

Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines del siglo XVI e inicios del XVII¹

Shadows, lights and half-lights in ambientations and figurations at the end of the XVIth century and the early XVIIth

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Consideraciones y reflexiones en las que nocturno pictórico o espacios en semipenumbra, intencionalmente concebidos, pueden, en el contexto finisecular señalado, relacionarse con aspectos homónimos del pensamiento y literatura coetáneos (sobre todo san Juan de la Cruz, Giordano Bruno y Tomasso Campanella). En suma, sobre una noche del espíritu referida, fundamentalmente, a la escuela pictórica veneciana del siglo XVI (Lorenzo Lotto, Tiziano, Veronés, Tintoretto y Jacopo Bassano), a El Greco, a Caravaggio y algunos caravaggistas, para concluir con obras de Ribera de inicios del siglo XVII.

ABSTRACT

Considerations and reflections about nocturnal paintings and architectural spaces, deliberately conceived, during the years at the end of XVI and early XVII centuries, to connect with questions of philosophy and literature contemporary (mainly, san Juan de la Cruz, Giordano Bruno and Tomasso Campanella). Throughout, a spiritually night, fundamentally, about the venetian pictorial school of XVI century (Lorenzo Lotto, Tiziano, Veronese, Tintoretto and Jacopo Bassano), El Greco, Caravaggio and some caravaggistes, and finally works of Ribera in early XVII century.

PALABRAS CLAVE

Arte
Pensamiento
Literatura
Noche
Penumbras
Amanecer
Sombras
Nocturno

KEY WORDS

Art
Philosophy
Literature
Night
Shades
Shadows
Dawn
Nocturnal paintings

SUMARIO 1. En Venecia. 2. El Greco. 3. En Roma. 4. En Nápoles.

¹ El presente trabajo corresponde básicamente a la ponencia que presentamos, en julio-agosto de 2002, al curso: «Arte y pensamiento: tiempos oscuros. Las crisis de fin de siglo del último milenio», impartido en la Universidad de Verano de La Gomera, dirigido por el Dr. Antonio M. González Rodríguez.

Siempre resulta factible encarar la historia en general, y la Edad Moderna en particular, como acercamiento reflexivo a acontecimientos, obras y contextos, así como a sus sujetos creadores o detonantes, bajo la óptica contrastante entre guerra y paz, trabajo y ocio, pasión y serenidad, caos y armonía y, muy especialmente entre luces y sombras. A estas últimas añadiríamos las penumbras que permiten ver y al tiempo ocultar aspectos y datos, así planteados voluntariamente.

Política, social y religiosamente el siglo XVI fue un período denso, complejo y convulso, profundamente creativo e innovador al tiempo que transido de un intenso conservadurismo, sobre todo en su segunda mitad, y más concretamente en lo que a arte y pensamiento se refiere. Luces, sombras y penumbras, por tanto, que parecen acumularse —o así podemos verlo— en los años finales del quinientos e inicios del siglo XVII. En cualquier caso, bajo este *leit-motiv* lumínico, sí que podremos hacer —o siempre será un pretexto válido para ello— una serie de reflexiones en relación con aspectos artísticos que entendemos fueron relevantes entonces, y a ideas que les sirvieron de contexto o que con aquéllos son factibles de conexas.

Una serie de hechos, algunos pautados antes pero que se afianzarán en el siglo XVI, significan de manera clara y contundente a su sociedad y a su cultura. La ampliación del espacio conocido, con los sucesivos descubrimientos geográficos, que tienen su ápice en lo que constituyó la empresa americana. Los descubrimientos científicos que, en el ámbito astronómico, fueron decisivos, singularmente centrados en las figuras de Copérnico, Tycho Brahe y Kepler, y lo que es su culminación en Galileo (1564-1642). Ambas amplificaciones del medio referencial, con sustanciales a esta centuria, serán fundamentales desde entonces.

La conformación y consolidación del Estado Moderno, singularmente las monarquías hispana y francesa, así como el auge del Imperio que, unido a los avances espectaculares en los sistemas de ataque y defensa, hacen que el quinientos sea una época militarmente intensa, sobre todo en el teatro de operaciones italiano, decisivo para dirimir diferencias e influencias, cuando no dominios efectivos. En este sentido, el Renacimiento también fue una auténtica edad de hierro.

Taxativamente fue una época de hondos conflictos religiosos, con importantes reformas de diverso alcance, casi siempre instrumentalizadas por los poderes fácticos. El Protestantismo, en sus diferentes modalidades y credos, y la Contrarreforma católica, resultan dominantes y condicionadores del contexto, y detonantes, por ejemplo, de las guerras de religión francesas que comprometieron los reinados de los Valois tras el fallecimiento de Enrique II y el advenimiento de Enrique IV.

Desde el punto de vista del conocimiento y su divulgación, la consolidación de la imprenta y las industrias de estampación, fueron definitivas, y muy a menudo también instrumentalizadas, para la difusión cultural.

Son constatables un conservadurismo burgués-aristocrático y un tradicionalismo eclesiástico, en general, acaso más evidente en Italia, donde la Iglesia como institución se nutría de ambos, sobre todo tras el Sacco de Roma de 1527, la consolidación jurídica de la escisión pro-

testante de 1535 y, en gran medida, tras el Concilio de Trento (1545-1563), y donde, desde la confirmación de los Farnesio como familia dominante, es prácticamente una refeudalización de la sociedad lo que se implanta. En este sentido, cuando Clemente VII, en 1534, encarga a Miguel Ángel un Juicio Final para el testero de la Capilla Sixtina, que definitivamente llevará a cabo bajo Pablo III Farnesio entre 1537 y 1541, no sólo se cambiaba la ubicación tradicional de este tema a los pies del templo, sino que en lugar tan emblemático de la catolicidad, se imponía un sentido de la vida, de la muerte y de la religión como rendición de cuentas de modo estricto, lo cual confirmará la Contrarreforma en años sucesivos.

Todo ello, además, desde el punto de vista cultural en general, y artístico muy en particular, sucede tras el Renacimiento Clásico, con pretensiones de sistema válido universalmente y, tal como entonces se entendió, como auténtica plenitud de los tiempos, durante los pontificados de Julio II y León X, cuyos puntos conclusivos habría que ver en la muerte de Rafael, 1520, y el citado Sacco de Roma, ya con Clemente VII en 1527.

Manierismo, clasicismo e inicios del barroco se solapan en la segunda mitad del siglo, en un contexto no sólo de crisis, sino que habría que ver como diverso, en el sentido de que los hechos señalados—tópicos muchos de ellos pero no menos ciertos— conforman un *medium* singular y diferenciado, aunque se apele, en ocasiones, a formas y modos anteriores y, en otras, se opte por una decidida ruptura con aquéllos. Sería el sentir de la siguiente afirmación de Francastel:

«Ningún signo materialmente constituido, ningún vínculo formal posee caracteres definidos, objetivos e inmutables, y el mismo elemento en un contexto diferente es susceptible de cambiar de significación. Así, todo se reduce a un problema de dimensiones. Un sistema de cuatro dimensiones no es uno de tres al cual se agrega una nueva, pues en el nuevo sistema de cuatro dimensiones cada una de las tres anteriores cambia de valor. La obra tiene significado en función del sistema constituido. En el caso del desarrollo de las obras de arte, encontramos aquí la explicación de las razones por las cuales tan pronto la cadena de obras renueva y desarrolla cierto tipo de reflexiones y de conocimientos, tan pronto rompe con el sistema dominante para sugerir otro. Encontramos aquí el problema fundamental de las series y de las mutaciones»².

Si no que expliquen y fundamenten determinadas propuestas artísticas, sí intentaremos relacionarlas con algunos presupuestos del pensamiento coetáneo; en este sentido, aludiremos a san Juan de la Cruz (1542-1591), en cuyos escritos la *noche espiritual* es referencia constante.

Reseñaremos aspectos del hondo y amplio bagaje cultural de Giordano Bruno (1547-1600), víctima singular de la época; su radical antiaristotelismo, su negación no sólo del sistema geocéntrico, ya cuestionado por Copérnico, sino su proclamación de infinitos universos con sus soles como centro (*De l'infinito, universo e mondi*, 1584) y, sobre todo, su total libertad de pensamiento, constantemente reivindicada, chocaron frontalmente con la oficialidad eclesiástica; encarcelado en Roma desde 1593, terminó siendo quemado vivo, el 19 de febrero de 1600, en

² Francastel, P.: *Sociología del arte*. Madrid, 1975, pp. 17-18.

el romano Campo dei Fiori; fue éste el final de sus heróicos furores, parafraseando su propia obra de 1585, *De gli eroici furori*, tal como entendía que debía ser —con referencia, ante todo, a sí mismo— la labor y actuación del Filósofo que, desde el oscurantismo a que había sido conducida la Filosofía, Bruno pretendía —y su periplo vital fue un constante intento al respecto— un cambio radical en Europa, donde la luz de la Verdad prevaleciera.

Datos del también furibundo antiaristotélico Tomasso Campanella (1568-1639) apuntaremos; asimismo fue dura y constantemente reprimido en su momento: expediente disciplinario, Nápoles, 1592; proceso romano de herejía, 1595; conjura y proceso de Calabria, 1599; proceso de Nápoles y condena, 1603 y liberación en 1626. Precisamente durante este último encarcelamiento, y como vía de escape en todos los sentidos, escribe su conocida utopía *La ciudad del sol*. Proclamó y defendió, a fines del quinientos, ideas milenaristas que implicaban una renovación del siglo, con signos y portentos anunciados y luego vistos, previos al dominio de una resplandeciente verdad dentro de la Iglesia católica.

Ambos frailes dominicos, Bruno y Campanella, tropezaron con la rigurosa ortodoxia del jesuita, y cardenal en 1598, Roberto Bellarmino (1542-1621), conocido como *martillo de los herejes*. Redactó, tras ocupar en 1576 la nueva cátedra de teología apologética del Colegio Romano de la Compañía de Jesús, sus célebres *Discursos sobre los puntos controvertidos*, recopilados en cuatro amplios volúmenes conocidos popularmente como *Las Controversias*, que se convirtieron en verdadero ideario teológico oficial postridentino, sobre todo durante el pontificado de Clemente VIII (1592-1605); bajo influjo de Bellarmino, en 1597, en cambio, es suprimida la cátedra romana de filosofía platónica y, de 1616, data su conocida amonestación a Galileo.

