

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**LUCES Y SOMBRAS:
EL CLAROSCURO CARAVAGGISTA Y SU
PROYECCIÓN**

Autora: Laura Paredes Rubio
Tutor: Jesús Félix Pascual Molina

Titulación: Grado en Historia del Arte

Junio de 2024

A mis padres por apoyarme siempre.

A mis compañeros por haber hecho estos cuatro años de carrera inolvidables.

A mi tutor por confiar y ayudarme en todo momento.

ÍNDICE

| | | |
|------|---|----|
| 1. | Introducción | 3 |
| 1.1. | Justificación y estado de la cuestión | 3 |
| 1.2. | Objetivos, estructura y metodologías | 5 |
| 2. | Orígenes del claroscuro: el uso de la luz y la sombra..... | 6 |
| 3. | Precedentes del claroscuro: Renacimiento y Manierismo | 7 |
| 4. | La luz y la Contrarreforma..... | 10 |
| 5. | Caravaggio: vida y oscuridad..... | 12 |
| 5.1. | Inicios del pintor: formación milanese. (1573-1590)..... | 12 |
| 5.2. | Formación en Roma (1590-1606) | 12 |
| 5.3. | Nápoles, Malta y Sicilia (1606-1610) | 14 |
| 5.4. | Vuelta a Roma y muerte (1610) | 16 |
| 5.5. | Una vida reflejada en la pintura. | 16 |
| 6. | El caravaggismo en Europa | 17 |
| 6.1. | Italia, cuna del barroco y del caravaggismo. | 17 |
| 6.2. | Los dos primeros caravaggistas del Norte: Adam Elsheimer y Peter Paul Rubens..... | 20 |
| 6.3. | Países Bajos del Norte: Rembrandt y la escuela caravaggista de Utrecht | 21 |
| 6.4. | Francia a la luz de Caravaggio | 26 |
| 7. | El impacto del caravaggismo en la pintura española. | 27 |
| 8. | Los ecos del caravaggismo en la actualidad: pintura, fotografía y cine | 33 |
| 9. | Conclusiones | 38 |
| 10. | Anexo Fotográfico | 40 |
| 11. | Bibliografía | 73 |
| 12. | Recursos digitales | 76 |

1. Introducción

1.1. Justificación y estado de la cuestión

La primera vez que traté en profundidad la figura de Caravaggio fue en segundo curso de carrera, descubriendo a un personaje tan enigmático como curioso. Desde el primer momento captó mi atención como ningún otro artista, viéndome imbuida por su personalidad atormentada y su maestría como pintor. Me asombra su capacidad para transformar una escena, mediante la manipulación de la luz y la oscuridad, consiguiendo conmover a todo aquel que observa su obra. Por todo ello, no he dudado en centrarme en el tenebrismo caravaggista para este Trabajo de Fin de Grado, siendo una técnica que revolucionó la pintura barroca e incluso el panorama artístico posterior. La manera en la que el pintor emplea este contraste extremo, consiguiendo emoción y drama, tanto en escenas cotidianas como religiosas, me ha incitado a estudiar más a fondo el reflejo de su personalidad y vivencias en las obras, así el cómo estas han impactado en la Historia del Arte.

El caravaggismo había iluminado la Europa de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, su llama se apagó pronto, relegando a Caravaggio al sueño de los artistas olvidados. El primer texto en el que se hace referencia al lombardo fue el del flamenco Karel van Mander en 1604 y, posteriormente, el del médico de Urbano VIII, Giulio Mancini. En ambos textos solo aparecen pequeñas menciones al artista, siendo las obras de Bellori y Baglione las que acabaron con la buena reputación de Merisi. El primero a través de una biografía dedicada a este en su obra *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (1672). El segundo, a través de su pintura *Amor sacro y Amor profano* donde introduce un diablo con aspectos similares a Caravaggio, acusándole de sodomita y poniendo el foco en su homosexualidad. Entre estos dos autores crearon un arquetipo negativo del naturalismo y del caravaggismo, marcando el arte durante dos siglos. Hasta el siglo XX su figura no ha vuelto a adquirir la importancia merecida, siendo recuperada gracias a estudios de numerosos intelectuales. Entre estos destacan los de Jacob Burckhardt¹ o Roger Fry² que, poco a poco, fueron destruyendo los prejuicios sobre el naturalismo. También destaca Walter Friedlander³ que, considerado el primer catalogador y descubridor de la pintura de Merisi, analizó sus técnicas, llegando a la conclusión de que emplea la luz para aproximar la grandeza de las figuras a los espectadores y distinguir

¹ Burckhardt 1860.

² Fry 1992.

³ Friedlander 1955.

el ámbito terrenal del celestial. Incluso Henry Fuselli publicó en sus lecturas una dedicatoria al lombardo⁴, viéndose atraído por la oscuridad. Este tenebrismo también marcó la literatura, en concreto a escritores como el poeta Yves Bonnefoy, que calificó las noches de Caravaggio como deprimentes, exaltadas y ambiguas⁵. Roberto Longhi, historiador del arte italiano, fue uno de los grandes biógrafos de Caravaggio, habiendo realizado su tesis y continuado con los estudios sobre este hasta su muerte en 1970. Su obra⁶ sigue siendo capital por ser el primero que da una visión de contexto sobre la vida del artista, analizándole con ojos limpios y solo influenciado por la nueva mirada del cine. A todo ello, se suma el contexto histórico donde tras la Segunda Guerra mundial, Italia salía del fascismo en busca de la verdad, siendo clave la reivindicación de Merisi como un revolucionario de la realidad, como un artista que pinta la verdad.

Gracias a todos estos escritos, se realiza a una nueva construcción del mito de Caravaggio, siendo un redescubrimiento moderno y estando presente en numerosas publicaciones, exposiciones y congresos durante el siglo XX. Cada vez son más los datos sobre su vida y su arte que salen a la luz, con un legado que continua muy presente en el siglo XXI. En la actualidad, siguen apareciendo obras atribuidas a Caravaggio: en 2014 se conoció el hallazgo de una nueva versión de *Judith y Holofernes*; en 2021 un *Ecce Homo* salió a subasta en España y, finalmente, fue declarada BIC basándose en informes técnicos del Ministerio de Cultura y deporte y del Museo del Prado, que defendían la autoría de Merisi. También se ha llevado a cabo, en este año 2024, una nueva exposición en la National Gallery de Londres titulada *El Último Caravaggio*, donde se expone el *Martirio de santa Úrsula* como su obra final. Y para primavera de 2025 se espera una gran muestra sobre el autor en el Palazzo Barberini de Roma.

No solo en el ámbito de las artes plásticas se quiere reivindicar el tempestuoso carácter del maestro italiano, también en el cine y en el cómic. A raíz de una exposición sobre Caravaggio, realizada en el Museo Thyssen en 2016, se organizó un ciclo de cine incluyendo películas cuya iluminación o temática están relacionadas con la pintura tenebrista de Merisi. También recientemente su figura ha sido revisitada en el cómic, destacando los dos volúmenes que le dedicó Milo Manara (2016, 2019 en español), *Dos holandeses en Nápoles* (2016) de Álvaro Ortiz o *¡Matad a Caravaggio!* De Giuseppe de Nardo y Giampiero Casertano (2017, 2019 en español).

⁴ Navarro 1999, 52.

⁵ Bonnefoy 1972.

⁶ Longhi 1952.

Con todo ello, queda claro la gran influencia que ejerció el pintor y que, por desgracia, se perdió durante dos siglos. Todavía hoy en día son varios los frentes abiertos sobre este artista. Sigue habiendo dudas sobre su juventud y formación artística, siendo un área de interés para entender sus influencias iniciales. Además, numerosos expertos e historiadores consideran que no hay indicios de que *El Martirio de Santa Úrsula* fuera el último cuadro que pintó, estando a la espera de la posible aparición de nuevas obras aún desconocidas, como consecuencia de la misteriosa vida que llevó el artista. De esta manera, son muchos los datos que se conocen de Caravaggio y muchas las dudas que genera su inquietante vida, obra y su luz, que le han llevado a ser uno de los artistas más prestigiosos de los últimos tiempos.

1.2. Objetivos, estructura y metodologías

El objetivo general de este trabajo se centra en el estudio de los motivos que llevaron a Caravaggio a emplear los claroscuros, desde una perspectiva histórica y técnica, para entender los sentimientos y el mensaje que quería transmitir con ello. Así se da paso a otro de los objetivos, un análisis en profundidad de la luz que aplica durante toda su producción artística. También es fundamental el estudio de la repercusión que ha tenido el tenebrismo caravaggista en otros pintores italianos contemporáneos al artista, de otros países como Francia, España o Países Bajos, o incluso el estudio de cómo ha influenciado, no solo en el periodo barroco, sino en otros posteriores, llegando a sobrepasar los límites pictóricos y a alcanzar otras facetas artísticas como el cine o la fotografía.

Para la realización de este trabajo, en primer lugar, se procedió a un análisis exhaustivo de la bibliografía, consiguiendo así una selección de obras claves sobre los estudios de Caravaggio y su influencia. Tras haber recogido esta información, el trabajo se estructuró en cinco partes. La primera trata sobre el uso de la luz desde su origen hasta el Renacimiento, la segunda consiste en un análisis de la vida y obra de Caravaggio, la tercera se centra en la influencia del caravaggismo en Italia, Francia y Países Bajos, dando paso a la cuarta, basada en los grandes artistas barrocos españoles influenciados por la luz de Merisi. En el último punto se ha querido realizar un pequeño recorrido por el caravaggismo actual, alcanzando el cine y la fotografía. La última parte del trabajo está conformada por una serie de conclusiones que recogen las ideas finales del trabajo y se da cuenta del cumplimiento de los objetivos planteados, además de un apartado bibliográfico con todas las referencias usadas, junto con un anexo fotográfico.

Respecto a las metodologías empleadas, en primer lugar, se ha realizado un estudio bibliográfico sobre la luz a lo largo de la Historia del Arte, la vida y obra de Caravaggio y el

uso del tenebrismo en épocas posteriores. En segundo lugar, se han llevado a cabo estudios formales e iconográficos de cada una de las obras expuestas, detallando las fuentes de luz y sus contrastes, para analizar cómo contribuyen a la narrativa de la pintura. También ha sido necesaria una contextualización histórica para situar a Caravaggio en su entorno social, histórico y cultural concreto, entendiendo la Contrarreforma y el motivo de su tenebrismo. Las dos últimas metodologías clave han sido el estudio comparativo, fundamental para el análisis de obras de artistas contemporáneos y posteriores que también emplearon el claroscuro, y el método biográfico para situar cada una de las obras de Merisi en su momento vital y entender cómo el tenebrismo influyó en la formación artística de pintores posteriores.

2. Orígenes del claroscuro: el uso de la luz y la sombra

El uso de la luz y la sombra en la pintura siempre ha sido un recurso fundamental para crear atmósfera y profundidad en las obras. La luz se encarga de modelar los objetos, crear su contorno y resaltar los detalles y, frente a esta, la sombra aporta misterio y contraste, generando una sensación de volumen y espacio. Esta dicotomía luz y sombra crea un juego visual que cautiva al espectador, invitándole a descubrir lo que revela la una y oculta la otra. Teniendo en cuenta la importancia y el uso de la luz a lo largo de los siglos y las culturas, una de las técnicas más empleadas es el claroscuro. El primer uso de esta, con el objetivo de conseguir la tridimensionalidad con el sombreado, surgió en la Antigua Grecia en el siglo V a.C., y fue conocido como “*skiagraphia*” o “pintura de sombras”⁷. Plinio, en su *Historia Natural* ya menciona cómo el arte “descubrió la luz y las sombras, despertando así el contraste de los colores por su disposición alternativa”⁸. Pocos testimonios tenemos sin embargo de los logros de los clásicos en este ámbito. Posteriormente, la técnica continuó usándose a lo largo de la Edad Media para conseguir tridimensionalidad y volumetría. También en el mundo oriental el contraste de luz y sombra es fundamental, siendo la sombra, parte inherente de la belleza⁹.

En *Las muy ricas horas del Duque de Berry*¹⁰ la luz cumple un importante papel por la capacidad de plasmar una atmósfera concreta, creando profundidad. En las escenas nocturnas o de interiores, como por ejemplo la escena que representa el mes de enero

⁷ Este estilo pertenecía al segundo periodo de pinturas griegas, donde se aplicaba en las vasijas una policromía con fondos negros y figuras rojas, destacando algunos pintores como Polignoto o Apolodoro.

⁸ Plinio 2001, 86.

⁹ Tanizaki 2014.

¹⁰ Es un libro de horas iluminado, encargado por el Duque de Berry en el siglo XV en Francia, que se ha convertido en uno de los ejemplos más destacados de muestra del arte de la Edad Media.

(imagen 1¹¹), la iluminación es más suave con tonos oscuros logrando una atmósfera de intimidad. Por el contrario, en los paisajes al aire libre, como en la representación del mes de mayo (imagen 2), se usa una luz más brillante y cálida creando reflejos a través del uso de tonos dorados y amarillos, a modo de destellos soleados. Siguiendo en este contexto medieval, pintores como Cimabue o Giotto llegaron a realizar gradaciones al mezclar pigmentos blancos. Giotto demuestra en el fresco de las *Historias de San Francisco*¹² (imagen 3) que, gracias al uso de la luz, da volumen y profundidad a las escenas, al igual que redondez a los personajes, otorgando a la obra una mayor fuerza expresiva. Sin embargo, fue en el Renacimiento cuando se alcanza el nivel de maestría, desarrollándose en el siglo XVI, en el marco del Cinquecento, y consistiendo en la representación pictórica a través de un contraste acusado entre la luz y la sombra, no solo para modelar el espacio, sino también con intención narrativa o expresiva.

3. Precedentes del claroscuro: Renacimiento y Manierismo

El Renacimiento fue un movimiento artístico desarrollado entre los siglos XV y XVI en Italia, que permitió dar comienzo a la Edad Moderna tras a una profunda renovación del interés por la ciencia, la filosofía y las artes. Con todo ello, se produjo una vuelta a los ideales clásicos, superando el medievalismo, y plasmándolo en las artes. Los pintores renacentistas pusieron empeño en reflejar la ilusión de profundidad y volumen a través del uso de la perspectiva lineal y atmosférica, empleando la luz y la sombra como una herramienta necesaria para el modelaje de las figuras: “Según los pintores, el claroscuro es una forma de pintura que tiende a destacar el dibujo más que el color. Se emplea para imitar las estatuas de mármol, las figuras de bronce y de otros materiales”¹³. Fue en este momento, cuando surgen los primeros usos de la luz y la sombra de una manera más acentuada, pudiendo desarrollar el claroscuro como lo conocemos hoy en día.

Entre los pintores renacentistas que hicieron especial uso de la luz y la sombra, sobresale Masaccio (1401-1428), sin duda uno de los artistas más importantes del Renacimiento, destacando su capacidad para dar vivacidad y volumen a las pinturas¹⁴. Una de las obras que mejor demuestra su habilidad en la aplicación de las luces y sombras

¹¹ Todas las imágenes se encuentran recogidas en el Anexo Fotográfico de este documento.

¹² Fresco del lado derecho del crucero en la capilla Bardi (1317-1325).

¹³ Vasari 2005, 79-80.

¹⁴ Vasari 2005, 244-251.

es la *Expulsión del Paraíso*¹⁵ (Imagen 4). En este fresco se evidencia la concepción que Masaccio tenía de la pintura, utiliza pequeños contrastes de luces y sombras para mostrar el contorno y la figura de los protagonistas, pudiendo aportar un ligero sentimiento de drama, al ser expulsados del Paraíso. Además, la manera en la que concibe los cuerpos se basa en la masa y el volumen con una única fuente de luz que permite dar mayor vida a las figuras. Podemos comparar esta expulsión del Paraíso con la *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (imagen 5), atribuida al maestro Antonio y perteneciente al arte gótico. Esta última obra no transmite la misma emoción, tratando la luz y los colores de una manera uniforme, diferenciándose así de la pintura de Masaccio que gracias al uso de las sombras genera viveza en la obra.

Leonardo da Vinci (1452-1519) fue uno de los genios más importantes del Renacimiento italiano. Sus escritos abordaban numerosos temas relacionados con la ciencia, la anatomía, la filosofía y las artes, destacando su estudio particular de la sombra.

La sombra es una carencia de luz y sólo la resistencia de los cuerpos opacos que impiden los rayos de luz. Por su naturaleza, la sombra pertenece a la oscuridad, mientras que la luz, por su naturaleza, pertenece a la luminosidad. La una esconde, la otra revela¹⁶.

Este artista estudia las sombras creadas a través de la luz que se expande en el aire, refiriéndose a la luz indirecta de los reflejos, y considerando que estos interactúan con el medio. Tras un estudio de la luz y la sombra en la propia naturaleza, llegó a la conclusión de que los objetos no están compuestos de contornos, sino que se pueden observar gracias a la luz y la sombra: “Todo cuerpo opaco está circundado y superficialmente vestido de sombras y luces”¹⁷.

Leonardo, al igual que otros pintores, se dio cuenta de que las sombras tenían matices, sin ser uniformes y con distintos grados de oscuridad. Con esta idea asentó una parte fundamental de lo que es la técnica del claroscuro. Kenneth McKenzie Clark, profesor de Historia del Arte de la universidad de Oxford, defiende¹⁸ que Da Vinci logró el más alto grado de perfección en el empleo del claroscuro cuando realizó, en 1489, unos dibujos de cráneos (imagen 6). Sin embargo, para entender el uso del claroscuro de Leonardo podemos analizar una de sus obras más importantes, *La Virgen de las rocas*

¹⁵ Fresco situado en la capilla Brancacci junto al ciclo de frescos sobre la Vida de San Pedro, en la iglesia de Santa María del Carmine en Florencia. realizó estos frescos en colaboración con Masolino da Panicale.

¹⁶ Ed. Carlo Pedretti, Da Vinci 2008.

¹⁷ Ceiih 2020, 28.

¹⁸ En su obra de 1935 *Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist*. Cambridge University Press.

(imagen 7). Gracias al empleo del claroscuro consigue dar dimensionalidad a los ropajes, rotundidad a los personajes y crear un ambiente de penumbra. Destacan dos grandes focos lumínicos: uno de ellos es externo e ilumina desde la izquierda a las figuras sagradas, creando contraste entre los rostros iluminados y los ropajes y pliegues sombreados. El otro foco se encuentra al fondo en la obra, creando una especie de luz natural, que entra a la cueva, e ilumina las formas que se intuyen a través de las rocas oscuras. Entre ambos focos el espacio se va degradando y difuminando, dejando el resto de la escena en penumbra y aportando esta sensación de inquietud e intimidad. De esta manera, emplea el claroscuro teniendo en cuenta la naturaleza y el espacio que él denominaba aire, estableciendo así una distancia entre la luz y el objeto para crear una atmósfera adecuada al momento y acentuada con su famoso *sfumato*.

