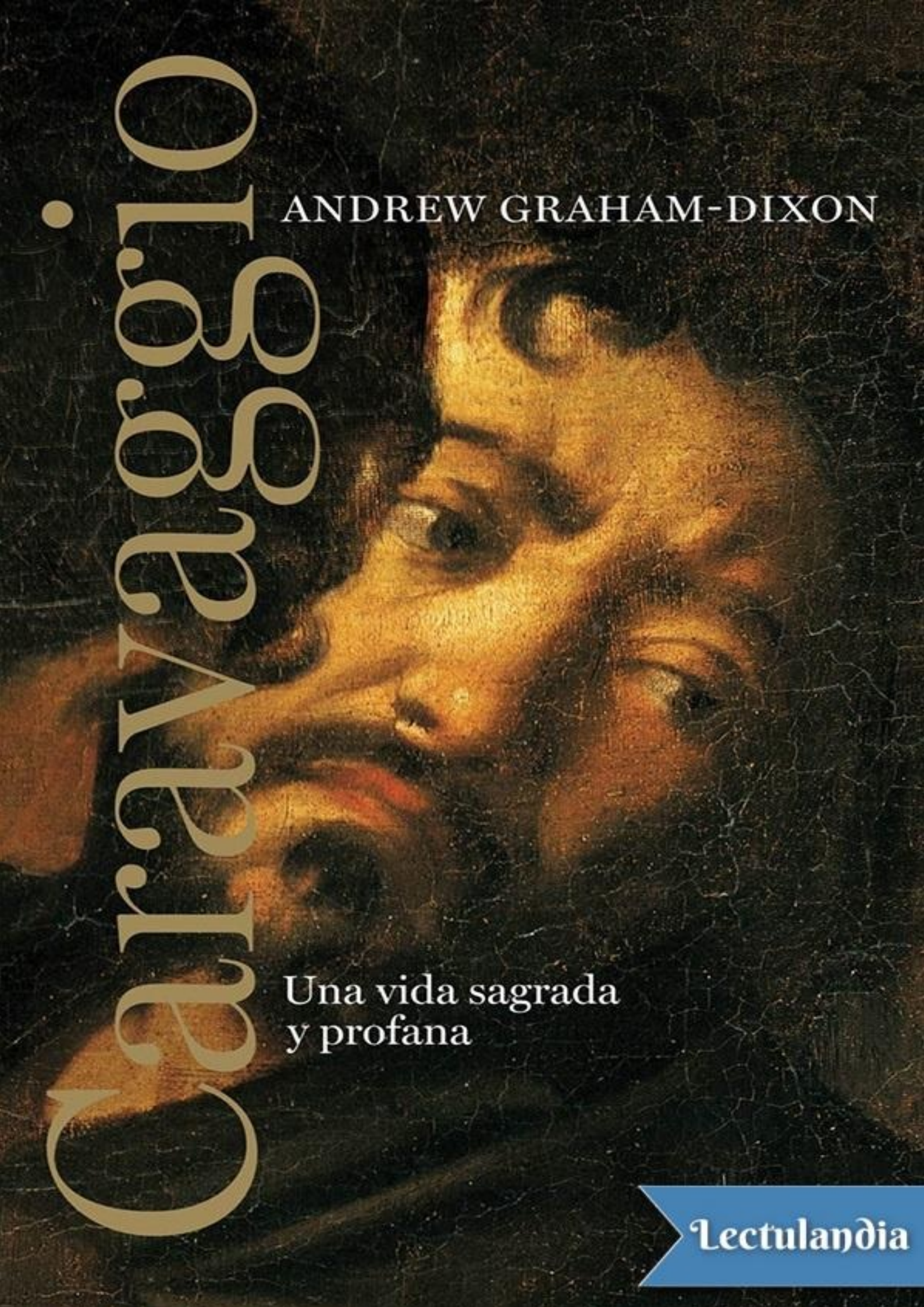


Caravaggio



ANDREW GRAHAM-DIXON

Una vida sagrada
y profana

Lectulandia

Michelangelo Merisi da Caravaggio vivió la más oscura y peligrosa vida de entre los grandes maestros de la pintura. Los ambientes de Milán, Roma y Nápoles en los que Caravaggio se movió, y que Andrew Graham-Dixon describe magníficamente, son los de los cardenales y las prostitutas, los de la oración y la violencia. Andrew Graham-Dixon ha pasado una década reuniendo los fragmentos de evidencias conservados sobre la vida de Caravaggio para responder en este libro a muchas de las cuestiones que durante años han desconcertado a los investigadores.

Lectulandia

Andrew Graham-Dixon

Caravaggio

Una vida sagrada y profana

ePub r1.0

Titivillus 14.09.16

Título original: *Caravaggio. A Life Sacred and Profane*
Andrew Graham-Dixon, 2010
Traducción: Belén Urrutia

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



*A la memoria de mi madre, Sue,
que despertó en mí el amor a la lectura,
la escritura y la contemplación del arte.*

LISTA DE ILUSTRACIONES

Si no se indica otra cosa, todas las obras son de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

Ilustración después de cubierta

La decapitación de san Juan, 1608, concatedral de San Juan, La Valeta, Malta/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 361 × 520 cm.

1. *Retrato de Caravaggio*, Ottavio Leoni (1578-1630), ca. 1621-1625, pero está claramente basado en un dibujo del natural realizado ca. 1595-1606, Biblioteca Marucelliana, Florencia, Italia.
2. *El sacro monte en Varallo*, Italia. Copyright © Sabine Tilly.
3. *El sacro monte en Varallo*, Italia. Copyright © Sabine Tilly.
4. *La lamentación*, Guido Mazzoni (1450-1518), 1492, iglesia de Sant'Anna dei Lombardi, Nápoles, Italia. akg-images/De Agostini Picture Library. Terracota.
5. *María Magdalena*, Donatello (ca. 1386-1466), 1453-1455, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia, Italia/The Bridgeman Art Library. Madera dorada, altura 188 cm.
6. *Retrato de Carlo Borromeo*, Carlo Dolci (1616-1686), Palazzo Pitti, Florencia, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo (octagonal), 93,5 × 77 cm.
7. *La adoración de los pastores*, Simone Peterzano (1540-1596), 1578-1582, cartuja de Garegnano, Milán, Italia/Alinari/The Bridgeman Art Library. Fresco.
8. *Venus y Anquises*, Galleria Farnese (detalle), Annibale Carracci (1560-1609), comenzado en 1597, Palazzo Farnese, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Fresco.
9. *Perseo y Andrómeda*, Giuseppe Cesari (1568-1640), 1602, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 51,8 × 38,2 cm.
10. *Muchacho pelando fruta*, ca. 1592-1593, The Royal Collection © 2009, Her Majesty Queen Elizabeth II. Óleo sobre lienzo, 61 × 48,3 cm.
11. *Muchacho con un cesto de frutas*, ca. 1593-1594. Galleria Borghese, Roma, Italia/Alinary/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 70 × 67 cm.
12. *Muchacho mordido por un lagarto*, ca. 1595, National Gallery, Londres, RU. © The National Gallery, 2010. Óleo sobre lienzo, 66 × 49,5 cm.
13. *Niño mordido por un cangrejo*, Sofonisba Anguissola (1532-1625), ca. 1554, Museo di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni, inv. 1030, Nápoles, Italia. Foto: Scala, Florencia, cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali. Dibujo.
14. *Autorretrato como Baco*, ca. 1593-1594, Galleria Borghese, Roma, Italia/Lauros/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 67 × 53 cm.

15. *Baco y Ariadna*, Tiziano (Tiziano Vecellio) (ca. 1488-1576), 1520-1523, National Gallery, Londres, RU. © The National Gallery, 2010. Óleo sobre lienzo, 176,5 × 191 cm.
16. *Los tahúres*, 1595, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, EE.UU./Art Resource, NY/Scala, Florencia. Óleo sobre lienzo, 94,2 × 30,9 cm.
17. *La buenaventura*, 1595, Pinacoteca Capitolina, Palazzo Conservatori, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 151,2 × 116 cm.
18. *Retrato del cardenal Francesco Maria del Monte*, Ottavio Leoni (1578-1630), 1616, Museum Purchase, Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, The State Art Museum of Florida, división de la Florida State University, EE.UU. Dibujo: tiza negra realzada con blanco sobre papel azul, 22,9 × 16,5 cm.
19. *Palazzo Madama*, Giuseppe Vasi (1710-1782). Grabado.
20. *Medusa*, ca. 1598, Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. Foto: Scala, Florencia, cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali. Óleo sobre lienzo fijado a madera, diámetro 55,5 cm.
21. *Los músicos*, ca. 1595-1596, Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia, Italia. Óleo sobre lienzo, 92,1 × 118,4 cm.
22. *Concierto campestre*, Tiziano (Tiziano Vecellio) (ca. 1488-1576), ca. 1510, Louvre, París, Francia/Giraudon/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 105 × 137 cm.
23. *Concierto*, Callisto Piazza (1500-1561), 1520, The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, EE.UU./Art Resource/Scala, Florencia. John G. Johnston Collection, 1917. Óleo sobre tabla, 90,5 × 90,8 cm.
24. *El tañedor de laúd*, ca. 1596, Hermitage, San Petersburgo, Rusia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 94 × 119 cm.
25. *Cesto con frutas*, ca. 1596-1598, Biblioteca Ambrosiana, Milán, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 31 × 47 cm.
26. *Magdalena penitente*, ca. 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma, Italia/Alinari/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 122,5 × 98,5 cm.
27. *San Francisco de Asís en éxtasis*, ca. 1596, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT, EE.UU./Art Resource NY/Scala, Florencia. Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 92,5 × 127,8 cm.
28. *Descanso en la huida a Egipto*, ca. 1595-1596, Galleria Doria Pamphilj, Roma, Italia/Alinari/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 135,5 × 166,5 cm.
29. *El juicio de Hércules*, Annibale Carracci (1560-1609), ca. 1595-1596, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 167 × 237 cm.
30. *Júpiter, Neptuno y Plutón*, ca. 1598-1599, Casino dell'Aurora, Villa Boncompagni Ludovisi, Roma, Italia/akg-images/Andrea Jemolo. Pintura cenital al óleo, 316 × 152 cm.
31. *Baco*, ca. 1597-1598, Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia/Alinari/The

- Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 93 × 85 cm.
32. *Marta y María Magdalena*, ca. 1598, Detroit Institut of Arts, EE.UU./Donación de la Kresge Foundation y Mrs. Edsel B. Ford/The Bridgeman Art Library. Óleo y temple sobre lienzo, 97,8 × 132,7 cm.
 33. *Santa Catalina*, 1599, Museo Thyssen-Bornemisza. Foto: Scala, Florencia. Óleo sobre lienzo, 173 × 133 cm.
 34. *Retrato de Fillide Melandroni*, ca. 1598, Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich Museum, Berlín, Alemania, inv. 356 (destruido en 1945). Foto: Scala, Florencia/BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín, Alemania. Óleo sobre lienzo, 66 × 53 cm.
 35. *Judith y Holofernes*, 1598-1599, Palazzo Barberini, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 145 × 195 cm.
 36. *El descendimiento de la cruz*, 1604, Museos y Galerías Vaticanos, Ciudad del Vaticano, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 300 × 203 cm.
 37. *Pietà*, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), 1499, Basilica di San Pietro, Vaticano, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Mármol, 174 × 195 cm.
 38. *La vocación de san Mateo*, 1599-1600, capilla Contarelli (pared izquierda), San Luigi dei Francesi, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre tabla, 322 × 340 cm.
 39. *La creación de Adán* (detalle, restaurado), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), 1511-1512, Capilla Sixtina, Vaticano, Italia. Fresco, 280 × 570 cm.
 40. *El martirio de san Mateo*, 1599-1600, capilla Contarelli (pared derecha), San Luigi dei Francesi, Roma, Italia/The Bridgeman Library. Óleo sobre lienzo, 323 × 343 cm.
 41. *La conversión de san Pablo* (primera versión), 1699-1601, Palazzo Odescalchi, colección de Principessa Nicoletta Odescalchi, Roma, Italia. Foto: Scala, Florencia. Óleo sobre madera de ciprés, 230 × 175 cm.
 42. *La crucifixión de san Pedro*, 1600-1601, capilla Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma, Italia/Alinari/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre tela negra, 230 × 175 cm.
 43. Capilla Cerasi (vista frontal), Santa Maria del Popolo, Roma, Italia. © Archivio Fotografico, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma.
 44. *La conversión de san Pablo* (segunda versión), 1600-1601, capilla Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 230 × 175 cm.
 45. *La cena en Emaús*, 1601, National Gallery, Londres, RU. © The National Gallery, 2010. Óleo sobre temple sobre lienzo, 141 × 196,2 cm.
 46. *San Juan Bautista*, 1602, Musei Capitolini, Roma, Italia. Foto: Scala, Florencia. Óleo sobre lienzo, 129 × 95 cm.
 47. *Ignudo* (detalle, restaurado), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), 1511-1512,

Capilla Sixtina, Vaticano, Italia/Bridgeman Art Library. Fresco.

48. *El beso de Judas*, 1602, National Gallery of Ireland, Dublín. Con permiso de la comunidad jesuita, que agradece la generosidad de la doctora Marie Lee Wilson. Óleo sobre lienzo, 133,5 × 169,5 cm.
49. *Escena callejera*, Francesco Villamena (1564-1624), 1601, British Museum, Londres, Reino Unido. © The Trustees of the British Museum. Grabado, 34,5 × 49,5 cm.
50. *San Mateo y el ángel* (primera versión), 1602, Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich Museum, Berlín, Alemania, inv. 365 (destruido en 1945). Foto: Scala, Florencia/BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín, Alemania. Óleo sobre lienzo, 223 × 183 cm.
51. *San Mateo y el ángel* (segunda versión), 1602, capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 295 × 195 cm.
52. *El tránsito de la Virgen*, 1606, Louvre, París, Francia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 295 × 195 cm.
53. *El tránsito de la Virgen*, Carlo Saraceni (1579-1620), 1610, iglesia de Santa Maria della Scala, Roma, Italia. Foto: Scala, Florencia/Fondo Edifici di Culto-Min. dell'Interno. Óleo sobre lienzo, 369 × 245 cm.
54. *La incredulidad de santo Tomás*, ca. 1603, Schloss Sanssouci, Potsdam, Brandeburgo, Alemania/Alinari/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 107 × 146 cm.
55. *El sacrificio de Isaac*, 1603, Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia/Alinari/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 104 × 135 cm.
56. *Omnia vincit amor*, 1602, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín, Alemania, Alinari/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 156 × 113 cm.
57. *Amor divino*, Giovanni Baglione (1566-1644), 1602, Palazzo Barberini, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 240 × 143 cm.
58. Boceto para *La Resurrección*, Giovanni Baglione (1566-1644), ca. 1602-1603, Louvre, París, Francia/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 86 × 56,5 cm.
59. *San Jerónimo escribiendo*, ca. 1605, Galleria Borghese, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 113,8 × 159,5 cm.
60. *San Francisco orando*, ca. 1603, Palazzo Barberini, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 128,2 × 94,4 cm.
61. *San Juan Bautista*, ca. 1604, Nelson Art Gallery, Kansas City, EE.UU. Foto: Scala, Florencia. Óleo sobre lienzo, 172,7 × 132 cm.
62. *Madona del Rosario*, ca. 1603-1604, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria. © Mondadori Electa/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 364,5 × 249,5 cm.
63. *Madona de Loreto*, 1604, capilla Cavalletti, iglesia de Sant'Agostino, Roma,

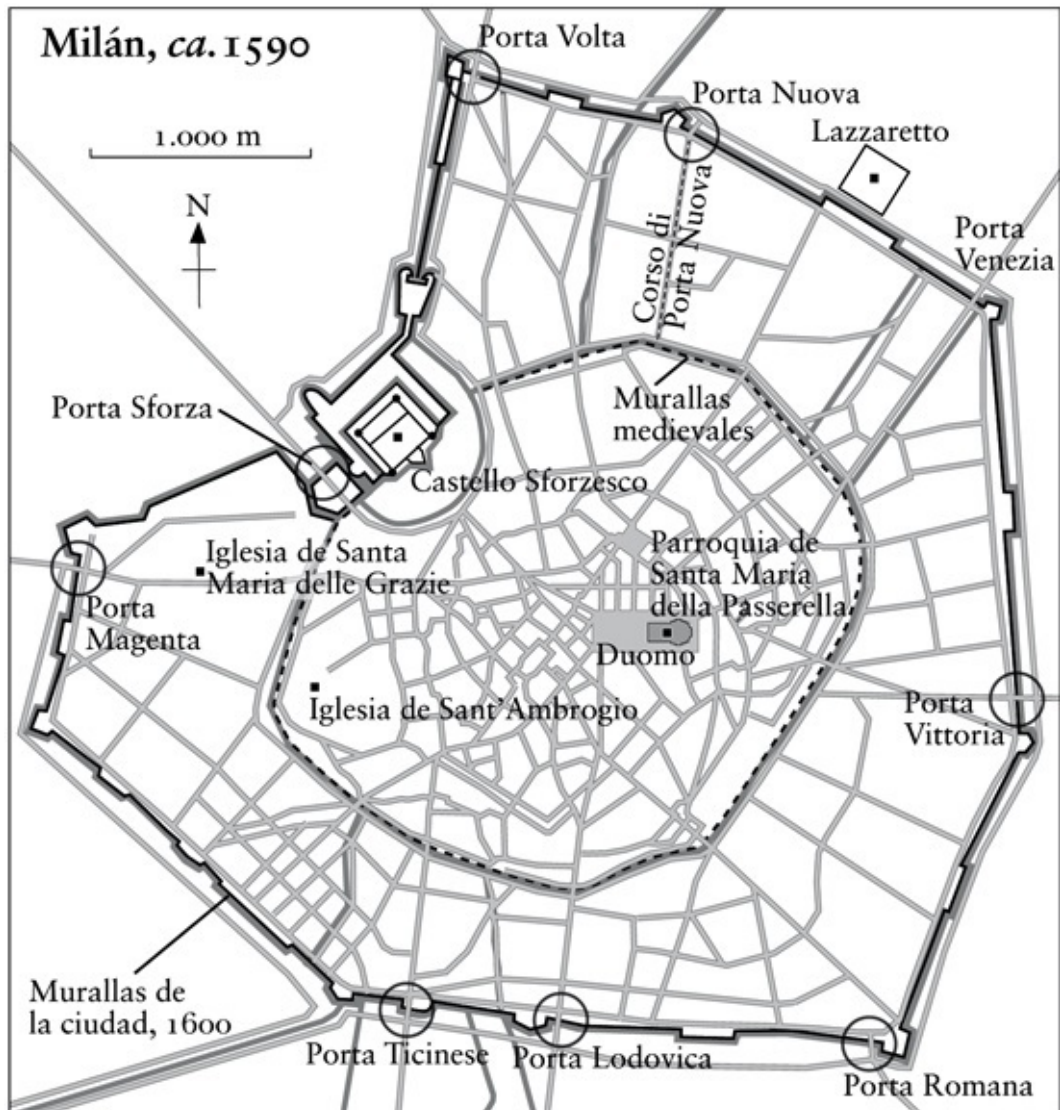
- Italia. Foto: akg-images/Electa. Óleo sobre lienzo, 260 × 150 cm.
64. *Madona de los palafreneros*, 1605-1606, Galleria Borghese/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 292 × 211 cm.
 65. Contrato para la *Madona de los palafreneros*. Archivio dell'Arciconfraternita di Sant'Anna dei Palafrenieri, cod. 843 v.sch.n. 62. Reproducido y citado en Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»* (2ª ed., Roma, 1989), p. 56.
 66. Vista de Zagarolo. Foto: Arsetfuror.
 67. *La cena en Emaús*, 1606, Pinacoteca di Brera, Milán, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 141 × 175 cm.
 68. *David con la cabeza de Goliat*, 1606, Galleria Borghese, Roma, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 125 × 101 cm.
 69. *Cupido dormido*, 1608, Palazzo Pitti, Florencia/Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 72 × 105 cm.
 70. *Las siete obras de misericordia*, 1606, Pio Monte della Misericordia, Nápoles, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 390 × 260 cm.
 71. *Caridad romana* (foto en blanco y negro, detalle), Perino del Vaga (Pietro Buonaccorsi) (1501-1547), ca. 1528-1534, Palazzo Doria Pamphilj, Génova, Italia/Alinary/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo.
 72. *La flagelación*, 1607, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 286 × 213 cm.
 73. *La crucifixión de san Andrés*, 1607, Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna, Jr, Fund 1976.2. Óleo sobre lienzo, 202,5 × 152,7 cm.
 74. *San Jerónimo escribiendo*, 1607, concatedral de San Juan, La Valeta, Malta. Foto: Scala, Florencia. Óleo sobre lienzo, 117 × 157 cm.
 75. *Retrato de fray Antonio Martelli*, 1607, Palazzo Pitti, Florencia, Italia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 118,5 × 95,5 cm.
 76. *Retrato de Alof de Wignacourt con su paje*, 1607, Louvre, París, Francia/Peter Willi/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 194 × 134 cm.
 77. *La resurrección de Lázaro*, 1609, Museo Regionale, Mesina, Sicilia, Italia/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 380 × 275 cm.
 78. *La adoración de los pastores*, 1609, Museo Regionale, Mesina, Sicilia, Italia/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 314 × 211 cm.
 79. *Privación del hábito de un caballero de Malta*, Wolfgang Kilian (1581-1662), en C. von Osterhausen, *Eigentlicher und gründlicher* (Bericht, Augsburg, 1650), núm. II. Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Grabado, 12,7 × 7,5 cm.
 80. *La decapitación de san Juan* (detalle), 1608, concatedral de San Juan, La Valeta, Malta/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 361 × 520 cm.
 81. *San Juan Bautista*, 1610, Galleria Borghese, Roma, Italia/The Bridgeman Art

