

La Gracia de lo terrenal en “Las Siete Obras de Misericordia” de Caravaggio

The Grace in the mundane in Caravaggio’s
“The Seven Works of Mercy”

Carolina Gualpa

cgualpa@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

Fecha de envío: 06/05/2023

Fecha de aceptación: 17/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2974>



Resumen

El estilo naturalista de Caravaggio causó que críticos como Bellori y Baglione cuestionaran su valor artístico; sin embargo, el naturalismo hace que las pinturas de Caravaggio cobren vida ante el espectador y lo conmuevan. En “Las siete obras de misericordia”, el artista no solo plasma la realidad de la sociedad napolitana, sino que muestra la posibilidad del perdón y la salvación, habilitada gracias a las obras de misericordia. Para comprender mejor lo que se consideraba “buen arte” en el barroco italiano, se usaron los textos originales que Bellori y Baglione escribieron con respecto a Caravaggio. De igual manera, se estudió la pintura por partes para entenderla a mayor profundidad y analizar el rol de cada personaje en la escena, al igual que la luz como representación de la gracia. Finalmente, se concluye que la pintura, al representar fielmente la naturaleza humana, a la vez que le otorga misticismo, provoca que en el observador surja la esperanza de que la salvación es posible. Así, el naturalismo en esta pintura responde a las preocupaciones del arte barroco de la Contrarreforma, y logra conmover y convencer a quien la observa.

Palabras clave:

Caravaggio, siete obras de misericordia, naturalismo, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, luz, gracia, misticismo, Contrarreforma

Abstract

Caravaggio's naturalistic style caused critics such as Bellori and Baglione to question his artistic value; however, it is naturalism that makes Caravaggio's paintings come alive before the viewer and move them. In "The Seven Works of Mercy", the artist not only captures the reality of Neapolitan society, but shows the possibility of forgiveness and salvation, enabled thanks to the works of mercy. To better understand what was considered "good art" in the Italian Baroque, the original texts that Bellori and Baglione wrote regarding Caravaggio were used. Similarly, the painting was studied in parts in order to understand it in greater depth and to analyze the role of each character in the scene, and the light as a representation of Grace. Finally, it was concluded that the painting, by faithfully representing human nature, while giving it mysticism, gives the observer the hope that salvation is possible. Thus, the naturalism in this painting responds to the concerns of the baroque art of the Counter-Reformation, managing to move and persuade the observer.

Keywords:

Caravaggio, seven works of mercy, naturalism, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, light, grace, mysticism, counter-reformation.

Michel Angelo Merisi da Caravaggio, mejor conocido como Caravaggio, es uno de los grandes maestros de la pintura barroca italiana. Mientras esta afirmación es aceptada en la actualidad, en su tiempo, había quienes criticaban duramente el trabajo del artista. En especial críticos como Giovanni Baglione o Giovanni Pietro Bellori, uno más severo que el otro. Baglione fue su más grande crítico, como se puede evidenciar en el cierre de la biografía de Caravaggio que escribió en su libro *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*: “Nondimeno acquistò gran credito, e più si pagavano le sue reste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie” (Baglione 136-139).¹ Este comentario sugiere que Baglione no consideraba al trabajo de Caravaggio como uno de calidad, sino que su valor y la admiración que causaba el pintor provenía de aquello que se decía de él.

Por su parte, Bellori en la biografía que escribe de Caravaggio en su libro *Le Vite de' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Co' Loro Ritratti al Naturale*, inicia resaltando el estudio de la imitación y de la belleza de las cosas. También agrega que Caravaggio “[...] non riconobbe otre maestro, che il modello, e senza elezione delle meglio-ri forme naturali quello, che a dire è stupendo, pare che senz' arte emulasse l'arte”² (Bellori 119-130). Esto indica que Bellori no aprobaba del uso de modelos de Caravaggio, y que no consideraba sus obras como verdadero arte, simplemente como imitación. Para el crítico, el arte debía ser superior a la naturaleza, en especial cuando se pintaba aquello considerado divino, pues, a diferencia de lo mortal, lo divino es eterno y no envejece. Por eso, el artista debía realizar un trabajo intelectual que permitiera que lo ideal fuese superior a la naturaleza (Raben 126-146). Esta forma de ver el arte de Bellori hizo que critique especialmente a Caravaggio porque “non si faceva propria nè meno una pennellata, la quale diceva non esser sua ma dalla natura, e sdegnando ogn'altro precetto riputava sommo artificio il non essere obligato all'arte”³ (Bellori 119-130). De esta forma, muestra su desaprobación con el tratamiento que Caravaggio le daba al arte, e insinúa que no hay un trabajo intelectual detrás, y que el pintor no imprimía su identidad en sus obras.

