



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

## “CARAVAGGIO: VIDA Y OBRA DE UN PINTOR REVOLUCIONARIO”

AUTORÍA <b>DAVID GONZÁLEZ LAGO</b>
TEMÁTICA <b>Historia del Arte</b>
ETAPA <b>2º Bachillerato</b>

### Resumen

Caravaggio es un pintor excepcional, que supuso un antes y un después a la manera de concebir el arte de la pintura. Nacido en 1571, Caravaggio es, entre otras cosas, el iniciador del Naturalismo, o el creador del llamado “tenebrismo”, un efecto novedoso de intenso claroscuro que en su momento algunos no vieron con muy buenos ojos, calificando a Caravaggio incluso como “el anticristo de la pintura”. No obstante, su manera revolucionaria de concebir la pintura le hace ser uno de los más importantes artistas de todos los tiempos.

### Palabras clave

- Tenebrismo
- Claroscuro
- Naturalismo
- Barroco
- Pintura religiosa

### 1. Caravaggio: una vida convulsa.

Vamos a comenzar haciendo un breve repaso a la vida de Michelangelo Merisi, más conocido como Caravaggio, nombre del pueblo donde nació. El pintor italiano nació en 1571 en Porto Ercole, lugar donde murió en 1610.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº18 – MAYO DE 2009

Fue la principal figura de la pintura italiana de su tiempo. Pronto quedó huérfano, por lo que marchó a Milán, donde fue aprendiendo el arte de la pintura. Aprendió el oficio de pintor de la mano de un maestro de no mucha importancia, llamado Simone Peterzano, y sobre todo a base de estudiar las pinturas de algunos artistas venecianos.

Hacia 1589 o 1590 se trasladó a Roma, donde pasó dificultades hasta que en 1594 tuvo la oportunidad de entrar en uno de los mejores talleres, el taller del Cavalier d'Arpino, el favorito de la curia papal. La situación de Caravaggio comenzó a mejorar de manera ostensible desde entonces. El taller estaba especializado en la pintura de bodegones. Caravaggio permaneció unos 8 meses con el Cavalier d'Arpino, y a continuación montó su propio taller, en el cual siguió realizando pintura profana de pequeño formato. En este contexto, el cardenal del Monte se interesó por obras de Caravaggio, y gracias a este interés se convirtió en el protector de Caravaggio. Este hecho marcará un gran cambio en la carrera del pintor italiano.

Entre 1595 y 1596, Caravaggio se traslada a vivir al palacio *Madama*, residencia del cardenal. A partir de entonces le lloverán los encargos, algunos de la talla de los demandados para decorar San Luis de los Franceses. Vemos, por tanto, cómo no tardó en destacar en Roma, debido a su original enfoque de la obra pictórica y también por su vida irregular, en la cual se sucedían lances, peleas y episodios que revelan el carácter temperamental que poseía el pintor. Por este motivo se ha dicho frecuentemente que Caravaggio fue un revolucionario, pero también se ha dicho esto gracias a su obra pictórica, en la cual se oponía de manera pretendida al Renacimiento y al Manierismo. Siempre buscó, ante todo, la intensidad efectista a través de intensos contrastes de claroscuro que daban a las figuras y objetos un aspecto casi escultórico. Caravaggio siempre pretendió evitar cualquier atisbo de idealización y hacer del realismo su bandera; con ello pretendía sobre todo que ninguna de sus obras dejara indiferente al espectador, algo que consiguió con creces. No en vano, sus contemporáneos le conocían como “el Anticristo de la pintura”.

Caravaggio siempre rechazó la idea de belleza idealizada del Renacimiento; esto es algo que se puede observar en su obra desde los comienzos de su estancia en Roma. Por contra, Caravaggio prefirió siempre impregnar sus obras con un halo de verdad y realismo, algo que conseguía realizando sus obras mediante copias directas del natural, sin ningún tipo de preparación previa. Esto es algo novedoso en su contexto socio-histórico.

