

The background of the cover is a classical painting. It shows the lower half of a person, from the waist down to the feet. The person is wearing a blue garment with a star pattern. In the foreground, there is a violin, a bow, and an open book of sheet music. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the instruments and the skin of the person.

Caravaggio, 400 anys després

Rosa Maria Subirana Rebull,
Joan Ramon Triadó
i Anna Vallugera (eds.)

UBe

ACAF-ART
LLIBRES

ÍNDIX

Pròleg	9
<i>Caracci i Caravaggio. Relacions, dependències</i> Silvia Ginzburg	11
<i>Societat, cultura i ideologia a la pintura de Caravaggio.</i> Rosa Maria Subirana Rebull	33
<i>Caravaggio i la «palestra» de la capella Contarelli a Sant Lluís dels Francesos</i> Rossella Vodret	79
<i>Caravaggio com a referent</i> Joan Ramon Triadó	105
<i>Caravaggio y lo caravaggesco en el cine</i> José Enrique Monterde	145
<i>Repertori documental, bibliogràfic, expositiu i filmic.</i> Anna Vallugera Fuster	161
Índex onomàstic	195

CARAVAGGIO COM A REFERENT¹

Joan Ramon Triadó
Universitat de Barcelona

ABSTRACT: By studying the artworks of those artists known as the *Caravaggisti*, we aim to show how Caravaggio's artistic ideology, from both a conceptual and formal point of view, involving composition and chromatic facts, was little understood and followed by the majority of these artists. Most of them copied his dramatic chiaroscuro and figurative realism without understanding his ideological or conceptual values.

Lo que Caravaggio señala a los pintores españoles es una actitud, no unos modelos. «Caravaggistas» van a ser los copistas de la realidad, no los copistas de Caravaggio. Y como la realidad es múltiple y diversa, el tono de los pintores españoles ha de ser necesariamente diverso.²

Fins ara, la majoria d'investigacions sobre la relació de causa a efecte entre Caravaggio i els anomenats caravaggistes se centren en la figura del mestre llombard cercant relacions i proximitats amb pintors, no sols italians, sinó també de la resta d'escoles europees, optant per la tendència pancaravaggista iniciada per Roberto Longhi³ i seguida de manera extrema per Alfred Moir,⁴ o pel caravaggisme més estricte, dels qui només veuen la influència en aquells que el van conèixer o van viure a Roma durant les tres primeres dècades del segle XVII, línia introduïda per Richard Spear.⁵ Aquesta darrera opció és avui la més defensada per la majoria d'analistes de l'obra de Caravaggio, malgrat, per a nosaltres, algunes imprecisions i lectures esbiaixades.

¹ Estudi portat a terme dins el marc del projecte d'investigació d'ACAF/ART 2 (*Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna*) HAR2009-07053; la seva publicació ha estat possible gràcies a la concessió de l'acció complementària HAR2010-11081-E.

² PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «Introducción», a PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Caravaggio y el naturalismo español*, catàleg de l'exposició. Sevilla: Reales Alcázares, setembre-octubre 1973.

³ Mostra del *Caravaggio e dei caravaggeschi*, catàleg de l'exposició. Milà, 1951.

⁴ MOIR, A., *The Italian followers of Caravaggio*. Harvard: Harvard University Press, 1967.

⁵ *Caravaggio and his followers*, catàleg de l'exposició. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1971.

Una de les darreres mirades a aquesta qüestió, en relació només amb la convulsa Roma dels papes, la trobem a la mostra «Roma al tempo di Caravaggio. 1600-1630»,⁶ on Rossella Vodret, a la introducció al catàleg, sota el suggestiu títol «Non solo Caravaggio», després de fer un recorregut per l'estructura de l'exposició, acaba situant la influència de Caravaggio just fins al pontificat del bolonyès Gregori XV (1621-1623), que es decantarà per la pintura classicista. És el moment en el qual es produeix la diàspora dels anomenats caravaggistes: Carlo Saraceni torna a Venècia l'any 1619. Gerrit van Honthorst ho fa un any més tard a Utrecht, Orazio Gentileschi parteix cap a Gènova el 1621, i el 1622 s'esdevé la mort de Bartolomeo Manfredi. Amb tot, alguns pintors, de manera superficial, seguiran encara la petja de l'artista llombard, camí definitivament tancat per part classicista amb l'arribada a Roma de Nicolas Poussin, a l'inici de l'any 1624, i la recuperació de l'estudi de l'antiguitat per, entre d'altres, Cassiano dal Pozzo,⁷ secretari del cardenal Francesco Barberini, i el seu cercle de *cognescenti*. Cal afegir, com a causa de la fi del caravaggisme, la promoció del llenguatge barroc durant el llarg papat d'Urbà VIII (1623-1644), més proper al missatge que es volia imposar, vinculat al triomf de l'Església catòlica enfront de l'heretgia luterana.

Però les referències a pintors d'arreu d'Europa relacionats amb l'obra i la influència de Caravaggio han estat constants en moltes de les exposicions celebrades recentment en diversos museus d'Europa i Amèrica. Sense voler ser exhaustius, a Espanya cal esmentar, encara que allunyada en el temps, «Caravaggio y el naturalismo español», de l'any 1973, i la més recent «Caravaggio i la pintura realista europea».⁸ Paral·lelament a aquesta darrera se celebrà, a Milà i a Viena, la mostra «Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti».⁹ Tampoc podem oblidar l'exposició «Rembrandt-Caravaggio», que, amb motiu dels quatre-cents anys del naixement de Rembrandt, se celebrà del 24 de febrer al 18 de juny de 2006 a les sales del Rijksmuseum i Van Gogh Museum d'Amsterdam, on es confrontaren obres d'aquests dos mestres de la pintura.

