

El Descanso en la huida a Egipto de Caravaggio: Poética de la emoción

Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA
Universidad Complutense de Madrid

- I. El reposo de la mirada.**
- II. *Ut pictura poesis, ut musica poesis.***
- III. Salir del cuadro, volver a la realidad.**

I. EL REPOSO DE LA MIRADA

Con un movimiento de su brazo diestro, el ángel frota su arco en las cuerdas del violín, y las notas musicales brotan del instrumento con una armonía celestial que encandila a José y adormece a María y al pequeño Jesús. Nuestra mirada halla su reflejo en el ojo del asno que acompaña la escena, y, atravesada dulcemente por el arte de la pintura, descansa y se deleita en la representación al mismo tiempo que sus personajes. Se apodera de nosotros una suerte de ensoñación melancólica.

De este modo, entramos en la historia sagrada que pintara en Roma el lombardo Michelangelo Merisi, Caravaggio (1571-1610), de acuerdo con un conocido pasaje bíblico -aderezado y desarrollado por otros textos- del Evangelio según San Mateo:

“Cuando ellos [los Reyes Magos] se fueron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Prepárate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. (...)» Él se preparó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto.” (Mt, 2, 13-14)¹.

La Sagrada Familia escaparía del infanticidio de Herodes, que, furioso por la burla de los magos de Oriente, ordenaría asesinar en Belén a todos los menores de dos años (Mt, 2, 16-18). Bien es sabido que el escueto relato evangélico fue enriquecido por los Evangelios apócrifos y por la Leyenda Dorada, además de otros textos de carácter piadoso, teniendo su traslado en numerosas esculturas y pinturas desde la Edad Media. En particular, suele citar el Evangelio del Pseudo Mateo, concretamente el episodio de la palmera (capítulos XX-XXI)². Sin embargo, en la pintura que ahora nos ocupa, Caravaggio concibió una escena ambientada en un paisaje boscoso a las orillas de un río, sin alusión alguna al desierto ni a la palmera que, milagrosamente, se habría inclinado ante las palabras del Niño Jesús.

¹ *Biblia de Jerusalén*, Barcelona 2006, p. 1421 (traducción de la edición francesa de: París 1998).

² *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1996, pp. 212-214 (9ª edición; 1ª edición: Madrid 1956; colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios de Aurelio de Santos Otero).

Por otra parte, la lectura de esta pintura resulta un tanto extraña por el encuadre adoptado y la disposición de los personajes; y, sin embargo, todo obedece a un cuidadoso estudio y a ciertas constantes artísticas de su creador, según veremos. De izquierda a derecha, el anciano José aparece sentado con una partitura sobre la albarda de su borrico que, descargado, observa tras él. Frente al anciano, de pie y de espaldas al espectador, un ángel mancebo tañe un violín; su bella y grácil figura de carnes nacaradas está cubierta pudorosamente por una tela blanca, que ondea en torno a su cuerpo. Este personaje alado es el centro –y eje-compositivo del cuadro, así como el principal foco de atención lumínica. A la derecha, un segundo punto de atención lo forman María y Jesús. El Niño duerme plácidamente en el regazo de su madre que, agotada por el viaje camino de Egipto, cae también dormida. Sin duda, la dulce melodía tocada por el ángel ha acompañado el sueño de ambos. Más allá, un paisaje otoñal de ribera fluvial arropa mansamente esta cautivadora escena (fig. 1). El descanso de los personajes es también el reposo de nuestra mirada dentro de los límites del cuadro.