Las primeras obras de Caravaggio, que veremos con detenimiento a continuación, son sobre todo pinturas de género que combinan la figura humana con escenas de bodegón y naturaleza muerta. Un ejemplo paradigmático de esta primera etapa creativa es su obra *El tocador de laúd*, donde un joven de belleza femenino y sensual comparte protagonismo con frutas, flores y una serie de objetos relacionados con la música. Desde estos primeros momentos, la estética que empleará Caravaggio durante toda su vida aparece ya de forma evidente. Ya se atisban los juegos de luces y sombras, si bien el claroscuro en estas primeras obras simplemente aparece como creador de volúmenes y de profundidad, sin añadir a la acción efectos de dramatismo, algo que le hará único en sus obras posteriores.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

## 2. La obra de Caravaggio: el naturalismo y los problemas de la luz.

Tanto Caravaggio como los Carracci reaccionaron frente al manierismo, pero lo hicieron desde posiciones distintas; mientras que los Carracci se inspiraron en la escultura greco-latina y en las proporciones ideales del cuerpo humano que defendía el Renacimiento, dando origen con ello al “clasicismo academicista”, Caravaggio, por contra, realizó retratos de gente corriente. De este modo, Caravaggio inició en la pintura el Naturalismo.

A continuación vamos a hacer un análisis cronológico de sus obras más importantes, haciendo una diferenciación de las distintas fases de su producción:

### 2.1. La Fase Inicial (1590-1599).

Esta primera fase se corresponde con sus primeros años en Roma. En ella, son característicos cuadros pequeños, de medias figuras, que el pintor vendía en los mercadillos ambulantes o en las puertas de las iglesias para ir sobreviviendo. En cuanto a la temática, solía representar al mundo callejero de la picaresca, con personajes como jugadores de cartas o bribones. A Caravaggio también se puede atribuir el mérito de inventar el Bodegón moderno con “el cesto de frutas”. Además, también solía representar en esta fase inicial a jóvenes andróginos, lánguidos, afeminados y ambiguos, bajo apariencia mitológica o como músicos. También realiza en este periodo obras religiosas, cuadros elaborados a base de sólidas figuras, sobre fondo neutro y de rico colorido. Caravaggio se inspira siempre en la realidad más cercana para realizar sus cuadros.

#### · **Cesto de frutas (1597-1598).** *Pinacoteca Ambrosiana.*

Este cesto de frutas suele ser considerado habitualmente como la primera naturaleza muerta de la pintura occidental. La naturaleza muerta es un género que se inaugura a finales del siglo XVI y principios del XVII en los talleres de pintura centroitalianos, denominados “botteghe”, motivo por el que se conoce a este tipo de lienzo con el nombre de “bodegón”. Caravaggio fue uno de los primeros, si no el primero, que hizo una alusión alegórica moral o cristiana a través del género del bodegón. En sus bodegones, Caravaggio combina con habilidad frutas lozanas o maduras con otras frutas marchitas, llenas de manchas; aquí encontramos una alegoría clara de la vida y la muerte.

#### · **La Buenaventura (1594).** *Museo del Louvre, París. Óleo sobre lienzo.*

Esta obra inicial es muy característica y significativa de la manera de trabajar de Caravaggio. En este lienzo, Caravaggio representa a una gitana leyendo la mano a un joven, y al mismo tiempo aprovecha disimuladamente para robarle el anillo. Al parecer, Caravaggio retrató en esta obra a una



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº18 – MAYO DE 2009

zíngara a la que conocía, lo cual muestra que desde el primer momento el pintor mostró interés por el naturalismo.

· **Baco (h. 1597).** *Galería de los Uffizi.*

Conforme avanza su obra, Caravaggio continúa su progresión hacia la naturalidad y la captación espontánea de los modelos. En el caso de este Baco, los historiadores del arte suelen ver en él un autorretrato de Caravaggio. El modo de representar al dios del vino es un tanto desvergonzado, en el sentido de que Caravaggio renuncia a las dos maneras típicas de pintar a Baco hasta la época: como un viejo gordo o como un hermoso joven. Él, no obstante, prefiere pintarse a sí mismo, con unos rasgos que distan mucho de la idealización de pinturas del siglo anterior. La impresión que da es la de que el personaje tan sólo está disfrazado de Baco, aunque Caravaggio decidió representarse como Baco para expresar su propia actitud sibarita. La imagen es de una excelente calidad técnica.