⁶ Roma: Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Saloni Monumentali. 16 de novembre de 2011 – 5 de febrer de 2012.

⁷ Sobre la personalitat erudita i col·leccionista de Cassiano dal Pozzo, vegeu el catàleg de la mostra *I segreti di un collezionista, la straordinaria raccolta di Cassiano dal Pozzo. 1588-1657*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 2000.

⁸ Comissariada per José Milicua, se celebrà al MNAC del 10 d'octubre de 2005 al 15 de gener de 2006.

⁹ Milà, Palazzo Reale, 15 d'octubre de 2005 – 5 de febrer de 2006, i Viena, Liechtenstein Museum, 5 de març – 9 de juliol de 2006.

REVISITANT CARAVAGGIO

És la nostra intenció desconstruir una línia d'investigació de caire pancaravaggista que amplia de manera desmesurada el catàleg de seguidors directes i indirectes de Caravaggio.¹⁰ Si partim del fet que el pintor llombard no tingué deixebles ni col·laboradors, si exceptuem Francesco Boneri, anomenat Cecco del Caravaggio,¹¹ servidor i suposat amant que vivia amb ell a la casa taller del carreró de San Biagio a Roma, i el més desconegut Mario Minniti,¹² hem de concloure que la influència del mestre llombard fou a través de les seves obres públiques, les quals pogueren veure els pintors a Roma, Nàpols, Siracusa, Messina i La Valletta, i a la narració que de la seva obra i manera feren els tractadistes a través de les fonts escrites. Així, doncs, la forma —a través de la visió directa de la seva obra— i el contingut —la realitat com a model— serà allò que determinarà en més o menys mesura les dependències i, alhora, les invariants de molts dels artistes qualificats, veritablement o errònia, de caravaggistes. A més, no podem incloure tota l'obra d'aquests anomenats caravaggistes, ja que en la seva trajectòria artística molts d'ells, com veurem, varen evolucionar vers postulats estètics allunyats del pensament més revolucionari del Merisi.

Per arribar a catalogar els anomenats pintors caravaggistes hem d'analitzar, en primer lloc, l'obra de Caravaggio, atenent els seus referents estètics, els seus estilemes formals i compositius i, per damunt de tots ells, el contingut ideològic del seu missatge; en segon lloc, hem de fer el seguiment de com arriba el seu mestratge als suposats seguidors, sobretot a aquells que no van copsar directament la seva pintura; en tercer lloc, caldrà confrontar l'obra del mestre amb la dels seguidors per arribar a determinar quin grau d'influència han rebut. Finalment, a través de la citada evolució, haurem de determinar la major o menor

¹⁰ Vegeu STRINATI, C.; ZUCCARI, A. *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*. Milà: Skira, 2010, 2 vols. Al primer volum, el seu autor traça el mapa del caravaggisme del sud i el nord d'Itàlia i dels països europeus, i al segon inclou les monografies de quaranta-vuit artistes caravaggescos, no tots, per a nosaltres, estrictament deutors del Merisi.

¹¹ En relació amb la inclusió de l'espectador en l'estructura compositiva per part de Caravaggio, vegeu VODRET, R. al catàleg de la mostra «Caravaggio. La bottega del genio» (Roma: Palazzo Venezia, 22 de desembre de 2010 – 29 de maig de 2011), pàg. 14; relaciona l'obra *Fabricant d'instruments musicals*, del Cecco del Caravaggio, amb la manera del Merisi.

¹² La influència directa de Caravaggio en Mario Minniti és defensada per SPAGNOLO, D. a «Mario Minniti», *I Caravaggeschi. Percorsi...*, vol. II, pàgs. 529–541, en un modèlic estat de la qüestió bibliogràfic i personal.

influència de Caravaggio en el catàleg dels artistes que de manera generalitzada han estat qualificats de seguidors seus.

CARACTERÍSTIQUES FORMALS I CONCEPTUALS DE CARAVAGGIO

Un dels referents estètics de Caravaggio és Miquel Àngel. Per al seu *Sant Joan Baptista* de la Pinacoteca Capitolina de Roma, de l'any 1602, es fixa en l'*ignudi* present a l'escena del *Sacrifici de Noè* de la volta de la Capella Sixtina. Aquest també li serveix, juntament amb la *Victòria* del mateix mestre (c. 1520-1525, Florència, Palazzo Vecchio), després parafrasejada formalment per Giambologna en el grup escultòric *Victòria de Florència sobre Pisa* (1567, Florència, Bargello), per a l'*Amor victoriós* (1601-1602), encàrrec de Vincenzo Giustiniani, avui al Staatliche Museum de Berlín. Aquestes referències, les tornem a trobar en la seva apropiació de la mà d'Adam, de la *Creació d'Adam* (1508-1512) de la Capella Sixtina, en la *Vocació de sant Mateu* de la capella Contarelli a Sant Lluís dels Francesos (1599-1600). Una mà que tornà a utilitzar en la *Resurrecció de Llätzer*, obra de la seva diàspora siciliana (1608-1609, Messina, Museo Regionale). Una altra referència —no únicament utilitzada per Caravaggio, sinó també per Annibale Carracci, entre d'altres— és la caiguda del braç de Jesús a la *Deposició de Crist* (c. 1600) per a l'església de Santa Maria in Vallicella, avui a la Pinacoteca Vaticana, clarament deutora de la *Pietat vaticana* miquelangelesca. En aquestes obres, a més de les referències clares, trobem un Caravaggio que a través del dibuix construeix figures i grups propers al llenguatge escultòric, llenguatge que també apareix en altres obres com la *Verge de Loreto o dels pelegrins* (1604-1605) a la romana església de Sant'Agostino in Campo Marzio; a la *Verge dels palafreners* (1605-1606), avui a la Galleria Borghese de Roma, o a *La Mare de Déu del Roser* (1606-1607), avui al Kunsthistorisches Museum de Viena. En la seva evolució, Caravaggio, igual que el mestre florentí, anirà desfent les formes com si fugís d'un classicisme que el seu ideal ja no comparteix.

