



CARAVAGGISMO

en el Museo Thyssen-Bornemisza

Caravaggio y caravaggismo en el Museo Thyssen-Bornemisza

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

CARAVAGGISMO

en el Museo Thyssen-Bornemisza

Caravaggio y caravaggismo en el Museo Thyssen-Bornemisza

por

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

No cabe duda de que una de las obras más importantes del Museo Thyssen-Bornemisza desde el punto de vista histórico pero también por su calidad y atractivo para el espectador es la *Santa Catalina* de Caravaggio, pintada a finales del siglo XVI. La pintura fue adquirida en 1934; poco antes, en 1930, el barón Heinrich Thyssen-Bornemisza había comprado una obra que fue atribuida de inmediato al francés Valentin y que mostraba una fuerte influencia del maestro lombardo.

La representación en la Colección de la tendencia caravagista -que repercutió en pintores de toda Europa occidental directamente, a través de la estancia en Roma o Nápoles, o por el conocimiento de copias del maestro o de las obras de sus seguidores al regresar a sus centros de origen o al enviarlas fuera de su ámbito de trabajo- permaneció anclada en las dos obras citadas durante más de cuarenta años debido a variadas circunstancias entre las que basta citar la II Guerra Mundial y sus consecuencias y también la ausencia de obras significativas en el mercado.

Pero desde 1976 hasta 1986 la colección se enriqueció con piezas representativas del influjo de Caravaggio, datables en el primer tercio del siglo XVII y pintadas por el romano Salini, por el toscano Gentileschi, los ultrayectinos Van Baburen, Honthorst, Van Bijlert, Ter Brugghen y Stom, el valenciano Ribera y el calabrés Preti. De esta forma cabe contemplar en el Museo Thyssen-Bornemisza un conjunto suficiente para conocer las características del lenguaje artístico de Caravaggio y su difusión con distintos matices y en diferentes territorios.

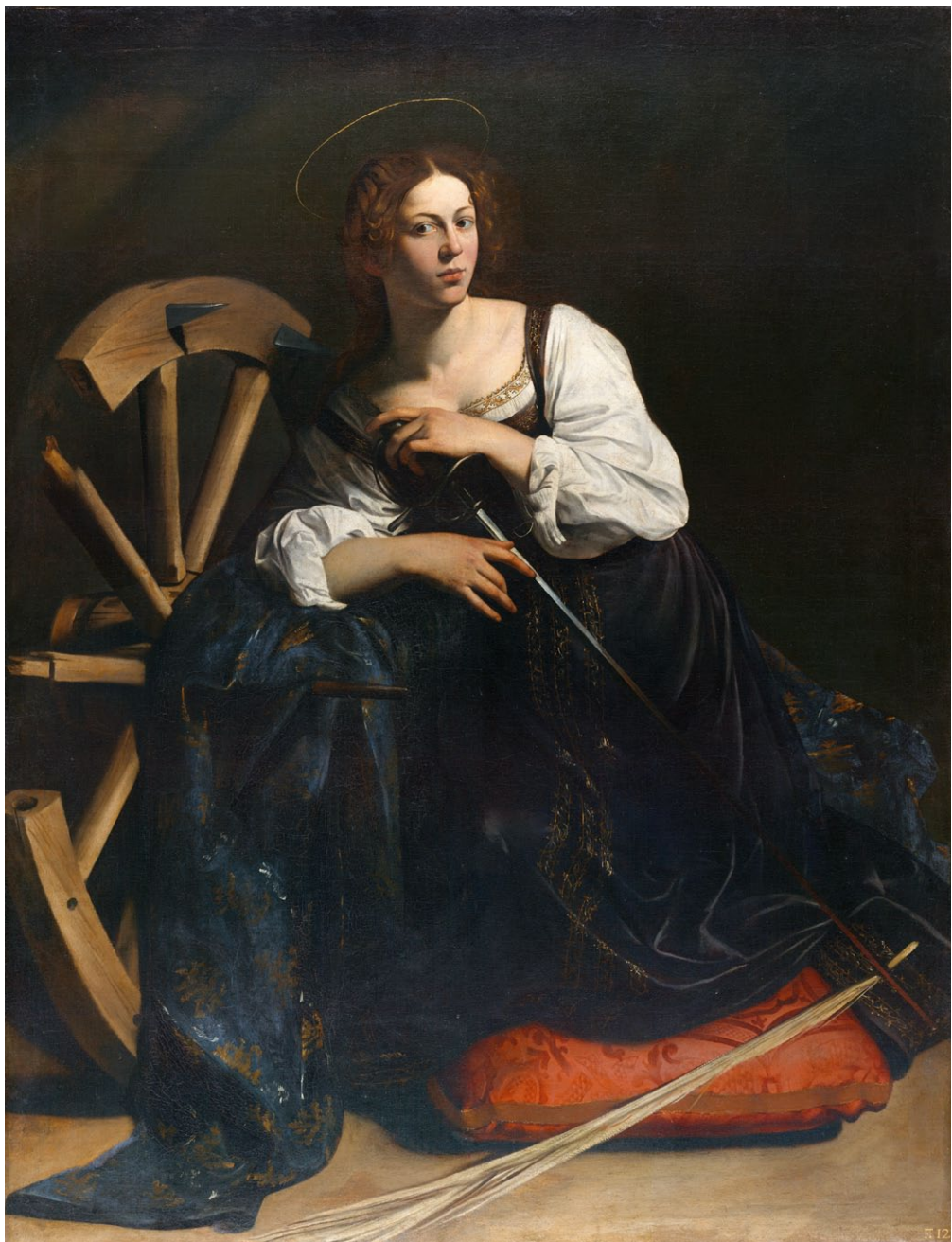
Según hemos indicado, la pintura de Caravaggio es la principal en este grupo no sólo por la categoría de su autor sino por ella misma como obra maestra. Por este motivo iniciaremos por ahí estas páginas.