Por otra parte, la pintura veneciana desarrollada en el Renacimiento también va a contribuir al desarrollo del claroscuro. Se caracteriza por una riqueza cromática y un uso magistral de la luz donde, a través de colores vibrantes y fuertes contrastes, se crean efectos dramáticos con atmósferas luminosas. Tiziano (1488-1576) es uno de los grandes representantes de esta escuela veneciana. Si bien atravesó diversas etapas, nos interesa ahora la que se corresponde con sus años finales, en los que la fuerza expresiva y el uso de la luz en sus obras cambia. Un ejemplo de ello es el *Martirio de San Lorenzo*¹⁹ (imagen 8). Esta pintura muestra una escena muy dramática donde San Lorenzo es martirizado quemándolo vivo en una parrilla. Este patetismo dramático se plasma gracias al uso del claroscuro, creando un escenario de nocturnidad donde en la penumbra solo se percibe la luz de las llamas y las antorchas que iluminan los cuerpos. Las figuras y el entorno se funden a través de una la única luz que aporta este dramatismo, permitiendo que los protagonistas adquieran una extraordinaria fuerza expresiva gracias al uso de la técnica.

Giovanni Girolamo Savoldo (1480-1548), fue otro pintor perteneciente a la escuela veneciana, que destacó por su capacidad para componer a través del uso del claroscuro. Fue un maestro de escenas nocturnas tras desarrollar una serie de estudios sobre los efectos de la luz, aplicándolos a obras tan enigmáticas como *San Mateo y el Ángel* (imagen 9). En esta pintura vemos cómo el fuego aporta el foco de luz necesario que da brillo a la obra, contrastando con el espacio oscuro que deja en penumbra al resto de los personajes, generando un halo de misterio. Su pintura no muestra el drama que

¹⁹ Óleo sobre lienzo pintado en 1568. De esta pintura existen dos versiones, una de 1558 que se encuentra en la iglesia de los jesuitas de Venecia y la otra realizada en 1568 ubicada en el monasterio de El Escorial.

posteriormente se desarrolla en el Barroco, pero evidencia que pudo ser un gran precedente de la pintura tenebrista.

El Manierismo fue el estilo artístico que predominó en Italia desde el 1530 hasta el 1580, quedando desplazado a partir de este momento por el Barroco. Este Manierismo surge como una reacción al clasicismo renacentista, queriendo dejar atrás las reglas y las proporciones, buscando nuevas formas de expresión artística. Uno de los mayores representantes del Manierismo fue Jacopo Comin, conocido como Tintoretto (1518-1594) que vivió el final de este periodo, avanzándose incluso a los inicios del Barroco. Cuando comenzó a recibir encargos, el Manierismo anticipaba muchas de las características que posteriormente serán las propias del Barroco, como el dramatismo, el uso fuerte del claroscuro o las poses forzadas. Estas características son las que reúnen las obras de Tintoretto, aplicadas a la temática religiosa, siendo la *Última Cena* (imagen 10) una de las que mejor lo representan. La ambientación oscura permite destacar los rostros de los propios discípulos, iluminados con las aureolas, creando un fuerte contraste que aporta sensación de nocturnidad y tenebrosidad. Las luces lanzadas entre los diferentes planos realzan las figuras, creando una especie de halo radiante, que impulsa la figura de Cristo, mientras el resto de los personajes y la escena se funden en una oscuridad inquietante. Debemos tener claro la evolución de la luz en este pintor, como consecuencia de los cambios estilísticos que se estaban produciendo en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. La luz del primer Tintoretto²⁰ nada tiene que ver con la que emplea en esta obra, todos los cuerpos se fundían en un espacio con la misma luz siendo más conservadora y con pequeños contrastes. Sin embargo, con el paso de los años su estilo va cambiando, viéndose influido por ese Manierismo que sirvió de transición hacia el Barroco.

La radicalización de esta técnica permitió crear una tendencia pictórica, surgida en el Barroco, conocida como tenebrismo, que consiste en el uso de fuertes contrastes lumínicos, al igual que con el claroscuro, pero con una finalidad narrativa, expresiva y dramática. Caravaggio fue el principal líder de esta corriente siendo el que llevó esta técnica al apogeo durante el Barroco.

4. La luz y la Contrarreforma

Históricamente el Manierismo es la estética propia de una época en crisis, posterior al Renacimiento, donde la incertidumbre espiritual sacudía a Europa con la

²⁰ Haciendo referencia a las obras de su primera etapa como *San Jorge y el dragón* o *el milagro del esclavo*, cuya estética cambia si se compra con las del final de su vida, como *la Última Cena*.

reforma protestante y la posterior Contrarreforma. Entonces, ¿podría ser el Manierismo una representación del espíritu de Trento? La mayoría de los historiadores sostienen que la Contrarreforma no coincide con la voluntad artística de ningún movimiento, sin embargo, es cierto que, tanto el Manierismo como el Barroco, fueron un gran impulso en esta lucha religiosa²¹. Este período se caracterizó por la agitación política y los constantes conflictos religiosos que, como consecuencia y con el objetivo de reafirmar su autoridad y promover su fe, llevaron a la Iglesia católica a emprender una serie de reformas.

Una de las primeras acciones, siendo importante en el ámbito artístico, fue la convocatoria del Concilio de Trento en 1545 donde se trataron algunas cuestiones relacionadas con la doctrina, reafirmando los principios católicos y tradicionales. La iglesia católica buscaba reafirmar su autoridad espiritual y hacer frente a todas las ideas planteadas por los protestantes y, para ello, empleó el arte. En la última sesión del Concilio se promulgó el *Decreto sobre las imágenes*. Este defendía la veneración a las imágenes, enfatizando en la importancia de transmitir un mensaje claro que conmoviera al fiel. Así es que la pintura se convirtió en una herramienta de difusión del catolicismo, a través de la emoción y la espiritualidad, con el objetivo de reforzar la fe, cumpliendo así con las estipulaciones derivadas del Concilio de Trento: a la vez que la luz hiende las tinieblas, se apega a ellas y las convierte al igual que la fe al alma, en protagonistas visibles de la existencia²². La técnica empleada para ello consistió en el uso del claroscuro con fuertes contrastes lumínicos, que ya se había ido desarrollando en etapas anteriores.

Una de las obras que demuestra la aplicación real de este decreto es el *Martirio de San Lorenzo* (imagen 11) de Pellegrino Tibaldi (1527-1596), situado en el centro del retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Al ser un espacio clave del retablo, la obra colocada debía encuadrarse en el estricto programa pedagógico que se había impuesto con anterioridad en el Concilio de Trento. Por ello, la encargada a Tiziano del mismo tema no convenció a Felipe II. Finalmente, la obra de Tibaldi, fue aprobada por el rey por ser más expresiva y didáctica, capaz de conmover al fiel a base de una composición en claroscuro. Gracias a todo lo que conllevó el decreto de las imágenes del Concilio, se consiguió dar importancia a ciertos elementos dentro de la pintura, como el claroscuro para conseguir evocar al fiel una sensación de drama, emoción y cercanía.

²¹ González Tornel 2019.

²² Navarro 1999, 51.

5. Caravaggio: vida y oscuridad

5.1. Inicios del pintor: formación milanesa. (1573-1590)

Los comienzos artísticos de Caravaggio son muy oscuros ya que no están documentados y, mucho menos, se han conservado obras del periodo lombardo. Sabemos que Michelangelo Merisi nació el 28 de septiembre de 1573 en el seno de una familia poderosa del pueblo de Caravaggio, siendo hijo de un reconocido arquitecto llamado Fermo Merisi. Tras la muerte de este en 1577, decidió aprender el oficio del arte durante 4 años en Milán con el artista Simone Peterzano²³. Después no sabemos si continuó trabajando en ese estudio, realizó algún viaje o pasó a otro taller en Milán, pero gracias a los estudios de Roberto Longhi²⁴ se puede conocer algo más de las influencias lombardas de Caravaggio. Para ello, es necesario desandar los caminos recorridos por este entre 1584 y 1589 trasladándonos desde el pueblo de Caravaggio hasta otros lugares de Lombardía. En estas ciudades destacan pintores a los que probablemente Caravaggio conoció, como Giovanni Girolamo Savoldo en Brescia, Giovanni Battista Moroni en Bérgamo o Ambrogio Figino en Milán. Las obras de estos maestros se caracterizaban por mostrar la realidad que Caravaggio pudo observar en ellas al visitar conventos e iglesias, en las cuales estos artistas habían trabajado. Es muy probable que viera el *San Mateo* de Giovanni Ambrogio Figino (imagen 12) o el *Martirio de San Lorenzo* de Antonio Campi (imagen 13). El uso de la luz en estas obras podría indicarnos que Merisi siempre debió acordarse de esos hitos de la vida artística milanesa, aunque comience a desarrollar su ingenio, trazando un perfil inconfundible, en Roma.

5.2. Formación en Roma (1590-1606)

Se cree que llegó a Roma en torno al 1589-1590. El problema del seguimiento de la edad del pintor durante su carrera hace que se dude constantemente de las fechas y los años, pero lo que estudios recientes han confirmado, gracias a una serie de documentos, es que llegó a la ciudad eterna con 25 años²⁵. Allí comenzó a trabajar como un modesto artesano en el taller del pintor siciliano Lorenzo Carli, donde consiguió elevar la importancia de su actividad como artesano, gracias a una serie de figuras de medio busto que pintó para el taller de un joven pintor sienés llamado Antiveduto Grammatica. Sin

²³ Pintor manierista italiano que trabajó en el círculo de San Carlo Borromeo, el cual había introducido una nueva concepción del catolicismo. Estas ideas que había recibido del cardenal fueron las que transmitió al joven Caravaggio.

²⁴ Longhi 2019

²⁵ Refiriéndose a Roma en Langdon 2002, 445.

embargo, la miseria seguía presente en su vida, aunque con la oportunidad de conocer más obras y pintores en Italia de los que había conocido en Milán, consiguiendo estudiar obras como el *Descendimiento de los Capuchinos* de Parma de Annibale Carracci o los frescos del Carmine de Masaccio en Florencia.

Sufrió una grave enfermedad y tras su recuperación continuó pintando, pero esta vez de la mano del pintor Giuseppe Cesari di Arpino, con el que estuvo hasta que decidió iniciar su carrera de manera independiente. A partir de este momento, comenzó a realizar algunos de los cuadros más famosos como *La buenaventura* (imagen 14) o *Muchacho mordido por un lagarto* (imagen 15), dando a mostrar su maestría con una innovadora forma de observar, alejándose de los preceptos religiosos de los Carracci. Habiéndose formado en el círculo de la provincia lombarda y, llegando posteriormente a Roma con la idea de imitar la realidad creando una pintura fiel a esta, no nos extraña que se convirtiera en un artista contrario a las normas establecidas. Todo ello, en una sociedad en la que la ciudad de Sixto V buscaba nobleza y devoción, representando todo lo contrario a lo que Caravaggio predicaba. La pintura de este podía ser la realidad vista en un “espejo”, aportando algo muy distinto a lo que se había visto hasta entonces.

Tras su estancia en Milán y algunos encargos realizados en Roma, como el de la iglesia de San Luis de los Franceses²⁶, comienza a pintar para sí mismo poniendo fin al tratamiento de dos temas en la pintura que hasta entonces parecían imposible de cambiar: la mitología profana y sagrada. Inicia así una carrera con una serie de obras que no tenían el “decoro” que se requería en la época. Este “decoro” estaba relacionado con Sixto V y su reforma católica en la que el arte era una herramienta de difusión religiosa. Las obras debían seguir una serie de características que cumplieran con los preceptos religiosos, tales como el uso de una iconografía explícita, una iluminación dramática para enfatizar el acto religioso o un énfasis en la ornamentación y la simbología religiosa para conmover al fiel. A pesar de que Caravaggio quería sobresalir en el mundo de la pintura, sabía que seguir ese camino en libertad, contrario a la sociedad religiosa del momento, no era el más conveniente por lo que tuvo que ingeniársela con los comitentes, continuando su producción de temas mitológicos, sagrados y profanos.

Caravaggio vivió en los bajos fondos de Roma, viéndose atraído por prostitutas y jóvenes a los que enseñaba el arte de la pintura y la vida. Sus enemigos durante todo este

²⁶ Para esta iglesia le encargaron un conjunto de pinturas sobre San Mateo en la capilla Contarelli que se han convertido una de las obras más conocidas de Caravaggio. Estas pinturas fueron *la vocación de San Mateo*, *la inspiración de San Mateo* y *el martirio de San Mateo*.

periodo fueron aumentando por su carácter complejo y las constantes peleas en las que él mismo se involucraba. En una de sus reyertas diarias hirió al notario Mariano Pasquale, por lo que tuvo que huir durante un período corto a Génova. Posteriormente volvió a Roma y, sin dejar de estar rodeado de violencia, en 1606 mató al mafioso Ranuccio Tomassoni, comenzando así una nueva etapa llena de persecuciones y con una condena de destierro. Tuvo que abandonar Roma de nuevo y refugiarse en la campiña Romana de los dominios de Marzio Colonna. De ahí, pasó por numerosos lugares como Paliano o Palestrina, enviando algunas de sus obras a Roma. Finalmente, desesperado por deshacerse de la condena de destierro, se exilió a Nápoles.

La llegada de sus obras a Roma es un dato clave que demuestra que Caravaggio, aún en busca y captura, seguía pintando obras religiosas como *la Magdalena penitente* (imagen 16), *San Francisco en oración* (imagen 17) o la *Cena de Emaús* (imagen 18). Estas obras demuestran cómo evolucionó su técnica, si las comparamos con alguna de sus inicios como *La buenaventura*, El uso de la luz ha cambiado, aumentando la oscuridad y generando mayores contrastes lumínicos. El conocer a otros pintores y otras obras, y el vivir en los bajos fondos de Roma, hizo que fuera desarrollando, poco a poco, el tenebrismo que tanto le caracterizó.

5.3. Nápoles, Malta y Sicilia (1606-1610)

Sus reyertas influenciaron su pintura, transmitiendo las ideas que quería la iglesia, a la par que su propia personalidad atormentada rodeada de problemas. La llegada a Nápoles le permitió el descubrimiento de una capital inmersa en una realidad cotidiana violenta. Allí vivió dos estancias, una entre 1606 y 1607 y la segunda en 1609, sin que se tenga demasiado claro qué obras hizo en cada una. En la primera es seguro que realizó los retablos de las *Siete obras de Misericordia* (imagen 19) y de la *Madonna del Rosario* (imagen 20). En estas lo que se muestra es un Caravaggio que rompe iconológicamente con la tradición²⁷. Para él la práctica de las obras de la misericordia era la más sincera y fiel manifestación de las enseñanzas de Cristo, predominando el drama humano vivido con la máxima verdad gracias a sus fuertes contrastes lumínicos.

Algunos biógrafos indican que, en Nápoles, como medio para pedir disculpas por la fuga de unos años atrás y obtener la readmisión en la orden de los Caballeros

²⁷ La representación de las obras de misericordia siempre estaba relacionada con el Juicio Universal, y esta elección figurativa ponía al pintor en una posición polémica. (Langdon 2002).

Hospitalarios de Malta, envió al gran maestro una figura de Herodes con la cabeza del Bautista, tema maltés por antonomasia por ser el santo patrón de la Orden. La concatedral de Malta está dedicada a este santo y su figura ha arraigado en la tradición artística maltesa²⁸. Otros biógrafos consideran que Caravaggio era echado en falta en Roma y puede que fueran sus protectores nobles, quienes le animaron a irse a Malta, al pensar que ser armado de caballero le ayudaría a salvarse del exilio, dejando atrás su mala vida. Puede que, tras el envío de la pintura del Bautista, o por intermediación de ciertos nobles, le fuera concedida una cruz de obediencia el 14 de julio de 1608. Esto le permitió trasladarse a Malta y unirse a la orden, siendo recibido por todo lo alto y entrando pronto en los círculos más íntimos de la corte.

La condecoración pareció no ser suficiente, su personalidad siguió causándole problemas que él mismo se buscaba. Una noche, otra reyerta con un oficial de justicia le obligó a huir a Sicilia, pero era un experto escapista y, una vez las aguas se calmaban, continuaba siendo un hombre de mundo y cultura. Gracias a esto, la obra siciliana de Caravaggio evidencia un crecimiento artístico a pesar de las persecuciones maltesas. Algunas de las obras son el *Entierro de Santa Lucía* (imagen 21), la *Resurrección de Lázaro* (imagen 22) o la *Adoración de los pastores* (imagen 23). En ellas se ve una evolución mayor, que la demostrada en las obras romanas²⁹ en cuanto al uso de la luz y el espacio. En sus obras sicilianas la acción no ocupa todo el marco, dejando espacios vacíos en su parte superior e inferior, y el tratamiento de la luz hace que se cree una atmosfera de oscuridad, con un único foco de luz, aportando cierto tono dorado a la obra, distinguiéndose bien de sus obras anteriores como *La buenaventura* (1595).

En 1609 vuelve a Nápoles comenzando su segunda estancia en la ciudad, donde fue apresado y torturado hasta desconfigurarle el rostro. Sin embargo, pronto volvió al trabajo realizando obras como *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*³⁰ (imagen 24), la *Negación de San Pedro* (imagen 25), *San Juan Bautista* (imagen 26) o *David con la cabeza de Goliat* (imagen 27). Esta última obra pudo ser el culmen de la representación de su vida y sus traumas en la pintura. Manili en 1650 indicaba que la cabeza decapitada representaba al propio Caravaggio, mientras que el personaje encarnado por David sería

²⁸ Soberana Orden De Malta.

²⁹ Tales como *Magdalena penitente* (imagen 15), *San Francisco en oración* (imagen 16) o la *Cena de Emaús* (imagen 17).