Para los dos pensadores dominicos citados, las imágenes son un acicate en sus planteamientos mnemotécnicos, como elementos del procedimiento de asociación mental que facilitan el recuerdo de algo, entonces conocido como *arte de la memoria* que, en Bruno es constante desde 1582, precisamente el año de la publicación en París de su *Ars memoriae*³; pero es también importante en la *Ciudad del Sol* de Campanella⁴. Se entienden como imágenes *quasi* científicas como las del monumental *corpus* de Ulysse Aldrovandi, sacado a luz en Bolonia a partir de 1595, donde declara que *una pubblicazione scientifica senza figure è una vanità*⁵.

Entre las consecuencias más importantes del Concilio de Trento para el arte, habría que señalar el cuidado y control por parte de la Iglesia de las imágenes religiosas, tanto en lo que a tema, iconografía y dignidad de personajes e historias se refiere, como a su idónea exposición,

³ Precisamente en la última de sus artes de la memoria, Bruno sentencia, vivificando y potenciando las interacciones, conexiones y relaciones entre las artes y la Filosofía —para él absolutamente primigenia—, lo siguiente: «Un admirable parentesco se da entre los verdaderos poetas, los verdaderos pintores y los verdaderos músicos; puesto que la verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música como filosofía; la verdadera poesía o música es tanto pintura como una cierta divina sabiduría» (citado en: Gómez de Liaño, I.: *Paisajes del placer y de la culpa*. Madrid, 1990, p. 196).

⁴ Al respecto, ver: Yates, F.A.: *El arte de la memoria*. Madrid, 1974; sobre Campanella, pp. 346-347.

⁵ Battisti, E.: *L'antirinascimento*. Milán, 1989, vol. I, p. 302.

cara al fiel, en el *locus* adecuado y conveniente⁶. La primera cuestión tiene seguramente sus hitos en los tratados de los cardenales Gabriele Paleotti⁷ de 1582 y Federico Borromeo⁸ de 1625. La segunda en el también cardenal Carlos Borromeo, *factotum* del pontificado de Pío IV (1559-1565), papa que impulsó la última fase y culminó el Concilio de Trento, y sus *Instrucciones*⁹ de 1577.

El escrito de Carlos Borromeo, en principio confeccionado para su archidiócesis milanesa, tuvo una enorme repercusión hasta bien entrado el siglo XVII, reeditándose para otros lugares y traducándose a varios idiomas, al impulso de los correspondientes concilios provinciales, entre ellos al castellano, poniendo en práctica la máxima tridentina que exhortaba a los obispos a cuidar de lo representado y expuesto en sus diócesis, en concreto vigilar y controlar qué y cómo eran plasmadas y presentadas las imágenes. Nos interesa resaltar aquí, lo propugnado respecto a las capillas –capillas particulares, en especial– que deben quedar en una cierta semipenumbra, propicia a un tipo de devoción personal y para lograr y potenciar, incidiendo sentimentalmente en el fiel, el efecto persuasivo de las imágenes¹⁰. Ambientación lumínica calculada, de enorme trascendencia a partir de fines del siglo XVI y entendida como idónea funcionalidad contrarreformista¹¹, que al calor del éxito vignolesco en su conformación de Il Gesù romano de 1568, pero también a lo realizado paralelamente por Galeazzo Alessi en Milán (Santi Paolo e Barnaba, 1561-1567) y por Andrea Palladio en Venecia (Il Redentore, 1576), validan esta configuración de capillas donde la luz juega un rol fundamental, tanto que si la iluminación desde la nave es suficiente, no debe plantearse el disponer ventanas para dichas capillas.

Se plasma así en los espacios de estas capillas, una adecuada ambientación en las que, en la penumbra aludida a la luz titilante de los cirios, se plantea algo cercano a una sinestesia¹² o sensación subjetiva captada por la vista, a la que coadyuban otras sensaciones, todas interrelacionadas e interactuantes sobre el fiel espectador, para conseguir en éste un estado anagógico, que suponga la elevación y enajenamiento del alma por la visión de las imágenes divinas.

En pocos momentos como desde la Contrarreforma, avalada por los decretos tridentinos, el poder y eficacia de las imágenes, también por oposición al aniconismo de los movimientos

⁶ Para el caso de la archidiócesis de Toledo, ver: Suárez Quevedo, D.: «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, núm. 8 (1998), pp. 257-290.

⁷ *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*. Bolonia, 1582.

⁸ *De pictura sacra*. Milán, 1625.

⁹ *Instruktionen Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*. Milán, 1577.

¹⁰ Para el caso español, referido a la archidiócesis de Toledo, ver: Suárez Quevedo, D.: «El edificio religioso normativizado desde la oficialidad eclesiástica. Sobre su emplazamiento y conformación en el Madrid del siglo XVII», *Madrid* (revista de arte, geografía e historia), núm. 1 (1998), pp. 343-379.

¹¹ Es la idea de concebir la iglesia como «escenario del milagro», donde la luz es un componente fundamental (Checa Cremades, F.-Morán Turina, J.M.: *El barroco*. Madrid, 1982, pp. 252-264).

¹² Ver, al respecto: Dorflès, G.: *El devenir de las artes*. Madrid, 2001 (4ª reimpresión), p. 54.

protestantes, fue tan cuidadoso y valorado tanto en su disposición como en su exposición, al tiempo que controlado¹³.

Paralelamente se hacía lo propio con los productos de la imprenta, con la constante actualización del *Index* de libros prohibidos, desde su elaboración en 1557 bajo Pablo IV por la Inquisición, y que supone verdaderamente un renacimiento de esta institución, con una actividad cada vez más intensa y represiva, en el clima de una cada vez mayor confianza de la Iglesia en sí misma y cada vez más fortalecida en sus idearios, sobre todo durante el citado pontificado de Clemente VIII. Como cabría esperar, los escritos de Bruno y Campanella pasaron a formar parte del mencionado *Index*.

El comentario de Lomazzo, en 1584, de que un cuadro «hará que el espectador se quede pasmado cuando vea el asombro pintado en él, (...) se sienta solidario cuando vea la aflicción; sienta apetito cuando vea comer ricos manjares; se quede dormido ante la vista de un plácido sueño; se emocione y encolerice al contemplar una batalla vívidamente descrita y se agite lleno de odio e ira al ver acciones vergonzosas y deshonestas»¹⁴, ponen en evidencia lo dicho al respecto, lo mismo que Armenini cuando, en 1587, afirma que «por ser la vista el más perfecto de los sentidos externos, mueve el espíritu al odio, al amor y al miedo más que ningún otro sentido (...); y cuando los espectadores contemplan torturas muy graves y aparentemente reales (...) se sienten movidos verdaderamente a la piedad y arrastrados, por tanto, a la devoción y la reverencia»¹⁵.

Esta eficacia de las imágenes—otro tanto podría decirse de las reliquias, con una renovación postridentina de su culto— en estos espacios propicios al éxtasis, podría conexasionarse con el pensamiento coetáneo de San Juan de la Cruz cuando al referirse al espíritu perfecto en tanto que divino, afirma que «conviene mucho y es necesario, para que el alma haya de pasar a estas grandezas, que esta noche oscura de contemplación la aniquile y deshaga primero en sus bajezas, poniéndola a oscuras, seca y apretada y vacía; porque la luz que se le ha de dar es una altísima luz divina que excede toda luz natural, que no cabe naturalmente en el entendimiento»¹⁶.

Es la idea del abandono total del alma, de su absoluto nihilismo respecto a lo material y sensible, para recibir el influjo divino, lo que se persigue en estos ambientes en semipenumbra, y que hallamos, asimismo, en la siguiente afirmación del gran místico español: «Porque para venir un alma a llegar a la transformación sobrenatural, claro está que ha de oscurecerse y trasponerse a todo lo que contiene su natural, que es sensitivo y racional; porque sobrenatural eso

¹³ Al respecto, ver: Freedberg, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, 1992; especialmente los caps 1, 2 y 3: «El poder de las imágenes» (pp. 19-44), «El Dios en la imagen» (pp. 45-59) y «El valor del lugar común» (pp. 61-73).

¹⁴ Lomazzo, G.P.: *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*. Milán, 1584, libro 2, cap. 1, en G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, ed. R.P. Ciardi. Florencia, 1974, pp. 95-96.

¹⁵ Armenini, G.B.: *De veri precetti della pittura*. Rávena, 1587, p. 34.

¹⁶ San Juan de la Cruz: *Noche oscura del alma*, libro segundo, cap. 9, epígrafe 2; obra escrita durante el intervalo 1579-1588, de publicación posterior (ed. príncipe, Alcalá de Henares, 1618); citamos por *Obras completas*, edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia, BAC. Madrid, 1994, p. 540.

quiere decir, que sube sobre el natural; luego el natural abajo queda (...) porque a Dios ¿quién le quitará que El haga lo que quisiere en el alma resignada, anihilada (sic) y desnuda?»¹⁷.

Al agotamiento que a fines de siglo muestra la cada vez más intelectualizada y sofisticada figuración manierista, más apta para minorías cultas y, por tanto, menos válida para intereses como los comentados de la Contrarreforma que, en general, pretende que sus mensajes incidan y afecten a amplios sectores de la feligresía, se suman, según lo comentado y a varios niveles, las que podríamos considerar otras crisis finiseculares, y también, tras lo dicho, la conformación de lo que podríamos denominar *noche del espíritu*, no necesariamente con connotaciones negativas, sino a menudo como previa a un amanecer que, si no total y definitivo sí puede entreverse, o con intereses varios así se plantea, en los casos que trataremos seguidamente, referidos a la pintura veneciana con El Greco como apéndice de la misma; en los de la Roma finisecular y su exigentísimo *medium*, artísticamente hablando, para concluir con alusiones –pinceladas, diríamos– al Nápoles de inicios del siglo XVII, referidos a Ribera.

