo de Caravaggio, que iba a tener trascendentes consecuencias para toda la pintura europea, fue la primera gran fuerza liberadora del barroco. Su representación realista y carente de idealización de los modelos vivos, y su poderoso claroscuro, parecieron a incontables artistas jóvenes, una alternativa vigorosa y positiva a los restos tambaleantes del Manierismo tardío. La inquebrantable dedicación de Caravaggio al naturalismo fue reconocida tanto por los artistas como por los críticos desde el principio. En Holanda, ya en 1604, Karel Van Mander[5] citaba como palabras de Caravaggio: *que todas las obras, no importa qué sean ni quiénes las hayan pintado, no son sino bagatelas y niñerías… a menos que estén hechas y pintadas del natural, y no puede haber nada… mejor que seguir a la Naturaleza.* Algún tiempo más tarde, el mismo autor sugeriría que Caravaggio podría compararse con el escultor Demetrio, por haber dejado atrás la idea de belleza, estando dispuesto a atenerse en todo a la similitud; comparación que cincuenta años más tarde verificaría el propio autor.

Bellori llegaría a decir del artista que, cuando se le apartaba el modelo de los ojos, su mano y su imaginación quedaban vacías. De *La Muerte de la Virgen*, señalaría que la Virgen se parecía demasiado al cadáver de una mujer ahogada. Teniendo en cuenta la terca postura clásica del autor, cuesta creer que se esté refiriendo al cuadro de altar que hoy día nos parece una de las creaciones más conmovedoras de principios del Seiscientos. Pero lo que no podía olvidar era que esta obra había sido rechazada por razones de decoro por los patronos de la iglesia para la que había sido pintada.

[4] *Ibidem.,* p.45-46

[5]Karel van Mander (1548-1606), fue un pintor, poeta e historiador del arte flamenco-holandés, principalmente conocido por su recopilación de *Biografías de pintores* (*Schilder-boeck*, 1604).

Caravaggio: *Muerte de la Virgen* (1604-1606). Museo del Louvre.

> *Estaba tan persuadido de que la finalidad de la pintura era imitar la naturaleza perfectamente, que no hacía nada sin consultarla, y nunca ha habido un pintor que haya observado y haya sabido mejor que él cómo dar a los objetos su verdadero y distintivo carácter… Y llevó tan lejos este conocimiento, con una exageración atrevida pero sabia y hábil de estas características, que hizo la pintura más viva y más natural, por así decirlo, que la naturaleza misma.* [6]

En su libro *Vidas de pintores*, se vislumbra el motivo por el que incluye a Caravaggio, pues aclara que: *la vida de los pintores que escribe, no serán las de los romanos ni las de los nacidos en otra región cualquiera, que los pocos pintores escogidos serán según su débil juicio. Además, dudará por haberse visto limitado por la escasez de su tiempo, pero confirma, que en la pintura y en la poesía, nunca debe estimarse la mediocridad.*[7] No obstante podemos observar que, detrás de su selección, había importantes razones ideológicas:

> *Quedan fuera aquellos pintores que "siguen en exceso al natural" y proclaman que "basta con satisfacer al ojo", rechazando "el conocimiento y la ciencia de la pintura", despreciando las cosas bellas y negando la autoridad de los antiguos y de Rafael, por la comodidad de los modernos, y lo mismo ocurre con aquellos escultores modernos que "desprecian la antigua pureza".*[8]

---

[6] *Ibidem*., p.49
[7] BELLORI, Giovan Pietro. *Vidas de pintores*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p.12
[8] *Idem*. p.12-13

Bellori en 1664 pronuncia un discurso en la Academia de San Lucas de Roma, donde habla de las reglas y principios del arte, defendiendo el magisterio de los antiguos y de Rafael, cuyos modelos tenían que seguirse como guía para la superación de los nuevos pintores, escultores y arquitectos. Este discurso lo incorpora a su libro –anteriormente mencionado-, explicando los motivos que le han llevado a incluir en su relación a determinados pintores y porqué ha ignorado a otros. Asimismo, negará a los que rechazan la autoridad de los antiguos, no pasando a formar parte de su estela biográfica.[9]

El escritor desprecia e ignora a artistas como Borromini, Bernini o Cortona, a los que fulmina en su discurso sobre *La idea*[10] y cuya existencia llega a negar, no incluyéndolos en sus *Vidas.* Únicamente escribe las biografías de nueve pintores (que sumarían dieciséis si se añadieran las siete que nunca se llegaron a editar), dos escultores y un arquitecto. En su obra nos apunta su desprecio por los *excesos al natural.* Y entonces cómo puede ser que incorpore a Caravaggio y a alguno de sus más distinguidos seguidores, como fueron Rubens y van Dyck. La respuesta la encontramos en su pensamiento, reflejado en sus biografías, y lo confronta o coloca de escudo, siendo el principal antihéroe Caravaggio, y todo lo contrario, Carracci. Lo que nunca debe ser un pintor según Bellori es *esclavo del natural, -o mejor aún-, del vero desdeñoso de Rafael y de los antiguos, ignorante de las verdaderas reglas del arte, desastrado en su vestir y desordenado en su vida*[11]. Así cómo desvalora a Caravaggio, lo hará con Velázquez, al que contrafigura con el pintor van Dyck, aludiéndolo sin ser citado:

---

[9] *Idem.* p.13

[10] En 1664 Bellori hizo un célebre discurso en la Academia romana de San Lucas, en la que refirió su teoría sobre la idea de lo bello, según la cual se debía buscar la belleza dentro de la naturaleza y del redescubrimiento de los cánones de belleza clásicos para alejarse de las teorías de fines del siglo XVI del manierismo. Esta conferencia se transformó en 1672 en el prólogo de su publicación más importante que recoge las biografías de los más famosos artistas del siglo XVII: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni.*

El punto de partida de su descubrimiento de la belleza ideal es seguramente el arte de Rafael y la filosofía de Platón. Las teorías del filósofo griego son asumidas por Bellori y reelaboradas bajo un nuevo vestido: si para los platónicos el arte no era otra cosa que una imitación de lo que era el sublime mundo de las ideas ya ínsito dentro de la mente del artista ejecutor de la obra de arte, para Bellori este concepto se desarrolló ulteriormente colocando en primer lugar el rol fundamental de la naturaleza. Según el crítico las ideas no están presentes a priori en la mente humana sino que son inspiradas gracias a la contemplación de la naturaleza.

[11] *Idem.* p.13

(…) Otro pintor también excesivamente plegado ante el vero, que, como Caravaggio medio siglo antes, había seducido a los romanos con la increíble sensación del natural que irradiaban, en este caso, sus retratos. Aunque el flamenco, con su estilo de vida elegante y refinado –acorde, en definitiva, a la nobleza que debía tener el arte-, también era una contrafigura (y este puede ser otro motivo para que se incluya su vida) de ese Caravaggio desaseado y de vida desarreglada que tanto irritaba a Bellori, justamente porque lo consideraba la negación misma de la idea del pintor noble y culto que tanto le interesa defender. Sin embargo, a van Dyck le faltaban muchas de las cualidades del perfecto pintor, especialmente la capacidad para inventar historias y, por la naturaleza misma del tipo de pintura que practicaba, era un pintor naturalista, pero, frente a Velázquez y a quienes tenían una concepción de la pintura similar a la suya, van Dyck y sus retratos eran la perfecta demostración de que era posible un tipo de imitación sabia de la naturaleza, distinta de la mera copia de lo real.[12]

A pesar de todas las imperfecciones, defectos y carencias, Caravaggio en su obra sería bendecido con benevolencia por parte del biógrafo, ofreciéndole un lugar destacado en sus *Vidas,* confirmando que *tenía unas notabilísimas condiciones como pintor: su capacidad inigualable para representar de una manera perfecta, a través de la luz y de la sombra, la naturaleza.* Ésta será su posicionamiento más interesante de todo el libro, pues refleja las dificultades y las dudas que, entre las instancias más académicas, planteaba su prodigiosa pintura, además, de reconocerle entre los nueve mayores pintores de su siglo: *allí donde se estima la pintura se alaban sus colores*.[13]

Estas ambigüedades de Bellori, no eran sino el reflejo del miedo. Miedo a la libertad de creación de Caravaggio, a su forma de iluminación personal, de creación individual, y que sirviera de ejemplo a otros jóvenes pintores italianos; miedo que cristalizaría y se materializaría en un proceso no muy largo. La reacción contra Caravaggio no es que fuera simplemente de rechazo, sino que fue abiertamente positiva. En 1642 Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* decía que:

Digno de gran alabanza es Caravaggio, el único que se puso a imitar la naturaleza en contra de la costumbre de los demás, que imitaban a "otros artistas"; y si, en un momento posterior, su culpa sería la de haber apartado, como un nuevo Anticristo, a los artistas de la buena senda,

[12] *Ibidem*. p.15
[13] *Ibidem*. p.17

todavía a él se le sigue debiendo el mérito de haber reconducido hacia el buen camino de la observación del natural a aquellos pintores que caminaban extraviados siguiendo la senda de la idea fantástica de los manieristas.[14]

Estas palabras de Carducho[15], en poder de Bellori, ayudan a aclarar la situación que se vivía en Italia con referencia a la pintura manierista, rechazada ya totalmente en esos momentos, sabiendo que defienden *la pintura al natural.* De la misma manera que nos ayuda a comprender el pensamiento que se tenía de los pintores más viejos, y el pensamiento que llegaba a España y a otros lugares de Europa.

En estos momentos comenzará una guerra sin cuartel entre los artistas "cultos" (Baglioni, Reni, Guercino…), que rompen lazos con el caravaggismo, creándose dos tipos de pintura, y sólo la que era capaz de representar los *affetti,* merecían la más alta consideración. De este modo se impone el estilo de los pintores de la familia Carracci. Se comienza a propagar y divulgar una lectura negativa del naturalismo caravaggista, entendiéndose como una subversión y guerra absoluta del orden moral, colocando en la misma balanza a todo aquel pintor que siguiera y apoyara su proceder pictórico*: (…) a la "razón" y a la "verdad" de los "espíritus elevados" –es decir, de aquellos que apoyan y difunden el clasicismo de los Carracci y sus seguidores- se opone la "opinión" y el "deseo de novedades" propio de los espíritus bajos y mezquinos.*[16]

Pero lo que nunca pudieron negar fue que Caravaggio convertiría su obra pictórica, a través de sus temas y luminosidad, en una auténtica revolución, siendo uno de los más grandes maestros en el arte del color y la luz. La contraposición que presentaría para luchar contra el caravaggismo sería buscar una alternativa a la pintura naturalista y sencilla, que contaba con escasos personajes y que incorporaba a sus naturalezas muertas la figura humana, dando lugar a una nueva pintura "el bodegón con figuras". Tenía que luchar contra el crudo realismo que volcaba en su

---

[14] *Idem*.

[15] Vicente Carducho o Vincenzo Carduccio (Florencia 1576 ó 1578 - Madrid 1638). Pintor y tratadista italiano del arte barroco, cuya actividad artística se desarrolló en España. Maestro de pintores como Francisco Fernández, Pedro de Obregón, Francisco Collantes, Bartolomé Román y Félix Castello.

[16] BELLORI, Giovan Pietro. *Op. cit.* p.18

creación, y que resaltaba la autenticidad del pueblo llano. Tratará de disputarle esta primacía a Caravaggio, presentando una alternativa a esa pintura que, *a base de efectos pasmosos de naturalismo, llegaba a destruir la propia estructura ideal y racional de los cuerpos. Esa alternativa sería Poussin.*[17]

Hay que tener en cuenta, que Bellori para conseguir esto ha de enfrentar a Caravaggio, pintor, con una vida socialmente reprochada, turbadora y empañada por los vicios, frente a Poussin, un pintor con una moralidad impecable y ordenada. Además, el autor sin razón y con prejuicios, coloca a la pintura de Poussin como superadora de la de Caravaggio.

> *Esta cruel amenaza tenía en parte una lógica terrible: la negación absoluta de Caravaggio y la exaltación, de alguna manera a su costa, de Poussin, el hombre que como pintor más le podía odiar; el hombre que estaba convencido de que Caravaggio había venido al mundo para destruir la pintura. Y será Bellori su portavoz, alter ego y heredero intelectual, quien va a realizar esta tarea y quien, para hacerlo, tiene que dar un giro radical a su primera valoración del lombardo. Y es una negación total: como que para combatir su pintura no se duda en confundir arte y moral y, convirtiendo al pintor casi en un delincuente (desaliñado, sucio, asocial, violento y asesino), se niega todo valor a su obra.*[18]

Nos daremos cuenta de la negativa influencia poussiniana y también del que será *el nuevo restaurador de la pintura,* según palabras de Bellori, Annibale Carracci, abriendo y cerrando con ellos su libro biográfico, siguiendo el modelo de Plutarco y su obra *Vidas paralelas.*[19]

Otro enemigo caravaggista será Giovanni Blagione (1566-1643), pintor y escritor, autor de diferentes biografías de artistas. Su *Vite de pittori* (*Vida de pintores*) es una fuente inestimable de datos sobre diversos artistas contemporáneos suyos, aunque su valoración sobre ellos es en muchos casos claramente tendenciosa. El ejemplo más destacado es su eterna animadversión

---

[17] *Ibidem,* p.18.
[18] *Idem.*
[19] *Las Vidas paralelas* son una colección biográfica escrita en griego por Plutarco entre finales del siglo I y principios del siglo II. Se conservan cuarenta y ocho biografías de Plutarco, de las cuales veintidós pares son las que corresponden estrictamente a las *Vidas paralelas*, donde cada par incluye la oposición de un personaje griego a otro romano. Las biografías de Galba y Otón pertenecían a una serie hoy incompleta dedicada a los emperadores romanos desde Augusto hasta Vitelio, mientras que las de Artajerjes y Arato eran obras independientes.

hacia Caravaggio, pareciendo que su objetivo fuera desacreditarlo para la posteridad. A pesar de ello, su obra tiene un importante valor histórico. Su proceso de selección se hará a través de lo que creía digno de admirar en la ciudad, alejándose tanto de la tradición devota de las guías religiosas como del elogio universal e indiscriminado que, en el prólogo de sus *Vidas*, reprocha a la literatura anterior a él. Esta selección estará relacionada con los artistas dignos de merecer una biografía; por eso la mayor parte de las obras que menciona en sus pesquisas por las colecciones romanas son, justamente, obras de Reni, Carracci, Poussin, Albani, Lanfranco y Domenichino.