II. *UT PICTURA POESIS, UT MUSICA POESIS*

No se sabe con certeza el cliente que encargó este lienzo, que suele datarse hacia 1596-1597, aunque se ha considerado que podría encontrarse entre el círculo aristocrático del cardenal Francesco Maria Bourbon del Monte, célebre protector y coleccionista de Michelangelo Merisi, Caravaggio³. Se ha barajado el nombre del cardenal Pietro Aldobrandini, sobrino del papa Clemente VIII (1592-1605), así como el de Girolamo Vittrice, cuñado de Prospero Orsi, y el de ciertos sacerdotes oratorianos de la iglesia romana de San Felipe Neri. Giulio Mancini, primer biógrafo italiano de Caravaggio, menciona una *Huida a Egipto* junto con otros tres cuadros del pintor en la casa de monseñor Fantino Petriagnani, que bien pudiera haber sido su primer propietario, según la crítica actual⁴. Desde el siglo XVII, al menos desde 1650, la obra pertenece a la

³ Entre la ingente bibliografía sobre Caravaggio, inabarcable para los límites de este pequeño ensayo, podemos recordar las monografías, ya clásicas, de LONGHI, R., *Caravaggio*, Milán 1952, y de FRIEDLAENDER, W., *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid 1995 (2ª reimpresión; edición original: Princeton 1955), entre muchas otras. También los libros de MARINI, M., *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, "pictor praestantissimus"*, Roma 1987, y de CINOTTI, M., *Caravaggio*, Bérgamo 1991. O las monografías más recientes de VODRET, R., *Caravaggio. The complete works*, Milán 2010; VODRET, R., *Caravaggio, 1571-1610*, Milán 2021; y de STRINATI (dir.), *Caravage*, París 2015. Recientemente, una revisión crítica de los últimos setenta años de historiografía acerca del pintor ha sido publicada por SGARBI, V. et al., *Ecce Caravaggio. Da Roberto Longhi a oggi*, Milán 2021.

⁴ Véase el estudio de MORETTI, M., "Caravaggio in casa di monsignor Fantino e alcuni documenti sui Petriagnani e Ferdinando de' Medici", en ZUCCARI, A. (ed.), *Il giovane Caravaggio. "Sine ira et studio"*, col. Arte e Storia, nº 4, Roma 2018, pp. 85-96.

colección Doria-Pamphilj⁵, que también conserva la bellísima *Magdalena arrepentida* del mismo autor, cuya modelo recuerda poderosamente a la Virgen del cuadro analizado. Presumiblemente, al ser un encargo particular para el ámbito privado, acaso un *quadro da galleria* o *da stanza*, no hallaría tanta proyección en el ambiente artístico romano como otras obras públicas de Caravaggio. De cualquier modo, según explicamos a continuación, el cliente que lo encargara habría de ser un personaje culto y sofisticado a tenor de todos los elementos que singularizan esta realización, de gran complejidad conceptual y compositiva.

La obra destila un lirismo especial. Su delicadeza, su armónica composición, el uso lumínico y cromático contribuyen para crear a una bellísima interpretación del asunto evangélico. A través de todos los elementos intervinientes logra transmitir una profunda emoción. El viejo tópico horaciano de *Ut pictura poesis* (“Así la Poesía como la Pintura”, y viceversa) viene a cumplirse en esta obra, en la que Caravaggio acometió una de sus primeras historias sagradas conocidas. En ella, el pasaje bíblico tantas veces representado en la pintura se tiñe de una particular atmósfera. Materia y espíritu, sensualidad y fe, se concitan dentro de los límites del lienzo para crear un instante poético de enorme hondura; su huella trasciende las circunstancias de su creación, ofreciendo una imagen de singular belleza.

Además, es insoslayable la relación de la escena con la música. En la partitura que sostiene José y que interpreta el ángel, Caravaggio reprodujo un motete del compositor flamenco Noël Bauldwijn sobre un pasaje del Cantar de los Cantares (7, 7), *Quam pulchra est et quam decora* (fig. 2)⁶, composición dedicada a la Virgen que se publicara en 1519 por primera vez. En otros cuadros juveniles del pintor, cuando estaba bajo la protección del cardenal Francesco Maria del Monte y su refinado círculo intelectual, aparecen músicos y cantantes con partituras a veces identificables (*Los músicos*, 1595-1596, y *Tañedor de laúd*, 1597-1598, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; una primera versión del *Tañedor de laúd*, 1595-1596, en el Museo del Hermitage, San Petersburgo). Para el caso que ahora nos concierne, el fragmento bíblico escogido ha dado pie a interpretar la representación en clave alegórica: a veces desde el erotismo, por su sensualidad (especialmente el ángel), y otras desde una visión cristiana (el amor simbólico entre Cristo y la Iglesia, representada por María), más acorde con

