

RESONANCIAS DE FRANCISCO SUÁREZ EN EL ARTE DE CARAVAGGIO

Vol. 14 / julio-diciembre 2025

ARTÍCULO / INFORME. Autora: Daniela d'Ambrosio

Expondré aquí una conexión entre la obra pictórica *La vocación de San Mateo*, de Michelangelo Merisi, conocido universalmente como Caravaggio, y el pensamiento teológico de Francisco Suárez (1548-1617), particularmente en lo concerniente a la compleja interacción entre la gracia divina y el libre albedrío humano. Es relevante destacar que algunos autores explicitan que, para aprehender la problemática teológica abordada por Suárez respecto del *concursum*, es decir, el concurso y la ayuda eficaz de Dios necesarios para el libre albedrío, resulta muy instructivo “mirar con atención un cuadro de Caravaggio pintado en el mismo año”^[1], en referencia a *La Vocación de San Mateo*.

Se debe al Prof. Costantino Esposito el descubrimiento y estudio de la posible conexión temática entre la obra de Caravaggio y el pensamiento teológico de Suárez. Mediante la descomposición del tema en sus partes constitutivas, sometiéndolas a un examen ordenado y secuencial, cabe observar en primer lugar la teoría del *concursum* de Suárez. Esto implica la exploración de su contexto histórico-teológico, destacando en particular la *Controversia de auxiliis*, y su posición específica respecto de la compleja relación entre la gracia eficaz y la libertad humana. Para ello Esposito se sirve de varias investigaciones (véase Bibliografía). En segundo lugar, procede al examen de la obra pictórica de Caravaggio: *La vocación de San Mateo*. La atención se ha de centrar en el análisis de los elementos visuales clave, esto es la luz, los gestos y los personajes, así como las interpretaciones artísticas e históricas que todo ello suscitado. Asimismo, consideraremos *El Martirio de San Mateo* en conexión con la posible consecuencia derivada de la respuesta libre a la gracia. Finalmente, atenderemos al análisis del contexto histórico-cultural y teológico compartido por ambos autores. Este contexto se identifica con el periodo postridentino y, por ello, en el marco de la Contrarreforma. El estudio sistemático de estos componentes fue llevado a cabo mediante el análisis de fuentes. En el contexto de este trabajo, es crucial precisar que estas fuentes no constituyeron datos recopilados empíricamente en el campo. Se trataba, por el contrario, de materiales preexistentes, específicamente textos —tales como obras teológicas, estudios críticos e histórico-artísticos— y la propia obra de arte, considerada como un documento visual. La interpretación principal, es decir, la hipótesis de que *La vocación de San Mateo* podría ser concebida como una potente ilustración visual de la compleja relación entre gracia y libertad que Suárez buscaba articular conceptualmente, surge como resultado directo de este proceso analítico. Se procura demostrar así cómo los elementos visuales del cuadro reflejan la tensión y la cooperación existentes entre la acción divina y la respuesta humana.