Un breve recorrido a través de la obra de Bellori, nos aclara su crítica posición, ante la existencia de este irremplazable pintor lombardo, tan injustamente tratado y maltratado pictóricamente (en su época), en su infructuosa y cortísima vida. Colocará a Michelangelo Merisi de Caravaggio, *más como un mero imitador de las cosas que su complacencia por la belleza, sin seleccionar aquellas formas de la naturaleza que son las más perfectas, como si fuera capaz de emular sin arte al arte*[20].

El autor cometerá una errata al escribir que Caravaggio *acrecienta su fama por nacer en un noble castillo de Lombardía y que mientras trabajaba con su padre, que era albañil, tuvo que preparar colas para algunos pintores que pintaban al fresco, y que se sentiría atraído por utilizar los colores, uniéndose a estos pintores y dedicándose a este arte.*[21]

Nos aclara la leyenda de su pobreza, según la cual era hijo de albañil y siendo él mismo albañil, manifestaba su genio artístico mientras preparaba cola, historia recogida por Van Mander en 1603. Pero realmente la historia no es cierta pues su padre no era albañil, sino *maestro di casa* de los marqueses de Caravaggio, y por lo tanto, un funcionario medio y hombre de confianza de Francesco Sforza, que incluso actuaría como testigo en su boda.

Las palabras que Bellori dedica a Caravaggio, nos da pie a seguir la senda de la verdad de su obra, del valor que la humanidad ha dado a su pintura y a poder

[20] *Ibidem*., p.107
[21] *Idem*., p.108

comprobar que este crítico se podía equivocar en su valoración, ya que será el paso del tiempo el que dará el valor a su producción.

> *No hay duda de que Caravaggio fue beneficioso para la pintura, pues apareció en un momento en el que, en vez de imitar del natural, los pintores seguían el estilo de otros artistas, y se buscaba ante la belleza que la verdad. Fue entonces cuando él, despojando al color de la sangre y de la carne, recordando con ello a los pintores que debían volver a la senda de la imitación. Sin embargo no parece que en sus figuras empleara los carmines ni los azules, y aunque los empleara en alguna ocasión, los menospreciaba diciendo que eran el veneno de los colores; por no hablar del cielo, azul y luminoso, que nunca pintó en sus cuadros: es más, siempre utilizó un fondo negro, y también el negro en los cuerpos de sus personajes, iluminando sólo unas pequeñas zonas. Además, él mismo se confesaba tan fiel al modelo que no daba una pincelada por sí mismo si no estaba en la naturaleza, a la que consideraba el verdadero artífice.*
>
> *Y no aceptaba otra norma ni se sentía obligado a seguir la senda del arte, una actitud tan novedosa, ésta, que fue aplaudida por muchos e hizo que siguieran sus pasos algunos de los mayores ingenios de las mejores escuelas, como les sucedió a Guido Reni-que por aquel entonces dio en seguir su estilo, como se puede ver en La Crucifixión de San Pedro en las Tre Fontane- y más tarde a Giovanni Francesco da Cento. Debido a estas alabanzas Caravaggio no apreciaba a nadie que no fuera a sí mismo, y se llamaba el elegido y el único imitador de la naturaleza. Sin embargo, a pesar de todo, carecía de muchas y de las mejores partes que constituyen la pintura, pues no tenía invención, ni decoro, ni dibujo, ni ciencia alguna de la pintura, ya que, mientras fijaba su mirada en el modelo, sus manos y su ingenio estaban vacíos. Sin embargo muchos pintores, fascinados por su estilo, lo seguían gustosos, porque sin otro estudio ni fatiga se allanaba el camino al copiar del natural, imitando cuerpos vulgares y carentes de belleza.*[22]

Otro factor que nos hace reflexionar sobre el valor de su pintura será la huella y estela que Caravaggio deja para las postreras generaciones de artistas, pese a no haber sido nunca maestro de discípulos.

> *A pesar de no haber tenido discípulos directos, su pintura tuvo un éxito fulgurante tanto entre los propios pintores italianos o extranjeros –Ribera, los caravaggistas holandeses- que se habían establecido en Roma, como entre los muchos entendidos y coleccionistas –Giustiniani, Del Monte, Scipione Borghese…- que le protegieron y adquirieron sus obras, lo que atestiguan las numerosísimas copias de ellas que estaban circulando. Dos*

[22] BELLORI, Giovan Pietro. *Op. cit.*, p.117

hechos que parecieron inexplicables a los defensores del clasicismo, y que suscitaron las críticas de hombres como Carducho, Poussin o Bellori[23].

Aunque todos ellos, probablemente a su pesar, se vieron obligados a reconocer su genio, no tuvieron más remedio que condenarlo, tanto porque no seguía las reglas de la pintura como porque –y quizá esto era lo más grave- la aparente facilidad de su pintura animaba a sus seguidores a saltarse ellos también aquellas reglas (dibujo, invención, decoro, perspectiva…) sin las que pensaban no podía existir la pintura.

En el siglo XVII no existía aún la noción de relativismo artístico y por lo tanto las descalificaciones hacia la pintura de Caravaggio (ni hacia la de ningún otro pintor) no se podían hacer en función a nociones subjetivas como las del gusto, sino objetivas –falta de decoro, de invención, de ciencia-, es decir, de todo aquello que hacía del arte algo cuantificable y transmitible (la esencia del espíritu académico) y que, además, en la medida en que convertían a la actividad artística en algo intelectual y científico, constituían la mejor defensa de la ingenuidad de la pintura.[24]

Para desarrollar nuestro trabajo y poderlo comparar con las obras de otros pintores que seguirán un camino similar, entraremos en su interior imaginario, pero ya descubierto por nosotros, a través de sus instrumentos de creación: la luz, el color, los ambientes, y los protagonistas.

4.1 LA LUZ

La luz es uno de los principales medios expresión de Caravaggio. Se entiende como un elemento necesario del vocabulario naturalista; en temas como el paisaje o la escena de género, el dominio realista de los efectos luminosos es de vital importancia. Típico de la actitud barroca es que la luz divina se trate también de forma naturalista. La concepción de la luz como fenómeno físico y sobrenatural a la vez formulada por primera vez, en vigorosos términos por Caravaggio, y

[23] Para confrontar este dato *vid supra.* p.20
[24] BELLORI, Giovan Pietro. *Op. cit.* ,p.117

rápidamente adoptada en todas partes, incluso por pintores poco entusiastas del estilo personal del milanés.

> *Mediante contrastes sutiles de luces y sombras, los pintores podían hacer referencia a otros múltiples significados simbólicos, desde el esclarecimiento intelectual, la razón y la verdad, por una parte, al mal, el peligro, la ceguera y la muerte, por otra. El sol como fuente de la luz universal fue objeto de innumerables imágenes emblemáticas. El programa más complejo de simbolismo solar fue el que se elaboró para glorificar a Luis XIV en la Corte de Versalles.*[25]

Caravaggio: *San Juan Bautista* (1598). Sacristía de la catedral de Toledo.

Caravaggio no se inspirará en los modelos clásicos que le puede ofrecer la Roma de su tiempo, sino que su inspiración la consigue en lugares populares, como las tabernas y las callejuelas, buscando allí su propia realidad. Con su luz y color consigue que lo humano y lo divino se encuentren. El tenebrismo es su seña de identidad. Es un recurso lumínico que le sirve para resaltar la intensidad de las escenas, especialmente las más teatrales y dramáticas. Juega mucho con las sombras arrojadas. Dirige toda la luz al personaje que quiere destacar, dejando el resto sumido en la penumbra o semi-penumbra. Con la luz el artista juega con el espectador y lo hace cómplice de su universo. Pero a través de sus luces y sombras también consigue crear volumen.

[25] *Ibidem.,* p. 23-27.

Caravaggio: *Martirio de San Mateo* (1599-1600). Iglesia de San Luis de los Franceses. Roma.

A finales del siglo XVI, el artista comienza una nueva etapa, incorporando a sus obras religiosas grandes variantes, tratándolas como si fueran pinturas de género, colocándolas en un ambiente lo más natural posible, para evocar el nexo de unión entre lo humano y lo divino. Abandona los cánones establecidos en su primera época, y comienza a experimentar con el empleo de esta nueva luz, que invade la composición, buscando así una adhesión lo más fiel posible a la Biblia.

Al respecto, debemos clarificar que a la hora de elaborar la estela de otros pintores *caravaggistas*, no se trata de discípulos directos aunque tengan en común la luz, pues la mayoría cambian la forma de iluminar los cuadros, usando luces artificiales, como lámparas de aceite o velas, creando sombras violentas y sentidos contraluces, para conseguir profundidad.

Se trata de un pintor que cambiará el sentimiento de una parte de la generación de pintores por su sensibilidad y su relato personal de aciertos y fracasos, con un espíritu de libertad creativa y un alma que sabía llegar a los seres menos favorecidos de una sociedad que vivía grandes y cambiantes sucesos. Su alma se convierte en color, dramatismo y misticismo; esas serán sus principales armas.

Caravaggio: *El sacrificio de Isaac* (1598). Universidad de Princeton (USA)

4.2 EL COLOR

Caravaggio no tuvo inconveniente en colorar el cadáver de una muchacha para recrear a la virgen muerta, esto quiere decir: *qué no haría el joven pintor para crear sus obras*; todo valía, nada sería desperdiciado si el resultado final era satisfactorio, es decir, natural, sencillo y equilibrado. Muchas veces -como en este caso- fruto de un crudo realismo. Para ello, utilizará fondos neutros para mostrar un espacio de recogimiento, en donde muchas veces, sólo le interesaba resaltar la veracidad de los personajes y la calidad de las cosas.

Utilizará otra forma de pintar, *óleo sobre tela*, toda una novedad para las capillas romanas, que hasta esos momentos habían usado la técnica del fresco. El rojo será uno de sus colores favoritos, quizás por ser un color caliente y en cierto sentido dramático. En concreto para la escena que hemos comentado de la *Dormición de la Virgen*, este color casi lo invade todo, desde la vestimenta de la protagonista hasta el gran cortinaje del fondo que actúa como si se tratara del telón de un teatro imaginario. Curiosamente esta es de las pocas ocasiones en las que Caravaggio hace uso de este recurso, pues normalmente no suele abusar de las grandes y recargadas composiciones.

En el momento que Caravaggio llega a la pintura:

Los pintores seguían el estilo de otros artistas, y se buscaba antes la belleza que la verdad. Fue entonces cuando él, despojando al color de todo artificio y vanidad, dio nueva fuerza a las tintas y les devolvió el color de la sangre y de la carne, recordando con ello a los pintores que debían volver a la senda de la imitación. Sin embargo no parece que en sus figuras empleara los carmines ni los azules, y aunque los empleara en alguna ocasión, los menospreciaba diciendo que eran el veneno de los colores; por no hablar del cielo, azul y luminoso, que nunca pintó en sus cuadros: es más, siempre utilizó un fondo negro, y también el negro en los cuerpos de sus personajes, iluminando sólo unas pequeñas zonas[26] […]. Y no aceptaba otra norma ni se sentía obligado a seguir la senda del arte, una actitud novedosa […][27].

El ya citado Bellori hablará de la soberbia de Caravaggio y de su ego, que hacía que no valorase a nadie sino a sí mismo, confirmando que el pintor se consideraba el *elegido y el único imitador de la naturaleza.*

Su pintura se estructura a partir de un rayo de luz que ilumina al personaje que quiere destacar de la escena. Esta será una de las formas más habituales que utilice, sobre todo en la pintura religiosa.

Caravaggio: *Marta y María Magdalena* (1598). Detroit (USA).

4.3 LOS PROTAGONISTAS.

Caravaggio plasmará imágenes de personajes humanos, convirtiéndolos en divinos. Estos modelos eran escogidos por el pintor directamente de las callejuelas y bajos fondos de la Roma que le tocó vivir. Podían ser amistades personales o

[26] Se aclara que estas afirmaciones de Bellori no se pueden aplicar a las obras pintadas con anterioridad a la capilla Contarelli, en las que predominan los fondos claros y luminosos.
[27] BELLORI, Giovan Pietro. *Op. cit.* p.23

cualquier persona que le llamara la atención: borrachos, prostitutas, malhechores, etc.

Como hemos mencionado,[28] Caravaggio hacia el año 1600 sufre un cambio profundo en la forma de componer sus pinturas religiosas, introduciéndolas en un ambiente lo más natural posible, evocando y manifestando de esta forma, una unión sin precedentes entre lo espiritual o divino y lo humano, y un ejemplo de ello es su *Dormición de la Virgen* protagonizada por Lena, su amiga embarazada, ahogada en el Tíber.[29] En las escenas religiosas, los personajes –salvo los protagonistas principales- aparecen anacrónicamente vestidos a la moda de la época. En este caso, la escena pintada atentaba contra el decoro, las reliquias, pues al margen de lo ya señalado, se suma que María va descalza y enseña parte de las piernas. [30] Se plantean problemas de espacio y da, gracias a la luz, un aspecto escultórico. La joven del pueblo aparece representada en un primer plano llorando, con evidentes signos de tristeza, tapándose el rostro con las manos, en un intento de crear un acercamiento y empatía con el espectador.

Caravaggio: *Muerte de la Virgen* (1606). (det).

Algo semejante le ocurrió con el cuadro de *San Mateo* de la capilla Contarelli, en la iglesia romana de *San Luis de los Franceses:*

[28] Para confrontar este dato, *vid supra*, p.26
[29] *Vid supra,* p.27
[30] Caravaggio en 1605/6 realiza un cuadro, *Dormición de la Virgen* para la Iglesia de Santa María del Trastévere, siendo rechazado y puesto en venta, por haber retratado a una cortesana que amaba, o porque había pintado a la Virgen hinchada y con las piernas descubiertas.

Aquí sucedió una cosa que le provocó grandísimas molestias y casi hizo desesperar a Cararaggio en relación con su reputación: después de que terminó el cuadro central de San Mateo[31] y de que se instaló sobre el altar, los sacerdotes lo mandaron a retirar, alegando que aquella figura no tenía decoro ni aspecto de santo, pues estaba sentado con las piernas cruzadas y los pies rudamente expuestos al pueblo[32]. Caravaggio se desesperaba por la afrenta recibida[33].

Caravaggio: *San Mateo y el ángel*. Primera versión del cuadro.

Esta experimentación en obras religiosas no será bien acogida por alguno de sus comitentes, pero como aún su obra era destinada a coleccionistas privados, el pintor se alejaba de las iconografías oficiales, no por contradecir a la Iglesia sino para conseguir un realismo y autenticidad más profunda.