· **Tocador de laúd (1595-1596).** *Museo del Hermitage.*

En esta obra, se pueden ver los rasgos pictóricos del joven Caravaggio a la hora de representar a esta figura joven, melancólica y serena. Se trata de una obra que Caravaggio pintó para el cardenal del Monte, amante de la música. Toda la composición parece una de las "poesías" que Caravaggio y su círculo solían elaborar, superando con el sentido trascendental que se oculta tras los objetos la aparente banalidad de un cantante que se acompaña de su instrumento favorito. En este tocador de laúd vemos ya esos rasgos andróginos a los que nos referíamos en la introducción. El hecho de representar a un ser andrógino supone una alegoría del amor perfecto. Suele verse este lienzo como una representación del amor ideal, de su superioridad sobre el amor físico.

## 2.2. El "Estilo Maduro".

Los historiadores coinciden en ver un cambio en el modo de pintar de Caravaggio a partir de 1600. Por ello, desde esta fecha se considera que el pintor italiano inicia su denominado "Estilo Maduro", en el cual fusiona el naturalismo con su visión revolucionaria de la luz, creando con ello el famoso "Tenebrismo". En este momento de su producción, las grandes iglesias romanas harán sus encargos más importantes a Caravaggio.

· **Vocación de San Mateo (1599-1600).** *Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.*

Esta pintura forma parte de un conjunto de pinturas y esculturas encargado por Mateo Contarelli, importante comerciante francés que compró la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses en Roma con la intención de ser enterrado allí. Los frescos de bóveda y paredes se encargaron al maestro de Caravaggio, el Caballero de Arpino, quien ejecutó diversas escenas entre



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº18 – MAYO DE 2009

1591 y 1593. Pero los trabajos seguían sin avanzar sustancialmente, por lo que Caravaggio recibió el encargo para los dos óleos laterales, con la Vocación y el Martirio de San Mateo. Más tarde, se le pediría también la pala de altar central, con San Mateo y el Ángel. Este encargo constituyó el primer trabajo de envergadura encargado a Caravaggio para una iglesia de acceso público. Posiblemente por este motivo, alguno de los lienzos realizados por Caravaggio para la capilla fue rechazado; en concreto, eso le ocurrió con su “San Mateo y el ángel”. Por estos condicionamientos, Caravaggio representa en la Vocación de San Mateo siete figuras, algo infrecuente en él. Aún así, no renunció a sus recursos plásticos, y de nuevo la luz es la que da estructura y fija la composición del lienzo. Así, tras la figura de Cristo que acaba de penetrar en la taberna brilla un potente foco de luz. La luz ha entrado en las tinieblas con Cristo y rasga el espacio diagonalmente para ir a buscar a la sorprendida figura de Mateo, que se echa para atrás y se señala a sí mismo dudando que sea a él a quien busca. El rayo de luz reproduce el gesto de Cristo, alargando de manera magistral su alcance y simbolismo. Un compañero de Mateo, vestido como un caballero fanfarrón de la Roma que conocía tan bien Caravaggio, se obstina en no ver la llamada y cuenta con afán las monedas que acaban de recaudar. Vemos por tanto como, incluso en esta obra condicionada por las exigencias de la iglesia romana, Caravaggio también utiliza los elementos pictóricos con un sentido alegórico trascendental.

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

Este lienzo se encuentra colocado en la pared lateral de la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses en Roma. Enfrente, formando pareja con este lienzo, se encuentra la Vocación de San Mateo. Caravaggio de nuevo resuelve se vio obligado a crear en este lienzo un espacio más amplio de lo habitual. En este caso aparecen trece personajes, todos ellos en diferentes posturas y expresiones. La escena tuvo lugar, según las Escrituras, en un templo de cuya piscina se salía regenerado. La escena está compuesta desde el impactante grupo central donde el santo ha caído herido y lleno de sangre ante su verdugo. Todos los personajes que rodean la escena parecen haber sufrido la onda expansiva y se alejan en diferentes posturas desordenadas del verdugo y la víctima. Entre los personajes aparece representado el propio Caravaggio, situado al fondo, justo a la izquierda del verdugo. Parece un moderno testigo situado en plena acción para luego poder inmortalizarla en su pintura.