La ejecución de *La vocación de San Mateo* de

Caravaggio tuvo lugar entre 1599 y 1600. Fue obra destinada a la Capilla Contarelli en la iglesia de San Luigi dei Francesi, de Roma. Coincidentemente, en 1599, el insigne Suárez, publicó un opúsculo sobre esta temática, *El concurso y la ayuda eficaz de Dios en cuanto necesario al acto del libre albedrío*^[2]. Aunque no es posible establecer un vínculo causal directo entre la teoría específica del *concursum* de Suárez y la concepción artística de Caravaggio, la simultaneidad temporal y temática no parece fortuita, pues ambos trabajos, aun tan diversos, se enmarcan en la intensa, a menudo acalorada y muy célebre controversia teológica de *auxiliis divinae gratiae*^[3] que caracterizó el debate post-tridentino, confrontando principalmente a la Orden de Predicadores (dominicos) y a la Compañía de Jesús (jesuitas). Se considera uno de los conflictos doctrinales más graves de la historia de la Iglesia en la edad moderna, no solo en el plano teológico sino también en el de los poderes y las relaciones entre órdenes religiosos, la Santa Sede y las potencias seculares. Como es sabido, la disputa estalló a partir de la acusación de pelagianismo lanzada por el dominico Domingo Báñez a los jesuitas Pedro de Fonseca y, sobre todo, a Luis de Molina y se intensificó después de la publicación del tratado de Molina *De concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* en 1588^[4]. Báñez defendía una visión que enfatizaba la acción divina a través de la doctrina de la premoción física. Según esta perspectiva, la inteligencia divina preordena *ab aeterno* las acciones humanas, y la voluntad es determinada «físicamente» (es decir, interior y activamente) por la Gracia Divina para realizar el acto salvífico. Los críticos, en particular los jesuitas, veían en esta posición una peligrosa cercanía al determinismo calvinista, que corría el riesgo de anular la genuina libertad humana. Por otro lado, los jesuitas, tendían a subrayar la cooperación entre la gracia y la voluntad libre. La eficacia de la gracia parecía, de este modo, depender en cierta medida de su aceptación por parte de la voluntad humana, aunque dicha aceptación fuera posibilitada por la gracia misma. Este énfasis en el papel de la voluntad humana expuso a los jesuitas a la acusación, por parte de los dominicos, de semipelagianismo, es decir, de atribuir un peso excesivo a los méritos humanos en el proceso de justificación.

Es de recordar que Suárez se alineó oficialmente a favor de las tesis de Molina a partir de 1590. Sin embargo, su posición fue a menudo interpretada como un intento de encontrar un punto de equilibrio o una solución que pudiera conciliar la disputa de manera satisfactoria para ambas partes. Esto no le ahorró violentos ataques tanto de los dominicanos como de la Inquisición española. Los primeros lo acusaban de desviarse de la doctrina de Agustín y Tomás de Aquino, los segundos de atentar contra las prerrogativas de la Inquisición misma.

La solución propuesta por el jesuita se articula en torno al concepto de *concursum* (concurso) o cooperación divina. Para él, este término trasciende la simple idea de una ayuda recíproca entre dos entidades distintas; representa más bien el modo moderno de entender la mutua constitución de los dos términos, es decir, la posible armonización entre el plano natural y el sobrenatural. Su teoría afirma una dependencia no anuladora, es decir, aunque la voluntad humana dependa causalmente de Dios, ella tiene en su poder todo lo que es necesario para su determinación. La acción divina opera *non sine voluntate, sed cum voluntate* (no sin

la voluntad, sino con la voluntad), incluyendo y actuando a través del acto voluntario humano. La determinación del acto en cuanto libre: en su decreto eterno, Dios no quiere otra cosa que el mismo acto de la criatura en cuanto acto libre. La causalidad divina no produce un acto necesario o forzado, sino el acto de la voluntad en su naturaleza intrínseca de acto libre. La afirmación *Deum determinare voluntatem* (Dios determina la voluntad), aparentemente paradójica, según el pensamiento barroco es central. La determinación divina es tal que fundamenta y hace posible la libertad humana. La vocación divina es comprendida por Suárez como una llamada a la libertad, no un impulso irresistible. La gracia eficaz se manifiesta al proporcionar al individuo los medios para poder aceptar o rechazar la llamada divina a través de un acto de voluntad libre. La gracia no elimina la posibilidad del rechazo. Esto es particularmente relevante para los «actos sobrenaturales» como la fe, la esperanza, el arrepentimiento, que no pueden ser realizados por la sola fuerza natural del hombre, sino que requieren la gracia eficaz.

Para Suárez, la dificultad no residía en negar la necesidad del auxilio eficaz de Dios, principio admitido por todos los teólogos católicos. El problema central era explicar cómo este auxilio eficaz actúa sin aniquilar la libertad humana. La gracia eficaz, según Suárez, confiere al individuo los medios y las ayudas para poder realizar un acto de voluntad libre con el que aceptar, pero también rechazar dicha llamada. En esencia, la determinación divina no anula la libertad, sino que la constituye y garantiza en cuanto libre. La llamada divina es, en este sentido, un llamamiento a la libertad[5].