En sus momentos de creación pictórica, se habla de que el pintor no siempre estaba intrigando y maquinando la fantasía de sus composiciones; también se dice que hacia descansos largos "seguramente" para renovar su espíritu innovador y

[31] Destruido durante los bombardeos sobre Berlín en la Segunda Guerra Mundial.
[32] Esta falta de decoro de la primera versión, en la que se insistía en exceso en el carácter rudo y analfabeto del evangelista, al que el ángel tiene que llevar la mano para que escriba (lo que por otra parte se podía interpretar como una limitación del libre albedrío del santo), la subsanó Caravaggio en la segunda versión de la tela, que sí fue aceptada.
[33] *Ibidem*., p.111

libre. Este retrato sería trazado a través del discurso literario que de él hizo el ya citado pintor flamenco Karel van Mader[34] hacia 1600:

> *En Roma hay cierto Michel Angelo da Caravaggio que hace cosas maravillosas [...] él no tiene en mucho las obras de ningún maestro; sin que, por otro lado, exalte las suyas propias [...] cuando ha trabajado un par de semanas, se toma un mes o dos de vacaciones con la espada al flanco y un criado detrás, y va de un juego de pelota a otro, muy inclinado a batirse en duelo y provocar riñas, de manera que es difícil relacionarse con él[35].*

Es importantísimo hacer referencia a alguno de estos episodios de su vida, ya que de alguna manera los refleja en su obra: las vivencias de la gente humilde del pueblo; su gran anhelo por descubrir en su pintura la verdad de la vida terrenal, utilizando iconografías y personajes sencillos y naturales, llenos de vida, sin teatralidad. Consigue que la figura humana sea el centro del universo de sus composiciones, y por eso incorpora al hombre de la calle, convirtiéndolo en el máximo protagonista. También tendremos en cuenta en esta enumeración su carácter, tratado por muchos escritores, así como su físico que utilizará en varias ocasiones y que nos servirá para interpretar algunos elementos utilizados en sus autorretratos.

Giulio Cesare Gigli en *La pittura trionfante,* escribe del pintor lombardo: *Cuando he aquí que ante alguno se presenta /de fantástico humor cierto bizarro/ pálida la tez y de cabellera/ muy abundante y rizada/ Los ojos vivaces, sí, pero hundidos[36].*

Por su parte, el retrato que de él hace Roberto Longhi completa y aumenta la leyenda de su figura y su vida bosquejada entre luces y tinieblas:

> *Registrado en la vida de un joven de entre veinte y treinta años, de genio y temperamento igualmente resentidos [...]. Nada impide imaginarlo por la mañana, como un joven hirsuto y melancólico mientras adiestra a su caniche Cornacchia; [...] espiarlo en las horas de luz (y de trabajo) mientras*

---

[34] *Vid supra*, p.15
[35] BONA CASTELLOTTI, Marco. *La paradoja de Caravaggio.* Ed. Encuentro: Madrid, 2010, p.14
[36] *Idem.*

pone el espejo en posición o la contraventana de la oscura habitación; [...] seguirlo cuando el sol ya se ha retirado, en los actos de su vida de relación[37].

Existen -como ya hemos apuntado-, infinidad de documentos que nos hablan de su desordenada y brutal vida, aunque comenzaremos inscribiendo las características de sus protagonistas, para poder llegar a comprender la forma de representar a sus personajes. Expondremos que ya desde que llegó a Roma[38] rechazó las fórmulas de belleza ideal del Renacimiento, basada en normas estrictas, y eligió el camino de la verdad y el realismo, realizando sus obras mediante copias directas del natural, sin ningún tipo de preparación previa.

El Natural:

- Bodegones.
- Bodegones con figuras: muchachos de la vida: prostitutas, gitanos y músicos.

Tras la superación de las posturas humanistas que tenían lugar en el siglo XVI, llegarán nuevos aires en la pintura, conduciéndola a un amplio uso de elementos naturalistas, que tanto podían ser sacras como profanas. Se verá incrementado este ímpetu en aquellos artistas que, por diversos motivos mantienen contacto con Flandes. El género de naturaleza muerta era considerado de *inferior natura,* siendo casi exclusivo de los flamencos[39].

Los bodegones con figuras como es el caso de las pinturas de prostitutas, gitanos y músicos, será una elección iconográfica poco habitual en los años 90. Caravaggio practicaba el estudio al natural, y propone en sus pinturas de género, ambientes y personas reales.

---

[37] *Idem.*

[38] Caravaggio viviría a lo largo de su vida en diferentes ciudades de Italia. Cronológicamente la creación de sus obras estarán situadas en estos lugares: de 1571 a 1592 en Milán; de 1592 a 1606 en Roma y de 1606 a 1610 el pintor vivirá entre Los Montes Albanos, Nápoles, Malta, Sicilia y Porto Ercole.

[39] Estos flamencos estarán representados por Rembrandt y los *caravaggistas* de Utrech, pintores que serán referencia y enlace para la estela a destacar con respecto a Caravaggio y que será mencionado en *vid. Infra*, p.30

Sus *músicos* son extraños, fuertes y de caracteres femeninos. A veces parece que miran con provocación al espectador, pensándose que de alguna manera, venían a resaltar la depravación de Caravaggio. Al pintor le resultaban naturales estos ambientes humildes porque así podía llegar al origen de las cosas, serían las penalidades de vivir de lo cotidiano.

Caravaggio: *Los músicos* (1595). Museo Metropolitano. Nueva York (USA).

> *Marchó a Roma, y se quedó allí sin reflexión y sin ganancia, resultándole demasiado dispendioso el modelo –sin el cual no sabía pintar- y sin ganar lo suficiente como para poder adelantar los gastos, de manera que, obligado por la necesidad, Michel fue a servir al caballero Guiseppe d'Arpino, que le puso a pintar flores y frutos realizados con tanta propiedad que empezó a plasmarlos con aquella belleza superior que hoy deleita […]. Pero se dedicaba a estas cosas de mala gana, pues sentía pena por verse apartado de las figuras […]; se propuso que únicamente la naturaleza fuera el objeto de su pincel. […]. Y para dar autoridad a sus palabras llamó a una gitana que pasaba casualmente por la calle, la llevó a su posada y la retrató en el momento de adivinar el porvenir*[40].

Los personajes humildes de estas escenas no tendrán nada que ver con los de los modelos de la *gran maniera,* con sus tipos clásicos[41]. En estos personajes podemos advertir las huellas de las penalidades de la vida cotidiana que el pintor conoce de sobra. Estudia sus movimientos y sus costumbres, además de las

[40] BELLORI, Giovan Pietro. *Op. cit.* p. 109

[41]Entre estos personajes clásicos tenemos que citar nuevamente a los miembros de la familia Carracci, destacando a Annibale Carracci y otros. Para confrontar este dato *vid supra,* p.17

reacciones en el instante, con el fin de captar la diversidad y anormalidad de sus fisionomías. Así lo observamos en la sutil sonrisa de la gitana de *La Buenaventura*, para ganarse la confianza del desventurado y engañado joven, a quien tima.

La mayoría de los personajes que posaron para sus pinceles nos son desconocidos, a excepción de Lena, Ranuccio o su amigo Minitti. No se conocen los nombres de muchos de ellos, pero sus rostros han perdurado en el tiempo convirtiéndose –de alguna manera- en inmortales.

Caravaggio. *Minitti en la Vocación de San Mateo* (det). Iglesia de San Luis de los Franceses. Roma.

Otros personajes serán los jugadores de cartas y grandes temas religiosos, tratados como si fueran escenas de género.

Caravaggio, *Los jugadores de cartas* (1594). Museo de Arte Kimbell (USA)

4.4 LOS AMBIENTES

A Caravaggio le resulta fácil hacer una elección de ambientes humildes, llegando al corazón de las personas más sencillas, acercándose a ellas. Para conseguirlo practica el estudio del natural, siendo cómplice espontáneo de las vivencias de las gentes de pueblo de la Roma del siglo XVII. Elige los ambientes más subterráneos e inhóspitos de esta sociedad romana, aunque también frecuentará lugares nobles y aristocráticos a través del contacto con sus mecenas.

Su carácter violento no será una leyenda, sino un hecho del que darán testimonio actos judiciales. A partir de finales de 1600 su nombre aparecerá en el Archivo del Tribunal del Estado de Roma, debido a problemas de innumerables índoles: disturbios que ocasiona en la vía pública como navajazos, armas sin tener permiso, y un largo etcétera de comportamientos que se verán reflejados en múltiples denuncias que terminarán en procesos judiciales, pero siempre habrá una mano protectora que lo protegerá. El suceso más grave se produciría en 1606, cuando hiere de muerte al jefe de un equipo rival durante un partido de tenis. Condenado a la pena de cárcel, se fuga y huye a Nápoles, donde finalmente morirá con tan solo 39 años.

Antes de su vertiginosa muerte, Caravaggio comenzará a pintar escenas religiosas pero libres de ataduras, las transforma en magistrales escenas de género. Suprime el marco y el paisaje y se queda únicamente con la figura humana o la naturaleza muerta. En ocasiones, puede aparecer la naturaleza de fondo, poco iluminada, dejando lo demás en semipenumbra.

5. LA ESTELA DE CARAVAGGIO EN LA PINTURA DEL SEISCIENTOS.

Las palabras aclaratorias que aparecen en el libro *Vidas de pintores* de Bellori, nos ayudarán a enfocar la estela de Caravaggio en la pintura europea del Seiscientos, aunque es imposible abarcar a todos los países y artistas, de modo que nos centraremos en tres vías que consideramos de vital importancia por su significación en esos momentos.

5.1 FRANCIA Y GEORGE DE LA TOUR (1593-1652)

La Tour tomará de Caravaggio su manera de iluminar las escenas,-tenebrismo-, aunque su luz es diferente, y su preferencia a usar modelos escogidos entre la gente del pueblo para las figuras religiosas. Aún, tratándose del siglo XVII, sus composiciones se limitan a una o pocas figuras, mostrando la profundidad de la mirada interior. Su obra abarca un reducido número de cuadros, centrados en temas religiosos, aunque sutilmente transformados en escenas de género. Su utilización de la luz ha llevado a distinguir entre escenas *diurnas* y *nocturnas.* Las diurnas se caracterizan por una luz fría y clara, pincelada rápida y precisa, mientras que para las noches por el contrario, usaba luz artificial y prescinde del color; a veces una simple mancha roja da vida a toda la gama de oscuros.

George La Tour tendrá varios períodos en su obra:

- Uno inscrito en el realismo caravaggesco que se situaría entre 1620/30, a partir del cual evolucionaría hacia un realismo más personal.
- Un segundo período marcado por su estancia en París (c. 1638-42), donde pintó tanto diurnos como nocturnos extraordinarios.
- Su último período viene marcado por la colaboración con su hijo Étienne y por el tratamiento de temas ya antiguos. Se trata, en general, de un pintor de temas limitados y repetitivos, donde enlaza con el espíritu de los primeros caravaggistas y conduce la pintura al estudio exclusivo del alma humana. En este sentido, sus pinturas alcanzan un esencialismo que excluye lo anecdótico, los figurantes o lo arquitectónico, así como los paisajes, de modo que sus temas se convierten –incluso- en enigmáticos.

Nos encontraremos cuadros con una iluminación muy tenebrista, con contrastes muy violentos de luces y sombras. La diferencia es que Caravaggio utilizará siempre luz natural, mientras que La Tour casi siempre usa luz artificial, ayudándose de elementos cotidianos, como puede ser una vela, un candil o una antorcha, mientras que una mano, un brazo o cualquier objeto hacen de contraluz, de modo que ésta como si fuera un foco, se proyecta hacia la figura u objeto a destacar, al margen de ser un recurso muy usado para conseguir profundidad.

Un ejemplo es *El recién nacido* del Museo de Bellas Artes de Rennes (Francia). Aunque no hay elementos claros como aureolas, que identifiquen a los personajes, no cabe duda de que se trata de una escena religiosa, y que la mujer es Santa Ana junto a la Virgen y al Niño recién nacido. El asunto religioso está tratado como si fuese profano, pero la destreza formal del artista crea un ambiente sagrado. Las figuras surgen de las sombras y la pelta está simplificada, con predominio del cálido rojo del vestido de María. La mujer lleva un velo azul en la cabeza, conforme a la tradición iconográfica, y el Niño aparece envuelto en una faja durmiendo plácidamente, iluminado como si se tratase de un *cono de luz*, cuya fuente se oculta hábilmente, creando la ilusión de que ésta emana de él, como signo claro de su divinidad.

George de La Tour: *El recién nacido* (c. 1645-48). Museo de BB.AA. Rennes.

5.2 HOLANDA: REMBRANDT Y LOS *CARAVAGGISTAS* DE UTRECHT

Una de las características más importantes de Rembrandt van Rijn es el magistral uso que hace de la luz, empleando en ocasiones fuertes contrastes, con la que consigue aumentar el dramatismo de sus escenas, adentrándose en la comprensión de la naturaleza humana.

El estilo de sus primeras pinturas refleja la influencia de su maestro, Pieter Lastman. Elige temas de gran dramatismo y sus composiciones presentan

numerosos detalles, con marcados contrastes de luces y sombras. En los retratos se interesa por los rasgos de sus personajes, los detalles de la ropa y los muebles de la habitación. Sin embargo, no todos son una representación objetiva del retratado, ya que a través de ellos realizaba estudios de distintas emociones, que después incorporaba en sus pinturas de temas bíblicos e históricos. Por esta razón, en muchos de sus cuadros podemos ver a miembros de su familia, que posaban como modelos.

Rembrandt: *Autorretrato* (c.1628). Rijksmuseum. Amsterdam.

Nacido en Leiden (Holanda), en 1606, en unos momentos en los que la vida transcurre agitada y con una atmósfera de inquietante renovación. La ciudad pertenece a la Unión de Utrecht, que fue un acuerdo firmado en la ciudad neerlandesa de Utrecht en 1579 entre las provincias rebeldes de los Países Bajos, en aquel momento, enfrentadas a la corona española durante la guerra de los ochenta años. Está considerada como el origen de la República de las Provincias Unidas, aunque ésta no fue reconocida oficialmente hasta la firma de la Paz de Westfalia en 1648. En 1581 se proclamó independiente de España.

Entre molinos y molienda, pues su padre era un acomodado molinero, nacerá Rembrandt quien a pesar de los prodigiosos avances que realizará a lo largo de su enseñanza juvenil como doctor, intenta evadirse de las letras, a favor del color y la

perspectiva, que ya lo está llamando, con la fuerza de los pinceles y el dibujo. Muy joven abandona su ciudad natal para conseguir sus sueños, llegando a Ámsterdam, donde vivirá por un corto período de tiempo:

> *El joven llega y se instala en casa del pintor Lastman, donde permanece un buen tiempo descubriendo los secretos de la pintura de este maestro, influenciado por el arte italiano y el estilo claroscurista de Caravaggio*[42].