1. En Venecia

No es de extrañar que los pintores de la escuela veneciana del siglo XVI, ante todo caracterizada por la luz y el color y, precisamente en esta centuria, adalid de los mismos frente al dibujo, fueran proclives a las representaciones de esa noche simbólica del alma o, en general, de nocturnos que la connoten o de nocturnos simbólicos.

Es el caso temprano de Lorenzo Lotto (c.1480-1557) y su San Jerónimo penitente, lienzo ya inventariado en El Escorial en 1593 y hoy en el Museo del Prado donde, tras su reciente restauración, muestra toda su plenitud primigenia; es una pintura de extraordinaria calidad y de una intensidad subyugante¹⁸.

El Santo se nos presenta en un primer plano oscuro, casi cavernoso, desnudo y rodeado –a su alrededor en el suelo– por una serie de símbolos parlantes en relación con el pecado y la penitencia. La composición así planteada se abre al fondo a un paisaje bañado de luz crepuscular; es pictóricamente, pues, un nocturno que, verosímelmente tiene las connotaciones simbólicas aludidas. Sobre la principal y central abertura de la composición, un angelito en volandas que señala al Santo, porta una cartela con el elocuente *nunc legit nunc orat nunc pectore crimina plorat*.

Parece adecuarse esta obra a la producción de Lotto de la quinta década del siglo XVI y, por tanto, es muy plausible su identificación con el San Jerónimo realizado, en 1546, para su amigo Vincenzo Frizier, director del Hospital de santi Giovanni e Paolo. Desde luego la austeridad del tema, que pone el énfasis en la autorrenuncia del Santo, estaría de acuerdo con los ideales reformistas que, dentro de la Iglesia Católica, preconizaba entonces esta institución veneciana.

¹⁷ *Idem*. *Subida del Monte Carmelo*, libro segundo, cap. 4, epígrafe 2; también de estos años, 1579-1588, y publicación posterior (ed. príncipe, Alcalá de Henares, 1618), en *Ibid.*, p. 298.

¹⁸ Al respecto, ver: Suárez Quevedo, D.: «Tiziano y los venecianos en El Escorial», en *El Monasterio de El Escorial y la Pintura*, actas del Symposium de igual título. San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 96-98.

San Jerónimo, Padre y príncipe de la Iglesia, en completa y absoluta renuncia, aparece desnudo y despojado de todo lo que no sea su adoración contemplativa y relación con Dios, a través de la humilde imagen de un Crucificado en el suelo; ha abandonado hasta los instrumentos del sacrificio —piedra, flagelo—, así como las referencias librescas a la religión y a su oficialidad, asimismo abandonadas en tierra. Lotto opta por una inquietante imagen del Santo que, en su ascetismo y devoción estrictos, ha renunciado a todo salvo al contacto íntimo y personal con el Redentor, en una línea de piedad y religiosidad esenciales.

Pensamos que un cuadro como éste de Lotto hubiera impresionado, con su esencialidad e intimismo religiosos inmersos en el hondo lirismo del paisaje nocturno, al mismísimo Giordano Bruno, que establecía, en *La cena de le ceneri* de 1584, que «la religión y la Escritura tienen como destinatario el vulgo indocto, cuyo conocimiento se limita a la experiencia sensible, y como finalidad procurar a ese vulgo las normas de conducta que hagan posible la convivencia pacífica y el progreso social en la existencia mundana»¹⁹. Esta concepción bruniana, de raíz averroista, que contrapone sabio y vulgo, o lo que es lo mismo Filosofía y Religión, con absoluta prioridad para la primera y distanciamiento radical de la segunda, chocó frontalmente, entre otros presupuestos fruto de su libertad de pensamiento, con la oficialidad eclesiástica vigente, lo que le llevó, en 1592 y precisamente en Venecia, a ser arrestado por la Inquisición, sometido a juicio y, al año siguiente, transferido a Roma.

El mismo tema de Tiziano (c.1490-1576), San Jerónimo penitente y también un nocturno, de 1575 —Trento ya clausurado— y último de los envíos del cadorino a Felipe II y aún hoy en las Salas Capitulares escorialenses, resulta más convencional que el de Lotto aunque no de inferior calidad artística. Los aspectos penitenciales son igualmente subrayados, pero también los intelectuales con referencia a la oficialidad eclesiástica, todo sancionado por el rayo divino que llega a la gruta del Santo desde el extraordinario paisaje de fondo.

En el cenit de su internacional carrera, el avezado Tiziano supo dar respuesta con la precisa inventiva y, al tiempo, con la adecuación suficiente a los tiempos, a los requerimientos de una clientela cada vez más exigente. En este sentido, la Iglesia Vieja o Iglesia de Prestado, sita en la zona conventual de El Escorial —dependencia fundamental de todo el conjunto hasta la inauguración de la Basílica en 1586— quedó presidida por una estructura retablistica tripartita, conformada por tres palas de altar —al modo italiano— independientes; las tres con pinturas de Tiziano.

En la estructura central de este dispositivo, de mayor tamaño y aún *in situ*, fue colocado, en 1574, su lienzo del Martirio de San Lorenzo, como expresión de la advocación de la fundación escorialense. Se trata de una de las obras más representativas de los últimos modos pictóricos del cadorino, de técnica muy suelta y de factura muy abocetada, y con fuertes contrastes lumínicos; son estos últimos, sobre todo, los que potencian y significan el dramatismo y la tensión

¹⁹ Granada, M.A.: *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*. Barcelona, 2002, p. 273.

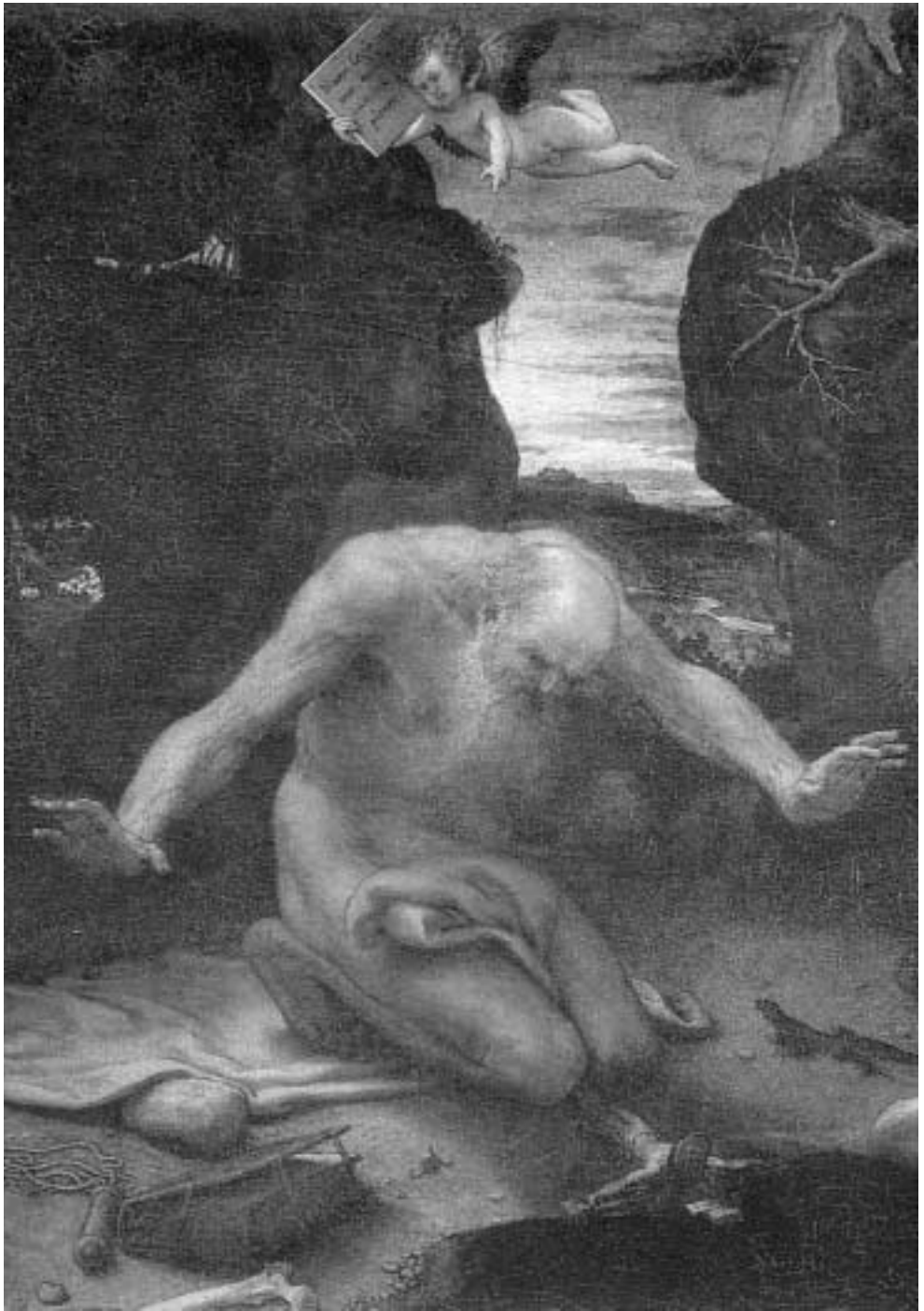


Lámina 1. Lorenzo Lotto: «San Jerónimo penitente» (Prado, Madrid).

de la escena, así como los que focalizan la visión en el enorme lienzo, de una forma asimétrica respecto a su homónimo anterior, 1559, de los jesuitas de Venecia, donde los focos de luz, compositivamente planteados y entendidos, se reparten más ordenada y equitativamente, y hasta con una cierta simetría desde la relativamente oscura parte central con el martirio propiamente dicho. En la versión escurialense es el Santo, de mayor tamaño y destacado lumínicamente de modo más naturalista pero también más efectista, el punto de máxima atracción visual en lo que es el conjunto del primer plano. Todo ello quedaba evidenciado en la serena prosa del Padre Sigüenza: «Toda la luz de la pintura se recibe de unos fuegos o luminarias que están puestas en la peana o pedestal de un ídolo y de las llamas que salen debajo de las parrillas, (...) las figuras más cercanas son algún tanto mayores que el natural, con tan lindo artificio puestas, que todas tienen luz y se ven, aunque son muchas. Es al fin el cuadro tan valiente, que, aunque están de noche, ha oscurecido a cuantos después acá se han pintado de muchos grandes hombres del arte»²⁰.