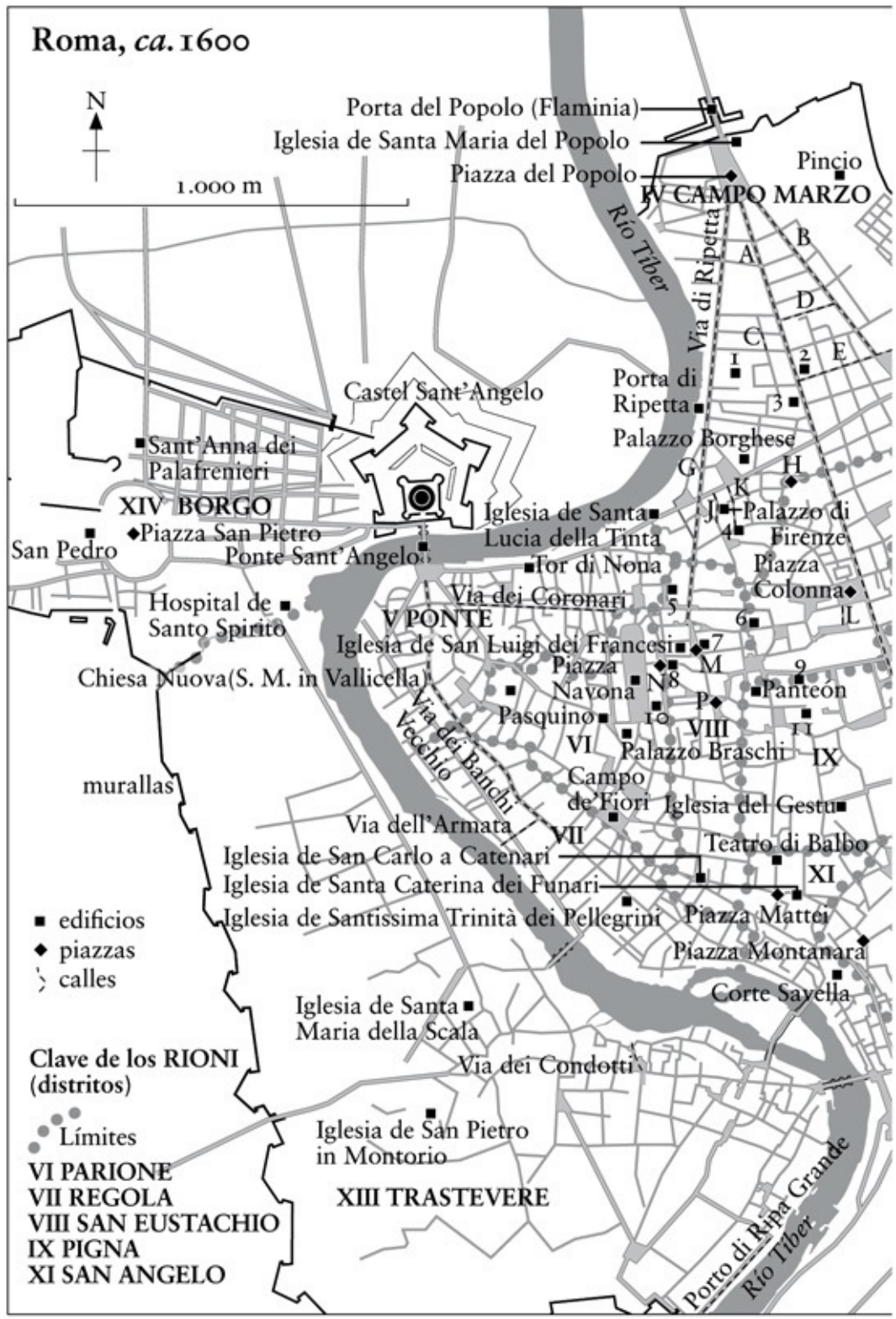
Library. Óleo sobre lienzo, 159 × 124 cm.

82. *La adoración de los pastores* (foto en blanco y negro), 1609, oratorio de San Lorenzo, Palermo, Italia/Alinari/The Bridgeman Art Library. Robado en 1969. Óleo sobre lienzo, 268 × 197 cm.
83. *El entierro de santa Lucía*, 1608, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro, Siracusa, Italia. Foto: Scala, Florencia. Óleo sobre lienzo, 408 × 300 cm.
84. *La negación de san Pedro*, 1610, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU./Art Resource/Scala, Florencia. Donación de Herman y Lila Schickman, adquirido y donado por Lila Acheson Wallace, 1997. Óleo sobre lienzo, 94 × 125,4 cm.
85. *El martirio de santa Úrsula*, 1610, colección Intesa Sanpaolo, galería del Palazzo Zevallos Stigliano, Nápoles. Óleo sobre lienzo, 143 × 180 cm.
86. *Experimento con un pájaro en una bomba de aire*, Joseph Wright de Derby (1734-1797), 1768, National Gallery, Londres, UK/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 182,9 × 243,9 cm.
87. *La balsa de la Medusa*, Theodore Géricault (1791-1824), 1819, Louvre, París, Francia/The Bridgeman Art Library. Óleo sobre lienzo, 491 × 716 cm.
88. Fotograma de *Malas calles*, dirigida por Martin Scorsese (1942), 1973, Taplin-Perry-Scorsese/The Kobal Collection.

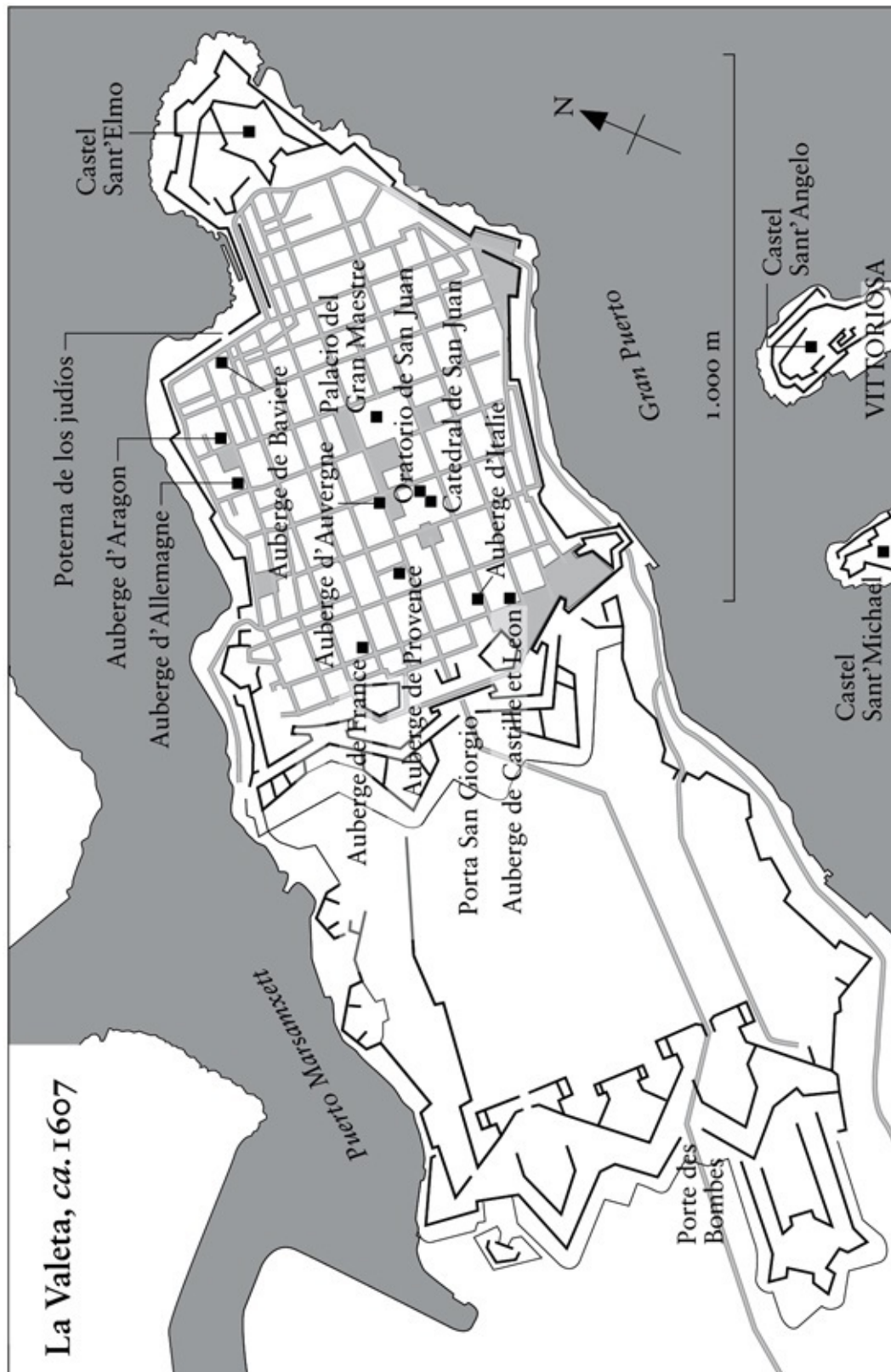
Ilustración cuarta parte: boceto de la espada y la daga de Caravaggio realizado por el policía que le detuvo la tarde del 28 de mayo de 1605. Reproducido y citado en Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»* (segunda edición, Roma, 1979), p. 54.

MAPAS













PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

Escribir este libro me ha llevado un tiempo bochornosamente largo, más de diez años en total. Mi excusa es que tenía muchas otras cosas que hacer al mismo tiempo. Durante los primeros cinco años escribía dos artículos semanales para el *Sunday Telegraph* (que más tarde se redujeron a uno para poder seguir adelante con mi vida); en 2007 tuve que interrumpir el trabajo en *Caravaggio* casi por completo para terminar un libro sobre las pinturas de Michelangelo en la Capilla Sixtina y durante la última década he pasado al menos cinco meses cada año escribiendo y presentando series televisivas sobre historia del arte para la BBC.

Aunque con frecuencia han resultado frustrantes, en general, todos estos aplazamientos e interrupciones han tenido un efecto positivo sobre el libro. Si hubiera entregado el manuscrito más rápidamente, quizá habría causado mucho menos estrés a mi paciente y sufrido editor, Stuart Proffitt. Pero no habría podido tener en cuenta los numerosos descubrimientos documentales de los últimos años —hallazgos extraordinarios que, en conjunto, han transformado nuestros conocimientos sobre Caravaggio, en especial de sus últimos años—. Como esos descubrimientos se han dado a conocer poco a poco, con frecuencia en publicaciones privadas o académicas de difusión reducida, me he encontrado en la afortunada y poco habitual situación de escribir sobre uno de los mayores artistas de la historia cuatro siglos después de su muerte y, no obstante, poder utilizar importante material documental del que no disponían los biógrafos anteriores.

En consecuencia, creo que he arrojado luz sobre aspectos de la vida de Caravaggio que hasta el momento permanecían envueltos en el misterio para todo el mundo, excepto para los especialistas —por ejemplo, la sexualidad del pintor, las circunstancias que le condujeron a cometer el asesinato de 1606 que ensombrece de tal manera el resto de su vida y los acontecimientos que rodean su encarcelamiento en la isla de Malta—. Además, publico aquí por primera vez varias descripciones, que habían pasado inadvertidas hasta el momento, de la Osteria del Cerriglio, el establecimiento de Nápoles en el que Caravaggio sufrió hacia el final de sus días un sangriento ataque en una *vendetta*. Volviendo a otros documentos descubiertos con anterioridad, creo que he ofrecido una solución convincente al enigma de cómo murió en el verano de 1610.

A lo largo del libro, el centro de mi atención está en las pinturas del artista. Ello se debe a que, pese al tempestuoso drama de su vida, son la principal razón de que esté interesado en Caravaggio. Los lectores atentos observarán que soy menos generoso en mis atribuciones que muchos otros estudiosos de la obra de Caravaggio: prefiero el exceso de rigor a una atribución errónea. Puede darse por supuesto que si no menciono una pintura concreta, por ejemplo el *Narciso* de la colección Barberini, frecuentemente propuesto, es porque no estoy convencido de que Caravaggio la pintara. La principal excepción a esto es *La Anunciación* del Musée des Beaux-Arts

de Nancy, que en efecto es suya, pero está tan deteriorada que no merece la pena hablar de ella aquí.

Al escribir este libro he contraído muchas deudas, sobre todo con la comunidad de estudiosos cuyas investigaciones han aportado tantas informaciones en el último medio siglo y, en especial, en años recientes. Estoy profundamente agradecido a Sandro Corradini por ayudarme a orientarme por el laberíntico archivo judicial de Roma y compartir conmigo los frutos de sus más de veinte años de investigación allí. Maurizio Marini me guio por los sitios que Caravaggio frecuentaba en el barrio del artista e hizo interesantes sugerencias, que he desarrollado, sobre el significado de los desperfectos causados en el techo de una estancia determinada de una casa que se halla en lo que hoy es Vicolo del Divino Amore. Maurizio Calvesi me comunicó generosamente sus ideas sobre la orientación religiosa «pauperista» del pintor y el papel que los miembros de la familia Colonna pudieron haber desempeñado en distintos acontecimientos de su vida. En Nápoles, Vincenzo Pacelli me mostró sus descubrimientos archivísticos relativos a la última pintura de Caravaggio, *El martirio de santa Úrsula*, y compartió conmigo algunas especulaciones sobre los postreros días del pintor.

También he de dar las gracias a Peter Robb, que me conoció en Nápoles y me envió a la isla de Malta en lo que resultó ser una búsqueda fructífera. Y, en Malta, fueron de gran ayuda las conversaciones con Fr. John Azzopardi y Keith Sciberras, que han arrojado mucha luz sobre el malogrado intento de Caravaggio de ingresar en la Orden de los Caballeros de San Juan. John T. Spike, que me recibió en su casa de Florencia, me permitió ver una primicia de su catálogo en CD-ROM y la bibliografía que acompañaba su monografía sobre Caravaggio: una guía inestimable de la vasta literatura sobre el artista. Mi antigua amiga Mary Hersov, ex directora de Exposiciones de la National Gallery en Londres, me ha mostrado y comentado sus cuadros mucho más de lo que exige el deber.

Helen Langdon, cuya biografía de Caravaggio se publicó en 1998, también ha sido de una ayuda extraordinaria durante la escritura de este libro. En particular, tuvo la generosidad de permitirme utilizar los resultados de su exhaustiva criba de *Caravaggio assassino* —el mediocre libro que en 1994 publicaron Riccardo Bassani y Fiora Bellini, en ocasiones fascinante pero plagado de errores—, gracias a la cual separó lo verdadero no sólo de lo falso, sino de la pura invención. Helen también me encaminó por la dirección correcta cuando me encontraba en una encrucijada de mi investigación sobre la segunda y última estancia del pintor en Nápoles, por lo que le estoy profundamente agradecido.

Mientras escribía el libro no he hablado con *sir* Denis Mahon, pero como todas las personas empeñadas en el estudio serio de Caravaggio, su obra pionera me ha resultado muy útil. Las sombras de Walter Friedlaender y Roberto Longhi también han sido de gran ayuda, lo mismo que la de mi antiguo tutor en el Courtauld Institute, Michael Kitson, cuya sabiduría traté de absorber junto con el humo de las muchas

cajetillas de tabaco que compartimos. Una influencia más tangencial ha sido el extraordinario libro de John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu*, de 1989. La influencia de su obra, así como de una reunión con Montias en su casa en New Haven en el otoño de 2001, sin duda se deja sentir en la mía. Sin aspirar en absoluto a la eminencia de Montias como estudioso de la documentación archivística, he intentado tejer «una trama de historia social», por utilizar su expresión, a fin de evocar, mediante el relato de la vida y el entorno de un hombre, un mundo perdido, en este caso la civilización de Italia de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Los libros de Charles Nicholl sobre Marlowe y Shakespeare, *The Reckoning* y *The Lodger*, también han estado entre mis piedras angulares.

Escribir sobre Caravaggio ha representado un desafío intelectual, pero también ha sido una aventura que me ha conducido a algunas situaciones insólitas. Con la generosa ayuda de John Azzopardi y el préstamo de una escalera un tanto vacilante, he inspeccionado el pozo de piedra, o *guva*, en que Caravaggio estuvo preso en Malta (ahora puedo reírme de su broma pesada cuando fingió encerrarme y dejarme allí, aunque en aquellos momentos no me pareció tan divertida). He mantenido un duelo (por así decirlo) con el maestro Renzo Musumeci Greco en su escuela romana de esgrima, para comprender el tipo de maniobras que podrían conducir a la emasculación de un hombre durante una pelea con espada. He caminado por los muelles del viejo puerto de La Valeta con el historiador naval maltés Joseph Scimberras, mientras me hablaba sobre el transporte en faluca en tiempo de Caravaggio. El historiador local Giuseppe La Fauci me ha permitido inspeccionar el registro de defunciones de la parroquia de Porto Ercole. He pasado algunas horas felices comentando reproducciones de obras de Caravaggio con el director de cine Martin Scorsese, que generosamente dedicó su tiempo a abrirme los ojos sobre la importancia del artista para el cine moderno. A ellos, y a todos los que se han tomado la molestia de ayudarme —el muchacho que bajó aquella escalera por la *guva* en Malta, el sacristán que consiguió las llaves de la iglesia de Santa Lucia en Siracusa, los bibliotecarios y archiveros en Londres, Roma, Nápoles, Milán y Malta, que encontraron tantos libros y documentos—, les doy sinceramente las gracias.

Más cerca de casa, quiero hacer constar mi agradecimiento a mi productora Silvia Sacco por diseñar un plan para mi trabajo en televisión y otros sitios que hizo posible lo que parecía irrealizable. Sin su ánimo constante, su apoyo moral y su despiadado calendario, quizá nunca habría llegado a escribir el libro. Desde luego, nunca lo habría terminado sin la ayuda de mis investigadores. Opher Mansour hizo un excelente trabajo traduciendo la antología esencial de documentos de Corradini, *Materiali per un proceso*, escritos en una mezcla de latín jurídico y una difícil jerga vernácula del siglo XVII. También me permitió leer su reveladora tesis doctoral sobre la censura en la Roma de Caravaggio y descubrió varios testimonios de primera mano de la plaga que asoló Milán a mediados de la década de 1570. En las últimas etapas del libro, Nicholas Stone Villani robó tiempo a su propia tesis para viajar a Italia en

mi nombre, donde descubrió la sórdida verdad sobre la Osteria del Cerriglio. Mi principal asistente de investigación en todo el proceso ha sido Eugénie Aperghis-van Nispen tot Sevenaer, siempre servicial, ingeniosa y minuciosa mientras llevaba a cabo lo que a veces parecía ser una intimidante serie de tareas. También se encargó de localizar las imágenes del libro y conseguir los permisos de reproducción. En su maratón, Eugénie contó con la ayuda de Kasja Berg, que en más de una ocasión respondió a mis impacientes peticiones de textos o documentos concretos con calma y eficiencia ejemplares. Mi madre y mi padre, que saben mucho más de música de lo que yo sabré nunca, aportaron su considerable erudición a las tempranas pinturas de Caravaggio de músicos y tañedores de laúd, lo que me sirvió de considerable ayuda.