Michelangelo Merisi nació en septiembre de 1571 probablemente en Milán, si bien no cabe descartar por completo que lo hiciera en Caravaggio, de donde recibió el nombre por el que fue conocido y que era población lombarda a la que su familia estuvo ligada, incluyendo propiedad de tierras. En abril de 1584 se firmó en Milán el contrato por el que se colocaba como aprendiz del pintor bergamasco Simone Peterzano que había trabajado en Venecia. A través de su maestro conoció la pintura de Tiziano, pero también hubo de fijarse en la obra de Campi, Moroni, Savoldo o Moretto e incluso Arcimboldo. Se le documenta en Caravaggio entre 1589 y 1591 y de nuevo en Milán en julio de 1592.

Poco después se trasladó a Roma, pero hasta julio de 1599 sólo tenemos noticias indirectas. En los primeros años anduvo a la búsqueda de un mecenas, pero hubo de conformarse con formar compañía con algunos pintores de su edad como Antiveduto o Giuseppe Cesari, que alcanzó el éxito, o recibir una leve y poco duradera acogida por parte de algún personaje de no especial relevancia. Las obras que conocemos datables entre 1592 y 1594 son de modestas dimensiones, con una sola media figura de un joven y fondo plano, en los que destaca el realismo y la claridad de luces y colores; dos de ellas fueron incautadas en 1607 a Cesari, ya Caballero d'Arpino, y pasaron a propiedad del cardenal Scipione Borghese: *Baco enfermo* y *Muchacho con cesto de frutas* (ambas en la Galleria Borghese, Roma).

Hacia 1594 debió de pintar la *Zíngara* o *Buenaventura* (Museos Capitolinos, Roma) y el *Gioco* o *Tramposos* (Museo Kimbell, Fort Worth) que Valentino, corredor o marchante, presentó al cardenal Francesco Maria Del Monte. Las pinturas, que muestran articulación espacial, juego de luces y sombras y mayor tamaño que las precedentes, convencieron al cardenal. Desde entonces hasta finales de 1600 Caravaggio gozó de su mecenazgo viviendo en su palacio Madama; actuaba Del Monte como embajador del gran duque de Toscana y fue protector de la Academia de San Luca.

Por encargo del cardenal pintó *Una música* y *Tañedor de laúd* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), probablemente la *Estigmatización de san Francisco* (Wadsworth Atheneum, Hartford), el techo del camerino (ahora Casino Boncompagni Ludovisi, Roma) con Júpiter, Neptuno y Plutón y la expulsión de los Titanes (1597), la *Cabeza de Medusa* y *Baco* (ambos en la Galleria degli Uffizi, Florencia) para el gran duque de Toscana y *Santa Catalina*, que es el cuadro que nos ocupa. Seguramente en estos mismos años hay que datar la otra versión de la *Buenaventura* (Musée du Louvre, París) que pintó para Pietro Vittrice y la segunda del *Tañedor* (Museo del Hermitage, San Petersburgo) para el marqués Vincenzo Giustiniani, el *Retrato de Maffeo Barberini*, luego Urbano VIII, que puede ser el de la Galleria Corsini de Roma (para otros autores es copia del original), el *Cesto de frutas* (Pinacoteca Brera, Milán) para el cardenal Federico Borromeo, huésped de Del Monte en los años finales del siglo y el *Descanso en la huída a Egipto* (Galleria Doria Pamphili, Roma) quizá para el cardenal Aldobrandini. En cambio no recibió encargo alguno de Clemente VIII (papa 1592-1605).



Caravaggio
 Santa Catalina, c. 1598
 Museo Thyssen-Bornemisza,
 Madrid

Santa Catalina, pintada al óleo sobre lienzo entelado, mide 173 x 133 cm (aproximadamente 8 x 6 palmos). La inscripción F.12 en el ángulo inferior derecho indica fideicomiso y el número del inventario Barberini de 1817. La preparación del lienzo se hizo con albayalde y tierras, por lo que resulta de tono pardo; los pigmentos no presentan singularidad reseñable ni el aglutinante de aceite de lino. Está pintado con el lienzo sobre el bastidor y sin dibujo previo. Tanto sobre la preparación como sobre la capa pictórica hay incisiones hechas posiblemente con la punta del mango del pincel como sucede en otras obras del pintor, pero en este ejemplar no se refieren a la composición, a no ser algunas que sirven para fijar los pliegues del vestido, por lo que se ignora su finalidad. Según es usual en el pintor existen modificaciones que no son de fácil explicación; se refieren a la posición del hombro izquierdo, a las manos y a los dedos como el índice izquierdo que estaba sobre el escote antes de doblarlo sobre la empuñadura de la espada.

Fue Bellori en sus *Vite* en 1672, quien citó la obra por vez primera: “Dipinse per questo signore [Del Monte] una musica de giovini ritratti del naturale en mezze figure, una donna in camicia che suona el liuto con le note avanti e Santa Caterina ginocchione appoggiata alla rota: li due sono ancora nelle medesime camere, ma riescono d’un colorito più tinto, cominciando già Michele ad ingagliardire gli oscure”. Al morir el cardenal Del Monte en 1626 y su sobrino heredero el mismo año, pasó a otro familiar que vendió pinturas en 1627 y 1628; la obra fue adquirida por Antonio Barberini, sobrino del papa Urbano VIII, y en su colección se inventaría en 1644 y en 1671; allí la vio Bellori. Permaneció en la familia hasta la adquisición en 1934 por Heinrich Thyssen-Bornemisza.