⁵ CAPPELLETTI, F., “La Galleria Doria Pamphilj. Introduzione allá storia del palazzo e dalla raccolta”, en *Nuova guida alla Galleria Doria Pamphilj*, Roma 1996, p. 10; *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez* [catálogo de la exposición], Milán 1996, nº 4, p. 39.

⁶ ¡Qué bella eres, qué hermosura (...)! *Biblia de Jerusalén*, Barcelona 2006, p. 830.

el contexto en que se creara; no hay que olvidar el uso alegórico de aquellas imágenes entre el Esposo y la Esposa, el Amado y la Amada, en la literatura mística contemporánea⁷. Podemos advertir, asimismo, la alusión alegórica del Cantar de los Cantares (7, 8-9) a la palmera⁸, presente en la composición de Bauldwijn, que conectaría con el pasaje apócrifo de la Huida a Egipto, aun cuando no encuentre correspondencia visual por medio de las especies vegetales.

A propósito de ello, Helen Langdon escribe con agudeza que “la música de Baulduin [Bauldwijn] es sombría, y el paisaje de Caravaggio, lírico y otoñal, exuda melancolía y fugacidad. La música evoca el paso del tiempo, el tiempo que conducirá a Cristo a la muerte, pero también a la resurrección”⁹. Parafraseando al escritor Paul Léautaud, podríamos decir que la pintura nos atrae, ante todo, por cierta melancolía que suscita en nosotros su belleza¹⁰. Del mismo modo, podríamos recordar una inscripción de un grabado del *Amphitheatrum sapientiae aeternae* de Henricus Khunrath, publicado en 1609, que ilustra el gabinete del alquimista melancólico: “*Musica sacra tristitiae spiritumque malignorum fuga quia spiritu Jeovah (libenter?) psallit in corde Gaudio pio perfuso*” (“La música sagrada ahuyenta la tristeza y a los espíritus malignos, porque el espíritu de Jeovah canta salmos en el corazón invadido por devota alegría); este texto, que se ha querido relacionar con la figura del cardenal Del Monte, protector de Caravaggio, y con la pintura de *Los músicos* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), acaso pudiera proporcionar una de las claves interpretativas del cuadro que nos ocupa¹¹.

Por otro lado, también se ha de observar el ritmo encadenado, fluyente, que ofrecen los personajes y elementos de la escena, que se podría parangonar con aquella misma melodía polifónica. Forzando aún más la lectura del cuadro, se ha de advertir su meditada composición a base de contrastes y de una secuencia jerárquica y cadenciosa, que pudiera responder a una idea superior. Nuestra mirada “entra” en el espacio pictórico para encontrarse, en primer lugar, con la pareja formada por el asno (animal) y José (humano anciano y curtido),

⁷ Sobre las diversas interpretaciones de la obra, remitimos a la última gran monografía del pintor: VODRET, R., *Op. cit.*, 2021, cat. 5, pp. 120-122.

⁸ “Tu talle como de palmera, / tus pechos son los racimos; pienso subir a la palmera, voy a cosechar sus dátiles”; *Biblia de Jerusalén*, Barcelona 2006, p. 830.

⁹ LANGDON, H., *Caravaggio*, Barcelona 2002, p. 157 (edición príncipe: Londres 1998).

¹⁰ “Me gusta esa melancolía que me produce el contemplar las cosas bellas”, cita tomada de SCHIFFTER, F., *La belleza. Una educación estética*, Madrid 2020, p. 11.

