

*Roma al tempo di
Caravaggio. 1600-1630*

Museo Nazionale di
Palazzo Venezia, Roma.
16 de novembre de 2011
– 5 de febrer de 2012.
Idea, projecte i direcció
científica: Rossella
Vodret.
Comissari: Giorgio
Leone



JOAN RAMON TRIADÓ¹

Quan l'any 1602 el pintor i tractadista Federico Zuccaro publicà *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*,² Caravaggio ja havia radicalitzat el seu llenguatge vers un fort naturalisme, al qual afegia un tractament d'intensos contrastos lumínics que es fa patent en l'obra, dos anys més tardana, que inaugura la mostra: *Mare de Déu de Loreto*,³ també coneguda com la *Mare de Déu del pelegrins*. Davant el procés creatiu de Zuccaro, 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 en l'Oratori del Gonfalone, en el qual el citat tractadista va participar. D'altra banda, la nova manera caravaggesca és contrària a la que proposa Annibale Carracci al programa de la Galleria Farnese i, alhora, a la defensada per tota la tractadística italiana del segle XVII, des de Giovanni Battista Agucchi en el seu *Tractat de la pintura*⁴ (1607-1615) fins a Giovan Pietro Bellori en el seu discurs *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*,⁵ que, seguint

1. Aquest treball ha estat realitzat dins el marc del projecte de recerca ACAF/ART III, «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

2. ZUCCARO, F., *L'Idea de' pittori, scultori et architetti, del Cavalier Federico Zuccaro*. Torí: Agostino Disserioli, 1607.

3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Mare de Déu de Loreto*, 1604-1605, oli sobre tela, 260 × 150 cm. Església de Sant'Agostino, Roma.

4. 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; vegeu FERNÁNDEZ ARENAS, J.; BASSEGODA I HUGAS, B. (eds.), *Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, Col·lecció Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, V, 1983, pàgs. 29-44 (transcrit de manera completa en castellà). No citat per SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunstliteratur*. Viena: A. Schroll & Co, 1924, fou «redescobert» per Denis Mahon en el seu llibre *Studies in Seicento Art and Theorie*. Londres: Warburg Institute, 1947, pàgs 241-258.

5. Pronunciat a l'Accademia di San Luca el tercer diumenge de maig de l'any 1664. S'edità com a pròleg a *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*. Roma: Hereus de Mascardi, 1672, del mateix Giovan Pietro Bellori. Erwin Panofsky el publicà com a apèndix en el seu llibre *Idea*; vegeu PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977 [1924], pàgs. 121-130. Les *Vite* bellorianes esdevingueren la referència a seguir en la mostra

els vells principis de la Poètica, defensaven 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 l'art d'Annibale Carracci com a exemple a seguir i que compari Caravaggio amb l'escultor grec Demetri, que va seguir la semblança tant al peu de la lletra que no va tenir consideració per la bellesa.

Fins ara, la majoria d'exposicions sobre Caravaggio i els anomenats caravaggescs se centraven en la figura del mestre llombard, cercant relacions i proximitats amb pintors no només italians, sinó també de la resta d'escoles europees, optant per la tendència pancaravaggesta iniciada per Roberto Longhi,⁶ seguida de manera extrema per Alfred Moir,⁷ o pel caravaggisme més estricte dels qui només veuen la influència en aquells que van conèixer el mestre o van viure a Roma en les tres primeres dècades del segle XVII, línia defensada per Richard Spear.⁸

Rossella Vodret, a la introducció al catàleg, sota el suggestiu títol «Non solo Caravaggio», després de fer un recorregut per l'estructura de la mostra, afirma que la influència de Caravaggio declina amb l'arribada del papa bolonyès Gregori XV Ludovisi (1621-1623), que es decanta per la pintura classicista, moment en què es produeix la diàspora dels caravaggescs: Saraceni torna a Venècia l'any 1619, Honthorst ho fa un any més tard a Holanda, Gentileschi parteix cap a Gènova el 1621, i el 1622 s'esdevé la mort de Bartolomeo Manfredi. Tanmateix, alguns pintors segueixen encara l'estela del pintor 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 del Pozzo,⁹ secretari del cardenal Francesco Barberini, i pel seu cercle de *cognescenti*. Cal afegir, com a causa de la fi del caravaggisme, la promoció, durant el llarg papat d'Urbà VIII Barberini (1623-1644), del llenguatge barroc més concorde al missatge que es volia imposar: el triomf de l'Església catòlica enfront de l'heretgia luterana.

LA MOSTRA

L'exposició vol donar a conèixer el panorama artístic de Roma al llarg de les tres primeres dècades del segle XVII, les diverses tendències plàstiques i ideològiques i el grau d'influència de la manera de Caravaggio.

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, 29 de març – 26 de juny de 2000, Palazzo delle Esposizioni i ex Teatro dei Dioscuri, Roma.

6. LONGHI, R., *Caravaggio e i Caravaggeschi*, cat. exp., abril-juny de 1951, Palazzo Reale, Milà. Florència: Sansoni, 1951.

7. MOIR, A., *The italian followers of Caravaggio*. Cambridge: Harvard, University Press, 1967.

8. SPEAR, R., *Caravaggio and his Followers*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1971.

9. Sobre la personalitat erudita i col·leccionista de Cassiano dal Pozzo, vegeu SOLINAS, F. (coord.), *I segreti di un collezionista, le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, cat. exp., 29 de setembre – 26 de novembre de 2000, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. Roma: De Luca, 2000.

El recorregut de la mostra es divideix en diferents seccions segons la procedència dels artistes, les obres dels quals se situen en apartats d'encàrrecs públics o privats, i s'agrupen en les que corresponen als deu primers anys del segle XVII, període de confrontació d'estils entre Caravaggio i els Carracci, i dos grans apartats més corresponents al segle XVIII, en què la petjada de Caravaggio és present a la ciutat de Roma. Aquesta separació fa que molts artistes els trobem en més d'un àmbit cronològic i, alhora, en diversos apartats, el públic i el privat. Aquesta darrera separació es justifica pel muntatge de la mostra, que presenta les obres de gran format –moltes de les quals pales d'altar– en uns simulacres de retaule, fet que ajuda, en part, a contextualitzar-les, mentre que les de format més petit es presenten de la manera habitual. Aquesta opció, pensem, trenca el discurs expositiu i presenta una dificultat de comprensió per part del gran públic, que, si bé queda sorprès per la posada en escena de les citades pales d'altar, perd part dels continguts de la mostra. Més adequada és la separació per dècades, que, sense deixar de ser una convenció, explica de manera clara els tres moments en què la influència de Caravaggio anirà d'igual a més i a menys. La quantitat de peces –aproximadament unes cent quaranta–, amb la inclusió, a mesura que avança el recorregut, d'obres de pintors poc coneguts pel gran públic i amb nivells de qualitat desigual –entre els quals Emilio Savonanzi, Domenico Cresti Il Passignano, Pietro Sigismondi, David de Haen, Maestro di Serrone, Angelo Caroselli, Orazio Riminaldi, Baldassarre Aloisi Il Galanino, un anònim caravaggesc amb el tema de *Santa Anna filant i la Mare de Déu cosint*,¹⁰ Pietro Paolini...–, fa que la mostra estigui més pensada per als *connaisseurs* que per al gran públic. Si a més afegim obres en estudi, com l'anònima *Flagel·lació de Crist a la columna*¹¹ i el *Sant Agustí*,¹² relacionades amb Caravaggio; canvis d'atribució, com la *Negació de sant Pere*¹³ del Mestre del Judici de Salomó a Jusepe Ribera, feta per Gianni Papi, o la relació del citat Maestro di Serrone al jove Georges La Tour, totes elles, amb la resta d'obres, estudiades en l'imprescindible catàleg de la mostra, la impressió apuntada queda del tot reforçada.