Sin embargo de la atribución de Bellori, hasta la rotunda propuesta de Voss en 1923 no fue aceptada la autoría de Caravaggio, que desde entonces ha sido unánime. La divergencia se ha planteado respecto a la datación. Hasta mediados del siglo XX hubo preferencia por fechar el cuadro en los primeros años de relación con Del Monte e incluso antes. Luego ha sido común considerar la obra de finales del siglo XVI, siempre antes de las pinturas de la capilla Contarelli (San Luis de los Franceses, Roma) que son de 1599-1600. Estamos de acuerdo con quienes fechan la pieza en cuestión en 1597 ó 1598. Sus características formales y la comparación con otras obras de la época así lo testimonian.

La representación de Santa Catalina de Alejandría procede principalmente de la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze (1265). Hija del rey Costo, de gran belleza y conocedora de las artes liberales, se enfrentó con valiosos argumentos al emperador Majencio (306-312) o Maximino (308-313) en Alejandría. Este hizo llamar a cincuenta gramáticos y retóricos, los más sabios del Imperio, que no encontraron cómo oponerse a los argumentos de la virgen sobre el verdadero Dios; el emperador los condenó al fuego y recibieron el bautismo de sangre. Catalina fue encarcelada y atada con cuerdas guarnecidas con ganchos férreos; luego se prepararon cuatro ruedas con cuchillas y púas de hierro que giraban en sentido opuesto pero un ángel las destrozó, volviéndose éstas contra los presentes. Convertidos y martirizados la emperatriz, el jefe del ejército y sus soldados, el emperador ordenó que Catalina fuera decapitada; los ángeles transportaron su cuerpo al monte Sinaí. No se relata en la *Legenda aurea* el pasaje de los desposorios místicos con Jesús, que es representado con frecuencia.

De la narración proceden los atributos iconográficos más utilizados. En la obra de Caravaggio aparecen el vestido rico que corresponde a una princesa, la rueda con las afiladas púas y la espada ensangrentada, instrumentos de su martirio, y como señal de su triunfo, la palma y la fina aureola de santa; en cambio no hay libros, ni corona, ni el anillo de los desposorios, ni, desde luego, ángel alguno.

No consta cuál fue el motivo por el que el cardenal Del Monte escogió a santa Catalina como protagonista del cuadro de Caravaggio. Pero puede ser suficiente el hecho de que entre sus pinturas aparecen hasta cuatro ejemplares más con la figura de la santa para explicar que fue el gran fervor por ella lo que originó el encargo. En su testamento Del Monte se refiere a esa devoción y señala a la santa como intercesora.

El asunto se relaciona con el modelo utilizado, pues la realidad de la mujer obliga a pensar en un retrato. Hay conformidad en ver el mismo rostro en la *Conversión de María Magdalena* (Institute of Arts, Detroit) de 1598 ó 1599 y en *Judit degollando a Holofernes* (Palazzo Barberini, Roma) de fecha próxima, ambas encargadas por el banquero papal Ottavio Costa.

Cuando Voss atribuyó la obra al pintor lombardo pensó que era un retrato de Caterina Campani, esposa de Onorio Longhi, amigo de Caravaggio, quien retrató a ambos, por la coincidencia de nombre. Pero el retrato estaba todavía en la familia en 1656. En 1960 Salerno descubrió en el inventario del marqués Vincenzo Giustiniani, hecho en 1638, el año siguiente a su muerte, el retrato de una cortesana llamada

Fillide. Giustiniani encargó varias obras a Caravaggio y el retrato -destruido en Berlín durante la II Guerra Mundial, pero conocido por fotografía-, aunque con diferente y alto peinado, parece que coincide con el rostro de santa Catalina. Fillide Melandroni (Siena 1581-Roma 1618) se refiere en su testamento de 1614 -y aparece también en el inventario post mortem-, a un retrato suyo pintado por Caravaggio que tenía en su casa pero que pertenecía a Giulio Strozzi (1583-1660), a quien debía restituirse; este poeta estaba en Roma al iniciarse el siglo y tuvo relación con la cortesana. Se supone que el retrato sería el que más tarde aparece en la colección de Giustiniani. En cualquier caso, en la actualidad parece generalmente admitido que Caravaggio empleó a Fillide como modelo en el cuadro del Museo Thyssen-Bornemisza.

Desde el punto de vista iconográfico hay aspectos peculiares en la representación de la santa. Aparece genuflecta y mira como de soslayo, sostiene la espada con ambas manos y se apoya con el codo en la rueda. Lleva amplia camisa blanca de ancho escote con cenefa bordada en él -como sucede con las figuras de María Magdalena en las obras de Detroit y de la Galería Doria Pamphili-, un vestido con tirantes y sin mangas de color morado oscuro y con adornos dorados y un manto azul, también oscuro, recamado en oro y plata, que reposa en parte sobre el eje de la rueda. Resulta así vestida según la moda contemporánea.

Las características formales son las propias de Caravaggio con los matices correspondientes a la época en que se pintó el cuadro. Aunque sea un término muy usado, destaca en primer lugar el realismo en la figura y en los vestidos

y objetos -rueda, espada, palma y almohadón- pues se trata del concepto fundamental con el que Caravaggio revolucionó el panorama pictórico dominado por manierismos profanos o contrarreformistas o en el que Annibale Carracci empezaba a introducir una tendencia clasicista. Este realismo afecta igualmente al tratamiento de la luz, originando lo que se acostumbra a denominar tenebrismo pues se marcan con intensidad tanto las luces como las sombras. En este ejemplar la luz proviene de la derecha, a diferencia de lo que suele suceder, pues los pintores son diestros por lo común. Como, a juzgar por sus obras, Caravaggio también lo era, habrá que pensar que el origen de la luz estaría justificado por la ubicación de la pintura en el palacio del cardenal.