Siempre estaré agradecido a Roger Parsons, con quien comencé a explorar las complejidades del mundo de Caravaggio hace ya un tiempo increíblemente largo. Stuart Proffitt ha hecho sugerencias extremadamente valiosas en lo que respecta al estilo, la estructura y el enfoque. Donna Poppy, la editora del manuscrito, ha mejorado inmensamente el original con su vista rigurosa y siempre atenta al sentido, la proporción, la perspectiva y el detalle. Por último, me gustaría dar las gracias a mi esposa, Sabine, que ha debido de leer este libro diez veces mientras yo lo escribía una sola vez, por aportar tantas mejoras, correcciones y nuevas ideas, así como a toda mi familia, por ayudarme a mantener mi cordura y conseguir mantener la suya durante el difícil parto de esta criatura de una gestación tan larga.

Londres, febrero de 2010

PRIMERA PARTE

MILÁN, 1571-1592

LA OSCURIDAD Y LA LUZ

El arte de Caravaggio se compone de oscuridad y de luz. Sus pinturas presentan momentos decisivos de una experiencia humana extremada y con frecuencia dolorosa. Un hombre es decapitado en su dormitorio y del profundo corte en el cuello salta un chorro de sangre. Un hombre es asesinado en el altar de una iglesia. A una mujer le disparan una flecha en el estómago a quemarropa. Las imágenes de Caravaggio detienen el tiempo, pero también parecen estar suspendidas al borde de su propia desaparición. Los rostros están iluminados. Los detalles surgen de la oscuridad con una claridad tan misteriosa que podrían ser alucinaciones. Sin embargo, siempre están cercados de sombras, profundidades de negrura que amenazan con hacerlos desaparecer. Contemplar estas pinturas es como mirar un mundo iluminado por relámpagos.

La vida de Caravaggio es como su arte, una serie de relámpagos en la noche más oscura. Fue un hombre al que nunca se puede conocer por completo porque casi todo lo que hizo, dijo y pensó está perdido en un pasado irrecuperable. Fue uno de los artistas más originales y electrizantes que han vivido nunca; sin embargo, sólo tenemos una única frase suya sobre la pintura (cuya sinceridad, en cualquier caso, es cuestionable, puesto que se la arrancaron mientras le interrogaban sobre su presunta culpabilidad del delito capital de calumnia).

Gran parte de lo que se sabe sobre él se ha descubierto en los archivos judiciales de la época. La mayoría de sus actos de los que se conserva un registro escrito — aparte de los relacionados con la pintura— son delictivos. Cuando Caravaggio surge de la oscuridad del pasado lo hace, igual que las figuras de sus pinturas, como un hombre *in extremis*.

Vivió buena parte de su vida como un fugitivo y así es como le recuerda la historia —huyendo a las montañas, ocultándose en las sombras—. Pero una y otra vez le descubre el haz de luz de un reflector. Cada visión es diferente. Aparece de muchas guisas, en distintos estados de ánimo, atravesando múltiples dificultades. Tira piedras a la casa de su patrona y canta canciones obscenas bajo su ventana. Llega a las manos con un camarero por el aliño de unas alcachofas. Se mofa de un rival con insultos sexuales gráficos. Ataca a un hombre en la calle. Mata a un hombre en una pelea con espada. Junto con una banda inflige atroces heridas a un caballero de Justicia en la isla de Malta. A su vez, es atacado por cuatro hombres armados a la entrada de una taberna de los bajos fondos en Nápoles. Su vida es una serie de intrigantes y vívidas escenas-*tableaux* que, como en las obras de su contemporáneo William Shakespeare, pasan bruscamente de la comedia a la tragedia, de la humilde farsa al drama elevado.

Al escribir una biografía de Caravaggio no sólo hay que hacer de historiador del arte, sino también de detective. Los hechos rara vez son evidentes y las motivaciones que hay tras ellos con frecuencia resultan oscuras. La vida del artista puede parecer

meramente caótica, el ascenso y la caída de un hombre impetuoso, tan dominado por la pasión que sus acciones se suceden sin orden ni concierto (así fue como se le vio durante siglos). Pero todo tiene una lógica y, retrospectivamente, una fatalidad trágica. A pesar de los muchos agujeros negros y discontinuidades en el teatro de sombras de la vida de Caravaggio, hay ciertas estructuras de pensamiento y hábitos de conducta en todo lo que hizo y lo que pintó. Los indicios han de decodificarse con suposiciones, intuición y, sobre todo, imaginación histórica —la disposición a ahondar lo más profundamente posible en los códigos y valores que subyacen a las palabras y actos de un pasado lejano—.

Se ha dado mucha importancia a la presunta homosexualidad de Caravaggio, que en más de una biografía se presenta como la clave que lo explica todo, tanto la fuerza de su arte como las desgracias de su vida. No hay una prueba absoluta de ella, sólo fuertes indicios circunstanciales y muchos rumores. Lo más probable es que Caravaggio mantuviera relaciones sexuales con hombres. Pero sin duda tuvo amantes femeninas. Durante los años que pasó en Roma frecuentó a una serie de prostitutas.

Lo cierto es que Caravaggio no se sentía a gusto en sus relaciones, lo mismo que en la mayor parte de los demás aspectos de su vida. Probablemente se acostaba con hombres. Es seguro que se acostó con mujeres. Pero no se decidió por nadie. Desde muy pequeño, y por buenas razones, sufrió una profunda sensación de abandono. Si hay algo que subyace al errático comportamiento que le abocó a una muerte temprana fue la tragedia que se abatió sobre él y su familia cuando no era más que un niño. La idea de que fue un mártir temprano de los impulsos de una sexualidad no convencional es una ficción anacrónica.

Para comprender las emociones que le movieron y las experiencias que le influyeron más profundamente es necesario comenzar donde nació: en Caravaggio, un pueblo de Lombardía, cuyo nombre tomaría más adelante. Hasta los veintiún años vivió allí y en la cercana ciudad de Milán. Su juventud es el periodo menos documentado de su existencia —los años más oscuros, en todos los sentidos, de esta vida de luz y oscuridad—. Pero en sus sombras pueden hallarse algunas de las claves más importantes de la formación de su turbulenta personalidad.

HECHOS Y FICCIONES

Hay tres biografías tempranas de Caravaggio. Las tres fueron escritas después de su muerte y por distintas razones ninguna de ellas es fiable. La primera data de la segunda década del siglo XVII y la escribió Giulio Mancini, un médico de Siena que conoció a Caravaggio en Roma, probablemente en torno a 1592, y con quien se relacionó entre 1595 y 1600. La segunda la publicó en 1642 Giovanni Baglione, un pintor rival que había competido y peleado con Caravaggio durante los años que pasó en Roma, especialmente entre 1601 y 1606, que en una ocasión le demandó por calumnias en respuesta a unos versos escabrosos y en otra llegó a acusarle de contratar a unos asesinos a sueldo para matarle. La tercera la escribió, tres décadas después, un anticuario y teórico del arte llamado Giovanni Pietro Bellori, que no conoció a Caravaggio, sino que se basó en los dos autores anteriores.

Mancini es esporádicamente informativo pero de una brevedad frustrante. Baglione es más pormenorizado y sorprendentemente objetivo, si se tiene en cuenta que estaba escribiendo sobre la vida de un hombre del que sospechaba que había intentado asesinarle. Por norma, Baglione es la más fiable de las fuentes tempranas. Se ha comprobado que su biografía es muy precisa en la presentación de los hechos desnudos. Muchos descubrimientos posteriores de documentos originales relativos a Caravaggio han confirmado la veracidad de su relato. Baglione sólo deja de ser fiable en sus conclusiones moralizadoras y pedantes, que revelan una *Schadenfreude*^[1] evidente, particularmente en los mezquinos pasajes que hablan de sus varias caídas en desgracia.

Bellori escribió su vida de Caravaggio bastante más tarde. Se publicó en 1672, más de sesenta años después de la muerte del pintor. No hay duda de que tomó de Baglione buena parte de su material, pero rastreó nuevos datos. También se esforzó por ver las obras de Caravaggio in situ. Le sedujeron su fuerza y su drama, y le fascinó la novedad de su técnica. Bellori escribió sobre el arte de Caravaggio con mucha más sensibilidad que Mancini y Baglione. Sin embargo, al mismo tiempo, despertaba en él una aversión fundamental. Su vívida descripción de la pobreza y la violencia —sus representaciones de Cristo y de la Virgen María como pobres descalzos, el realismo sangriento de sus martirios cristianos— contradecía las creencias más arraigadas de Bellori. Éste sostenía el principio académico de que el arte no debe representar el mundo tal como es, sino como debería ser, endulzado e idealizado. Así que aunque respondió instintivamente al cautivador realismo de Caravaggio, fue precisamente ese realismo lo que le obligó a condenarlo con tanta más contundencia. Bellori cristalizó la que durante siglos sería la objeción académica habitual a la obra del pintor:

Al repudiar todas las demás reglas [Caravaggio] consideraba que el logro

más elevado era no estar atado al arte. Por esta innovación fue muy aclamado y numerosos artistas de talento se sintieron impelidos a seguirle... Ese elogio hizo que Caravaggio sólo se valorase a sí mismo y afirmó que era el único imitador fiel de la naturaleza. Sin embargo, le faltaba *invenzione*, decoro y *disegno* [oficio en el dibujo], e ignoraba la ciencia de la pintura. En el momento en que el modelo desaparecía, su mano y su mente se vaciaban.

Bellori seguía diciendo que «igual que algunas hierbas producen una medicina beneficiosa y el veneno más pernicioso, de la misma forma, aunque en parte su obra sea buena, Caravaggio ha sido extremadamente perjudicial e hizo estragos en los ornamentos y la buena tradición pictórica^[2]». En otras palabras, el pintor quizá tuviera talento para copiar la realidad, pero carecía de profundidad. Si hemos de creer a Bellori, Caravaggio era poco más que una máquina de producir imágenes convincentes ópticamente —una suerte de cámara humana, y su taller, el estudio de un fotógrafo prototípico, muy anterior a la invención de la fotografía—. De esta manera, el mito de Caravaggio como un virtuoso irreflexivo e indisciplinado, el maestro de un naturalismo pernicioso y degradado, quedó anclado a su reputación póstuma^[3], cuando, en realidad, era un pintor inventivo y extremadamente reflexivo, un lector atento de los textos que dramatizaría y representaría en forma de imágenes. Pero sigue sin saberse cómo y dónde recibió su educación, en parte porque sus tres primeros biógrafos tienen sumamente poco que decir sobre su infancia.

ORÍGENES MODESTOS, CONEXIONES NOBLES

Caravaggio nació tres años después de que se publicara la segunda edición revisada de la pionera antología de biografías de artistas de Vasari: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*. El libro de Vasari fue el modelo en el que autores posteriores como Baglione y Bellori basaron sus propias colecciones de vidas de artistas. En él confirmó y trató de elevar el estatus que habían adquirido los artistas en la península italiana durante el periodo que ahora conocemos —también en buena medida gracias a los esfuerzos de Vasari— como Renacimiento. Anteriormente, la profesión del arte había estado entre las más bajas porque implicaba trabajar con las manos y por lo tanto se consideraba una forma de trabajo manual: un oficio, no un arte liberal. Pero en las más de mil páginas de Vasari está implícita la convicción de que los grandes artistas merecen estar a la altura de los poetas y filósofos como hombres de genio, acompañantes por derecho propio de reyes y príncipes.

Además de elevar la reputación de su profesión, Vasari estableció ciertas fórmulas para escribir la vida de un artista. Consagra a pintores y escultores especialmente famosos —Giotto o Michelangelo, por mencionar dos casos— como milagrosos prodigios ya en época temprana: la brillantez de Giotto, por ejemplo, se supone que habría sido descubierta por Cimabue, un artista de más edad, que conoció al joven Giotto cuando todavía era un inculto pastor y le encontró dibujando perfectamente sobre una piedra. Pero los biógrafos de Caravaggio no atribuyen fábulas así de edificantes al joven artista. Mancini despacha sus primeros años en dos frases, y Baglione, en un párrafo. Bellori sí cuenta una historia sobre el joven Caravaggio, pero no está en la línea del tipo de prodigios que relataba Vasari porque su finalidad era poner de relieve el principal defecto del artista, tal y como lo veía Bellori: su supuesta *falta* de intelecto, lo que significaba que su obra nunca podría ir más allá del mero oficio.

Según la historia de Bellori, Caravaggio era hijo de un artesano. Como el pintor «estaba empleado en Milán con su padre, que era albañil, empezó a aglutinar la cola para algunos pintores que estaban pintando frescos e, impulsado por el deseo de pintar, se quedó con ellos para dedicarse por completo a esta actividad. Permaneció allí durante cuatro o cinco años...». Bellori quizá pensara que esta formación imitadora e irreflexiva predispuso a Caravaggio a su gran error: «depender completamente del modelo, sin escoger entre las mejores formas de la naturaleza^[4]». Su moraleja desde luego no es muy sutil: el que ha sido artesano sigue siéndolo hasta el final.

La historia no es exactamente cierta pero, como muchas anécdotas sobre Caravaggio, contiene elementos de verdad. Nunca pudo haber desempeñado tareas como aglutinar la cola o el mortero para su padre porque éste murió cuando Caravaggio no tenía más que cinco años. Pero los registros muestran que Fermo

Merisi, en efecto, era albañil. Esto podría sugerir que, como Bellori da a entender, el origen del artista estaba arraigado en el humilde mundo del artesano. Pero las fuentes apuntan a algo más complicado. Hay margen para la ambigüedad porque el oficio de albañil de Fermo Merisi podría incluir distintas formas de trabajar con la piedra y quizá incluso la profesión de arquitecto.

El breve relato de Baglione coincide básicamente con el de Bellori: sólo dice que el artista, «nacido en Caravaggio, en Lombardía, era hijo de un albañil acomodado^[5]». Pero Mancini sitúa al artista en un entorno mucho más ilustre. Según él, «nació en Caravaggio en el seno de una familia de ciudadanos honorables, pues su padre era mayordomo y arquitecto del Marchese di Caravaggio^[6]». Quizá fuera el propio artista el que proporcionara esta información a Mancini, en particular la idea de que su origen no era ordinario. Una serie de incidentes en la vida ulterior del pintor indican que creía que había nacido en el seno de una familia de alcurnia y que merecía respeto por ello. Es importante establecer la verdad porque muchos de sus futuros problemas tienen su raíz en esa conciencia de un estatus elevado.

La mayor parte de lo que sabemos sobre la juventud de Caravaggio lo publicó la estudiosa Mia Cinotti en 1983^[7]. Uno de los documentos más reveladores descubiertos por su investigación se refiere a la boda de los padres del artista. El 14 de enero de 1571 Fermo Merisi se casó con una mujer llamada Lucia Aratori. Fermo había nacido en 1540 aproximadamente, era viudo y tenía una hija llamada Margherita de su primer matrimonio. Lucia era unos diez años más joven y no había estado casada antes. De acuerdo con el documento, Fermo residía en Milán, pero el matrimonio se celebró en Caravaggio, donde vivían tanto el resto de su familia como la novia. De no ser por la presencia entre los testigos del Marchese Francesco I Sforza di Caravaggio, la boda no habría tenido nada de especial. El Marchese era miembro de una de las principales familias nobles de Italia, los Sforza, antiguos señores de Milán. Su esposa, la joven Marchesa di Caravaggio, pertenecía a la muy poderosa familia Colonna. Eran las personas más importantes en la zona.

La presencia de nobles en la boda de la familia Merisi tiene muy poco que ver con el padre de Caravaggio. Fermo Merisi era un albañil corriente, quizá razonablemente acomodado, pero sin grandes pretensiones sociales. Desde luego, *no* era arquitecto. En una serie de documentos relacionados con él aparece como *mastro*, designación de un artesano cualificado con derecho a abrir su propio taller y a contratar aprendices. Tenía un negocio modesto en Milán. El inventario sucesorio de sus pertenencias incluye «algunas viejas herramientas de albañil», pero no libros o instrumentos que indiquen un conocimiento de los aspectos teóricos de la arquitectura. El hecho de que mantuviera un taller independiente hace improbable que estuviera al servicio del Marchese di Caravaggio. El abuelo paterno del pintor, Bernardino Merisi, no estaba más alto en la escala social. También había tenido un pequeño negocio. Era comerciante de vinos y bodeguero en la casa familiar de Porta Seriola, en el noreste de Caravaggio.

En realidad, es cierto que había estrechos vínculos entre la familia de Caravaggio y la noble dinastía Colonna, pero por parte de madre^[8]. El padre de ésta, Giovan Giacomo Aratori, era agrimensor y su cometido era ayudar a resolver las disputas sobre la propiedad de la tierra. También intervenía en la compra y venta de parcelas. Su trabajo le ponía en contacto directo con los Colonna, propietarios de gran parte de las tierras de la región. Mientras que el padre y el abuelo paterno de Caravaggio trabajaban con las manos, Giovan Giacomo era un profesional más que un artesano. Su trabajo exigía una formación mayor que la de un albañil, además de conocimientos de geometría y aritmética. En 1570, un año antes del nacimiento de su nieto, el futuro pintor, fue nombrado miembro del colegio de agrimensores del ducado de Milán.

Giovan Giacomo Aratori también intervino en la vida religiosa de Caravaggio. El acontecimiento más sonado en la vida de este letárgico pueblo agrícola había ocurrido en 1432, cuando una joven campesina que trabajaba en los campos había tenido una visión de la Virgen María. Según la leyenda, había brotado agua milagrosamente del lugar en el que había tenido la visión y más tarde se levantó una ermita en honor de la milagrosa Madonna della Fontana. En la segunda mitad del siglo XVI la ermita de Santa Maria della Fontana se había convertido en la institución religiosa más importante del pueblo. La administraba un órgano de *scolari*, para el que Giovan Giacomo fue elegido varias veces desde mediados de la década de 1560.

Además, ocupaba importantes cargos en la *comune* local como consejero, tesorero y emisario ante las autoridades españolas (en aquella época el ducado de Milán, donde se hallaba el pueblo de Caravaggio, formaba parte del vasto imperio de los Austrias, que Felipe II gobernaba desde El Escorial, su palacio y monasterio a las afueras de Madrid). Las muchas responsabilidades de Giovan Giacomo significaban que era una figura familiar entre la nobleza local. Actuaba como agente del Marchese Francesco Sforza I di Caravaggio y como testigo legal de la familia Sforza, y recaudaba los arrendamientos en su nombre. Algunos documentos lo relacionan con el Marchese, otros con la esposa de éste, Costanza Colonna.

Había otros vínculos aún más íntimos entre la familia Colonna y el clan Aratori. La hija de Giovan Giacomo, Margherita, tía materna de Caravaggio, fue nodriza de los hijos de Sforza. Vivió muchos años en la casa de Colonna y fue ama de leche de los hijos de Costanza Colonna, entre ellos el futuro aventurero, y durante algún tiempo caballero de la Orden de San Juan, Fabrizio Sforza Colonna. En 1584, en recompensa por sus servicios, Costanza regaló a Margherita una pequeña propiedad en Fara d'Adda, cerca del pueblo de Caravaggio. Todavía en 1601 Margherita mantenía un contacto regular con la Marchesa y le escribía cartas a Roma, en la misma época en que Caravaggio, que también se encontraba en la ciudad, estaba recibiendo algunos de sus encargos más importantes.