¹¹ Véase en: *Caravaggio* [catálogo de la exposición], Madrid 1999, p. 89. Sobre *Los músicos* del Metropolitan Museum of Art, remitimos también al libro de TERZAGHI, M. C. et al., *Caravaggio. I Musici*, Venecia 2017.

que observan absortos. Sigue la figura del ángel (celestial y de belleza juvenil), con los ojos entornados mientras toca; se erige como un *intermezzo* –en términos compositivos y musicales- entre los miembros de la Sagrada Familia. Después, María (humana joven y virginal) y Jesús (Dios encarnado en un hermoso niño), que, sumidos en un sueño profundo, aparecen ajenos a su entorno ante nuestra mirada (fig. 3). El paisaje ribereño deja escapar nuestro recorrido visual, que reposa y se disuelve en la magna obra de la naturaleza.

El *Descanso en la huida a Egipto* es uno de los escasos ejemplos en los que Caravaggio incluyó un paisaje, que, sin duda, resulta especialmente afortunado para la creación de la atmósfera poética –sacra, si se quiere- que venimos comentando. Este paisaje fue ejecutado a base de planos paralelos, empleando ricas veladuras. Se han querido ver en el cuadro reminiscencias de la pintura lombarda –en la que se formara el pintor-, particularmente de Lorenzo Lotto (ca. 1480-1556) y Girolamo Savoldo (ca. 1480-1548), incluso de Moretto (ca. 1498-1554), de Giorgione (ca. 1577-1510) o de Tiziano (ca. 1490-1576). La minuciosa ejecución de cada elemento, con precisión naturalista, o el tono bucólico de la escena son aspectos ligados a aquellos referentes del norte de Italia. Citando a Giulio Carlo Argan, en esta obra.

“Caravaggio recupera el motivo veneciano de la figuración sacra en el paisaje; quiere afirmar que no hay diferencia entre el sentimiento de lo real y el sentimiento de lo divino. (...) El motivo religioso es también social: lo divino se revela a los humildes. Pero el modelo realista se hace mítico en la figura «ideal» del ángel: de la tierra surge, como por encantamiento, su bello cuerpo rosado con la blanca espiral del velo. Es un *genius loci*, casi una personificación del paisaje cálido, luminoso y acogedor; su determinación poética es claramente veneciana. De la realidad pasa a la realidad poética, al idilio (...)”¹².

Ciertamente, la impronta de la pintura septentrional en esta obra parece evidente, en especial los paisajes crepusculares tan queridos por los maestros venecianos. Pero la rotunda presencia de las figuras y su verosimilitud, la particular poética que destila la puesta en escena para narrar una historia emotiva, que mueva a los *afetti* -afectos, o emociones-, es un rasgo distintivo del personal estilo de Caravaggio. *El éxtasis de San Francisco de Asís* (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford; fig. 4) ofrece ciertas concomitancias en la concepción compositiva y paisajística -con una iluminación más oscura y contrastada-, también en lo concerniente a la dulce ternura de los personajes, con el lienzo que nos ocupa, datándose ambos por la misma época. Asimismo,

¹² ARGAN, G. C., *Renacimiento y Barroco*, t. II, Madrid 1987, pp. 276-277.

existe un reducido paisaje en la *Conversión de San Pablo* de la colección Odescalchi de Roma¹³ y en *El sacrificio de Isaac* de los Uffizi de Florencia¹⁴, ambas obras realizadas durante los primeros años del Seiscientos.

Y aún en una cuarta pintura atribuida al artista, el desaparecido *Cristo en el Huerto de los olivos* (antes en el Kaiser-Friedrich Museum, Berlín), se podía apreciar un paisaje nocturno. Cabe preguntarse por qué Caravaggio apenas exploró esta vía, la de la ambientación paisajística de las escenas sagradas. Acaso la complejidad narrativa que buscaba para este tipo de representaciones exigía una mayor austeridad y concentración en los recursos pictóricos; Caravaggio lograría la expresión de los múltiples *afetti* contenidos en la Historia Sagrada por la vía de un naturalismo radical y del empleo del claroscuro, centrándose en la gestualidad humana¹⁵. Sobre los fundamentos de la cultura desarrollada en el Cinquecento, el interés por los *motti dell'anima* en las artes visuales -particularmente en la pintura- experimentó un enorme desarrollo entre finales del siglo XVI y el inicio del siglo XVII, y la figura de Merisi se convirtió en el principal referente para numerosos artistas por la impactante novedad de sus creaciones.