Sense deixar el muntatge, cal destacar els aclaridors panells informatius de cada secció i les completes etiquetes amb la fitxa tècnica al costat de cada peça, cosa que facilita la ràpida identificació de l'autor i de l'obra exposada i la informació temàtica i iconogràfica. Una encertada il·luminació fa que la visió dels quadres sigui òptima.

10. Anònim, *Anna filant i la Mare de Déu cosint*, oli sobre tela, 101 × 131 cm. Galleria Spada, Roma. A la mostra *Caravaggio e i Caravaggeschi*, Longhi la catalogà com a obra de Giovanni Antonio Galli Lo Spadarino. Aquesta atribució fou qüestionada per Federico Zeri a ZERI, F. (coord.), *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*. Firenze: Sansoni, 1954, pàg. 37, n. 162. Aquesta opinió és actualment compartida per Papi en la seva monografia sobre Spadarino: PAPI, G., *Spadarino*. Soncino: Soncino, 2003, que l'acosta a l'àmbit de Tommaso Salini, afirmació, si més no, poc fonamentada.

11. Anònim, *Flagel·lació de Crist a la columna*, oli sobre taula, 145 × 164 cm. Basílica di Santa Prassede, Roma.

12. Anònim, *Sant Agustí*, abans de 1600, oli sobre tela, 120 × 99 cm. Col·lecció particular, Londres.

13. Jusepe Ribera, *Negació de sant Pere*, c. 1615, oli sobre tela, 163 × 233 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini, Roma.

Finalment, cal destacar l'acurada restauració de les obres duta a terme amb motiu d'aquesta mostra, cosa difícil de trobar en la majoria d'exposicions. De la importància d'aquest fet, en dona fe el fet que els seus responsables estiguin consignats en els crèdits del catàleg.

UN DISCURS ATRAIENT

Com ja hem dit, l'exposició s'obre amb la *Mare de Déu de Loreto*¹⁴ enfrontada a l'obra del mateix títol¹⁵ d'Annibale Carracci, datada en els mateixos anys. Aquestes dues obres pales dos conceptes artístics contraposats. Caravaggio no se supedita a la iconografia tradicional, trenca la simetria, i baixa a la terra, humanitzant-les, les figures de la Mare de Déu i el Nen, aquest no un infant de curta edat, sinó un nen de tres o quatre anys. Per contra, Annibale Carracci fa una composició simètrica amb la Mare de Déu i el Nen, coronada per dos àngels, sobre un núvol i la casa, mentre és transportada per tres altres àngels sobre un paisatge en què es representa el Purgatori, on les ànimes esperen la seva salvació.

Aquesta segona via queda visualitzada en el següent àmbit, titulat «L'alternativa a Caravaggio: els toscans, els emilians i altres. Comitència pública», en el qual es presenten, dins de simulacres d'altars, divuit composicions de gran format, totes allunyades, com el títol indica, de la ideologia artística del Merisi. Hi trobem des de l'idealisme de Giuseppe Cesari, conegut com Il Cavalier d'Arpino, amb una *Santa Bàrbara rebent de l'àngel el vestit blanc*,¹⁶ de nivell baix, i el primer Baglione amb l'*Aparició de l'àngel a sant Josep*,¹⁷ fins al barroquisme de Pietro Berrettini da Cortona amb l'*Adoració dels pastors*.¹⁸ Però el gruix de la sala és la tendència classicista capitanejada pels Carracci, en especial Annibale amb *Santa Margarita*¹⁹ i el *Sant Didac d'Alcalà intercedeix per Diego Enríquez de Herrera*,²⁰ que formava part del con-

14. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Mare de Déu de Loreto*, 1604-1605, oli sobre tela, 260 × 150 cm. Església de Sant'Agostino, Roma.

15. Annibale Carracci, *Mare de Déu de Loreto*, 1604-1605, oli sobre tela, 133 × 90 cm. Església de Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.

16. Giuseppe Cesari, *Santa Barbara rebent de l'àngel el vestit blanc*, 1596-1597, oli sobre tela, 255 × 145 cm. Església de Santa Maria in Traspontina, Roma (abans a l'església de Sant'Angelo in Borgo).

17. Giovanni Baglione, *Aparició de l'àngel a sant Josep*, 1599, oli sobre tela, 301,5 × 159 cm. Col·lecció particular, Milà (abans a la capella Santacrocce de l'església de San Martino ai Monti, Roma).

18. Pietro Berrettini da Cortona, *Adoració dels pastors*, 1625, oli sobre tela, 335 × 205 cm. Església de San Salvatore in Lauro, Roma (propietat del Pio Sodalizio dei Piceni, Roma).

19. Annibale Carracci, *Santa Margarita*, c. 1599, oli sobre tela, 239 × 134 cm. Església de Santa Caterina dei Funari, Roma (propietat del Conservatorio di Santa Caterina della Rosa, Roma). Sobre aquest quadre, el primer d'Annibale presentat a Roma, Bellori recull la impressió que li produí a Caravaggio, que en veure'l exclamà: «Mi allegro che al mio tempo veggio pure un pittore»; vegeu PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977 [1924], pàg. 44. Mostrat amb motiu de l'exposició *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 29 de març – 26 de juny de 2000, Palazzo delle Esposizioni i ex Teatro dei Dioscuri, amb el número 8 de l'apartat dedicat a Annibale Carracci.