A nivell compositiu, la llum i el color es converteixen en elements essencials.¹³ A mesura que avança en el temps, les seves composicions evolucionen vers una dialèctica llum-ombra en què aquesta darrera va adquirint cada cop

¹³ Vegeu EIKEMA, M.V.; WETERING, E.V. de, «La luce e i colori di Caravaggio e Rembrandt visti con gli occhio dei loro contemporaneo», a *Rembrandt-Caravaggio*, catàleg de la mostra. Amsterdam: Rijksmuseum i Van Gogh Museum, 2005, pàgs. 164-179.

més protagonisme. És una llum artificial, teatral, que il·lumina les parts de la pintura que l'autor vol ressaltar. Una llum conceptual, dramàtica i, paradoxalment, poc real que contradiu i alhora potencia el missatge realista. No és una llum amb un significat místic, sinó un mitjà pictòric, per conferir a les figures un convincent efecte volumètric, més evident en les seves obres de primera època que en les de la seva diàspora de fugida, en què la llum accentua el caràcter dramàtic de l'escena. El seus claroscurs aconseguixen que els objectes i les figures representats esdevinguin visibles, tant en les zones il·luminades com en les ombrejades. A través del color, Caravaggio mostra els objectes i els cosos amb el seu color real de «*carni e sangue*», com escriu Bellori. És a dir, unifica el color de les coses reals amb el colorit de les coses pintades.

És, però, a nivell conceptual on la proposta de Caravaggio resulta més revolucionària i on, com veurem, els seguidors, en bona part, no l'entenen o no la volen seguir. Cal preguntar-nos, en el camp de la hipòtesi, quina hauria estat l'evolució de Caravaggio en el supòsit d'una vida menys tràgica i més llarga. Els canvis de gust dels papes i, per extensió, dels comitents o bé les noves propostes classicistes d'un Poussin, haurien influït en Caravaggio o, per contra, la seva radicalització, dins un marc més estable, s'hauria imposat? És evident que en algunes obres no exemptes de realisme preval un concepte més classicista, com en les ja citades composicions de l'*Amor victorios* per a Giustiniani o en l'esmentat *Sant Joan Baptista* per a Ciriaco Mattei. Davant el dubte, cal tornar a constatar l'opció de Caravaggio, la realitat com a model, davant el procés creatiu de Zuccari¹⁴ basat en la Idea, és a dir, el *disegno interno* de bellesa. Caravaggio pren la realitat com a model, trencant així amb el manierisme reformat que a la Roma papal té la seva plasmació a l'*Oratori dels Gonfalone* (c. 1575), on el citat tractadista va participar. D'altra banda, la nova manera caravaggesca és contrària a la proposada per Annibale Carracci al programa de la Galleria Farnese i, alhora, a la defensada per tota la tractadística italiana del segle XVII, des del ja citat Federico Zuccari i Giovanni Battista Agucchi, en el seu *Tractat de la pintura*¹⁵ (1607-1615), fins a Giovan Pietro Bellori, en el seu

¹⁴ ZUCCARI, F., *L'Idea de' pittori, scultori et architetti, del Cavalier Federico Zuccaro*. Torí: Agostino Disserolio, 1607.

¹⁵ El text que defensa aquesta ideologia artística fou donat a conèixer l'any 1646 per Giovanni Antonio Massani, amb el pseudònim de Giovanni Atanasio Mosini, en el prefaci a un volum de gravats de Simon Guillain sobre dibuixos «d'oficis bolonyesos» d'Annibale Carracci: CARRACCI, A., *Diverse figure al numero di ottanta disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci intagliate in rame e cavate dagli originali*. Roma: Ludovico Grignani, 1646. No citat per VON SCHLOSSER, J., *Die Kunstliteratur* (Viena, 1924), fou «redescobert» per MAHON, D., *Studies in Seicento Art and Theorie*. Londres: Warburg Institute, 1947, pàgs. 241-258.

discurs «L'Idèa del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura»,¹⁶ pronunciat a l'Accademia di San Luca el tercer diumenge de maig de l'any 1664, en el qual, seguint els vells principis de la Poètica, defensava que l'obra d'art ha de tenir versemblança, ha d'imitar els millors i pot corregir la realitat. No és estrany, doncs, que Agucchi posi com a exemple a seguir l'art d'Annibale Carracci i que compari Caravaggio amb l'escultor grec Demetri, que va seguir tant al peu de la lletra la semblança que no va tenir consideració per la bellesa.¹⁷ Aquest pintar del natural és recollit de manera reiterativa per tots els tractadistes des del citat Karel van Mander: «No fa cap pinzellada sense fer-ho directament d'un model viu [...] sense posar-se en contacte amb la natura, copiant-la, retratant-la. Aquesta no és una bona via per a arribar a una bona fi».¹⁸ Semblantment, Girolamo Borsieri escriu: «... e stato così diligente, ed ingegnoso imitatore della natura».¹⁹ Però, malgrat aquestes opinions, també repetides per Mancini: «Questa schola [Caravaggio i suoi seguaci] in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera»,²⁰ i per Bellori, que opina que Caravaggio no sabia treballar sense model,²¹ creiem que les obres fetes en el convuls recorregut geogràfic dels quatre darrers anys de la seva vida varen ser realitzades més de memòria que del natural. Respecte a tot això, la nostra opinió és que aquesta presència de la realitat no idealitzada en l'obra de Caravaggio és una presa de posició diferent, encara que no allunyada, de la ideologia artística d'Annibale Carracci. Les seves composicions, igual que les del bolonyès, parteixen d'un *disegno in-*