Estas críticas se daban principalmente por el estilo naturalista de Caravaggio, que se alejaba de las figuras idealizadas y usaba modelos de los sectores marginales de la sociedad. Todo esto iba en contra del *decoro*, importante para retratar temas religiosos en la Contrarreforma. Lo que se consideraba de buen gusto en esa época era presentar a las figuras religiosas como idealizadas, diferenciadas de los mortales pecadores. Esto hacía

¹ Sin embargo, adquirió gran prestigio, y más se pagaron sus obras que las de otros. Tan importante es el aura otorgada por el pueblo, quien no juzga con los ojos, sino observa con el oído.

² [Caravaggio] No reconoce otro maestro excepto sus modelos, escogidos precisamente aquellos que no poseen bellas formas naturales, lo que parece estupendo si se tratase de imitar al arte sin tener arte.

³ No consideraba ni a una pincelada suya, sino que provenía de la naturaleza y, desdeñando cualquier otro precepto, consideraba que su sumo artificio era no tener que rendir cuentas al arte.

que el estilo naturalista de Caravaggio fuese visto como contrario a lo que se consideraba de buen gusto e incluso al mismo arte, pues se inspiraba en personas extremadamente terrenales, y retrataba la miseria humana, incluso usando estos modelos para presentar figuras divinas.

A pesar de las críticas de sus contemporáneos, el estilo naturalista de Caravaggio permite que sus obras cobren vida. El otro factor que aporta vida a las pinturas de Caravaggio es su manera de retratar lo divino. Uno de los recursos mejor usados es la luz, pues su juego de luz y sombra no solo le da mayor profundidad a la obra, sino que permite diferenciar lo divino de lo terrenal, y resaltar con mayor precisión la presencia de lo milagroso o la gracia. Existe un equilibrio en la obra de Caravaggio entre lo cotidiano y lo divino, de tal forma que no resulta artificial lo que se ve, sino que se vuelve real. De esta manera, es más sencillo para el espectador verse inmerso en la obra que observa, y convertirse así en testigo de la escena milagrosa que se representa. Este equilibrio entre el naturalismo y lo divino alcanza su máxima expresión en *Las Siete Obras de Misericordia* (1607) (fig. 1), que Caravaggio pintó para la capilla del Pio Monte de Nápoles.



Fig. 1. *Siete Obras de Misericordia*, Caravaggio, 1607. Óleo sobre lienzo, 390 x 260 cm. Nápoles, Capilla del Pio Monte della Misericordia

Cabe recalcar que la llegada de Caravaggio a Nápoles se dio porque el artista huyó de Roma tras haber matado a Ranuccio Tomassoni (la causa exacta de este asesinato aún no queda del todo clara). Después de haber cometido el asesinato, Caravaggio fue condenado a muerte, por lo que huyó de Roma a Nápoles, donde se refugió bajo la protección de la familia Colonna (Bona Castelloti 110-113). Aquí recibe el encargo de realizar *Las Siete Obras de la Misericordia*, y puede que la razón detrás de su gran compromiso con la obra, así como el magnífico resultado, se deba a que, de alguna u otra forma, se encontraba penitente de sus actos y deseaba ser receptor de misericordia. Con *Las Siete Obras de Misericordia*, Caravaggio busca expiar sus pecados, un objetivo que lo acompañaría en obras posteriores como *La Flagelación* (1607), *Madonna del Rosario* (1607) o *Degollación del Bautista* (1608), donde se encuentran figuras penitentes que buscan encontrar sosiego, a la vez que suelen estar rodeadas de actos violentos. A partir de *Las Siete Obras de Misericordia*, en el trabajo de Caravaggio la expiación y la súplica se vuelven recurrentes, lo cual refleja el tormento del artista.