³⁰ Hay controversia en la cronología de la obra debido a las tres versiones que se han encontrado. La mayoría de los biógrafos consideran que la obra de Londres es del segundo periodo napolitano (1609), mientras que la obra de la Galería de las Colecciones Reales de Madrid pertenecería a la primera etapa napolitana (1606-1607) o al periodo maltés (1607-1608) según Roberto Longhi (2019).

el joven Merisi, teniendo esto en cuenta, la obra podría tener un sentimiento de aversión consigo mismo, a la par que de redención. Esto no era ninguna novedad ya que el recurso remite a la manera en la que Miguel Ángel en el *Juicio Final* sitúa un rostro angustiado, muy similar a él, encarnado por San Bartolomé. Así todas estas pinturas son consideradas algunas de sus últimas obras durante su segunda estancia en Nápoles, en vísperas de su tentativa de regresar a Roma, demostrando cómo su vida influyó directamente a su estilo y a la manera de tratar la luz.

5.4. Vuelta a Roma y muerte (1610)

Por intercesión del cardenal Gonzaga, se le otorga a Caravaggio la revocación de la pena de destierro a perpetuidad. El pintor debía volver a Roma porque la orden era firmada por el papa Pablo V, eligiendo la vía marítima para llegar desde Nápoles. Tras desembarcar, fue apresado y liberado de nuevo, acción que evidencia que hasta el final de su vida estuvo involucrado en conflictos. Al poco tiempo de su llegada a Roma, corriendo por la playa enfermo de malaria, sufrió un ataque de fiebre muriendo en solitario el 18 de julio de 1610. Dejó un legado de obras, tan polémicas como maestras, donde su uso particular de la luz sigue siendo el foco principal de estudio del Arte Barroco y una fuente de inspiración para artistas posteriores.

5.5. Una vida reflejada en la pintura.

Sin bocetos preparatorios, Caravaggio era capaz de crear obras maestras gracias a la combinación de la observación cercana de sus modelos y al uso contrastado de la luz y la sombra. Este empleo lumínico genera drama, incertidumbre e incluso miedo, y fue desarrollado prácticamente al final de su vida, entre 1606 y 1610, rodeado de huidas y traumas. Algunas de las teorías defendidas sobre el motivo por el que emplea estos fuertes claroscuros sostienen que fue debido a las condiciones lumínicas de los interiores donde trabajaba. Sin embargo, esta teoría no me parece la más acertada. Tras haber estudiado y conocido la vida del artista, está claro que ha habido una serie de factores clave que han podido marcar su obra tenebrista. Entre ellos destaca el haber estudiado obras de pintores renacentistas y contemporáneos a él, el contexto contrarreformista en el que, a través de sus obras, debía transmitir un mensaje directo de la mano del cardenal del Monte, su personalidad atormentada, los bajos fondos en los que se crio en solitario o los constantes conflictos con la justicia. Todo ello pudo ser la combinación perfecta que dio lugar al

nacimiento del tenebrismo caravaggista. Entre las obras que mejor muestran este uso de la luz destacan la *Vocación de San Mateo* (1600) y la *Flagelación de Cristo* (1607).

Caravaggio innova ocultando el posicionamiento de la fuente de luz primaria y, en consecuencia, todas las zonas parecen emisores independientes de luz. Tan solo en una obra Merisi se toma la molestia de pintar una pequeña ventana que sugiere un exterior, siendo *La Vocación de San Mateo* (imagen 28). Esta pintura la realizó en torno al año 1600, durante su etapa romana, donde el desarrollo de los contrastes lumínicos se fue haciendo más latente, pero sin llegar al tenebrismo que presenta en Nápoles. A través de la luz concentra la atención en aquello que desea, sitúa un foco que procede de la claraboya iluminando toda la estancia y a los personajes, cuyos rostros muestran gran expresividad. El resto del cuadro queda en penumbra, generando una iluminación artificial, que puede ser simbólica para destacar a Mateo y a Cristo, y para modelar los volúmenes y crear perspectiva.

En la *Flagelación de Cristo* (imagen 29), pintada hacia 1607, ilustra la intensidad estilística que el artista emplea para transmitir una escena religiosa. Con una maestría absoluta sitúa a tres personajes en el espacio, en actitud de tensión y posición descentrada. Usa una gama de colores marrones, aclarados por el blanco del paño de Cristo y la presencia del rojo, que subrayan estos contrastes lumínicos resaltando la trágica soledad de Cristo. La violencia se muestra en los juegos contrastados de luz y sombra que hacen de esta pintura una obra cumbre del claroscuro.

6. El caravaggismo en Europa

La pintura de Caravaggio fue muy admirada, dando origen a una corriente que podríamos denominar caravaggismo. Artistas de diversos países viajaban a Roma para formarse, siendo imbuidos por la luz de Merisi. Este nunca tuvo la intención de crear una escuela asentada, vivió huyendo de la justicia y creando una pintura con un estilo tan personal y único, que no dejó indiferente a nadie, generando una escuela con cientos de seguidores.

6.1. Italia, cuna del barroco y del caravaggismo.

Los pintores que vivían en Roma se quedaron prendidos por la novedad, y en particular, los jóvenes le seguían y lo celebraban como único imitador de la naturaleza, apostando entre ellos para ver quién le emulaba mejor³¹.

³¹Bellori 1672, tomada de Schutze 2021, 20.

La capacidad de Caravaggio para marcar un estilo y la fuerza de sus creaciones artísticas se reflejan en la manera en la que Europa recibió sus obras. Citas como la anterior demuestran el gran éxito que tuvo en los jóvenes pintores, que admiraron su técnica como creador del naturalismo y comenzaron a aplicarla en sus obras. Caravaggio no reunió a discípulos como sí lo habían hecho los Carracci. Sin embargo, la gran recepción que tuvieron sus obras convirtió a Merisi en el revolucionario de un panorama artístico que, adelantado a su tiempo, abrió a la pintura moderna perspectivas que solo se hubieran desarrollado con el paso de muchos decenios.

Bartolomeo Manfredi (1582-1622) fue uno de los primeros seguidores de Caravaggio en Italia. Debió llegar a Roma a principios del siglo XVII pudiendo haberse encontrado con Caravaggio sobre el 1603. De hecho, se ha llegado a identificar a Manfredi como el servidor de Merisi, ya que este le nombra en uno de sus juicios refiriéndose a él como Bartolomeo. Este pintor fue uno de sus seguidores más cercanos, practicando con gran habilidad el naturalismo y el tenebrismo de Merisi, tanto fue así que, con la poca documentación que se tiene de su obra, muchas de las cuarenta pinturas que hoy en día se le han atribuido lo fueron con anterioridad a Caravaggio. Esto demuestra la semejanza en la técnica, como podemos observar en obras como *David con la cabeza de Goliat* (imagen 30). En ella se hace un uso contrastado de la luz dejando en sombra todo el fondo para generar un ambiente tenebrista, acentuado por la violencia de la escena, características que están relacionadas con la obra de Caravaggio del mismo tema.

Esta influencia tan directa de Merisi fue fundamental para expandir su estilo, y es que, sus obras influyeron a otros artistas generando una escuela caravaggista. Un ejemplo sería el *Tributo al César* (imagen 31), que fue una de las obras que caracterizó la última etapa pictórica de Manfredi, y demuestra el uso la sombra para crear fondos oscuros y personajes que emergen de los contrastes, sin ningún foco presente, al igual que hacía Merisi. De hecho, la obra fue atribuida erróneamente a Caravaggio en un inventario de 1666, hasta que el crítico de arte Voss restauró su atribución correcta en 1924. Esta pintura pudo servir de influencia para la creación de otra obra del mismo tema de un pintor caravaggista francés llamado Valentin de Boulogne³² (imagen 32) encontrando semejanzas en el uso de la luz. El estilo de Manfredi fue muy exitoso a la par que limitado,

³² Durante su estancia en Italia recibió la influencia de Caravaggio y Bartolomeo Manfredi y estudió con Simon Vouet.

denominándose de manera frívola *Manfrediana Methodus*³³ y llegando a ser considerado una divulgación del primer Caravaggio romano, con personajes y ambientes populares a la par que turbulentos con fuertes contrastes lumínicos.

Uno de los biógrafos de Manfredi, a la vez que otro de los grandes seguidores de Caravaggio por ser contemporáneo a él, fue Giovanni Baglione (1566-1643). Este pintor italiano estuvo muy influenciado por el estilo de Merisi, sobre todo a principios de su carrera artística adoptando ciertos aspectos de la pintura de este como se puede comprobar en su obra *Amor divino y amor profano* (imagen 33). En ella vemos una clara inspiración en el empleo de la luz, dejando todo el fondo en penumbra e iluminando a los personajes a través de un foco que no es posible identificar. Además, la composición nos puede recordar a la *Anunciación* (1608) de Caravaggio. A pesar de que su estilo le delataba como caravaggista siempre mostró desprecio hacia Merisi con fuertes críticas públicas que acabaron empeorando su reputación.

Otra figura importante del Barroco italiano fue Orazio Gentileschi (1563-1639), un pintor pisano que viajó a Roma en 1585, convirtiéndose en una de las primeras personas en darse cuenta de la revolución que suponía el estilo de Caravaggio, pero sin decidirse a adoptarlo de manera radical. Sus obras muestran pequeños juegos lumínicos con claroscuros como en *San Francisco sostenido por un ángel* (imagen 34). Sin embargo, estuvo en Roma hasta 1615 sin llegar a imitar el estilo de Merisi, pero siendo importante para el estudio del claroscuro por otros dos motivos. En primer lugar, allí donde fue difundió el caravaggismo: en Génova donde estaba van Dyck, en Francia al servicio de María de Medici o incluso como pintor de Cámara de Carlos I en Inglaterra. Por otro lado, sirve como introducción para hablar de una de las caravaggistas más conocidas del Barroco, su hija Artemisia Gentileschi (1593-1653).

A través de su padre, esta joven conoció de primera mano la pintura de Merisi. A Artemisia sí se le puede considerar una caravaggista, y es que, aunque no todas sus obras lo reflejan, en algunas muestra la agresividad, violencia, y oscuridad de una personalidad tan atormentada como la del maestro italiano. Artemisia sufrió una violación, humillaciones públicas y el abandono de su padre, por tanto, al igual que Caravaggio tuvo una vida muy dura que refleja en su obra y en la manera de tratar la luz. Estas ideas se

³³ Esta terminología se debe a Joachim von Sandrardt, que basándose en la biografía de Bellori sobre Manfredi, empleó el término para referirse a un estilo basado en la ausencia de idealización y decoro en los temas propio de los modelos estereotipados de los cuadros de Caravaggio. Miralpeix Vilamala 2021, 81–97.

ven claras en la obra de Artemisia de *Judith y Holofernes* (imagen 35) que se puede comparar con la del mismo tema de Caravaggio (imagen 36). Temáticamente se aprecia la agresividad con la que ambos artistas quieren mostrar la escena bíblica, enfatizando la venganza y la violencia en la de Artemisia, pues el tema se relaciona con su propia experiencia vital. Respecto a la luz, en las dos obras los personajes emergen de un fondo totalmente oscuro, perdiendo la referencia espacial y teniendo presente tan solo el manto rojo en la de Merisi. Gracias a este contraste se crea la sensación de tenebrismo que tanto admiró Artemisia y decidió imitar para representar un tema tan turbio.

Estos pintores no son los únicos seguidores italianos de Caravaggio, también podemos destacar otros nombres como Giovanni Serodine (1600-1631) o Mattia Preti (1613-1699). De estos dos caravaggistas hay muy poca información y sus obras no han sido identificadas hasta finales del siglo XX. El primero, nacido en Ascona, no es de extrañar que de joven sintiera fascinación por la manera moderna en la que Merisi componía sus obras, recibiendo de este la sugestión de la luz donde los cuerpos surgen de fondos oscuros. Sin embargo, lo que hace mejor este pintor es exaltar los detalles de una manera muy realista, consiguiendo a través de la luz la transfusión de vida en los objetos insensibles (imagen 37). Preti fue otro de los artistas que se cree que cuando viajó a Roma se vio imbuido por la luz de Caravaggio. Sin embargo, por afinidades estilísticas se le tiene más bien por discípulo de Guercino y Lanfranco.

6.2. Los dos primeros caravaggistas del Norte: Adam Elsheimer y Peter Paul Rubens.

Elsheimer (1578-1610) y Rubens (1577-1640) fueron los primeros artistas del norte de Europa influidos por la Italia de Caravaggio, estando en contacto directo con su obra cuando comenzó a adquirir cierto reconocimiento público, tras la realización de los lienzos para la iglesia de San Luis de los Franceses. La influencia de Merisi puede apreciarse en uno de los primeros encargos que le realizaron a Rubens: los retablos de la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma. En ellos destaca la obra de la *Coronación de espinas* (imagen 38), donde el acercamiento al caravaggismo se pone de manifiesto en la intensa iluminación de algunos fragmentos, además incluyó el tipo caravaggesco del joven de rizos negros de aspecto seductor. Durante la segunda estancia de Rubens en Roma, e incluso tras su regreso a Flandes, en las obras que realizó empleó más contrastes lumínicos que en su primera etapa, acercándose aún más a Merisi. Se puede apreciar en la *Adoración de los pastores* (imagen 39), realizada en su segunda estancia romana, o en

El entierro de Cristo (imagen 40) tras su vuelta a Flandes. En esta última obra, la inspiración y el empleo del tenebrismo se acentúan, llegando a imitar la obra de Caravaggio en todos los aspectos, evidenciando su influencia en el norte de Europa.

Por su parte, Adam Elsheimer se especializó en obras de pequeño formato complicando el análisis y la comparación con Caravaggio y, por tanto, entendiendo la influencia de este de una manera diferente a la de Rubens. En obras como la *Lapidación de san Esteban* (imagen 41), la forma de ordenar el espacio y simpleza personajes puede recordarnos a Caravaggio³⁴. Sin embargo, teniendo en cuenta que la importancia de este trabajo radica en el uso de la luz, destaca la obra de *Judith y Holofernes* (imagen 42) la cual se ha llegado a calificar como “caravaggiesca”³⁵. La escena se desarrolla en una estancia iluminada por dos velas, dejando el resto de la composición en total penumbra, generando una atmósfera de violencia y oscuridad que aporta el dramatismo propio de las obras de Caravaggio. Esta manera de Elsheimer de representar la atrocidad de la decapitación de Holofernes, ha llevado a muchos historiadores del arte a pensar que conoció de primera mano la obra que Caravaggio realizó del mismo tema en 1599.

6.3. Países Bajos del Norte: Rembrandt y la escuela caravaggista de Utrecht

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) fue uno de los pintores más importantes del Siglo de Oro holandés³⁶ que desde edad temprana mostró un gran talento. No se le puede considerar exactamente un caravaggista, entendiéndose éste como una persona que ha estado en Roma siguiendo la pintura de Merisi al pie de la letra. Tiene un estilo propio y nunca intentó imitar a Caravaggio, pero muchos estudios afirman que tuvo presente la obra del lombardo. Podemos ver este acercamiento al tenebrismo caravaggista en la comparación entre la *Cena de Emaús* de Rembrandt y la que hizo Merisi. Ambas quieren representar un mismo tema, pero con tratamientos diferentes de la luz, en la obra de Merisi (imagen 43) vemos cómo los personajes emergen de un fondo totalmente oscuro y el ojo del espectador se encuentra dentro de un espacio tenebrista, donde no se desvela ninguna fuente de luz. Por su parte, en una de las versiones que Rembrandt hizo de este tema (imagen 44), también vemos un fuerte contraste lumínico, aunque llegando a

³⁴ La diagonal que se crea con san Esteban y el ángel, además de la propia fisionomía y postura de este último, pueden recordarnos a la composición de la *Anunciación* de Caravaggio.

³⁵ *Caravaggio y los pintores del Norte* 2016.

³⁶ Hace referencia al siglo XVI, destacando por un gran florecimiento cultural, económico y político de los Países Bajos, en especial las provincias del norte que, posteriormente agrupándose en los Países Bajos del Norte, formarían Holanda.

apreciar la fuente de luz. Este hecho permite al pintor exaltar el claroscuro que define perfectamente las sombras y da vida a los objetos iluminados, siendo una escenografía más realista. Otra característica que les diferencia es que Merisi ilumina a los personajes dentro de la oscuridad, siendo estos como un espacio que sustenta el relieve de los volúmenes, y frente a este, Rembrandt utiliza una luz envolvente. A través de un destello momentáneo es capaz de iluminar al comensal y revelar aquello que no se ve en la penumbra: la figura de Cristo. Normalmente, Jesús es la luz que guía en el camino, pero en este caso se representa a través de la sombra, haciendo mayor énfasis en el impacto que provoca la aparición, que en la aparición en sí.

Parece que Caravaggio y Rembrandt concibieron el tema de la *Cena de Emaús* centrándose en un uso particular y muy contrastado de la luz, que les permitió dar a sus respectivas obras significados diferentes, distinguiendo el connotativo y el denotativo. Este último hace referencia a las características formales de la obra, demostrando que los talleres de la época y los artistas conocían las técnicas y los estilos de sus contemporáneos, como es el tenebrismo, llegando a haber semejanzas entre sus obras sin tan siquiera haberse conocido. Lo que cambia es el sentido connotativo, es decir, la parte metafórica en la que se quiere transmitir un mensaje y que puede ser completamente diferente en obras estéticamente similares, como tenemos en este caso, con Caravaggio dando importancia a la propia figura de Cristo en la cena, mientras que Rembrandt se centra en el impacto de este tras su aparición.

Utrecht en el siglo XVI y XVII fue una de las ciudades más importantes de los Países Bajos del Norte, gracias a su buena economía, atrayendo a numerosos pintores con posibilidades para ampliar su formación. Además, en este contexto de protestantismo y Contrarreforma, la ciudad era el último reducto católico que quedaba en los Países Bajos, siendo el resto protestantes. Así es que, entre 1610 y 1630, esta región se llena de familias católicas incorporando una pintura italiana que se puede relacionar con el espíritu católico de la Contrarreforma, que ya a Caravaggio se le había impuesto en su momento. Este hecho es importante marcando el inicio de una escuela, distinta de la corriente nacional del protestantismo y fiel a los vestigios italianos, teniendo como fundador a Abraham Bloemaert (1564-1651). Se sabe poco de la formación de este pintor neerlandés pero la mayor parte de su carrera la desarrolló en Utrecht. Sus obras se caracterizan por la tensión dramática y la erupción fantástica de las figuras. *Judith mostrando la cabeza de Holofernes al pueblo de Betulia* (imagen 45) es un ejemplo de su estilo.