¹⁶ S'edità com a pròleg a BELLORI, G.P., *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Roma, 1672. Erwin Panofsky el publicà com a apèndix, amb abundants notes, a: PANOFSKY, E., *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte* (1924). Madrid: Cátedra, 1995. Les *Vite* bellorianes esdevingueren la referència a seguir en la mostra «L'Idèa del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori», Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 de març - 26 de juny de 2000.

¹⁷ «... Il Caravaggio eccellentissimo nel colorire, si dee comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Idèa della bellezza disposti di seguire del tutto la similitude». ZUCCARI, F., *L'idea de...*

¹⁸ VAN MANDER, K., *Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorchtighe Italiaenische Schilders... Het teuwedde Boeck van het Leven der Schilders*. Alkmaer, 1603. *T'leven van noch ander italiaensche schilders die Tèghenwoordigh the room zijn [part III de Het Schilder-Boeck*. Haarlem, 1604].

¹⁹ «Va ser tan diligent i enginyós imitador de la naturalesa», a BORSIERI, G., *Il Suplimento della nobilita di Milà*, 1619, pàg. 43.

²⁰ «Aquesta escola [Caravaggio i els seus seguidors] amb aquesta manera de treballar és molt observadora de la realitat, que sempre la tenen davant quan pinten», a MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura* (1620), manuscrit. It. 5571 Biblioteca Marciana, Venècia, pàg. 59. Edició consultada: Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, pàg. 108.

²¹ BELLORI, G.P., *Vite de' pittori...*, pàgs. 203 i 217-218.

terno, d'una Idea que sense trair la realitat la fa més real, la radicalitza en el seu *diseño externo*.

Aquesta suposada fidelitat a la realitat fa que fugi de qualsevol idealització i opti per una plasmació eidètica d'allò que veu. Apareixen el que nosaltres anomenem superficialitats, és a dir, homes amb peus bruts, despenats, amb vestits estripats, per representar alhora figures de sants màrtirs, botxins o homes i dones pietosos. Són aquestes superficialitats les que, de manera mimètica, varen emprar altres pintors sense copsar la força ideològica de les formes caravaggesques. És aquí on la proposta de Caravaggio és més radical i menys seguida. Humanitza el mite o, el que és el mateix, desmitifica el mite; desespiritualitza els sants fent-los humans i propers. Els seus mites són humans; els seus sants són encara a la terra, patint. Els personatges de Caravaggio parlen amb si mateixos, defugen qualsevol anècdota, traeixen els models literaris, fan cas omís del decòrum. Són, en definitiva, protagonistes de la seva història; del seu drama, com veiem en el *Narcís*²² (1597-1599, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini), on no introdueix la figura ovidiana d'Eco per mostrar el drama íntim de la impossibilitat de l'autopossessió que el portarà a la mort per amor a si mateix. Molts dels protagonistes de les obres de Caravaggio són com estàtues de sal que, en el seu silenci, semblen alienes a l'espectador. Curiosament, aquest aspecte és el que també trobem en la pintura de Velázquez, pintor que, sense conèixer directament l'obra de Caravaggio, sap de la seva manera, criticada per Carducho.²³ El seu *Bacus* (1628, Madrid, Mu-

²² Atribució discutida; vegeu VODRET, R., «Un caso discusso: Il Narciso», a VODRET, R., *Caravaggio*. Roma: Silvana, 2009, pàgs. 242-247. Després d'analitzar-lo tècnicament, conclou afirmant l'autoria de Caravaggio. Nosaltres, des del punt de vista conceptual, no dubtem de la seva atribució.

²³ Carducho, en el seu tractat *Diálogos...* (CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez, 1633. Fou reimprès a Madrid l'any 1865 per Gregorio Cruzada Villaamil. N'hi ha una edició crítica de Francisco Calvo Serraller, Turner, 1979), posa en boca d'*un celoso de nuestra profesión [...] que la venida de este hombre [referida a Caravaggio] al mundo sería presagio de ruina y fin de la pintura y que assi como al fin desde mundo visible, el Anticristo con falsos y portentosos milagros y prodigiosas acciones se llevará tras de si a la perdición tan gran número de gentes, movidos de ser sus obras, al parecer tan admirables (aunque ellas en si tan engañosas, falsas y sin verdad ni permanencia), diciendo ser el verdadero Cristo, assi, este Anti Micael Angelo, con su afectada y exterior imitación, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan gran número de todo genero de gente que aquélla es la buena pintura, y su modo y doctrina verdadera, que han vuelto espaldas al verdadero modo de eternizarse y de saber con evidencia y verdad de esta materia*» (pàg. 189). Malgrat tot, el mateix Carducho, en un altre apartat del seu tractat, afirma: «*Quien pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, más solo con la fuerza de su genio y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración*» (pàg. 89). En un altre paràgraf, hi ha la velada crítica de Carducho envers Velázquez: «... *conocí otro pintor, tan osado como favorecido de la*

seu del Prado) dóna el protagonisme a uns borratxos; el seu *Mart* (c. 1640, Madrid, Museu del Prado) ho és tot menys el déu de la Guerra; el seu *Mercuri i Argos* (1659, Madrid, Museu del Prado) és més un diàleg que un drama; *La faula d'Aracne* (c. 1657, Madrid, Museu del Prado) es converteix en una escena de gènere on les protagonistes són les filadores.