Primero, es necesario entender lo innovador de la producción artística, sobre todo al presentar las obras de misericordia. Para empezar, las obras no se solían pintar en una sola escena, sino que cada una se presentaba individualmente, como ocurre en las creaciones del Maestro de Alkmaar (fig. 2). En esta serie de pinturas, cada obra de misericordia es presentada en un panel individual, y son fácilmente diferenciables. Se desarrollan en diferentes lugares de una ciudad para distinguirlas aún más, con una exposición clara y una perspectiva clásica, y Jesús en el centro observa las obras.



Fig. 2. *Siete Obras de Misericordia*, Maestro de Alkmaar, 1504. Óleo sobre tabla, 101cm x 55,5 cm. Ámsterdam, Rijksmuseum

En el caso que se las pintara juntas, cada una tenía su propia escena, como ocurre con la obra de Brueghel (fig. 3), sin interactuar la una con la otra. En esta, si bien las siete obras se encuentran pintadas juntas, cada una se puede distinguir con facilidad pues se encuentran distribuidas en el lienzo según como aparecen en el evangelio de San Mateo (Mt 25,35-36): “Porque tuve hambre, y me dieron de comer; tuve sed, y me dieron de beber; era un extraño, y me hospedaron; estaba desnudo, y me vistieron; enfermo, y me visitaron; en la cárcel y fueron a verme.” En el evangelio se presentan seis obras de

misericordia corporales, pues la séptima, *enterrar a los muertos*, fue agregada más tarde en la Edad Media (Rodríguez 207-219). Por eso, en esta obra se puede apreciar en el fondo de la pintura a dos personas que llevan un ataúd.



Fig. 3. *Obras de Misericordia*, Pieter Bruegel el viejo, 1559. Rotterdam, Museo Boijmans-van Beuningen

En otros casos, no se pintaban las siete obras en su totalidad, como ocurre con la *Madonna di Popolo* (1579) (fig. 4), de Barrocci. En ella se presenta a la Virgen María junto a Jesús y un séquito de ángeles, separados del pueblo por figuras angelicales y nubes. Debajo de ellos el pueblo se encuentra aglutinado y están conscientes de la presencia divina, como sugiere la figura de la mujer con sus hijos, quien apunta a la Virgen. En un primer plano, como la obra de misericordia más fácil de distinguir, se encuentra un hombre que *da de vestir al desnudo*; directamente debajo de la Virgen se encuentra una mujer que recibe limosna, lo que puede interpretarse como *dar de comer al hambriento*, y en el fondo de la pintura, se puede ver a un hombre que pasa un pan a un preso, en alusión a las obras de *dar de comer al hambriento* y *visitar al preso*. Sin embargo, un detalle digno de

mención en esta pintura es que no solo el pueblo percibe la presencia de la Virgen y Jesús, sino que ella está intercediendo por ellos. Esto es evidente en los gestos de sus manos y la mirada que le dirige a su hijo. Adicionalmente, la versión y estilo de Barrocci son muy diferentes a los de Caravaggio, dada su formación en Bolonia, donde era obispo Gabriele Paleotti (Pacciarotti). La figura de Paleotti es importante, pues fue uno de los principales tratadistas de la Contrarreforma, quien tendría una gran repercusión en la pintura barroca y la concepción del *decoro* al momento de presentar figuras sacras. *Decoro* que muchas veces Caravaggio no seguiría.