20. Annibale Carracci, *Sant Didac d'Alcalà intercedeix per Diego Enríquez de Herrera*, 1606, oli sobre taula, 258 × 163 cm. Església de Santa Maria di Montserrat, Roma.

junt programàtic sobre la vida d'aquest sant que decorava la capella Herrera de l'església de San Giacomo degli Spagnuoli.²¹ Dins aquest grup s'exposen obres de Guido Reni, Giovanni Lanfranco, Guercino, Guido Cagnacci; Antonio Carracci, Emilio Savonanzi, Cristoforo Roncalli Il Pomarancio, Anastasio Fontebuoni, Domenico Cresti Il Passignano, Giovanni Bilivert, Agostino Ciampelli, Baccio Ciarpì, i el quadre per al claustre del monestir de Santa Cecília en el Trastevere representant la *Mort de santa Cecília*,²² de Francesco Vanni. D'entre totes destaquen el *Martiri de santa Caterina*,²³ de Guido Reni, deutor d'estilemes caravaggistes, i la *Santa Maria Magdalena*²⁴ del Guercino, a mig camí d'una manera més barroca.

El tercer àmbit, amb obres de petit format, torna als pintors citats amb quadres de comitència privada. Com ja hem comentat abans, alguns autors es repeteixen, amb obres dins l'esperit reformador derivat de Trento i de l'estricta doctrina de sant Carles Borromeu. Hem de destacar el *Tabernacle portàtil amb la Pietat, santa Cecília i sant Ermen i a les portes sant Miquel, l'àngel de la Guarda i les imatges de Déu Pare i Crist*,²⁵ encàrrec del cardenal Odoardo Farnese a Annibale Carracci. S'exposa una còpia de *Sant Pere alliberat per un àngel*,²⁶ d'un original perdut (p. 1604) del Domenichino, perquè es tracta de l'únic document de la molt breu etapa caravaggesca d'aquest pintor, obra que contrasta amb la *Sibilla cumana*,²⁷ de caràcter classicista, línia també seguida per Ludovico Cardi Il Cigoli, Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio i Francesco Albani.

El quart àmbit, amb el títol «Caravaggio. Noves propostes», només presenta dues obres. Una, *Flagel·lació de Crist*,²⁸

ha estat des de sempre identificada amb la *Flagel·lació* que Vasari atribueix a Giulio Romano. Per les seves característiques es pot incloure dins la manera manierista, línia seguida per Simone Peterzano, un dels mestres de Caravaggio, d'acord amb un document que parla d'«*una tavola lasciata incompiuta dal Peterzano*», que hauria estat acabada pel Merisi. Recentment, Verdi di Silvo, a la mostra *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*,²⁹ l'atribueix només a Caravaggio, i la data a finals del darrer decenni del segle XVI. La segona és un *Sant Agustí*³⁰ que un col·leccionista anglès comprà l'any 2010 a un d'espanyol, i que havia format part de la col·lecció de Vincenzo Giustiniani. El fet que Giustiniani tingués l'obra en la «*prima stanza dei quadri antichi*» amb el citat *Sant Mateu i l'àngel* –rebutjat del programa de la capella Contarelli– i l'*Amor Victoriós*, entre d'altres, a més de similituds amb el primer, aporta proves per a atribuir-lo al Merisi. Com anuncia Rosella Vodret en el seu text introductor sobre aquest *Sant Agustí*, «è prevista una giornata di studi con tutti i protagonisti della querelle attribuitiva, molti dei quali non hanno visto l'opera». Analitzades ambdues obres, la nostra opinió és contrària a l'atribució de la *Flagel·lació* a Caravaggio; i deixem en mans dels experts el *Sant Agustí*. Només lamentem que, com va ocórrer amb el *Sant Andreu*,³¹ aquesta obra, possible Caravaggio, hagi tingut permís per sortir d'Espanya.

El cinquè i sisè àmbits se centren en «Les primeres influències de Caravaggio. Obres públiques i obres privades». El recorregut s'inicia amb *Sant Miquel Arcàngel i el diable*,³² d'Orazio Gentileschi, amb un realisme allunyat del classicisme del *Sant Miquel Arcàngel*³³ de Guido Reni per a l'església dels caputxins de Roma. De les altres dues pintures d'Orazio destaquem l'apropiació que fa del paisatge del qua-

21. Les pintures al fresc foren traspassades a tela a mitjan segle XIX per l'aleshores director de l'Accademia di San Luca, l'escultor català Antoni Solà. Col·laboraren amb Annibale Carracci en aquest projecte Francesco Albani, Sisto Badalocchio, Giovanni Lanfranco i Il Domenichino. Nou de les teles es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya, dipòsit de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi; i set al Museo del Prado.

22. Francesco Vanni, *Mort de santa Cecília*, 1601-1602, oli sobre tela, 110 × 210 cm. Monestir de Santa Cecília in Trastevere, Roma. Representa la troballa del cos incorrupte de la santa màrtir, la postura de la qual segueix el model marmori de Stefano Maderno de l'any 1600, avui a l'església del monestir.

23. Guido Reni, *Martiri de santa Caterina*, 1604-1606, oli sobre tela, 277 × 195 cm. Museo Diocesano d'Arte Sacra, Albenga.

24. Giovan Francesco Barbieri Il Guercino, *Santa Maria Magdalena*, 1622, oli sobre tela, 222 × 200 cm. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà.

25. Annibale Carracci, *Tabernacle portàtil amb la Pietat, santa Cecília i sant Ermen i a les portes sant Miquel, l'àngel de la Guarda i les imatges de Déu Pare i Crist*, 1603, oli sobre taula, coure, banús i or, 43,8 × 31,2 cm (tancat). Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. La qualitat de la peça i la personalitat del comitent fan pensar en l'autoria d'Annibale Carracci, atribució abonada per VODRET, R., *Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*. Roma: De Luca, 1998, n. 40, pàgs. 63-64, malgrat que no es descarta la col·laboració d'Innocenzo Tacconi, deixeble del mestre, lloat per Filippo Baldinucci per la seva capacitat mimètica i la seva activitat de copista.

26. Anònim, *Sant Pere alliberat per un àngel*, p. 1604, oli sobre tela, 117 × 149,5 cm. Església de San Pietro in Vincoli (sagristia), Roma.

27. Domenico Zampieri Il Domenichino, *Sibilla cumana*, c. 1617, oli sobre tela, 123 × 94 cm. Galleria Borghese, Roma.

28. Michelangelo Merisi da Caravaggio (?), *Flagel·lació de Crist*, finals s. XVI, oli sobre taula, 145 × 164 cm. Basilica de Santa Prassede, Roma.

29. DI SILVO, V., *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. exp., 11 de febrer - 15 de maig de 2011, Archivio di Stato - Sant'Ivo alla Sapienza, Roma. Roma: De Luca, pàg. 26 i ss.

30. Michelangelo Merisi da Caravaggio (?), *Sant Agustí*, a. q. 1600, oli sobre tela, 120 × 99 cm. Col·lecció particular, Londres.