Los volúmenes aparecen destacados con claridad: tanto el cuerpo de la santa como la rueda y el almohadón. Pero el espacio que ocupan no aparece definido. El suelo iluminado y el fondo oscuro, como es normal, no concretan el lugar en que se encuentra la figura. La composición que parece simple a primera vista reúne distintas estructuras. La rueda impone un sentido circular que sigue por la palma y sube por el brazo, hombro y cuello de la mujer. Pero a la vez hay que tener en cuenta el cruce perpendicular de palma y espada y, sobre todo, el escorzo oblicuo en que está colocada la rueda que se enfrenta espacialmente con los brazos en particular y la figura en general.

También los colores han sido empleados con valor en sí mismos y para la estructura compositiva. La claridad de la piel humana y de la camisa queda destacada entre lo oscuro del fondo y del vestido y rodeada por el tono ocre

y marrón de la madera de la rueda y del suelo. El rojo del almohadón es el contrapunto de color cálido necesario para completar la brillantez de la pintura y su carácter cortesano, según comentaremos, no sólo religioso, por representar a una santa. Pruébese a imaginar el cuadro sin ese objeto colorido y se comprobará que es imprescindible en la apreciación visual.

Más allá de aspectos técnicos, formales e iconográficos, la obra responde plenamente a una primera madurez del pintor por su contenido y la interpretación que efectúa del asunto. Se trata de la primera gran pintura religiosa que hizo, pues la *Estigmatización de san Francisco*, seguramente anterior y hecha también para el cardenal, no sólo es de menores dimensiones, sino que se relaciona por la figura del ángel con las obras más tempranas; si bien el fondo es oscuro responde a motivos iconográficos.

Por vez primera Caravaggio presentó una nueva imagen de la persona santa. Por una parte, la figura es grandiosa, de tamaño natural; por otra, se trata de un ser real, es un retrato al que colocó un fino halo luminoso, como haría en ocasiones sucesivas, que no oculta la humanidad de la mujer. También a partir de ahora será común que emplee fondos oscuros en sus obras, pero no es suficiente ni correcto por completo dividir la producción del pintor lombardo entre pinturas de fondo claro y de fondo oscuro como si se tratara simplemente de una variante formal. El fondo oscuro contribuye a eliminar la circunstancia ambiental y la definición del lugar al tiempo que contribuye a aumentar la presencia física de los personajes y a procurar una atmósfera de silencio, misteriosa y llena de espiritualidad.

Así, los santos -santa Catalina en esta obra-, aparecen como seres humanos y cercanos, lejos de representaciones increíbles o de sofisticada intelectualidad que los alejan del espectador como del fiel devoto.

En esta línea, pero aprovechando los asuntos iconográficos para expresar el drama del ser humano y la violencia ejercida contra el inocente o las más variadas e íntimas emociones en gente del pueblo, humilde y sencilla, a la luz muchas veces de relatos evangélicos entendidos en su espíritu más profundo, es como desarrolló Caravaggio el resto de su producción.

En el cambio del siglo llegaron los dos primeros encargos públicos, con intervención de Del Monte, que resolvió con extraordinaria maestría, pese a su tamaño y número de personajes: capilla Contarelli en San Luis de los Franceses (*Vocación y Martirio de san Mateo* y *San Mateo y el ángel* en doble versión) y capilla Cerasi en Santa Maria del Popolo (*Conversión de san Pablo* y *Crucifixión de san Pedro*).

Desde 1601 hasta 1606 satisfizo encargos públicos y privados. Principales clientes y protectores fueron el marqués Vincenzo Giustiniani (*Amor victorioso* de la Gemäldegalerie de Berlín y *Coronación de espinas* del Kunsthistorisches Museum de Viena; además adquirió la primera versión rechazada de *San Mateo y el ángel*, destruida en Berlín) y su hermano el cardenal Benedetto (*Retrato y Oración en el Huerto*, no conservados, *Incredulidad de Santo Tomás* en Sanssouci en Potsdam y *San Jerónimo* de la abadía de Montserrat); también el marqués Ciriaco Mattei, en cuyo palacio se alojó algún tiempo (*Cena en Emaús* de la National Gallery en Londres, *Prendimiento de*

Cristo en la National Gallery de Irlanda en Dublín y *Muchacho abrazando a un carnero* de los Museos Capitolinos en Roma). Maffeo Barberini le encargó el *Sacrificio de Abraham* (Galleria degli Uffizi, Florencia), Massimo Massimi la *Coronación de espinas* (Cassa di risparmio di Prato) y un *Ecce Homo* (Palazzo Rosso en Génova) y monseñor Benedetto Ala, gobernador de Roma, un *San Francisco* (Museo Civico en Cremona); otras obras no están documentadas, como el *David* del Museo del Prado y la *Vocación de san Pedro y san Andrés* de la Colección Real Británica (Hampton Court Palace).

A este amplio conjunto de piezas se une una serie grandiosa de cuadros de altar para capillas de patronato, además del segundo *San Mateo* (1602). Gerolamo Vittrice, cumpliendo la voluntad de su tío Pietro, encargó el *Entierro de Cristo* para la Chiesa Nuova (1604); la viuda de Ermete Cavalletti, racionero de la Cámara Apostólica y miembro de la archicofradía de la Santísima Trinidad de los Peregrinos y peregrino a Loreto, la *Virgen de los peregrinos* de la iglesia de San Agustín (1605); el jurista Laerzio Cherubini el *Tránsito de la Virgen* (Louvre) para los carmelitas de Santa Maria della Scala (1605) que, rechazada, fue comprada por el duque de Mantua; y la archicofradía de Santa Ana de los palafreneros la *Virgen de la sierpe* para la iglesia de San Pedro (1606), adquirida pronto por el cardenal Scipione Borghese, que encargó un *San Jerónimo* (Galería Borghese).