Entre 1620 y 1624, Bloemaert experimentó con los nuevos modelos artísticos italianos que se dieron a conocer de manera indirecta a través de alumnos como Gerard van Honthorst o Hendrick ter Brugghen. Gracias al primero, Bloemaert se dejó seducir superficialmente por el caravaggismo, como demuestran obras como el *Cristo de Emaús* (imagen 46). Si bien la gama de colores sigue siendo amanerada, dulcificando la escena, la colocación de los personajes y los contrastes lumínicos lo acercan más a Merisi. Estos artistas sentaron las líneas del estilo de la escuela, caracterizado por la influencia de Caravaggio, mezclado con características pictóricas personales, dando origen a la denominación de escuela caravaggista de Utrecht. He querido estudiar a este grupo de caravaggistas por su importancia, no solo en el plano pictórico con su manera de tratar la luz, sino también por estar entre dos de los grandes maestros y focos de la pintura barroca del siglo XVII, entre Caravaggio y Rubens. Los efectos de luz artificial y de claroscuro, que tanto importaban en esta pintura holandesa, no venían siempre forzosamente de Caravaggio, ya que en Holanda intervinieron otras fuentes luministas como las venecianas procedentes de Giorgione, Savoldo o los Bassano, sino que lo que impactó fue la reacción estrictamente nórdica al tenebrismo. Excesivamente bohemios para asimilar el ejemplo caravaggista, se inspiraron más bien en discípulos como Gentileschi o Serodine, artistas que revelan curiosas relaciones con aspectos del arte de Hendrick ter Brugghen (1588-1629)³⁷.

Este pintor es uno de los artistas más importantes de la escuela de Utrecht que se formó con Bloemaert, convirtiéndose en el eslabón esencial entre Caravaggio y Vermeer. En 1604 y 1614 se cree que TerBrugghen vivió en Roma pudiendo haber conocido a Caravaggio, aunque no se tienen testimonios que aseguren esto. Las obras que pinta durante este periodo todavía son algo arcaicas con aspecto manierista en el uso de la luz³⁸. Sin embargo, cuando TerBrugghen volvió a Utrecht, tomó temas y esquemas compositivos similares a Caravaggio, sin abandonar el Manierismo. Como prueba de ello podemos analizar la obra de *La incredulidad de Santo Tomás* (imagen 47), donde se observan similitudes con la obra de Merisi (imagen 48) en el empleo de protagonistas mundanos, el acercamiento con los personajes cortados y los tonos ocre. Respecto al uso de la luz, TerBrugghen no consigue esos efectos contrastados que aportan dramatismo a la obra, sino que intenta crear pequeños claroscuros para enfatizar la figura de Cristo a

³⁷ Conocido también como TerBrugghen.

³⁸ Ejemplos de ello pueden ser el *Cristo Ultrajado* o la *decapitación de San Juan Bautista*.

través de la creación de un ambiente solemne. Tenido esto en cuenta, este artista no es un claro ejemplo del tenebrismo caravaggista, pero sí de la influencia que ejerció la obra de Caravaggio en otros aspectos, convirtiéndose en uno de los artistas que fueron formando esta escuela de base caravaggista y que permitirá a otros integrantes un mayor acercamiento al tenebrismo.

Durante mucho tiempo el único popular de los caravaggistas nórdicos de la escuela de Utrecht fue Gerard van Honthorst (1592-1656). Se sabe que estuvo en Roma desde 1609 hasta 1620 cuando regresó a Utrecht, como recoge su acta de matrimonio³⁹, y fue uno de los pintores fundamentales en el estudio de la luz de Caravaggio, ya que explotó sistemáticamente con habilidad la iluminación nocturna de este. Gracias a este estudio de la luz fueron muy conocidas sus Natividades, teniendo como ejemplo la *Adoración de los pastores* (imagen 49). Adopta las tonalidades claras del joven Caravaggio, sin llegar a los contrastes desmedidos del maduro Merisi, por la introducción del foco de luz en la obra, aunque sigue manteniendo un fondo oscuro del que parecen emerger los personajes. La mayoría de estos artistas neerlandeses, a su vuelta a Países Bajos, solían suavizar y reducir el estilo caravaggista que adoptaban en Italia, como le ocurrió a van Honthorst en su última etapa pictórica. En cambio, su discípulo Mathias Stomer (1600-1650), al haber estado en diferentes partes de Italia en varias ocasiones, y nunca haber regresado a Países Bajos, mantuvo un fuerte tenebrismo. Stomer trabajó en Roma y Sicilia bajo la influencia dramática de la última etapa pictórica de Caravaggio, adoptando cada vez más la postura tenebrista y caracterizando su obra por el uso de fuertes contrastes lumínicos. Ejemplos de ello son pinturas como *Esau y Jacob* (Imagen 50) o la *Incredulidad de Santo Tomás* (imagen 51). Ambas se asemejan a Caravaggio, tanto en el tema como en la composición, empleando claroscuros a través de fondos neutros y potentes focos de luz y con la presencia de personajes mundanos.

Otro de los grandes artistas del siglo de Oro holandés fue Dirck van Barburen (1595-1624), el cual perteneció a la escuela caravaggista de Utrecht formándose con Ter Brugghen y Van Honthorst. Al igual que sus compañeros, estuvo en Roma en una estancia tardía, entre 1617 y 1620⁴⁰, donde recibió encargos importantes como la realización de un *Descendimiento* (imagen 52) para la capilla de la Piedad de San Pietro in Montorio. Esta obra estaba inspirada en Caravaggio y muy próxima a contemporáneos suyos como

³⁹ Así lo testimonia el acta de su matrimonio publicada por Richard Judson en 1999

⁴⁰ Otros biógrafos consideran que estuvo entre 1612 y 1615, poco después del fallecimiento de Caravaggio.

Manfredi, cosa que se observa en el uso acentuado de contrastes, el drama y el intento de acercamiento al tenebrismo a través de la ausencia de un fondo y el predominio de la oscuridad. Además, se integró en los círculos artísticos de Roma trabajando para los mismos mecenas que en su momento protegieron a Bernini y a Caravaggio, como Scipione Borghese y Vincenzo Giustiniani. Mantuvo esta influencia caravaggista durante su estancia en Roma, sin embargo, al volver a Utrecht su tenebrismo se atenuó y sus pinturas se serenaron. Así es que las obras a partir de este momento no presentan una iluminación propia de Caravaggio, sino más bien otros aspectos como los personajes mundanos o los temas de amor. Un ejemplo de ello es *La alcahueta* (imagen 53) que muestra muchas similitudes con el joven Caravaggio, pudiéndola llegar a comparar con los *Músicos* o los *Jugadores de cartas* de este.

Por su parte, los pintores flamencos se centraban en retratos, paisajes, naturalezas muertas e interiores, pudiendo ser temas que se alejan de la obra caravaggista pero que coinciden en el uso de ese particular claroscuro. La diferencia fundamental entre los pintores flamencos y Merisi es que los primeros se centran, en primer lugar, en una serie de ambientes iluminados sin partir del contraste, mientras que Caravaggio toma como base estos fondos oscuros para crear contraste. Los flamencos saben muy bien que la luz tiene un papel fundamental en la pintura, la mayoría de sus escenas se encuentran en espacios interiores donde hay luz que no es uniforme y que puede proceder del exterior. De esta manera, lo que nos presentan es una nueva forma de estudiar el claroscuro, que conocemos por la tradición caravaggista, creando zonas con muchos reflejos para que los objetos destaquen y se esculpan con blanqueados velados. Esto hace que la pintura flamenca parezca que tiene un acabado fotográfico y por ello aparente no tener nada que ver con la pintura de Merisi, pero sigue siendo una manera de estudiar el claroscuro desde otro punto de vista. Un ejemplo de todo ello sería la pintura de un interior holandés conocido como *Las Zapatillas* (imagen 54) de Samuel van Hoogstraten. Esta obra muestra un interior doméstico, donde no solo destaca la virtuosidad en la construcción de la perspectiva, sino el uso de la luz. Está claro que este pintor no es un caravaggista, pero también quiere dar un cierto sentimiento de inquietud. Esta zozobra viene dada en la luz que muestra el interior, que oculta y contrasta con sombras desconocidas, como si se quisiera mostrar una serie de comportamientos oscuros encerrados en un espacio demasiado pulcro.

6.4. Francia a la luz de Caravaggio

Italia y Países Bajos ya han demostrado la influencia del lombardo, sin embargo, no son los únicos países. La Francia del siglo XVII experimentó una fascinación por el estilo revolucionario de Caravaggio, creando una escuela con seguidores, entre los que destacó Georges de la Tour (1593-1652). Este pintor, al contrario que Rembrandt, sí podía ser considerado un caravaggista porque se conoce un viaje que realizó a Roma dedicado al estudio de la pintura, aunque es cierto que su formación artística todavía sigue siendo un punto de discusión en la historiografía actual. La manera en la que Georges de la Tour emplea un uso contrastado de la luz, que pudo aprender de Caravaggio, le servía para ilustrar cómo lo divino penetra en lo cotidiano⁴¹. De esta manera, en sus pinturas podemos encontrar varios aspectos relacionados con la luminosidad como es la transparencia o el brillo, pero sin duda lo más importante es la visibilidad parcial que da el pintor. Un personaje se encarga de tapar discretamente una vela, haciendo que la mirada del espectador parta de esa fuente hasta los personajes, recortándoles en un fondo completamente oscuro como ocurre en las pinturas tenebristas. De esta manera, aunque conocemos el foco de luz, siendo lo contrario a lo que pasaba con Caravaggio, también consigue el efecto lumínico contrastado que tanto ansiaba Merisi. Un ejemplo es la *Educación de la Virgen* (imagen 55) o el *Recién nacido* (imagen 56), donde el empleo de la vela permite jugar con una luz artificial que ya habían empleado artistas, como Caravaggio o Rembrandt, creando espacios lúgubres con una atmósfera inquietante.

Simon Vouet (1590-1649) fue también un francés parisino que tuvo una fecunda actividad como caravaggista en su juventud, antes de centrarse en el estilo clásico que predominaba en Francia⁴². Durante su etapa tenebrista, que se cree que tuvo lugar entre 1615 y 1627 coincidiendo con su trabajo en Italia, realizó algunas obras en las que imitaba a la perfección las composiciones costumbristas y los juegos de luces propios de los seguidores de Caravaggio. Ejemplo de ello es *La Buena Fortuna* (imagen 57) donde vemos un tema mundano acorde al joven Merisi y un uso del claroscuro para alumbrar a los protagonistas, dejando en sombra el resto de la composición y sin conocer de primera mano el foco lumínico. Llegó incluso a aplicar en otras obras la técnica de Georges de la Tour iluminando las estancias con velas como en *San Pedro visitando a Santa Águeda en prisión* (imagen 58). Con el paso del tiempo cambió su manera de concebir la pintura

⁴¹ Este pintor, al igual que Tournier, pasó de una producción abundante con pinturas de moda con personajes de medio cuerpo iluminados por ventanas, a obras religiosas con iluminación incidente. Arlot et al. 2020.

⁴² Siendo este el Barroco clasicista francés, caracterizado por su carácter mitológico, cortesano y decorativo.

creando composiciones más convencionales, pero sin dejar totalmente de lado las aportaciones italianas, así es que supo crear obras que combinaban el caravaggismo con el Clasicismo barroco francés.

7. El impacto del caravaggismo en la pintura española.

La asimilación del uso de la luz, que la Contrarreforma empleó para aumentar la verosimilitud de lo representado, se puede percibir en España con artistas de finales del siglo XVI y principios del XVII. Las creencias visuales, entendidas como la religión expresada y probada a través de imágenes, generaron una manera muy concreta de pintar en aquellos territorios que fueron fieles al catolicismo⁴³. Conociendo esta estética como naturalismo y realismo, surge el “primer naturalismo español”, considerado el más hispano de los estilos pictóricos de la época⁴⁴. Caravaggio pudo ser trascendental para la determinación de este gusto por el naturalismo de sus pinturas, pero debemos tener en cuenta que, mientras que en Lombardía Merisi iluminaba con intensos contrastes, los pintores españoles abordaban el manierismo e iniciando una aproximación a los modelos más reales con pequeños contrastes lumínicos. De esta manera, obras de artistas como Bartolomé Carducho (1560-1635) o Antonio Lanchares (1590-1630), presentan, en fechas muy tempranas, fuertes claroscuros que prueban una influencia caravaggista, pero con rasgos heredados del arte veneciano y un detallismo nórdico. Roberto Longhi ya advirtió que estas características tenebristas tan tempranas son un reflejo de lo toscano, condicionadas por la luz veneciana, más que por la influencia del propio Caravaggio⁴⁵. La nueva estética de este periodo permitió crear una iluminación capaz de desvelar nuevas verdades que, si no venían directamente de Merisi, alcanzaron uno de los momentos más intensos y con mayor debate de la Historia del Arte.

Llegaron pocas obras de Merisi a España y, algunas de ellas, estaban en casas privadas de nobles, a las que los artistas, por lo general, no podían acceder, mientras que otras fueron expuestas en iglesias y conventos. En España, en el siglo XVI, el exacerbado catolicismo por parte de la corona y la aristocracia hizo que la temática religiosa se convirtiera en casi la materia exclusiva de los pintores españoles, dentro de los cánones establecidos por la Contrarreforma. Teniendo en cuenta que Caravaggio en Italia fue uno de los comisionados para ilustrar estas nuevas ideas, no es de extrañar que algunas de sus

⁴³ Tornel 2021.

⁴⁴ Arlot et al. 2020.

⁴⁵ Longui 2019

obras llegaran a España. La razón por la que se difundió tan fácilmente en la Península el estilo caravagesco puede entenderse a través de la afirmación del historiador Federico Zeri:

Todo el empeño de Caravaggio consiste en demostrar que los dogmas, leyendas, episodios del Evangelio están profundamente encarnados, son reales y, por lo tanto legítimos, que su concepción misma de la luz proclama esa legitimidad, esa justificación de la fe⁴⁶.

En 1613 llegaron a Toledo tres lienzos, encargados en Roma, del pintor italiano Carlo Saraceni, entre los que destaca *La imposición de la casulla a San Idelfonso* (imagen 59), donde se puede apreciar una versión más caravagesca influenciada por el mundo veneciano, que pudo dejar impronta en el país. Lo mismo ocurrió con las obras de Orazio Borgianni, el cual estuvo en España sobre el 1605, en las que se funden los modelos de Merisi con la tradición veneciana. Como muestra de ello, Valladolid dispone de una serie de lienzos del pintor en el convento de Porta Coeli (imagen 60).

Ambos artistas pudieron dejar su huella en España, pero no fueron los únicos que permitieron expandir las ideas de Caravaggio en el país, ya que la implicación de pintores que ya habían viajado antes a Italia como Juan Bautista Maino (1581-1641) fue decisiva. Este pintor volvió de su viaje a Italia en 1612 habiendo tenido la ocasión de conocer la pintura de Caravaggio y sus seguidores. Tiene obras maestras en las que se evidencia su educación caravaggista, pero no en referencia al tenebrismo, sino más bien a la interpretación que siguen otros italianos de esta, como Orazio Gentileschi. Consigue así una cierta rotundidad volumétrica a través del uso de una luz violenta y dirigida, pero sin generar la sombra densa que envuelve las pinturas más puras de Caravaggio. Estas características se pueden ver en algunas de sus obras maestras como el retablo de las Cuatro Pascuas para el convento toledano de San Pedro Mártir, con sus cuatro lienzos entre los que destaca la *Adoración de los pastores* (imagen 61) como el más fiel testimonio de su formación caravaggista. Esta influencia se puede apreciar en el aspecto popular de los personajes, la belleza, la intensa devoción de la escena central y en los detalles de la naturaleza muerta. Los contrastes lumínicos están presentes, pero como se ha comentado anteriormente, no sigue la estética tenebrista, optando por otros aspectos caravagescos.

⁴⁶ Navarro 1999.

Continuando en el ambiente toledano, Pedro de Orrente⁴⁷ (1580-1645), de origen murciano pero vinculado casi toda su vida a Toledo, a pesar de su admiración por los Bassano, debió conocer y asimilar las novedades caravaggescas en un posible viaje a Italia o tras la llegada a Toledo de artistas y obras italianas. Puede que, por contacto directo o por intermediación de otra sensibilidad, haya sabido recoger el sentido de la luz de Merisi en obras como el *Martirio de San Sebastián* (imagen 62). El fuerte contraste lumínico se hace evidente gracias a la presencia de un fondo oscuro y un foco lumínico, no visible, que incide lateralmente en el cuerpo de San Sebastián. No solo la luz es una característica caravaggisca, también la presencia de los ángeles mundanos que aparecen en la parte superior recuerda a los de Merisi en las *Siete obras de la Misericordia* (1606) o incluso a los de Maino en la *Adoración de los pastores* (1612-1614).

Francisco Ribalta (1565-1628) estuvo en Valencia en los mismos años que Pedro de Orrente difundió sus obras aquí y, aunque es uno de los pintores más importantes del “primer naturalismo español” de base escurialense, en su etapa madura puede verse un uso intenso de la luz que advertiría cierto conocimiento sobre la pintura de Caravaggio. Una de las cuestiones más debatidas fue si realmente realizó un viaje a Italia, o de lo contrario aprendió las novedades lumínicas caravaggescas en la capital española. Algunos análisis más detallados y una documentación posterior⁴⁸, llegaron a declinar la idea del viaje de este a Italia, justificando su estilo en una visita a Madrid. Sin embargo, sigue siendo un enigma la existencia de una copia de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio⁴⁹, que podría demostrar la influencia directa de este o, por el contrario, al existir otra copia de esta obra en Valencia en el colegio del Patriarca, Ribalta podría haber seguido esta copia sin necesidad de conocer la obra original de Merisi. Lo cierto es que en las décadas de 1610 y 1620, considerado su periodo de madurez artística, hay cambios en el tratamiento de la luz con efectos lumínicos que pueden calificarse de tenebristas. En este momento se debe tener en cuenta que Orrente está haciendo su *San Sebastián*, generando un eco del caravaggismo que pudo conocer Ribalta. De este periodo de su madurez destaca *San Francisco confortado por un ángel* (imagen 63), obra en la que los ángeles robustos y mundanos, la expresividad y el juego de luces generando contrastes

⁴⁷ También conocido como “el Bassano español” por su admiración por la familia de pintores italianos del siglo XVI, los Bassano, a través de la creación de escenas naturalistas.

⁴⁸ F Doménech y Vallés 1989, 144-168.

⁴⁹ Copia firmada por Ribalta “F.Ribalta” que se encuentra en la colección del Príncipe Pío de Saboya, procedente de la familia valenciana de los Falcó.

entre el fondo oscuros con personajes en la sombra y el primer plano con una iluminación celestial, recuerdan a Caravaggio.