31. Conegut per l'inventari i taxació de la col·lecció de Juan Francisco Alfonso Pimentel y Herrera, conde de Benavente: «*Yten un lienço muy grande de pintura de san andres desnudo, quando le estan poniendo en la cruz con tres sayones y una muger con moldura de ebano lo tasaron en mill y quinientos ducados. Es de micael angel caraballo orixinal*». L'obra s'exposà com a «Caravaggio (?)», amb el número 4, a l'exposició *Caravaggio y el naturalismo español* (PÉREZ SÁNCHEZ, A. (coord.), *Caravaggio y el naturalismo español*, cat. exp., setembre-octubre de 1973, Reales Alcázares, Sevilla. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1973), amb el títol *Martirio de san Felipe* (?), col·lecció Arnaiz. La interpretació estricta de la iconografia –el sant està clavat en una creu normal i no en la d'aspa, símbol identificatiu iconogràfic de sant Andreu– va fer pensar que no es tractava del sant Andreu descrit a l'inventari i taxació del conde de Benavente. L'obra va ser adquirida pel Cleveland Museum of Art, que el va comprar a la sala Leggart Brothers de Londres l'abril de 1976. Des d'aleshores ha estat exposada en moltes de les mostres dedicades al pintor.

32. Orazio Gentileschi, *Sant Miquel Arcàngel i el diable*, c. 1608, oli sobre tela, 278 × 192 cm. Església del Santissimo Salvatore, Farnese.

33. Guido Reni, *Sant Miquel Arcàngel*, c. 1635, oli sobre seda, 293 × 202 cm. Església de Santa Maria della Concezione, Roma. Del seu ideari artístic, deutor de Zuccaro i Agucchi, és reveladora la carta que el pintor va enviar a monsenyor Massimi, majordom d'Urbà VIII, referint-se a aquesta obra, carta recollida per Bellori en la *Vita* de Reni.

dre *Sacrifici d'Abraham*³⁴ de Caravaggio, com a fons del *David contemplant el cap de Goliat*.³⁵ De la filla d'Orazio, Artemisia,³⁶ es presenten dues obres, la més coneguda i dramàtica *Susanna i els vells*³⁷ i la més dolça *Mare de Déu amb el Nen*,³⁸ ambdues amb la pintora com a protagonista. Les segueixen les d'autors reconeguts com a seguidors de Caravaggio, com Orazio Borgianni, amb tres composicions: l'una,³⁹ quasi inèdita, ja que es tracta d'un fragment d'un quadre de grans dimensions, que només podem conèixer en la seva totalitat a través de la imatge del catàleg; les altres dues, més conegudes en haver estat exposades en altres mostres, ens avallen un pintor amb grans dots de composició i alhora amantent als detalls, palesos en el realista bodegó de roba del primer terme de la *Sagrada Família amb àngel músic i santa Isabel i sant Joanet que ofereix el colom, alegoria de l'Esperit Sant, al Nen Jesús*,⁴⁰ i en la més dramàtica *David tallant el cap de Goliat o Alegoria bíblica de la Ira*.⁴¹ Molt interessant és l'*Adoració dels pastors*⁴² de Peter Paulus Rubens, barreja d'influències venecianes i del Correggio, en particular l'*Adoració dels pastors*, coneguda també com *La Nit*.⁴³ Admirada per Rubens en la seva ubicació original, l'església de San Prospero a Reggio Emilia, creiem, però, que la relació del pintor flamenc amb Caravaggio hauria quedat més

clara amb la versió que Rubens va fer, amb lleugeres variants, de l'*Enterrament de Crist*.⁴⁴ És en aquest apartat on veiem millor com els pintors miren Caravaggio i es fan seves les característiques i solucions del «mestre». Són referències –algunes textuals– que incorporen a les seves composicions. Així, en una de les dues obres atribuïdes a un pintor anònim actiu a Roma l'any 1609⁴⁵ apareix la mateixa figura del nen que fuig a l'angle superior esquerre del *Martiri de sant Mateu* de la capella Contarelli; en l'altra⁴⁶ pren com a referència l'àngel amb la palma del martiri de la mateixa obra. Aquestes referències, quasi textuals, les veiem en el *Sant Pere penitent*⁴⁷ del toledà Luís Tristán, que s'apropia de la postura de les cames del sant de la primera versió de *Sant Mateu i l'àngel*.⁴⁸ L'amor pels objectes també és present en dues obres de Carlo Saraceni, *Mare de Déu amb el Nen i santa Anna*⁴⁹ i *Santa Cecília i l'àngel*.⁵⁰ Dues obres de Giovanni Baglione, pintor i biògraf que va escriure de manera despectiva sobre Caravaggio, com es pot veure al final de la *Vita* que li dedicà –«Finalment, afectat d'una febre intensa, arribà a un lloc on el posaren al llit; i d'aquesta manera, sense l'ajut de Déu ni de cap home, morí al cap de pocs dies, de manera miserable, tal com havia viscut»–, demostren com la manera de Caravaggio l'influï intensament. Aques-

34. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrifici d'Abraham*, 1603-1604, oli sobre tela, 104 × 135 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.

35. Orazio Gentileschi, *David contemplant el cap de Goliat*, 1615-1620, oli sobre tela, 173 × 143 cm. Galleria Spada, Roma.

36. Sobre la confrontació de l'obra d'Orazio amb la de la seva filla Artemisia, vegeu el catàleg de la mostra CHRISTIANSEN, K.; MANN, J.W. (coords.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, 15 d'octubre de 2001 – 6 de gener de 2002, Palazzo Venezia, Roma. Milano: Skira, 2001.

37. Artemisia Gentileschi, *Susanna i els vells*, 1610, oli sobre tela, 170 × 119 cm. Col·lecció Graf von Schönborn, Schloss Weissenstein, Pommersfelden. La datació del quadre l'any 1610, quan Artemisia tenia disset anys, va fer dubtar Longhi i altres investigadors de la seva atribució a la pintora. És evident que la manera s'acosta a la del pare, Orazio, que possiblement hi va participar, o, si més no, va guiar Artemisia en la realització o en la ideació.

38. Artemisia Gentileschi, *Mare de Déu amb el Nen*, 1610, oli sobre tela, 116,5 × 86,5 cm. Galleria Spada, Roma. L'exposició dins el mateix àmbit d'aquesta obra de la *Susanna* evidencia dues maneres diferents en el tractament de la roba, més suau i etèria que no pas la rotunditat que mostra en el quadre anterior. Aquest fet ens reafirma en el convenciment que l'autoria de la *Susanna* s'acosta més al pare que a la filla, o bé que la data de la *Susanna* hauria estat canviada de manera intencionada en una obra posterior de l'artista, com a prova de la seva precocitat pictòrica.

39. Orazio Borgianni, *Sant Francesc d'Assís en el moment de donar el Nen a la Mare de Déu o Visió de sant Francesc*, 1608, oli sobre tela, 170 × 130 cm (mides originals: 380 × 250 cm). Antiquarium Comunale, Sezze.