Caravaggio acudió muchas veces a Costanza Colonna, que siempre le respondió y fue un apoyo constante para él en tiempos de crisis, dándole cobijo cuando huía y

protegiéndole cuando estuvo condenado a muerte. Sin embargo, a diferencia de sus otros aliados o protectores nobles, nunca quiso adquirir una pintura suya. Todo lo que los datos existentes sugieren es que le apreciaba verdaderamente, quizá incluso le quería como a un hijo propio. Su influencia y la de su familia, con su red tentacular de alianzas feudales y familiares, que alcanzaba a toda la península italiana, se percibe a lo largo de la vida de Caravaggio, pero en especial en sus últimos y más atribulados años.

La clase social (en particular las cuestiones de «nobleza» y «virtud») sería un asunto en litigio en muchas de las futuras disputas y peleas de Caravaggio. Eran éstos temas de un intenso debate en la Italia medieval y renacentista. En el norte de Europa, la aristocracia daba por sentada su preeminencia y suponía que la nobleza era una cualidad exclusiva de aquellos que eran lo suficientemente afortunados para nacer en las clases altas terratenientes. Allí se identificaba fácilmente al noble: un hombre virtuoso de sangre pura, que tenía el derecho de portar armas en servicio de su rey, era buen jinete y espadachín, y nunca se manchaba las manos con el comercio. En Italia, la situación era más ambigua porque la sociedad italiana era más fluida y sus élites dirigentes —constituidas por caballeros imperiales, caballeros locales, magnates y otros tipos de señores feudales—, más heterogéneas. Además, era una sociedad cada vez más urbanizada y eso también condujo a que se difuminaran las diferencias sociales. De la segunda mitad del siglo XIV en adelante, los patricios urbanos trataron de afianzar su control del gobierno. Los integrantes de esos sectores —mercaderes, prestamistas, fabricantes textiles y otros impulsores de un capitalismo incipiente— eran a su vez intensamente conscientes de las diferencias de clase. Fundaron sus propias dinastías y también albergaban aspiraciones a la *nobilità*, hasta el punto de que, en Italia, el propio término se volvió cambiante e inestable. Ya en el siglo XIV, escritores que iban desde el poeta Dante hasta los juristas medievales habían luchado por definir el concepto. Las definiciones legales, basadas únicamente en los títulos conferidos por la monarquía o la Iglesia, eran rechazadas por aquellos que preferían considerar la nobleza una cualidad moral a la que, en teoría, casi todo el mundo podía aspirar^[9].

¿Qué posición ocupaba el abuelo materno de Caravaggio en este mundo de sutiles diferencias sociales? Giovan Giacomo Aratori recibe en los documentos de la época el trato de *signor*, *messer* o *dominus*. Aunque su estatus social sin duda era más alto que el de los Merisi en la familia de Caravaggio, ni él ni sus descendientes poseyeron título alguno. Aratori era miembro de lo que podría denominarse la alta burguesía profesional, mientras que Bernardino y Fermo Merisi pertenecían a la pequeña burguesía comercial. La afirmación de Mancini de que Caravaggio había nacido en una familia de «ciudadanos muy honorables» —*cittadini* es la palabra que emplea en italiano— era acertada.

Pero en el pequeño mundo de Caravaggio, donde el artista pasó gran parte de su juventud, su estatus quizá le pareciera más ilustre que eso. Como hemos visto, su

abuelo materno era un hombre muy respetado, pero otros factores pudieron haber coadyuvado a hacerle creer que tanto él como su familia disfrutaban del favor aristocrático. Quizá Costanza Colonna mostrara una amabilidad especial con la madre de Caravaggio, Lucia, hermana de la nodriza de sus hijos. Los primeros años de Lucia como madre fueron duros y estuvieron marcados por aflicciones y pérdidas. Costanza Colonna también había pasado por una época difícil durante los primeros años de su matrimonio con Francesco I Sforza. La habían casado, como se acostumbraba entre la nobleza, a la edad de trece años. Al principio los deberes conyugales le resultaron repugnantes, hasta el punto de que amenazó con suicidarse. ¿Sintió Costanza Colonna una simpatía especial por Lucia y sus hijos durante los duros años de su crianza? Es imposible saberlo con certeza, pero de lo que no hay duda es de que se interesó por la suerte de Caravaggio más tarde, a lo largo de la vida de éste. Quizá la fecha de su nacimiento tuvo algo que ver con ello, porque para cualquiera en la cristiandad —pero especialmente para una Colonna— había nacido en un momento propicio.

EL ÁNGEL CON LA ESPADA Y EL ESCUDO

Caravaggio creció como Michelangelo Merisi. Era un nombre evocador para un futuro artista —el mismo que el del escultor y pintor italiano más famoso, Michelangelo Buonarroti, que había muerto siete años antes—. Pero los padres de Caravaggio no tenían eso en mente cuando le bautizaron. Le llamaron Michelangelo por razones de fe y superstición, pues Caravaggio nació el 29 de septiembre de 1571, el día del arcángel san Miguel.

La cristiandad vivía entonces una época decisiva y llena de tensión. Durante las décadas de 1550 y 1560 las potencias cristianas del Mediterráneo occidental estaban amenazadas por las fuerzas del islam —dirigidas primero por el sultán otomano Solimán el Magnífico y después por su sucesor Selim II—. El enconado y sangriento conflicto entre musulmanes y cristianos alcanzó su momento álgido exactamente cuando nació Caravaggio. En 1570-1571 la isla cristiana de Chipre, una fortaleza estratégicamente vital que los venecianos controlaban desde hacía mucho, cayó en manos de los otomanos. La guarnición estacionada en Famagusta, el último bastión cristiano en Chipre, luchó valientemente antes de verse obligada a rendirse. Los supervivientes fueron cruelmente masacrados. Las iglesias y catedrales, convertidas en mezquitas; sus vidrieras, destrozadas; sus pinturas y esculturas, destruidas; sus campanarios, transformados en minaretes. El papa Pío V estaba consternado no sólo por las atrocidades y sus consecuencias inmediatas, sino también por la posibilidad de que los otomanos se hicieran con el control de las principales rutas comerciales del Mediterráneo. Unió sus fuerzas con los venecianos y recabaron todos los apoyos posibles. Enviaron embajadas a España, a Portugal y a todos los Estados independientes de Italia. Las familias reales del sur de Europa respondieron a la llamada y reunieron un ejército de miles de soldados. El resultado no fue una mera alianza política, sino la autodenominada Santa Liga para la defensa de la cristiandad contra los infieles.

Bajo el mando de don Juan de Austria, hermano ilegítimo de Felipe II, rey de España, una enorme flota de galeras —la mayoría de ellas construidas en un tiempo récord con métodos de producción en cadena en los astilleros del Arsenal de Venecia— partió para someter a la armada turca. Ocho días después del nacimiento de Caravaggio, el 7 de octubre de 1571, las dos armadas se encontraron en el golfo griego de Corinto, conocido en aquella época en Occidente como golfo de Lepanto. El resultado fue la última gran batalla naval entre galeras de remo. Hubo muchas bajas en las dos partes. Murieron ocho mil cristianos y muchos más turcos. Pero, mientras que la flota de la Santa Liga salió de la batalla casi intacta, la otomana quedó destruida y su jefe pereció. Uno de los héroes fue el comandante de las fuerzas papales, Marcantonio Colonna, padre de Costanza Colonna y suegro de Francesco I Sforza, que había sido testigo en la boda de Fermo Merisi y Lucia Aratori. Tras la victoria, el Papa declaró que la Virgen María había intercedido ante Dios por la Santa

Liga, por lo que, desde entonces, ese día se recuerda como la fiesta de Nuestra Señora de la Victoria. Por toda la Europa católica se extendió la popularidad de los cultos marianos. En Venecia ese día se declaró *festum solemnis* y cada año se debía conmemorar con procesiones encabezadas por el dogo y solemnes misas. En toda Italia se construyeron iglesias en honor de Santa Maria della Vittoria. La devoción al rosario cobró una intensidad desconocida hasta entonces.

El triunfo en la batalla de Lepanto curó las heridas de un mundo cristiano que había quedado dividido con la Reforma medio siglo antes. El rey protestante de la lejana Escocia, Jacobo VI, se entusiasmó tanto con la noticia que escribió un poema épico para celebrar la gran victoria católica (aunque se sintió obligado a precisar al comienzo que don Juan de Austria, el héroe de sus versos, seguía siendo un «bastardo papista extranjero»). Entre tanto, el padre de Costanza Colonna, Marcantonio, hizo una entrada triunfal en Roma. Llegó a la ciudad montado en un caballo blanco, un Marco Antonio moderno que robaba la gloria a los césares de antaño. Pero también tuvo el decoro de mitigar esa exhibición de orgullo con una espectacular demostración de humildad. Después de haber desfilado triunfante, cambió la armadura de la victoria por unos harapos y fue a dar las gracias en peregrinación a Nuestra Señora de Loreto^[10].

Michelangelo Merisi había nacido en un día lleno de buenos presagios para los cristianos fervorosos, cuyo mundo se veía amenazado. El arcángel san Miguel había sido el guardián del pueblo hebreo y quedó asociado a la protección de los fieles. En tiempos cristianos también había sido adoptado como el principal santo de la Iglesia militante. En las representaciones del Juicio Final, es el que pesa las almas de los salvados y de los condenados, separando el bien del mal. En esas pinturas suele aparecer cubierto con una cota de malla y portando espada y escudo, símbolos de la antigua asociación del ángel con caballeros y cruzados y con guerras santas contra los infieles.

Michelangelo era un nombre cristiano adecuado para un niño que estaba en la esfera de la familia Colonna, defensores de la fe y combatientes contra la herejía, tanto más por cuanto el niño no sólo había nacido el día del santo, sino en la víspera de una gran batalla entre cristianos y musulmanes en la que el cabeza de la familia Colonna desempeñaría un importante papel. Cuando una semana después de su nacimiento se conoció la victoria en Lepanto, las esperanzas y plegarias que rodearon su bautismo habían sido respondidas. Quizá se pensó que el niño había traído buena suerte. Quizá fuera ésa otra de las razones por las que, a pesar de su conflictiva personalidad y de sus frecuentes caídas en conductas delictivas, Costanza Colonna siempre le apoyó.

EL PUEBLO Y LA CIUDAD

Los primeros años del artista estuvieron divididos entre el pueblo de Caravaggio y la ciudad de Milán. El contraste entre ellos no podía ser mayor. Situado en las fértiles llanuras de Lombardía, Caravaggio era un lugar tranquilo, sin obras arquitectónicas destacables, que en el pasado había sido un puesto de avanzada romano. Las actividades del pueblo giraban en torno a la agricultura, que era vital para la prosperidad de la región. Desde finales de la Edad Media toda la zona había experimentado un intenso desarrollo. Se habían construido sistemáticamente canales de irrigación, una red de cursos de agua que todavía hoy atraviesan los campos. Una aplicación más eficiente de la rotación de cultivos había transformado la zona en un importante productor de cereales. Se plantaron grandes extensiones de moreras para alimentar gusanos de seda, pues la seda era la materia prima esencial de la próspera industria textil de Milán. Los habitantes de Caravaggio vivían y trabajaban al ritmo de la naturaleza. Era proverbial su carácter flemático, su sólido sentido para los negocios y su piedad, cuyo símbolo desde la década de 1580 fue la gran ermita dedicada a Santa Maria della Fontana. Caravaggio era tranquilo y hasta aburrido, un lugar donde reinaba la sensación de que no había ocurrido nada en cien años o más.

Milán, la gran ciudad, a dos horas de camino, tenía una población de 100 000 habitantes, prácticamente lo mismo que Londres o París en aquel momento. Ruidosa y ajetreada debido al comercio y la industria, era una populosa y próspera ciudad, el lugar al que Fermo Merisi, el padre de Caravaggio, iba a trabajar todos los días con sus herramientas de hierro. Milán era conocida por la pericia de sus talladores y el ingenio de sus espaderos. Las armaduras, espadas y dagas milanesas se tenían por las mejores de Italia. Los hombres de la ciudad eran famosos espadachines, una habilidad en la que Caravaggio sobresaldría.

Los hombres de Milán también eran conocidos por su singular renuencia al matrimonio. «En Italia el matrimonio es en efecto un yugo, y no precisamente ligero, sino tan pesado que los hermanos, que en ningún lugar están mejor avenidos, sin embargo compiten entre ellos para mantenerse libres del matrimonio^[11]». El descrédito del matrimonio era lo suficientemente habitual en la Italia de los siglos XVI y XVII, en especial entre las clases altas, como para haber provocado muchos comentarios parecidos entre los visitantes. Los humanistas italianos —entre ellos Petrarca y Leon Battista Alberti— habían denunciado el matrimonio como una distracción para el intelecto y una causa potencial de ruina económica. El culto misógino del celibato era más fuerte en Lombardía que en ningún otro lugar. No implicaba necesariamente abstinencia sexual, sino sólo la negativa a unirse a una sola mujer. La tasa de celibato entre la aristocracia milanesa alcanzó niveles sin precedentes en la segunda mitad del siglo XVII, hasta el punto de que se ha estimado que más del 50 por ciento de todos los varones de clase alta no se llegaban a casar^[12].

Caravaggio tampoco se casaría, aunque es imposible saber si también en esto el pintor estaba imitando los *mores* aristocráticos o simplemente era consecuencia de su inquieto temperamento.

El viajero inglés Thomas Coryat visitó Milán en 1608 y, para entonces, Caravaggio ya se había ido de la ciudad hacía mucho. Pero su vívido relato, publicado en 1611 con el título *Coryat's Crudities*, describe la metrópoli como había sido en la juventud del pintor. Coryat señaló la ostentosa opulencia de Milán y los numerosos oficios dedicados al lujo que florecían allí: «Ninguna ciudad de Italia cuenta con más artes manuales que ésta. Sus recamadores son artesanos muy especiales que frecuentemente trabajan con oro y plata. Los cuchilleros que hacen empuñaduras son los más exquisitos que he visto. En la ciudad hay una multitud de artesanos en estos dos gremios: abundan asimismo los sederos, que gozan de tan alta estima que no son inferiores a ninguno en el mundo cristiano^[13]».

Coryat agrupó a los armeros y espaderos de la ciudad con los recamadores y sederos, quizá dando a entender que trabajaban en distintas ramas de la industria milanesa de la moda. Para un joven deseoso de impresionar, la aptitud para luchar sin duda era igual de importante que la ropa. El hábil manejo de la espada formaba parte de ese código intangible de habilidades y valores seudocaballerescos comprendidos en las palabras italianas *virtù* y *nobiltà* —aunque en la Italia de Caravaggio nunca fue fácil determinar si las aspiraciones de un joven a la nobleza virtuosa se basaban en hechos o en fantasías—.

A Coryat también le llamaron la atención el número de iglesias que había en Milán y los estrechos vínculos de la ciudad con algunas de las figuras más dinámicas de la cristiandad primitiva. Visitó la iglesia de San Ambrosio, donde se conservaban las reliquias del santo, arzobispo de Milán en el siglo iv. Parece que no estuvo en Santa Maria delle Grazie, el monasterio dominico para el que, más de cien años antes, Leonardo da Vinci había pintado su famosa *Última Cena* (Fynes Moryson, otro viajero inglés que visitó Milán en 1618, señaló que «en este monasterio [...] en el lugar en que los monjes comen está pintada la cena de nuestro Señor con un arte maravilloso»). Pero Coryat sí visitó la catedral de Milán, «una iglesia extraordinariamente hermosa y magnífica, tan bella como la catedral de Amiens, si no más», donde vio «uno de los clavos con los que Cristo fue crucificado, según cuentan». Entonces subió a la torre de la catedral, desde donde se contemplaba toda la ciudad y, al fondo, las llanuras en las que se encontraba el pueblo de Caravaggio. Cuando dirigía la vista más allá de las nueve grandes puertas de la ciudad, podía abarcar todo el mundo de la infancia del artista:

Allí divisé los grandes suburbios, tan grandes como muchas ciudades de buen tamaño, y unas cuatro acequias: también alcancé a ver gran parte de Italia, junto con los elevados Apeninos; y me mostraron en qué dirección se encontraban Roma, Venecia, Nápoles, Florencia, Génova, Rávena, etc. El

territorio de Lombardía, que observé alrededor de la torre, era tan agradable a la vista, repleto de una indecible variedad de cosas, tanto para el beneficio material como para el placer, que me parecían los mismísimos Campos Elíseos, tan cantados y celebrados en los versos de los poetas, o el valle de Tempe o Paraíso del mundo. Pues esta llanura, que se extiende a lo lejos más de trescientos kilómetros, es una de las más hermosas que he visto o que vería si viajara por todo el mundo habitable: por eso me dije que este país era más apto para que lo habitaran los dioses inmortales que los mortales hombres.

Milán estaba construido sobre un plano circular. En el centro de la ciudad se hallaba el enorme e intimidante Castello Sforzesco. Esta imponente estructura era originalmente el palacio de la poderosa dinastía Sforza. Es un epítome de la arquitectura renacentista de la tiranía, con sus altos y sombríos muros, cuyo aparejo en punta de diamante recuerda los tachones de un puño americano. Cuando Milán quedó bajo el control de los Austrias en la década de 1530, el patronazgo de los Sforza tocó a su fin. Caravaggio conocía el edificio como la fortaleza desde la que gobernaban los inquietos mandatarios españoles, siempre atentos a la posible existencia de rebeldes en el interior y herejes en el exterior. Los gobernantes españoles de Milán habían interiorizado una sospecha hostil y vigilante. Sabían lo importante que era mantener la ciudad en su poder. Quien controlaba Milán controlaba la ruta terrestre desde Italia al resto de Europa. Milán estaría en la primera línea si se producía un intento de invasión desde el norte protestante, por lo que necesitaba poderosas fortificaciones. En la época de Caravaggio, el principal peligro se veía en Francia y, en menor medida, en Suiza. Pese a la animosidad existente entre los milaneses y sus ocupantes —en gran medida debida a los tributos y las requisas de grano para alimentar a las tropas españolas—, los intereses religiosos y políticos de la España católica y la Italia católica eran los mismos ante las amenazas que percibían del norte protestante.

Milán había sido una ciudad importante estratégicamente desde los días del Imperio Romano, cuando Julio César y Pompeyo habían establecido allí su residencia en distintos momentos. A diferencia de los césares del pasado, Felipe II no fue tan lejos como para vivir en Milán, pero protegía celosamente su poder sobre la ciudad. Había heredado la corona y el imperio de su padre, el emperador Carlos V. No hay un documento más expresivo de aquel mundo de *realpolitik*, de los alineamientos religiosos y políticos que fracturaban Europa en la época de Caravaggio, que las extensas «Instrucciones» que Carlos V, ya enfermo, dictó hacia el final de su vida para orientar a su hijo. Aconsejaba a su heredero que estuviera atento a los peligros que acechaban en la inmensidad de sus territorios, desde España hasta Nápoles, desde los Países Bajos hasta Alemania y Austria. Y puso especial énfasis en la importancia de mantener el control de Milán, un puesto militar clave en la encrucijada de Europa: «Pues se debe tener por certísimo que los dichos franceses se obstinan guardando el

dicho Piamonte para desde allí poder turbar las cosas de Italia; y con fin especialmente de tornar a ocupar el Estado de Milán, supeditar a Génova, pasar a Florencia y después ir a Nápoles y Sicilia^[14]».

Carlos V dio a Felipe II estos consejos en 1548. En la década de 1570 las relaciones entre España y el papado habían mejorado algo, pero Europa seguía siendo igual de conflictiva que cuando el emperador escribió su hastiada disección de las disensiones políticas y religiosas del continente. En cuanto a Milán, lo suficientemente importante como para recibir dos menciones en su largo memorándum, seguía siendo vital para los intereses españoles. Carlos V siempre consideró la ciudad «la llave de Italia» y su hijo Felipe II nunca se desvió de esta idea. Perder Milán no sólo significaría dejar en peligro el dominio español en el sur de Italia, sino también separar España de sus territorios en los Países Bajos. La precaución de los gobernantes españoles de Milán se veía exacerbada por su conocimiento de que la defensa de la ciudad estaba en manos de unos 5000 soldados solamente. El menor indicio de problemas —la mera sugerencia de que los franceses estaban fomentado una revuelta en Génova, la aparición casual de un grupo de gitanos de Venecia— bastaba para declarar el estado de excepción.