El artista que podría servir realmente de enlace entre las soluciones caravaggistas llegadas a España y la nueva generación de pintores españoles naturalistas influidos por estas, es José de Ribera (1591-1652). Nacido en Valencia, son varios los debates sobre la formación de éste en el taller de Ribalta sin saber si es cierto o no, pero se debe tener en cuenta que, si Ribera llegó a pasar por el taller de este, poca huella hubo de dejarle su enseñanza siendo sustituida pronto por el influjo de Caravaggio. En lo que sí hay consenso es en la afirmación de que, tras su primer aprendizaje en Valencia, entró en contacto con las obras del naturalismo lombardo del Cinquecento, entre las que habría copias de Caravaggio. Sin tener constancia del motivo por el que decide ir a Italia, se sabe que estuvo en Parma y después en Roma. En esta etapa de formación, una de las primeras series que realizó, fechadas entre 1613 y 1616, y que denotan cierto conocimiento de la luz caravagista, es los *Sentidos*⁵⁰. Este ciclo pictórico expresa de manera alegórica los sentidos, recurriendo a modelos de la vida cotidiana con una ruda presencia, interpretados bajo la luz tenebrista. Un ejemplo de esta serie que demuestra el uso de estas características sería *El Olfato* (imagen 64), en la que la iluminación recuerda a la *Vocación de San Mateo* de Caravaggio a través de un fondo oscuro y una luz diagonal. La manera de concebir las obras, con estos contrastes lumínicos, hace que en ocasiones se llegue a emparentar a Ribera con lo que, en la misma cronología, estaban desarrollando caravaggistas nórdicos, como Baburen o Terbruggen, y algunos más con los que pudo llegar a tener contacto.

En 1616 se sabe que se trasladó a Nápoles, donde pasó el resto de su vida y se casó con la hija del pintor y marchante Giovanni Bernardino Azzolini. Allí debió encontrarse con el ambiente artístico renovado gracias al paso de Merisi, que influenciaba hasta a los manieristas, teniendo como ejemplo a su suegro que, siendo manierista de cuna, llegó a pintar con cierto toque caravaggesco. Durante su formación napolitana muestra una absoluta maestría en la representación subrayada por los efectos de luz, que buscaban una verdad material y táctil. Algunas de las composiciones más complejas que muestran su fase más tenebrista son el *Martirio de San Andrés* o *San Sebastián curado por Santa Irene* (imágenes 65 y 66). En ambas se aprecia el uso de grandes diagonales

⁵⁰ Roberto Longhi fue quién identificó este ciclo pictórico, siendo clave para la determinación del estilo juvenil de José de Ribera. 1996, 74-78.

luminosas que invaden la superficie, contrastando con los fondos oscuros que aportan dramatismo. Con el paso del tiempo, hasta su muerte, el estilo de José de Ribera evolucionó haciendo uso de colores más suaves, sin contrastes, abandonando el tenebrismo.

Tras estos primeros ecos caravaggistas, va a ser con los artistas nacidos en torno al 1600, cuando se produzca una mayor asimilación personal de las lecciones italianas de Merisi. Entre ellos destacó Francisco de Zurbarán (1598-1664), un gran representante de su tiempo formado en el tenebrismo más riguroso, aunque posteriormente evolucionó hacia la nueva pintura barroca con formas más delicadas y coloristas. Su primer biógrafo, Antonio Palomino, llegó a decir que “quien viese sus obras no sabiendo cuyas son no dudará de atribuírselas a el Caravaggio”⁵¹. Nacido en Badajoz, Zurbarán se formó en Sevilla, al igual que Velázquez, al cual probablemente conocería, y comenzó trabajando para Pedro Díaz de Villanueva⁵². Estuvo una temporada fuera de la ciudad, hasta que en 1626 se sabe que volvió a Sevilla recibiendo el encargo de la realización de un conjunto de lienzos para el convento de San Pablo. Destacó entre estas obras el *Cristo crucificado* (imagen 67) ubicado en el oratorio de la sacristía, en el que la luz evidencia su adhesión al tenebrismo, así como el punto máximo de tensión y emoción y el más rotundo caravaggismo.

Su maestría ha dejado, en su mayoría, obras religiosas, pero también pintó algunos de los bodegones más importantes del arte español del siglo XVII. Los bodegones se caracterizan por la presencia de objetos inanimados sobre fondos oscuros, creando contrastes lumínicos que recuerdan al tenebrismo. Merisi instauró la denominación de “naturaleza muerta”, siendo uno de los primeros artistas en prescindir de la figura humana, dejando objetos inanimados a los que da vida a través de la luz. Ejemplo de ello sería su *Cesto con frutas* (imagen 68), en el cual solo hay una serie de elementos sobre un fondo, y aunque no se aprecian los fuertes contrastes lumínicos que posteriormente desarrollan los artistas españoles, podría servir como base para los bodegones de estos. Durante su primera estancia en Roma, Caravaggio cayó enfermo realizando en el hospital numerosas obras para el prior. Algunos historiadores defienden que este podía haber llevado estas obras a Sevilla, ejerciendo una gran influencia veinte años después y permitiéndonos entender los bodegones de Zurbarán o del joven Velázquez a través de

⁵¹ Antonio Palomino. Cita tomada de Pérez Sánchez 1992.

⁵² Pintor andaluz del siglo XVII del que se tienen pocos datos, tan solo que era hermano de uno de los tracistas de retablos más importantes de la ciudad.

las pinturas de Caravaggio, o de copias de estas que llegaban a la Península. El *Bodegón* de 1633 de Zurbarán (imagen 69) demuestra el uso de un fuerte claroscuro que hace resaltar los objetos en primer plano a través de la luz y la sombra, siendo una tradición caravagesca. A pesar de que al final de su producción Zurbarán atenuara el uso de estos contrastes, consiguió, a lo largo de su carrera, aportar rotundidad a los volúmenes, dando monumentalidad a las figuras y resultando un maestro de la representación del naturalismo, como también lo había sido Merisi.

Sevilla fue la ciudad más rica y cosmopolita de España gracias al monopolio comercial con América, permitiendo la presencia de italianos y flamencos, así como el intercambio y la llegada de obras de estos focos artísticos. En este contexto se forma Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) de la mano de Herrera el Viejo, en primer lugar, y de Francisco Pacheco posteriormente⁵³. Pacheco podría considerarse la personificación de las características de la Contrarreforma, siendo un servidor que quería luchar contra el protestantismo. Estas ideas, que también se inculcaron a Caravaggio, podrían haber influenciado a Velázquez, que a partir de este instante tuvo una clientela sobre todo eclesiástica. Este pintor consiguió en su obra mejorar la representación del natural, de los volúmenes y los materiales, a través del uso del claroscuro⁵⁴, practicando esta técnica en bodegones. Estos se pueden observar en algunas de sus primeras obras como *El almuerzo* o *Vieja friendo huevos* (imágenes 70 y 71), donde incluye elementos de naturaleza muerta como frutas, jarras de vino o panes sobre mesas, pintados en una gama cálida, con tonos castaños, y una intensa iluminación tenebrista que atestigua su conocimiento sobre los modelos derivados del caravaggismo.

Dentro de su producción religiosa sitúa estos bodegones de cocina en primer plano e incluye, sorprendentemente, en segundo término, el tema evangélico como ocurre en *Cristo en casa de Marta y María* (imagen 72). Esta manera de estructurar la obra era propia del manierismo flamenco que en Sevilla se conocía, sin embargo, Velázquez decide reinterpretarla bajo la luz del tenebrismo caravaggista⁵⁵. También tiene otras obras religiosas con una composición tradicional, con la escena religiosa en primer plano, como la *Adoración de los Reyes* (imagen 73) en la que también adapta el sentido naturalista y la iluminación tenebrista. Estas características, que se asemejan al naturalismo

⁵³ Ambos pintores españoles del siglo XVI y XVII con talleres de renombre en la ciudad, siendo Herrera el Viejo discípulo de Francisco Pacheco.

⁵⁴ López 1999.

⁵⁵ Wind 1987 citado en Pérez Sánchez 1992.

caravaggista, no son una simple coincidencia, ya que el tratadista Antonio Palomino afirmó que Velázquez estudiaba todas las pinturas que llegaban de Italia a Sevilla. En estos mismos años, entre Roma y Nápoles, Ribera estaba pintando la serie de los *Sentidos* que pudo haber conocido Velázquez viendo que presenta muchas semejanzas con las juveniles pinturas de este, especialmente con el *Aguador de Sevilla* (imagen 74). De esta manera, tanto la *Adoración de los Reyes* como en el *Aguador de Sevilla*, se caracterizan por una iluminación propia a los discípulos caravaggistas, con una fuente de luz precisa y directa que incide lateralmente modelando las figuras con fuertes contrastes.

Su maestría le llevó a la Corte de Felipe IV, iniciando su carrera triunfal a través de un estilo personal que fue configurando y acabó distando de sus primeras obras. Allí su producción se basó en retratos, en su mayoría, donde utilizaba una luz que proyectaba los cuerpos de los personajes a través de su sombra, haciendo vibrar un aire “real” que los envolvía⁵⁶. Poco a poco los fondos fueron siendo más claros, hasta desaparecer casi todo el recuerdo tenebrista. Sin embargo, esto ocurrió de manera paulatina, conociendo obras intermedias como *Los Borrachos* (imagen 75) que dan las claves para entender el cambio estilístico de Velázquez. Con esta obra se acerca a la mitología, igual que la Contrarreforma quería acercarse al hecho religioso, a partir de la cotidianidad y con una iluminación que todavía tiene cierta intensidad tenebrista, pero con un fondo abierto que evidencia el eco de los pintores venecianos⁵⁷. Fue a partir de su primer viaje a Italia, con el permiso real, cuando su estilo cambió aún más tras conocer a los grandes maestros italianos, abandonando prácticamente de manera definitiva el tenebrismo y caracterizándose por el uso de colores claros y tonales, una luz difusa y un espacio donde el aire es el protagonista. Fue esta estética la que siguió durante el resto de su carrera, pintando las obras que tanta fama le dieron hasta la actualidad como son *Las Meninas* o *Las Hilanderas* (imagen 76 y 77). El tenebrismo ha desaparecido, al igual que el dramatismo, y queda una atmósfera airosa basada en pequeños toques de pincel y una suave luz que hace que el espectador se transporte directamente al ambiente cortesano.

8. Los ecos del caravaggismo en la actualidad: pintura, fotografía y cine

El tenebrismo caravaggista dejó una gran huella durante el Barroco, trascendiendo a épocas posteriores, e incluso llegando a exceder los límites pictóricos. Los siglos XVIII y XIX se caracterizaron por la presencia de diferentes y contradictorios estilos que van

⁵⁶ Brown 1986.

⁵⁷ Pérez Sánchez 1992.

desde la herencia del barroco tradicional, pasando por el rococó, hasta el academicismo y los tempranos brotes del clasicismo⁵⁸. El Neoclasicismo surgió como reacción al decorativismo y a la emoción del barroco y el rococó. Los pintores neoclásicos comenzaron a desarrollar su obra basándose en la claridad, la precisión y la simplicidad visual. Puede parecer extraño hablar de este periodo dentro del contexto del tenebrismo caravaggista, pero no siempre se pierde de forma reglamentaria y definitiva el uso de la luz y la sombra, empleándose con otros objetivos⁵⁹.

En pleno Neoclasicismo, el artista inglés Joseph Wright (1734-1797) se convirtió en el primer pintor de la Revolución Industrial que, formado en Londres, aspiraba a ser algo más que un simple artesano. Dentro de este espíritu de búsqueda, emuló a los seguidores holandeses de Caravaggio por ser maestros en la luz de velas como Honthorst, para dedicarse a hacer experimentos pictóricos con efectos lumínicos en escenas nocturnas. Prueba de ello es su serie de obras nocturnas a la luz de la vela, realizada entre 1765 y 1768, donde desarrolla escenas relacionadas con la ciencia, dándose cuenta de que una obra que mostraba los “placeres de la ciencia” a todo tipo de público, podría llegar a ser una pintura dramática a gran escala⁶⁰. Dentro de esta colección destacan *Tres personas viendo el Gladiador a la luz de una vela*, *Un filósofo da una lección sobre el planetario de mesa* y *Experimento con un pájaro en una bomba de aire* (imágenes 78,79 y 80). En las tres obras hay dos características comunes, la primera es el tema relacionado con la ciencia y la anatomía, y la segunda, el empleo de la luz. Wright estudia los efectos dramáticos de los contrastes generados por el uso de una luz direccional y sombras muy profundas, con fondos oscuros, que permiten crear un ambiente de penumbra, que en el barroco se hubiera traducido en drama. Además, podemos establecer cierta relación con George de la Tour en la manera de crear el foco lumínico con una vela semioculta, pero reconocida a la perfección.

Un pintor tan neoclásico como Jaques Louis David (1748-1825) también se atrevió a jugar con los contrastes en obras como *Desnudo masculino conocido como Héctor* (imagen 81). La luz empleada ilumina el cuerpo del joven cuidadosamente, aportando un efecto de tridimensionalidad y realismo, contrastando con una ligera oscuridad de fondo. Otra de sus obras, *El dolor y los lamentos de Andrómaca sobre el*

⁵⁸ De Ceballos. 2024, 155.

⁵⁹ Deja a un lado el acabado dramático que tenía el uso de los contrastes durante el Barroco, dándole un nuevo significado para crear espacios, volúmenes... como ya se hizo en el Renacimiento.

⁶⁰ Lanmuir. 2016, 375.

cuerpo de Héctor (imagen 82), puede evocarnos a pinturas del Caravaggio de la etapa siciliana como la *Adoración de los pastores* (1609) o la *Resurrección de Lázaro* (1609). La acción no ocupa todo el marco y el tratamiento de la luz hace que se cree una atmósfera de oscuridad, aunque ninguna de las pinturas anteriores apela tanto al drama como sí lo hacían las del maestro barroco.

El predominio de los sentimientos sobre la razón, al igual que la rebelión contra el racionalismo, son las bases de la pintura de los últimos siglos, marcando el espíritu romántico de las artes de a partir del siglo XVII y dando fin al Neoclasicismo. Destacó el llamado *Romanticismo Negro*, nacido en Inglaterra con Edgar Allan Poe. Fue un movimiento desarrollado en literatura y pintura con un pensamiento caracterizado por el pesimismo y el misterio⁶¹. Estos sentimientos son los que se van a querer transmitir, y es que, aunque no exista una relación directa entre las obras de este periodo y Caravaggio, se aprecia una evolución lumínica generada desde la luz dramática de Merisi. Una de las obras destacadas es *La pesadilla* (imagen 83), pintada por el inglés Johann Heinrich Füssli (1741-1826), cuyo apasionamiento y subjetividad condujeron su estilo a lo más irracional⁶². La mujer aparece tumbada, derrochando un erotismo fantasmagórico, en una atmósfera misteriosa conseguida gracias a un uso determinado de la luz, creando una impresión de claroscuro con el cuerpo blanco resplandeciente de la mujer, contrastando con el fondo oscuro en el que solo se aprecian algunos cabezas y personajes secundarios. Esta misma atmosfera generada por la nocturnidad se percibe en otras obras del mismo pintor como *Percival liberando a Belisana del encanto de Urma* (imagen 84)⁶³.

En la actualidad, el legado caravaggista no ha caído en el olvido, siendo numerosos los artistas que continúan tomando como referencia la obras de Merisi. Entre ellos, nombres como Roberto Ferri o Rigoberto González destacan en el panorama artístico de los siglos XX y XXI. Roberto Ferri, como buen pintor italiano, se vio profundamente inspirado por los pintores barrocos italianos, y particularmente por Caravaggio⁶⁴: “me interesa el empleo del claroscuro y la forma de modelar y representar la carne”⁶⁵. Su producción artística evoca a hacer comparaciones inevitables con la obra de Merisi generando un debate. Muchos expertos le ven como un heredero moderno de

⁶¹ Museo de Orsay. Exposición: *El ángel de lo extraño, el romanticismo negro de Goya a Max Ernst*. Junio 2013

⁶² Portal de datos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España.

⁶³ *Arte neoclásico y romántico*. 2000.

⁶⁴ Además de por otros grandes maestros del Romanticismo, la Academia y el Simbolismo.

⁶⁵ Serradilla 2016, 23.

Caravaggio, mientras que otros lo definen como un artista inspirado por los caravaggistas, pero imbuido por el erotismo moderno de la fotorrealidad. Su obra de *San Juan* (imagen 85) evidencia la similitud con el *Juan Bautista* de Caravaggio (1604), asemejándose tanto en el uso de los contrastes lumínicos para ensalzar la figura del joven, como la anatomía del joven mundano. Por su parte, Rigoberto A. González, es un pintor mexicano cuya obra se basa en el deseo de mostrar los problemas fronterizos entre México y EE. UU. empleando una luz barroca violenta y dramática. A través de un uso muy contrastado de esta, muestra un duro realismo social para representar la violencia que se vivía en la sociedad. Ejemplo de ello son *El Levantón* o *Mujer Zeta decapitada por el Cartel del Golfo* (imágenes 86 y 87).

Caravaggio, como pintor del siglo XVI y XVII, vivió a la luz de las velas en una sociedad que no conocía, ni tan siquiera imaginaba, la electricidad o la fotografía. Dos siglos después, el lenguaje fotográfico se acerca al lenguaje artístico, donde el estallido de un pequeño *flash* muestra todo lo que oculta la oscuridad durante unas milésimas de segundo. Los retratos de Caravaggio también son efímeros, porque la luz que emplea lo es, así es que su ojo, al igual que la cámara, capta las exposiciones más breves, convirtiéndole en un artista que sabía hacia dónde apuntar su lente. Numerosos fotógrafos han empleado la técnica tenebrista para aportar dramatismo como, por ejemplo, Frank Hurley (1885-1962) con sus imágenes sobre la batalla de Passchandaele (imagen 88). Este fotógrafo quiso plasmar la faceta humana de los soldados en sus momentos más íntimos, utilizando el claroscuro para dramatizar la situación y potenciando el carácter expresivo, teniendo en cuenta que están en medio de una guerra. La revista Vogue Italia también ha querido rendir homenaje a Caravaggio a través de las fotografías de Willy Vanderperre (1971), para su número de septiembre de 2017. El fotógrafo da un giro contemporáneo a las pinturas de Merisi, mezclando su estilo con una estética acorde a la moda que representa la revista. En las imágenes se puede apreciar como mantiene los temas, el aspecto mundano de los personajes y los colores, pero sobre todo el tenebrismo. Conserva los contrastes lumínicos para aportar la misma sensación de drama y naturalismo, pudiendo así establecer una relación directa entre sus fotografías y algunas obras del maestro italiano como la *Crucifixión de San Pedro*, el *Descendimiento* o *San Jerónimo escribiendo* (imágenes 89, 90 y 91).