Desde 1600 hay noticias de denuncias ante la policía por agresiones e injurias a distintas personas que le costaron algún encarcelamiento y pequeños alejamientos, a la par que heridas en una ocasión; Lena, “donna di Michelangelo”, empleada como modelo en varios cuadros de altar, fue

motivo de algunos de los incidentes. Esta vida irregular es simultánea al encargo de los cuadros citados y de otras pinturas documentadas o rehusadas (casino Doria de San Pier d’Arena en 1605).

La situación hizo eclosión cuando el 28 de mayo de 1606, en una disputa tras un juego de pelota, Caravaggio mató a Ranuccio Tomassoni, sujeto de mala reputación. Temiendo ser detenido y castigado, el pintor huyó de Roma. Refugiado en Zagarolo pintó para el marqués Costanzo Patrizi, por mediación de Ottavio Costa, una segunda versión de la *Cena en Emaús* (Pinacoteca Brera, Milán).

Condenado a pena capital según unos autores o a extrañamiento en estados no pontificios según otros, Caravaggio vivió los cuatro últimos años de su vida fuera de Roma sin dejar de pintar con tanta o mayor calidad que antes, grandes cuadros de altar u otros menores de encargo privado, solicitado por importantes instituciones y particulares.

En Nápoles (octubre 1606 - julio 1607) hizo *Las siete obras de misericordia* para la hermandad del Pio Monte della Misericordia, donde se conserva, obra que provocó gran influencia y con otras suyas sirvió para iniciar una fecunda tendencia realista en la ciudad. La *Virgen del Rosario* (Kunsthistorisches Museum en Viena), que pudo haber pintado también en Roma, comprada luego por Rubens y Brueghel, la *Crucifixión de san Andrés* (The Cleveland Museum of Art), encargo del virrey conde de Benavente, y dos versiones de la *Flagelación* (la primera solicitada por Tommaso de Franchis para San Domenico Maggiore, actualmente en la Pinacoteca en Capodimonte, y la segunda,

de comitente desconocido, ahora en el Musée de Beaux-Arts de Rouen) fueron otras obras de estos meses. En Malta (julio 1607-octubre 1608), llegó a ser armado caballero de la orden pero luego, encarcelado, huyó en unas circunstancias extrañas. Retrató al gran maestro Alof de Wignacourt armado (Musée du Louvre, París) y sin armadura (perdido), regaló un *San Jerónimo* (Museo de San Juan de los Caballeros, La Valletta) a fra Ippolito Malaspina, hizo un *Cupido dormido* (Palazzo Pitti, Florencia) para fra Francesco dell'Antella y el retrato de fra Antonio Martelli (Palazzo Pitti, Florencia). La gran obra fue, sin embargo, la *Decapitación de san Juan Bautista*, encargada por la Orden para su oratorio (Museo de San Juan, Valleta).

Huído a Sicilia, donde permaneció un año, pintó grandes cuadros de altar: en Siracusa, *Entierro de santa Lucía*, encargo del Senado de esta ciudad para la iglesia de la santa patrona (depositado en el Museo Nazionale di Palazzo Bellomo); en Messina, *Resurrección de Lázaro*, cuyo comitente fue el comerciante Giovanni Battista de'Lazzari para su capilla en la iglesia de los Padri Crociferi, y *Adoración de los pastores*, encargo del Senado para la iglesia de los Capuchinos (ambos en el Museo Nazionale de Messina); en Palermo, *Nacimiento con san Francisco y san Lorenzo*, encargo de la compañía de San Francisco para san Lorenzo (robada del oratorio de San Francisco).

Vuelto a Nápoles en octubre de 1609 acabó la gran *Flagelación* para San Domenico Maggiore, hizo la *Salomé* de la National Gallery de Londres y la versión del Palacio Real de Madrid (que puede ser Herodías) -para algunos pintada en la primera estancia-, la *Anunciación* de Nancy (Musée des

Beaux-Arts) donada inmediatamente por Enrique II duque de Lorena a la catedral de esta ciudad, una *Resurrección de Cristo*, para la capilla del bergamasco Alfonso Fenaroli en la iglesia de Sant'Anna dei Lombardi (desaparecida), la *Negación de san Pedro* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y el *Martirio de santa Úrsula* (Banca Intesa, Nápoles) para Marcantonio Doria. Envío al cardenal Scipione Borghese un *David con la cabeza de Goliath* como señal de arrepentimiento, pues de él dependía la anulación de su pena; también llegó a sus manos un *San Juan Bautista* (ambos en la Galleria Borghese de Roma).

Caravaggio, con intención de conseguir el perdón que Borghese podía concederle y, al parecer, bajo la protección y recomendación del cardenal Gonzaga embarcó en Nápoles en dirección a Roma. Detenido en la frontera del Reino con los Estados Pontificios, perdió sus pertenencias y al menos dos pinturas (*San Juan Bautista* y *María Magdalena*) y enfermó de fiebres malignas muriendo en Porte Ercole el 18 del julio de 1610. Las circunstancias del viaje y el destino de los últimos cuadros es todavía objeto de especulaciones y de opiniones divergentes.

Según dijimos, varias obras de la colección representan en distinta medida el influjo de Caravaggio en pintores de variada procedencia y trabajando en ciudades diferentes.