Destinado este lienzo, en principio, a ocupar la hornacina principal del retablo mayor —a la postre se colocó el mismo tema de Pellegrino Tibaldi— de la basílica escurialense, entonces no trazado, se optó finalmente por mantenerle aquí, y no sólo por incompatibilidad de medidas, sino por adecuarse mejor al ámbito de la Iglesia Vieja, más íntimo, recoleto y, en su uso y significación, de una mayor privacidad, ajeno a la plena oficialidad de la Basílica.

Sinónimo de *noche* en la pintura veneciana del siglo XVI es Jacopo Robusti, Il Tintoretto (1519-1594) que, respecto a su ilustre coetáneo Paolo Cagliari, Il Veronese (1528-1588), es llamado a menudo la Conciencia de la *Serenissima* al hacerse eco sus pinturas de las crisis que la atenazaban entonces, singularmente las de índole religiosa que, ante todo, se traducen en el acusado *pathos* espiritual de sus figuras. Buena parte de su producción se basa en el planteamiento de perspectivas apuradas, rápidas en su fuga y sesgadas desde primerísimos planos; en el efectismo de un color dramáticamente pulsado y, con mucho, en los acusadísimos contrastes lumínicos. Todo para plasmar composiciones complejas y fantásticas —en el sentido de sólo basarse en su imaginación— casi visionarias; hasta en el género retratístico es esto palpable, como en el caso del Autorretrato (Louvre, París) de c.1588 y, de una forma casi angustiosa, captan y hacen presa en el espectador de las diferentes salas de la veneciana Scuola Grande di San Rocco donde, como casi siempre, y de modos muy diversos, en Tintoretto y Veronés el tamaño desmesurado de algunos lienzos, también, es un dato clave al respecto.

Lo señalado resulta notorio en la Invención del cuerpo de San Marcos (1562-1566), pintado para la Scuola Grande di San Marco y hoy en la Brera de Milán, donde la vibrante luz ríela

²⁰ Sigüenza, J. de: *La fundación del Monasterio del Escorial*, citamos por ed. Aguilar. Madrid, 1988, pp. 323-324. Acabada de escribir en 1602, esta fuente histórica fundamental respecto a la fundación filipina, fue publicada por vez primera en Madrid, 1605.



Lámina 2. Tiziano: «Martirio de San Lorenzo» (El Escorial, Madrid).



Lámina 3. Tintoretto: «Inención del cuerpo de San Marcos» (Brera, Milán).

sobre las estructuras arquitectónicas, singularmente en la sucesión de los arcos fajones de la bóveda, condicionando de modo efectista la perspectiva y espacialidad de la escena.

Lo propio sucede en los dos lienzos, de formato marcadamente vertical, de las santas penitentes del piso bajo de la Scuola Grande di San Rocco, ambos del intervalo 1582-1587; en efecto, tanto santa María Magdalena como santa María Egipciaca, son casi un pretexto para plantear sendas obras de gran impacto visivo donde, con un sentido panteísta, es el paisaje el verdadero protagonista; éste como un auténtico oasis del espíritu, integra y asume a las santas mujeres en meditación, en lo que sería calificable de místico ensamblaje. Los precisos toques de luz en determinadas partes arbóreas, en el agua o en el cielo, y las formas abocetadas, resultan decisivas.

El culmen de los aspectos trascendentes y visionarios del pintor, se da en el gran lienzo de la Última Cena, 1592-1594, de San Giorgio Maggiore de Venecia; aquí las luces, pero sobre todo las intensas sombras y penumbras se apoderan de todo y lo definen todo; patentiza esta obra tan tardía en la producción del maestro, la frescura de su inventiva y, lo que tantas veces ha sido señalado de Tintoretto, el asumir la pintura como una necesidad vital; respecto a todos los parámetros aludidos, es este lienzo una suerte de escatología de la propia poética del autor.

De algún modo, la *noche* alcanzó también a la pintura de Veronés durante su última producción de los años ochenta; sus composiciones básicamente claras y diáfanas, de colores tímbricamente orquestados y de sombras coloreadas que desterraban el negro, cosmopolitas y escenográficas, ampulosas como la propia sociedad veneciana y ajenas a toda crisis, y manteniendo la *correlattio* classicista entre contenido y continente, parecían intocables. Significativo detonante al respecto, pudo ser el proceso que, en 1573, siguió contra el pintor la Inquisición veneciana, una vez terminada y colocada en el refectorio del convento de santi Giovanni e Paolo, en abril de dicho año, lo que en principio era una Última Cena, y que suscitó perplejidad y disparidad de opiniones, y no sólo entre los frailes, por la fastuosidad de la representación. En el interrogatorio a que fue sometido, Veronés alegó hábilmente que las licencias introducidas en el enorme lienzo, eran comparables a las que se tomaban los poetas y los locos; bastó un cambio de nombre, pasando a llamarse la obra Cena en casa de Leví, tal como hoy podemos contemplarla en las Gallerie dell'Accademia de Venecia.

Testimonia lo dicho y es enteramente representativa del último período de la producción de Veronés, una pequeña-gran obra que guarda el Museo del Prado: La Magdalena penitente, de 1583, tema frecuente de la iconografía católica coetánea como ejemplo de arrepentimiento, oración y renuncia. La composición está resuelta con una gran economía de medios: un crucifijo, una calavera, un libro y unas ramas de fondo, son suficientes para ambientar una escena donde la santa lo llena todo. Se abandona la fastuosa teatralidad de composiciones religiosas de décadas anteriores, buscando —y plasmando— una emotiva espiritualidad más íntima y sosegada. Sólo la luz celestial ilumina el bellissimo y sereno rostro de Magdalena, e irisa la sedosa vestimenta de color carmesí con brillos opalinos, auténtico reclamo cromático para el fiel-espectador. Se pretende que en esta obra no haya concesiones, que ningún dato anecdótico-narrativo distraiga la concentración requerida por la Contrarreforma, pero, aun así, el innato sensualismo veronesiano, de efectiva plenitud en las carnaciones de la santa, y el brillante colorido, permanecen inmarcables en esta crepuscular ambientación.

En el caso de Cristo en el Huerto sostenido por un ángel, de 1583-1584, hoy en la Brera milanesa procedente de la iglesia de Santa Maria Maggiore de Venecia, los protagonistas, en un primer plano a la izquierda —un Cristo exangüe sostenido por un ángel y ambos confortados por el rayo de luz celestial— dejan libre el resto del espacio del lienzo, para disponer un espléndido paisaje nocturno, planteado como un espiritual *hortus*, que acoge tanto a los durmientes apóstoles, que no velaron con Cristo, como a unas significativas ruinas arquitectónicas. La sabiduría y refinamiento de la iluminación veronesiana en esta obra, hace patente el argumento de



Lámina 4. Veronés: «Magdalena penitente» (Prado, Madrid).

Lomazzo, de 1590, en el sentido de que «el verdadero pintor debe ser *tutto filosofo*, para poder penetrar bien la naturaleza de las cosas, y con razón dar a cada una la cantidad de luz que se les debe»²¹.

²¹ Lomazzo, G.P.: *Idea del tempio della pittura*. Milán, 1590, cap. 8: «Delle scienze necessarie al Pittore», recogido en: Bialostocki, J.: «The *doctus artifex* and the library of the artist in the XVIth. and XVIIth. centuries», Appendix II, p. 160, en *The message of images. Studies in the history of art*. Viena, 1988.

Jacopo da Ponte Bassano (c.1510-1592) fue cabeza de un importante taller de funcionamiento *quasi* industrial, en el que destacaron sus hijos Francesco (1549-1592) y Leandro (1557-1622) de los cuatro que lo conformaron con el padre. Sus series de temas bíblicos, del Antiguo y Nuevo Testamentos, tuvieron un importante predicamento y difusión.

Las más significativas producciones de este exitoso taller son obras de buena factura, plenas de anecdotismos cotidianos, de muchos y pequeños personajes casi siempre y con multitud de animales muchas veces.

Incluidos sus miembros dentro de los denominados pintores *di fuoco e di notte*, a menudo sus obras son naturalistas nocturnos, salpicados de puntos lumínicos a base de brillantes toques de color, en ocasiones incandescentes como fuegos de artificio.

Enteramente representativa es la Expulsión de los mercaderes del Templo, c.1568-1569, de Jacopo Bassano en el Museo del Prado, tema varias veces repetido con variantes por el taller. La visualización hecha por Jacopo de este pasaje evangélico, parece ligada a la lectura que del mismo se hacía en la Europa católica de la segunda mitad del siglo XVI, aunando la limpieza hecha por Cristo en el templo de Jerusalén, en claves contrarreformistas, con la necesidad de limpieza de la propia Iglesia²².

Quizá entre las obras de mayor éxito, con varias versiones y variantes, hay que contabilizar las historias del ciclo de Noé, entonces conocidas usualmente como la serie del Diluvio, en que se narran episodios anteriores y posteriores a esta catástrofe bíblica del Génesis. Sendos nocturnos en el sentido dicho, de Jacopo y Francesco Bassano, son El ingreso de los animales en el Arca y el Diluvio Universal, c. 1578, en su momento integrantes de la colección del cardenal Ferdinando de' Medici en su romana residencia del Pincio²³ y hoy en el Museo d'Arte Medioevale e Moderna de Arezzo.

Mención especial merece la Adoración de los pastores, 1592, de Jacopo Bassano de San Giorgio Maggiore de Venecia, puesto que es un hito en Italia de la denominada *Natività notturna*.