En Ámsterdam pasará seis meses, decidiendo volver a Leiden, pues añora a su familia y los paisajes de su tierra, sus molinos y sus campos, creando allí un taller junto a otro joven pintor, Jan Lievens. *Cada sitio rebosa en riqueza humana que, en últimas, es lo que el pintor busca para sus cuadros*[43].

- El comerciante, el mendigo, el anciano, el niño, la madre, serán algunos de los personajes que el pintor tomará como modelos, impregnando esa naturaleza humana que trasmiten los rostros de estos personajes y sus almas, transfiguradas con el pincel de Rembrandt.
- La unión de estas características dará lugar a obras conmovedoras de personajes de gran naturalidad, pintando la realidad humana tal como la ve.
- La gente común (como Caravaggio) es la que le atrae. La gente sencilla del pueblo. Gentes con caras arrugadas, manos toscas, cuerpos agrestes, perros callejeros, niños traviesos…, evadiendo la pintura de formas perfectas y los ideales de belleza clásica.
- Rembrandt pinta *la fealdad.*
- Busca la inspiración en cualquier rincón de Leiden y muchos de sus personajes serán su propia familia, a los que atavía con indumentaria llamativa y pintoresca.

Aunque domina la técnica del grabado será el pintor de los autorretratos.

> *En la magia del espejo, Van Rijn encuentra una fuente inagotable de tremenda inspiración. Sus primeras pinceladas tienen como tema él mismo*

---

[42] ENRIQUE PÁEZ, Eduardo. *Rembrandt, pintor del alma.* Ediciones Panamericana Editorial Ltda. Colombia, 2004, p.13-14

[43] *Idem.*

y mediante esta técnica realiza una exploración intimista al mundo de la pintura a través de su propia realidad.[44]

La muerte de su padre marcará una nueva etapa en su vida artística. Con treinta y seis años decide volver a Ámsterdam, y comienza a retratar a comerciantes, clérigos, artistas y grandes personalidades. Su *Lección de anatomía del doctor Tulp,* 1632, es el primer retrato colectivo que pinta por encargo del gremio de cirujanos, ubicando a todos sus protagonistas en un contexto de movimiento y concentración, conectados a través de sus miradas, produciendo un efecto que resulta animado y completamente nuevo.

Rembrandt: *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp,* (1632). Mauritshuis de La Haya (Países Bajos).

Rembrandt pertenecía a la religión menonita,[45] pero no participaba activamente en dicha comunidad.

En los ojos de Rembrandt brilla intensamente la tristeza. El pintor que evocase la luz del alma de la gente para plasmarla en sus

[44] *Ibid.,* p.17

[45] Los menonitas son una secta anabaptista, similar a los cuáqueros. No portan armas ni prestan juramentos, y oran sin ministros oficiales.

cuadros y que la resaltase aún más con tonos claroscuros, el enamorado de los colores intensos, ve su alma asediada por las sombras y su destino alejándose definitivamente del amor de su vida. Saskia moría en junio de 1642.

Tras la muerte de Saskia, encontraría nuevamente el amor en una joven sirvienta, Hendrickje, que también moriría antes que él, asestándole un duro golpe del que ya no se recupera, falleciendo en 1669. El pintor dejaría una vida llena de gloria, saboreada con pasión, y de igual forma, días de tristeza que fueron menguando su espíritu, pero nunca su talento, su esperanza y su sensibilidad. En los últimos momentos, el maestro recordaría ese mundo que había comenzado a abrirse a la sombra de los molinos de viento y que traspasaría a través de su luz y que como Caravaggio, resplandecerían a pesar de las dificultades vividas, con el brillo de sus colores y la fantasía de sus personajes.

A modo de conclusión:

- Rembrandt sentía fascinación por los temas bíblicos, la construcción del cuadro y la atención por los detalles.
- Construye un mundo de escenas de historia.
- Se impregnará a través de sus maestros, Pieter Lastman del arte caravaggesco, especialmente en el manejo de la luz, convirtiéndolo en un excelente maestro del claroscuro, técnica que dominaría ampliamente su obra.
- El juego de los tonos calientes y fríos del color, la reproducción del movimiento y la dramatización de la escena eran característicos del barroco temprano.
- Aunque le encantaban las vividas narraciones de la Biblia, normalmente elegía los fragmentos que tenían un elemento sobrenatural.
- Realizaría aguafuertes y dibujos de paisajes de gran sencillez. Se supone que para evadirse tanto de las miserias de la vida hogareña como de la presión de los grandes encargos, realizando grandes paseos por el campo holandés, rodeado de lagos, canales y torrentes de agua.

- Con excepción de Van Gogh, Rembrandt es el único artista que ha hecho del autorretrato un medio principal de expresión artística, alcanzando la categoría de autobiografía.
- Sus personajes y modelos viven a su alrededor: su padre en el molino, su madre en la iglesia y su hermana en la cocina. La libertad del artista ayudará a descubrir un mundo de miradas honorables y amadas.
- Además de Pieter Lastman, los *Caravaggistas de Utrecht,* como Gerard van Honthorst –formado en Italia a la sombra de Caravaggio- incidirán en su pintura.

LOS *CARAVAGGISTAS* DE UTRECHT.

Bajo este epígrafe se reúne a una serie de pintores holandeses, que tras un viaje a Italia, experimentarán un fuerte cambio en su manera de entender la pintura, renovando su lenguaje figurativo, tras el impacto causado por la pintura de Caravaggio. Se convertirían en fervientes defensores del naturalismo caravaggesco, ahondando en el análisis de la realidad, la experiencia de los efectos claroscuristas, la búsqueda de nuevos esquemas compositivos y el estudio del cromatismo total.

Este grupo de pintores cuando regresan a Holanda (entre 1620 y 1630), lograrán imponer en Utrech[46] el *claroscuro dramático y* el *realismo laico* de Caravaggio.

En esta escuela de pintura holandesa será donde se manifiesten más directamente las consecuencias de la emancipación política de la región, así como la prosperidad económica de la burguesía liberal. La conjunción en el hallazgo de la naturaleza, de las observaciones objetivas, del estudio de lo concreto, de la valoración de lo cotidiano, del gusto por lo real y material, de la sensibilidad ante lo aparentemente insignificante.

[46] La ciudad de Utrecht era un firme reducto católico del Norte. Tras el dominio absoluto de Carlos V durante buena parte del siglo XVI, en 1579 las siete provincias del norte firmaron la Unión de Utrecht, para hacer frente a la hegemonía española. Es visto como el comienzo de la República holandesa. Hay que mencionar que en los últimos instantes del siglo XVI comenzó una etapa de decadencia, a consecuencia de su anquilosamiento temporal como centro del cristianismo católico, en una esfera mayoritariamente protestante. El peso político se desplazaría de Utrecht hacia la parte protestante. En el siglo XVII Ámsterdam se convertiría en la ciudad por antonomasia de los Países Bajos. Aun así, Utrecht siguió conservando importancia como centro cultural y económico.

La Pintura holandesa será una pintura eminentemente realista. En Holanda el objeto del pintor es la representación de la vida que se hace en la calle, en el mercado, en la casa, etc., es decir, todos los ingredientes de la vida cotidiana. El paisaje también, pues el paisaje holandés nos dice mucho de cómo eran las ciudades; conocemos su luz, su clima, su estructura urbana. Los paisajes holandeses nos hablan de la vida de la ciudad, del campo, buscando la realidad del día a día a través del *realismo,* un realismo de pura ficción ilusoria, logrando así un tratamiento lírico de la luz. Algunos de los pintores que ayudarán a estas innovaciones serán: Hendrick Terbrugghen, Honthorst y Van Baburen, quedando ligados a los primeros estímulos creadores de Hals[47], Rembrandt y Vermeer, que sabrían obtener mayor partido de los estímulos italianos por ellos importados.

Atraídos por lo cotidiano, doméstico y concreto, sus asuntos religiosos terminaron siendo escenas de género, donde la anécdota narrativa y los accesorios descriptivos se ahogan, diluyéndolos, consiguiendo que el episodio sacro pasara por una sobremesa familiar. Algunos sentían predilección por las escenas nocturnas, iluminadas por una luz artificial (velas, antorchas, etc.). Su éxito gracias a la protección del Cardenal Borghese y al gran duque de Toscana, presidirá su actividad romana, pintando para los carmelitas de Santa María della Scala (los mismos que habían rechazado el cuadro de la *Dormición de la Virgen* de Caravaggio).

Hendrick Jansz Terbrugghem: *Muchacho con pífano* (1623). Museo István-Dobó, Eger (Hungría).

[47] Frans Hals (Amberes, 1582 o 1583–Haarlem, 1666) fue un pintor neerlandés por nacimiento pero que formó parte de la escuela barroca holandesa. Es uno de los grandes maestros en el arte del retrato. Despierta gran admiración por la brillantez en la representación de la luz y la libertad en el manejo de los pinceles

Realizan obras de gran dramatismo y acción, con sus *abruptos claroscuros* generados por una oculta fuente de luz que define los contornos, moldeando los volúmenes de los protagonistas. Los *caravaggistas*:

- Plantearán unas soluciones simplificadoras de los planos y las masas, similares a las empleadas por el francés La Tour.
- Pintarán escenas de concierto, banquetes, nocturnos, pero tratadas con un humor trivial ajeno a Caravaggio.
- En algunas obras religiosas se evidenciará con claridad la huella caravaggista, aparte de por su dependencia compositiva, por su patetismo expresivo y su iluminación violenta.
- Buscarán los efectos de plena luz, intensificando con crudeza contornos, volúmenes y tonos. Muchos de ellos se entregarán en diferentes lugares como Nápoles y Sicilia, a confirmar el caravaggismo como un estilo violento, dramático y de factura apretada.

5.3 ESPAÑA

Las formas barrocas serán, al igual que en arquitectura y escultura, aceptadas desde su origen italiano o flamenco, con entusiasmo por los artistas españoles. *El Naturalismo*, será una de sus características en las artes figurativas barrocas. Este Naturalismo, se impone en sus últimas consecuencias: *Realismo.*

Se huye del efectismo teatral y del de los grandes flamencos (como sería el caso de Rubens). La pintura barroca española será sencilla, buscando la calidad de las cosas y la dignificación del ser humano, sea cual sea su clase social y condición, haciendo realidad la afirmación de que estamos ante la *consagración de la estética de salvación del individuo.* Pero, tras este fondo de aparente cotidianidad, se esconde el mundo barroco de alegorías, símbolos y segundas interpretaciones.

El sentido religioso estará a tono con el espíritu de la época, plenamente contrarreformista en sus ideales, pero sencilla. Se huye de las apoteosis teatrales de Italia y Flandes, y se propugna una sencilla narración de los sucesos, sobre todo a la

exaltación de las figuras que lo protagonizan. Estos elementos se irán animando conforme avanza el tiempo, llegando nuevos aires italianos.

La obra de carácter profano también ocupará una parte importante en la producción pictórica.

La variedad temática también será constante en la creación pictórica. Se conoce y se cultiva el retrato, naturalezas muertas, mitología, pintura de historia, paisajes, géneros, etc.

Dentro del género del retrato, se incluye la pasión por los seres otros, víctimas de deformidades físicas o mentales, y que fueron poblando las cortes europeas. Uno de los pintores que se ocupará de estos seres será Velázquez, que llegará incluso a diferenciarlos por categorías, atendiendo a sus diferentes deficiencias físicas. Estos seres diferentes, sobre todo enanos proliferaron en las cortes europeas. También llegarían a las cortes españolas –muchos eran de origen italiano- convirtiéndose en personas de confianza de los señores, y con respecto a las damas, podían convertirse en sus confidentes. Junto con los enanos, frecuentaban los palacios otros prodigios de alteridad, que solían permanecer poco tiempo en el lugar, constituyendo una atracción circulante: las mujeres barbudas (como la pintada por Ribera), hermafroditas, mujeres u hombres monstruosamente rechonchos o exageradamente pequeños, altos o bajos, completaban el catálogo de diferencias que formaban este plantel de personajes, que muchos pintores retratarían y que, llamaba tanto la atención del público.

Habrá un predominio del color sobre la línea. Prioridad colorista a la que se suma la preocupación por los problemas lumínicos, que en principio se inclinan por el tenebrismo de raíz caravaggesca.

El desarrollo de esta pintura tiene lugar en tres grandes escuelas: levantina, hispalense y castellana, lo que no implica la existencia de otros núcleos como Granada, Valladolid o Córdoba. Angulo Iñiguez[48] al hacer un estudio de la pintura

[48] Diego Angulo Iñiguez (1901-1986) fue un historiador del arte español. Profesor universitario plenamente dedicado a la docencia y a la investigación, ejemplo de ello es su *Historia de la pintura española.* Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII (1972).

española, la divide en *tres momentos*, haciéndolos coincidir con los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II.

- Primer momento: 1598-1621. Etapa de transición entre el manierismo del XVI y la consolidación del Barroco.
- Segundo momento: 1621-1665. Plenitud del realismo.
- Tercer momento: 1665-1700. Momento opuesto a la etapa anterior. Triunfo del pleno barroquismo por la presencia de las fórmulas italianas en la pintura española, superando el estatus realista de la época anterior.

El primer tercio corresponderá a pintores nacidos y formados en el XVI, siendo evidente su transición. Aunque el interés por el claroscurismo no se debe sólo al tenebrismo caravagggesco, sino que también tiene su origen en el prototenebrismo histórico que personificó la pintura escurialense de estirpe veneciana (por su colorido), protagonizada por Navarrete "el mudo", de la que deriva Ribalta**.** Claroscurismo que terminó imponiéndose por el impacto de la pintura de Ribera**,** establecido en Nápoles desde 1616.

El segundo tercio vendrá representado por pintores como Zurbarán o Velázquez**,** que se caracterizarán por el predominio de una pintura tenebrista en sus etapas iniciales, que pronto quedaría superada por el colorismo, que triunfará plenamente, a excepción de Zurbarán que no lo abandona a lo largo de toda su carrera. Por ser más cercanos a la estética de Caravaggio, para el caso español trataremos a Ribalta, Ribera, Zurbarán, Murillo y Velázquez.

No obstante es importante aclarar, que el *realismo español*, es una invención romántica, porque lo que se llamaba *realismo español,* no será el realismo caravagggesco. En España no se cultivaba –en principio- la pintura de género o de la vida cotidiana. Pintura *realista* es la holandesa. En Holanda el objeto del pintor era la representación de la vida que se hace en la calle, en el mercado, etc., es decir, todos los ingredientes de la vida cotidiana. De igual forma, el paisaje holandés nos habla de cómo eran las ciudades; se conoce su luz, su clima, su estructura urbana, pero, esto no existe en lo español.