En la actualidad el cine es una de las principales fuentes de entretenimiento, desde sus inicios a través de salas de cine únicas, hasta la diversificación de este en plataformas de *streaming*. El tenebrismo caravaggista ha sido adoptado y reinterpretado por directores

visionarios, para generar atmósferas de suspense que impacten en el espectador. El primer cineasta plenamente barroco sería Josef von Sternberg (1894-1969). Su filmografía podría analizarse como una exploración constante de la luz en todas sus formas y estados, haciendo películas en las que la luz deja de estar sometida al sentido obvio, y continúa siendo dramática y metafórica⁶⁶. Un ejemplo donde podemos apreciar sus escenas claroscuros es *Los muelles de Nueva York* (imagen 92), donde muestra un mundo de trabajo duro, sacrificio y maquinaria. Otro de los grandes maestros cinematográficos experto en la construcción visual de tensión y suspense a través de la luz fue Alfred Hitchcock (1899-1980). Este entendía el poder de la luz, demostrándolo en películas como *Psicosis* o *Vértigo*, en las cuales emplea juegos de luces y sombras para intensificar la sensación de peligro o inquietud (imágenes 93 y 94). Podemos establecer una comparación con Caravaggio, tanto en la manera de emplear una luz drástica, como en el deseo de explorar temas oscuros y complejos.

En el momento en el que el cine italiano daba a luz sus primeras grandes obras, Roberto Longhi organizó la *Mostra del Seicento e del Settecento* en el palacio Pitti en Florencia en 1912, con el objetivo de dar a conocer a Caravaggio como un gran estilista: “una nueva plasticidad obtenida de materia pictórica con el auxilio de la luz”⁶⁷. El cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) confesó que conoció a Caravaggio a través de Roberto Longhi⁶⁸, dando inicio a su pasión por el cine y a la admiración hacia el maestro italiano. Caravaggio y Pasolini tuvieron varias características en común, tanto en el plano compositivo como en el ámbito personal. A Pasolini le entusiasmó la manera en la que Caravaggio utilizaba la luz, envolviendo a sus figuras con una luminosidad artificial, reflejada en un espejo cósmico⁶⁹. De esta manera, no era partidario del tenebrismo, que era más propio de la pintura, sino de la artificialidad de la luz. Esta se puede observar en una escena de Ettore Garofolo en *Mamma Roma*, donde el juego de contrastes crea una atmósfera de irrealidad: “Dentro del espejo todo parece como suspendido en un exceso de verdad, en un exceso de videncia, que lo hace parecer muerto”⁷⁰ (imagen 95). Son tantas las similitudes entre Caravaggio y Pasolini que, a pesar de no haber coincidido en el tiempo, su estrecha relación hace que en la actualidad continúen siendo tendencia. En 2022 el director Jorge Palant, bajo el nombre de *La cabeza de Goliat*:

⁶⁶ D’Allonnes 2003.

⁶⁷ Longhi exposición 1938.

⁶⁸ Pasolini 2006, 1, 59.

⁶⁹ Casanova. 2010.

⁷⁰ Pier Paolo Pasolini citado en Carrillo 2015.

*Pasolini/Caravaggio hombres del claroscuro*⁷¹, dedicó una obra a ambos artistas (imagen 96) donde se muestra un cruce entre las vivencias de los dos maestros que definieron sus conductas, su manera de vivir y sus estilos.

Con todos estos ejemplos, apenas unos pocos, queda demostrado que el uso magistral del claroscuro de Caravaggio y sus seguidores ha dejado una huella en todas las artes. Durante el siglo XX, pintores, fotógrafos y cineastas han empleado el tenebrismo para crear atmósferas en las que se intensifique el drama y la emoción. En la actualidad continúan los debates y representaciones a un personaje tan importante como fue Michelangelo Merisi. Este nos aportó una nueva forma de concebir, enfocar y entender el arte, tomando como base el naturalismo, el realismo y la luz.

9. Conclusiones

El trabajo realizado me ha permitido profundizar en el arte barroco y aprender más sobre este periodo, alcanzando conocimientos amplios ligados al uso de la luz tenebrista en todas las facetas artísticas. Se ha demostrado cómo la luz ha sido empleada a lo largo de la historia, perfeccionándose y adquiriendo su mayor desarrollo en el Renacimiento. Gracias al uso de esta, combinada con las sombras, ha sido posible dotar de vida, profundidad y realismo a las representaciones, logrando un resultado óptimo durante en el Barroco. El periodo de la reforma protestante y la Contrarreforma fueron fundamentales para promover un cambio que, poco a poco, iba plasmándose en el arte, utilizando este como vehículo de difusión de las nuevas ideas donde el drama y la emoción estaban garantizadas. Este trabajo podría ser un punto de partida para un análisis en mayor profundidad sobre la influencia del tenebrismo, teniendo en cuenta toda la información recogida sobre el Barroco, Caravaggio y su legado en los cuatro siglos posteriores. Así se comprende cómo la mirada, estudiada desde la luz de Caravaggio, viene dada por las experiencias y la herencia artística de una sociedad y una cultura.

Teniendo en cuenta los objetivos planteados, puede afirmarse que la mayoría han sido cumplidos. Se ha realizado un amplio recorrido por la historia de la luz desde el origen hasta el Renacimiento, entendiendo los principios de profundidad y tridimensionalidad de artistas como Giotto. Se ha profundizado en el análisis de la obra de Caravaggio, entendiendo el porqué de su técnica y el origen de su maestría, a la par que la sociedad en la que estaba inserto, sirviéndole de modelo para sus pinturas. Otro de los objetivos que forma el grueso del trabajo,

⁷¹ Pacheco 2022.

era el conocer el impacto que Caravaggio tuvo a lo largo de la historia del Arte hasta nuestros días. Se ha podido realizar este recorrido, de manera resumida, pero con ejemplos claros que demuestran que el maestro italiano ejerció una de las influencias más significativas de toda la historia de la pintura. Tanta importancia tuvo que su legado ha llegado hasta nuestros días, habiendo estudiado, en el presente trabajo, una técnica propia de la pintura, como es el claroscuro, que ha ido abordado también en el cine y la fotografía.

Todos estos objetivos han sido cumplidos, pero, a pesar de haber concluido con la idea de la maestría de Caravaggio y la gran influencia que ejerció, todavía quedan varios frentes abiertos como la necesidad de profundizar en su pronta formación artística o la ubicación pérdida de muchas de sus obras. En la actualidad se conservan pocas, siendo menos de 78 las confirmadas y el resto atribuidas en medio de debates y polémicas. ¿Cómo es posible que después de tanto estudio, no se tenga certeza sobre algunas de las obras que se le han podido atribuir? Las líneas de análisis y estudio de sus obras no son tan claras como parecen. Su maestría le convirtió en un gran artista que, sin tener la intención, formó una escuela tan extensa que las obras que los seguidores realizaron llegan a confundirse con las pinturas verdaderas del lombardo, complicando así las autorías y atribuciones.

A pesar de todo, podemos decir que es una de las figuras más importantes del panorama pictórico europeo, a la vez que uno de los artistas más estudiados a lo largo de la historia, gracias a su personalidad atormentada y violenta que le permitió desarrollar un uso particular de la luz, bautizado como tenebrismo. No hay duda de su gran influencia, reflejada en el presente trabajo, intentando trazar así una línea cronológica y geográfica que muestre los avances, los cambios y la influencias que el maestro ejerció. Fue capaz de llevar la luz al límite, creando obras maestras con sombras extremas y contrastes exagerados que, sin dejar indiferente a nadie, podríamos calificar de emocionantes y conmovedoras.

10. Anexo Fotográfico

Imagen 1. Mes de enero de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, s. XV. Fuente: Wikipedia Commons.

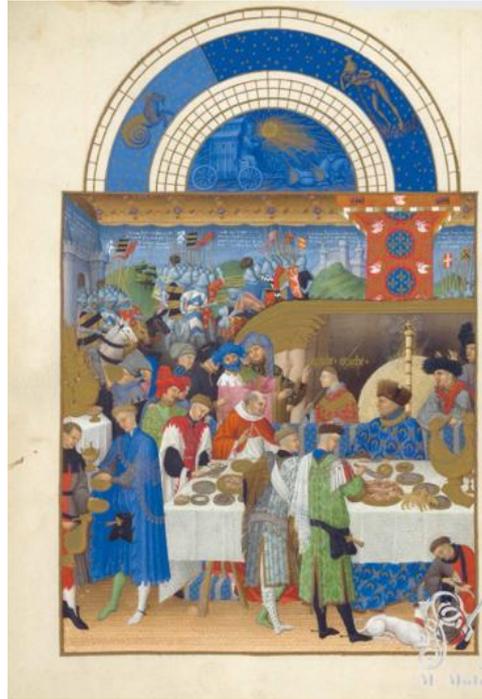


Imagen 2. Mes de mayo de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, s. XV. Fuente: Wikipedia Commons.

Imagen 3. *Historias de San Francisco*, Giotto, s.XIII. Basílica de Santa Croce (Florencia). Fuente: Wikipedia Commons



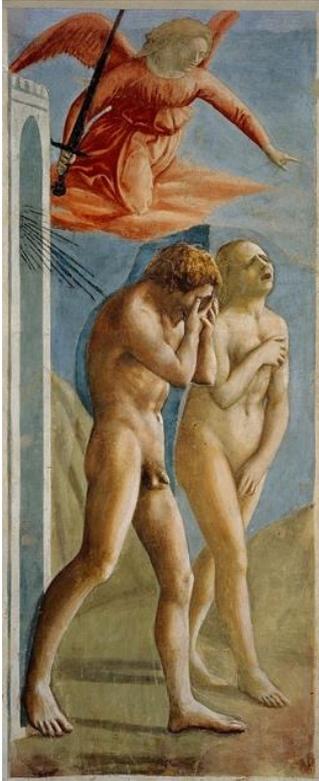


Imagen 4. *Expulsión del Paraíso*, Masaccio, 1425-1428. Santa Maria del Carmine (Florencia). Fuente: Wikipedia Commons.

Imagen 5. *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, Maestro Antonio, s.XV. Museo Diocesano de Palencia. Fuente: Wikipedia Commons.

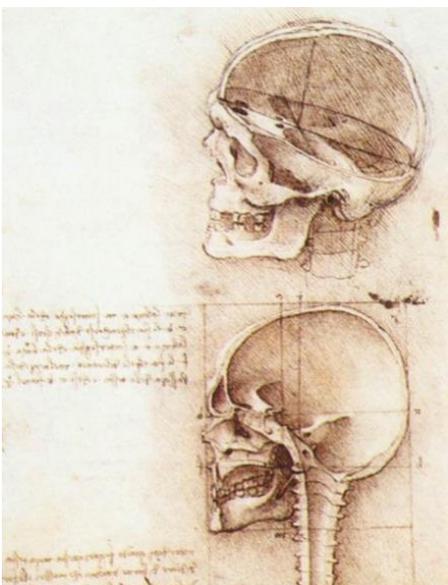


Imagen 6. Dibujos de cráneos, Da Vinci. Fuente: Wikipedia Commons

Imagen 7. *La Virgen de las rocas*, Da Vinci, 1483. National Gallery de Londres. Fuente: Wikipedia



Imagen 8. *El Martirio de San Lorenzo*, Tiziano, 1567. Real Monasterio de El Escorial (Madrid). Fuente: Wikipedia.

Imagen 9. *San Mateo y el ángel*, Girolamo Savoldo 1530. Museo Metropolitano de Nueva York. Fuente: Wikipedia Commons.





Imagen 10. *La Última Cena*, Tintoretto, 1592-1594. Basílica de San Giorgio Maggiore (Venecia). Fuente: Wikipedia

Imagen 11. *Martirio de Lorenzo*, Pelegrino Tibaldi, 1592. Monasterio de El Escorial (Madrid). Fuente: Wikipedia



Imagen 12. *San Mateo*, Giovanni Ambrogio Figino, segunda mitad del siglo XVI. Colección San Raffaele (Milán). Fuente: Wikipedia Commons.

Imagen 13. *Martirio de San Lorenzo*, Antonio Campi, 1581. Iglesia de San Pablo Converso (Milán). Fuente: Wikipedia Commons.



Imagen 14. *La buenaventura*, Caravaggio, 1595. Museo del Louvre (París). Fuente: Wikipedia.

Imagen 15. *Muchacho mordido por un lagarto*, Caravaggio, 1596 (Florenca). Fuente: Wikipedia.





Imagen 16. *Magdalena penitente*, Caravaggio, 1597. Palacio Doria Pamphili (Roma). Fuente: Wikipedia.

Imagen 17. *San Francisco en oración*, Caravaggio, 1595. Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma). Fuente: Wikipedia.



Imagen 18. *Cena de Emaús*, Caravaggio, 1596 (Florencia). Fuente: Wikipedia.

Imagen 19. *Las siete obras de la misericordia*, Caravaggio, 1606. Pio Monte de la Misericordia (Nápoles). Fuente: Wikipedia Commons



Imagen 20. *La Madonna del Rosario*, Caravaggio, 1607. Museo de Historia del Arte de Viena (Austria). Fuente: Wikipedia.

Imagen 21. *Entierro de Santa Lucía*, Caravaggio, 1608. Iglesia de Santa Lucía allá Badia (Siracusa). Fuente: Wikipedia Commons.

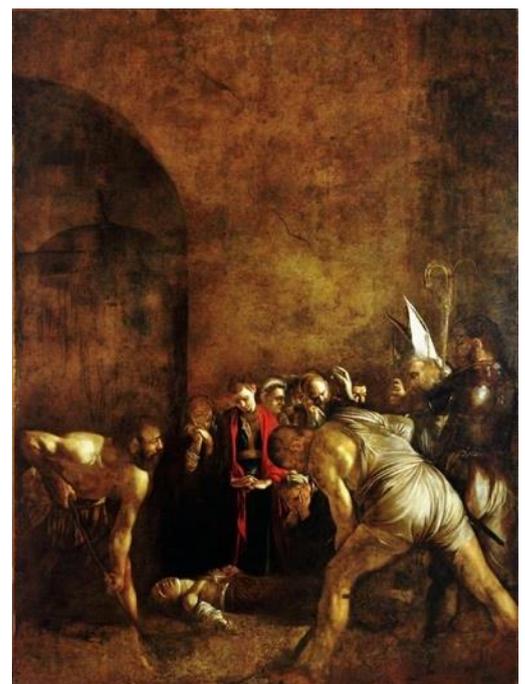




Imagen 22. *Resurrección de Lázaro*, Caravaggio, 1609. Museo Nacional de Mesina (Roma). Fuente: Wikipedia.

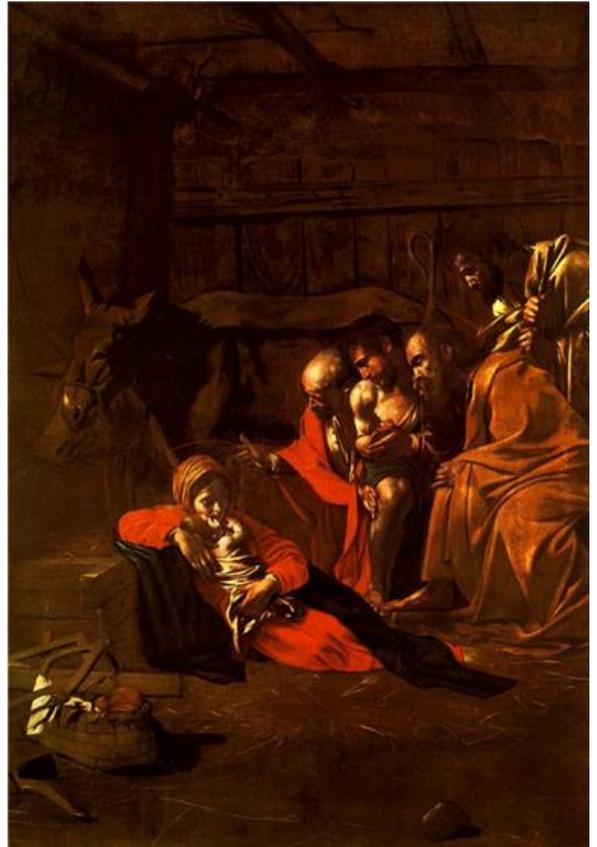


Imagen 23. *Adoración de los Pastores*, Caravaggio, 1609. Museo Nacional de Mesina (Roma). Fuente: Wikipedia.

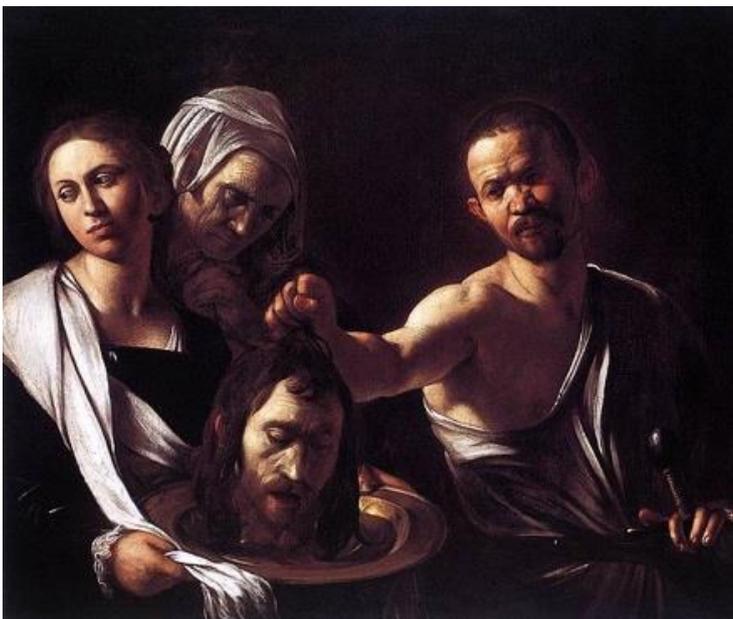


Imagen 24. *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*, Caravaggio, 1609. National Gallery (Londres). Fuente: Wikipedia Commons.

Imagen 25. *Negación de San Pedro*, Caravaggio, 1610. Met (Nueva York). Fuente: Wikipedia.