**- San Mateo y el ángel (1602).** Iglesia de San Luis de los Franceses.

Nos encontramos ahora ante un cuadro de una compleja historia. Al parecer, el altar de la capilla debía ir decorado por una estatua del mismo tema. Sin embargo, al terminar los lienzos laterales con la Vocación y el Martirio de San Mateo, a principios de 1602 se le pidió que sustituyera el proyecto escultórico con una gran pala de altar. Caravaggio entregó con gran brevedad un precioso cuadro con San Mateo guiado y sostenido por un ángel niño. La composición de este primer lienzo era extremadamente interesante, puesto que el santo aparecía como un hombre de baja condición, pobre, tosco, sucio, sin ningún elemento aparente de santidad. Se le suponía analfabeto, por lo que es el ángel quien le sostiene el libro de las Escrituras y guía su mano para escribir el Evangelio. No obstante, las



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

autoridades eclesiásticas se negaron a exhibir un cuadro que mostraba a San Mateo como un ignorante pueblerino. Caravaggio rehizo la composición inmediatamente y antes de que finalizara 1602 entregó la obra que ahora contemplamos, mucho más convencional. El santo mantiene los pies descalzos y sucios, pero su pose es algo más digna: se limita a escuchar la inspiración divina, eso sí, en una pose extremadamente inestable sobre un banco que bascula peligrosamente al borde del lienzo. El ángel le dicta los hechos que habrá de escribir, enumerándolos cuidadosamente.

· **Conversión de San Pablo (1600-1601).** Iglesia de Santa María del Popolo, Roma.

Vemos cómo en este lienzo se emplea un lenguaje aparentemente vulgar para narrar uno de los más poéticos milagros que nos cuenta San Pablo. El joven aún llamado Saulo era un soldado arrogante perseguidor de los cristianos. Un mediodía, de camino a otra ciudad, fue derribado del caballo por una poderosa luz, al tiempo que la voz de Dios le preguntaba "Saulo, ¿por qué me persigues?". Saulo quedó ciego varios días y milagrosamente recuperó la vista con los cuidados de la comunidad cristiana. Se convirtió y adoptó el nombre de Pablo. Caravaggio nos cuenta esta historia de una manera completamente diferente, bajo la apariencia de lo trivial, motivo por el cual fue enormemente criticado: en primer lugar, la escena parece tener lugar en un establo, dadas las asfixiantes dimensiones del marco. El caballo es un percherón robusto y zafio, inadecuado para el joven soldado que se supone era Saulo. Y para rematar las paradojas, el ambiente es nocturno y no el del mediodía descrito en los escritos de San Pablo. Son recursos que hacen que la escena se vulgarice. No obstante, encontramos detalles que nos indican la trascendencia divina de lo que contemplamos, como el vacío creado en el centro de la composición, una ausencia que da a entender otro tipo de presencia, que sería la que ha derribado al joven. Por otro lado tenemos la luz irreal y masiva que ilumina de lleno a Saulo, pero no al criado. Caravaggio parece revelar de este modo sutil la presencia de la divinidad en una escena que podría ser completamente cotidiana.

· **Crucifixión de San Pedro (1600-1601).** Iglesia de Santa María del Popolo, Roma.

Lienzo que forma pareja con el anterior. Las dimensiones de ambos son idénticas. Caravaggio consigue reducir en esta obra todos los elementos a los mínimos imprescindibles: sólo cuatro personajes, la luz reducida a un único foco lateral, ausencia de espacio, de paisaje, etc. La pintura está realizada como pala de altar de la capilla Cerasi en Santa María del Popolo. El óleo aparece en alto, sobre nuestras cabezas, a tamaño natural y emergiendo con gran potencia del fondo en semipenumbra de la capilla. Este ambiente dota de gran fuerza expresiva a los personajes de la escena, que se aparecen con presencia casi real. San Pedro fue martirizado mediante la crucifixión, pero el apóstol solicitó a sus verdugos que no le dieran martirio de la misma manera que a Cristo, puesto que no creía merecer ese honor. Es por ello que los verdugos le han crucificado al revés. Los tres esbirros están enfrascados en su tarea, con un absoluto desapasionamiento. Todas son figuras despersonalizadas, cuyo rostro ni siquiera podemos ver.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

· **Virgen de Loreto (1603-1604).**

También se conoce a este lienzo por el nombre de “Virgen de los Peregrinos”. Fue encargado para la iglesia de San Agustín en Campo Marzio. En él se muestra a María con el niño Jesús en brazos, en el umbral de su casa recibiendo a dos peregrinos, descalzos y con sus ropas sucias. Al parecer, el pueblo no recibió muy bien esta obra por el tratamiento irreverente de lo sagrado. El tema representado es el de unos peregrinos que van a mostrar su devoción a la Virgen de Loreto en su misma casa. A través de esta visión de los peregrinos, la iglesia busca mostrarse como más comprometida con los pobres.