En apariencia, la ciudad en la que Caravaggio pasó buena parte de su juventud estaba gobernada igual que en la época de Sforza. Aunque el ducado de Milán se hubiera convertido en un vasallo de España, su aparato burocrático no sufrió cambios y las riendas del poder estaban en manos de las mismas magistraturas. La diferencia más significativa era que el Consiglio Segreto, o Consejo Secreto, que en el pasado había aconsejado a los duques de Sforza, ahora despachaba con el gobernador español. El Senado seguía ejerciendo la autoridad judicial y administrativa suprema en la ciudad, pero se veía obligado a tener muy en cuenta los intereses españoles^[15]. Los miembros del Senado eran juristas pertenecientes al patriciado milanés, hombres con una fuerte conciencia de las tradiciones legales de Milán, mientras que el gobernador de la ciudad era uno de los más altos representantes del soberano español, y lógicamente estaba predispuesto a actuar de acuerdo con los objetivos estratégicos más generales de España. La política milanesa era un ejercicio de equilibrio, ocupante y ocupado en frágil contrapeso.

La continuidad institucional bajo el mandato español se veía reflejada en el mismo enfoque al equilibrio entre los poderes secular y religioso. Los Sforza habían seguido consistentemente una política de reforzar la autoridad civil y debilitar la de la Iglesia. Uno de sus principales objetivos había sido establecer un control sobre los nombramientos eclesiásticos en el ducado de Milán, de manera que los individuos considerados políticamente no deseables, o directamente hostiles, podían ser excluidos de cargos poderosos como el de obispo. Bajo el mandato español esta estrategia se mantuvo hasta el punto de que muchas otras facultades tradicionales de la Iglesia fueron usurpadas por el Estado. Con frecuencia era la autoridad civil, no la religiosa, la que juzgaba a los acusados de herejía, la que se responsabilizaba de la

disciplina en los conventos y monasterios del ducado, y la que asumía el derecho de castigar los abusos del clero. Lógicamente, esto reforzó el poder español sobre todos los ámbitos de la vida en Milán, pero aunque su objetivo era limitar los poderes y privilegios eclesiásticos, nunca pretendió debilitar la fe católica en sí misma.

En sus instrucciones a los virreyes y gobernadores, el devoto Felipe II siempre puso de relieve que la defensa del catolicismo era su prioridad absoluta. Había heredado una concepción medieval de su papel como monarca, según la cual su deber principal era el *servicio de Dios*. Le habían educado para creer que, como rey, había sido escogido como instrumento de la voluntad divina. De esta manera, en una lógica circular, sus políticas habrían sido decretadas por Dios y por tanto eran las más idóneas para promover la sagrada misión del catolicismo. La causa española *era* la causa de Dios y esto era cierto incluso si esa política chocaba directamente con la de la autoridad eclesiástica suprema, el Papa. Eso es exactamente lo que ocurrió en Milán durante los años que precedieron y siguieron al nacimiento de Caravaggio. Además, otras circunstancias coadyuvaron a crear un ambiente de fervor religioso incendiario, cercano a la histeria, en la ciudad en la que el artista pasó sus años formativos.

CARLO BORROMEO

La figura dominante en Milán durante la juventud de Caravaggio no fue un español, sino un italiano. Carlo Borromeo era un hombre hosco y profundamente piadoso que creía ciegamente en su misión. Fue nombrado arzobispo de Milán en 1565. Veía la ciudad como un microcosmos que se estuviera balanceando al borde de la condenación, lleno de pecadores que había que convertir y almas que salvar. Como el ascético dominico Savonarola, que había predicado en Florencia casi cien años antes, Borromeo galvanizó el Milán de la infancia de Caravaggio en paroxismos periódicos de arrepentimientos masivos. Su aspecto, flaco, con las mejillas hundidas y una severidad carismática, era en sí mismo simbólico: como los harapos que cuatro siglos antes adoptó san Francisco de Asís, un signo visible de que Borromeo había renunciado a la riqueza y los privilegios para seguir los pasos de Cristo y sus apóstoles.

Aunque sería uno de los reformadores más radicales de la fe y la forma de vida católicas, había entrado al servicio de la Iglesia de la mano del clásico nepotismo. Su tío, el papa Pío IV, le nombró secretario privado y le elevó al rango de cardenal cuando Borromeo tenía poco más de veinte años (y a pesar de que carecía de formación teológica). No obstante, pronto justificó el favoritismo. Hábil negociador, desempeñó un papel decisivo en la conclusión del trascendental Concilio de Trento, el decimonoveno concilio ecuménico de la Iglesia católica romana, que constituyó la respuesta concertada a los múltiples desafíos a su autoridad que presentaba la Reforma protestante.

Fue en el Concilio de Trento donde la Iglesia católica reafirmó la importancia de los sacramentos y el papel del sacerdocio; insistió en que, además de la fe, eran fundamentales las buenas obras, al contrario de la «justificación por la fe» en que creía Lutero; expuso su propia interpretación del final de la Biblia y estigmatizó como hereje a todo aquel que tuviera la temeridad de preferir alguna otra; y reafirmó una multitud de prácticas católicas que habían sido criticadas por los reformadores del norte, tales como el culto a los santos y sus reliquias. Éstos eran los principios básicos que sustentarían la Contrarreforma, la réplica católica a los reformadores protestantes. No obstante, era tal el ambiente de disputa que envolvía las cuestiones en debate, en las que se jugaba nada menos que el futuro de la Iglesia católica, que hubo muchos momentos en que parecía que nunca se iba a alcanzar un acuerdo. Convocado por primera vez en 1537, el concilio no concluyó hasta 1562-1563. Carlo Borromeo fue uno de los hombres que, en último término, lo salvaron del fracaso absoluto.

Era un trabajador incansable que pocos días dormía más de cinco horas y con frecuencia se saltaba las comidas debido a la gran acumulación de asuntos papales que requerían su atención. Pero para aquellos que no conocían su severidad consigo mismo quizá no fuera más que otro cardenal-sobrino corrupto, el último de una larga

línea de cargos que sólo buscaban su interés personal. Por designación papal desempeñó una extraordinaria serie de puestos como protector de Portugal, del sur de Alemania y de los siete cantones católicos de Suiza, así como de los carmelitas, los franciscanos y los humiliati; y fue canónigo regular de Santa Cruz de Coimbra y de las órdenes de San Juan y de Cristo de Portugal^[16]. También fue abad ausente de varias fundaciones monásticas. De todos estos cargos y de sus propiedades familiares recibía una renta anual de unos 50 000 escudos, una suma muy considerable en la Italia de mediados del siglo XVI. Le entusiasmaba cazar y gastaba grandes cantidades de dinero en sus perros y sus caballos, así como en su servidumbre: mantenía ciento cincuenta sirvientes y empleados a su servicio, todos ellos vestidos de arriba abajo de un fúnebre terciopelo negro.

En su juventud Borromeo fue una volátil combinación de orgullo y piedad, pero una tragedia personal le transformaría en uno de los sacerdotes más fervientes e innovadoramente radicales de la Contrarreforma. Su hermano mayor, Federico Borromeo, murió repentinamente en 1562. Todo el mundo esperaba que Carlo, que era administrador de la diócesis nativa del Papa, el arzobispado de Milán, abandonara entonces su carrera eclesiástica, renunciara a sus votos de piedad y mantuviera la línea familiar casándose para dejar un heredero. Sin embargo, él decidió que todas las esperanzas y aspiraciones terrenas del hombre no representaban más que un puñado de polvo. Renunció a los signos externos de riqueza, despidió a la mayor parte de su servidumbre y prohibió a los que permanecían a su servicio llevar ropa de seda o permitirse cualquier otro lujo. Tomó las órdenes sagradas y por un breve espacio de tiempo consideró la posibilidad de retirarse del mundo a un monasterio. Finalmente decidió que su lugar en el plan divino era vivificar y reformar la Iglesia católica y se puso a la tarea con el celo evangélico de un hombre convencido de que Dios estaba de su lado.

Su influencia no se dejó sentir verdaderamente en Milán hasta después de la muerte de su hermano. En 1565 fue consagrado arzobispo de Milán. Hizo una demostración de sus intenciones entrando triunfalmente en la ciudad con los ropajes de arzobispo, no con los de cardenal. Era su manera de decir que llegaba con una idea propia de su misión y su deber, y no como un mero siervo de Roma. Estaba decidido a convertir la ciudad y sus provincias en el crisol de un extraordinario experimento sociorreligioso. Bajo su férreo control y su atenta mirada, las 900 000 almas del ducado de Milán serían adoctrinadas sistemáticamente en la práctica de su ascética piedad. Lo que intentó fue nada menos que una conversión masiva a lo que él consideraba los verdaderos y auténticos principios de la fe cristiana.

El arzobispo tenía una visión profundamente pesimista de la naturaleza humana. Se oponía a la doctrina del libre albedrío, en la que creían tantos protestantes y algunos sectores en el seno de su Iglesia. Para él, la idea de que Dios había concedido al hombre la capacidad de elegir entre el bien y el mal era una mentira perniciosa. Tenía un revelador desacuerdo con otra destacada figura de la Iglesia católica de la

Contrarreforma: el teólogo boloñés Gabriele Paleotti. Éste sostenía que «como Dios había creado la volición humana libre y su propio arbitrio, ésta no podía forzarse con cadenas, sino sólo iluminarse con la ayuda de la gracia de Dios». En la visión, más sombría, de Borromeo, la naturaleza humana «ya está corrompida por el pecado» — el pecado original de Adán y Eva— y «por sí sola está tan inclinada al mal que fácilmente descuidamos y olvidamos obrar bien». La inexorable conclusión de Borromeo era que «necesitamos ayudas y estímulos para vivir bien y a alguien que nos lo recuerde^[17]». Para los habitantes de Milán, la implicación de esta frase fue el intento sistemático de cambiar su modo de vida y su forma de pensar. Borromeo se veía como un sucesor espiritual de san Ambrosio, y lo mismo que éste había desafiado al emperador romano, Borromeo desafió a los gobernadores españoles de Milán con objeto de afirmar su propia autoridad como dirigente espiritual de la ciudad.

Uno de sus primeros actos fue reafirmar el antiguo derecho del arzobispo de Milán a mantener un ejército privado. La llamada *famiglia armata*, o «familia armada», de Borromeo —un cuerpo de hombres armados elegidos en su entorno más próximo— se convirtió en una pieza clave en su lucha para reformar lo que consideraba la podredumbre de la ciudad. El arzobispo reclamó para sí amplios poderes, de manera que los sospechosos de alguna ofensa que, en su opinión, atentase contra la moralidad pública —como herejía, blasfemia o sodomía— corrían el peligro de recibir las no demasiado afectuosas atenciones de su «familia». Restableció los extintos tribunales civiles y criminales de la curia arzobispal y volvió a abrir antiguas prisiones para los que fueran declarados culpables por los tribunales eclesiásticos de Milán. La insistencia de Borromeo en servirse de su *famiglia armata* sin restricciones y su extensión de la autoridad eclesiástica a ámbitos de la vida que hacía mucho que estaban regulados por el sistema de justicia y los tribunales seculares condujo a numerosos choques con los gobernantes españoles de la ciudad. En el momento álgido de una disputa especialmente agria de jurisdicción, Borromeo llegó a excomulgar al gobernador español, el marqués de Requesens. Cuando Requesens se vengó, Borromeo casi tuvo que exiliarse de la ciudad.

Borromeo se ocupó de que la Inquisición española, que operaba en las posesiones de España en ultramar, Cerdeña y Sicilia, fuera excluida de Milán. Si fue capaz de cercenar y reducir el poder español de esa forma, en gran medida se debió a que contaba con el decidido apoyo papal. Retiró la jurisdicción sobre los presuntos delitos religiosos a los gobernantes españoles de Milán, sosteniendo que él debía ser el juez último en tales casos. Pero poco a poco también se ganó el renuente respeto del devoto Felipe II, a quien explicó, en una larga y persuasiva carta, que su objetivo no era usurpar la autoridad española sino reforzar a la Iglesia católica romana^[18].

Durante dos décadas —que abarcan los años de formación de Caravaggio— el arzobispo llevó a cabo una infinidad de reformas eclesiásticas destinadas a controlar los corazones, las almas y las mentes de la gente, medidas que iban desde la

introducción de nuevos confesionarios hasta la segregación de hombres y mujeres en la iglesia. No ocultaba su desagrado por las presuntas asociaciones clericales elitistas tales como los teatinos o los barnabitas. De hecho, disolvió una de las órdenes que nominalmente estaban bajo su protección, la de los humiliati, con el argumento de que sus miembros no eran más que una camarilla de aristócratas corruptos e interesados. Un humiliatus descontento le disparó por la espalda a corta distancia, pero sobrevivió al ataque sin recibir ninguna herida, lo que sus hagiógrafos atribuyeron más tarde a la intervención divina.

Borromeo fue un regulador y centralizador obsesivo e hizo todo lo posible por convertir al clero en el equivalente espiritual de la *famiglia armata*: un cuerpo de soldados cristianos animados por un único propósito y método. Todos los sacerdotes con deberes pastorales estaban obligados a predicar los domingos y fiestas. Se recogían informes de cada parroquia de la diócesis y los sacerdotes que no cumplieran debidamente esta obligación eran llamados ante el arzobispo para demostrar sus habilidades en su presencia (también debían dejar una copia escrita de su sermón para su posterior examen). En buena medida porque Milán estaba en la frontera con Suiza, parte de la cual era protestante, Borromeo estaba decidido a convertir su diócesis en un resplandeciente ejemplo del catolicismo romano revitalizado, un faro para aquellos que habían errado, cuya luz podría convencerles de que se corrigieran. Construyó decenas de nuevas iglesias y formó un ejército de nuevos sacerdotes para que difundieran la palabra de Dios en sus congregaciones. Creó seminarios diocesanos y numerosas escuelas. En el momento de su muerte, se estaban educando en aquellas instituciones unos 40 000 niños de la diócesis de Milán, una proporción sin precedentes de la población juvenil^[19]. La familia de Caravaggio participó directamente en el experimento espiritual de Borromeo: su único hermano se hizo sacerdote. Nadie en Milán y sus alrededores permaneció al margen de sus planes de renovación espiritual.

Borromeo veía actos pecaminosos por todas partes y formó a sus sacerdotes como una fuerza de asalto espiritual para luchar contra el mal. Ningún detalle era demasiado nimio para él, especialmente en el diseño de las iglesias, que concebía como máquinas para la purificación de un mundo pecador. Escribió verdaderos tratados sobre los pormenores de la arquitectura religiosa, las llamadas *Instructiones*, en las que dictaminó sobre cuestiones que iban desde la cantidad precisa de espacio que los arquitectos debían dejar para cada miembro de la congregación («un cuadrado de un cúbito y ocho onzas», 0,37 metros cuadrados en las medidas actuales), hasta la escala y la decoración apropiadas de las entradas: «La puerta central debe distinguirse por su anchura y estar decorada con esculturas de leones [...] para representar el templo de Salomón y la vigilancia de los obispos^[20]». Le preocupaba especialmente asegurarse de que en la iglesia estuvieran separados hombres y mujeres. Diseñó una especie de biombo que se debían colocar entre los grupos de fieles masculinos y femeninos para impedir que intercambiaran miradas —con frecuencia, en opinión de

Borromeo, la primera ocasión de pecar—. También se propuso establecer controles estrictos en la ropa que llevaban los fieles, en particular las mujeres, a quienes censuró que fueran a la iglesia vestidas para seducir, como si fueran al carnaval en vez de a participar en un ritual sagrado.

Las incontables directrices emitidas desde el arzobispado de Milán en ocasiones debieron de hastiar hasta al más consciente de los sacerdotes que se encargaban de aplicarlas. Por ejemplo, aquí especifica el arzobispo sobre la pila de agua bendita, su ubicación, diseño y accesorios:

[La pila de agua bendita] no se debe colocar fuera sino dentro de la iglesia, y ser accesible a los que entran y, si es posible, estar situada a su mano derecha. Hay que colocar una pila por el lado en que entran los hombres y otra [...] por donde entran las mujeres. [Las pilas] no deben estar cerca de la pared, sino a una distancia de ésta que guarde proporción con el espacio que haya. Deben apoyarse [...] en un pequeño pilar o en una base en la que no aparezca nada profano. Habrá un aspersorio sujeto a una fina cadena de metal que cuelgue del borde [...] no debe terminar en una esponja, sino en un manojo de cerdas. Puede terminar en una esponja sólo si está incrustada en una bola de plata, hojalata o latón que tenga cerdas por fuera^[21].

Las cerdas que tanto preocupaban a Borromeo simbolizaban las ramas de hisopo que purificaban las almas de los fieles en el antiguo salmo bíblico (salmo 50): «¡Rocíame con hisopo, y seré puro; lávame, y seré más blanco que la nieve!».

Muchos años después, hacia el final de su vida, cuando Caravaggio huía de la justicia en la ciudad siciliana de Mesina, se le ofreció agua bendita en una iglesia. La historia, tal como la relata Franceso Susinno, un biógrafo de artistas oriundo de Mesina, sugiere que Caravaggio quizá recordara sardónicamente la obsesión con la purificación de las almas que había marcado gran parte de su infancia y juventud en Milán: «Un día fue a la iglesia de la Madonna de Pilero con varios caballeros y el más educado de ellos se adelantó para ofrecerle agua bendita. Caravaggio le preguntó para qué era y le respondieron “para anular los pecados veniales”. “Entonces no merece la pena —respondió Caravaggio—, porque todos los míos son mortales”». Esa escueta respuesta refleja el estado de ánimo más sombrío del pintor, la convicción de que nada, y desde luego el agua bendita tampoco, podría lavar *su* alma o limpiar la mancha de *sus* pecados.

EGO TE ABSOLVO

Para Carlo Borromeo la confesión era la principal arma de la Iglesia en la lucha contra el pecado y el mal. Su mayor prioridad era regularizar y controlar la administración del sacramento de la penitencia —que en su opinión podía usarse para moldear no sólo la conciencia individual, sino la sociedad entera—. En el Milán de Borromeo únicamente podían oír confesión equipos de confesores diocesanos preparados ex profeso, que tenían que contar con el permiso del propio arzobispo. Cada confesor estaba obligado a asistir a clases semanales para pulir su técnica confesional y recibir las últimas instrucciones de Borromeo. El arzobispo dijo a sus confesores que eran más importantes incluso que los sacerdotes parroquiales en la misión de salvar almas; les dijo: «Tenéis las almas en vuestras manos» y «Habláis al corazón de Jerusalén^[22]».

En 1566 se había elaborado un nuevo catecismo romano, bajo la supervisión de Borromeo, en el que el sacramento de la penitencia se describía como «la fortaleza de la virtud cristiana». Había preservado a la Iglesia católica de los ataques del demonio y sus esbirros heréticos, y a él había que atribuir «toda la santidad, piedad y religiosidad que ha conservado la Iglesia actual^[23]». Borromeo se esforzó por asegurarse de que «la fortaleza de la virtud» permanecía intacta de carnalidad o corrupción. Popularizó un nuevo mueble para administrar el sacramento, el confesionario, a fin de crear cierta separación física entre el confesor y el penitente — y evitar así cualquier peligro de que pensamientos impuros ensuciaran su relación necesariamente íntima—. Colocaba al confesor en una suerte de fortaleza que le hacía invisible al penitente y, esperaba, inmune a tentaciones y señuelos.