Fig. 4. *Madonna di Popolo*, Federico Barocci, 1579. Óleo sobre lienzo, 325 cm x 252 cm. Florencia, Galería Uffizi

Además, la iconografía usada por Caravaggio tampoco es la que tradicionalmente se seguía para pintar las obras de misericordia. Por lo general, se utilizaban fuentes como los grabados de Giulio Roscio Ortino, presentados en *Icones Operum Misericordiae* (fig. 5). Los artistas usaban los grabados como inspiración y guía, lo cual adquirió importancia tras el Concilio de Trento, donde Paleotti expuso cómo se debían de presentar las imágenes sagradas en la pintura. De tal forma, surge la iconografía asociada a cada santo y eventos específicos que se quisiera retratar; se prioriza el respeto al *decoro* de las imágenes sacras y se mantiene fidelidad a las sagradas escrituras. Este es un libro que muestra diferentes formas de representar las siete obras de misericordia, cada una individualmente, en escenarios genéricos, con vestimenta que no iba acorde con la moda del momento, y con gestos y expresiones poco genuinas. Caravaggio no usa esta iconografía y opta por pintar personas comunes, un escenario cotidiano, y motivos que les resultaran familiares a los habitantes de Nápoles.

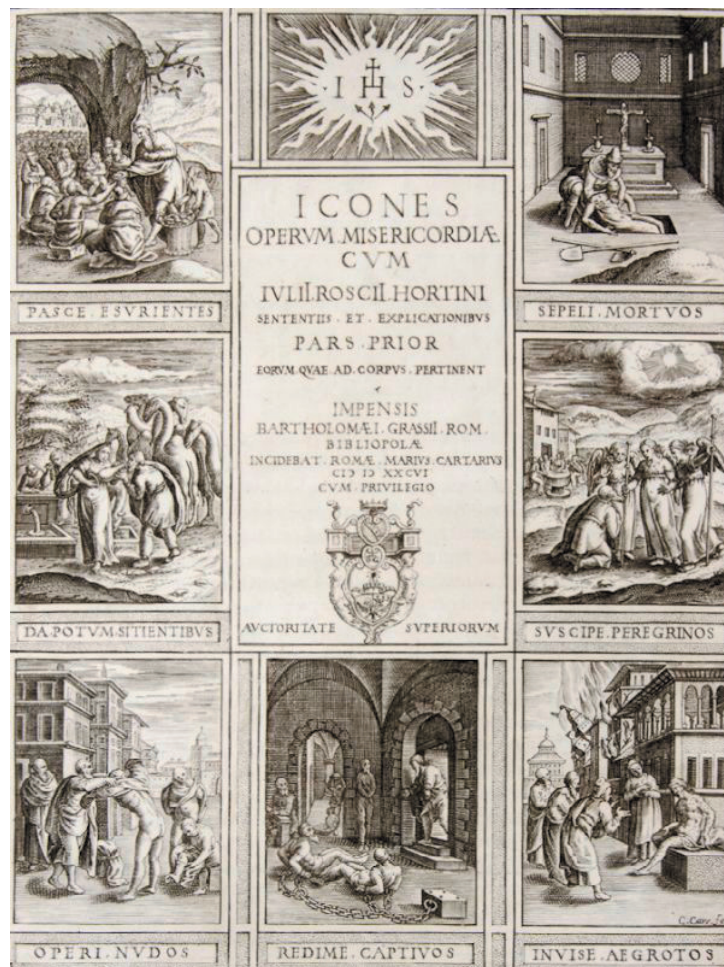


Fig. 5. *Icones Operum Misericordiae*, Giulio Roscio, 1586



Fig. 6. *Las siete obras de Misericordia*, Caravaggio, 1607

En cuanto a los aspectos formales de la obra, se puede apreciar la presencia de la espiral, y figuras amontonadas una encima de otra. Los exámenes realizados en esta obra demuestran lo difícil que fue realizarla, por su composición tan compleja (Schütze). Presentar las siete obras, todas juntas, hizo que este fuese un proyecto muy ambicioso. Por otra parte, en el cuadro no hay una línea narrativa definida entre las escenas, pues cada una está separada la una de la otra, y los personajes realizan su obra sin darse cuenta de que están rodeados de más personas. Todos los personajes están atrapados en un fugaz acto individual, y puestos juntos sin interactuar verdaderamente uno con otro. Sin embargo, todas estas escenas, que parecen no tener nada en común, llevan a pensar en la tradición judeocristiana, y la obra en sí le habla al espectador con respecto a la vida cotidiana en Nápoles.