Lo que existe en la pintura española es la interpretación del hecho religioso que se hace con el traje de todos los días: la virgen es una campesina, el santo un

artesano, pero no se conoce el vivir de la gente, únicamente lo podemos descubrir como un reflejo en cuanto ha sido un instrumento para narrarnos un tema de la Virgen, del evangelio o de la vida de los santos. Casos excepcionales serían Velázquez, fundamentalmente su etapa sevillana, la primera época de Murillo o Zurbarán, y por supuesto Ribera afincado en Nápoles desde su marcha de España.

Teniendo en cuenta las características más importantes de la pintura española en el siglo XVII, destacaremos a estos pintores específicos, a través de la impregnación estética del caravaggismo, y el interés por una iluminación tenebrista con focos de luz, que impactaban al espectador, impregnándolo de espiritualidad, haciéndolo partícipe de un escape a tantas calamidades que se vivían en un momento de decadencia económica y enfermedades. Debemos tener en cuenta que no a todos los pintores afectaría de la misma forma la situación económica vivida por la población. A continuación, iremos enunciando y detallando el proceso pictórico y las vivencias acontecidas en sus vidas, destacando en este proceso, las siguientes características:

- Naturalismo-realista. Trasfondo iconográfico. Sentido religioso.
- Variedad de géneros: retrato, mitología, historia, paisaje, religioso….
- Escuelas: Levantina, sevillana y castellana.

5.3.1 JUAN RIBALTA (1596-1628).

Juan Ribalta tendrá una corta existencia, pues falleció con solo 32 años, el mismo año en el que también moriría su padre, el pintor Francisco Ribalta con quien se formó.

> Su taller *fue sin duda amplio y fecundo. Son numerosísimas las obras de carácter ribaltesco, que llenan, todavía hoy, iglesias, conventos, museos y colecciones, incluso después del terrible saqueo y destrucciones que la zona levantina ha conocido*[49].
>
> *El arte trentino, como se ha denominado al arte correspondiente a esta etapa, basaba sus ideales, como es bien sabido, en un dirigismo espiritual que con carácter aleccionador y voluntarismo didáctico recondujera al pueblo a los principios básicos de la fe, de la doctrina, y a la práctica de los sacramentos, imponiendo la idea de un decoro cristiano que perseguía*

[49] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE Prieto, *Benito. Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2010.

apartar a los fieles de cuanto desde entonces se consideraron "veleidades humanistas" que a través del ideal Antiguo pudieran sumergir al pueblo en lo que se entendía como fantasías caprichosas rayanas con la heterodoxia.

En el área valenciana el principal protagonista del movimiento cotrarreformista fue sin lugar a dudas el Patriarca Arzobispo San Juan de Ribera que gobernó la diócesis valentina por espacio de más de cuarenta años dejando una profunda huella en la configuración moral del antiguo reino, y de forma muy especial en la ciudad de Valencia[50].

La época que le tocó vivir sería la de una mayor exaltación en la devoción del pueblo valenciano y así podemos comprender los ambientes en los que se movían los pintores levantinos de principios del siglo XVII. En muy pocas ocasiones se pintarían obras que no tuvieran que ver con la situación religiosa, ya que la Iglesia, era su mayor comitente, forzando así su carácter individual y de libertad pictórica, a un cometido estrictamente impuesto.

Ribalta sería un joven que acompañaba a su padre a su trabajo, aprendiendo de él pero ya con 18 años –en 1615- pintará una obra de gran importancia, *Preparativos para la Crucifixión* , donde se comprueba su avance de estilo respecto a la pintura paterna. Naturalista, tanto en sus tipos, de fuerte caracterización, como en su iluminación y el fragmento tan llamativo de naturaleza muerta que constituyen el capacho (cestillo) de las herramientas y el cráneo que coloca delante de éste, se advierte un cierto parecido con el *Martirio de San Pedro* de Caravaggio. *Es evidente también, en el tratamiento de las barbas de algunos sayones, la manera peculiar de resolverlas a través de toques menudos y separados, de una pincelada breve y filamentosa, que no se encuentran nunca en las obras de su padre*[51]

Su pincelad será menuda y precisa, de toque filamentoso, y ciertos modelos de ancianos de muy noble aspecto y barbas caudalosas, muy realistas. Fragmentos soberbios y con una interpretación luminosa, que valora dramáticamente los asuntos, creando en su producción una constante referencia al mundo orrentesco[52],

---

[50] *Ibidem.,* p.18
[51] *Ibidem.,* p.151
[52] Pedro de Orrente (1580-1645), fue un pintor barroco español, natural de Murcia pero formado en Toledo.

lleno de elementos venecianos y con una gama de colores en la que los tonos tostados y cálidos de su padre se atemperan con otros más aterciopelados.

Juan Ribalta tendrá una densidad plástica y un manejo de la luz que son de filiación caravaggesca, situándole entre los primeros de su generación que siguieron en España esa tendencia.

Juan Ribalta: ***Preparativos para la Crucifixión*** **(1615). Museo de BB.AA. Valencia.**

5.3.2 JOSÉ DE RIBERA

De la infancia de José de Ribera se sabe muy poco: que nació en Játiva en 1591; que su padre era un zapatero instalado hacia muy poco en la ciudad, y de su madre, Margarita Cucó, que moriría antes de que el pintor cumpliera los ocho años, Morirá en Nápoles 1652.

Ribera, *el españoleto*, tradicionalmente se le incluye dentro de la escuela valenciana por nacimiento y primera formación, pero en realidad constituye una figura un tanto aislada en el panorama pictórico español del momento, pues toda su

carrera transcurrió en Italia, a donde se trasladó siendo joven, estando en Roma, más sus frecuentes viajes a la Lombardía y Parma. Según Mancino, en 1620 había conseguido gran fama en Roma, tanto por sus obras como por los continuos incumplimientos de los contratos. Al sufrir prisión por deudas, el gobernador lo liberó con la condición de que le pintara un cuadro. Fue a la Academia de San Lucas y por la Santa Sede entró en la Orden de Cristo. Por una nueva orden de prisión terminó huyendo a Nápoles, estableciéndose a partir de 1616. Allí casó con Catalina Azzolino, gozando de fama y protección de los virreyes españoles, que fueron quienes propiciaron la venida de su obra a España, ejerciendo magisterio en las escuelas de Sevilla y Valencia. Tras haber alcanzado la apoteosis de su arte, en 1648, el virrey D. Juan José de Austria violó a su hija, lo que le causó una depresión que le acarreó la muerte en 1652 (Juan José de Austria fue mandado a encarcelar por orden del Conde-Duque de Olivares).

> *[…] Nápoles, una ciudad superpoblada en la que la gente carecía de techo y trabajo y en la que cada vez se manifestaba de forma más tangible el descontento de las clases populares privadas […]. Los últimos virreyes, que hacían gala de un lujo insultante, fueron completamente incapaces de mantener la situación y en julio de 1647 estalló una auténtica revuelta capitaneada por Masaniello, que sumió a Nápoles en el caos más absoluto: hubo un número elevado de víctimas, se liberaron los presos de las cárceles, hubo actos de pillaje por toda la ciudad y se saquearon las casa de algunas familias de la nobleza. La monarquía llevó a cabo una dura represión, y aunque Masaniello fue ejecutado algunas semanas más tarde, la situación no volvió a estar completamente bajo control hasta que en 1648 llegó a Nápoles un nuevo virrey, don Juan José de Austria.*[53]

Ribera representa el Naturalismo imperante en el arte europeo de su época. Ese naturalismo le lleva a estudiar la realidad, avanzando en la estética de lo feo que se inicia con el Barroco. Por otro lado es el máximo representante de la corriente tenebrista que tuvo sus orígenes en resabios españoles de tradición escurialense, y que en Italia se reafirmó con el estudio directo de las obras de Caravaggio, pero no implica una continuidad directa en su obra.

[53] MORÁN TURINA, Miguel. *Ribera.* Grandes maestros. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005, p. 106.

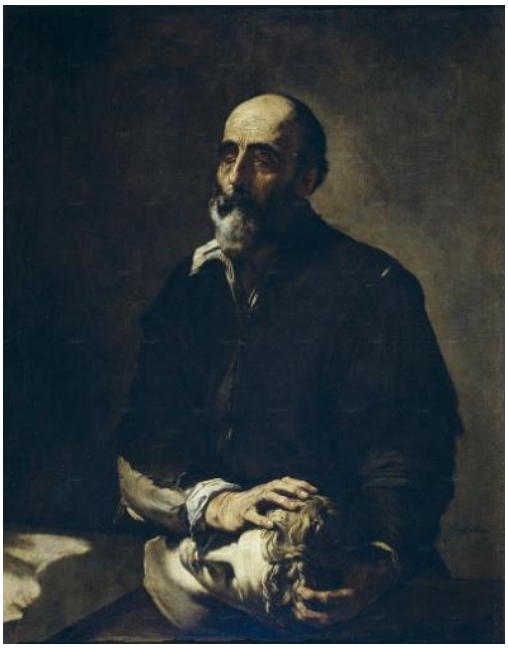
También es un entusiasta del color, elemento contrapuesto a la preocupación entre los violentos contrastes entre luces y sombras. La luz es un elemento valorador de la forma, y un elemento dramático de primer orden.

Habilidad para la composición, que terminó dominando, y en la que le gustaba introducir algún elemento arquitectónico o el simple tronco de un árbol para darle movimiento. Sólo al final de su carrera cede a las ampulosidades teatrales, pero sin llegar al efectismo teatral.

En su *Sueño de Jacob* (1639), se advierten influencias de la escuela veneciana. Mezcla el naturalismo con un ambiente oscuro, casi bicolor, resaltando la figura humana.

- Violentos efectos de luz del tenebrismo, sobre todo en temas de alto contenido dramático.
- Gran habilidad como dibujante, de modo que su pintura se ve reforzada por interesantes dibujos. También tiene una etapa como grabador, siendo autor de un libro de estampas.
- Cultivó casi todos los temas, aunque fue sobre todo un gran retratista, cultivándolo con naturalidad y realismo.
- Su paso al colorismo, paleta más clara y luminosa se marca a partir de 1635, y especialmente cuando comienza a pintar uno de sus temas preferidos: Inmaculadas.

Su *Ciego de Gambazo*, (1632/5), expuesto en el Museo del Prado, es la representación del tacto, y pudo haber formado parte de una serie sobre los cinco sentidos. Emplea una fuerte iluminación que recorta la figura ante un fondo neutro; intensos contrastes de luces y sombras, siguiendo el tenebrismo de inspiración caravaggesca. El personaje ha sido captado en absoluta naturalidad por lo que se cree que el modelo era realmente ciego, por la suavidad con la que palpa la cabeza marmórea, que contrasta con las trabajadas manos del hombre. Facilidad del artista para interpretar las calidades de las cosas: harapiento traje, barba, cabeza de mármol.



José de Ribera: *El ciego de Gambazo* (1632). Museo del Prado.

Algo semejante ocurre en *La vieja usurera* (1638), donde observamos a una anciana pesando oro, considerada usurera por el gesto, captando muy bien el maestro valenciano su expresión. La figura aparece de perfil, recibiendo la luz de un potente foco procedente de la izquierda, creando un intenso contraste lumínico. Naturalismo, tanto en la figura como en la balanza.

José de Ribera: *La vieja usurera* (1638). Museo del Prado.

Con Ribera se suele aglutinar a la escuela valenciana, que es más una continuación del arte de Ribalta, cuando el barroquismo extremo está triunfando en el resto de las escuelas españolas.

5.3.3 FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598-1664)

Zurbarán se formaría como pintor en Sevilla, ciudad que lo adopta oficialmente, aunque su nacimiento tuvo lugar en Fuentes de Cantos, una prospera villa agrícola de la Baja Extremadura. De su juventud, pocos datos se conocen.

> *El primer dato seguro trata de su aprendizaje: el 19 de diciembre de 1613, su padre da poder al vecino de Sevilla, Pedro Delgueta Rebolledo "para que en su nombre pueda poner y ponga a oficio de pintor a Francisco su hijo por el tiempo que se convienere y concertare"*[54].

Contemporáneo y amigo de Velázquez, Zurbarán destacó en la pintura religiosa, en la que su arte revela una gran fuerza visual y un profundo misticismo. Artista representativo de la Contrarreforma. Influido en sus comienzos por Caravaggio, su estilo iría evolucionando hasta aproximarse a los maestros manieristas italianos.

Además de la influencia que tendría en su obra pictórica el haber tenido contacto en sus años de formación con un Velázquez aprendiz, también lo sería el conocer a Alonso Cano (1601-1667), apenas más jóvenes que él, intercambiando ideas pictóricas; de igual forma, importante sería también el contacto que tuvo con Herrera el Viejo, unos años mayor que él.

Desde 1619 residirá en Sevilla, comenzando una carrera ascendente. Se le multiplican los encargos y en 1633 es llamado por Velázquez para colaborar en la decoración del Salón de Reinos, en el Casón del Buen Retiro, que comienza en 1634. Durante su estancia en la corte pudo contemplar las obras de los pintores italianos que allí trabajaban, como las de Angelo Nardi y Guido Reni.

---

[54] DELENDA, Odile. *Francisco de Zurbarán.* Pintor 1598-1664. Madrid: Editorial Arco/Libros, S.L., 2007, p.19

Zurbarán renunciaría, desde ese momento, al tenebrismo de sus inicios, así como a las ligerezas caravaggistas, presentes en el cuerpo de *San Buenaventura*, especialmente en las caras de los adolescentes situados en la parte derecha del cuadro. Sus cielos se hicieron más claros y los tonos menos contrastados.

> *Se ha criticado mucho su poco dominio de la perspectiva así como su parca habilidad a la hora de pintar miembros en movimiento o escorzos. Queda patente que Zurbarán se preocupa más por las expresiones de las figuras y la calidad de los detalles que por la unidad del conjunto. Encuentra dificultades para ordenar los personajes con el correcto tratamiento de la perspectiva lineal. Estas evidentes "torpezas" no le impidieron alcanzar una fama eminente en Sevilla y recibir considerables encargos de todas las órdenes religiosas de la ciudad. Sus lienzos con varios personajes están siempre ordenados sobre esquemas compositivos muy sencillos pero rigurosos, basándose en la proporción áurea y las grandes diagonales. […]. Zurbarán pinta la realidad de la forma más evidente, captando el momento exacto en el que sucede el acontecimiento representado. Sus modelos son gente corriente copiada de personajes reales, sobre todo en el caso de los monjes. Siempre asombra la calidad de los rostros frailunos perfectamente verídicos.*[55].