Tommaso Salini
*Joven campesino
 con una garrafa*, c. 1610
 Museo Thyssen-Bornemisza,
 Madrid

La figura de Tommaso Salini (Roma hacia 1575 - 1625), presenta muchos aspectos oscuros y hay gran debate entre los especialistas. Existe media docena de obras de asunto religioso, datables entre 1614 y 1620 y varias con firma y fecha, pero el problema se plantea respecto a cuadros de flores. En 1603 Caravaggio declaró que no había visto obra alguna suya y que acompañaba a Baglione, quien debió de ser su maestro y que le menciona con elogio en su obra escrita. Señaló que pintaba floreros, y obras de ese género son las que se recogen en los inventarios de Borghese, Ludovisi y Medici. Por ello unos le atribuyen piezas con jarras manieristas, pero otros lo hacen con obras de mayor modernidad que corresponderían a años avanzados de su vida.

Eso es lo que sucede con el *Joven campesino con una garrafa* y coles que admiten desde 1976 muchos especialistas. Las verduras se relacionan con un cuadro firmado y fechado en 1621 (colección privada, Turín) con inscripción apócrifa, pero que quizás es copia de la que existiera en origen. La cuestión se complica porque otras obras con características similares llevan la firma S.B.P. y fechas de mediados del siglo; el anónimo pintor podría ser un discípulo de Salini, pero no es segura la explicación. La obra del Museo Thyssen deriva de las tempranas piezas de Caravaggio en lo que respecta al muchacho de media figura con el hombro desnudo y con el acompañamiento de naturaleza muerta; además del realismo, los contrastes tenebristas son muy acusados y el triángulo luminoso de la zona alta también es típico del lombardo. Por otra parte, las similitudes formales son evidentes con el *Muchacho jugando con ratón y gato* (Museo de Sebastopol) y existen también con otras pinturas con figura y naturaleza muerta. Este grupo parece que pertenece a Salini en su etapa final, entre 1610 y 1625, si bien como hemos indicado quedan cuestiones pendientes.



Taller de Orazio Gentileschi
Lot y sus hijas, c. 1621-1623
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

El toscano Orazio Lomi llamado Gentileschi (Pisa 1563 - Londres 1639) se trasladó a Roma en 1576 ó 1578. Después de formarse en obras de encargo pontificio bajo la dirección de maestros tradicionales, evolucionó al iniciarse el siglo en la línea realista de Caravaggio en varios cuadros de devoción privada. Esta tendencia duró un decenio y luego fue apagándose mientras trabajaba en grandes ciclos en el Quirinale y en el Casino Borghese. Después del enfrentamiento con Tassi en 1612, que ofendió sexualmente a su hija, sólo apareció por Roma esporádicamente, buscando encargos en otras ciudades.

En 1621-1623 estuvo en Génova invitado por el patricio Giovanni Antonio Sauli y trabajó también para Marcantonio Doria, enviando obras a la corte turinesa de Carlo Emanuel de Saboya. Pasó a París en 1624-1626 al servicio de María de Medicis a la vez que hacía pinturas para el duque de Buckingham. Y en 1626 se trasladó a Londres, donde trabajó para Carlos I y la reina Henriette sin que faltaran obras para el embajador francés Du Plessis y para Felipe IV (*Hallazgo de Moisés*, 1633, Museo del Prado, Madrid). Representó escenas bíblicas, figuras de santos y algunos asuntos mitológicos. Su estilo se hizo elegante, cortesano y con evidentes sensualidades; el color es vivo y las telas brillantes. Su caravaggismo se rastrea con dificultad.

No fue raro que repitiera ciertos cuadros con escasas variaciones. Es lo que sucede con *Lot y sus hijas* que posee la colección Thyssen. El primer ejemplar conocido es el de Sauli (J. Paul Getty Museum, Los Ángeles); para el duque de Saboya fue el de Ottawa (National Gallery of Canada) y para Carlos I el de Bilbao (Museo de Bellas Artes). Es muy probable que el ejemplar del Museo Thyssen se hiciera para María de Medicis mientras el de Berlín (Gemäldegalerie) se considera versión del obrador; existen además varias copias. La representación del pasaje del Génesis (19, 30-38) corresponde a después de consumada la unión de las hijas con su padre para perpetuar la raza humana, como muestra la cantimplora vacía y los denudos de las piernas, pero no se insiste en las connotaciones eróticas que buscan otros pintores. Además de pequeñas variantes de dimensiones, las diferencias entre los citados ejemplares se refieren a los tres colores principales utilizados. En la obra del Museo Thyssen son rojo, verde y amarillo, pero el central debió de ser azul en origen; coincide con la obra del Getty Museum, aunque reduce el tamaño y presenta cierta rigidez en figuras y paños y menor brillantez en el color.



Valentin de Boulogne
*David con la cabeza de Goliat
y dos soldados*, c. 1620-1622
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Entre los pintores de origen francés que siguieron la estela de Caravaggio, quien alcanzó mayor fama fue Valentin llamado de Boulogne por un supuesto origen boloñés o en Boulogne-sur-mer de la Picardía (Coulommiers-en-Brie 1591 - Roma 1632). Probablemente llegó a Roma en 1611, si bien no está documentado hasta 1620. Sus primeras obras en el segundo decenio del siglo son de clara influencia caravaggista, representando tanto escenas bíblicas como de género con músicos y jugadores. Más tarde recibió encargos de los cardenales Francesco Barberini y Angelo Giori, del marqués Giustiniani y de Cassiano dal Pozzo; algunas de sus últimas obras aparecen teñidas por el clasicismo boloñés.

David con la cabeza de Goliat y dos soldados es obra de plenitud, muy característica, y datable hacia 1618 ó 1620. El episodio del Libro I de Samuel (17, 12-58) fue tratado por Caravaggio y con frecuencia por sus seguidores a causa de su simbolismo y por las posibilidades expresivas que comportaba. Valentin se muestra innovador al colocar a David entre dos soldados que son similares a los que aparecen en otras obras suyas. La composición, como si fuera un friso, es equilibrada, sin que falten sutiles escorzos en la posición de las manos. La iluminación contrasta luces y sombras que oscurecen incluso los ojos. Los matices cromáticos son abundantes y la técnica se despliega con virtuosismo en las telas. Pero la obra de Valentin destaca especialmente por la expresividad que consigue y que confiere cierto aire melancólico a los rostros.