De derecha a izquierda, la primera obra de la misericordia que se encuentra es *enterrar a los muertos*, que no forma parte del evangelio de San Mateo, sino que fue agregada en la Edad Media. En esta escena, se ve cómo un hombre sostiene una antorcha que ilumina la escena, y se sugiere la idea de la muerte. Si bien no se ve al cadáver, se ven los pies, que recuerdan al cuadro de *La Muerte de la Virgen* pintada en 1606 (fig. 8). *La Muerte de la Virgen* fue criticada por haber usado de modelo a una mujer ahogada, y “perche have fatto con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte [...]”⁴ (Baglione). La representación de los pies no es un detalle menor en la obra de Caravaggio, pues es un tema recurrente en su tradición pictórica; se trata de plantas de pies sucias que muestran la pobreza, la miseria y la humanidad de los modelos. Este no es solo un trabajo que recopila la tradición judeocristiana, sino que es un cuadro que contiene varios elementos propios del pintor que marcan su identidad como artista.

La siguiente escena es la de Pero dando de lactar a su padre Cimón, quien está en la cárcel (fig. 7). Esta escena también es conocida como la *Caritas Romana* (Bühren 63-87). Esta fue una leyenda importante y característica en Roma en el siglo I, y se extendió por el territorio italiano. La leyenda consistía en que una joven va a visitar a su padre que se encuentra encarcelado y condenado a muerte, y lo amamanta; los guardias los descubren y se conmueven tanto de la acción de la joven que liberan a Cimón. Esta era una escena presentada en obras italianas, como el fresco de Perin del Vaga en Génova, el cual probablemente vio Caravaggio en su estancia en la ciudad (Stagno 23-29). De tal forma, esta escena resultaba familiar para quienes la veían, pues ya se la había representado antes. Con estos personajes el artista presenta las obras de *dar de comer al hambriento* y *visitar al preso*.

⁴ Porque pintó con poco decoro a una Virgen hinchada y con piernas desnudas [...].



Fig. 7. Detalle “enterrar a los muertos”, “dar de comer al hambriento” y “visitar al preso”



Fig. 8. *Muerte de la Virgen*, Caravaggio, 1606. Óleo sobre lienzo, 369 cm x 245 cm. París, Museo de Louvre

También se puede ver a San Martín de Tours, que lleva vestimenta moderna y se arranca la túnica para *dar de vestir al desnudo* (fig. 9) (Castelloti 110-113). Frente a él, oculto por las sombras, se encuentra un hombre enfermo acucillado, con las manos juntas en súplica, la planta de su pie sucio, iluminada. Atrás de San Martín se puede ver una oreja de otra persona, que es quien ve al enfermo escondido, lo cual representa la obra de *visitar al enfermo* (fig. 10) (Schütze). Sansón, en el fondo, bebe del maxilar de un burro, en representación de *dar de beber al sediento* (Puglisi). Finalmente, se puede ver a un posadero que apunta hacia la izquierda, fuera del cuadro; frente a él se encuentra un hombre con la concha del peregrino de la tradición jacobina (Bühren), esta escena presenta *dar posada al peregrino*. En todas estas escenas se incluyen personas de apariencia cotidiana, con todas sus imperfecciones y vestimenta de la época, excepto por Sansón, quien lleva una túnica que contrasta con la vestimenta moderna a su alrededor, y es el único personaje del Antiguo Testamento, es decir, una tradición más antigua que los demás personajes.

Todo esto ocurre en un escenario cotidiano para el espectador napolitano, para quien se diseñó el cuadro, pues se trata de un callejón en Nápoles.⁵ De esta forma, Caravaggio no solo incorpora personajes importantes para el catolicismo como Sansón, la figura más antigua, y San Martín de Tours, sino que, además, usa relatos que forman parte de una identidad italiana, como la Caritas Romana, acompañado de elementos que resultan familiares en la obra de Caravaggio. Con esto se logra que el espectador sea testigo en el sentido de que percibe como reales y cotidianas estas personas, y esta escena en específico, pues se sitúa en un lugar de encuentro común de la población de Nápoles. No solo se trata del lugar físico en el que ocurre la obra, sino de un reflejo de la sociedad napolitana, con su moda, gente adinerada que puede ser misericordiosa y grupos más pobres que necesitan de esa misericordia.