Supone, asimismo, un importante ejemplo de una de las muchas recreaciones iconográficas, tan abundantes durante la Contrarreforma y, al tiempo una actualización, de un tema medieval, basado en las *Rivelazioni* de santa Brígida de Suecia (c.1303-1373), indirectamente conocidas en Italia antes de la edición latina (Roma, 1606), donde se relata una visión del Nacimiento con el Niño resplandeciente como un ascua de luz iluminando la noche del mundo²⁴.

Con los precedentes de la Natividad, c.1485, de Geertgen tot Sint Jans y *La Notte*, 1522-1530, de Correggio, elabora Bassano su imagen mediante una cerrada noche, donde el Niño

²² Aikema, B.: *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*. Princeton University Press, 1996, pp. 109-110.

²³ *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*; catálogo de la exposición de igual título. Roma, 2000, cats. 66 y 67, pp. 260-263.

²⁴ Al respecto, ver: Slatkes, L.J.: «Una luce e uno splendore inefabile. Paesaggi notturni, scene notturne e luce artificiale», en *Il genio di Roma, 1592-1623*. Catálogo de la exposición de igual título. Milán, 2001, pp. 314-321.



Lámina 5. Jacopo Bassano: «Adoración de los pastores» (San Giorgio Maggiore, Venecia).

arde como un ascua de luz, aquí marcadamente artificial, sólo correspondida, con menor intensidad, por la del grupo de angelitos que revolotean en la parte superior del lienzo.

La Adoración de los pastores, 1606-1607, de Giovanni Lanfranco (1582-1647), de composición admirable, es, asimismo, un refinado ejemplo de esta *natividad nocturna*, con base en los textos brigidianos, que retorna al ámbito de los pintores de los Países Bajos, con la Adoración de los pastores, 1608, de Rubens y con la homónima pintura, c.1617, desgraciadamente destruida en los Uffizi en 1993, de Gerrit van Honthorst, conocido precisamente como *Gherardo delle Notti*.

2. El Greco

Nacido en Creta, los años de formación veneciana, 1560-1570, de Domenikos Theotokopoulos, El Greco (1541-1614), fueron definitivos en su formación pictórica; supo aglutinar en un todo personalísimo aspectos de Tiziano, Veronés, Tintoretto y Bassano, singularmente de los dos últimos, aunque en Roma, en 1570, es presentado por el miniaturista Giulio Clovio, con el aval de discípulo de Tiziano, el más efectivo, sin duda, para el entorno de los Farnesio en el que intenta medrar el cretense. Sin lograr sus propósitos, en la Ciudad Eterna estará hasta 1577, en que se traslada a España.

Cuando se alojaba en el romano palacio Farnesio, pintó una insólita escena de género conocida como El Soplón, 1570-1575, que regaló a Clovio y luego pasó a la colección Farnesio; se encuentra hoy en el Museo Capodimonte de Nápoles. Se trata de una auténtica y genial creación de El Greco, por más que el verismo que emerge de un todo *di fuoco e di notte*, tenga antecedentes bassanescos; en una profunda oscuridad ambiental, un muchacho sopla un ascua para encender una vela. La incandescencia subsiguiente al hecho hace brillar a toda la figura con vivos colores; las mejillas son muy rojizas y la chaqueta amarilla posee sombras verdes luminosas, todo a base de espesos pigmentos de color; la intensidad del empaste da plasticidad al trozo de ascua.

Han sido puestos en relación con el origen del tema, pasajes concretos (libro XXXIV, 79 y libro XXXV, 138) de la *Naturalis historiae* de Plinio el Viejo donde, a propósito de un discípulo de Mirón, se comentan las anécdotas del soplo de un muchacho a un ascua, y los reflejos en su rostro²⁵; una fuente de la Antigüedad, perfectamente accesible a El Greco en el entorno de Fulvio Orsini y la biblioteca farnesiana.

El tema reutilizado por el propio cretense, será importante en la pintura flamenca del siglo XVII, pero también debió serlo, asimismo, en Roma; ello explicaría la desconcertante noticia dada por el representante de Urbino en la Ciudad Eterna, con atribución nada menos que a Miguel Ángel, catorce años después de su muerte, aludiendo a decoraciones para el Corpus Christi de 1578; en una de éstas, se demostraban *gli effetti della notte* mediante la graciosa reverberación *d'uno stizzo di fuoco*, soplado por *una damigella* —se dice— para avivarlo, que *faceva bellissimo vedere*²⁶.

Tras su establecimiento en España desde 1577 hasta su muerte, es cuando El Greco desarrolla su amplia y genial producción, mayoritariamente de carácter religioso, dentro de la cual fueron varias las versiones que hizo de la Adoración de los pastores o del Nacimiento de Jesús, invariablemente concebidas con el Niño como ascua de luz, según lo comentado, en la línea de plasmación pictórica de la visión brigidiana.

Indisolublemente unido el nombre del cretense a Toledo, es todavía mayor la simbiosis entre pintor y ciudad, aún hoy, por las varias vistas —países, en denominación de la época— que

²⁵ Bialostocki, J.: «Puer sufflans ignes», p. 144, en *The messages of images... op. cit.*

²⁶ Wethey, H.E.: *El Greco y su escuela*. Madrid, 1967, vol. I, p. 44.



Lámina 6. El Greco: «El soplón» (Capodimonte, Náoles).

de ésta realizó, singularmente por la inolvidable visión, a veces denominada *Tormenta sobre Toledo*, 1595-1600, actualmente en el Metropolitan de Nueva York.

Se trata de un paisaje independiente tremendamente subjetivo, con atrevidas distorsiones de espacio, color, escala y topografía, así como la arbitraria colocación recíproca de los edificios claves –Alcázar y torre de la Catedral–, que hacen que Toledo parezca único y sobrecogedor, mediante un impactante nocturno casi fanfasmagórico. De este modo crea un emblema *quasi* naturalista donde son destacados los referentes de las grandezas de su ciudad adoptiva²⁷.

Es la imagen más cercana al apelativo cervantino de *peñascosa pesadumbre*, que expresa su *misterio* mórbido y funéreo, intensamente ascético, en sintonía plena con la Contrarreforma.

²⁷ Al respecto, ver: Brown, J.-Kagan, R.L.: «La <<Vista de Toledo>>», en *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*. Madrid, 1984, pp. 37-55.



Lámina 7. El Greco: «Vista de Toledo» (Metropolitan, Nueva York).

«La mineralización evidente de la ciudad se constituía en una alegoría más de los padecimientos de quien desprecia al mundo»; así se nos presenta esta visualización de la ciudad del Tajo, «en tensión con el espacio del cielo que alcanza tanto protagonismo como el propio elemento de la tierra»²⁸.

Manifiesto pictórico en sintonía también con toda una literatura coetánea que reivindicaba las grandezas de Toledo, en base a su mítica condición de capital del reino visigodo y, sobre todo, centrada en su catedral como sede primada de la Iglesia española, entendida como una auténtica Roma hispana, y que es nocturno también, en el sentido de ser uno de los últimos ejemplos de vista emblemática, toda vez que pasarían de moda en el siglo XVII, en que los paisajistas plantearán sus obras con un creciente interés por la veracidad y la exactitud.

²⁸ Flor, F. R. de la: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, 2002, pp. 141 y 143.

3. En Roma

En el diálogo sexto de sus *Diálogos de la pintura*, 1633, el pintor florentino asentado en España Vicente Carducho afirma: «En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio [*sic*], en el Pontificado del Papa Clemente VIII con nuevo plato, con tal modo, y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto, que pienso se ha llevado el de todos con tanta golosina y licencia, que temo en ellos alguna apoplegía en la verdadera doctrina: ¿por qué le siguen glotónicamente el mayor golpe de los pintores, no reparando si el calor de su natural (que es su ingenio) es tan poderoso, o tiene la actividad que el del otro, para poder digerir simple tan recio, ignoto, e incompatible modo, como es el obrar sin las preparaciones para tal acción? ¿Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas sólo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración? Oí decir a un celoso de nuestra profesión, que la venida deste [*sic*] hombre al mundo, sería presagio de ruina, y fin de la pintura, y así como al fin de este mundo visible, el Anticristo con falsos y portentosos milagros, y prodigiosas acciones se llevará tras de sí a la perdición tan grande número de gentes, movidas de ver sus obras, al parecer tan admirables (aunque ellas en sí engañosas, falsas, y sin verdad, ni permanencia) diciendo ser él verdadero Christo. Asi este Ante Michael Ángel [anti-Miguel Ángel Buonarroti] con su afectada y exterior imitación, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan grande número de todo género de gente, que aquélla es la buena pintura, y su modo y doctrina verdadera, que han vuelto las espaldas al verdadero modo de eternizarse, y de saber con evidencia y verdad desta [*sic*] materia»²⁹.

Esta larga y contundente cita de Carducho, evidencia lo que podríamos llamar el fenómeno Caravaggio en la Roma de fin de siglo que, desde el punto de vista de *la noche* que aquí tratamos es, sin duda, el protagonista del exigente y competitivo contexto artístico de la Urbe. A ésta llega, en 1592, desde su Lombardía natal, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), y aquí estará hasta 1606, salvo el mes de refugio en Génova durante 1605; comenzarán entonces las huidas que le llevarán a Nápoles, donde residirá entre 1606 y 1607 y a donde retornará en 1609-1610, tras sendas estancias en Malta y Sicilia.

Tenebrismo, luz dirigida, luz indirecta o luz artificial desde un foco externo al cuadro son términos usuales referidos a Caravaggio, sus obras y/o su modo de pintar y experimentar previamente. Ante todo, denotan la importancia decisiva de los contrastes lumínicos en la mayoría de sus pinturas, mediante los cuales potencia la plasticidad de sus figuras, tanto las completas como, y acaso más fehacientemente, las medias figuras, y exagera el dramatismo, la intensidad y fuerza general de la escena y su ambientación, así como las de sus personajes y sus *moti*, entendidos a lo Leonardo como afectos y pasiones del alma, traducidos en presencia, acciones, gestos y expresiones de los mismos. Todo Caravaggio, personal y profesionalmente,

²⁹ Recogido en Calvo Serraller, F.: *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1991 (2ª ed.), p. 308.

emerge entre luces y sombras, sus imágenes también, mostrando a menudo un acusado y determinante naturalismo.