Es en este punto donde se articula la conexión con *La vocación de San Mateo*. La escena que Caravaggio representa en el lienzo de la Capilla Contarelli se sitúa en un ambiente contemporáneo (probablemente una oficina de impuestos) sumido en una oscuridad sombría, la cual está casi desgarrada por un haz de luz diagonal que irrumpe desde una fuente externa e ilumina al grupo de recaudadores en la mesa. Esta luz posee un intenso significado simbólico: es la Gracia Divina que irrumpe en la oscuridad de la existencia pecaminosa. Cristo, acompañado por San Pedro (figura añadida posteriormente e interpretada como mediación de la Iglesia), entrando, llama a Mateo al apostolado, extendiendo su mano y señalándolo con el dedo.

La identificación precisa del llamado, del «verdadero Mateo», ha sido objeto de debate académico[6]. La tradición y algunas interpretaciones lo identifican con el hombre barbudo en el centro, que parece señalarse el pecho con perplejidad. Esta acción de llevarse la mano al pecho era tradicionalmente un gesto de haber acogido una propuesta. Sin embargo, la composición, la dirección de la mirada y del gesto de Cristo (y de Pedro que lo repite) parecen apuntar más hacia el joven sentado en la cabecera de la mesa, inclinado sobre el dinero. Este joven, absorto en contar dinero con gesto ávido, encarna la adhesión al mundo material contrapuesta a la llamada espiritual. La descripción de Bellori[7], que identifica a Mateo con el barbudo que se señala el pecho, podría estar equivocada, ya que el gesto del barbudo en el cuadro parece más bien indicar al joven, su rostro expresa perplejidad, no deseo de seguir a Jesús, y sus acciones no son compatibles con levantarse. Además, Cristo mismo mira y apunta al joven. El joven en la mesa tiene los atributos de Mateo (la

bolsa de dinero) y su vestimenta se ajusta más a la de un «trufador» o recaudador de impuestos, como pidió Contarelli. El rostro del barbudo tampoco coincide con el de Mateo en las otras telas de la capilla. La ambigüedad en la identificación, o la hipótesis de que Caravaggio pudo haber representado el momento exacto en que la llamada divina alcanza al recaudador, transformándolo en Mateo, pondría en escena el dramático encuentro interior entre la luz de la Gracia y el libre albedrío. Independientemente de quién sea el «verdadero» Mateo en el lienzo, la escena captura ese «momento en que ‘el llamado’ puede decir sí o no»[8], ilustrando visualmente la gracia que hace posible la respuesta libre, sin coaccionarla.



A este respecto Renato Guttuso, en su presentación de las obras de Caravaggio y en particular de *La Vocación*, afirma[9]:

La vocación de San Mateo es una de las pinturas clave en toda la historia del arte. Es el verdadero ‘estallido’ de Caravaggio. Un cuadro en el que todos los aspectos están compenetrados e interdependientes, donde la elección del fragmento de vida – una elección no casual – se logra mediante el empleo constructivo y significativo de la luz.[...] Para el pintor, poco importaba quién era Mateo según los Evangelios: le bastaba saber que era un hombre llamado mientras se ocupaba de cualquier acción de su jornada. Y, para ‘decir’, Caravaggio se sirve de una escena familiar para él, de un tema que siempre le ha fascinado, porque solo a través de lo que le es afín y familiar puede dar cuenta de la verdad, y no reconstruyendo una escenografía basada en textos o nociones tradicionales[10].