⁵ González y Tello (86), en su biografía de Caravaggio, mencionan que el callejón que este pintó sería la esquina de la Via dei Tribunali y el callejón dei Zuroli. Otros autores, como Longhi (ctd. en Castelloti 112), reconocen que se trata de un cruce de caminos napolitanos. De igual forma, Pacciarotti (46) afirma que a Caravaggio le bastó ir a una calle cualquiera de Nápoles para retratar la vida de los napolitanos en este cuadro.



Fig. 9. Detalle "vestir al desnudo", "visitar al enfermo", "dar posada al peregrino" y "dar de beber al sediento"

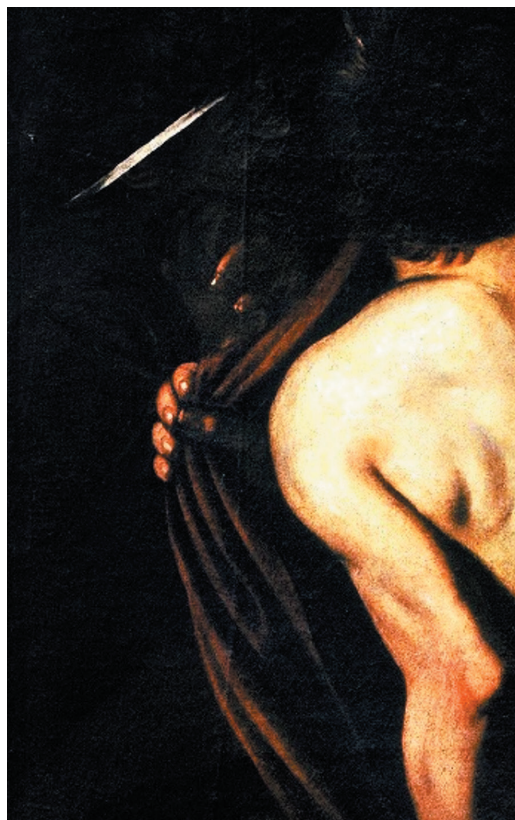


Fig. 10. Detalle "visitar al enfermo"

En la parte superior del cuadro, sostenida por dos ángeles y sobre una nube, se encuentra la Virgen con el niño observándolos (fig. 11). Los personajes que llevan a cabo las obras de misericordia no se dan cuenta de que están siendo observados, sino que siguen realizando sus actividades, por lo que el espectador es el único testigo de esta escena en su totalidad. De este modo, solo quien ve la obra puede apreciar esta visión, conformada por la imagen de la Virgen que es similar a la Virgen, pero no es ella en sí. Existe una diferencia entre los personajes del cuadro y el espectador en cuanto a su capacidad de *observar* lo místico. El espectador puede hacerlo, mientras que los personajes no tienen este privilegio de notar su acercamiento al plano celestial. De igual manera, es importante notar que, si bien el manto de la Virgen está tocando el fuego de la antorcha, este no se quema, por lo que se indica que hay una separación entre lo terrenal y lo metafísico (Bühren 63-87). Adicionalmente, en esta composición se encuentran gestos ya usados por Caravaggio anteriormente, como el gesto del ángel en *Martirio de San Mateo* (1600) (fig. 12). En este, al igual que en las *Siete Obras de Misericordia*, el ángel estira su brazo para alcanzar el plano terrenal, pero la diferencia se encuentra en que, en las *Siete Obras de Misericordia*, no existe tal contacto, por lo que el ángel es un agente pasivo en la escena.