De regreso a Sevilla, se encuentra que en aquel ambiente había surgido un nuevo pintor: Murillo, que le restará clientela, regresando a Madrid en 1659 para declarar a favor de Velázquez respecto a su deseada entrada en la Orden de Santiago. Muere en 1664, siendo enterrado en una cripta del convento de los agustinos de Madrid, donde en la actualidad está la Biblioteca Nacional.

Fue el primero que alcanzó la madurez entre Cano y Velázquez, aunque también el más arcaizante, y el único que siempre residió en Sevilla. Es el gran naturalista de la pintura española del siglo XVII. Pinta naturalezas muertas y estudio de telas que destacan por su extremado realismo.

Su naturalismo cristaliza en un agudo realismo a la hora de interpretar a sus personajes, pero acusando la crudeza manifiesta en todas sus series. Su tenebrismo aprendido en el seno de la escuela sevillana, nunca llegaría a superarlo con la rapidez que lo hicieron otros, y es más absoluto que el de Ribera, ya que las sombras son más transparentes y se contrastan con fuertes estudios de luz, gustando de los

[55] *Ibidem., p. 164*

contrastes entre las escenas de primer plano y las de los fondos. Es poco hábil componiendo, pues no dejan de ser meras figuras yuxtapuestas, con sentido estático, sin teatralidad, excepto por la expresión mística o ascética de sus personajes. Sus *Santas* son modelos de damas de época, de la buena sociedad sevillana de la época, siguiendo la moda del momento.

Francisco de Zurbarán: *Bodegón con cacharros* (c. 1650). Museo del Prado.

5.3. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682)

Murillo nacería en la parroquia de la Magdalena de Sevilla. Su padre Gaspar Esteban era barbero cirujano de profesión, gozando de una posición social acomodada. Era último de catorce hermanos, por lo que su infancia se desarrollaría en el seno de una agitada vida doméstica. Pero cuando el joven pintor contaba diez años, su vida familiar se vería truncada por la muerte de sus padres, de modo que su tutela pasaría a manos de su cuñado Juan Agustín de Lagares, casado con una de sus hermanas. Poco más se sabe de su infancia, hasta 1633, cuando consta con solo catorce años, dispuesto a embarcar hacia América.

El viaje había de hacerlo en compañía de su hermana María de Murillo, con quien iba su esposo el doctor Gerónimo Díaz de Pavía y también Bartolomé Pérez Díaz, primo suyo. Pero en el caso del futuro pintor parece que el viaje no llegó a realizarse y si lo hizo debió de regresar muy pronto[56].

En 1630 entra como aprendiz en el taller de Juan del Castillo –su pariente-, célebre exportador de cuadros para América, donde fue condiscípulo de Alonso Cano. En el taller permaneció por espacio de ocho años. Casa en 1645 y centra su producción en Sevilla, pintando en el convento de San Francisco. En 1658 va a Madrid, tras la marcha de su maestro para Cádiz, a la corte, pero dos años más tarde regresa a Sevilla, fundando en 1660 junto con Valdés Leal una Academia, considerada una de las más antiguas instituciones españolas de carácter docente. Murió de una caída en 1682, tras tropezar al subirse en un andamio en 1680. Fue enterrado en Sevilla el 3 de abril de 1682.

Su personalidad se conoce tanto por su físico (autorretratos), como por su carácter. Fue modesto, bondadoso y de trato fácil. No presumía de fama, y sería un pintor muy culto. Uno de los motivos que hizo que su obra fuera muy conocida en la corte fue la afición que por ella sentía la reina Isabel de Farnesio, segunda mujer de Felipe IV, tras la visita que hizo a Sevilla, adquiriendo varios cuadros con destino a las colecciones reales.

Murillo es uno de los grandes cultivadores de la temática religiosa, pero no bajo el prisma místico de Zurbarán sino de modos sencillos y populares. Sus principales características serán:

- Soltura de pincelada.
- Destreza en el dibujo.
- Destreza en la proporción.
- Premonición de la estética de *lo bonito,* anticipándose al rococó.
- Temas amables y populares.
- Es el creador de un género: el de los asuntos profanos infantiles, dotándolos de cierta picaresca.

[56] VALDIVIESO, Enrique. *Murillo sombras de la Tierra, luces del cielo.* [S.l.] (España): Sílex, 1990, p. 14

- Su paleta evoluciona constantemente, y sus obras más tempranas acusan matizaciones manieristas. Tras su viaje a Madrid creará un estilo propio, donde funde su gracia con el barroquismo italianizante y el colorismo flamenco, sintiéndose atraído por Anton van Dyck y Rubens.
- Pícaros: sus niños están concebidos a manera de escenas de género que empezó a pintar hacia 1650. Se trata de muchachos humildes, chiquillos de la calle, pero no dan una imagen mísera y triste, sino alegre, repletos de expresividad y naturalismo, muy en la línea de lo que se ha definido como *populismo sevillano.*

Sevilla en 1649 sufrirá una terrible epidemia de peste bubónica que redujo considerablemente su población a casi la mitad; hubo alrededor de 60.000 muertos. En los años sucesivos la protagonista principal será el hambre provocada por la escasez de alimentos. Por otro lado, en 1680 se produjo un terrible terremoto que terminó por sumir a la ciudad en una profunda decadencia. Como consecuencia lógica de esta serie de tragedias, aflorará en la ciudad un ferviente ambiente religioso, promovido por la intensificación del sentimiento de piedad provocado por las numerosas muertes acaecidas. Estos acontecimientos darán lugar al nacimiento de un programa iconográfico en la decoración interior, como sería el caso de la Iglesia de la Caridad, donde pintaría una serie de lienzos alusivos a las obras de misericordia.

La pintura de Murillo será mucho más dulce que la de otros contemporáneos suyos, caso de Juan Valdés Leal, inclinándose hacia la comprensión y la generosidad. Esta dualidad, aunque algo tópica, nos muestra las dos vertientes de la sociedad sevillana del siglo XVII. Por una parte, Murillo pinta –por lo general- temas suaves y dulzones que nos reflejan su visión optimista de la vida, a pesar de los desastres contemporáneos, aunque también podrían interpretarse como una evasión o un simple deseo de huir de la realidad presente, pero siempre haciéndolo con habilidad y maestría. Pero Juan de Valdés Leal fue un pintor más irregular, de carácter violento, pero con mayor expresividad, a pesar de no manifestarse normalmente tan truculento como en sus *Jeroglíficos de las Postrimerías,* del Hospital de la Caridad sevillano.

Desde el punto de vista compositivo, Murillo rompió el esquema riguroso con que componían los artistas de generaciones anteriores a la suya, especialmente Zurbarán, y otorga a sus pinturas el movimiento y dinamismo que traducen directamente el espíritu barroco. Por otra parte, el barroquismo de Murillo fue siempre prudente y comedido si se compara con el arrebatado sentimiento con que pintaron otros artistas de su generación como Valdés Leal en Sevilla y Claudio Coello en Madrid. Su movimiento está siempre revestido de elegancia y de gracia expresiva, hasta el punto que en muchas de sus obras se anticipa el refinamiento artístico que en el siglo XVIII desarrolló el arte rococó[57].

En sus primeras obras, Murillo utilizará una luz uniforme, dando lugar a la creación de superficies uniformes sin grandes contrastes. Más tarde, su pincel será empleado con efectos vigorosamente claroscuristas, que podían ser inspiración de Ribera y Zurbarán. Trascurría el año 1655, Murillo tenía 38 años.

En estos momentos Murillo asimiló el rico colorido de Herrera, los efectos de transparencia logrados con su colorido y su atrevido juego de contra-luces. Luego a lo largo de su vida, cuanto tuvo que pintar escenas que se desarrollan en interiores, recurre tan sólo a la utilización de suaves efectos de luces y de sombras muy alejadas del intenso tenebrismo practicado en su primera época. También y desde 1655 en adelante Murillo empleó en muchas de sus pinturas sutiles gradaciones de los tonos de luz, con las cuales consiguió captar admirables efectos de perspectiva aérea, sólo superados por Velázquez en el ámbito de la pintura española[58].

En su juventud hará uso del tenebrismo, como se advierte en sus Vírgenes con el Niño, aunque será *La Santa Cena,* situada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, uno de los ejemplos más significativos, encargada por la Hermandad Sacramental de dicha parroquia. En ella practicará una escena que se desarrolla en un interior, haciendo uso de una iluminación artificiosa, a través de una lámpara que cuelga del techo, que deja ver las caras y manos de los personajes, y con gran habilidad, un rayo de luz resplandece intensamente en el mantel blanco que cubre la mesa. Judas, situado en primer plano a la derecha, elude su atención ante este importante momento, volviendo el cuerpo hacia fuera y clavando su mirada en el suelo. Un procedimiento

[57] *Idem.,* p.30
[58] *idem*

que se cree que utilizó Murillo para hacer el rostro de San Juan, sentado a la derecha de Cristo, y que sería utilizado por otros pintores caso de Caravaggio, es utilizar su autorretrato de joven.

Murillo: *Santa Cena* (1650). Iglesia de Santa María la Blanca. Sevilla.

Otra de las obras que podemos citar con un carácter totalmente tenebrista y que podemos cotejar con la estela caravaggesca es *La Sagrada Familia del pajarito*, fechada en 1650. Pintura de carácter doméstico y popular.

> En su preocupación por crear contrastes de luz y sombra, Murillo llega a obtener resultados realmente admirables, como se advierte en *La Resurrección* de la Academia de San Fernando de Madrid, obra procedente del convento de la Merced Descalza de Sevilla, que puede fecharse hacia 1655. En ella el artista ha colocado un deslumbrante resplandor en torno a la figura de Cristo, elevándose en el espacio ocupando el centro de la composición.
>
> [...]. *La dinámica ascensional de su cuerpo, con el sudario y la banderola ondeando en el espacio como consecuencia de su impulso, contrasta con las actitudes corporales de los guardias que custodiaban el sepulcro, que*

tumbados en el suelo y captados en escorzo muestran en sus actitudes derivaciones palpables del arte de Caravaggio, siendo probable que Murillo haya manejado alguna estampa de este artista para recrear estos personajes, sin que pueda decirse que copió algunas de ellas ya que estos prototipos murillescos son totalmente originales.[59]

5.3.5 DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ (Sevilla 1599–Madrid 1660)

Para dar por finalizada la enumeración de pintores que hemos elegido para desarrollar nuestro trabajo, analizaremos a uno de los maestros más importantes del panorama pictórico español del momento, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, una de las personalidades más fuertes, no sólo de España, sino de la pintura europea de su tiempo.

Nos centraremos en su etapa sevillana, momento al que pertenecen sus magníficos bodegones con figuras como la *Vieja friendo huevos* (Edimburgo, Galería Nacional de Escocia), pintada con solo 19 años de edad: *[…] obra maestra de un realismo preciso y analítico, pintada en gama cálida de tonos castaños predominantes e intensa iluminación tenebrista*[60] que nos justificarán su conocimiento de modelos derivados de Caravaggio.

Velázquez: *Vieja friendo huevos* (1618). Galería Nacional de Escocia. Edimburgo. Reino Unido.

[59] *Ibidem.*,p.80-81
[60] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE Prieto, Benito. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2010, p.215

Velázquez nace en Sevilla en 1599, en un ambiente familiar culto. A los once años entra como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, pintor que en esos momentos ocupaba uno de los lugares más importantes del panorama artístico hispalense. Desde su juventud presenta una gran calidad pictórica, con unas obras precoces que nos ayudan a comprender la calidad infinita y extraordinaria que tenía. Saltaremos no por menos importante, su traslado de Sevilla a Madrid, hecho que cambiará sustancialmente su carrera, al convertirse en Pintor de Cámara de Felipe IV con solo veintitrés años, protagonizando una ruptura total con la etapa anterior, abandonando el tenebrismo por el colorismo tras conocer en la corte madrileña –entre otros- a Rubens.

> *Al duro claroscurismo que imperaba en su producción juvenil se contraponía el jugoso y rico cromatismo de los Tizianos y Tintorettos. Los viajes a Italia no resultaron tan decisivos en la formación de nuestro maestro como el encuentro con aquel esplendoroso acerbo de obras italianas. La mutación estilística se observa enseguida aunque, de vez en cuando, surgieran reviviscencias sevillanas en ciertas obras como Los Borrachos*[61].

La obra de Velázquez está dividida en seis etapas: su primer periodo está centrado en Sevilla; luego tendrá una etapa en Madrid; un primer viaje a Italia; una segunda etapa en Madrid; un segundo viaje a Italia y una tercera y última etapa correspondiente a su traslado nuevamente a Madrid.

Su etapa sevillana viene caracterizada por el tenebrismo y por la representación costumbrista de la pobreza, que se entremezcla con algunas obras religiosas. También destacaremos su maestría y destreza a la hora de realizar sus retratos, que cultivó con gran habilidad, donde extraía los rasgos físicos del personaje, además de su energía psicológica, captando y traspasando al lienzo la personalidad del retratado.

[61] PÉREZ SÁNCHEZ, A. [et al.]. *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Mondadori España, 1991, p.109

- Su temática sería muy amplia: retrato, pintura histórica, religiosa o mitológica. También crearía el desnudo femenino, el paisaje y los bodegones con figuras.
- Su estilo sería (en sus primeros años en Sevilla) el naturalista- tenebrista, con una luz penetrante y pincelada densamente empastada, para ir modelando las formas con gran precisión, con dominio de los tonos tostados y carnaciones cobrizas.

En esta etapa sevillista que ocupa el período tenebrista de Velázquez, debemos destacar otras obras importantes por su realismo y la intensa iluminación que adoptará el pintor a la hora de crear sus pinturas. Muchas de ellas serán de carácter profano, sobre todo en sus bodegones con figuras, trasmitiendo seguramente, un gran impacto por la destreza de pintar los objetos y los personajes, realizando una sorprendente veracidad, consiguiendo engañar con sus pinceles, la realidad de la ficción, además, Velázquez tenía una forma muy personal de colocar a sus personajes, la mayoría de estos de perfil o de tres cuartos.

> *Este artificio era habitual en el manierismo flamenco de fines del siglo XVI, en que Sevilla se conocía bien, pero Velázquez lo reinterpreta de modo nuevo, bajo la luz del tenebrismo caravaggista*[62]

Otras de las obras de este periodo tenebrista será *La cena de Emaús,* o conocida también por *la Mulata, 1618-1622* (Dublín, Galería Nacional de Irlanda), y el *Aguador de Sevilla*, con un intenso naturalismo y que dan pie a fortalecer el conocimiento de que, el joven Velázquez, conocía la obra de Caravaggio y de otros artistas, como sucedía con Ribera, que se encontraba viajando entre Roma y Nápoles, y en donde podemos justificar algunas similitudes y semejanzas en algunas de sus obras, como sucede por ejemplo, en los *Sentidos* de Ribera.