Dirck Jaspersz. van Baburen
*San Sebastián atendido
 por santa Irene y su criada*,
 c. 1615-1625
 Museo Thyssen-Bornemisza,
 Madrid

Fue numeroso el grupo de pintores procedentes de Utrecht, ciudad que permaneció mayoritariamente católica en los Países Bajos del Norte, que desplegaron su actividad en Roma. De los principales hay representación en el Museo.

Dirck Jaspersz. van Baburen (Wijk bij Duurstede 1594 ó 1595 - Utrecht 1624) aprendió en Utrecht con el retratista Moreelse y hacia 1612 se trasladó a Italia; estuvo en Parma en 1615 y en Roma desde 1617 hasta 1621 en que regresó a Utrecht. En 1617-1618 se ocupó de la capilla de la Piedad o de Pedro Cósida en San Pietro in Montorio con David de Haen. Antes había pintado el *Lavatorio* (Gemäldegalerie, Berlín), que fue de Giustiniani, y *San Sebastián atendido por santa Irene y su criada* de la Colección Thyssen-Bornemisza. Esta obra anticipa el *Descendimiento* Cósida pues tiene composición semejante. Es pintura que demuestra el seguimiento de Caravaggio: realismo en los rostros, oposición de luces y sombras, fondo oscuro en un espacio indefinido, atención a las calidades del rostro y objetos como la armadura. La escorzada composición, el retorcimiento de los paños y el contraste entre las figuras son aspectos propios de Van Baburen, que sigue también a Caravaggio en la presencia inmediata de la escena, en el tratamiento del dolor y de la misericordia y en el silencio casi opresivo.

Cuando regresó a su país cultivó más las escenas de género y, sobre todo, introdujo ya en 1621 los cuadros con medias figuras sobre fondo claro de jóvenes que tocan instrumentos o cantan, que tuvieron fecundo desarrollo. Por su corta vida su catálogo apenas alcanza a treinta obras.



Hendrick ter Brugghen
Esau vende la primogenitura, c. 1627
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Hendrick ter Brugghen (La Haya 1588 - Utrecht 1629) aprendió con Bloemaert en Utrecht y llegó a Roma en 1607 ó 1608 por lo que lo mismo que sus otros compatriotas no pudo conocer a Caravaggio. No se ha descubierto por ahora ninguna de sus obras italianas. En 1614 volvió a Utrecht, donde compartió obrador con Van Baburen de 1621 a 1624, lo que explica que además de numerosos asuntos evangélicos, hiciera ya en 1621 medias figuras de músicos como su compañero. Firmó y fechó muchas de sus obras entre las que figuran numerosas versiones, con variantes, del mismo asunto.

La pintura del Museo –*Esau vendiendo su primogenitura* (Génesis, 25, 29-34) hacia 1627– es rara en su catálogo por tratarse de un nocturno a la luz de la vela y se considera que es una respuesta a Honthorst, que hizo numerosas obras con esta iluminación. Existe otro ejemplar en Berlín (Gemäldegalerie) con muchos cambios. Las caras infantiles y los colores vivos a la manera de su maestro son características propias, lo mismo que el uso de algunos objetos cotidianos como el candelero o la toca de Rebeca. La composición equilibra las cuatro figuras, sentados y de pie, arriba y abajo, delante y detrás, en torno a la mesa con la vela que sirve de centro.



Hendrick ter Brugghen
Violinista alegre con un vaso de vino, c. 1624
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Jan Hermann van Bijlert
Joven tocando la tiorba, c. 1642-1645
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Un poco más joven Gerrit van Honthorst (Utrecht hacia 1592 - 1656), aprendió también con Bloemaert y llegó a Roma en 1610 o algo después, permaneciendo hasta 1620. Fue protegido por Benedetto y Vincenzo Giustiniani para quienes hizo obras lo mismo que para el cardenal Del Monte, todavía conservadas. Por la frecuencia con que pintó escenas nocturnas fue conocido como Gherardo delle notti, pero el cuadro de la colección Thyssen-Bornemisza –*Violinista alegre con un vaso de vino*, hacia 1624, firmado– pertenece al género inaugurado por Van Baburen y Ter Brugghen de media figura de jóvenes, bebedores y músicos. El hombre desnudo, la gorra de plumas, la vigorosa y alegre expresión, el fondo claro y los fuertes contrastes tenebristas son rasgos característicos dentro de la tradición caravaggista. Es un ejemplar representativo de uno de los géneros más cultivados por los pintores ultrayectinos de impronta caravaggista. Después de 1630 abandonó esta tendencia y se convirtió sobre todo en un retratista convencional, trabajando más de un decenio en La Haya.

También pertenece a este género de pintura el *Joven tocando la tiorba* atribuido a Jan Hermann van Bijlert (Utrecht 1597/1598 - 1671), que aprendió también con Bloemaert y estuvo en Roma de 1621 a 1624 asimilando los elementos formales del caravaggismo. En su ciudad se incorporó pronto a la tendencia de jóvenes músicos que difundían con exceso Honthorst y Ter Brugghen, si bien introduce modelos femeninos, soldados y otras figuras. La pieza de la colección Thyssen-Bornemisza parece que es temprana, hacia 1625, cuando el influjo caravaggista todavía es fuerte. Además de disposiciones oblicuas, fondo claro y suave tenebrismo es singular la manera de apoyar en un mueble y la dirección de la mirada al espectador.