Otros elementos han querido compararse con realizaciones anteriores y de su tiempo. La figura del ángel, por ejemplo, ya fue relacionada por Friedlaender con los ángeles de la cartuja de Carignano pintados al fresco por Simone Peterzano (ca. 1535-1599), maestro de Caravaggio en Milán; e, incluso, haciéndose eco de estudios anteriores, con ciertas figuras de Annibale Carracci (1560-1609), como la *Volutas de Hércules en la encrucijada* (Galleria Nazionale, Nápoles)¹⁶. Aunque el joven ángel de la *Huida a Egipto* pudiera tener reminiscencias manieristas de una u otra procedencia, la realidad es que su figura es plenamente caravaggiesca, parangonable a los modelos presentes en sus cuadros de jóvenes músicos u otras pinturas profanas. Paradójicamente, la candorosa belleza de este efebo, que pretende ser celestial, acentúa los valores sensoriales, sensoriales,

¹³ Sobre este cuadro, véase LEPRI, G. (ed.), *Capolavori da scoprire. Odescalchi, Pallavicini* [catálogo de la exposición], Roma 2006, pp. 83-96.

¹⁴ Se pudo ver en Madrid en 2016, en la exposición organizada en la Museo Thyssen-Bornemisza, cuyo catálogo recoge la bibliografía de la obra: *Caravaggio y los pintores del norte* [catálogo de la exposición], Madrid 2016, cat. 8, pp. 82-83.

¹⁵ En este punto, se ha de considerar el influjo del teatro en la producción del pintor, siguiendo los argumentos de TERZAGHI, M. C., "Per le fonti del naturalismo di Caravaggio: il teatro", en EBERT-SCHIFFERER, S. y TEZA, L. (ed.), *Caravaggio e i letterati*, Todi 2020, pp. 79-97.

¹⁶ FRIEDLAENDER, W., *Op. cit.*, pp. 186-187. Este autor propone otras relaciones a propósito del paisaje: Lotto y Tintoretto (pp. 185-186). Sobre el maestro de Caravaggio, véase también FACCHINETTI, F. et al. (ed.), *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio* [catálogo de la exposición], Milán 2020.

de la escena al situarse en una posición central, cercana y de espaldas al espectador. Esta posición ha servido como argumento a algunos estudiosos para defender que el ángel actuaría a modo de bisagra entre las dos partes del lienzo, distinguiendo simbólicamente el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento.

El particular estilo del artista lombardo germinaría en Roma de un modo espléndido a mediados de la década de 1590, y esta pintura conjuga diversos elementos de aquel momento, algunos de los cuales terminaría abandonando (paisaje), indagando o potenciando otros más (emociones, pauperismo, uso contrastado de luces y sombras...).

Por otro lado, la pintura de Merisi pronto fructificó en las sucesivas oleadas de pintores que se han denominado “caravaggioscos”; un conjunto heterogéneo que incluye discípulos y admiradores que convivieron con el artista lombardo, o seguidores que sólo contemplaron algunas de sus obras, imitándolas o reinterpretándolas en mayor o menor medida dentro y fuera de Italia, etc. En relación con el *Descanso en la huida a Egipto* de la Galleria Doria-Pamphilj podemos recordar las diversas versiones que acometiera Orazio Gentileschi (1563-1639) del mismo asunto; la conservada en el Birmingham Museum and Art Gallery presenta un curioso contraste con la pintura de Caravaggio: José es ahora el que duerme, mientras María amanta al Niño despierto y el paisaje se ha tornado en una tapia arruinada por la que asoma la cabeza del asno (fig. 5). Entre los pintores españoles, citaremos ahora a Juan Bautista Maíno (1581-1649); sagazmente, se ha visto la impronta del artista lombardo en ciertos gestos de ternura de algunos personajes pintados por aquél, como la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, sin olvidar las conexiones estilísticas y emocionales con la pintura del propio Gentileschi¹⁷. Entre finales del Quinientos y las primeras décadas del Seiscientos, la Ciudad Eterna fue un crisol artístico en el que las obras de Merisi ofrecían focos de atención insoslayables para propios y foráneos.