Fig. 11. *Detalle Virgen con el niño en brazos y ángeles*



Fig. 12. *Martirio de San Mateo*, Caravaggio, 1600. Óleo, 323 cm x 343 cm. Roma, Iglesia de San Luis de los Franceses

En cuanto a la temática, como se estableció anteriormente, las obras provienen del evangelio de San Mateo. Son conocidas como las siete obras de misericordia corporales, y resultaron también un debate central en el contexto de la Contrarreforma, respuesta de la Iglesia católica a la Reforma que provocó la separación de la Iglesia protestante en el siglo XVI. Los protestantes sostenían que las obras corporales por sí mismas no bastaban sin el factor salvífico de la gracia, que debe entenderse como el don de Dios sin el cual el ser humano no puede trascender. Es decir, la gracia es el vínculo que une al ser humano con Dios para que su espíritu deje de ser finito y pueda ser salvado (Alfaro 5-29). Naturalmente, la Iglesia católica se oponía a esta idea, y buscaba demostrar el poder de las obras de misericordia y cómo estas trascienden en el tiempo. Dentro de la obra, esto es especialmente asentado porque la Virgen no interviene, y los actores de las obras no se percatan de su presencia, como ocurre con la *Madonna di Popolo*, de Barrocci. De igual manera, la luz indica que hay una función autónoma de la gracia, pues esta ilumina partes muy específicas del cuadro.

En primer lugar, se puede apreciar que María con el niño Jesús y su séquito de ángeles traen consigo una luz divina propia, lo cual indica no solo su divinidad, sino la gracia que de ellos proviene, así como la misericordia. También, la luz se encuentra sobre aquellos que realizan las obras de misericordia, y los pobres que las reciben, de tal forma que se puede apreciar cómo la gracia actúa sobre estas personas sin que la Virgen y su séquito intervengan directamente. Así, Caravaggio usa la luz como una metáfora de la misericordia y de la gracia (Bühren 63-87). Al hacer que la luz provenga de los cuerpos de las personas que se encuentran en un plano celestial, y que esta caiga sobre los cuerpos terrenales, se indica una conexión entre estos personajes, que proviene del poder de la misericordia, y la gracia que permite al ser humano dejar de ser finito. No solo esto, sino que se sugiere que con estas obras se podría llegar a obtener la gracia y acercarse al plano metafísico. A pesar de este acercamiento, las personas mortales siguen sin notar la presencia de lo celestial, y no interactúan con este plano. Esto quiere decir que aún no son gracia ni han vuelto a ella, porque sus espíritus siguen siendo finitos; sin embargo, en ese momento, existe una conexión que establece la posibilidad de salvación, es decir, obtienen el don de Dios. Así, por medio de la luz, se presenta a la misericordia como una virtud que eleva al ser humano a un plano que, si bien no es el celestial, tampoco es únicamente terrenal; la misericordia habilita la posibilidad de la salvación. De tal forma, la luz transmite el poder y el milagro de las obras de misericordia corporales, y hace que la escena sea milagrosa a la vez que realista.

Otro aspecto importante es que quienes comisionaron la obra fueron los nobles gobernadores del Pio Monte, quienes tenían un especial interés en que se pintaran las obras de misericordia corporales, pues ellos mismos realizaban estas obras de misericordia. No solo daban limosina, sino que proveían al “Ospedale degli Incurabili di letti”, donde tendían las camas, alimentaban a los enfermos y daban sepultura a los cadáveres (Pavone 74-77). Así, la obra también se convierte en una herramienta para poder educar al pueblo

y colocar al grupo de gobernadores como modelo, a la vez que alude a las necesidades materiales del pueblo napolitano en el momento (Pavone 74-77). La realidad reflejada, junto con el naturalismo de Caravaggio, lograban que el mensaje resultara más íntimo y convincente. Esta pieza fue comisionada para el altar mayor de la iglesia, junto con otros seis cuadros que mostraran las obras de misericordia individualmente, comisionados a otros pintores desconocidos, de tal forma que la temática de las obras de misericordia se repitiera continuamente, y concluyeran todas juntas en el altar mayor (Puglisi) (fig. 13). De esta manera, el mensaje se repite constantemente y concluye en una imagen poderosa que parece verdadera, y que juega con los sentidos de quien la observa por su dificultad al momento de apreciarla.