A pesar de la identificación definitiva, la escena representa el momento crucial de la llamada. No es el instante en que Mateo se levanta y sigue a Jesús («Y él se levantó y lo siguió», Mt 9,9), que era una de las opciones iconográficas contempladas en el contrato, sino el instante inmediatamente anterior, aquel en el que “Jesús vio un hombre sentado en la mesa de los impuestos, llamado Mateo, y le dijo ‘levántate’” (Mt 9,9). Esta formidable instantánea congela la escena en el dramático encuentro interior entre la luz de la Gracia y el libre albedrío. El individuo (el joven) es captado en el acto de ser interpelado por la gracia (la luz/la llamada de Cristo). Se describe al joven como “encorvado, en un silencio tenso, suspendido entre la atracción hacia el dinero... y esa nueva luz”[11], mientras el personaje barbudo a su lado se muestra perplejo. Este momento preñado en el que puede decir sí o no visualiza pues de manera potente la tensión y el drama de la relación entre gracia y libertad, que constituía el núcleo del debate teológico de la época y de las reflexiones de Suárez. La escena no retrata a un individuo pasivamente determinado por la gracia, sino a un ser humano que, aun siendo iluminado y llamado, se halla en la condición de libre elección.

La imagen de Caravaggio es leída como una «pastoral visiva»[12] que, al enfatizar la elección humana frente a la gracia, se alineaba con la doctrina católica sobre la cooperación entre gracia y voluntad, refutando

implícitamente la teoría protestante de la predestinación en sentido determinístico. La escena, al mostrar la llamada y el inicio de la respuesta (la luz que ilumina y calienta al joven), en lugar de la respuesta completa (el levantarse y seguir), enfatiza el drama de la gracia que busca la libertad para realizarse.

En conclusión, *La vocación de San Mateo* de Caravaggio, contemporánea de los escritos de Suárez sobre el concurso divino, puede ser considerada una importante ilustración visual de la compleja relación entre gracia y libertad que Suárez procuraba articular conceptualmente. La luz y el gesto de Cristo simbolizan la gracia y la llamada, mientras que la duda o perplejidad de los personajes representan al individuo humano en su libre confrontación con esta llamada, en su capacidad de aceptar o rechazar, una capacidad que, lejos de ser abolida por la acción divina, es por ella posibilitada y confirmada.

Tanto el cuadro como la elaboración teológica, empleando medios distintos (la imagen directa y sugerente, por un lado, la argumentación conceptual por otro), abordan e intentan tornar inteligible el misterio de la acción simultánea de Dios y del hombre en el proceso de conversión y salvación, reflejando la sensibilidad y las preocupaciones fundamentales de la época. Caravaggio, con su expresión que estimula interrogantes sin ofrecer respuestas explícitas, invita al espectador a la contemplación e identificación de ese instante crítico del encuentro entre lo divino y lo humano, una experiencia visual que dialoga con la tensión intelectual que Suárez se esforzaba por resolver en su especulación teológica.

En resumen, la teoría de Suárez representa un sofisticado intento de superar la dicotomía entre la trascendente soberanía divina (interpretada por los dominicanos como predeterminación) y la autonomía del libre albedrío (vista por luteranos/calvinistas como irremediamente comprometida o por pelagianos como autosuficiente). Propone en cambio una íntima implicación en la que la necesidad de la gracia y el real ejercicio de la libertad están inseparablemente ligados. Aunque descrito como un equilibrio inestable[13], el intento es pensar conjuntamente en la acción divina que no anula sino que, más bien, constituye y potencia el acto libre humano.



Además, es posible explorar resonancias temáticas entre la posición teológica de Suárez y otro cuadro de Caravaggio, presente en la misma capilla, considerando el contexto histórico y las preocupaciones doctrinales compartidas. Es *El Martirio de San Mateo*, pintado por Caravaggio entre 1599 y 1600[14], cronológicamente contemporáneo también del opúsculo de Suárez sobre el *concursum*; cuadro que representa el sacrificio final de un individuo que ha respondido a la llamada de la gracia y se mantiene fiel hasta la muerte. La escena,