La desconfianza del arzobispo hacia la naturaleza humana alcanzaba a sus propios sacerdotes y confesores. A finales de la década de 1570, un carpintero llamado Rizzardo Taurini, a quien se le encargó la construcción de cinco confesionarios para la nueva iglesia jesuita de San Fedele en Milán, provocó la ira de Borromeo al reducir mínimamente la parte inferior de una de las separaciones del confesionario. El prepósito jesuita de San Fedele recordaba la indignada protesta del arzobispo: «El confesor puede tocar fácilmente los pies de una mujer con los suyos». Borromeo repitió la objeción varias veces, lo que exasperó al prepósito, a quien la insistencia del arzobispo en el peligro moral que entrañaba la proximidad de los pies de dos personas le parecía absurda. «Insistió sobremanera en esta cuestión —recordaba el prepósito—, como si la lujuria entrara en el cuerpo por los zapatos, y no se da cuenta de que en sus confesionarios la boca de una mujer está cerca de la oreja del confesor^[24]». El jesuita era consciente de una verdad que Borromeo no quería reconocer: por fuertes que fueran las paredes y rejas de un confesionario, nada podía garantizar de forma absoluta que sacerdotes y penitentes no albergaran sentimientos mutuos. Las divisiones destinadas a separar a hombres y mujeres incluso podrían

intensificar esas emociones ilícitas. Este intercambio entre el propósito, más avezado en los asuntos mundanos, y el arzobispo revela el temor paranoico al pecado —y el correspondiente deseo de cerrar casi todas las vías de la sensualidad humana— que anidaba en la piedad de Borromeo.

Borromeo creía que la confesión era nada menos que un instrumento que le había concedido Dios para purificar el mundo. El sacramento de la penitencia ya facilitaba al confesor un arma temible para la disciplina de las almas: el poder de conceder o negar la absolución. Pero Borromeo aumentó ese poder estableciendo controles para asegurarse de que la penitencia era auténtica y no meras palabras y promesas. Exigía a los confesores que preguntaran a los párrocos sobre sus penitentes. A su vez, esos sacerdotes debían informar a los confesores de cualquier circunstancia que pudiera impedir la absolución de un penitente determinado: el adulterio, por ejemplo, o la cohabitación extramatrimonial. Si no se le concedía la absolución, el penitente no tardaba en encontrarse ante los magistrados episcopales y bajo la amenaza de prisión.

Borromeo también ordenó a sus confesores que interrogaran a sus penitentes sobre si conocían a herejes o a alguien que tuviera libros prohibidos. Esto suponía apuntar muy lejos, pues la Contrarreforma tuvo un efecto cultural tan represivo que la lista de libros prohibidos —el Índice— incluía muchos que ahora se consideran parte de la herencia cultural italiana: el *Decamerón*, de Boccaccio, la poesía de Petrarca y de Ariosto, la teoría política de Maquiavelo, por citar sólo algunos^[25]. Todo el que hubiera mostrado públicamente que poseía alguno de esos libros era probable que acabara siendo delatado a las autoridades.

La situación en Milán no era única, pues en las ciudades de toda Italia se estaban tomando medidas contra la herejía, pero sí extrema. Por ejemplo, cuando la Inquisición romana recomendó que los confesores católicos convencieran a sus penitentes de que informaran sobre los herejes, Borromeo aplicó la medida con especial severidad. En Milán un confesor que pusiera objeciones a preguntar sobre la herejía era excomulgado de forma sumaria; y si un penitente confesaba conocer actividades heréticas, era enviado inmediatamente a las autoridades superiores para dar más detalles sobre esos enemigos de la fe: nombres y direcciones, qué habían hecho o qué estarían planeando hacer. Sólo entonces podría volver el penitente a su confesor para escuchar las consoladoras palabras «*Ego te absolvo*^[26]».

Borromeo no logró convertir por completo Milán en un modelo de Estado policial tridentino. Aunque contó con el firme apoyo del Papa y, en último término, de Felipe II, algunos de sus intentos de rediseñar la forma de vida milanesa chocaron con una resistencia indignada. En vano intentó prohibir los bailes en domingos y días de fiesta, y en 1579 incluso trató de acabar con la exuberante tradición del carnaval que precedía a la Cuaresma. Para disgusto de muchos ciudadanos milaneses, prohibió todas las justas, torneos, mascaradas, obras de teatro y bailes, y anunció la excomunión automática de todos los que estuvieran presentes o participaran en tales espectáculos. Borromeo consideraba el carnaval obra del diablo, un rito disoluto

incrustado como un parásito al comienzo de un periodo sagrado. Su prohibición estaba respaldada por la amenaza de que sus confesores explotarían sus redes de recogida de información para identificar a quienes tomaran parte en las celebraciones. Pero esta vez había ido demasiado lejos. Su intento de acabar con la vida festiva de la ciudad fue recibido con pánico por las autoridades cívicas y con ira por el pueblo. Roma y España tuvieron que intervenir para impedir una sublevación popular y Borromeo se vio obligado, con renuencia, a reconocer que su poder tenía límites. En último término, los milaneses se conformaban con no alcanzar la perfección espiritual.

EL PODER DE LA IMAGEN

Pese a su inflexibilidad, Borromeo era un individuo inmensamente carismático y transformador. Cambió su mundo y es justamente recordado como una de las figuras más dinámicas de la historia de la Iglesia católica. En las palabras de Ludwig von Pastor, autor de la *Historia de los papas*, «constituye un hito en la historia de la Iglesia, en la intersección de dos épocas, el final del Renacimiento y la triunfante Reforma católica^[27]». Como el primer ocupante del arzobispado de Milán en casi un siglo, proyectó una sombra gigantesca en la ciudad durante la década de 1570 y comienzos de la de 1580.

Hay buenas razones para creer que los actos e ideas de Carlo Borromeo ejercieron una profunda influencia en la formación de Caravaggio, un artista cuyo mayor don sería un naturalismo de una fuerza y una intensidad sin precedentes, muy acorde con los ideales de la Contrarreforma que se habían difundido en la ciudad de su juventud. El tipo de fe de Borromeo —que significaba poner a Cristo en el centro de la vida de cada uno no de una forma abstracta, sino tan concreta como fuera posible— se apoyaba esencialmente en un proceso de proyección mental idéntico al requerido por la pintura.

En sus primeros años, Borromeo había estado muy influido por el fundador de los jesuitas, san Ignacio de Loyola. Había leído y practicado sus *Ejercicios espirituales*, una obra que ponía gran énfasis en la importancia de la contemplación en la meditación cristiana. En concreto, san Ignacio recomendaba a sus lectores que se representaran mentalmente los sufrimientos de Cristo, insistiendo en que el prelude necesario para una meditación profunda y seria sobre la vida y la pasión de Cristo era un proceso mental que denominaba «composición viendo el lugar», lo que equivalía a una suerte de versión internalizada del propio acto de pintar: «En la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesucristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar^[28]».

La convicción ignaciana en el poder de la contemplación significaba que si los fieles podían ver la imagen de Cristo con el ojo de la mente, tanto mayor sería la empatía que sentirían con sus sufrimientos, abriéndose a esa participación emocional que conduce a las formas más profundas de experiencia meditativa. Pero la idea no es original de san Ignacio. Se remonta a la Edad Media y halla una expresión particularmente poderosa en los escritos de los primeros seguidores de san Francisco de Asís. Un buen ejemplo es la *Meditación sobre la Pasión de Cristo dividida de acuerdo con las siete horas del día*, que describe así el ejercicio: «Es necesario que cuando en la contemplación te concentras en esas cosas, actúes como si en verdad hubieras estado presente en el momento en que sufrió. Y al afligirte te comportarás

como si tuvieras a nuestro Señor sufriendo ante tus propios ojos y allí mismo recibiera tus plegarias^[29]».

Una guía de finales del siglo XIII titulada *Meditaciones sobre la Vida de Cristo*, probablemente escrita por un fraile franciscano de Toscana, demuestra gráficamente cómo se desarrollaron esas prácticas. El proceso conllevaba meditaciones cada vez más complejas y pormenorizadas, de forma que en la mente se sucedían una serie de imágenes casi cinemáticas:

reflexiona sobre la bondad del Señor por haber soportado la persecución tan pronto y de tal manera [...]. Le llevaron a Egipto su joven y tierna madre y san José, ya más mayor, por caminos inhóspitos, oscuros, rocosos y difíciles, por bosques y lugares deshabitados: un viaje muy largo. Se dice que los correos tardaban entre trece y quince días; para ellos quizá fueron dos meses o más. También se dice que fueron por el desierto que los hijos de Israel habían cruzado y en el que habían permanecido cuarenta años. ¿Cómo llevaban la comida? ¿Y dónde descansaban y se cobijaban por la noche? Pocas veces encontraron una casa en aquel desierto. Ten compasión, pues fue un penoso y largo esfuerzo para ellos, así como para el Niño Jesús. Acompáñalos y ayuda a llevar al Niño y sírvelos de todas las formas que puedas [...]. Éste es el momento de una meditación hermosa, piadosa y compasiva [...]. Puedes contemplar estas y otras cosas sobre el Niño Jesús. Yo te he dado la ocasión y tú puedes ampliarla y seguirla como prefieras^[30].

El auge de este tipo de devoción popular estuvo estrechamente relacionado con el desarrollo de la pintura entre los siglos XIII y XV, y después. En toda la cristiandad europea occidental, y especialmente en Italia y en los Países Bajos, los artistas competían para crear ilusiones convincentes de presencia real y desarrollaron nuevas técnicas como la perspectiva calculada matemáticamente para pintar imágenes cada vez más convincentes de la vida y el sufrimiento de Cristo. Producían obras tan realistas como era posible a fin de facilitar a los fieles su propia creación mental de imágenes. El objetivo común era evocar los hechos descritos en el Nuevo Testamento con toda la intensidad posible, de forma que los cristianos devotos pudieran imaginarse como actores presentes en la escena: llorando a Cristo muerto, por ejemplo, o cuidándole durante la huida a Egipto de la Sagrada Familia, como había escrito el autor de las *Meditaciones sobre la Vida de Cristo*. La pintura religiosa y la meditación religiosa eran, en efecto, ramas de la misma actividad^[31].

A mediados del siglo XVI la relación entre arte y contemplación religiosa en Italia ya era menos directa. En los círculos de los artistas más sofisticados la idea de despertar la imaginación devota popular con imágenes de esmerado realismo se veía con desdén. Por el contrario, el arte empezó a considerarse un lenguaje general, idealizado, para la expresión de pensamientos elevados. Michelangelo, el

extraordinario pintor-escultor del Alto Renacimiento, se distanció deliberadamente del devoto naturalismo de la pintura religiosa anterior, que él asociaba sobre todo con la tradición de la pintura flamenca al óleo. «En Flandes sólo pintan para engañar al ojo externo —señaló despreciativamente en la década de 1540— cosas que alegran el ánimo y de las que no se puede decir nada malo. Pintan tejidos, ladrillos y cemento, la hierba de los campos, la sombra de los árboles, puentes y ríos, que llaman paisajes, con figuritas aquí y allá. Y todo esto, aunque a algunos les pueda parecer bueno, en verdad se hace sin *razón*, ni simetría ni proporciones, sin cuidado en la selección o en el rechazo». Esa forma de pintar, concluía, sólo era adecuada para «jovencitas, monjes o monjas, o ciertos nobles que no tienen sensibilidad para la verdadera armonía^[32]».

Pero a muchos miembros de la Iglesia católica el ideal artístico de Michelangelo —sutil, poéticamente alusivo y metafórico— les parecía cada vez menos a tono con los tiempos. Su empleo del desnudo idealizado se consideraba escandaloso, y su famoso ciclo de pinturas para el techo de la Capilla Sixtina fue censurado sistemáticamente a finales de la década de 1550 con una multitud de pudorosas hojas de higuera. El arte religioso era un tema extremadamente controvertido. Los reformadores protestantes habían atacado todas las imágenes religiosas con el argumento de que eran contrarias al segundo mandamiento («No tomarás el nombre de Dios en vano»). Los clérigos católicos reunidos en el Concilio de Trento tenían un contraargumento, basado en siglos de tradición eclesiástica. Defendían vigorosamente las pinturas y esculturas religiosas como herramientas divinas para transmitir los mensajes de la Biblia a los pobres analfabetos. Pero, al mismo tiempo, reconocían que muchos artistas religiosos habían olvidado su papel fundamental de ayudar y contribuir a la devoción. Para la mayoría de los que formularon los principios de la Contrarreforma estaba claro que los artistas estaban tan presos de ideas abstrusas, tan preocupados por demostrar su ingenio y su originalidad, que habían olvidado la humildad necesaria como siervos de la voluntad de Dios. No sólo fue censurado el techo de la Capilla Sixtina, sino que el artista veneciano Paolo Veronese fue castigado públicamente por incluir todo tipo de detalles irrelevantes en *La Última Cena*. La Inquisición veneciana, que llamó a Veronese a declarar, estaba indignada por la presencia en el cuadro de loros, enanos, bufones y, lo peor de todo, alemanes (detestados en toda Italia desde que el ejército de Carlos V, dirigido por *lansquenets* luteranos, había saqueado Roma en 1527). El pintor se vio obligado a solucionar el problema de una forma ingeniosa, cambiando el título y el tema: *La Última Cena* se convirtió en *Cristo en la casa de Leví*.

Todo esto revelaba un gran cambio en las actitudes. Durante el Renacimiento los artistas religiosos habían creído que, dentro de los límites relativamente vagos de la ortodoxia cristiana, eran libres de interpretar y describir las historias bíblicas como prefiriesen. La Contrarreforma propició que la Iglesia católica estableciera nuevos y estrictos límites a la presunta libertad de los artistas. El principal objetivo de esta

política era sustituir el culto renacentista a la libertad y la originalidad por los ideales de la responsabilidad y el deber artístico. La segunda mitad del siglo XVI presenció una llamada general al orden —un movimiento que pretendía devolver al arte religioso los valores de un periodo anterior y supuestamente más puro—. Carlo Borromeo estuvo entre sus impulsores. Además de todo tipo de recomendaciones sobre la arquitectura y la decoración de las iglesias, sus *Instrucciones* exponen sus opiniones sobre el arte con una claridad característica. El artista no debía incluir animales ni otros detalles que distrajeran la atención, si no los mencionaba el texto bíblico que estaba ilustrando. En el capítulo decimoséptimo de su libro, dedicado a la correcta representación de los acontecimientos sagrados, Borromeo determinaba los castigos y multas para los artistas que no cumplieran las estrictas normas de decoro. En Milán, además de los herejes, los artistas que las desobedecieran también eran objeto de atención de la *famiglia armata* del arzobispo. A ningún pintor le podía caber ninguna duda de lo que se esperaba de él. Las imágenes debían ser claras y directas. La misión del arte no era más que educar a los espectadores e incitarlos a la penitencia.

La influencia de Borromeo sobre el arte en su Milán nativo está bien documentada. Simone Peterzano, el flojo manierista tardío con el que Caravaggio firmaría un contrato de aprendizaje, desarrolló un estilo más austero y sobrio en respuesta a las instrucciones de Borromeo. El propio arzobispo poseía una colección de pinturas que, a juzgar por su contenido, debió de utilizar en sus meditaciones. Según un inventario de 1618, entre las obras estaba una *Adoración de los Reyes Magos* de Tiziano, una *Agonía en Getsemaní* de Antonio Campi y una *Anunciación a los pastores* de Jacopo Bassano (que hoy pueden contemplarse en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán). Estas obras reflejan su gusto por el arte de Venecia y el Véneto y su marcada preferencia por las pinturas devotas de formato reducido. Pero, para el estudioso de Caravaggio, el aspecto más intrigante del gusto de Borromeo es su rechazo implícito del arte elevado en pro de representaciones visuales populares, más tradicionales, dirigidas explícitamente a fomentar la piedad de las masas. Cinco años después de haber sido nombrado arzobispo de Milán, había vendido toda su colección personal de arte y donado los beneficios a la caridad. Este acto estaba en consonancia con su ascetismo personal e indicaba que Borromeo era de la opinión — muy extendida tanto entre partidarios como entre oponentes de la Reforma— de que el dinero gastado en imágenes «muertas» de Cristo, es decir pinturas, estaría mejor empleado en imágenes «vivas» de Cristo, esto es, los necesitados de carne y hueso.

EL SACRO MONTE

Borromeo no estaba en contra del arte religioso per se, pero tenía preferencias y aversiones muy marcadas. Su pensamiento tenía una fuerte tendencia a mirar hacia atrás. Creía que la mejor solución para los problemas de la Iglesia católica moderna estaba en una vuelta al pasado. Como corolario, prefería los espectáculos populares a las abstracciones intelectuales del arte altorrenacentista, supuestamente sofisticado. Mucho después de haber vendido sus pinturas, Borromeo seguía patrocinando y apoyando determinados espectáculos visuales cristianos: acontecimientos y fenómenos que eran literalmente «vulgares», en el sentido de estar dirigidos al *vulgus*, la gente ordinaria. El propio Borromeo organizó numerosas representaciones teatrales de su riguroso ideal de fe cristiana. En épocas de dificultades y plagas, caminaba descalzo por la ciudad junto a miles de sus partidarios, todos ellos cubiertos con tela de saco y cenizas. Tales procesiones pueden verse a su vez como una forma de arte visual coreografiado.

La teatralidad de Borromeo era otro reflejo de su fe en el valor de recordar y representar constantemente la vida de Cristo, tanto en la realidad como en la imaginación. Era deliberadamente directa, inmediata y nada sofisticada. Lo que Borromeo pretendía era recuperar los métodos emotivos de los frailes medievales itinerantes como san Francisco de Asís y sus seguidores. Las enseñanzas de san Francisco habían propiciado la aparición de gran número de pinturas en los muros de las iglesias en toda la Italia de los siglos XIV y XV, imágenes claras que llevaban el mensaje de Cristo a los pobres. Pero san Francisco también había contribuido a fundar otras formas de expresión y agitación más populares: no sólo las procesiones penitenciales que Borromeo imitaba, el equivalente piadoso medieval del *performance art*, sino también un tipo muy concreto de puesta en escena folclórica en la que se evocaban acontecimientos bíblicos mediante esculturas pintadas. El primer ejemplo, y más copiado, de esto fue el nacimiento que san Francisco creó en el monasterio de Greccio en la Navidad de 1223: una recreación tridimensional de la Natividad con tallas pintadas de María, san José y el Niño Jesús, todo ello, en sus propias palabras, «para mostrar a los habitantes de Greccio cómo había sido el nacimiento de Cristo en Belén».

La innovación de san Francisco de celebrar la Navidad con un nacimiento proliferó y mutó. En los siglos siguientes produjo otras tradiciones de arte popular, mucho más elaboradas, como el llamado *sacro monte*. Aquí, varios de los elementos más vitales de la piedad popular —como práctica de la contemplación de la vida de Cristo, el ideal de la meditación religiosa y una versión muy ampliada del nacimiento escultórico creado por san Francisco— se reunían en una única experiencia cuidadosamente orquestada.

El primer *sacro monte* data de finales del siglo XV, cuando un fraile franciscano

llamado Bernardino Caimi decidió recrear los lugares de la vida y la pasión de Cristo —de Belén a Nazaret, de Getsemaní al monte Sión— en los montes próximos al pueblo de Varallo, en lo que hoy es el Piamonte. Caimi recibió el permiso y el apoyo papal para poner en práctica este proyecto, que exigía la construcción de numerosas capillas comunicadas por senderos. Cada capilla contendría figuras polícromas que representaban historias bíblicas. En total se construyeron cuarenta y cinco capillas, gracias a las cuales los peregrinos que ascendían hasta ellas podían viajar incluso más lejos con el espíritu: desde el Pecado Original, donde encontraban a Adán y Eva, tentados por la serpiente, hasta el Gólgota o «lugar de la calavera», donde Cristo fue crucificado. Carlo Borromeo pasó los últimos días de su vida en ese peregrinaje, subiendo el monte de Varallo y rezando día y noche entre sus figuras pintadas.