40. Orazio Borgianni, *Sagrada Família amb àngel músic i santa Isabel i sant Joanet que ofereix el colom, alegoria de l'Esperit Sant, al Nen Jesús*, 1609-1610, oli sobre tela, 226 × 173,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

41. Orazio Borgianni, *David tallant el cap de Goliat o Alegoria bíblica de la Ira*, 1609-1610, oli sobre tela, 119 × 143 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

42. Peter Paulus Rubens, *Adoració dels pastors*, 1608, oli sobre tela, 302 × 190 cm. Capella Costantini, església de San Filippo Neri, Fermo. Un esbós d'aquesta obra (oli sobre taula transportat a tela, 63,5 × 47 cm) es troba al Museu de L'Hermitage de Sant Petersburg. Va ser exposada a la mostra *L'Idea del Bello*, amb el número 20, en l'apartat de la *Vita* de Rubens.

43. Antonio Allegri da Correggio, *La Nit*, 1529-1530, oli sobre tela, 256,5 × 188 cm. Gemäldegalerie, Dresden.

44. Peter Paulus Rubens, *Enterrament de Crist*, 1611-1612, oli sobre taula, 88,3 × 66,5 cm. National Museum, Ottawa.

45. Anònim, *Vocació de sant Silvestre I, papa confessor*, oli sobre tela, 160 × 270 cm. Església de San Silvestro in Capite, Roma.

46. Anònim, *Martiri de sant Esteve I, papa màrtir*, oli sobre tela, 160 × 270 cm. Església de San Silvestro in Capite, Roma.

47. Luís Tristán, *Sant Pere penitent*, 1612-1620, oli sobre tela, 161 × 111 cm. Palacio Real, Madrid. De Luís Tristán es coneixen altres obres sobre el mateix tema, amb lleugeres variants, igual que versions de Maíno, Herrera el Vell i Velázquez.

48. Obra desapareguda durant el bombardeig del Kaiser-Friedrich Museum de Berlín l'any 1945. Segons Bellori, l'obra va ser rebutjada per part del comitent per la manca de *decorum* en la representació del sant, «con le gambe incavalcate e co' piedi rozamente esposti al popolo»; citat per PANOFKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977 [1924], pàg.119. Leticia Ruiz Gómez, autora de l'estudi de l'obra, recull l'opinió de Mina Gregori a SGARBI, V. (coord.), *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, cat. exp., 15 d'octubre de 2005 – 6 de febrer de 2006, Palazzo Reale, Milà. Milà: Skira, 2005, pàg.22, sobre la possible existència d'un quadre de Caravaggio amb el mateix tema –avui perdut– que l'any 1625 figurava a l'inventari de la villa medicea de Poggio Imperiale: «Un quadro grande su tela e in esso dipinto un san Pietro con il gallo di Caravaggio». Aquesta opinió és recollida per José Millicua en referir-se a un quadre del mateix títol de Juan Bautista Maíno a RUIZ GÓMEZ, L. (ed.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, cat. exp., 20 d'octubre de 2009 – 17 de gener de 2010, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: El Viso, 2009. Pel que fa a models gràfics, és versemblant, com apunta Leticia Ruiz Gómez, la relació amb el gravat *Crist de dolors escarnit per un soldat*, de la *Gran Passió* d'Albrecht Dürer, gravat que –afegim nosaltres– de ben segur també coneixia Caravaggio.

49. Carlo Saraceni, *Mare de Déu amb el Nen i santa Anna*, c. 1610, oli sobre tela, 180 × 155 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

50. Carlo Saraceni, *Santa Cecília i l'àngel*, c. 1610, oli sobre tela, 172 × 139 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. En aquesta obra Saraceni es fa seva la llum artificial caravaggesca i crea una composició oberta, en fortes diagonals creades pels instruments i la partitura musicals, d'un minuciós tractament formal.

ta dependència és notòria a l'*Èxtasi de sant Francesc*⁵¹ i en l'*Amor sacre i Amor profà*,⁵² de la col·lecció Giustiniani. La llum caravaggesca la trobem a Francesco Boneri, anomenat Cecco di Caravaggio, que en el *Martiri de sant Sebastia*⁵³ ens recorda la darrera de les obres de Caravaggio: *Martiri de santa Úrsula*.⁵⁴ Entre les composicions d'artistes estrangers que en un primer moment són a Roma destaca el *Crist ultratjat*⁵⁵ de Gerrit van Honthorst, que substitueix el clarobscur caravaggesc de llum artificial per un focus de llum tangible que crea uns forts contrastos lumínics. Un espanyol, Juan Bautista Maíno, derivarà vers un pietisme idealitzat proper a la línia classicista d'Annibale Carracci i Guido Reni, no exempt de caravaggisme, cosa que es palesa a l'*Adoració dels pastors*,⁵⁶ obra realitzada ja a Espanya. Entre els estrangers, tanca aquesta secció el *David amb el cap de Goliath*,⁵⁷ del francès Nicolas Regnier, versió idealitzada de l'obra homònima⁵⁸ de Caravaggio. Finalment, de Hendrick ter Brugghen s'exposa *La Bonaventura*,⁵⁹ obra menor de l'artista que enllaça amb les pintures de gènere ja conreades per Caravaggio en la seva primera etapa.

Els apartats VII i VIII estan dedicats als seguidors de Caravaggio en el segon decenni, seguint la separació entre obra

51. Giovanni Baglione, *Èxtasi de sant Francesc*, 1601, oli sobre tela, 160 × 118,5 cm. Col·lecció particular. Les semblances amb obres del mateix tema de Caravaggio i la presència sota el llibre de les inicials «MC» i la data de 1601 han relacionat aquesta composició amb el pintor llombard. La data de l'obra coincideix amb el moment de màxima influència de Caravaggio a través del programa contarellia de l'església de San Luigi dei Francesi. Una visió atenta de la composició ens fa veure que la monumentalitat i l'*horror vacui*, i també la solució figurativa de l'àngel de la dreta, estan molt allunyades de la manera més continguda de Caravaggio i l'acosten de forma definitiva a Baglione, malgrat l'enigma de les inicials citades.

52. Giovanni Baglione, *Amor sacre i Amor profà*, 1602, oli sobre tela, 240 × 143. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. De la mateixa obra existeixen dues versions: la de la Gemäldegalerie de Berlín, encàrrec del cardenal Benedetto Giustiniani, de menors dimensions (179 × 118 cm), és la primera versió, criticada iconogràficament per Gentileschi, atès que l'Amor Sacre estava representat per un «*uomo grande e armato*», contràriament a la tradició que el volia «*nudo e putto*». La versió presentada a la mostra, com bé recull Michele Nicolaci, es tracta de la segona versió feta per al cardenal Barberini, i no es descarta –tenint en compte que a la segona versió l'Amor Sacre no va totalment nu– una tercera versió, avui desconeguda, amb el personatge nu, hipòtesi apuntada per MARTINELLI, V., «L'Amor divino “tutto ignudo” di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco», *Arte Antica e Moderna*, 5, 1959, pàgs. 82–96.