El verismo, realismo o naturalismo caravaggiesco es otra de las constantes de su obra, casi siempre acompañado de calificativos como pertinaz, crudo, analítico, directo y hasta brutal. Es un hecho incontestable de su pintura y poética, pero que encontró en Roma —se adecuó a él, supo dar respuesta o fue consecuencia— el contexto propicio, tanto desde una óptica científica, acaso decisiva en los encargos privados, como religiosa en encargos digamos públicos, como señalaremos.

Ambas cuestiones, contrastes lumínicos y naturalismo, han sido tradicionalmente explicadas como características, asumidas por Caravaggio, del norte de Italia, entre Venecia y datos bassanescos, y Lombardía, los Campi singularmente, y confluyentes en el taller de Simone Peterzano, donde Caravaggio se formó como pintor. A ello habría que añadir el influjo, seguramente más importante, del bresciano Savoldo, patente en obras como su San Mateo y el ángel, de 1530-1535 y realizada para el ámbito milanés; es, al parecer, uno de los *quattro quadri di notte e di fuochi, molto belli*, descritos por Vasari en 1568, donde la cercanía de la fuente de luz y las pincelas fundamentan la plástica en el plano luminoso, algo que más tarde será prerrogativa de Caravaggio³⁰.

El ambiente milanés y la herencia de Leonardo son, asimismo, el fundamento de otro dato importante respecto a Caravaggio, y sobre ello en cambio no suele insistirse; a saber, el concebir la pintura como *cosa mentale*, es decir, como portadora o definidora de ideas, de uno o varios conceptos.

En Roma, cabeza y centro de la catolicidad, confluyen, se elaboran y de ella emanan todos sus idearios; durante la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII, tuvieron un considerable peso los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús; fueron redactados seguramente c.1526-1527, aunque no se publicaron hasta bastante más tarde (*Exercitia Spiritualis*, Roma, 1548), en los que se insistía en la denominada «composición de lugar» que, respecto a las imágenes religiosas, incidía en que fueran aprehensibles, cercanas y casi cotidianas a la feligresía, de modo que con aquéllas pudiera identificarse. Esto es de tener en cuenta para los *aggiornamenti* caravaggescos que contribuyen a la actualización e inmediatez de sus composiciones. Se pretende, en suma, la mayor eficacia de dichas imágenes que, además, deben ser convenientemente realistas, como explícitamente reseña san Juan de la Cruz tratando precisamente de la necesidad de las imágenes, que «sirven para reverenciar a los Santos y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos», valorando y recomendando que «las que más al propio y vivo están sacadas y más mueven la voluntad a devoción se han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato»³¹; también preconizaba nuestro gran místico la necesidad previa de una suerte

³⁰ Frangi, F.: *Savoldo. Catálogo completo*. Florencia, 1992, pp. 82-83.

³¹ San Juan de la Cruz: *Subida del Monde Carmelo*, *op. cit.*, libro tercero, cap. 35, epígrafe 3, p. 464.

de enajenación mental en la *noche espiritual* para alcanzar la luz divina, pues «conviene que, para que el entendimiento pueda llegar a unirse con ella, y hacerse divino en el estado de perfección, sea primero purgado y aniquilado en su lumbre natural», y quede así a oscuras. «La cual tiniebla conviene que le dure tanto cuanto sea menester» para expeler su entendimiento natural, «y en su lugar quede la ilustración y luz divina»³².

La lírica Estigmatización de san Francisco (The Wadsworth Atheneum, Hatford), de c.1594-1595, primera obra nocturna de Caravaggio es ya un magistral ejemplo de lo dicho. Incluso la disparidad de proporciones entre el ángel y el santo yacente, pudiera ser algo voluntario para acentuar la fragilidad del último y, al tiempo, potenciar el papel de la consolación angélica, entonces en auge devocional; consolación real en el momento previo al milagro, que supone el nacimiento espiritual del santo de Asís, imitador de Cristo, por lo que se buscan concomitancias con temas propios de éste como la Piedad o La oración en el Huerto, pudiendo haber sugerido el último la idea de nocturnidad; desde esta noche llegará el estigmatizado a la luz, que aquí tiene una presencia casi física. No conviene olvidar que en Giordano Bruno, a fines de la década de los ochenta, la noche, si bien simbólica, es considerada materia prima y el mundo se presenta como objeto a iluminar³³.

En el Sacrificio de Isaac (Princeton, New Jersey, col. B. Piasecka Johnson)³⁴, de 1597-1598, la nitidez de la luz en la densa oscuridad, proporciona corporeidad a las figuras y posibilita apurados análisis naturalistas, y, en cambio, resta dramatismo a la escena, que se presenta como un calculado y sereno compás de espera. El cuidado de la composición y los escorzos, conducen la visión hasta el mudo diálogo entre Abraham y el ángel.

De contundencia total como imagen es la Incredulidad de santo Tomás (Sans Souci, Potsdam), 1601-1602; en un enrarecido ambiente marrón oscuro, emerge una imagen definitivamente icástica del ver y el tocar; la vista y el tacto ante todo. Es llevar a su máxima intensidad y obviedad, so pretexto del episodio evangélico, la idea leonardesca de la vista como el óptimo de los sentidos humanos, y tal como se insistía en los medios científicos coetáneos—Bruno, Campanella, Galileo— para los cuales el conocimiento, investigación y búsqueda científica se fundamentaban, por encima de todo, en la observación ocular directa. Nueva ciencia por la que se interesaban—con contactos concretos con Galileo, por ejemplo— el cardenal del Monte, protector de Caravaggio, y su círculo en Roma³⁵.

En el Prendimiento de Cristo (National Gallery, Dublín) de 1602, la compleja y dinámica escena, resuelta a base de medias figuras, es de inusitada inmediatez y fuerza, desarrollada en

³² *Idem: Noche oscura del alma, op. cit.*, libro segundo, cap. 9, epígrafe 3, p. 540.

³³ Bruno, G.: *Lampas triginta statuarum*, escrita en Wittenberg entre 1586 y 1588, citado en Bologna, F.: *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle << cose naturali >>*. Turín, 1993, p. 184.

³⁴ *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, a cura di Mina Gregori; catálogo de la Exposición de igual título. Milán, 1991; cat. 6, pp. 152-173.

³⁵ Al respecto, ver: García López, D.: «Visualización pictórica en la utopía: la Ciudad del Sol de Tomasso Campanella como ciudad pintada». *Anales de Historia del Arte*, núm. 9 (1999), pp. 174-179.



Lámina 8. Caravaggio: «Incredulidad de Santo Tomás» (Sans Souci, Potsdam).

un todo profundamente fuliginoso; la luz aquí es la campanelliana que enciende el mundo, haciendo aparecer en sus tinieblas a Cristo, paciente aceptante de su destino, entre engañados y engañadores³⁶.

Siendo las obras anteriores fruto de la comitencia privada, la irrupción de Caravaggio en el espacio público romano, tuvo lugar en la capilla Contarelli de San Luigi de'Francesi, con los lienzos de la Vocación de san Mateo, Martirio de san Mateo, de 1599-1600, y San Mateo y el ángel, de 1602, sustituyendo a una primera versión rechazada por el indecoroso gesto del enviado divino que, literal y físicamente, movía la mano del apóstol para escribir su mensaje evangélico. Plenamente caravaggiescos todos y aún *in situ*, sus acusados contrastes lumínicos se integran en la propicia semipenumbra de la capilla, como señaláramos, reverberando y potenciando las tres escenas, que hacen hincapié en conceptos teológicos de la religiosidad oficial postridentina, remitiendo a la relación entre la obediencia a la voluntad de Dios y la elección del propio destino, de un lado, y de otro, a la revelación de la verdad a través de la inspiración divina, frente a la capacidad del pensamiento humano de descubrirla por sí mismo. Composición y figuras parecen adaptarse aquí a estrictas reglas de visualización, donde la luz y

³⁶ Bologna, F.: *op. cit.*, p. 185.



Lámina 9. Caravaggio: «Prendimiento de Cristo» (National Gallery, Dublín).

su direccionalidad, aunque simbólicas, son fundamentales y fruto de experimentaciones previas. Especialmente en esta capilla, el efecto de iluminación con luz eléctrica a base de mecanismos que actúan con monedas, subvierten un tanto la concepción original, iluminando en exceso el *locus*, aunque sí se consigue que las pinturas cumplan toda su misión impactante.

El prestigioso encargo anterior facilitó el siguiente, el de la capilla Cerasi de Santa Maria del Popolo, 1601-1602, donde, además, se concretizó —aún hoy es verificable— la confrontación y parangón directos Caravaggio-Annibale Carracci, los más conspicuos protagonistas entonces de la pintura en Roma³⁷. Con este destino Annibale, responsable del proyecto de los frescos del techo de la capilla, realizó para su altar la tabla con la Asunción de la Virgen, plena de dinamismo, colorido y, sobre todo, idealismo inspirado en el clasicismo rafaelesco. A ello opone Caravaggio, en lienzos al parecer voluntariamente escogidos en pro de sus efectismos, el crudo realismo y sus contrastes lumínicos, en la Crucifixión de San Pedro y la Conversión de San Pablo; esta última, también, sustituyendo a una primera versión en tabla no aceptada. En estas obras de la Cerasi, podemos constatar cómo Caravaggio, respecto a los lienzos de la Contarelli,

³⁷ Al respecto, ver: Brown, B.L.: «Le nere ali dell'invidia: concorrenza, rivalità e paragone», pp. 250-253, en *Il genio di Roma...*, *op. cit.*



Lámina 10. Caravaggio: «Amorino dormiente» (Pitti, Florencia).

abandona un tanto sus intereses por los principios de la óptica, en favor de un tratamiento del color con una mayor claridad tonal y de una acusada monumentalidad de las figuras; en cambio Carracci presenta rígidas superficies coloreadas, afines a Caravaggio, abandonando la fluidez de obras anteriores.