En algunes obres, però, els protagonistes caravaggescos cerquen amb la seva mirada la nostra complicitat, com veiem en el provocador *Amor victoriós* o en el ja citat *Sant Joan Baptista*, una imatge laica del precursor de Crist. I és aquí on volem insistir en unes característiques que, malgrat la força de la seva proposta, van comportar el rebuig d'algunes de les seves composicions, com ara el cas de la primera versió de *Sant Mateu i l'Àngel* o la *Dormició de la Verge*. En la seva primera etapa, la solució final té molt a veure amb la intenció del comitent. Això explica que el lasciu *Sant Joan Baptista* abans esmentat tingui, en una altra pintura del mateix any, una solució canònica més adient al gust del comitent. Si Ciriaco Mattei cercava un quadre que en part clonés l'*Amor victoriós* del seu amic i també colleccionista Vincenzo Giustiniani, el banquer Ottavio Costa cercava una imatge del mateix sant més d'acord amb els postulats ideològics de la Contrareforma.²⁴ També el cardenal Del Monte va influir en les *juvenilia* de Caravaggio amb els encàrrecs d'escenes festives sense cap força dramàtica i on els protagonistes semblen buscar la complicitat de l'espectador. En la seva darrera etapa, tornem a trobar dues obres de caràcter pietós, dos encàrrecs en què la força del comitent és palesa: *Les set obres de Misericòrdia* (1606) del Pio Monte de la Misericòrdia, de la seva primera estada a Nàpols, i la *Verge del Roser* (1607, Viena, Kunsthistorisches Museum), *palla* d'altar per a l'església de San Domenico Maggiore de Nàpols, encàrrec de Luigi Carafa-Colonna. Només el *Cistell de fruites* de l'Ambrosiana de Milà, en el seu silenci, prefigura la proposta personal de Caravaggio, proposta que al llarg del seu periple vital s'anirà radicalitzant. Qui millor reflecteix aquest silenci, aquesta manca d'acció, és Bellori, que, a la *Vita* de Caravaggio, escriu: «... *suno di mano del Caravaggio le due quadri laterali, la Crucifixione di Sant Pietro e la Conversione di San Paolo, la quale istoria è afatto senza azzione*».²⁵ Algunes obres, com les

pintura, de quien podíamos decir que habia nacido pintor según tenía los pinceles y colores obedientes, obrando más el furor natural que los estudios» (pàg. 90).

²⁴ Del tarannà religiós de Costa, en donen fe dues obres de la seva col·lecció: *Sant Francesc en èxtasi* (1594-1595, Hartford, Wadsworth Atheneum) i *Judit i Holofernes* (1599, Roma Museo Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini).

²⁵ «... són de la mà de Caravaggio els dos quadres laterals, la *Crucifixió de sant Pere* i la *Conversió de sant Pau*, històries fetes sense acció», a BELLORI, G.P., *Vite de' pittori...*, pàg. 222.

ja citades *Dormició de la Verge* i *La Mare de Déu del Roser*, amb el seu teló teatral recollit a la part alta de l'escena, se'ns presenten com un diorama, com escenes quasi metafísiques *ante literam*. La majoria de personatges de les seves representacions són aliens a l'espectador, no es comuniquen amb ningú, sinó només amb si mateixos; els seus màrtirs no miren al cel, sinó que pateixen com qual-sevol humà. D'aquesta manera, nosaltres ens convertim en *voyeurs*, en intrusos del seu món tancat en si mateix, actitud que també veiem en pintors de la realitat, entre els quals Georges La Tour o Vermeer. En llurs obres, igual que en les de Caravaggio, l'anècdota és inexistent. Només en la seva primera època, els protagonistes caravaggescos es dirigeixen a l'espectador, hi dialoguen, el fan partícip de la història, mentre que en les seves darreres composicions la distància física i emocional és cada cop més acusada.

CARAVAGGIO COM A MODEL. CARAVAGGIO COM A REFERÈNCIA

La influència de l'obra de Caravaggio arribarà de la mà de les fonts escrites, de les còpies, del colleccionisme i del mercat de l'art, del dibuix i del gravat, i, per damunt de tot, del coneixement directe de la seva pintura per part dels artistes que el van tractar, dels pintors que el van estudiar i dels artistes viatgers.

Les fonts escrites són les que, de manera parcial, ens presenten més el Caravaggio personatge que el Caravaggio artista. Malgrat que la majoria són cronològicament posteriors i, en conseqüència, més unes descripcions sense influència en la pintura del seu moment, ja allunyada de la manera caravaggésca, creiem més en una transmissió oral a través d'artistes que han vist directament l'obra de Caravaggio. La primera font és la de Karel van Mander, que l'any 1604, en les *Vides dels pintors*,²⁶ escriu:

A Roma treballa un tal Michelangelo da Caravaggio que fa coses meravelloses [...] no considera les coses de cap mestre, sense lloar, però les pròpies [...] és una barreja de blat i pellofa; de fet, no té una contínua dedicació a l'estudi, ja que, quan ha treballat dues setmanes, es passeja durant un mes o dos, amb l'espasa a la cintura i un criat darrere, o va d'un joc de pilota a un altre, molt donat a baralles i aldarulls, de manera que és difícil poder tractar-lo.