Fig. 13. *Las siete Obras de Misericordia* expuesta actualmente en le Pio Monte della Misericordia

La luz y el realismo de Caravaggio son elementos que se conjugan para cobrar vida y hacer que el espectador se vea envuelto en este momento del cual solo él es testigo. El espectador no solo observa la presencia de la Virgen con el niño, sino el momento milagroso, representado por la luz, en que la gracia actúa en los personajes. A la vez, el estilo naturalista y cotidiano le permite sentir que lo que observa es real, y le provee la sensación de interactuar con la obra, pues el pueblo de Nápoles se identificaría con estos personajes y sus necesidades. Esto hace que el estilo naturalista de Caravaggio, que tanto Bellori como Baglione criticaban, así como su juego de luz y sombra, resulte en una pintura que parece cobrar vida. Logra conmover a su audiencia y en consecuencia invita a ser misericordioso.

Si bien Caravaggio se rebela en cierta medida contra el *decoro* que defendía Paleotti —una rebeldía que condenaban Bellori y Baglione por su poco idealismo—, sigue siendo un arte que conmueve y educa, y cumple la función de la pintura en el arte contrarreformista. En cierta medida, su estilo naturalista provoca que la acción de la gracia se sienta real y poderosa, al punto en que parece que estos personajes mundanos han alcanzado el don de Dios y se han vuelto ideales. Se trata de una pintura que demuestra cómo en la miseria humana se encuentra la belleza de la misericordia.

En este momento congelado en el tiempo, en medio de un cruce de caminos de Nápoles y donde se encuentran nobles y pobres, ocurre algo místico. Es la capacidad del ser humano de ser misericordioso y acercarse a la gracia, y los espectadores del cuadro sirven como únicos testigos. Un callejón solitario, que los napolitanos reconocen como lugar común, es escenario de momentos milagrosos. Con esto se logra que el cuadro apele a los espectadores y comprendan la trascendencia de las obras de misericordia en sus vidas. Así también, se alienta al pueblo de Nápoles a realizar las obras corporales de misericordia, para que ellos también puedan alcanzar la gracia. Este mensaje es solamente efectivo por el naturalismo de la imagen. En este cuadro se encuentra un arte que trasciende no solo el tiempo, sino también lo ideal, porque resalta la belleza de aquello que es dolorosamente humano: la necesidad y la bondad.

Referencias

- Alfaro, Juan. "Persona y Gracia." *Gregorianum*, vol. 41, no. 1, 1960, pp. 5–29. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23571647
- Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti*. Roma: Heidelberger historische Bestände, 1642. Digital. <https://doi.org/10.11588/diglit.26789#0007>
- Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni: Co' loro ritratti al Naturale*. Roma: Heidelberger historische Bestände, 1728. Digital. <https://doi.org/10.11588/diglit.11366#0150>
- Bühren, Ralf van. "Caravaggio's 'Seven Works of Mercy' in Naples. The relevance of art history to cultural journalism." *Church, Communication and Culture* vol. 2, no. 1, 2017, pp. 63-87.
- Castellotti, Marco Bona. *La paradoja de Caravaggio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010. *Digitalia*, <https://www-digitaliapublishing-com.ezbiblio.usfq.edu.ec/a/33649>
- González Prieto, Antonio, y Antonio Tello. *Grandes maestros de la pintura: Caravaggio*. Barcelona: Editorial Sol 90, S.L., 2006.
- Pacciarotti, Giuseppe. *La pintura barroca en Italia*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.
- Pavone, Mario Alberto. *Prospettiva*, no. 43, 1985, pp. 74–77. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24430706
- Puglisi, Catherine. *Caravaggio*. Londres: Phaidon, 1998.
- Raben, Hans. "Bellori's Art: The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 32, no. 2/3, 2006, pp. 126–46. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20355327
- Schütze, Sebastian. *Caravaggio: Obra completa*. Taschen, Biblioteca Universalis, 2018.
- Rodríguez, Sebastián. "Las Obras de Misericordia. Origen en las Sagradas Escrituras y desarrollo en la historia de la Iglesia." *Ecclesia*, vol. 30. no. 2, 2016, pp. 207-219.
- Stagno, Laura. "Caravaggio a Genova: i rapporti con i Doria." *Caravaggio e la fuga. La pittura di paesaggio nelle ville Doria Pamphilj*, 2010, pp. 23-29.