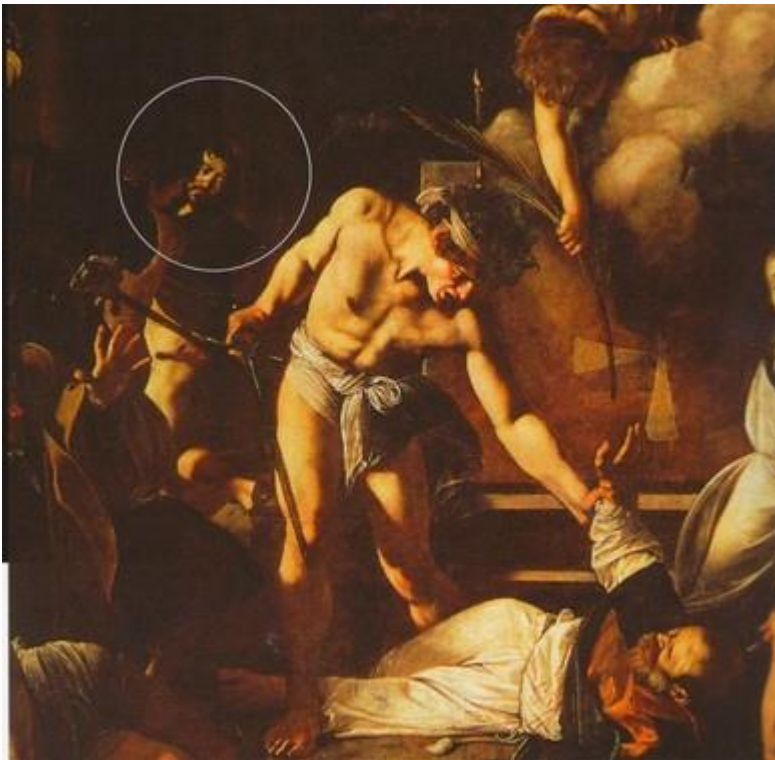
sumida en la oscuridad y rasgada por un haz de luz, muestra a San Mateo en el momento de ser atacado por un sicario.

Si bien la conexión explícita en las fuentes se da con *La vocación* como visualización del dramático encuentro interior entre la luz de la Gracia y el libre albedrío en el momento de la llamada, *El martirio* podría interpretarse como la consecuencia última de esa respuesta libre y agraciada. El martirio no es un acto de determinación pasiva, sino un acto supremo de voluntad libre sostenida por la gracia divina. Para morir por la fe, el individuo debe elegir libremente perseverar en ella a pesar del sufrimiento y la muerte. Esta elección heroica, si bien es un don de Dios (la gracia del martirio), teológicamente requiere el consenso de nuestra voluntad movida por Dios, como se afirmaba en el contexto contrarreformista. La posición de Suárez, que enfatiza la concordia y la cooperación necesaria entre la acción divina y la voluntad humana, proporciona un marco teológico para entender cómo la gracia eficaz opera no en lugar de la libertad sino a través de ella y potenciándola, incluso en el acto más extremo de fidelidad. El martirio sería, desde esta perspectiva, el acto libre por excelencia posibilitado por una gracia divina que determina la voluntad como libre para aceptar el sacrificio.

El estilo de Caravaggio en *El martirio*, con su realismo aplicado a figuras bíblicas tratadas como portadores de existencias reales y su exploración de la ansiedad y el horror y a la vez el vértigo de la violencia, subraya la dimensión existencial y humana del evento. No es una representación idealizada de un santo abstracto, sino la de un hombre de existencia real enfrentado a una elección vital (o mortal). Esta dramatización visual resuena con la complejidad del debate teológico que Suárez intentaba resolver: cómo lo divino actúa en lo humano de una manera que preserva y constituye la libertad individual.

La luz en *El martirio*, aunque quizás no tan claramente simbólica de la gracia inicial como en *La vocación*, ilumina la escena del conflicto y el sacrificio. El atacante está en plena luz, pues por la luz divina debe ser salvado, mientras que San Mateo está menos iluminado, pues ya está en las manos de la Gracia Divina. Esto podría interpretarse como una visualización del diferente estado de los individuos frente a la gracia y la salvación, donde el martirio es el signo visible de una voluntad ya firmemente asida por la gracia eficaz.