Ya fuera de Roma, en constante y angustiosa huida, concluye Caravaggio su periplo vital; a tres obras de estos años, que entendemos significativas, quisieramos aludir a continuación.

Para la iglesia napolitana de San Domenico Maggiore, en 1607, pintó la potente y trágica Flagelación (Museo de Capodimonte, Nápoles), que queda definida por un nuevo *pathos*; el estrato luminoso que se abre paso a duras penas entre las pertinaces sombras, nos permite entrever unos cuerpos masivos que parecen haber perdido el torneado plástico de los años romanos.

De su estancia en Malta, 1608, es el *Amorino dormiente*, hoy en la Galleria Palatina del palazzo Pitti en Florencia. El desmañado desnudo infantil emerge de la oscuridad como la plasmación objetiva de una realidad poco armoniosa; es casi una ironía respecto a los ideales mitológicos del Renacimiento y, como imagen, no sólo opuesta a cualquier búsqueda de belleza sino que resulta lejana, incluso, del mundo más idealizado de los años juveniles del pintor.

Su *David con la cabeza de Goliath* (Galleria Borghese, Roma), de 1610, es con mucho, entre sus últimas obras, la auténtica despedida de Caravaggio. Como reconociendo las culpas de su tormentosa vida, el pintor se autorretrata —tremendamente vivo, no obstante— en la cabeza decapitada y sangrante del gigante filisteo, que es contemplada con melancólica conmiseración por David; como un consumado dramaturgo del pincel, nos presenta el artista esta espectral imagen inmersa en una *noche* profunda y espesa. La obra fue enviada a Scipione Borghese, *nipote* del papa Pablo V—se constata su presencia en la colección Borghese desde 1613—, seguramente como expresión de arrepentimiento y búsqueda de perdón, entendiendo que David es prefiguración de Cristo, según el comentario de los Padres de la Iglesia, y, por ende, la cabeza de Goliath es la del pecador, aquí el propio Caravaggio³⁸.

La eficacia y fuerza del tratamiento lumínico de Caravaggio, sus luces y profundas sombras, interesaron incluso al entorno de los Carracci, desde luego a Guido Reni, pero también incidieron en obras del clasicista Giovanni Lanfranco como su *Santa Ágata curada por San Pedro* (Galleria Nazionale, Parma), de c.1614; lo compacto de las sombras que envuelven completamente al apóstol, incrementan el dramatismo y expresividad de la escena, que quedan acentuados por el reclamo visual, que intensifica el ambiente carcelario, del enrejado del fondo, que habría que entender como una cita de la rafaelesca *Liberación de San Pedro de la Stanza vaticana de Heliodoro*, un siglo anterior, y no sólo por éste, sino por la combinación de luz mística que incide sobre Santa Ágata, de luz de luna y de luz de la antorcha que porta el ángel; combinación lumínica presente en el paradigmático fresco del *Urbinate*. Tanto para esta obra de Lanfranco como, en general, sobre la cuestión del uso de la luz por parte de Caravaggio, el acento viene puesto sobre la familia Campi; sería de aludir aquí al gran lienzo de Antonio Campi *La emperatriz Faustina y el general Porfirio visitan a santa Catalina en prisión* (Sant'Angelo. Milán), de 1584.

Los preambulos experimentales con la luz en los talleres, para todo el norte de Italia, y singularmente en Lombardía, zona siempre proclive a las nieblas, afectando a los Campi y al joven Caravaggio, pudieron estar condicionados por la escasez de luz natural, incluso en verano, por razones climáticas derivadas de la denominada Pequeña Era Glaciar, especialmente dura e intensa durante el intervalo 1570-1590; tuvo un significativo impacto en los Alpes, incluso en su vertiente italiana³⁹.

Asimismo el verismo caravaggiesco, sus sombras e iluminaciones efectistas y su acercamiento a nuevos temas, constituyeron un detonante para la pintura desarrollada en Roma durante la segunda y tercera décadas del siglo XVII. Pero aquí habría que aludir necesariamente, también, a la fascinación por el Norte, entendido como la pintura flamenca, al viaje a Italia, y muy concretamente a Roma, de una serie de artistas extranjeros y a la contribución de éstos,

³⁸ Calvesi, M.: *Caravaggio*. Florencia, 1986, pp. 62-63.

³⁹ Al respecto, ver: Le Roy Ladurie, E.: *Histoire du climat depuis l'an mil*. París, 1967; cap. IV: «Les problèmes du <<Petit Âge Glaciaire>>», pp. 102-215; respecto a los años a caballo entre los siglos XVI y XVII, especialmente pp. 106, 115 y 125.

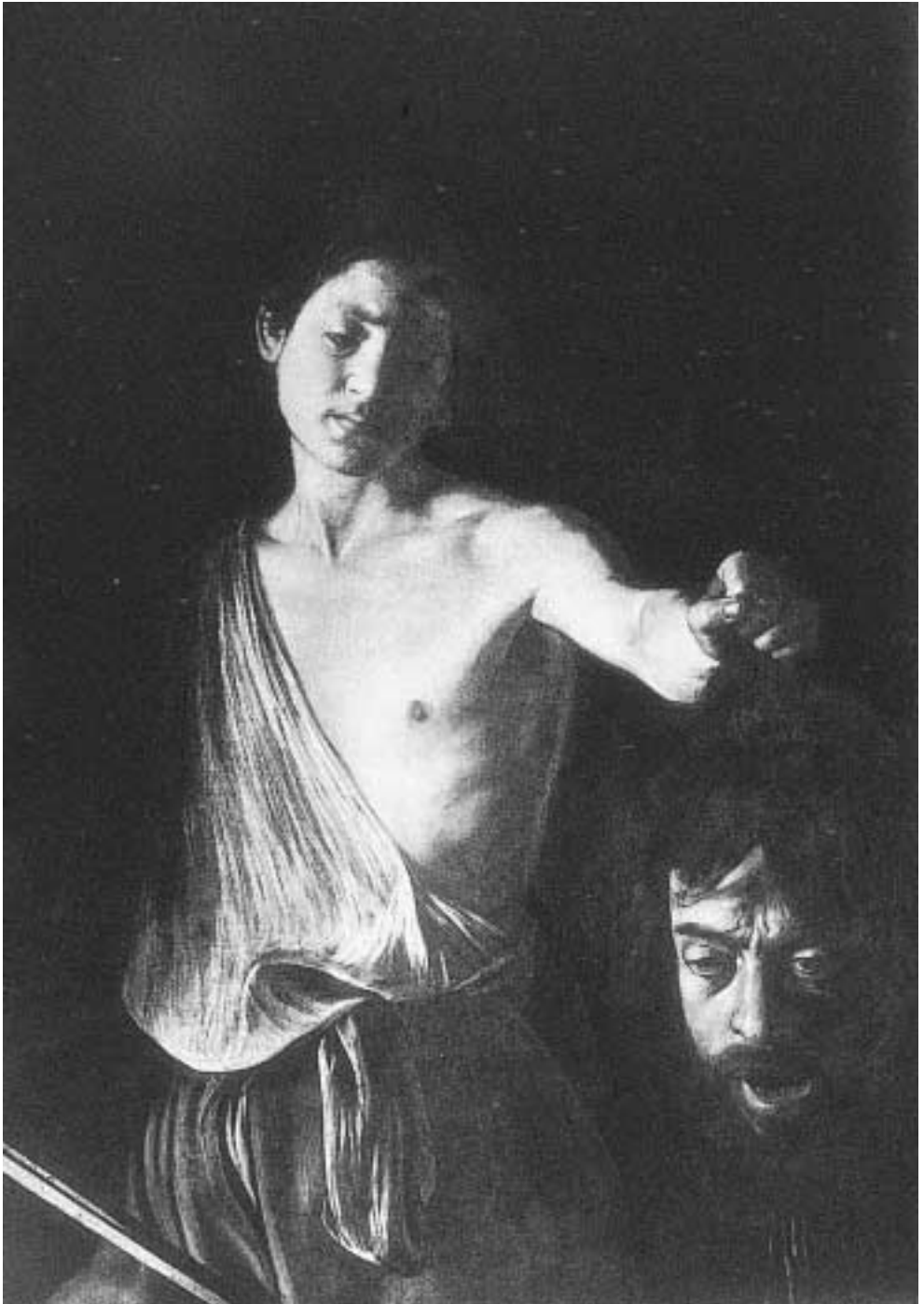


Lámina 11. Caravaggio: «David con la cabeza de Goliath» (Galería Borghese, Roma).



Lámina 12. Nicolás Régnier: «Bari e indovina» (Szépművészeti Múzeum, Budapest).

junto a los italianos, a toda una temática de pintura de género, a menudo potenciada por densas y propicias sombras. Se trata de una serie de caravaggistas, en gran medida asentados en los alrededores de via Margutta.

En el caso de naturalezas muertas, circulaban, al parecer, modelos y cartones de elementos de las mismas —vasijas y jarras, en concreto— utilizados en varias obras coetáneas; el anónimo caravaggiesco Naturaleza muerta con un vaso de flores, frutas y hortalizas (Castenaso, colección Molinari-Pradelli), de c.1620, con dos mariposas revoloteando simétricamente en torno a la composición, es un buen ejemplo de lo reseñado.

Escenas de bares y tabernas, con juegos y engaños, así como los temas de adivinas, usualmente cíngaras, y también asociados a hurto y fraude, paradigmáticamente caravaggiescos, tuvieron un amplio eco y muchos cultivadores en Roma; los podemos ver sintetizados en la pintura de Nicolas Régnier *Bari e indovina* (Szépművészeti Múzeum, Budapest), c.1620-1622; del ambiente sombrío, que alude simbólicamente a antro de vicios, emerge la composición, descriptiva más que dramática, y en precisa conexión con escenas de comedias coetáneas; el semblante ausente y melancólico del personaje en primer plano a la derecha, ha sido interpretado como alusión, con el *aggiornamento* correspondiente, al hijo pródigo del relato evangélico^{4º}.