²⁶ VAN MANDER, K., *Het Schilder-Boeck*, Haarlem: Passchier van Wesbusch, 1604.

Per contra, les opinions de Baglione fetes públiques de paraula no seran publicades fins a l'any 1642.²⁷ El mateix passa amb Pacheco²⁸ i Carducho²⁹ a Espanya, que recullen el coneixement directe de la manera de Caravaggio a través d'originals i còpies. Recordem que Bartolomé Carducho va actuar de *marxant* i introductor d'obres italianes abans de 1608, suposadament vistes pel seu germà Vincenzo. A França, les referències literàries sobre Caravaggio són molt tardanes, de la mà d'André Félibien³⁰ i Roger de Piles.³¹ Finalment, a Itàlia devien ser conegudes les opinions d'Agucchi sobre Caravaggio, malgrat que el seu manuscrit, com ja hem comentat, no es va publicar fins a l'any 1646.³²

Entre els copistes de Caravaggio, hi ha pintors notables, com Bartolomeo Manfredi, i més mediocres, com Angelo Caroselli. Del primer, Giovanni Baglione escriu: «... *si diede ad imitare la maniera de Michelagnolo da Caravaggio, & arrivò a tal segno, che molte opere sue furono tenute di mano di Michelagnolo, ed infin gli stessi pittori, in giudiarle, singannavano*». ³³ Del segon, sabem que, de manera més o menys fraudulenta, feia còpies de pintors contemporanis com Caravaggio i Poussin, destinades a les col·leccions aristocràtiques i al fructífer mercat d'art.³⁴

²⁷ BAGLIONE, G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, scritte de Gio: Baglione romano e dedicate all'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*. Roma, 1642.

²⁸ PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrivense los hombres eminentes que ha auído (sic) en ella, assi, antiguos como modernos; del dibujo, y colorida, del pintoral temple, al olio, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649. Nova publicació de Gregorio Cruzada Villaamil, Madrid, 1866. (Reedició de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan; darrera edició castellana de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990).

²⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura...*

³⁰ FÉLIBIEN, A., *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrage, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des desseins; De l'utilité des estampes*. París: Chez François Muguet, 1699.

³¹ DE PILES, R., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. París, 1666-1685, 5 vols.

³² Vegeu n. 14.

³³ «... va començar a imitar la manera de Michelangelo da Caravaggio, i va arribar a tal punt que moltes de les seves obres foren tingudes de la mà de Michelangelo, i fins als mateixos pintors en jutjar-les s'enganyaven»: BAGLIONE, G., *Le vite de' pittori...*, pàg. 159.

³⁴ Es té notícia d'una còpia del *Sant Mateu* de Caravaggio per a la col·lecció de Vincenzo Giustiniani, el qual valorava de manera positiva els bons copistes. També sabem d'un famós quadre de Poussin, *La pesta d'Azot*, destinat al mercader Fabrizio Valguarnera, d'on passà a la col·lecció Colonna, en la qual, en un inventari de l'any 1716, consta com a «*originale de Nicolo Pussino*». Per a més informació d'Antonio Caroselli, vegeu el text de CAPPELLETTI, F., «Angelo Caroselli», a STRINATI, C.; ZUCCARI, A., *I Caravaggeschi...*, pàgs. 345-349.

El colleccionisme i el mercat d'art foren essencials en la popularització de l'obra de Caravaggio. És evident que els colleccionistes romans, en especial el cardenal Del Monte i Vincenzo Giustiniani, mecenes i amants de la seva pintura, es convertiren en propagadors i defensors de la manera de fer del llombard, però tingueren poca influència, ja que eren consumidors d'una obra tancada en el seu laberint elitista, obert només a uns pocs.³⁵ Quan parlem de mercat d'art, ho hem de fer a partir de la presència de pintures de Caravaggio o de còpies de les seves obres en col·leccions italianes o de la resta d'Europa, especialment al pròsper mercat d'art holandès.³⁶ El mateix Rembrandt i el seu company Jan Lievens, en unes suposades paraules dirigides a Constantijn Huygens, constaten que «avui en dia, en aquesta part dels Alps, es colleccionen pintures amb tanta quantitat i qualitat que qualsevol pot veure les millors obres italianes fora d'Itàlia, i si té serioses dificultats per trobar-hi el que busca, pot trobar-ne aquí les quantitats suficients».³⁷

Sabem que al mercat holandès circulaven còpies fetes per Louis Finson i Abraham Vinck. *La Magdalena en èxtasi*, juntament amb una còpia de la *Crucifixió de sant Andreu*, eren al mercat de la burgesa Amsterdam. La *Verge del Roser* (1606-1607), avui al Kunsthistorisches Museum de Viena, i la *Judit i Holofernes* comprada per Finson i Vinck, aquest darrer «amicissimo del Caravaggio» en la seva estada napolitana, eren a Amsterdam, i aquesta darrera fou comprada per Rubens i Jan Brueghel el Vell per donar-la a l'església de Sant Jaume dels dominicans. De la *Judit i Holofernes*, avui en lloc desconegut, n'hi ha una còpia al Museo Pignatelli de Nàpols, atribuïda a Finson.