· **Muerte de la Virgen (1605-1606).** Museo del Louvre.

Podemos decir sin temor a equivocarnos que esta fue la obra más escandalosa de la carrera de Caravaggio. De hecho, su leyenda ha ido creciendo a lo largo de la historia. Los censores de Caravaggio profesaron incontables críticas, y la obra fue instantáneamente rechazada por los clientes. La obra fue encargada por la iglesia de Santa María della Scala, de Roma. Se consideró que el tratamiento de la divina figura de la Virgen era casi herético por su falta de respeto. Tan pronto fue rechazada, Rubens, que en aquel momento era embajador de la corte del duque de Mantua, la compró para su señor. Aquí comienzan las leyendas más conocidas: parece ser que Rubens la expuso públicamente durante ocho días. Este hecho prueba las pasiones que Caravaggio levantaba entre pintores e intelectuales de su época. La otra leyenda es la que justifica el rechazo de los religiosos ante la pintura, pues se decía que Caravaggio había tomado como modelo el cadáver de una mujer ahogada en el Tíber. Caravaggio pintó una mujer desmadejada, casi flotando sobre el lecho de muerte, con el cabello desordenado, el vientre hinchado, las piernas descubiertas sin pudor y la piel verdosa, sin el aura celestial que se atribuía a las figuras sagradas. A su alrededor, se congregan los discípulos. La composición posee una gran fuerza expresiva al enfrentar las dos diagonales que forman el cuerpo de María, en el vestido rojo, y el paño del cortinaje en el mismo color. Entre ambos destellos cromáticos se recogen todas las expresiones de dolor y desconsuelo en los rostros y los gestos de los apóstoles. En definitiva y pese a las críticas, se trata de un poético retrato de la muerte.

### 2.3. La Etapa Final.

Esta última etapa de la obra de Caravaggio coincide con su exilio. En ella, mientras huía de la justicia, pinta cuadros religiosos para algunas iglesias del sur de Italia y para Malta. Algunos de los más relevantes son éstos:

· **Las Siete obras de Misericordia (1606).** Iglesia del Monte Pío de la Misericordia, Nápoles.

Caravaggio sólo pasó unos meses en Nápoles, pero dejó en una de las principales iglesias napolitanas, la del Monte Pío de la Misericordia, esta obra que sirvió de inspiración a los artistas locales. El cuadro era la inmensa pala de altar de la iglesia del Monte Pío. El tema era bastante difícil de plasmar en un



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº18 – MAYO DE 2009

sólo lienzo, pues comprende diversas acciones y personajes para dar a entender las siete obras de Misericordia marcadas por la doctrina católica. Caravaggio recurre a una escena callejera, con abundantes personajes, que resumen las siete obras. La llamativa joven amamantando a un anciano es la alegoría de la Caridad Romana de la que parten las siete obras, que al mismo tiempo simboliza las dos primeras obras misericordiosas de ir a visitar a los presos y dar de comer a los hambrientos. Caravaggio habría resumido en estas dos figuras tres conceptos. Tras ellos se ve un diácono y unos enterradores con el extremo de un cadáver en un sudario; aquí se encuentra una tercera obra de caridad, la de enterrar a los muertos. El joven caído de espaldas y medio desnudo representa la curación de los enfermos. El grupo que está en pie frente a él reúne otras obras: San Martín da su capa a los pobres, simbolizando la quinta obra de vestir a los desnudos. El musculoso personaje vestido con túnica romana del fondo es Sansón, que bebe agua de una quijada de asno, representa la sexta obra, dar de beber al sediento. La última, alojar a los peregrinos, está implícita en las figuras del grueso tabernero y Santiago como un joven y apuesto caballero con el sombrero ornado por la concha de peregrino.

- **Virgen del Rosario (1605-1607).** *Kunsthistoriches o Museo Histórico de Viena.*

Se trata de un gran lienzo, que con toda probabilidad fue pintado para el altar de la iglesia de Santo Domingo en Nápoles, y realizado en los escasos meses que Caravaggio pasó en Nápoles, a finales de 1606 y principios de 1607. ,También sirvió de modelo a los artistas napolitanos.