Resulta todavía confusa la biografía de Matthias Stom (¿Amersfoort? c. 1600 - Sicilia o norte de Italia (?), después de 1652) que sobre todo fue influido en Utrecht por Honthorst y luego en Roma, donde ya estaba en 1630. Trabajó para iglesias napolitanas durante el decenio 1631-1640 y en 1641 ya estaba en Sicilia, donde hizo obras para iglesias de Palermo, Messina y Monreale; en 1648 adquirió tres pinturas el famoso coleccionista Antonio Ruffo. Es posible que se trasladara después al norte de Italia. *La Cena de Emaús*, firmada en el brazo de la silla, corresponde a su periodo napolitano y fue asunto celebrado, pues se conocen varias réplicas y copias. La referencia a Caravaggio es indirecta, y se aprecia mejor la influencia de los nocturnos de Honthorst en el juego compositivo, en el color y sobre todo en la iluminación mediante la vela central.

Matthias Stom
La cena de Emaús, c. 1633-1639
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Jusepe Ribera
La Piedad, c. 1633
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

El valenciano Jusepe Ribera (Játiva 1591 - Nápoles 1652) fue uno de los más destacados seguidores de Caravaggio, aunque no llegó a conocerle, y extendió de manera principal su estilo en Nápoles y en muchos centros españoles. Pero su amplia producción muestra no sólo evolución desde los planteamientos del lombardo sino una manera propia que le convierte en un maestro peculiar. El conocimiento de su actividad antes del asentamiento definitivo en Nápoles se ha visto revolucionado en los últimos años si bien todavía existe debate sobre ciertos aspectos.

Hubo de llegar a Italia hacia 1608 y pudo conocer pronto el arte de Caravaggio en Roma, si bien en 1610-1611 realizó cuadros de altar en Parma. Trabajó en Roma de 1612 a 1616, casi un lustro, para clientes muy importantes que lo habían sido también de Caravaggio: el marqués Giustiniani y el cardenal Borghese y especialmente para Pedro Cósida (+ 1622), agente de los reyes españoles en Roma, que llamó a Van Baburen y De Haen cuando el valenciano pasó a Nápoles en 1616; pero hasta entonces había pintado para él un *Apostolado* (Fundazione Longhi y otras colecciones) y una serie de los cinco Sentidos (repartida en museos y colecciones varias). Tanto los nuevos modelos populares plenos de dignidad como las escenas religiosas de formato horizontal con sentido agitado y dramático contribuyeron a la formación del estilo de otros caravaggistas, tanto como las obras del maestro lombardo.

En Nápoles estuvo al servicio de los distintos virreyes que trajeron muchas de sus pinturas a España, pero también recibió encargos de importantes aficionados: Marcantonio Doria, el príncipe de Liechtenstein, el consejero Jerónimo



Josepe Ribera
San Jerónimo penitente,
c. 1634
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid

de la Torre, el marqués Serra o Antonio Ruffo; además trabajó para instituciones eclesiásticas, sobre todo la capilla de San Genaro y la cartuja de San Martín.

Las dos pinturas que exhibe el Museo Thyssen-Bornemisza -*La Piedad* (1633), llamado también *Piedad* o *Entierro de Cristo*, y *San Jerónimo penitente* (1634)- están firmadas y fechadas durante el virreinato del conde de Monterrey, pero se ignora su origen. En esos años Ribera estaba próximo a abrir su manera a una luminosidad y una paleta más viva y variada, pero aún se mantiene fiel a una realidad inmediata, atento a la representación de la piel humana, con un tenebrismo acusado y fondos oscuros y un cromatismo apagado si bien con matices diversos y pleno de coherencia con el asunto figurado.

Aunque había pintado ya cuadros con el mismo carácter iconográfico (National Gallery de Londres, Musée du Louvre) y pronto haría otros (Agustinas de Salamanca y cartuja de Nápoles), el *Treno* o *Llanto* no coincide con ninguno de ellos en la estructura compositiva, en los ademanes y expresiones emocionales ni en el color, que es más variado. El duque de Alcalá solicitaba al pintor al año siguiente una imagen de la Virgen con las manos trabadas y el rostro lo más angustiado que pudiera, como aquí aparecen. El *San Jerónimo penitente* con la calavera entre las manos y el libro en el ángulo inferior es modelo de composición en diagonal, de alternancia cromática con el manto rojo cruzado y de expresión penitencial, tan deseada en la época.



Mattia Preti
El concierto, c. 1630-1635
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Algunas veces se indica que el calabrés Mattia Preti (Taverna 1613 - La Valletta 1699) es el último caravaggista. En Nápoles pudo conocer pinturas de Caravaggio y al llegar a Roma hacia 1630 -cuando el influyente poderío del lombardo declinaba- reforzó su lenguaje con la observación de la obra de pintores nórdicos de esa tendencia. Durante el decenio 1630-1640 realizó varias obras con medias figuras en torno a una mesa recortadas sobre fondo monocromo, jugando o haciendo música, pero no en ambientes de taberna sino en espacios indefinidos con gravedad y cierto aire enigmático tenebrista. A ese grupo de obras pertenece el *Concierto* del Museo Thyssen (hacia 1635), que se parece a otras, pero varía en los rostros y en los vestidos, a la vez que intercambia posturas y objetos.

En el decenio siguiente se acercó a modos clasicistas. En 1650 pintó el ábside de Sant'Andrea della Valle, en 1651 trabajó en Módena y marchó a Nápoles en 1653 tras la muerte de Ribera cumpliendo importantes encargos. Había ingresado en la orden de San Juan en 1642 y en 1661 se trasladó a Malta, trabajando durante casi cuarenta años en la catedral de La Valletta y en las numerosas iglesias de la isla en un espectacular estilo barroco, lejano sin embargo al Caravaggio de la emocionante *Decapitación* que allí se conserva con admiración universal.