³⁵ És conegut el gust per l'obra de Caravaggio de Vincenzo Giustiniani, que a la seva col·lecció guardava dotze obres del mestre llombard, a qui situava en l'esglaió més alt de l'escala de l'art. En una carta dirigida a Teodor Amideni (Dirk von Ameyden) escriu: «La dotzena manera és la més perfecta de totes [...] és a dir, pintar “de manera” amb l'exemple del natural davant els ulls. Varen pintar així els millors autors de primera classe, coneguts en tot el món, com Caravaggio, els Carracci, Guido Reni i d'altres. Als uns, els importava més el natural que la manera i als altres, més la manera que el natural, sense allunyar-se de l'una o de l'altre, accentuant sempre el dibuix correcte, el colorit veritable i la llum apropiada i correcta».

³⁶ En relació amb la influència de Caravaggio en la pintura holandesa, vegeu MANUTH, V., «Michelangelo da Caravaggio, che fa cose mirabili a Roma. Le conoscenze su Caravaggio di Rembrandt», a *Rembrandt-Caravaggio*, pàgs. 180-190.

³⁷ «Zij beweren, dat zij in de bloei hunner jaren, waarmee zij in in de eerste plaast rekening moeten houden, geen tijd overhouden om die in den vreemde met reizen te vermorsen; en verder dat, nu tegenwoordig koningen en vorsten aan deze zijde der Alpen met zulk een gretigheid en voorliefde schilderijen verzamelen, men de beste Italiaansche stukken buiten Italië kan zien en dat wat men daar op allerlei plaatsen men groote moeite moet opsporen, hier opeengehoopt en meer dan genoeg te vinden is»: HUYGENS, C., *Mijn jeugd*, edició de C.L. Heesakkers. Amsterdam, 1971, pàgs. 82-83.

En aquest anar i venir de les peces, és molt probable que les autògrafes de Caravaggio fossin canviades per còpies de Finson, o d'altres pintors secundaris, en un mercat d'art d'autèntics i falsos. Això no passava amb obres de comitència important. És el cas de la *Crucifixió de sant Andreu* (1607, Cleveland Museum of Art), encàrrec de Juan Alonso Pimentel de Herrera, comte duc de Benavente (1576-1621), aleshores virrei de Nàpols,³⁸ que la portà a Valladolid l'any 1610, i que a la mort del seu fill Juan Francisco Alfonso, l'any 1653, consta en l'inventari de les obres que eren a la «Pieza de la Galeria baja», amb aquestes paraules: «Yten un lienço muy grande de pintura de san andres desnudo, quando lo estan poniendo en la cruz con tres sayones y una muger con moldura de ébano todo lo tasaron en mil y quinientos ducados»; i, al marge, es llegeix: «Es de micalael angel carabacho orixinal».³⁹ D'aquesta obra, se'n coneixen còpies en una col·lecció privada de Suïssa, al Museo de Santa Cruz de Toledo i al Musée des Beaux-Arts de Dijon. També es té notícia de còpies a Amsterdam, de la mà de Lastman i dels més desconeguts Barent von Someren, Willem van den Bundel, Adriaen van Nieulandt i Louis du Pré. A Espanya, arribaren originals i còpies. Entre els originals, a més de la *Crucifixió de sant Andreu*, tenim notícia de la «media figura de David», avui no localitzada, pertanyent al comte de Villamediana.⁴⁰ En dates no precises, però presumiblement en el primer quart del segle XVII, com recull Pérez Sánchez a la introducció del catàleg de l'exposició «Caravaggio y el Naturalismo español»: «...llegaron copias del Martirio de San Pedro, que Pacheco cita, y las varias del Sacrificio de Isaac, tan copiado en España. Quizás también, dentro de la misma imprecisión, se hallen en España desde comienzos del seiscientos el David del Prado, del que también se conservan copias españolas; la Salomé del Palacio Real, y el San Juan Bautista de la catedral de Toledo, si es suyo, como creo; y aún copias de otras composiciones como el Entierro de Cristo de la Catedral de Cuenca, a la degollación de san Juan de la de Zamora, si bien ésta, invertida, ha de proceder de un grabado». El mateix historiador dóna a conèixer còpies de Caravaggio de *La Verge de Loreto* o *dels pelegrins*, de la *Incredulitat de sant Tomàs* i del *Sacrifici d'Isaac*. Una

³⁸ Fou virrei de Nàpols des de 1603 fins a 1610.

³⁹ En el mateix inventari consta una altra obra: «Yten otro lienço de un santo obispo la cabeza degollada con moldura negra de pino original de carabacho todo ello en mil reales». És evident, per la baixa taxació, alhora que pel tema, que no es pot considerar de Caravaggio. Per a les altres obres de l'inventari, fet pels pintors Diego Valentín Díaz i Tomás de Peñasco i per l'escultor Pedro Salvador, on trobem un Ribera d'un *Sant Jeroni* taxat en «*cuatrocientos ducados*», vegeu GARCIA CHICO, E., «El palacio del Conde de Benavente», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 18, 1946, pàgs. 18-21.

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Caravaggio y el naturalismo...*, pàg. 4.

obra paradigmàtica del valor de la còpia com a transmissora de maneres artístiques és la *Magdalena en èxtasi*, avui només coneguda per reproduccions d'un original perdut.⁴¹ Les còpies localitzades d'aquesta pintura de Caravaggio realitzada en el seu darrer viatge a Nàpols pels volts de 1610 són més de vint. La més famosa és la de Louis Finson, copista i, per què no dir-ho, falsificador de Caravaggio, signada i datada el 1613 (Saint-Rémy-de-Provence, Col·lecció Ravanas), a la qual cal afegir la versió de Wriand de Geest (1620, Barcelona, Col·lecció Santiago Alorda).