Un tanto deterioradas, y muy restauradas en los siglos posteriores, las esculturas permanecen in situ actualmente. Algunas figuras son talladas; otras están hechas de terracota o de tejido relleno. El efecto es incongruente, pero están llenas de vivos toques de naturalismo, en algún punto entre la escultura y el museo de cera. La capilla de la Matanza de los Inocentes es especialmente expresiva y horripilante: un verdugo con bocio y madres desesperadas de dolor, mientras que por el suelo yacen niños desmembrados. El *sacro monte* tomó el tipo de viaje espiritual que durante siglos habían recomendado los devocionarios y lo convirtió en un itinerario físico real, con escenas emotivas u horripilantes según el caso, para que el viajero ascendiera por la montaña dando fe en cada nuevo punto de llegada. El *sacro monte* confirió una forma y una estructura palpables a las instrucciones contenidas en los devocionarios, tales como el texto veneciano del siglo xv *El jardín de la plegaria*, libros que, como los devocionarios franciscanos antes que ellos y los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio después, aconsejaban a los devotos que evocaran una serie de lugares e imágenes en su fuero interno tan vívidamente como fuera posible:

Para grabar mejor la historia de la Pasión en tu mente y memorizar cada acto con más facilidad, es conveniente y necesario que fijes los lugares y las personas mentalmente: una ciudad, por ejemplo, que será la ciudad de Jerusalén, tomando para ello una ciudad que conozcas bien. En ella encontrarás los principales lugares en que habrían tenido lugar todos los episodios de la Pasión: por ejemplo, un palacio con la sala donde Cristo celebró la Última Cena con los Discípulos, y la casa de Ana y la de Caifás, con el lugar al que llevaron a Cristo por la noche, y la habitación en la que sufrió burlas y torturas ante Caifás [...]. Y además has de representarte mentalmente a algunas personas que conoces como si fueran las que participaron en la Pasión: el propio Jesús, la Virgen, san Pedro, san Juan Evangelista, santa María Magdalena, Ana, Caifás, Pilatos, Judas y los demás, y las recrearás en tu mente^[33].

El *sacro monte* estaba concebido para facilitar este proceso de devota contemplación. El cristiano debía hacer el esfuerzo físico de ascender de una capilla a otra pero, al entrar, descubría las escenas de lo que debía representarse mentalmente. Las imágenes de Varallo las comenzó el artista Gaudenzio Ferrari a finales del siglo xv, pero estaban destinadas a ser creadas, recreadas y continuamente restauradas en un proceso secular en el que intervinieron generaciones de escultores, artesanos y arquitectos. El objeto de esas imágenes era, precisamente, recrear escenas de la Biblia como si las representaran «personas que conoces».

Las figuras mejor grabadas y pintadas parece que respiran. No es un arte que trate de idealizar o generalizar la vida; es un arte que aspira a ser un simulacro de la vida. Colectivamente, las capillas del *sacro monte* ejemplificaban una forma antigua y piadosa de realismo de feria, que, en general, ha sido ignorada y soslayada por la mayoría de los historiadores del arte precisamente por su desnuda y consciente «vulgaridad». Sin embargo, el arte del *sacro monte* también está arraigado en tradiciones de elevado realismo artístico que se remontan al comienzo del Renacimiento. A estas tradiciones pertenecían las pinturas de Giotto del siglo xiv — teatrales, emotivas y de una inmediatez escultórica—, que a su vez tenían fuertes vínculos con ciertas formas del drama religioso, autos sacramentales y similares, impulsadas por los franciscanos y otras órdenes mendicantes; así como las esculturas de Donatello del siglo xv, sobrecogedoras por su realismo, como *María Magdalena* o *Habacuc*, que a los contemporáneos les parecieron tan imbuidas de presencia humana que incluso fue sospechoso de necromancia.

La tradición de la obra de arte como, esencialmente, una elocuente recreación de la Biblia fue desplazada durante el Renacimiento tardío; o, al menos, tan transformada por los valores e imperativos del Alto Renacimiento, de Michelangelo y Rafael y los manieristas que llegaron tras ellos, que su efecto original se vio muy disminuido. Sin embargo, siguió floreciendo lejos de los centros artísticos como Roma o Florencia. En Emilia-Romaña y en toda Lombardía hubo una escuela de escultores que crearon grupos de figuras de un realismo inquietante con un material maleable y muy expresivo: la terracota. Su arte todavía no está lo suficientemente valorado, pero un escultor como Guido Mazzoni, de Módena, cuyas emotivas obras aún pueden contemplarse en las iglesias del norte de Italia —y hacia el sur hasta en Nápoles— merece que se le considere a la altura de sus contemporáneos más conocidos. Las tradiciones de la escultura realista en terracota y del *sacro monte* desempeñaron un papel crucial en la imaginación de los devotos italianos de los siglos xv, xvi y xvii.

Ambas tradiciones también influyeron profundamente en Caravaggio. Sus pinturas maduras, como *La crucifixión de san Pedro* y *La conversión de san Pablo*, están a todas luces arraigadas en las tradiciones del devoto realismo popular que produjo las esculturas del *sacro monte* y los grupos exentos de Mazzoni y otros maestros. Tan clara y directa es esta conexión, tan manifiesto el parecido visual, que

incluso cabría decir que su principal estrategia como artista religioso fue traducir los efectos de esas dos ramas concretas de la escultura teatral en la pintura de su tiempo. La forma en que pinta las caras y los cuerpos arrugados de sus protagonistas tiene un paralelo exacto en las marchitas fisionomías evocadas con arcilla por los maestros de la escultura en terracota de Lombardía y Emilia-Romaña —hasta el punto de que algunas de las caras de ancianos en sus pinturas pudieron haber sido copiadas directamente de esculturas en terracota—.

El gusto de Caravaggio por el detalle visceral y horripilante —por ejemplo, los chorros de sangre que saltan de la cabeza decapitada del tirano en *Judith y Holofernes*— también atestigua la afinidad entre su arte y el espectáculo sangriento y vulgar de buena parte de la imaginería del *sacro monte*. Pero incluso más revelador es su constante hábito de situar y componer las escenas como si estuvieran confinadas en un reducido y cerrado espacio teatral. Hay muy pocos paisajes en Caravaggio, muy poca sensación del aire libre. Hay que imaginar que la mayoría de sus escenas tienen lugar en lugares cerrados. Normalmente reduce la inmensidad del mundo a los confines de una habitación en la que puede controlar la acción y limitar rigurosamente los personajes: un recinto análogo a los repletos espacios teatrales diseñados por los creadores de las populares y devotas *mises-en-scène* escultóricas.

Decir esto no es negar ni la virtuosidad de Caravaggio ni el poder de su imaginación. La forma en que adaptó las convenciones de la escultura popular a la pintura, en que las hizo completamente *pictóricas* —sobre todo gracias al uso de la luz y la sombra— era tan original que dio a los pintores nada menos que una gramática y vocabulario nuevos. La propia idea de mirar *atrás*, más allá del pálido manierismo tardío de su tiempo y del arte del Alto Renacimiento, a las expresivas y robustas tradiciones de la escultura religiosa popular: eso también era profundamente original. Contradecía la ortodoxia estética predominante del pensamiento renacentista tardío, tal y como la expresó Giorgio Vasari en sus *Vidas de artistas*: esto es, la creencia de que el arte debía evolucionar y progresar continuamente, que el deber de cada artista era contribuir a ese impulso hacia adelante, lo mismo si lo hacía gradualmente que mediante una gran innovación.

No obstante, en su concepción fundamentalmente teleológica de la historia, Vasari dejaba espacio para cierto grado de retrospectiva. Cuando relata la historia de un gran renacimiento, o *Rinascita*, en el arte italiano, concede que los primeros maestros, como Giotto o la familia Pisano, se habían visto obligados a mirar atrás, a la Antigüedad clásica para renovar la pintura y la escultura de su tiempo. Al expresar esa convicción, estaba adaptando un lugar común del pensamiento del poeta Petrarca —la idea de que el pasado clásico era una «edad de oro» que podía recuperarse y, en último término, sobrepasarse gracias al saber humanista— y aplicándolo a la disciplina de la historia del arte. Como Vasari fue el primer historiador del arte, su concepción del arte esencialmente progresiva ha resultado ser especialmente persistente. Pero la idea de que un artista italiano nacido en el siglo XVI hubiera

pensado que merecía la pena retroceder *más allá* de Michelangelo y Rafael, no al mundo clásico, sino al arte del Renacimiento temprano y aun a las artes populares de la Edad Media habría asombrado y desconcertado a Vasari, que habría considerado esa preferencia por lo popular y lo antiguo sobre lo nuevo y lo sofisticado absurda y perversa. No obstante, Caravaggio exhibía y proclamaba dicha preferencia. Incluso cabría decir que fue el primer primitivista consciente de toda la historia del arte posclásico occidental. La fuerza, la imaginación y el ingenio con los que afirmó su posición hicieron que su arte pareciera tanto más iconoclasta y persuasivo, y se ganó la admiración de pintores posteriores tan distintos como Rembrandt y Rubens, Ribera y Zurbarán.

¿Cómo llegó a formular Caravaggio una estrategia tan agresivamente retrógrada? La solución más probable parece estar en sus raíces en el Milán de Borromeo. Su reinención de la pintura religiosa en un arte popular, visceral, teatral y directo no tendría lugar en Milán, sino en Roma, y más de una década después de la muerte de Borromeo. No obstante, representaría una traducción extremadamente fiel, en el ámbito del arte, de los imperativos de la religiosidad de Borromeo. En esta materia, Borromeo era un dramaturgo populista y, pese a todas sus innovaciones en la arquitectura y el mobiliario eclesiásticos, primitivista. El arte religioso que Caravaggio estaba destinado a crear no podría haberse hallado más próximo a las convicciones y la sensibilidad del carismático arzobispo de Milán.

Desde luego, hay elementos en la pintura religiosa de Caravaggio que Borromeo no habría aprobado. La representación de la Virgen María en la *Madona de los palafreneros* con un busto generoso sin duda habría ofendido su sentido del decoro. En general, le habría disgustado la intensa sensualidad del pintor, su sensibilidad para la materialidad del cuerpo humano y su percepción de lo que puede haber implícito en un cruce de miradas. No obstante, puede que incluso en esto Borromeo ejerciera una sutil influencia sobre el pintor. Caravaggio pinta con una inconfundible conciencia de los peligros y del poder de la mirada. Sus pinturas constituyen y evocan una mirada penetrante y sagaz. Caravaggio ve lo que ve con tal intensidad —aunque sólo sea con el ojo de la mente, una imagen creada por la imaginación— que el propio acto de ver parece compulsivo y potencialmente peligroso. Es como si en cada momento sintiera que ver también es poseer y, potencialmente, *ser* poseído. Por ello las pinturas de Caravaggio tienen un efecto destructivo sobre las de otros artistas que están cerca de ellas en los museos. Ejercen una atracción tan magnética y cargada sensualmente que casi parecen iluminadas desde atrás, o como si de alguna forma irradiaran luz, mientras que las que están alrededor —incluso las de grandes artistas como Rembrandt, Poussin o Velázquez— parecen retroceder comparativamente, retirarse de la mirada.

Pablo Picasso fue otro artista cuyas obras proyectan una intensidad tan profunda que tienen el efecto de borrar las demás obras de arte. En su caso, el fenómeno parece que estaba relacionado con una forma de mirar muy particular de la cultura en la que

creció: la sociedad profundamente católica y dominada por los hombres de la Andalucía de finales del siglo XIX, donde incluso había una expresión para caracterizarla: *mirada fuerte*. El historiador del arte David Gilmore la ha descrito concisamente: «Cuando el andaluz fija la vista en algo, lo agarra. Sus ojos son dedos que sujetan y palpan [...] el elemento sexual también está ahí [...]. La luz de los ojos es muy erótica [...]. En una cultura en que los sexos están segregados hasta el punto de la invisibilidad mutua, el ojo se convierte en la zona erógena por excelencia...»^[34]. La intensidad de la mirada de Caravaggio también puede tener su origen en una característica del entorno de su juventud: tanto en el Milán de Borromeo como en la Andalucía de Picasso se mantenían rigurosamente separados a los hombres y las mujeres.

Si los peligros inherentes al sentido del tacto inquietaban a Borromeo, más todavía le preocupaban las oportunidades para la corrupción que ofrecía el sentido de la vista. En el *Methodus Confessionis* —el manual para confesores escrito en el siglo XVI que el propio Borromeo recomendaba a su clero milanés—, la vista se describía como el más peligroso de los sentidos, precisamente porque era superior al resto y tenía la capacidad de «incitar al hombre a muchos pecados^[35]». En un sermón pronunciado en la localidad lombarda de Lecco el 2 de julio de 1583, Borromeo fue incluso más allá. Reflexionando sobre la sombría historia bíblica de la violación de Dina (Génesis, 34), sostenía que el origen de tales delitos sexuales estaba en el sentido de la vista. Dina era culpable de la violación, afirmó, porque había permitido que se la viera y había subestimado lo que puede ocurrir cuando a los hombres se les muestra la carne que pecaminosamente desean. Sus ojos, según Borromeo, «son como dos puertas al castillo de nuestro cuerpo. Por eso, cuando están bajo el dominio del demonio, éste también es señor de nuestro corazón y puede introducir en nuestra alma lo que desee [...] por consiguiente, como los ojos pueden introducir grandes tentaciones en nuestra alma, han de protegerse con la máxima diligencia. “Pues la muerte ha subido por nuestras ventanas” [Jeremías, 9:21]: y por eso hemos de mantenerlas cerradas^[36]».

Extraño consejo para una congregación. Si quieres evitar el pecado, cierra los ojos. Llevando la opinión de Borromeo un paso más allá, lo lógico sería cegar sistemáticamente a toda la comunidad cristiana para mantenerla pura del deseo y otros pensamientos pecaminosos. Desde luego, Borromeo también podía tomar la vía opuesta, especialmente ante imágenes como las del *sacro monte* en Varallo. Allí, aconsejaría a los fieles que abrieran los ojos —como hizo él mismo, poco antes de su muerte— para imbuirse del espectáculo del sufrimiento de Cristo. Pese a todas sus contradicciones, una cosa era cierta: en el centro de la construcción paranoica y extremista que es el pensamiento religioso de Borromeo, anidaba la supersticiosa convicción de que el sentido de la vista era la vía más directa al alma.

El propio arte de Caravaggio sugiere que estaba profundamente influido por la obsesiva ocularidad de la piedad de Borromeo. Seguramente habría sido un artista

muy distinto si no hubiera estado expuesto a las actitudes milanesas que vinculaban la vista con una sensualidad culpable, de un lado, y con la salvación, de otro. Sin duda, sus pinturas delatan una sensibilidad extremada a todos los aspectos de la experiencia visual. Lo mismo que sus notorias discusiones y peleas. En el origen de casi todos los desacuerdos que marcarían y lastrarían la vida de Caravaggio habría una mirada malinterpretada, la percepción de un desprecio o un insulto que entrañaría una posible humillación. Cuando miraba a la gente, nada escapaba a su atención y a veces su sensibilidad pudo haberle jugado una mala pasada y hacerle ver cosas inexistentes. Cuando alguien devolvía la mirada a Caravaggio, corría un riesgo.

LA PESTE

En el verano de 1576, cuando Caravaggio tenía casi cinco años, la ciudad de Milán fue asolada por una epidemia de peste bubónica. Un censo realizado al final de aquel año en la parroquia milanese de Santa Maria della Passerella atestigua la presencia allí de Fermo Merisi y de su esposa Lucia. También aparecen la hija que Fermo tuvo con su primera esposa, Margherita, así como Giovan Battista Merisi, el hermano de Caravaggio, que en aquel momento tenía cuatro años. Misteriosamente, no hay mención alguna a Caravaggio ni a su hermana de dos años, Caterina, ni a Giovan Pietro, su hermano aún más pequeño^[37].

Es posible que en noviembre o diciembre ya hubieran sido evacuados de la ciudad a la relativa seguridad del campo, aunque no está claro por qué se habría quedado atrás, en peligro, el igualmente vulnerable Giovan Battista. Quizá el censor no conocía su presencia en la ciudad; quizá no estaban en la casa el día que fue; quizá Fermo y Lucia lograron esconder a toda prisa a algunos de sus hijos el día que les visitó para que después resultara más fácil evacuarlos. En épocas de epidemias el movimiento de personas y bienes estaba estrictamente controlado, y en cuanto se declaró la peste en agosto Carlo Borromeo emitió edictos que prohibían a los habitantes de la ciudad que la abandonaran. A finales de octubre la enfermedad pareció remitir y la cuarentena se levantó durante un breve periodo de tiempo, aunque sólo se permitió salir a un selecto grupo de familias acomodadas. ¿Es posible que los padres de Caravaggio aprovecharan sus contactos con la familia Colonna para sacar a sus hijos de la ciudad en aquel momento? Todo lo que nos dicen con seguridad los registros históricos es que la familia había regresado a su casa de Caravaggio para el otoño de 1577 como muy tarde^[38]. Con independencia de lo que ocurriera después, no hay razón para pensar que el artista no se hallara con sus padres en Milán al declararse la epidemia en agosto de 1576. Así que es probable que presenciara gran parte del horror de la peste, especialmente durante los primeros meses.

Los síntomas de la peste bubónica (*Yersinia pestis*) son terribles e inconfundibles. Tras el contagio, las bacterias se multiplican rápidamente en el sistema linfático del enfermo afectando a las amígdalas, las adenoides, el bazo y el timo. Al cabo de un día o dos, el enfermo tiene fiebre, escalofríos y dolores de cabeza. Después, vómitos y diarrea. Pero el signo más decisivo de la peste, la verdadera marca de la muerte, es la aparición de los llamados «bubones» —bultos causados por la hemorragia interna que aparecen en el cuello, las ingles y las axilas, donde se hallan los nódulos linfáticos, que se ulceran con pus y sangre—. Entonces se extienden hasta que todo el cuerpo del enfermo está cubierto de pústulas negras o azuladas. La mayoría de los que sufren esta enfermedad mueren unos cuatro días después de contraerla.

Para el joven Caravaggio y sus contemporáneos, la peste era un castigo, una misteriosa maldición, como una tortura que se infligía a los vivos desde las entrañas

del infierno. ¿Acaso podía haber algo más terrible que aquella muerte causada por la putrefacción interna espontánea, aquella repentina consunción del cuerpo desde dentro? La peste bubónica la portaban las ratas y la transmitían a los seres humanos pulgas que saltaban de las ratas, pero en la época de Caravaggio nadie sabía esto. Se comprendía el concepto de infección, lo mismo que la importancia de la cuarentena, por lo que se precintaban las casas en las que había algún caso y a sus habitantes se les prohibía salir hasta que el contagio hubiera pasado (entonces todos los que estaban atrapados en su interior normalmente eran hallados muertos). Pero si bien la causa concreta de la enfermedad era desconocida, la intuición humana había llegado de alguna forma a la idea de que podía estar relacionada de alguna forma con la higiene. Las proclamas públicas emitidas a intervalos regulares por las autoridades sanitarias de Milán a finales de la década de 1570 daban hasta siete explicaciones de la verdadera causa de la epidemia, y aunque éstas eran muy diferentes, resulta llamativo que muchas de ellas remiten a rumores sobre camas o ropas sucias, que, en efecto, debieron de albergar las pulgas que transmitían la enfermedad. Se decía que la epidemia se había originado en Venecia, en los judíos que comerciaban con mercancías domésticas; que la había llevado desde Mantua un judío que había ido a Milán para vender —de nuevo— mercancías domésticas; que la había causado un ciudadano de Mantua que, enfermo, había pasado la noche en una posada milanesa y había infectado así la cama en la que había dormido; que la había transmitido la camisa sucia que llevaba un viajero y que un posadero habría aceptado imprudentemente como parte del pago; y así sucesivamente^[39].

Además de contener indicios de verdad sobre el mecanismo real de transmisión de la enfermedad, estas historias ilustran hasta qué punto una epidemia podía agitar los prejuicios. Hay una larga e innoble historia de tales acusaciones. Durante el siglo XIV, cuando toda Europa sufría unas tasas de mortalidad sin precedentes debido a los brotes de peste negra, como llamaban a la epidemia, se difundió el rumor de que los judíos estaban extendiéndola deliberadamente. La idea de una *pestis manufacta*, una sustancia que inducía la enfermedad, fabricada en secreto por los enemigos de la cristiandad, se apoderó de la imaginación popular. En la Baja Renania y en algunas zonas de Provenza muchos judíos sospechosos de tales actos terroristas habían sido interrogados y torturados y, cuando se les hubieron arrancado las confesiones, comunidades judías enteras fueron liquidadas de forma sistemática^[40]. En Milán no se produjo una respuesta así a la epidemia de la década de 1570, pero hubo repetidos rumores sobre el papel de los *untori* —untadores de ungüentos— en su origen. Según un testigo jesuita, Paolo Bisciola, «se dice que había ciertos hombres que iban tocando muros, puertas y calles con ungüentos artificiales, lo que muchos afirmaron al descubrir una mañana que casi todas las puertas y *cadenzzi* del Corso di Porta Nuova habían sido untadas y que los muros de varios lugares habían sido ensuciados con ungüentos^[41]». Esta vez, los presuntos culpables no fueron los judíos, sino los españoles. Durante un tiempo los milaneses se convencieron a sí mismos de que sus

odiados gobernantes eran los culpables del mal que les afligía. El gobernador español de Milán se sintió obligado a aprobar medidas que prohibían que se repitiera dicha acusación —cuyo único efecto fue inquietar aún más a la población—.