[62] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura Barroca en España 1600-1750,*p.215

Velázquez. *La mulata* (1617-23). Galería Nacional de Arte. Dublín (Irlanda).

Velázquez. *El aguador de Sevilla* (c.1620). Apsley House. Londres.

Los dos pintores se hacían eco de la pobreza en la que vivía la urbe, siendo trasmitida a través de sus personajes, utilizando como modelos a gente humilde y sencilla, acentuando sus rasgos físicos y psicológicos, y sus vestimentas haraposas. Todos los detalles y elementos que configuran la obra, con la fuerza de luces y sombras, consiguen inquietud y pesimismo, no así en el receptor, que en estos casos, eran gente de posición privilegiada, tanto la Corte como la Iglesia, u otros personajes de linaje.

En el caso de la Iglesia, seguramente, querían conseguir trasmitir un mensaje de espiritualidad y cristianismo, a través de la presencia del mendigo y que era salvado por su benefactor y su limosna ofrecida al pobre.

Murillo con *El joven mendigo o Niño espulgándose* y Velázquez, tomarán de Caravaggio la presencia de niños mendigos y su característico realismo; su forma de utilizar el ropaje de los niños para trasmitir la mendicidad y desamparo en la miseria de la ciudad. Todos estos temas que utilizan los artistas son muy cercanos por la situación de pobreza que vivía la población en el siglo XVII, excepto, como ya se ha comentado, en la Corte, con sus despilfarros, y la Iglesia, que le venía muy bien para conseguir sus metas cristianas. Pero se tiene que tener en cuenta que Caravaggio no quería conseguir la espiritualidad, le preocupaba más el realismo, echo que lo separa de algunos artistas en sus composiciones, como por ejemplo, Zurbarán que era un creyente muy ferviente.

Algunos aspectos aquí presentados, nos darán pié a formular las conclusiones de nuestro trabajo y que serán abordadas en este último punto

6. CONCLUSIONES.

Las fechas de estos artistas barrocos estarán impregnadas de una etapa vigorosa y cambiante en la pintura, llena de naturalismo, humildad y serenidad emocional, a través de un desafiante punto de vista hacia las leyes pictóricas establecidas, dando lugar al nacimiento de un arte perturbador y pasional, lleno de una luz que va más allá de las fuerzas de la Naturaleza, con luces y sombras que perpetúan los sentimientos y vivencias de los pueblos y sus habitantes. Artistas que nos han dejado huella de todos estos acontecimientos gracias a su imaginaria y pasión, con una fuerza superior que hacía que sus manos y emociones, a través de sus pinceles, desataran los más grandes impulsos creativos, a veces, impuestos por el terrible horror de la pretensión asignada, de libertad creativa, fulminada por el fanatismo que durante siglos ha esclavizado al más débil y frágil, con el derecho de protectores, hipócritas y repulsivos en muchos casos, que, con el desasosiego y temor divino, han conseguido esclavizar en muchas ocasiones al creador de imágenes de luz y color.

Por otro lado, también debemos defender la postura de otros comitentes y mecenas que realizaron un adeudo portentoso al florecimiento artístico, por su contribución al sustento de otros muchos artistas que necesitaron su mano para este cometido.

En este caso, los artistas que hemos designado fueron esclavos perpetuos al sentimiento creativo, otros sin embargo, vivieron y murieron libres de todo peso, desarrollando un trabajo triunfante, criticado, apasionado y libre de pensamientos religiosos; y muchos, eligieron el camino piadoso y espiritual, dejando así constancia de ello en sus obras.

Los maestros estudiados siguieron con más o menos intensidad las fórmulas de Caravaggio en su manera de iluminar el lienzo, de dar vida a sus personajes a través de una gama de colores y textura que sobrepasan la barrera de la belleza ideal, entregando pasión y sentimientos a la vida bulliciosa de la ciudad y sus más humildes habitantes; marcando huellas de luces y sombras en las caras del mendigo o del ladrón, huellas marcadas en las tinieblas de la oscuridad y que con una luz sobrenatural, iluminaba lo que el artista quería que nosotros, simples mortales, viéramos en su obra.

Un resumen cronológico nos situará en el punto de partida para unir a Caravaggio con los pintores que se han expuesto, y el arcoíris de luces y colores que los hacen protagonistas de una etapa llena de tenebrosidad y apasionamiento destellante, bajo las tinieblas de sombras y radiantes caminos de luz y color.

Las imágenes serán primordiales, pues nos ayudarán a cotejar la luz de Caravaggio y la luz de estos artistas: La Tour, Rembrandt, los *caravaggistas* de Utrech, Ribalta, Ribera, Zurbarán, Murillo y Velázquez.

- CARAVAGGIO (1571-1610). Milán-Porto-Ércole (Italia).
- José de Ribera (1591-1652) Játiva. Valencia-Nápoles (Italia).
- George de La Tour (1593-1652) Lorena- Lunéville (Francia)
- Juan Ribalta (1596-1628) Madrid-Valencia.
- Francisco de Zurbarán (1598-1664) Fuentes de Cantos (Badajoz)-Madrid.
- Diego Velázquez (1599-1660) Sevilla-Madrid.
- Rembrandt H. van Rijn (1606-1669) Leiden-Ámsterdam (Holanda).
- Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) Sevilla.

- Los *caravaggista* de Utrech (1600-1700): Hendrick Terbrugghen, Honthorst y Van Baburen.

La luz de Caravaggio es desafiante, firme y nueva, fijando al personaje bajo un rayo luminoso detrás de una infinita oscuridad. Su admirable forma de perfilar a sus personajes humildes y objetos para que parecieran reales y conseguir un autenticidad que traspasará el lienzo, hace que cuando lo miremos, podamos vivir ese momento alucinante de un tiempo pasado, en muchos casos, con una luz divina, sobrenatural, y colores naturales, sencillos y equilibrados.

La Tour utilizará la misma luz, formada a través de brillantes tonalidades lumínicas, con contrastes muy violentos de luces y sombras, y que podemos observado en una de sus obras *El recién nacido*. El artista estará centrado en temas religiosos y en escenas de género. Su utilización de la luz ha llevado a distinguir entre escenas diurnas y nocturnas. Las diurnas se caracterizan por una luz fría y clara, pincelada rápida y precisa, mientras que para las noches por el contrario, usaba luz artificial y prescinde del color; a veces una simple mancha roja da vida a toda la gama de oscuros. La Tour será siempre más clasicista que Caravaggio. No obstante, las luces de La Tour le dan a sus escenas un carácter más intimista, diferenciándolo de Caravaggio, observado en su obra *Narciso*.La Tour, *El recién nacido* (c. 1645-48)

George La Tour: *El recién nacido.* Museo de Bellas Artes de Rennes (Francia).

Caravaggio: *Narciso* (1597-1599). Roma

Rembrandt y los caravaggistas de Utrech, emplean fuertes contrastes lumínicos, consiguiendo aumentar el dramatismo de sus escenas, introduciéndose en la comprensión de la naturaleza humana. Se interesan por los rasgos de sus personajes, los detalles de la ropa y los muebles de la habitación, de igual forma que Caravaggio.

El pintor italiano utilizaba como modelos a personas humildes para representar personajes religiosos. De la misma forma lo harían Rembrandt y los caravaggistas de Utrech, aunque el primero además, utiliza gentes de su tierra entre molinos y praderas. Sus personajes serán ancianos, niños, y gente corriente, construyendo obras conmovedoras de personajes de gran naturalidad, pintando la realidad humana tal como la ve, y en muchas ocasiones, utilizando a su propia familia para este menester. Como a Caravaggio, la gente humilde es la que llama la atención de Rembrandt, la gente sencilla del pueblo. Gentes con caras arrugadas, manos toscas, cuerpos agrestes, perros, niños vivarachos, etc., evadiendo la pintura de formas perfectas y los ideales de belleza clásica. Juega con los tonos calientes y fríos del color, la reproducción del movimiento y la dramatización de la escena. Rembrandt pinta *la fealdad.*

Una de las obras que realiza Rembrandt y que podemos utilizar para apreciar el contraste entre él y Caravaggio es *El Rapto de Ganimedes* . En el cuadro podemos observar la fascinación que Rembrandt tenía por la plasticidad de los personajes: [...] *había visto a una madre cogiendo en volandas a un niño desobediente, en una postura*

muy similar a la de Ganimedes de Miguel Ángel, y le había gustado la exhibición de furia incontenida [...] mostrando las consecuencias físicas del miedo de Ganimedes, Rembrandt hace todo lo posible para crear en nosotros un sentimiento de repulsa[63]. Rembrandt nunca permitiría que las hermosas falsedades de la iconografía clásica le desviaran de la verdad.

Rembrandt: *El rapto de Ganimedes* (1635). Staatliche, Dresden

Tanto Rembrandt como Caravaggio serían pintores provocadores e renovadores en su época, tanto personal como pictóricamente hablando. Buscaban caminos quebrados, violentos y verdaderos y así lo dejarían plasmado en sus obras. Fueron hombres rebeldes, revoltosos y con ganas de buscar en los más profundos sentimientos del sentir humano, en sus más oscuras pasiones, utilizando la pintura de luces y sombras para poder llegar a ellos. Muchas de sus obras estuvieron influidas de igual forma, por la tragedia personal.

Los dos fueron maestros del claroscuro con el uso de contrastes dramáticos y violentos de luces y sombras. Está clara la influencia indirecta de Caravaggio sobre

[63] CLARK, Kenneth. *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Editorial Nerea, 1978, p.54

Rembrandt y así se demuestra en sus obras tempranas. Alguna de las cualidades que el pintor tomó de Caravaggio serían las frentes surcadas de arrugas de sus protagonistas y las ropas raídas. Un ejemplo de ello será el retrato que le hizo a su madre, y Caravaggio, *Judit cortando la cabeza a Holofernes.*

Rembrandt: ***Retrato de su madre*.**

Caravaggio: ***Judith y Holofernes*** **(det).**

Detalles de composiciones de ambos pintores, en donde podemos observar el realismo que consiguen a través de las arrugas y pliegues del rostro de los personajes, y la utilización de luces y sombras con fondos neutros, para darles un realismo sin precedente.

Caravaggio, ***Judit cortando la cabeza a Holofernes,*** **(c.1598-9).**

De igual manera, sus autorretratos, que en el caso de Rembrandt, por su cuantía, son de un gran valor, ayudando a incrementar el estudio psicológico de su persona, y que nos ayudan a comprender a estos pintores poderosamente atrayentes.

Se puede observar su complejidad y acercamiento en el autorretrato del joven Rembrandt y el *San Juan Bautista* (Catedral de Toledo) de Caravaggio y el tratamiento que hace de la luz para ocultar el rostro, además de otros elementos citados.

Caravaggio: *San Juan Bautista* (c.1604).

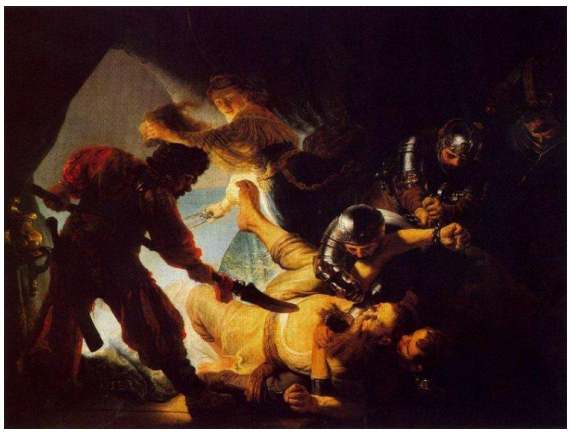
Rembrandt: *Autorretrato.*

Otros detalles que nos ayudan a comprender y comparar el camino elegido por Rembrandt en unas fechas determinadas de su carrera como pintor y que están en paralelo con Caravaggio será, su forma de esgrimir los pinceles, acompañado de tonalidades lumínicas, y que el artista desarrolla en sus lienzos, con los diferentes temas iconográficos, y que ambos utilizaron, que eran en ese momento lo que la pintura ofrecía, siempre acompañada de la fantasía y destreza del pintor y su libertad de creación, que la mayoría de las veces, sería impuesta por el poderoso mecenas.

Estas comparaciones las podemos detallar en algunas de sus obras, como por ejemplo, el cuadro de historia *Sansón cegado por los filisteos,* 1636, de Rembrandt, realizando un parangón con la obra de Caravaggio, *El martirio de San Mateo,* 1600 en donde podemos observar como el santo cae sangrante a los pies de su verdugo. Los

matices de crueldad dados de los personajes, a través de la posición (diagonales), cantidad de personajes, utilizando de fuertes contrastes de luces y sombras, etc.

Potencia de violencia y el dramatismo que ambos pintores le dan a la escena para atraer y exaltar la amenaza ante la salvación humana, el sufrimiento trasmitido para no salirse del camino y cometer el pecado, que sería la muerte de la fe. Tenemos que comprender la fuerza que la Iglesia tenía sobre el pueblo y como era utilizada la pintura y a los pintores para atraer y rescatar al católico (época de Contrarreforma).



***R*embrandt*: Sansón cegado por los filisteos*, (1636). Städelsches Kunstinstitut.**

Caravaggio: *El martirio de San Mateo* (1600). Iglesia de San Luis de los franceses. Roma.

En el caso de los pintores españoles, trataremos conjuntamente las obras de Ribalta, Ribera, Zurbarán, Murillo y Velázquez, para confrontar el color, la luz, los temas, el tratamiento de las figuras, los ambientes y/o los personajes. Puntualizaremos en la estela de Caravaggio y cómo componía sus obras con los alardes perspectívicos; su gran maestría para atraer el punto que quería que observáramos y hacer desaparecer el fragmento que no deseaba mostrar.

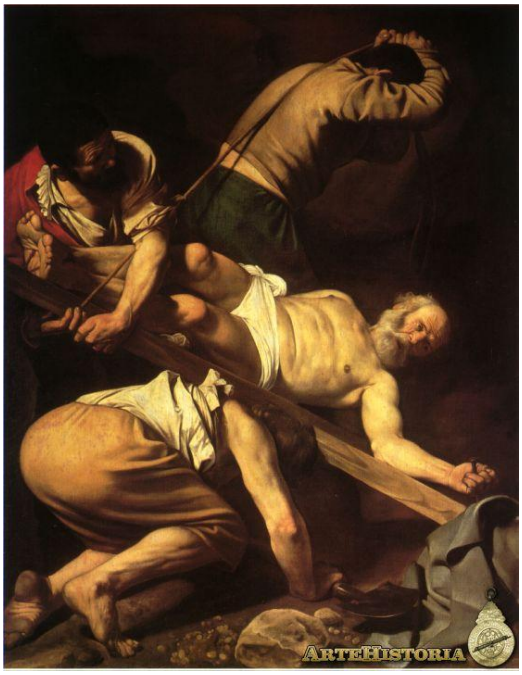
Con Ribalta y la enorme influencia contrarreformistas, nos encontraremos a un pintor que vivió una época de exaltación devocional, y así podremos comprender los ambientes en los que se movía a principios del siglo XVII, trabajando sobre todo

para la Iglesia. Importante sería su taller para las generaciones posteriores, a pesar de su prematura muerte.