La composición de Caravaggio se ha refinado de manera extrema, consciente de la dignidad del tema y su destino, así como de su precaria situación personal (era un huído de la justicia romana, que le acusaba de homicidio). Caravaggio abandona sus atrevidas composiciones de juventud para recordar las enseñanzas de Leonardo y Rafael para estos mismos temas. De tal modo, plasma los personajes en una estructura piramidal muy tradicional en la representación de la Virgen adorada por los fieles. El tono de la luz y los contrastes con la sombra se han vuelto más naturales, más justificado por el ambiente general de la estancia, sin los dramatismos artificiales de sus primeras obras. El rojo que suele emplear para avivar las superficies continúa presente en el gran dosel que cierra por arriba la composición. Los personajes continúan con el rostro y el aspecto de los desfavorecidos, con sus pies sucios en primer plano como muestra de la humildad de su condición. La escena se plantea en tres estratos, con diferentes funciones religiosas: abajo, arrodillados ante un dominico que sostiene unos rosarios, se encuentran los pobres y los personajes del pueblo, que no rezan directamente ante la Virgen sino que imploran la protección de los monjes. Entre ellos, y mirando directamente al espectador, está el retrato del personaje que encargó y pagó el cuadro para la iglesia dominica. Los monjes aparecen en un segundo nivel, más serenos y con los ojos vueltos hacia la Virgen. Son los elementos de unión entre los fieles y su madonna, los que reclaman la intercesión divina para ellos. La Virgen mira al dominico de los rosarios y señala a los fieles mientras el Niño se gira para mirar al espectador, el fiel real en el supuesto de la época. Como vemos, se trata de una compleja escena de elaboración teórica que deja en muy buen lugar a los monjes de Santo Domingo ante sus posibles feligreses.





ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

**- *Salomé con la cabeza del Bautista (1608).* National Gallery, Londres.**

Esta obra fue pintada para la Catedral de la Valetta, en Malta. El tema de la decapitación de San Juan Bautista es muy frecuente en la pintura del Barroco, así como la aparición junto al mártir de la causa de su muerte, la princesa Salomé. Sin embargo, no es tan usual la manera de presentar a los personajes: Salomé lleva la bandeja con la cabeza del santo, pero está con una expresión de vacío absoluto, ligeramente apartada del tema y sin dar muestras de repulsión, alegría o arrepentimiento. Simplemente está ausente de lo que ha ocurrido. Por contra, el verdugo no muestra la frialdad que exige su profesión, sino que mira con expresión concentrada y adusta la cabeza del muerto. Además, aparece un tercer personaje no identificado, una vieja que retuerce sus manos ante el asesinato consumado. Se ha creído que hace referencia al destino o a las parcas que cortan los hilos de la vida del hombre, pero no se sabe a ciencia cierta.

**- *La resurrección de Lázaro (1609).* Museo Nacional de Mesina.**

Por desgracia, muchas obras de las que Caravaggio pintó en su etapa final han llegado hasta nuestros días un poco deterioradas. En este caso, los pigmentos se oxidaron rápidamente, dando al cuadro un tono rojizo oscuro que nos impide apreciar las casi treinta figuras pintadas en él. Se cree que los modelos para los personajes fueron empleados del Hospital de la Cruz en Messina, para el que se realizó la obra. Fue un encargo de Giovanni Battista de Lazzari, en cuyo honor se eligió el tema de la resurrección de Lázaro. El punto más destacable de la composición es el milagro, apreciable en dos detalles conmovedores. El primero es el acto en sí de la resurrección del muerto: Cristo ordena imperativamente con el brazo en escuadra que Lázaro se levante y camine. Lázaro, exánime entre los brazos de sus hermanas, aún está a medio camino entre la vida y la muerte, por lo que mientras su cuerpo y su cabeza caen pesadamente, su mano responde intuitivamente al señor, alzándose hacia la luz. Esta luz sería el segundo detalle que manifiesta el milagro; los rostros de dos de los enterradores están sorprendidos ante la presencia de lo natural, que no está en Cristo sino en la luz misteriosa que proviene de su espalda. Aquí vemos nuevamente la originalidad de Caravaggio al tratar estos temas religiosos.