La presencia del propio Caravaggio como testigo en la pintura, observando la escena, enfatiza nuevamente la inmediatez y la universalidad del evento, invitando al espectador a reflexionar sobre las implicaciones de tal fidelidad y el misterio de la gracia que la posibilita. El martirio como *exemplum* requiere la contemplación de la elección libre de un individuo, un tema central tanto para el debate de *auxiliis* como para la pastoral contrarreformista.



La obra pictórica puede ser entendida como una poderosa ilustración de las consecuencias de la respuesta libre a la Gracia Divina, un tema intrínsecamente ligado a las reflexiones de Suárez y al contexto teológico de la época. La representación del acto final de fidelidad de un individuo que ha elegido seguir a Cristo hasta la muerte, en un estilo que enfatiza el drama humano y la realidad existencial, complementa la reflexión

teológica sobre cómo la gracia divina capacita y coopera con la voluntad humana en los actos de fe más sublimes, como el martirio. Ambos, el teólogo y el pintor exploran, desde sus respectivas disciplinas, el misterio de la acción conjunta de lo divino y lo humano en el camino de la salvación.

Bibliografía

- Bellori, G. P., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), Turín, E. Borea, 1976.
- Broggio, P., *Difendere una dottrina, difendere un ordine: Francisco Suárez, Roberto Bellarmino e Claudio Acquaviva di fronte al molinismo (1594-1607)*, Università degli studi di Roma 3,
- Cappelletti, F., *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milán, 2009.
- Esposito, C., *Introduzione a F. SUÁREZ, Disputazioni metafisiche I-III*, C. ESPOSITO (ed.), Milán, Bompiani, 2007.
- Esposito, C., *Il dibattito sulla questione de auxiliis: la causa necessaria della grazia e la causa libera della volontà*, en *Francisco Suárez: la natura, la grazia e la causa della libertà*, Anuario filosófico 47/1, 2014.
- Esposito, C., *Rethinking Natural and Supernatural. Bellarmine, Suárez and Caravaggio's Calling*, en M. Santiago de Carvalho, M. Lázaro Pulido, S. Guidi (eds.), *Francisco Suárez. Metaphysics, Politics And Ethics Metafísica, Política E Ética Metafísica, Política Y Ética*, Coimbra U. P., 2020.
- Florido, F. L., *Estudio preliminar a F. SUÁREZ, Disputaciones metafísicas*, presentación de S. R. Romeo, Madrid, Tecnos, 2011.
- Guttuso, R., *Presentazione*, en *L'opera completa del Caravaggio*, Apparati critici e filologici di A. Ottino Della Chiesa, Classici dell'Arte, Milán, Rizzoli, 1967.
- <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Difendere-una-dottrina-difendere-un-ordine-Francisco-Su%C3%A1rez-Roberto-Bellarmino-e-Claudio-Acquaviva-di-fronte-al-molinismo-159.pdf>.
- Magister, S., *Caravaggio, il vero Matteo. I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma. Storia e significato*, Roma, Campisano, 2020 (1ª ed. 2018).
- PATRIMONI D'ARTE. Cultura, *Michelangelo Merisi. Un genio inquieto*, en *Caravaggio e san Matteo. La Grazia Divina si rivela*, N. 9, julio 2021, <https://patrimonidarte.com/wp-content/uploads/2021/07/luglio2021-caravaggio.pdf>.
- Simonelli, F., *Le fonti archivistiche per la cappella Contarelli: edizione dei documenti*, in Gozzano N., Tosini P. (a cura di), *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, 2005.
- Suárez, F., *De concursu et efficaci auxilio Dei ad actus liberi arbitrii necessario*, in *Opuscula theologica sex, materia de auxiliis gratiae absolventia quaestionesque de scientia, libertate et justitia Dei elucidantia*, in OpO, vol. 11 (Vivès, París, 1858).