^{4º} Langdon, H.: «Bari, zingare e venditori ambulanti», p. 54, en *Il genio di Roma...*, op. cit.



Lámina 13. «Cavadenti», ¿Caravaggio? (Pitti, Florencia).

La grotesca escena, de plasmación casi esperpéntica, del *Cavadenti* (Galleria Palatina, palazzo Pitti, Florencia), y con data 1608-1609 atribuida al propio Caravaggio⁴¹, pero que parece más la obra de un seguidor, es, en cualquier caso, un consumado manifiesto del uso expresivo de luces y sombras, asociado a un crudo y radical realismo.

Particular consideración merecen los paisajes nocturnos pintados en Roma a caballo entre los siglos XVI y XVII, de gestación y desarrollo independientes de la impronta caravaggiesca y, en gran medida, debidos a artistas nórdicos. En general, y desde luego los que aquí nos ocupan, tienen como base una escena bíblica, mitológica o incluso dantesca, en general también, de pequeñas figuras y casi un pretexto que queda, no obstante, reflejado en el título de la obra.

El detonante parece estar en la actividad del pintor de Amberes Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), en Roma durante el intervalo 1592-1595, donde entra en contacto con el cardenal Federico Borromeo, mecenas del artista incluso tras su vuelta a Flandes.

Las fuentes coetáneas, insisten en la facilidad y maestría del artista antwerpiano para pintar en formatos reducidos y sobre soportes no usuales, como el cobre, que potencian y catalizan determinados brillos, importantes en las figuraciones de paisajes con fuegos y resplandores⁴².

⁴¹ *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1991, cat. 21, pp. 328-347.

⁴² Al respecto, y no sólo para paisajes nocturnos, ver: Cappelletti, F.: «Il fascino del Nord: paesaggio, mito e supporto lucente», pp. 174-205, en *Il genio di Roma...*, *op. cit.*



Lámina 14. Adam Elsheimer: «Huida a Egipto» (Alte Pinakothek, Munich).

Su pequeño cuadro, óleo sobre cobre de 25 X 35 centímetros, titulado *Incendio de la Pentápolis* (Pinacoteca Ambrosiana, Milán), de 1595-1596, es definitivo al respecto; so pretexto del incendio de las cinco ciudades bíblicas –entre ellas Sodoma y Gomorra–, plasma el pintor todos los efectos y sugerencias posibles del nocturno.

Clave en este apartado paisajístico, es el artista oriundo de Frankfurt Adam Elsheimer (1578-1610), en Roma durante el último decenio de su vida y actividad. Obras como el *Incendio de Troya* (Alte Pinakothek, Munich), de c.1601, también de pequeño formato, 36 X 50 centímetros, y también sobre cobre, con una mayor concesión a la escena figurativa propiamente dicha, es un hito dentro de los paisajes nocturnos que tratamos. Menos épico que el anterior, acaso por acomodación al tema, su *Huida a Egipto* (Alte Pinakothek, Munich), de 1609, asimismo diminuto, 31 X 41 centímetros, y sobre cobre de nuevo, resulta aún más interesante siendo el paisaje el auténtico protagonista. En efecto, la escena nocturna con luna llena –de delicioso y lírico reflejo de ésta en el agua–, parece querer mostrar un cielo realista con «las constelaciones de la Osa Mayor, de Arcturus y de la Pléyade», reproduciendo también «la Vía Láctea no como una banda que atraviesa el cielo, sino como un conjunto de cúmulos de estrellas», que ponen de manifiesto «su conocimiento de las nuevas investigaciones astronómicas»⁴³, sobre todo, Galileo, su telescopio y su obra, publicada precisamente en 1610, *Sidereus nuncius*.

⁴³ Boime, A.: *Van Gogh. La noche estrellada, la historia de la materia y la materia de la historia*. Madrid, 1994, p. 11.



Lámina 15. Filippo Napoletano: «Dante y Virgilio» (París, colección privada).

Para Filippo Napoletano (c.1587-1629), considerado en su momento como uno de los creadores de un nuevo estilo paisajístico o, también, el primero en pintar *paesaggi all'aperto*, las obras anteriores constituirían un efectivo acicate. Durante una primera estancia en Roma, c.1614-1617, y luego en 1621, no sólo debió conocer las pinturas de Jan Brughel el Viejo y Elsheimer, sino quedar fascinado por la grandiosidad y monumentalidad de la arquitectura romana y sus ruinas. Así se traduce en su obra Dante y Virgilio (París, colección privada), de c.1622, de formato ovalado, sobre pizarra y de reducidas dimensiones, 44 X 59,5 centímetros, donde el pasaje dantesco transcurre *nocturnamente*, en torno a una fascinante visión, prácticamente un esqueleto arquitectónico, de la romana basílica de Majencio.

La vía paisajística señalada, más que Caravaggio y su impronta, parece ser la definitiva para la Oración en el Huerto (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig) que, seguramente c.1610, pintara Orazio Borgiani (c.1574-1616); un Getsemaní en noche cerrada, con grupo de prendimiento y apóstoles durmientes incluidos, se abre a impulsos de la luz celestial para mostrarnos a Cristo en oración confortado por un ángel, de tan mórbidas facturas que remiten a Correggio.

Entre la bohemia pictórica de los entornos de la romana via Margutta, se hallaba, probablemente desde su documentada estancia en Parma de 1611 y hasta su partida para Nápoles en 1616, José de Ribera (1591-1652). Aquí, en plena efervescencia caravaggiesca, pero ya con per-

sonalidad propia, pintó para un comitente hispano cinco lienzos de los cinco sentidos, El Oído hoy sólo conocido por copias; se trata de las obras señaladas por Mancini, en 1614-1624, como *cinque mezze figure per i cinque sensi, molto belle*⁴⁴.

El Olfato (Madrid, colección particular), está representado por un pintoresco personaje, de marcada y provocativa apariencia vulgar, que humanamente patentiza el sentido llorando al olor de una cebolla que porta. No se alude, pues, a perfumes refinados de flores exquisitas, por más que aparezca la rama florecida de un cítrico, sino a los desagradables de ajo y cebolla. El extraordinario realismo que define y analiza todas las texturas, es potenciado por la directa e intensísima iluminación, patente en la proyección diagonal en el muro del fondo, que rescata la escena de una oscuridad cerrada⁴⁵.

En La Vista (Museo Franz Mayer, México), el protagonista es un introvertido pensador de una cierta nobleza que, invitando a la meditación más que a la ironía, porta en sus manos un catalejo de Galileo; en el antepecho de madera son visibles un espejo y unas gafas, en relación con el correspondiente sentido, obviamente de una superior consideración. El realismo es también intenso y la potente iluminación artificial decisiva, pero la apertura lateral de la composición a un magnífico paisaje crepuscular, hace huir la vista de las densas sombras interiores hacia una iluminación natural⁴⁶.

4. En Nápoles

Desde 1616, y como asentamiento definitivo hasta su muerte, es Nápoles donde Ribera desarrolla su actividad artística. Si en Roma no fue así, en la capital de este virreinato español, el reconocimiento, el éxito y la fama le llegaron desde muy pronto. Antes del trágico final de la carrera política del duque de Osuna en 1620, entonces virrey de Nápoles, ya había pintado Ribera cinco lienzos bajo comitencia del propio duque o de su esposa; ésta en 1627 los donará a la sevillana Colegiata de Osuna, cuyo Patronato de Arte hoy los custodia. Unidos desde entonces, no constituyeron en su momento y como encargo una serie.

El Calvario⁴⁷, 1618, supone un considerable avance respecto a Los Sentidos romanos, no sólo por la complejidad y sabiduría compositivas, sino por el abandono, singularmente en la figura de María, del minucioso realismo de carácter analítico de aquéllos. La monumentalidad de las figuras denotan un acercamiento, y estudio, a la estatuaría antigua e incluso, en claves veristas, el Cristo presenta ecos miguelangelescos. Una tercera figura femenina a la derecha, hoy prácticamente perdida por oscurecimiento y alteración del fondo, compesaría las masas en la composición, que perdería así la audacia del desequilibrio actual en pro de una simetría más severa, más acorde con el clasicismo boloñés y, en concreto, con Guido Reni, al igual que Ribera, también interesado por la iluminación caravaggiesca.

⁴⁴ Mancini, G.: *Considerazioni sulla pittura*; ed. A. Marucchi y L. Salerno. Roma, 1956-1957, I, pp. 149-150.

⁴⁵ Ribera, 1591-1652; catálogo de la exposición de igual título. Madrid, 1992, cat. 2, pp. 168-169.

⁴⁶ *Ibid.*, cat. 1, pp. 166-168.

⁴⁷ *Ibid.*, cat. 13, pp. 186-188.



Lámina 16. Jusepe Ribera: «La vista» (Museo Franz Mayer, Mexico).

Sin patetismos gratuitos y con resignación, que se pretenden ejemplares, se representa la agonía del Salvador previa a su muerte y el dolor humano de sus allegados; todo inmerso en una densa y cerrada oscuridad, intensificada, como hemos señalado, por daños sufridos por la obra.

En el San Sebastián de Osuna⁴⁸, 1616-1618, calculadamente declamatorio, muestra Ribera, asimismo, haber meditado sobre modelos de la escultura clásica y hasta una cierta idealización afin a ejemplos de Guido Reni. Lo anunciado en el anterior lienzo romano de La Vista, se consume aquí; una amplia franja intermedia rompe la oscuridad ambiental; el neovenecianismo que entonces se va imponiendo en la pintura italiana coetánea, y que Ribera culminará en producciones de la década 1630-1640, tiene ya en esta obra un decisivo manifiesto.

Este genial paisaje riberesco, de nubes horizontales y exquisitos tonos azules plateados, puede ser perfectamente el *amanecer* de la *noche* que aquí hemos tratado.

⁴⁸ *Ibid.*, cat. 9, pp. 178-180.



Lámina 17. Jusepe Ribera: «San Sebastián» (Colegiata de Osuna, Sevilla).