53. Francesco Boneri, *Martiri de sant Sebastia*, 1611–1612, oli sobre tela, 124 × 162. Muzeum Narodowe, Varsòvia.

54. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martiri de santa Úrsula*, 1610, oli sobre tela, 154 × 178 cm. Banca Commerciale Italiana, Nàpols.

55. Gerrit van Honthorst, *Crist ultratjat*, 1612–1613, oli sobre tela, 210 × 179 cm. Església de Santa Maria della Concezione dei Capuccini, Roma.

56. Juan Bautista Maíno, *Adoració dels pastors*, c. 1610–1620, oli sobre tela, 72 × 49,5 cm. Col·lecció particular. És obra menor de Maíno, mancada del dibuix precís i contundent present en les seves obres documentades. Sorpren que l'estudi de l'obra sigui de Mina Gregori i no de l'especialista en l'obra de Maíno, Leticia Ruiz Gómez.

57. Nicolas Regnier, *David amb el cap de Goliath*, 1615–1620, oli sobre tela, 132 × 99 cm. Galleria Spada, Roma.

58. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David amb el cap de Goliath*, 1609–1610, oli sobre tela, 125 × 101 cm. Galleria Borghese, Roma.

59. Hendrick ter Brugghen, *La Bonaventura*, 1612, oli sobre tela, 61 × 74 cm. Col·lecció particular.

pública i privada. Algunes de les obres exposades no tenen gaire relació amb la manera de Caravaggio, ni per composició ni per concepte, com per exemple la *Coronació de la Mare de Déu*⁶⁰ de Bartolomeo Manfredi, *San Nicolau de Tolentino*⁶¹ de Tommaso Salini, anomenat Mao Salini, o, en menor grau, la *Mare de Déu amb el Nen a la glòria amb sant Francesc i sant Carles Borromeu*⁶² d'Alessandro Turchi l'Orbetto, i el més ascètic *Sant Francesc rebent els estigmes*,⁶³ d'Orazio Gentileschi. Aquest allunyament de la manera caravaggesca s'explica pel fet que, com que són quadres d'altar, tradueixen plàsticament les noves tendències ideològiques de la reforma catòlica, avantsala del barroc compositiu. Per contra, sí que seguiran Caravaggio, amb una clara apropiació compositiva del seu *Enterrament de Crist*,⁶⁴ Dirck van Baburen en l'obra del mateix títol⁶⁵ i, pel que fa a clarobscur, l'*Àngel custodi*⁶⁶ de Giovanni Antonio Galli Lo Spadarino. Finalment, pel seu realisme en la caracterització dels personatges, trobem Carlo Saraceni en l'obra *Sant Benó recupera les claus del ventre del peix*,⁶⁷ que enllaça amb la manera verista del Merisi. És en l'apartat d'obres privades on la manera de Caravaggio queda més reflectida, des de la trivialització de Bartolomeo Manfredi en *Bacus i un bevedor*,⁶⁸ exemple de la «*Manfrediana Methodus*» lligada a la primera etapa de Caravaggio, fins a la introspecció i la solitud dels personatges protagonistes dels quadres de Baldassarre Aloisi Il Galanino, Giovanni Francesco Guerrieri, Lionello Spada –destaquem el seu *Sant Jeroni*–,⁶⁹ Battistello Caracciolo amb

60. Bartolomeo Manfredi, *Coronació de la Mare de Déu*, 1615–1616, oli sobre tela, 310 × 193 cm. Església de San Pietro, Leonessa.

61. Tommaso Salini, *San Nicolau de Tolentino*, 1615–1616, oli sobre tela, 300 × 150 cm. Església de Sant'Agostino in Campo Marzio, Roma.

62. Alessandro Turchi, *Mare de Déu amb el Nen a la glòria amb sant Francesc i sant Carles Borromeu*, c. 1620, oli sobre tela, 318 × 178 cm. Església de San Salvatore in Lauro, Roma.

63. Orazio Gentileschi, *Sant Francesc rebent els estigmes*, 1615–1620, oli sobre tela, 284 × 173 cm. Església de San Silvestro in Capite, Roma.

64. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Enterrament de Crist*, 1602–1603, oli sobre tela, 300 × 203 cm. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà. Obra realitzada per Caravaggio per a l'església de Santa Maria in Vallicella de Roma. Com ja hem comentat, n'hi ha una versió de l'any 1614 amb modificacions de Peter Paulus Rubens a la National Gallery of Canada.

65. Dirck van Baburen, *Enterrament de Crist*, 1617, oli sobre tela, 222 × 112 cm. Església de San Pietro in Montorio, Roma.

66. Giovanni Antonio Galli, *Àngel custodi*, 1617–1618, oli sobre tela, 200 × 150 cm. Església de San Rufo, Rieti.

67. Carlo Saraceni, *Sant Benó recupera les claus del ventre del peix*, 1618, oli sobre tela, 239 × 178 cm. Església de Santa Maria dell'Anima, Roma.

68. Bartolomeo Manfredi, *Bacus i un bevedor*, 1610–1612, oli sobre tela, 132 × 96 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

69. Lionello Spada, *Sant Jeroni*, 1611–1614, oli sobre tela, 112 × 143 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. Atribuïda a Ribera en un antic inventari Barberini de l'any 1730, l'obra ha estat inclosa dintre del catàleg de Hendrick van Somer –actiu al taller de Ribera–, i a Salvator Rosa, fins que, més recentment, Sebastian Schutze l'ha atribuïda a Lionello Spada basant-se en un apuntament de l'inventari que Maffeo Barberini deixà al seu germà Carlo l'any 1623: «*San Girolamo con gli occhiali del Leonello, con la cornice d'oro*», SCHUTZE, S., «Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna: un poeta alla scoperta della “Felsina pittrice”», a GALLO, M. (ed.), *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*. Roma: Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2002, pàgs. 41–55.

un *David amb el cap de Goliat*,⁷⁰ i un *Amor dormint*,⁷¹ amb un tractament de llum artificial semblant al del quadre⁷² de Caravaggio del mateix títol. Tanca la secció la *Coronació d'espines*⁷³ de Giuseppe Vermiglio, deutor de l'obra⁷⁴ del mateix tema de Caravaggio; el *Sacrifici d'Isaac*,⁷⁵ obra menor de Bartolomeo Manfredi de manera més endolcida, alhora que de gamma cromàtica més clara i més propera a Guido Reni que a Caravaggio, i, finalment, la sorprenent *Sagrada Família*⁷⁶ i el caravaggesc *Sant Jeroni al seu estudi*,⁷⁷ ambdues de Bartolomeo Cavarozzi.