NOTAS:

- [1] C. Esposito, *Rethinking Natural and Supernatural. Bellarmine, Suárez and Caravaggio's Calling*, en M. Santiago de Carvalho, M. Lázaro Pulido, S. Guidi (eds.), *Francisco Suárez. Metaphysics, Politics And Ethics Metafísica, Política E Ética Metafísica, Política Y Ética*, Coimbra, U. P., 2020, p. 128.
- [2] F. Suárez, *De concursu et efficaci auxilio Dei ad actus liberi arbitrii necessario*, in *Opuscula theologica sex, materia de auxiliis gratiae absolventia quaestionesque de scientia, libertate et justitia Dei elucidantia*, in OpO, vol. 11 (Vivès, París, 1858).
- [3] El núcleo de la controversia se refería a la relación entre la gracia divina y el libre albedrío humano. En particular, se discutía la naturaleza y la eficacia de la ayuda eficaz (*auxilium efficax*) de Dios para los actos libres de la voluntad, especialmente los sobrenaturales. La cuestión era cómo conciliar la necesidad de la gracia con el verdadero uso de la libertad. Un aspecto relacionado era el conocimiento divino de los futuros contingentes (*scientia media*).
- [4] P. Broggio, *Difendere una dottrina, difendere un ordine: Francisco Suárez, Roberto Bellarmino e Claudio Acquaviva di fronte al molinismo (1594-1607)*, Università degli studi di Roma 3,

<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Difendere-una-dottrina-difendere-un-ordine-Francisco-Su%C3%A1rez-Roberto-Bellarmino-e-Claudio-Acquaviva-di-fronte-al-molinismo-159.pdf>, p. 25.

[5] C. Esposito, *Il dibattito sulla questione de auxiliis: la causa necessaria della grazia e la causa libera della volontà*, en *Francisco Suárez: la natura, la grazia e la causa della libertà*, Anuario filosófico 47/1, 2014, pp. 119-148.

[6] Cf. S. Magister, *Caravaggio, il vero Matteo. I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma. Storia e significato*, Roma, Campisano Editore, 2020 (1ª ed. 2018); F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milán, 2009; Simonelli, *Le fonti archivistiche per la cappella Contarelli: edizione dei documenti*, in Gozzano N., Tosini P. (eds.), *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, 2005, pp. 130-131.

[7] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (1672)*, Turín, E. Borea, 1976, pp. 220-221.

[8] C. Esposito, *Il dibattito...*, cit., p. 122.

[9] R. Guttuso, *Presentazione*, en *L'opera completa del Caravaggio*, Apparati critici e filologici di A. Ottino Della Chiesa, Classici dell'Arte, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 7-8.

[10] La traducción es nuestra. Ahí prosigue: "L'uomo legge, pensa, immagina; ma ogni cosa a cui mette mano vive solo nel paragone del presente, di ciò che conosce; e le storie del tempo passato, o di luoghi lontani e sconosciuti, solo attraverso ciò che ci è più prossimo, ciò con cui abbiamo consuetudine – case, oggetti, azioni, sentimenti – possono essere restituite alla vita".

[11] S. Magister, *Caravaggio, il vero Matteo...*, cit., pp.11-20.

[12] S. Magister, *Caravaggio, il vero Matteo...*, cit., pp.11-20, 101-112.

[13] C. Esposito, *Il dibattito...*, cit., pp. 120-148.

[14] Patrimoni d'Arte. Cultura, *Michelangelo Merisi. Un genio inquieto*, en *Caravaggio e san Matteo. La Grazia Divina si rivela*, N. 9, julio 2021, <https://patrimonidarte.com/wp-content/uploads/2021/07/luglio2021-caravaggio.pdf>

CITA BIBLIOGRÁFICA: D. d'Ambrosio, «Resonancias de Francisco Suárez en el arte de Caravaggio», *Recensión*, vol. 14 (julio-diciembre 2025)

[Enlace: <https://revistarecension.com/2025/09/27/suarez-visto-junto-a-caravaggio/>]