III. SALIR DEL CUADRO, VOLVER A LA REALIDAD

El *Descanso en la huida a Egipto* opera en nuestra percepción como si de una sinestesia se tratara, uniendo distintas cualidades sensoriales que afloran dentro de los márgenes del cuadro, como si un *hortus conclusus* cargado de lirismo se hubiera abierto ante nuestra mirada y nuestros oídos, incluso para

¹⁷ FINALDI, G., “Sobre Maíno e Italia”, en RUIZ GÓMEZ, L. (ed.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)* [catálogo de la exposición], Madrid 2009, pp. 48-50.

el olfato y el tacto, con el propósito de complacernos y persuadirnos. Quisiéramos permanecer embelesados ante la tierna escena, rodeados del aromático frescor que exhala el paisaje, acaso escuchando los sugestivos versículos del Cantar de los Cantares acompañados por el violín.

Salir del cuadro, volver a la realidad -a otra realidad-, nos impele a una reflexión personal que, acaso, tiene que ver con la elección de esta obra para este breve ensayo. Además de su belleza formal y de los valores espirituales que sugiere, hemos querido traer al presente este episodio bíblico espléndidamente pintado porque bien podría leerse en clave actual. En esta trágica coyuntura con millones de familias desplazadas huyendo del horror de la guerra, creemos que el arte sacro puede ofrecer un bálsamo espiritual o, al menos, un motivo para la meditación.

Las obras de arte nos interpelan desde el pasado en el presente, y esa doble condición, en tanto que objetos pretéritos y singulares -estéticos- que llegan hasta nuestro tiempo, hace que, en cierto sentido, cobren vida ante nuestros ojos. Según explica William J. T. Mitchell, “el deseo de las pinturas (...) es cambiar su lugar con el espectador, subyugar o paralizar al espectador, convirtiéndole a él o a ella en una imagen para la mirada de la pintura, en lo que puede ser denominado “efecto Medusa”¹⁸. Lejos de quedar petrificados ante el *Descanso en la huida a Egipto*, constatamos en esta pintura la extraordinaria capacidad de Caravaggio para mover a las almas a través de tiempo: aquellos *motti dell'anima* que con tanto ahínco buscó la cultura contrarreformista, y que hoy en día identificamos con un arte profundamente emocional.

¹⁸ MITCHELL, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Bilbao 2017, p. 62 (edición príncipe: Chicago 2005).



1. Michelangelo Merisi, Caravaggio. *Descanso en la huida a Egipto*. 135,5 x 166,5 cm.; óleo sobre lienzo. Ca. 1595-1597. Galleria Doria-Pamphilj, Roma (FC 241). Fuente: Wikimedia Commons.



2. Michelangelo Merisi, Caravaggio. *Descanso en la huida a Egipto* (detalle). Galleria Doria-Pamphilj, Roma.



3. Michelangelo Merisi, Caravaggio. *Descanso en la huida a Egipto* (detalle). Galleria Doria-Pamphilj, Roma.



4. Michelangelo Merisi, Caravaggio. *El éxtasis de San Francisco de Asís*. 93,9 x 129,5 cm.; óleo sobre lienzo. Ca. 1597-1599. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford. Fuente: Web oficial del Wadsworth Atheneum Museum of Art.



5. Orazio Gentileschi. *Descanso en la huida a Egipto*. Óleo sobre lienzo. Ca. 1615-1621. Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham. Fuente: Web oficial del Birmingham Museum and Art Gallery.