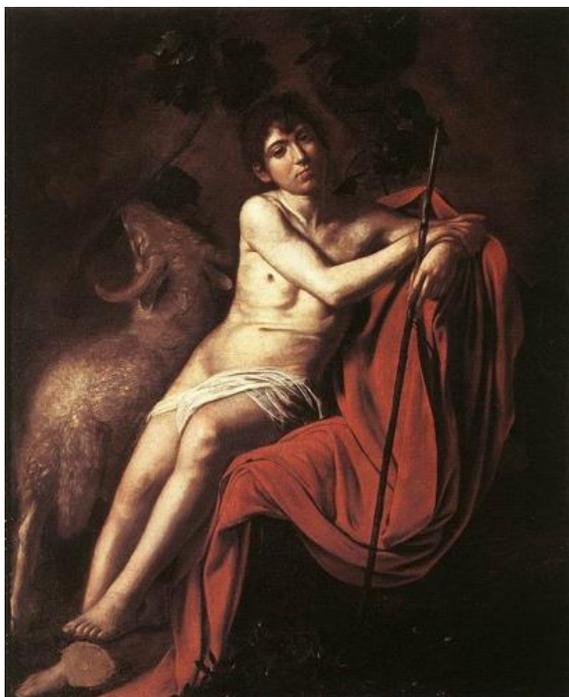


Imagen 26. *San Juan Bautista*, Caravaggio, 1610. Galería Borguese (Roma). Fuente: Wikipedia.

Imagen 27. *David con la cabeza de Goliat*, Caravaggio, 1609-1610. Galería Borguese (Roma). Fuente: Wikipedia.





Imagen 28. *Vocación de San Mateo*, Caravaggio, 1599-1600. Iglesia de san Luis de los Franceses (Capilla Contanelli, Roma). Fuente: Wikipedia.

Imagen 29. *Flagelación de Cristo*, Caravaggio, 1607. Museo de Bellas Artes de Rouen (Francia). Fuente: Wikipedia.

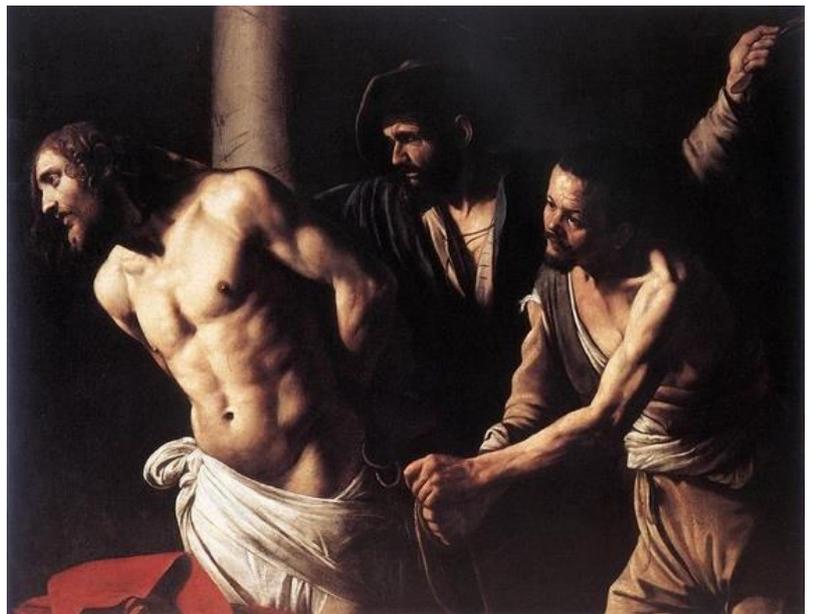


Imagen 30. *David con la cabeza de Goliath*, 1620, Bartolomeo Manfredi. Colección Privada Fuente: Wikiart.

Imagen 31. *Tributo al César*, Bartolomeo Manfredi, 1610-1620. Galería de los Uffizi. Fuente: Felltheart.



Imagen 32. *Tributo al César*, Valentin de Boulogne, 1620. Versalles (Francia). Fuente: Artsdot.com

Imagen 33. *Amor divino y amor profano*, Giovanni Baglione, 1602-1603. Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma). Fuente: Wikipedia.





Imagen 34. *San Francisco sostenido por un ángel*, Orazio Gentileschi, 1607. Museo Nacional del Prado (Madrid). Fuente: Museo Nacional del Prado.

Imagen 35. *Judith decapitando a Holofernes*, Artemisia Gentileschi, 1613. Galería de los Uffizi (Roma). Fuente: galería virtual de los Uffizi.



Imagen 36. *Judith y Holofernes*, Caravaggio, 1599. Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma). Fuente: Wikipedia.

Imagen 37. *Tributo de la moneda*, Giovanni Serodine, 1625. Galería Nacional de Escocia. Fuente: Wahooart.

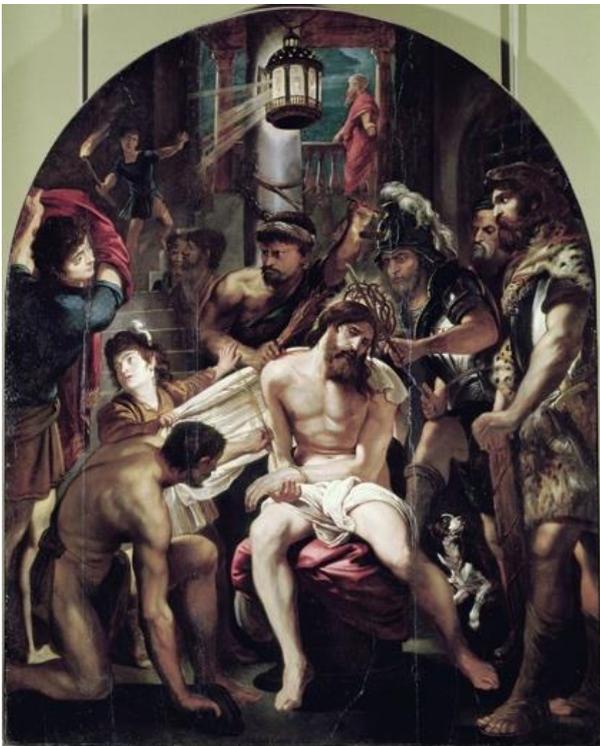


Imagen 38. *La coronación de espinas*, Peter Paul Rubens, 1602. Catedral de Grasse, Fuente: Wikipedia Commons.

Imagen 39. *La adoración de los pastores*, Peter Paul Rubens, 1608. Iglesia de san pablo (Bélgica). Fuente: Wikipedia.

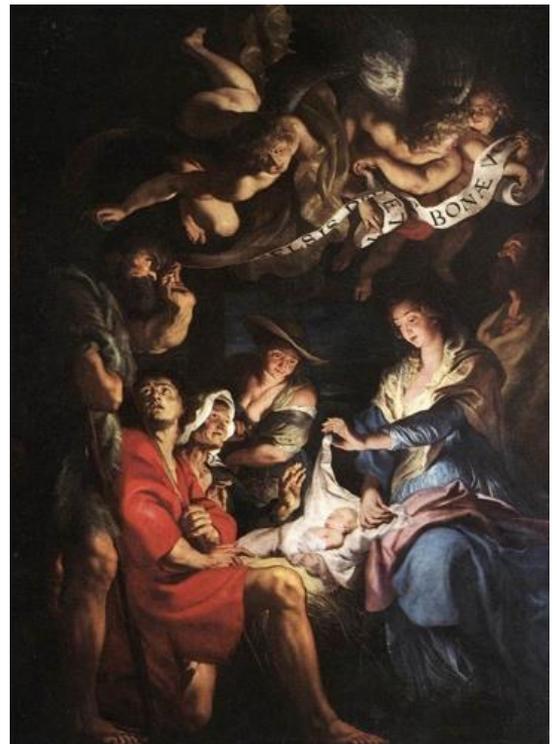




Imagen 40. *El entierro de Cristo*, Peter Paul Rubens, 1612. National Gallery of Canada. Fuente: Wikipedia.

Imagen 41. *La lapidación de san Esteban*, Adam Elsheimer, 1603. National Gallery of Scotland. Fuente: Wikipedia Commons.

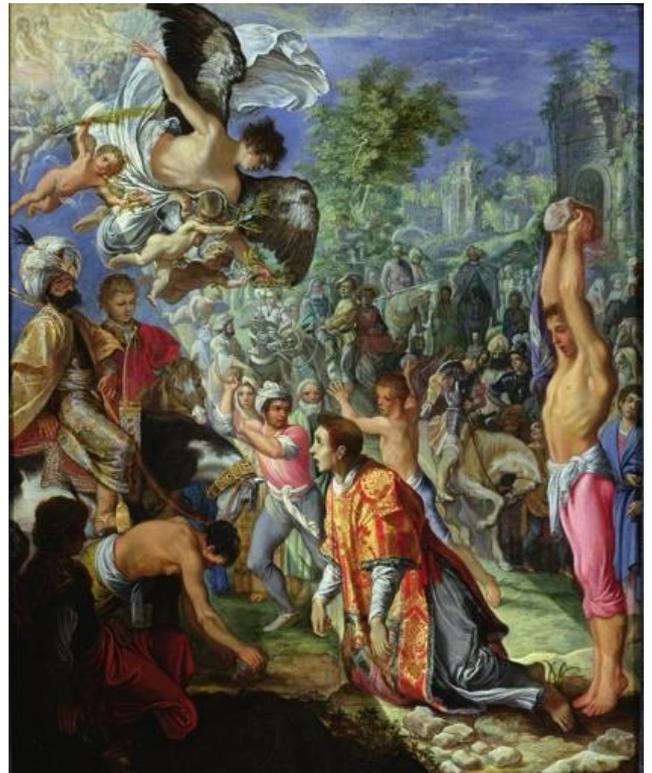


Imagen 42. *Judith y Holofernes*, Adam Elsheimer, 1603. Apsley House (Londres). Fuente: Wikipedia.



Imagen 43. *La cena de Emaús*, Caravaggio, 1606. Pinacoteca de Brera (Milán). Fuente: Wikipedia.



Imagen 44. *La cena de Emaús*, Rembrandt, 1628. Museo Jacquemart-André (París). Fuente: Wikipedia.

Imagen 45. *Judith mostrando la cabeza de Holofernes al pueblo de Betulia*, Abraham Bloemart, 1593. Neue Galerie (Austria). Fuente: Reprodart.





Imagen 46. *Cristo de Emaús*, Abraham Bloemart, 1622. Museo Real de Bellas Artes de Bélgica. Fuente: Wikipedia.



Imagen 47. *La incredulidad de Santo Tomás*, TerBrugghen, 1604. Rijksmuseum (Ámsterdam). Fuente: Artsdot.com

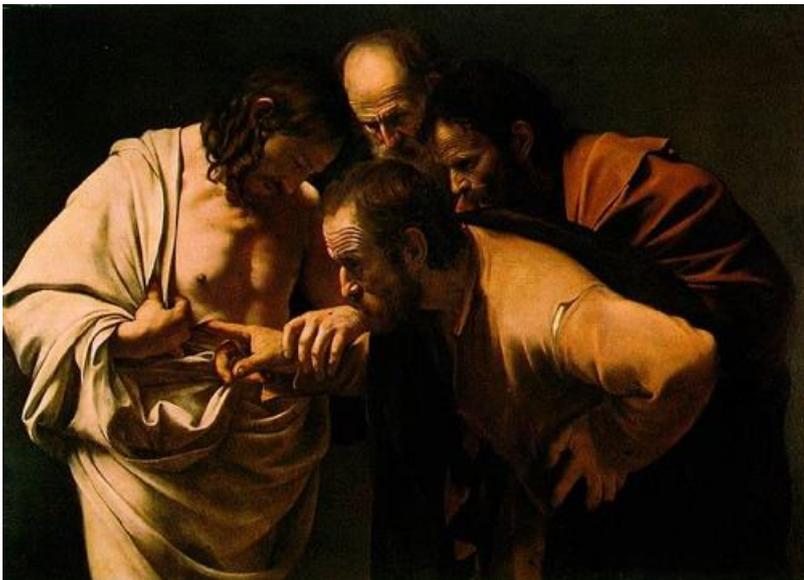


Imagen 48. *La incredulidad de Santo Tomás*, Caravaggio, 1602. Palacio de Sanssouci (Alemania). Fuente: Wikipedia.

Imagen 49. *Adoración de los pastores*, Gerard van Honthorst, 1622. Museo Wallraf-Richartz (Alemania). Fuente: Wikipedia.



Imagen 50. *Esau y Jacob*, Mathias Stomer, 1640. Museo del Hermitage (San Petersburgo). Fuente: Wikipedia.

Imagen 51. *Incredulidad de Santo Tomás*, Mathias Stomer, 1641-1649. Museo Nacional del Prado (Madrid). Fuente: Museo Nacional del Prado.





Imagen 52. *El Descendimiento*, Dirck van Barburen, 1617-1620. Capilla de la Piedad de San Pietro in Montorio. Fuente: Wikipedia Commons.

Imagen 53. *La Alcahueta*, Dirck van Barburen, 1622. Museo de Bellas Artes de Boston (EE.UU.) Fuente: Wikipedia.



Imagen 54. *Las Zapatillas*, Samuel van Hoogstraten, 1660. Museo del Louvre (París). Fuente: Reprodart.



Imagen 55. *Educación de la Virgen*, George de la Tour, 1650. Frick Collection (EE.UU.). Fuente: Wikipedia.

Imagen 56. *Recién nacido*, George de la Tour, 1645-1648. Museo de Bellas Artes de Rennes (Francia). Fuente: Wikipedia.



Imagen 57. *La Buena Fortuna*, Simon Vouet, 1620. Galería Nacional de Canadá. Fuente: Wikipedia.

Imagen 58. *San Pedro visitando a Santa Águeda en prisión*, Simon Vouet, 1624. Fuente: Wikipedia Commons.



Imagen 59. *La imposición de la casulla a San Idelfonso*, Carlo Saraceni, 1613. Catedral de Toledo. Fuente: La tribuna de Toledo.

Imagen 60. *Lienzos del retablo del convento de Porta Coeli*, Orazio Borgianni, 1611 (Valladolid). Fuente: Wikipedia Commons.

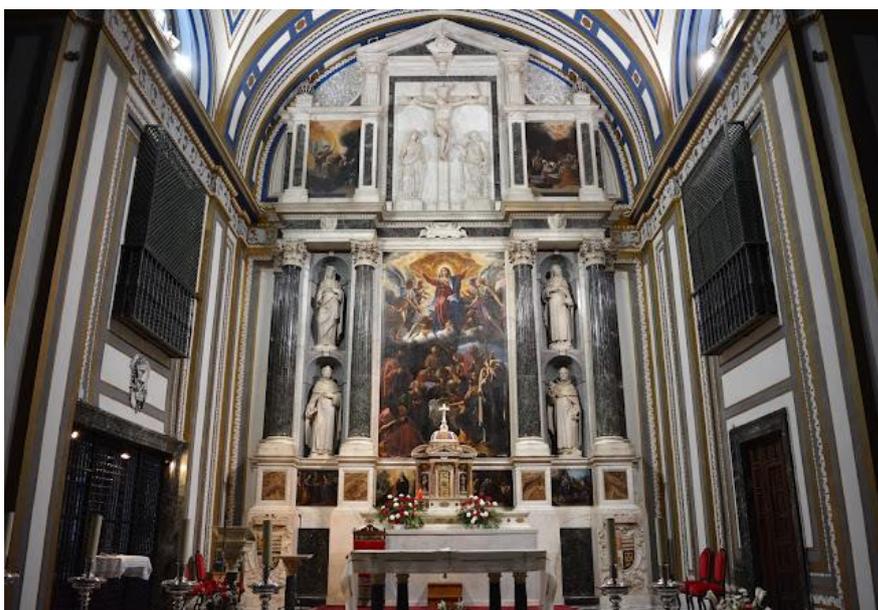




Imagen 61. *Adoración de los pastores*, Juan Bautista Maino, 1612-1614. Museo Nacional del Prado (Madrid). Fuente: Museo Nacional del Prado.

Imagen 62. *Martirio de San Sebastián*, Pedro de Orrente, 1616. Catedral de Valencia. Fuente: rabasf.com.

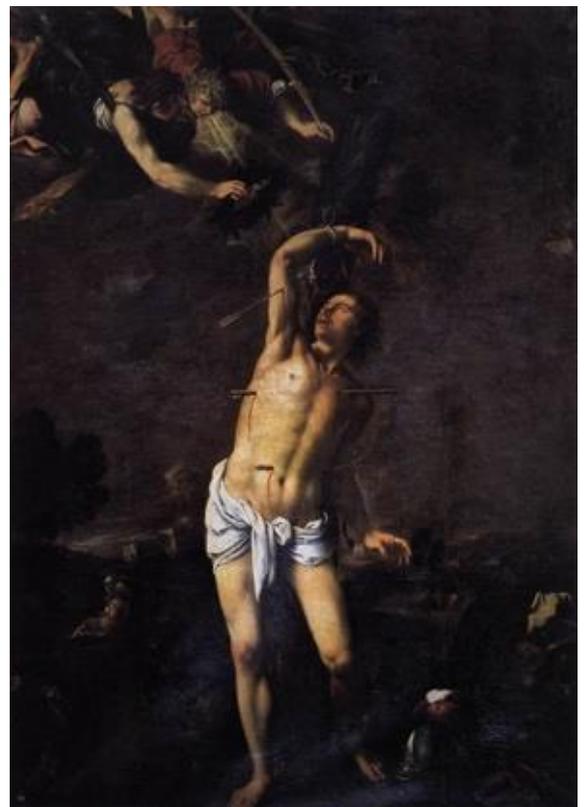


Imagen 63. *San Francisco confortado por un ángel*, Francisco Ribalta, 1620. Museo Nacional del Prado (Madrid). Fuente: Museo Nacional del Prado.

Imagen 64. *El Olfato*, José de Ribera, 1613-1616. Colección privada. Fuente: Wikipedia.



Imagen 65. *Martirio de San Andrés*, José de Ribera, 1628. Museo de Bellas Artes de Budapest. Fuente: Wikipedia.

Imagen 66. *San Sebastián curado por Santa Irene*, José de Ribera, 1621. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Fuente: Wikipedia.





Imagen 67. *Cristo crucificado*, Francisco de Zurbarán, 1627. Instituto de Artes de Chicago. Fuente: Wikipedia.

Imagen 68. *Cesto con frutas*, Caravaggio, 1596. Pinacoteca Ambrosiana. Fuente: Wikipedia.



Imagen 69. *Bodegón*, Zurbarán, 1633. Museo Norton Simon Pasadena (California). Fuente: Wikipedia.

Imagen 70. *El almuerzo*, Diego de Velázquez, 1617. Museo del Ermitage (San Petersburgo). Fuente: Wikipedia.