A l'apartat novè, s'hi exposen obres privades de pintors estrangers seguidors de Caravaggio al llarg del segle de cenni. Dins d'aquest apartat s'inclou Jusepe Ribera, de qui es presenten tres obres, una de les quals fora de catàleg. Aquesta darrera⁷⁸ pertany a un gruix d'obres de la seva estadia romana, període mal estudiat i obert a atribucions dubtoses. De les dues catalogades destaca el *Sant Gregori Magne*,⁷⁹ de la col·lecció Giustiniani, abans atribuïda a Carlo Saraceni i des de l'any 2003 a Ribera per Silvia Danesi Squarzina, atribució admesa per Gianni Papi, autor de la ressenya de l'obra. De manera semblant, el mateix autor, deconstructor de la figura del Mestre del Judici de Salomó perquè atribuï les seves obres a Ribera, cataloga la *Negació de sant Pere*⁸⁰ com a obra de Lo Spagnoletto. Aquesta citada deconstrucció va oferir un cúmul d'interrogants a l'exposició *El joven Ribera*⁸¹ celebrada a Madrid, atès que ens mostra no un Ribera jove, sinó diversos Riberes joves, sense nexes entre ells. Molt hi ha per estudiar de les *juvenilia* de Ribera, no fos cas que la seva obra fos desvirtuada i desdibuixada per un excessiu afany atribucionista. Del belga Louis Finson es mostra un *Autoretrat*⁸² a la manera realista de les *juvenilia* caravaggesques, sense oblidar la lliçió de

l'escola flamenca, i una *Maria Magdalena en èxtasi*⁸³ que copia un pretès original de Caravaggio pintat en el període de la seva fugida de Roma i que Finson hauria pogut veure a casa d'Abraham Vinck, comerciant propietari de l'obra pretesament original. Un altre artista seduït per Caravaggio és Simon Vouet, pintor que en la seva trajectòria presenta dos moments ben diferenciats: el caravaggesc romà i l'oficial francès. Aquí se'ns presenten dues obres que, tot i que els autors de les seves respectives ressenyes les situen en la mateixa cronologia, presenten diferències notables, fins i tot estranyes. Davant la duresa de traç de *La Bonaventura*,⁸⁴ obra firmada i datada el 1617, els *Amants*,⁸⁵ atribuïda per Vitoria Markova a Vouet, és sens dubte d'una categoria superior i difícilment catalogable en aquesta cronologia. Un altre francès, Claude Vignon, fa seves les superficialitats de Caravaggio –vellesa, brutícia natural dels peus nus...– en el *Martiri de sant Mateu*,⁸⁶ i es fixa en el botxí de l'obra del mateix títol de la capella Contarelli, obra de la qual també s'apropia Dirck van Baburen per representar la figura de Malco amb els braços oberts a la manera de sant Mateu, en *Captura de Crist amb l'episodi de Malco*.⁸⁷ Gerard Seghers, amb un clarobscur de llum tangible, s'apropa a la manera nòrdica de l'escola d'Utrecht a *Judit amb el cap d'Holofernes*,⁸⁸ semblantment al que fa Giusto Fiammingo a *Fuga del jove nu després de la captura de Crist*.⁸⁹

L'apartat següent s'endinsa en el darrer període, el tercer decenni. En la secció d'obres públiques, el deute a Caravaggio és visible en les composicions de Bartolomeo Cavarozzi, Valentin de Boulogne, Giovanni Serodine i Orazio Riminaldi, enfront d'obres quasi franciscanes com la ja citada *Taller de sant Josep*⁹⁰ del Maestro di Serrone, amb la seva agosarada atribució al jove Georges La Tour, que, si fos certa, trencaria la discussió de la seva formació romana defensada per Pariset, o nòrdica, segons opinió d'Anthony Blunt, o explicaria de quina manera va poder veure a Roma ambdues tendències, després desenvolupades en la seva obra, d'una marcada especulació geomètrica. Sense arribar a la *naïf* manera anterior, Guy François resumeix un esperit caravaggesc allunyat de la força formal del mestre a la *Sagrada Família amb sant Bru i santa Elena*.⁹¹ És en aquest moment quan les formes i les composicions deriven vers un

70. Battistello Caracciolo, *David amb el cap de Goliat*, 1612, oli sobre tela, 202 × 112 cm. Galleria Borghese, Roma.

71. Battistello Caracciolo, *Amor dormint*, 1617-1618, oli sobre tela, 95 × 159 cm. Col·lecció Pier Luigi Pizzi, Venècia.

72. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amor dormint*, 1608, oli sobre tela, 75 × 105 cm. Galleria Palatina, Florència.

73. Giuseppe Vermiglio, *Coronació d'espines*, 1612, oli sobre tela, 132 × 163 cm. Associazione Bancaria Italiana, Roma.

74. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Coronació d'espines*, 1603, oli sobre tela, 127 × 165,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

75. Bartolomeo Manfredi, *Sacrifici d'Isaac*, c. 1615, oli sobre tela, 180 × 150 cm. Església del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina (sagristia), Roma.

76. Bartolomeo Cavarozzi, *Sagrada Família*, 1615-1620, oli sobre tela, 145 × 110,3 cm. Galleria Spada, Roma. Obra realitzada a Espanya, on arribà l'any 1617 amb el seguici del marquès Giovanni Battista Crescenzi.

77. Bartolomeo Cavarozzi, *Sant Jeroni al seu estudi*, c. 1620, oli sobre tela, 115 × 124 cm. Ambaixada dels Estats Units d'Amèrica, Roma.

78. Jusepe Ribera, *Captaire*, c. 1612, oli sobre tela, 106 × 76 cm. Galleria Borghese, Roma.

79. Jusepe Ribera, *Sant Gregori Magne*, c. 1614, oli sobre tela, 102 × 73 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

80. Anònim, *Negació de sant Pere*, c. 1615, oli sobre tela, 163 × 233 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini, Roma.

81. *El joven Ribera*, 5 d'abril - 31 de juliol de 2011, Museo del Prado, Madrid. Vegeu l'estudi de PAPI, G., «Ribera en Roma. La revelación del genio» a MILICUA, J.; PORTÚS, J., *El joven Ribera*, cat. exp., 5 d'abril - 31 de juliol de 2011, Museo del Prado, Madrid. 2011, pàgs. 31-59.

82. Louis Finson, *Autoretrat*, c. 1613, oli sobre tela, 81 × 62 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsella.

83. Louis Finson, *Maria Magdalena en èxtasi*, c. 1613, oli sobre tela, 126 × 100 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsella.

84. Simon Vouet, *La Bonaventura*, 1617, oli sobre tela, 95 × 135 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

85. Simon Vouet, *Amants*, 1614-1617, oli sobre tela, 82 × 100 cm. Museu Pushkin, Moscou.

86. Claude Vignon, *Martiri de sant Mateu*, 1617, oli sobre tela encolada sobre fusta, 142 × 96 cm. Musée des Beaux-Arts, Arràs.