Una altra via d'introducció de models caravaggescos són els dibuixos i, sobretot, els gravats. Malgrat la fortuna crítica i el reconeixement a la seva obra, la seva manera antiacadèmica féu que la traducció de les pintures a gravat i dibuix fos escassa.⁴² Només es coneixen trenta-cinc còpies dibuixades, o que inclouen còpies parcials i variants. Moltes són anònimes i reproduïxen només tretze obres exposades en esglésies romanes.

Per analitzar quina influència van rebre els artistes i el seu grau de caravaggisme cal, en primer lloc, conèixer quins artistes el van tractar i quins només van veure la seva obra, però no el personatge.

Entre els artistes que el van tractar, es troben aquells que treballaven a Roma a partir de l'any 1593, data de la seva arribada a la ciutat dels papes, fins a l'any 1606, moment de la seva fugida. Són anys en els quals Caravaggio anirà aprofundint en la seva proposta, des de les seves *juvenilia*, de temes amables i força lluminosos, fins a la radicalització de la *Dormició de la Verge*, sense oblidar els programes de les capelles Contarelli i Cerasi, on la dialèctica entre llum i ombra i la humanització dels personatges sants ja formen el seu llenguatge formal i conceptual, el caravaggisme.

Entre els artistes actius en aquesta etapa romana, i presumiblement en contacte més o menys intens amb l'obra i la persona de Caravaggio, trobem, entre 1603 i 1607, els romans Giuseppe Cesari, anomenat Il Cavalier d'Arpino, i Tommaso Salini, anomenat Mao Salini; els bolonyesos Annibale Carracci (des de 1595) i el seu nebot Antonio (a partir de 1602), Guido Reni, Francesco Albani i Baldassarre Aloisi, anomenat Il Galanino (des de 1601); Domenico Zampieri, anomenat Il Domenichino (des de 1602); dos pintors de Parma, Sisto Badalocchio i Giovanni Lanfranco (al taller d'Annibale Carracci des de 1602); el siracusà Mario Minniti (a inici de segle) i Antonio

⁴¹ Una Magdalena sense firma i sense la calavera que hi ha a les de Finson i de Geest, avui en una col·lecció particular, ha estat atribuïda com a original de Caravaggio, tot i que Vodret ho fa amb reserves. Vegeu VODRET, R., *Caravaggio*, pàg. 1184.

⁴² Vegeu MANUTH, V., «Michelangelo da Caravaggio...», pàgs. 186-189.

d'Enrico, anomenat Tanzio da Varallo (a Roma entre 1589 i 1601, abans de la seva marxa a Nàpols); l'holandès Pieter Lastman (a Roma a finals de 1602) i els flamencs Peter Paulus Rubens (amb una primera estada l'any 1601 i una de segona entre 1605 i 1607), Abraham Janssens (amb un primer sojorn entre 1598 i 1601 i un probable segon viatge) i el més desconegut Gerard Douffet (als voltants de 1605); el pisà Orazio Gentileschi (des de l'any 1576 fins a 1621); els romans de naixement Giovanni Baglione, Orazio Borgianni (que, després d'una estada a Espanya, torna a Roma el 1605), Antiveduto Grammatica i Giovanni Antonio Galli, Lo Spadarino; el castellà Juan Bautista Maíno (entre 1600 i 1610); el venecià Carlo Saraceni (que arriba l'any 1598); l'holandès Hendrick Terbrugghen (actiu des de 1604 fins a 1614 i amb una suposada segona estada entre l'any 1619 i 1622); l'alemany Theodor van Loon (amb un primer sojorn a Roma entre 1602 i 1608 i dos més entre 1617-1620 i 1628-1630); el sienès Francesco Vanni (actiu des de finals del segle XVI); els florentins Anastasio Fontebuoni (a partir de 1600), Giovanni Bilivert (dues estades a Roma, el 1604 i el 1606-1607); Agostino Ciampelli (de 1594 a la seva mort, l'any 1630); el mediocre Domenico Cresti, Il Passignano (de 1602 a 1616); Lodovico Cardi, Il Cigoli (amb dos sojorns a Roma, el 1604 i en 1608-1609); Paolo Guidotti (a Roma des del pontificat de Sixt V, 1585-1590) i Giovanni Francesco Guerrieri (arribat a Roma l'any 1606, suposadament acollit pel cardenal Francesco Maria dal Monte al Palazzo Madama). Un cas dubtós és el de Bartolomeo Manfredi, màxim seguidor i divulgador de la manera de Caravaggio. La data de la seva arribada a Roma és incerta, com també ho és la seva relació directa amb Caravaggio. Joachim Von Sandrart, al seu tractat,⁴³ afirma que Manfredi fou deixeble de Caravaggio, malgrat que l'única notícia certa de la seva presència a Roma rau en un document datat el 28 de març de 1607, un any després de la fugida de Merisi. Com a deixeble, ja comentat, cal citar Francesco Boneri, més conegut com a Cecco da Caravaggio. Són dubtoses les arribades a Roma de Giuseppe Vermiglio (entre 1604 i 1607) i de Bartolomeo Cavarozzi (a l'inici del segle XVII), així com desconeguda la de Jean Ducamps, italianitzat com a Giovanni del Campo. És segura l'estada a Roma del toledà Luis Tristán (1606) i més que probable la de Pedro de Orrente (actiu a Itàlia, preferentment a Venècia, entre 1604 i 1612).

⁴³ VON SANDRART, J., *Academia Tödesca o Teutsche Academie der edlen Bau-, und Malherrey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Nuremberg, 1675-1679. Edició crítica de C. Klem. Nordlingen, 1994, pàg. 301.