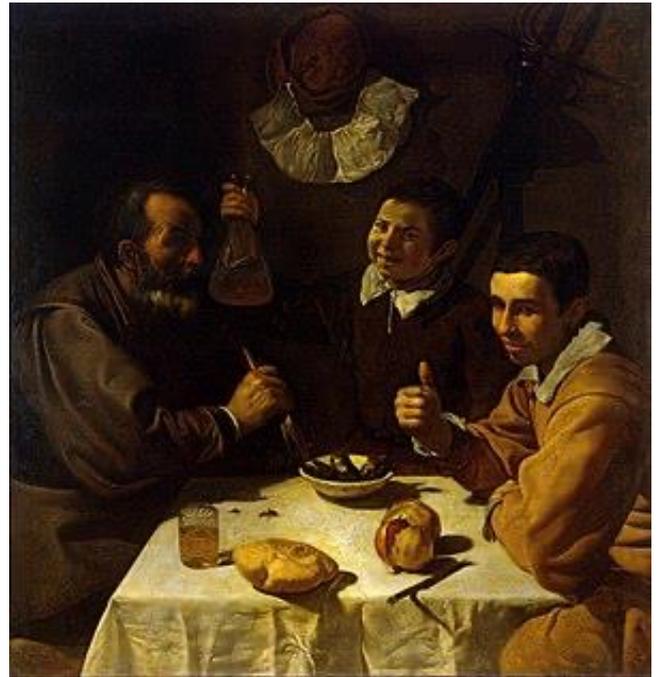


Imagen 71. *Vieja friendo huevos*, Diego de Velázquez, 1618. National Gallery of Scotland. Fuente: Wikipedia.

Imagen 72. *Cristo en casa de Marta y María*, Diego de Velázquez, 1620. National Gallery de Londres. Fuente: Wikipedia.





Imagen 73. *Adoración de los Reyes*, Diego de Velázquez, 1619. Museo Nacional del Prado. Fuente: Wikipedia.

Imagen 74. *Aguador de Sevilla*, Velázquez, 1620. Apsley House (Londres). Fuente: Wikipedia.



Imagen 75. *Los Borrachos*, Velázquez, 1629. Museo Nacional del Prado. Fuente: Wikipedia.



Imagen 76. *Las Meninas*, Velázquez, 1656. Museo Nacional del Prado (Madrid). Fuente: Museo Nacional del Prado.



Imagen 77. *Las Hilanderas*, Velázquez, 1664. Museo Nacional del Prado (Madrid). Fuente: Museo Nacional del Prado.

Imagen 78. *Tres personas viendo el "Gladiador" a la luz de una vela*, Joseph Wright, 1765. Colección privada. Fuente: archive is an ArtTech Ecosystem





Imagen 79. *Un filósofo da una lección sobre el planetario de mesa*, Joseph Wright, 1766. Derby Museum and Arts Gallery (Inglaterra). Fuente: Wikipedia.

Imagen 80. *Un experimento con un pájaro en la bomba de aire*, Joseph Wright, 1768. National Gallery de Londres. Fuente: Wikipedia.



Imagen 81. *Desnudo masculino conocido como Héctor*, Jaques-Louis David, 1783. Fuente: Wikipedia.

Imagen 82. *El dolor y los lamentos de Andrómaca sobre el cuerpo de Héctor*, Jaques-Louis David, 1783. Museo del Louvre (París). Fuente: Wikipedia.



Imagen 83. *La Pesadilla*, Johann Heinrich Füssli, 1781. Detroit Institute of Arts Museum. Fuente: Google Arts & Culture.

Imagen 84. *Percival liberando a Belisana del encanto de Urma*, Johann Heinrich Füssli, 1785. Tate Britain (Londres). Fuente: Wikipedia Commons.





Imagen 85. *San Juan*, Roberto Ferri, 2019. Palacio Pallavinci (Roma). Fuente: Artsupp.

Imagen 86. *Levantón* Rigoberto A. González, 2010. Fuente: universidad de Texas Rio Grande Valley



Imagen 87. *Mujer Zeta decapitada por el Cartel del Golfo*, Rigoberto A. González, 2010. Fuente: universidad de Texas Rio Grande Valley

Imagen 88. *Soldados*, Frank Hurley, 1917. Fuente: Wikipedia Commons.



Imagen 89. Willy Vanderperre, septiembre 2017. Revista Vogue. Fuente: Vogue Italia

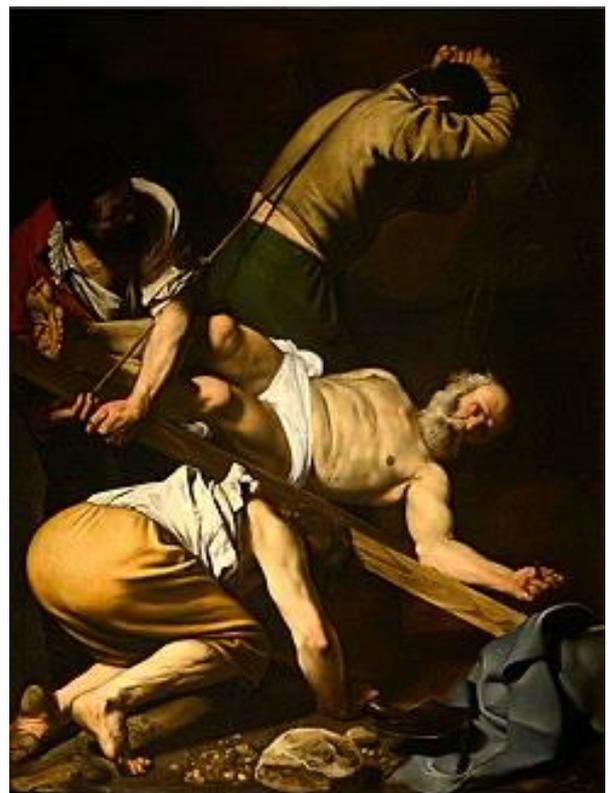


Imagen 90. Willy Vanderperre, septiembre 2017. Revista Vogue. Fuente: Vogue Italia



Imagen 91. Willy Vanderperre, septiembre 2017. Revista Vogue. Fuente: Vogue Italia

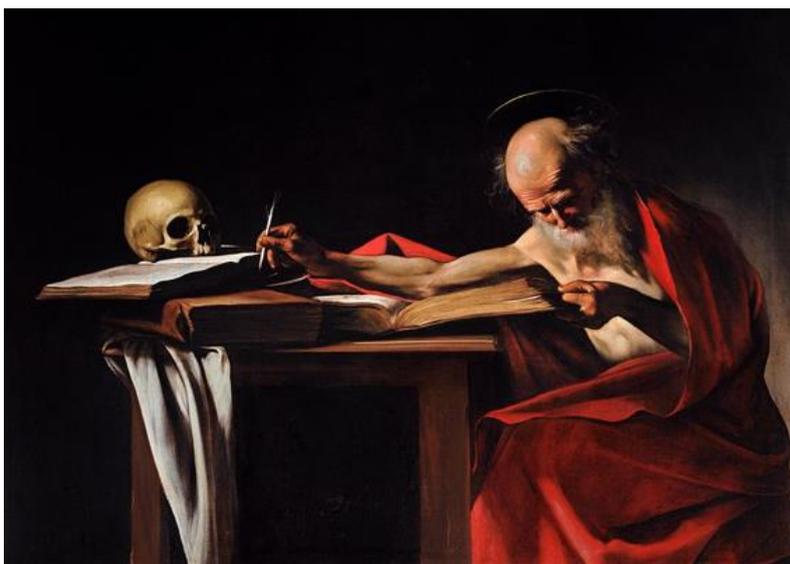


Imagen 92. Escena de *Los muelles de Nueva York*, Josef von Sternberg, 1928. Fuente: Fundación Malba.



Imagen 93. Primera escena de *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960. Fuente: letraslibres.

Imagen 94. Espiral del campanario de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958. Fuente: e-cartelera.





Imagen 95. Ettore Garofolo en Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini 1962. Fuente: cafepellicola.

Imagen 96. *La cabeza de Goliat: Pasolini/Caravaggio* hombres del claroscuro. Jorge Palant, 2022. Fuente: La Nación.



11. Bibliografía

- Allonnes, F. R. d', & Martínez Soliman, M. 2003. *La luz en el cine*. Madrid: Catedra.
- Arlot, Emmanuelle, Jean-Louis Augé, Olivier Bonfait, Pierre Curie, Alfonso E. Pérez Sanchez, Jean-Jacques Fauré, y Axel Hémerly. 2020 Nicolas Tournier: *Et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- *Arte neoclásico y romántico*. 2000. Barcelona: Salvat.
- *Artistas: Su Vida Y Sus Obras*. 2018. Londres: Dorling Kindersley Publishing
- Baglione, Giovanni. 2003. *Artistic Reputation in Baroque Rome*. Art Bulletin 85, 608–611.
- Ballesteros Arranz, Ernesto. 2015. *Zurbarán*. Madrid: Hiares Multimedia.
- Bonnefoy, Yves. 1972. *L'Arrière-pays*. París: Gallimard.
- Brown, J. 1986. *Velázquez: pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- Burckhardt, Jacob. 1860. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Basilea: Schweighauser.
- *Caravaggio y los pintores del Norte*. 2016. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Carrillo Primerano, R., & Candel, M. (Dir. Tesis). 2015. *La percepción como fundamento de la identidad personal (Reflexiones desde la fenomenología)*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral.
- Casanova Varela, B. 2010. *El arte de la visión: Pasolini y la pintura italiana. Trama y Fondo*. Revista de Cultura, 28, 6.
- Castillo, M. d. O. I. J. 2006. *Sentido de la luz, El. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral.
- Ceiih, R. 2020. *Leonardo da Vinci*. Inter Disciplina, 11-47.
- Cervera Díaz Lombardo, E. 2005. *Pintando con la luz: foto, cine y video*. Plaza y Valdés S. A. de C. V.
- Checa Cremades, Fernando. 2003. *Arte barroco e ideal clásico: Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España*. Real Academia de España en Roma.
- Cornea, Bogdan. 2023. *The Matter of Violence in Baroque Painting*. 1ª ed. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- De Ceballos, Alfonso Rodríguez G. 2024. *El siglo XVIII: entre tradición y academia*. Madrid: Ediciones Sílex.
- De la Tour, Georges y Thuillier, Jaquez. 1974. *La obra pictórica completa de Georges de La Tour*. Barcelona.
- Di Loreto, Juan Alberto. 2020. *Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad*. *Cuadernos Del Centro de Estudios En Diseño y Comunicación*. Ensayos, 78, 129–139.
- Fages Serradilla, Sophie. 2016. “*Identidad y sexualidad en la pintura tenebrista contemporánea*”. *Universidad politécnica de Valencia*. Trabajo de fin de grado inédito.
- Friedlaender, W., & Balseiro, M. L. 1982. *Estudios sobre Caravaggio*. Versión de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza.
- Fry, Roger. 1922. Settecentismo. Londres: *The Burlington Magazine*, vol.41, nº235.
- Gombrich, Ernest H. 1992. *Historia del Arte*. 15ª. Madrid: Phaidon.
- González, J.J.R. 2019. *Luz y Sombra*. Bogotá (Colombia): Escuela de artes y letras.
- González Tornel, P. 2019. *Creure a través dels ulls*. Gijón: Trea.
- Graham-Dixon A. 2022. *Caravaggio. Una vida sagrada y profana* (1.ª ed.) Madrid: Taurus.
- Hills, P., & Bennasar, I. 1995. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Akal.
- Hodgson Torres, María Luisa. 2005. *Los recorridos de la luz: método de estudio y bases para su experimentación en el terreno de la creación artística*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Junichiro Tanizaki. 2014. *Elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Lambert, G. 2022. *Caravaggio: a Genius beyond His Time*. Colonia: Taschen.
- Lanmuir, Erika. 2016. *National Gallery Companion Guide*. Londres, Inglaterra: National Gallery Company.
- Langdon, Helen. 2002. *Caravaggio*. Barcelona: Edhasa.
- Leymarie, Jean. 1976. *La pintura holandesa*. Barcelona: Skira.
- López Rey, J. 1999. *Velázquez: la obra completa*. Madrid: Taschen.

- Longhi, Roberto. 1938. *La pittura lombarda del Seicento e del Settecento: il caso di Giacomo Ceruti*. Italia: Palacio Real de Milán.
- Longhi, R. 2019. *Caravaggio / Roberto Longhi*; edición a cargo de Artur Ramón; traducción de José Ramón Monreal. Barcelona: Elba.
- Mariani, Massimo. 2019. *La luz en el arte: percepción y aplicación de la luz en la historia del arte*. Barcelona: Hoaki.
- Miralpeix Vilamala, F. 2021. *Una Negación de san Pedro a la “manfrediana methodus” en el convento de las carmelitas descalzas de Mataró*. Barcelona: Locus Amoenus, 19, 81–97.
- Museo de Orsay. 2013. Exposición: *El ángel de lo extraño, el romanticismo negro de Goya a Max Ernst*.
- Navarro, Mariano. 1999. *La luz y las sombras en la pintura española*. Madrid: Espasa.
- Pasolini, Pier Paolo. 2006. *La luz de Caravaggio*. Minerva: Revista Del Círculo de Bellas Artes, 1, 59.
- Pérez Carreño, Francisca. 1993. *Artemisia Gentileschi*. Madrid: Historia 16.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. 1992. *Pintura barroca en España: (1600-1750)*. Madrid: Cátedra.
- Pijoán, José. 2004. *Caravaggio. Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*. Siglos XVII y XVIII. Summa Artis: Historia General del Arte, Vol III. Madrid: Espasa.
- Pijoán, José. 2004. *La época del Renacimiento en Europa*. Summa artis: Historia General del Arte, Vol. V. Madrid: Espasa.
- Plinio. 2001. *Textos de Historia del Arte*. Ed. de Esperanza Torrego. Madrid: Visor.
- Portús, Javier, and Diego Velázquez. 2005. *Velázquez*. S.l: Unidad Editorial.
- Ribalta, Francisco. 1988. *Ribalta*. Madrid: Sarpe.
- Rosci, Marco, y Osvaldo Svanascini. 1964. *Orazio Gentileschi*. Buenos Aires: Codex.
- Rossella Vodret, Maurizio Calvesi, Maurizio Marini. 1999. *Caravaggio*. Madrid: Electa.
- Schutze, Sebastian. 2021. *Caravaggio. Obra Completa*. 40th Ed. Colonia: Taschen.

- Spinosa, Nicola. 2006. José de Ribera: *bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*. Madrid: Caja Duero.
- Sureda, J. 1999. *El Manierismo y la expansión del Renacimiento*. Barcelona: Planeta.
- Tiffany, Tanya J. 2006. "Velázquez's 'Bodegones' and the Art of Emulation." Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Nº 18, 79-96.
- Vasari, Giorgio & Ávila, A. (ed. lit.). 2005. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

12. Recursos digitales

- Biblioteca Nacional de España. *Henry Fuseli (1741-1825)*. Datos.Bne.Es. <https://datos.bne.es/persona/XX830307.html>.
- Calata, Joe. *Vogue Italia le da un giro a las obras de Caravaggio para su número de septiembre*. Male Fashion Trends. <https://www.malefashiontrends.com.mx/2017/09/vogue-italia-ad-arte-editorial.html>.
- Christiansen, Keith. 2017. *The Artist's Presence, from Caravaggio to Hitchcock*. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/es/articles/caravaggio-painters-presence>.
- Círculo de Bellas Artes (n.d.). *La Luz De Caravaggio | Dossier Pier Paolo Pasolini*. <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/luz-caravaggio/>.
- *Escuela Caravaggista De Utrecht*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/entity/m06rbhl?hl=es>.
- Fischer, Andrea. 2023. "Caravaggio: Vida, obra y aportaciones." National Geographic. <https://www.ngenespanol.com/historia/caravaggio-vida-obra-y-aportaciones/>.
- Gallery Borghese. 2022. "Caravaggio En La Galería Borguese De Roma." <https://es.borghese.gallery/creators/caravaggio/>.
- Gallery, Virtual Uffizi. *Descubriendo Los Uffizi: Bartolomeo Manfredi y la sala 91*. <https://www.virtualuffizi.com/es/descubriendo-los-uffizi%3A-bartolomeo-manfredi-y-la-sala-91.html>

- Gentileschi, Orazio Lomi De. Museo Del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gentileschi-orazio-lomi-de/ed28c8e4-031f-4a34-aa9b-1d46b4c54d1b>.
- González, Rigoberto. University of Texas Rio Grande Valley. <https://www.utrgv.edu/claa/exhibitions/rigoberto-gonzalez/index.htm>.
- Gran Enciclopedia Iberoamericana. n.d. *Escuela de Utrecht* <https://ibero.enciclo.org/articulo/escuela-de-utrecht>.
- *Manfredi, Bartolomeo.* Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/manfredi-bartolomeo/a04d970a-3221-4b50-9b55-22cb5f53bd93>.
- Pacheco C. 2022. “*Pasolini, Caravaggio y Laura Betti en un encuentro ficcional que rescata la pasión por el arte.*” La Nación, 16 de abril. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/pasolini-caravaggio-y-laura-betti-en-un-encuentro-ficcional-que-rescata-la-pasion-por-el-arte-nid16042022/>
- Patrimonio Ediciones. 2014. *Las Muy Ricas Horas del duque de Berry*. Ediciones Patrimonio. <https://patrimonioediciones.com/portfolio-item/las-muy-ricas-horas-del-duque-de-berry/>
- Rubio, Javier. 2024. “*Los dos caravaggios que hubo en Sevilla: el que dejó de serlo y el luego lo fue*”. Diario ABC. <https://www.abc.es/sevilla/cultura/caravaggios-sevilla-dejo-serlo-20230909123408-nts.html>.
- Sala 90 Galería Uffizi: *Caravaggio*, 2015. <https://www.visituffizi.org/es/las-salas/sala-90-caravaggio/>.
- Santa Croce Opera, Florencia, Italia. <https://www.santacroceopera.it/en/>
- Sadurní, J.M. 2013. “*Caravaggio, el pintor más canalla del Barroco.*” National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/caravaggio-pintor-mas-canalla-barroco_14731#google_vignette
- Sitio oficial: Soberana Orden de Malta, 2023. <https://www.orderofmalta.int/es/>
- The National Gallery, London. <https://www.nationalgallery.org.uk/>.
- Vogue Italia September 2017. https://www.vogue.it/en/fashion/cover-fashion-stories/2017/08/31/cover-vogue-italia-september-2017-ad-arte-willy-vanderperre/?refresh_ce=