87. Dirck van Baburen, *Captura de Crist amb l'episodi de Malco*, c. 1617, oli sobre tela, 121 × 93,5 cm. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florència.

88. Gerard Seghers, *Judit amb el cap d'Holofernes*, a.q. 1620, oli sobre tela, 99,5 × 134,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Roma.

89. Giusto Fiammingo, *Fuga del jove nu després de la captura de Crist*, 1615-1625, oli sobre tela, 220 × 290 cm. Rob Smeets Gallery, Ginebra.

90. Maestro di Serrone, *Taller de sant Josep*, 1617-1628, oli sobre tela, 263 × 183,5 cm. Museo Diocesano, Foligno.

91. Guy François, *Sagrada Família amb sant Bru i santa Elena*, 1626, oli sobre tela, 214 × 156 cm. Musée de Brou, Bourg-en-Bresse.

cert idealisme contrareformista antesala del barroc, visible en el *Sant Pere Nolasc portat pels àngels*⁹² de mestre anònim; i en la *Missa de sant Gregori Magne i l'alliberament de les ànimes del Purgatori*,⁹³ d'Angelo Caroselli.

En l'apartat d'obres privades destaca la proposta del francès Trophime Bigot amb una *Judit i Holofernes*⁹⁴ que ha vist l'obra homònima de Caravaggio,⁹⁵ a la qual afegeix la llum a partir d'una espelma; destaca igualment la dels també francesos Nicolas Tournier i Valentin de Boulogne i del flamenc Theodor Rombouts. Cant del cigne de la lliçó visual –que no de mestratge– de Caravaggio són les obres, desiguales de qualitat, d'Orazio Riminaldi, Astolfo Petrazzi, Francesco Rustici II Rustichino, Pietro Paolini, Antonio d'Enrico Tanzio da Varallo, Giovanni Battista Benci, Giovanni Antonio Galli Lo Spadarino, Pietro Paolini, Alessandro Turchi L'Orbetto, i, per damunt de tots, la força visual de la *Pietat*⁹⁶ de Massimo Stanzione; i les protobarroques *Sant Pau i sant Pere conduïts al martir*⁹⁷ de Giovanni Serodine i *Sant Jeroni confortat pels àngels*⁹⁸ de Rutilio Manetti, ja dins el papat d'Urbà VIII Barberini. Sorpren la inclusió de l'obra *Joel i Sisara*⁹⁹ del pintor espanyol poc conegut Pedro Núñez del Valle, de l'estada romana del qual no es té constància documental, tot i que és probable si donem fe a la inscripció del mateix autor a l'obra *Sant Orenç* de l'església de San Lorenzo d'Osca, de l'any 1623, on escriu «Académico romano».

El discurs expositiu es tanca amb l'*Allegoria d'Itàlia*¹⁰⁰ (1627-1628) de Valentin de Boulogne, autor que, sense trair

92. Anònim, *Sant Pere Nolasc portat pels àngels*, c. 1628, oli sobre tela, 315 × 218 cm. Casa Generalizia dei Padri Mercedari, Roma.

93. Angelo Caroselli, *Missa de sant Gregori Magne i l'alliberament de les ànimes del Purgatori*, 1628-1630, oli sobre tela, 240 × 170 cm. Capella de Sant Gregori Magne, basílica de Santa Francesca Romana, Roma.

94. Trophime Bigot, *Judit i Holofernes*, p. 1620, oli sobre tela, 155 × 189 cm. Galleria Nazionale, Parma.

95. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judit i Holofernes*, c. 1598, oli sobre tela, 145 × 195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

96. Alessandro Turchi, *Pietat*, 1621-1626, oli sobre tela, 130 × 181 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

97. Giovanni Serodine, *Sant Pau i sant Pere conduïts al martiri*, 1624-1625, oli sobre tela, 144 × 220 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

98. Rutilio Manetti, *Sant Jeroni confortat pels àngels*, 1628, oli sobre tela, 157,5 × 120 cm. Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena.

99. Pedro Núñez del Valle, *Joel i Sisara*, c. 1620, oli sobre tela, 122 × 131 cm. National Gallery of Ireland, Dublín.

100. Valentin de Boulogne, *Allegoria d'Itàlia*, 1627-1628, oli sobre tela, 333 × 345 cm. Institutum Romanum Finlandiae, Roma.

els seus estilemes caravaggescos, es posa conceptualment al servei del papat. Cesare Ripa descriu la *Roma Sancta* de manera similar a la figura central de la composició, malgrat que aquesta accentua la riquesa amb la representació dels atributs de les deesses Ceres i Pomona. La relació amb el papa Urbà VIII es palesa amb la representació del riu Tíber amb referència a Roma, i de l'Arno, riu de Florència, pàtria nadiua del papa Barberini, que reconeixem gràcies al lleó que té al seu costat. Així, doncs, un món d'al·legories i símbols substitueix un món més real. El barroc, sense oblidar el classicisme, arraona el naturalisme. L'any 1628 Bernini inicià el baldaquí de Sant Pere. Un any després, Velázquez arribà per primera vegada a Roma, una Roma que estava canviant el seu llenguatge formal i conceptual, uns canvis que el pintor sevillà no veurà fins al seu segon viatge a Itàlia, quan Roma ja era plenament barroca.

EL CATÀLEG: UN COMPLET ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Les exposicions s'acaben i els catàlegs queden. Un dels aspectes destacables d'aquesta exposició és l'acurat catàleg, que analitza totes i cadascuna de les obres amb l'aportació dels darrers estudis que se n'han fet, que en fan un model·le estat de la qüestió. És evident que algunes de les atribucions o els canvis d'atribució poden ser discutits, però el rigor científic dels autors de les fitxes de les obres és un fet a ressaltar. Dirigits per Rosella Vodret, s'han buscat els màxims especialistes en cada un dels pintors exposats a la mostra. Aquestes fitxes s'incorporen a l'apartat bibliogràfic en el qual s'inclouen llibres, articles i exposicions, encara que pensem que aquest darrer apartat hauria de tenir un espai propi. Un altre aspecte a destacar és que les citacions bibliogràfiques, de manera resumida –autor i any–, les trobem al llarg del text, i es completen a l'apartat bibliogràfic de cada fitxa. Al final del catàleg hi ha una completa bibliografia, de fàcil consulta, que combina l'ordre alfabètic i el cronològic.

Finalment, cal esmentar les biografies dels pintors, elaborades pels especialistes de cada autor, amb aportacions bibliogràfiques i documentals.

VODRET, R. (coord.), *Roma al tempo di Caravaggio. 1600-1630*, cat. exp., 16 de novembre de 2011 – 5 de febrer de 2012, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma, 2 vols. Milà: Skira, 2012, 408 pàgs. (*Opere*) i 448 pàgs. (*Saggi*).