**- *La cena en Emaús (1606).* Pinacoteca de Brera.**

Cuando Caravaggio pintó este lienzo tenía 35 años y se encontraba al final de su carrera, pues moriría tan sólo cuatro años más tarde. En estos lienzos, que realizó en sus postrimerías, el tono triunfal y valiente de sus primeras composiciones se ha matizado sustancialmente. En primer lugar destaca la atmósfera, mucho menos brillante que en el lienzo anterior. Parece como si todo el ambiente se hallara delicadamente matizado por un velo de intimismo y leve melancolía, la misma que embarga los rostros y las expresiones de los asistentes al milagro de la revelación de Cristo. Los gestos son mucho más comedidos e incluso los manjares y enseres que adornan la estancia parecen pobres, sencillos. Esta vez aparecen dos sirvientes, presumiblemente dos esposos, con el aspecto cotidiano de dos taberneros



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

romanos que ya lo han visto todo. Los discípulos tienen los rostros vueltos hacia Cristo, por lo que apenas podemos ver sus caras, ya no importa su expresión. El eje central de la composición vuelve a ser el rostro de Cristo, iluminado con un fulgor interno de suave degradado, lejos de los agresivos contrastes de su primera obra. Nos encontramos, pues, ante una pintura de madurez del autor, tratada con más humildad que sus desafiantes lienzos de juventud.

#### **- David con la cabeza de Goliath (1609-1610).**

Se trata casi su última obra, sin embargo marca de manera simbólica el final de su obra y de su vida. Pintura de máximo atrevimiento desde el punto de vista técnico, utilizando la preparación del lienzo en casi toda la camisa de David. Obra realizada en 1609 ó 1610 especialmente para el Cardenal Borghese, para conseguir el perdón a su pena de la forma más rápida; pero en esta obra existe cierto carácter autobiográfico ya que la cabeza de Goliath es un autorretrato, con ello muestra su arrepentimiento por el crimen cometido. La cabeza incluso parece que sigue con vida.

En el cuadro se encuentra una inscripción de cinco letras HASOS que corresponde a un lema de San Agustín que quiere decir Humilitas Occidit Superbiam (La Humildad Mata a la Soberbia), lema que hace referencia a David como salvador. Algunos especialistas incluso afirman que David es un autorretrato rejuvenecido. Estamos ante una obra impresionante, casi monocroma e impactante por el gran contraste entre las dos cabezas. El significado del anterior cuadro de David no tiene nada que ver con el significado de éste, en el que Caravaggio se retrata como víctima de una soberbia que le pudo durante toda su vida y en este momento, arrepentido, pide perdón. David no aparece representado como un David vencedor, sino que siente compasión por la víctima, algo novedoso en la representación de esta escena.

### **3. Aplicación didáctica: el estudio de Caravaggio en el aula.**

Evidentemente, en la asignatura de Historia del Arte que se imparte en 2º de Bachillerato no daría tiempo de hacer un estudio tan pormenorizado de la figura de este genial pintor italiano. Por tanto, creemos conveniente para abordar la compleja figura de Caravaggio, además de estudiar lo más importante de su obra, realizar con los alumnos una serie de actividades que permitan a éstos profundizar un poco más en el sentido de su obra. Algunos ejemplos de estas actividades pueden ser:

#### **· Actividad 1:**

Tras hacer una visita al Museo de Bellas Artes de Córdoba, ¿podrías decir qué obras te han recordado a Caravaggio y por qué motivos?



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N°18 – MAYO DE 2009

· **Actividad 2:**

Compara la obra “Crucifixión de San Pedro”, de Caravaggio, con otra obra de la misma temática que encuentres en la época del Renacimiento. ¿Qué autor has encontrado que representara también ese tema? ¿Qué diferencias existen entre los dos artistas a la hora de tratar ese mismo tema?

· **Actividad 3:**

Elige la obra que más te guste de Caravaggio y busca información en la bibliografía y en internet acerca de ella. Deberás hacer una exposición en clase de unos cinco minutos donde expliques a tus compañeros la obra elegida: año de creación, elementos que la componen, temática, análisis formal, etc.

## 6. BIBLIOGRAFÍA.

- Calvo Serraller, F. (1981). *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid.
- Carmona, E. (2005). *Caravaggio*. Madrid: Arlanza Ediciones.
- Pérez Sánchez, A. E. (1973). *Caravaggio y el Naturalismo español*. Sevilla.
- Villena, L. A. (2000). *Caravaggio, exquisito y violento*. Barcelona: Planeta.

### Autoría

---

- Nombre y Apellidos: David González Lago
- Localidad y provincia: Córdoba.
- E-mail: [dgl\\_1981@hotmail.com](mailto:dgl_1981@hotmail.com)