A sus modelos les añade un personal sentido de lo patético, con gran maestría para el tratamiento de los elementos decorativos y gran intensidad en los rostros; sus obras eran concebidas con una apariencia monumental, (de igual forma que Zurbarán), de gran intensidad expresiva y naturalismo, todo ello a través de los convencionalismos piadosos exigidos.

La estela caravaggesca en Ribalta la podemos encontrar en una de sus obras, *Preparativos para la Crucifixió*n –ya citada anteriormente-, donde nos muestra los avances que el pintor realizará en su obra (si lo comparamos con su padre Francisco Ribalta) y las características que lo acercan a Caravaggio. La utilización de la luz y los fragmentos de naturalezas muertas hacen que esta estela sea fácil de apreciar en obras de Caravaggio, caso de la *Crucifixión de San Pedro*, observando el tratamiento no solo de la luz sino de los elementos que lo componen, como el tratamiento de las barbas de algunos sayones, con pinceladas breves y filamentosas.

Se cree, según la documentación de la que se dispone, que su tenebrismo se había manifestado de forma precoz, pero siempre vinculado a lo que había podido ver en El Escorial, y que sus tipos humanos y su poco interés por la objetividad de la materia, lo alejan del pintor italiano, siendo Ribalta de carácter más conservador y menos trágico que Caravaggio.



Caravaggio: *Crucifixión de San Pedro* (1601). Iglesia de Santa María del Popolo de Roma. Italia.

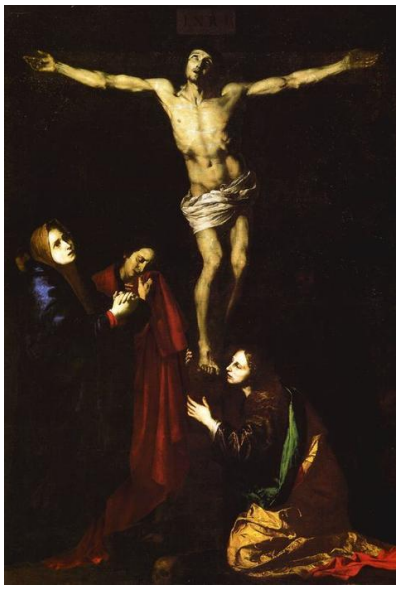
Juan Ribalta: ***Preparativos para la Crucifixión*** **(1615). Museo de BB.AA. Valencia.**

De todos los españoles, será Ribera el que creará la mayor parte de su obra muy cerca del ambiente de Caravaggio. Italia será su destino, aunque se desconoce en qué circunstancias decide Ribera pasar a este país, a donde llega en 1611, con veinte años de edad. A partir de ahí, el pintor recuperará la influencia caravagiesca.

Para la creación de sus pinturas, elegirá modelos de la vida cotidiana, con una presencia ruda, de un fuerte naturalismo y dramatismo, que serán interpretados bajo una luz tenebrista, aunque su pincelada es prieta y delimitada.

José de Ribera: ***Resurrección de Lázaro*** **(1616). Museo del Prado.**

En su *Calvario* (1618), volverá a repetir técnicas y modelos con gran potencia emocional y dramática, a través del uso de la luz, que hábilmente la dirige para hacer que los cuerpos parezcan levitar sobre crudo fondo neutro.



José de Ribera: *Calvario* (1618).

Velázquez: *Cristo Crucificado* (1632).

Es normal que exista un enlace en la mayoría de pintores de este periodo, encontrándonos obras realizadas con algunos años de diferencia y con subrayados cambios estéticos. Uno de estos casos nos los podemos encontrar en estas dos obras, encontrando diferencias en cuanto a la posición utilizada para la colocación del cuerpo, cara y manos de Cristo, además de colocar varios personajes Ribera, mientras que Velázquez utiliza únicamente la solitaria figura de *Cristo*.

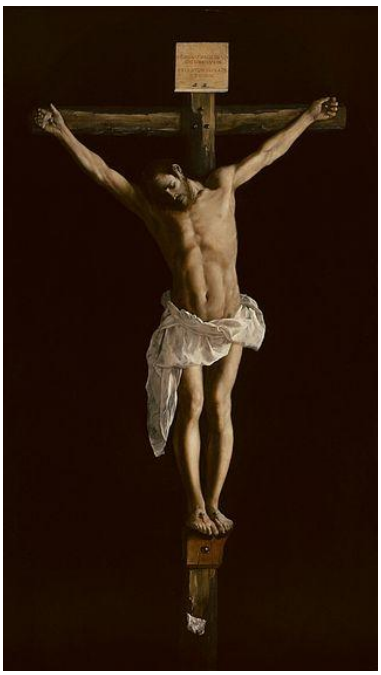
Para completar el trabajo, mencionaremos a tres de los pintores más importantes del momento: Zurbarán, Murillo y Velázquez, y para ello utilizaremos algunas obras de Caravaggio dentro de la serie de pinturas religiosas, mitológicas y bodegones, caso de *Los jugadores de Cartas*, *La Buenaventura, La cena de Emaús*, *bodegones con naturalezas muertas, etc.*

Con Zurbarán comenzamos destacando como utilizará en las escenas religiosas a personajes vestidos anacrónicamente con su época, como haría

Caravaggio con sus vírgenes. La diferencia entre ambos es que el pintor italiano utiliza personas sencillas y humildes, como prostitutas, mientras que para Zurbarán posaron mujeres de la alta sociedad sevillana de su tiempo.

Ambos maestros no tendrán en común la forma de trasmitir la personalidad del personaje, ya que mientras que a Caravaggio no le importa sino el realismo que le ofrece su figura, a Zurbarán lo más que le preocupa es su carácter devocional y solemnidad de su composición.

Su *Cristo Crucificado* dará fe de la tendencia pictórica del pintor extremeño. Observamos su maestría y su fervorosa adhesión al tenebrismo más riguroso, igual que Caravaggio en su *Cristo en la Columna* (1607). Participamos de la tensión que vive Cristo en la cruz gracias a su exclusivo uso de una luz dramática. En *La curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans*, introducirá naturalezas muertas.



Zurbarán: *Crucificado* (1627).

Instituto de Arte, Chicago (USA).

Caravaggio: *Cristo en la columna* (1607). Museo de BB.AA. Rouen (Francia).

Zurbarán: ***Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans.*** **Iglesia de Santa María Magdalena, Sevilla.**

Aunque posiblemente la *Cena de Emaús,* del italiano, sea la tela más *usada* por los artistas españoles, especialmente por Velázquez. Concretamente nos referimos a las naturalezas muertas presentes sobre la mesa y los magníficos estudios de perspectiva y volumen conseguidos gracias al magistral uso de la luz.

Caravaggio: ***Cena de Emaús*** **(1596-1602). National Gallery, Londres.**

Caravaggio: *Cena de Emaús* (det).

La velazqueña *Vieja friendo huevos* (1618), pintada con solo diecinueve años, sorprende por su maestría. El uso de los fondos neutros y la luz, resaltan todos los objetos, llamando poderosamente la atención la fuente donde los huevos se fríen, y los cacharros magníficamente iluminados del primer plano.

Velázquez: *Vieja friendo huevos* (1618).

La *Vieja friendo huevos* nos sitúa en un ambiente humilde de la Sevilla de su época, semejante a los romanos de Caravaggio. No faltarán detalles que dejen constancia de ello: el joven y la anciana están vestidos con ropas sin lujos; los utensilios de la cocina son los usados por la gente de pueblo: el mortero, la cuchara de palo, la cereta, las jarras, el cuchillo, el plato…. Destacar el realismo que consigue

Velázquez en los rostros y especialmente en el humeante fuego donde los huevos se fríen que parecen que van a saltar chispas. En *El Almuerzo* hará lo mismo que hizo Caravaggio en la mesa de la *Cena de Emaús,* colocando el plato en el borde de la misma que pareciera fuera a caerse en cualquier momento, o los escorzos.

Velázquez: *El Almuerzo* (1619). Museo de Budapest.

Velázquez: Tres hombres a la mesa (1617-18). Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Las imágenes hablan por sí solas, con la extraordinaria composición, sin faltar ningún elemento ni personajes, colocando los justos y necesarios para conseguir un realismo que deja al espectador sin palabras. La utilización de luces y sombras con fondos neutros; los rayos que iluminan cierto lugar de la obra y que hace que la mirada vaya hacia allí. Todo es fantasía, serenidad, sentimientos, miseria. El pintor nos traslada a un mundo imaginario, que existió pero al que no podemos llegar sino con su imaginación y destreza.

Respecto a Murillo, pareciera la contraposición de Caravaggio, especialmente respecto a su carácter, pues el sevillano fue modesto, bondadoso y de trato fácil. No presumía de fama y era muy culto. Caravaggio, por la documentación guardada en el archivo de Roma, era violento y rebelde, buscaba la fama y poderse codear con lo mejor del ambiente cortesano romano

Murillo fue amigo de comerciantes y banqueros flamencos que estaban establecidos en Sevilla, interpretando con maestría tanto asuntos religiosos como escenas de género, especialmente niños y mendigos.

En sus primeros años como pintor, quedará reflejada su admiración por Zurbarán, por el tratamiento de las figuras de monjes, y el interés por los celajes dorados poblados de seres celestiales. La obra de referencia de Murillo será *La Cocina de los Ángeles,* donde mezcla el naturalismo zurbaranesco, su severa monumentalidad con su maestría en el bodegón.

Murillo: *La Cocina de los Ángeles* (1646). Museo del Louvre.

En la pintura observamos cómo el pintor eleva el cuerpo del santo, con la luz que hace su figura convirtiéndolo en el centro de atención, e introduciendo gran cantidad de personajes y naturalezas muertas.

En *La Sagrada Familia del pajarito* (1650), utilizará objetos de la vida cotidiana en aras de transformar la escena religiosa en una pintura de interior, con cierto carácter costumbrista. Murillo convertirá al Niño en el protagonista principal, junto con San José. A María la sitúa en un segundo plano, consiguiendo con esta composición una reunión familiar acogedora y tierna. Obra de fuerte carácter didáctico, donde destacan los valores de la familia siguiendo las recomendaciones de la Iglesia.

Los contrastes lumínicos y los objetos cotidianos lo acercan a Caravaggio, especialmente a partir de estas fechas, mediados del Seiscientos.

Murillo: *La Sagrada Familia del pajarito,* (c. 1650). Museo del Prado.

Sus pícaros y mendigos nos acercan a una realidad, la de la Sevilla de mediados del siglo XVII, marcada por los desastres: terremotos y epidemias. La miseria y los mendigos, serán protagonistas de su pinturas, aunque les dará un aire feliz, aunque sean niños mendigos o humildes, que visten harapos. Sus rostros

transmiten a pesar de su miseria, alegría y bondad. A diferencia de Caravaggio, estas escenas se desarrollan en interiores o al aire libre.

Murillo: *Niño espulgándose* (c. 1645-1650). Museo del Louvre.

Murillo: *Tres muchachos* (Dos golfillos y un negrito) (c.1670). Dulwich Picture Gallery. Londres.

Este trabajo nos ha permitido comprobar la impronta de Caravaggio en maestros de otros países y épocas, y cómo su huella –a pesar de no haber tenido discípulos directos- se mantuvo viva hasta entrado el siglo XVIII. Su estela seguida por diferentes artistas, con personalidades y vivencias totalmente distintas, en momentos dispares del tiempo y lugar, seguirá un único fin, conseguir una obra de arte eterna.

8. BIBLIOGRAFÍA.

BENITO DOMENECH, Fernando (1987). *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Ediciones Petromed.

BIBLIOTECADIGITAL:http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/EuropaPapel/documentos/europa_obra_184.pdf

BONA CASTELLOTTI, Marco. *La paradoja de Caravaggio.* Ediciones Encuentro. Madrid, 2010.

CARAVAGGIO: Catálogo de exposición Museo Nacional del Prado, 1999. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000. Organizado por el Sorpintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma. Coordinación en Italia Roberta Rinaldi; En España: Judith Ara Lázaro, Madrid. Marta García Maruri, Bilbao. Ediciones Electra. Museo Nacional del Prado.

CLARK, Kenneth. *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Editorial Nerea, 1978.

DELENDA, Odile. *Francisco de Zurbarán. Pintor 1598-1664.* Madrid: Editorial Arco/Libros, S.L., 2007.

DIAZ-PLAJA, Guillermo. *El espíritu del barroco.* Tres interpretaciones. Barcelona: Editorial Apolo, 1940.

ENRIQUE PÁEZ, Eduardo. *Rembrandt, pintor del alma*. Ediciones Panamericana Editorial Ltda.: Colombia, 2004.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio, una vida sagrada y profana* (trad. Belén Urritia. Santillana Ediciones Generales. Madrid, 2011.

MEDINA DE VARGAS, Raquel. *La luz en la pintura: un factor plástico del siglo XVII.* Barcelona, 1988.

MORÁN TURINA, Miguel. *Ribera.* Grandes maestros. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005.

OCIO ZAPATA, Mª Paz. Museo del Prado. *Los Grandes Maestros*. La Colección de pintura española. Madrid: Edimat Libros, 2004.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. [et al.]. *El Siglo de Oro de la pintura española.* Madrid: Mondadori España, 1991.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE Prieto, Benito. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2010.

PRIETO BELLORI, Giovan. *Vidas de pintores*. (Traducción Isabel Morán García; introducción, edición y notas: Miguél Morán Turina. Ediciones Akal. Madrid, 2005

RUPERT MARTIN, John. *Barroco.* Libros de Arquitectura y Arte. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (prol.); Lucas de Tena, Consuelo (trad.). Bilbao: Edición Xarait Libros, 1986.

THUILLIER, Jacques (introducción, biografía y estudios críticos*) La obra pictórica completa de Georges de La Tour*. Editorial Noguer. Barcelona-Madrid, 1974.

VALDIVIESO, Enrique. *Murillo sombras de la Tierra, luces del cielo*. [S.l.] (España): Sílex, 1990.