En realidad, el gobierno español era culpable *en parte*, aunque no de esa forma tan sensacionalista. Fue el séquito de don Juan de Austria, hermano ilegítimo de Felipe II y héroe de Lepanto, el que llevó la epidemia desde Sicilia: el grupo había llegado a la ciudad en agosto de 1576, con varios de sus miembros ya a punto de morir. El círculo más restringido del Senado de Milán sabía esto, lo mismo que los miembros del Tribunal Sanitario de la ciudad. La plétora de explicaciones oficiales alternativas fue una cortina de humo creada en parte para proteger la reputación de la familia real española y mantener el statu quo^[42]. La ropa sucia, las sábanas infestadas de pulgas, *eran* suyas, pero tenían que evitar que lo supiera la población o podrían producirse desórdenes.

El peligro de que se conociera la verdad desapareció cuando Carlo Borromeo se involucró personalmente en la situación. Desde su perspectiva, la epidemia era una oportunidad que Dios concedía para inculcar su severo mensaje espiritual, y, por lo que a él atañía, no había ambigüedad alguna en cuanto a su origen. Éste no tenía nada que ver con la ropa sucia ni con *untori* fantasmagóricos que irían untando las puertas de veneno. Desde luego, tampoco estaba relacionado con los españoles ni con la visita de don Juan. Su origen estaba en los pecados de los hombres. Los milaneses habían descuidado sus almas, no se habían confesado con la frecuencia suficiente, se habían entregado a los excesos del carnaval y habían disfrutado de lujos. La peste se la había enviado un dios vengativo y, aunque en apariencia fuera terrible, en realidad ocultaba una bendición: una llamada al arrepentimiento universal que no cabía ignorar.

Borromeo fue una figura tan destacada en los acontecimientos de la epidemia de 1576-1578 que ésta recibiría su nombre y sería recordada para siempre como *la peste di San Carlo*. Propició, en igual medida, una exhibición de su extrema piedad y de su inclinación al control burocrático. En los dos primeros meses de la epidemia, cuando se cree que murieron hasta 10 000 personas, la ciudad casi cayó en un estado de anarquía. No había medios para retirar tantos cadáveres y, durante el «terrible septiembre» de 1576 —el mes del quinto cumpleaños de Caravaggio—, por las empedradas calles de la ciudad circulaban carretas llenas de cadáveres a todas horas del día y de la noche. Montones de cadáveres medio desnudos quedaban sin enterrar. Se contaba que los temidos *monatti*, o «enterradores», funcionarios públicos que se encargaban de recoger a los muertos y purificar las casas de los enfermos, se dedicaban a cometer fechorías. Circulaban infinidad de historias según las cuales los *monatti* saqueaban las casas que debían hacer seguras y violaban a las pocas mujeres supervivientes que encontraban.

Mientras sobre la ciudad se abatía esta pesadilla, Borromeo solicitó y recibió una carta del papa Gregorio XIII en la que le daba plenos poderes para redirigir todas las

energías de su clero a aliviar la epidemia. Movilizó a su ejército privado y convocó a todos los sacerdotes y monjas de su diócesis a una vasta congregación. A cada uno le asignó una tarea. No debían quedar en la calle más cadáveres. Cada víctima sería debidamente enterrada, «con cruces y velas^[43]». Borromeo también organizó cuarentenas parciales, especialmente para mujeres, a las que consideraba no sólo más propensas al pecado, sino también las principales portadoras de la epidemia (porque, según decía, hablaban mucho y se visitaban constantemente). De acuerdo con sus órdenes, muchas mujeres de la ciudad fueron recluidas en sus casas o en casetas construidas para aislarlas. Tales medidas no siempre fueron eficaces: como las mujeres seguían aterrorizadas por los *monatti*, muchas veces no revelaban la existencia de algún afectado o de muertos, por lo que la enfermedad siguió extendiéndose, aunque tras las puertas cerradas.

La estrategia más exitosa de Borromeo fue la reapertura del *lazzaretto* de Milán, uno de los primeros grandes presidios que se construyeron en Italia. Era una vasta estructura rodeada de un foso, que Francesco Sforza había hecho construir a finales del siglo xv, después de un brote de peste en 1483-1485. El *lazzaretto* —llamado así por Lázaro, al que Jesús había resucitado y que con frecuencia era representado con bubones como víctima de la peste— llevaba vacío más de cincuenta años. Pero sirvió muy bien para los propósitos de Borromeo. En sus 288 piezas se apiñaban casi todas las personas pobres y sin hogar de Milán (también se habilitó un monasterio cercano para alojar a los que no cupieran en el *lazzaretto*, lo que limitó en gran medida la extensión de la enfermedad). En sus espacios compartimentados, los que permanecían sanos podían estar aislados de los enfermos. Los cadáveres se dejaban en fosos excavados en el centro del recinto y eran retirados regularmente para enterrarlos en fosas comunes. Para satisfacción de Borromeo, la muerte se estaba gestionando burocráticamente. Y lo que era más importante, toda la población itinerante de la diócesis de Milán estaba concentrada en un lugar.

El hombre al que Borromeo puso al mando del *lazzaretto* fue un fraile franciscano llamado Fra Paolo Bellintano, que más tarde publicó una detallada descripción de sus métodos. Bajo su dirección, el *lazzaretto* se convirtió en una suerte de fortaleza centralizada para la gestión de la epidemia. Empleó a un equipo de *sbirri* —policías reclutados, como él mismo, de la orden franciscana— cuya misión era mantener la disciplina en el interior del *lazzaretto* e imponer sus normas a aquellos que trabajaban con las víctimas de la epidemia en la ciudad. Según escribió, los *sbirri* eran una parte esencial de su plan táctico:

Cada día surgían muchas necesidades que no podían remediarse sin ellos. Me atrevería a decir que, sin ellos, Milán se habría convertido en una cueva de ladrones. ¿Cómo podría haber contenido a tantos *monatti* que saqueaban las casas sin miedo a la justicia? Aunque se hubieran emitido infinidad de decretos y proclamas, ellos no se hubieran arredrado. Pero vieron que casi

cada día había gente a la que yo mandaba dar latigazos, azotar, encarcelar, flagelar, atar a una columna y que además imponía otros castigos. Y no querían conocer todo esto [es decir, sufrir la misma suerte]^[44].

En consecuencia, señalaba con una satisfacción contenida, la conducta de los *monatti* no tardó en mejorar mucho.

Su descripción de los métodos que aplicó en el *lazzaretto* muestra gráficamente cómo se utilizó el terror de la peste para disciplinar el alma colectiva de Milán. La gente estaba siendo castigada porque disfrutaba con los placeres del carnaval; sin embargo, el propio Bellintano experimenta un placer sumamente carnavalesco con las formas que él y sus *sbirri* idearon para imponer su penitencia. Relata la historia de cómo, una noche, los residentes organizaron un baile en secreto para levantar el ánimo. Uno de sus franciscanos, Fra Andrea, se enteró y decidió aguarles la fiesta. Fue al foso de los cadáveres que había en el centro del *lazzaretto* y cogió el cuerpo hinchado de una anciana, cuyas entrañas dejaron escapar una gran ventosidad cuando se lo echó a los hombros. Sin inmutarse, le dijo que no hiciera ruido y que se dispusiera a bailar. Fue a la habitación en la que los residentes estaban bailando y fingió querer unirse a la fiesta. Cuando abrieron la puerta, les arrojó el cuerpo gritando: «¡Que baile ella también!». Entonces pronunció un breve sermón, tras el cual, como señala escuetamente Bellintano, «el baile se acabó^[45]».

Los equivalentes públicos de estos siniestros efectismos privados fueron las procesiones organizadas por Carlo Borromeo. Convencido de que el único camino a la salvación era la identificación apasionada con el cuerpo lacerado del Señor, organizó una serie de representaciones del camino de Cristo al Calvario. En octubre de 1576 anunció tres días de ayuno y ordenó que se sacara de la catedral la reliquia más preciada de Milán, un clavo que se habría utilizado para crucificar a Cristo en la Vera Cruz:

Su santidad celebró las tres procesiones vestido *di mestitia*, con una larga cuerda alrededor del cuello, descalzo y encapuchado, el hábito arrastrando por el suelo y portando un gran crucifijo en los brazos. Y el sábado llevó el Clavo Sagrado en la procesión, suplicando a Dios que, por los méritos de Su Sagrada Pasión, aplacara la ira que había concebido contra este pueblo y se apiadara de él. Fue con el mismo hábito y de la misma manera que en los días anteriores, pero acompañado de unos mil flagelantes, que se golpeaban continuamente y despertaban compasión en quienes les contemplaban. Aquel día se sacaron todas las reliquias que era posible trasladar. Pero lo que más movía a la gente a las lágrimas, la penitencia y el dolor fue [ver] al ilustre Cardenal con un hábito tan fúnebre, la gran cruz negra en la que llevaba el Clavo Sagrado, la sangre que manaba de sus pies. Cuando la procesión finalizó, predicó un sermón de casi tres horas con tal energía y fervor que era

como otro san Pablo. Creo que hubo pocos que no lloraran. Cuando los días de oración pasaron, volvió a recorrer una vez más la ciudad de la misma forma, en especial aquellos lugares en los que más se había ensañado la enfermedad. En esta procesión le sangraron mucho los pies y fue acompañado de sacerdotes y monjes descalzos, con cuerdas en el cuello^[46].

El autor de esta descripción presencial, el jesuita Paolo Bisciola, describe cómo se exhortaba a las multitudes a unirse a aquellas demostraciones masivas de fe. También señala, sin aparente ironía, que «en esas ocasiones, la peste se recrudecía mucho». El relato de Bisciola también es interesante por sus detalles visuales. Afirma que Borromeo ordenó que en las calles de la ciudad se instalaran altares temporales iluminados con velas, «de manera que caminar por la ciudad era como caminar en una iglesia». A medida que avanzaba el otoño y oscurecía antes, la ciudad parecía encendida con «la luz de la piedad y la religión». En una multitud de altares al aire libre «ardían gran cantidad de velas y mucho incienso». Llamas y sombras: Milán se había convertido en la ciudad del *chiaroscuro*.

El artista tenía cinco años cuando la epidemia alcanzó su punto álgido y sólo un año más cuando alcanzó su vida y destrozó a su familia. Dan cuenta de los acontecimientos una serie de documentos de los archivos. El 20 de octubre de 1577 está registrada la muerte, en Caravaggio, del padre del artista, Fermo Merisi, de su abuelo paterno, Bernardino Merisi, y de su abuela materna (no se especifica el nombre). Según el documento, murieron sucesivamente, con un día de diferencia. Un documento anterior, del 17 de agosto de 1577, indica que un tío de Caravaggio, Pietro, había fallecido en ese mismo año. El documento en cuestión es una reclamación de la propiedad de Pietro, lo que quiere decir que murió sin haber hecho testamento, esto es, inesperadamente. También proporciona el único vínculo explícito con la epidemia, al afirmar que Pietro vivía en Milán, pero que se encontraba en Caravaggio porque la peste estaba diezmando la ciudad^[47].

El archivo no dice nada de los acontecimientos que tuvieron lugar en el hogar de los Merisi a finales de octubre de 1577. No correspondía a un notario describir el sufrimiento humano. Pero el arte de la madurez de Caravaggio estaría saturado del imborrable recuerdo de aquellos terrores nocturnos. Sería un arte de paroxismo y abandono, lleno de imágenes de agitación en lugares sombríos. Hacia el final de su vida, cuando trabajaba en Sicilia —el lugar en que había comenzado la gran plaga de Milán—, pintó el gran retablo *La resurrección de Lázaro*. Él mismo escogió el tema. Sería una meditación sobre la muerte y la salvación: una obra que, aunque matizada por la ambigüedad, cuenta una historia milagrosa. Pero nada podría cambiar la historia de los primeros años de Caravaggio. Ningún milagro había resucitado a su padre, su abuelo, su tío. A la edad de seis años Caravaggio había perdido a casi todos los miembros varones de su familia.

EL MAL APRENDIZ

El 18 de febrero de 1578 la epidemia ya había remitido. Un quinto de la población de la diócesis de Milán había muerto y los supervivientes estaban tratando de rehacer sus vidas. Aquel día la madre de Caravaggio, Lucia, firmó un documento en virtud del cual asumía la custodia legal de sus cuatro hijos. Revela que la familia ahora residía en Caravaggio.

Casi un año después, el 21 de enero de 1579, otro documento muestra que su esposo, Fermo Merisi, había fallecido sin dejar testamento y estipula el reparto de su propiedad y de parte de la de sus padres. También ellos habían muerto sin testamento la misma noche que él, lo que creó una maraña de complicaciones legales. Es evidente que entre Lucia y los tres hermanastros de Fermo se produjo alguna disputa sobre quién se quedaba con qué y fue necesario un arbitrio. La propiedad más importante en discordia, la casa y las tierras de Bernardino en Porta Seriola (junto con las instalaciones del negocio), fue para los hermanastros. A cambio, Lucia y sus hijos no tendrían que hacerse cargo de las deudas de Fermo, que ascendían a 1737 liras^[48]. También recibieron cuatro modestas parcelas, que el documento enumera así:

1. 7 *pertiche* de tierra en Canigio Nuovo (tres cuartos para los hermanos de Fermo y el resto para los hijos de Lucia);
2. tierra y un viñedo en Rovere, 8 *pertiche*;
3. 2 ½ *pertiche* de tierra en el camino a Calenzano;
4. un huerto a las afueras de Porta Prato, 1 *pertica*.

En Lombardía, en aquella época, una *pertica* o vara equivalía aproximadamente a 700 metros cuadrados. La familia Merisi, la esposa de Fermo y sus cuatro hijos, recibieron unas 18,5 *pertiche*, es decir, 11 170 metros cuadrados. El valor de la tierra equivalía a 3000 liras imperiales o 500 *scudi* de oro: no era mucho dinero.

No se sabe nada sobre la educación que Caravaggio recibió en su infancia, pero, desde luego, recibió instrucción. Un inventario de sus posesiones hecho varios años después, cuando ya se dedicaba por completo a la pintura en Roma, revela que poseía varios libros. Sus pinturas posteriores son sin duda obras de una mente inquisitiva, curiosa y formada. Su hermano Giovan Battista, que estaba destinado a la Iglesia, estudiaría más tarde con los jesuitas en el Collegio Romano. Los jesuitas estaban entre las órdenes religiosas más exigentes intelectualmente, por lo que el hermano de Caravaggio debió de haber recibido al menos los rudimentos de la literatura italiana y clásica. En la diócesis de Milán se habían abierto numerosas escuelas elementales a instancias de Carlo Borromeo, que creía que las almas educadas se descarriaban con menos facilidad. El hermano de Caravaggio seguramente fue a una de ellas, por lo que es probable que Caravaggio también fuera.

Para 1583, Giovan Battista Merisi había decidido que seguiría la carrera eclesiástica. Seguía así las huellas del hermano de su padre, Ludovico, que era sacerdote. Parece que en 1584 Caravaggio ya había decidido ser pintor. El 6 de abril de aquel año, a la edad de trece años, firmó un contrato de aprendizaje con Simone Peterzano. El contrato se firmó en Milán, donde Peterzano tenía su taller, y detallaba la naturaleza de los deberes de Caravaggio con su *dominus* o «maestro», así como qué recibiría a cambio:

El citado Michelangelo vivirá con el citado «Maestro», Simone, para aprender el arte de la pintura durante los cuatro próximos años a partir de hoy, y el citado Michelangelo practicará ese arte noche y día, según es costumbre en ese arte, correcta y fielmente, y no cometerá engaños ni fraudes con los bienes del citado Maestro Simone.

El citado Maestro Simone estará obligado a mantener al citado Michelangelo en su casa y taller, y a instruirle en ese arte todo lo que pueda, de manera que después de los cuatro años esté cualificado en dicho arte y sepa cómo trabajar por sí mismo. El citado Michelangelo deberá pagar al citado Maestro Simone, como recompensa, veinticuatro *scudi* de oro a seis liras imperiales por *scudo*, por adelantado, cada seis meses, y ahora diez *scudi* de anticipo, comprometiéndose a pagar el resto.

Éstas no eran exactamente las condiciones habituales. Caravaggio y su familia tenían que pagar a Peterzano veinticuatro *scudi* de oro cada año de aprendizaje y seis meses de anticipo: un total de 96 *scudi*. Tales contratos no siempre estipulaban un pago por el aprendizaje, pues el trabajo del aprendiz se consideraba la recompensa por la instrucción recibida. Cuando el maestro también proporcionaba alojamiento y comida, como en el caso de Caravaggio, recibía unos honorarios por la enseñanza, pero no tan altos como los de Peterzano en este caso. Por ejemplo, cuando el pintor Gerolamo Lomazzo estuvo en Milán de aprendiz en 1556, sólo tuvo que pagar 8 *scudi* de oro al año. Francesco Alicati, el único aprendiz conocido de Peterzano, aparte de Caravaggio, *recibía* 24 *scudi* al año por su trabajo en el taller^[49]. Esto significa que Alicati ya tenía cierta formación como pintor, mientras que Caravaggio no.

Simone Peterzano era un artista ecléctico y mediocre oriundo de Bérgamo, pero que prefería recordar sus vínculos con Venecia, donde quizá se formara. Afirmaba que había sido discípulo de Tiziano, el pintor más célebre de la Venecia renacentista, y a veces incluso firmaba sus obras como *titiani alumnus* ('discípulo de Tiziano'). Varias fuentes contemporáneas se refieren a él como Simone Veneciano^[50]. De las obras suyas que han sobrevivido la mayor está en el presbiterio de Certosa di Garegnano, al noroeste de Milán. Allí, él y su taller pintaron un fresco monumental

con escenas de la vida de Cristo. El trabajo comenzó en 1578 y concluyó en 1582, por lo que esa obra constituye una guía razonablemente buena del estilo de Peterzano tal como era cuando tomó a Caravaggio como aprendiz sólo dos años después. Se trata de una variedad tardía, débil y floja del manierismo, ejemplificado por *La adoración de los pastores* en Garegnano: un ejercicio de piedad empalagosa con un grupo de presuntos pastores decorosamente cubiertos en diversas posturas, cuyo objeto quizá fuera demostrar el talento de Peterzano, pero que sólo revelan sus deficiencias como pintor de la anatomía humana. En el centro de la pintura un José sobrio y digno, la única figura convincente, aparece junto a una María con expresión bobalicona. Los dos están arrodillados adorando a un Niño Jesús que tiene aspecto de maniquí, mientras que sobre ellos se ve un círculo de ángeles muy poco convincentes.

Lo que el ciclo de frescos de Peterzano comunica con más claridad es su decisión de no ofender. Sus pinturas son una buena muestra de la timidez tridentina de la que se contagió buena parte de la pintura italiana en los años inmediatamente posteriores a la Contrarreforma. Antes de empezar a trabajar en el ciclo de frescos de Garegnano, el artista había tenido que firmar un contrato que le obligaba a seguir las nuevas reglas de decoro establecidas por el Concilio de Trento: «Todas las figuras humanas y, sobre todo, los santos, se ejecutarán con la mayor honestidad y gravedad y no se verán torsos ni otros miembros ni partes del cuerpo, y todos los actos, gestos, ropas, actitudes y mantos de los santos deberán ser en extremo honestos y modestos y rebosar gravedad y majestad divinas^[51]». Peterzano se atuvo a esas instrucciones al pie de la letra, a lo que sin duda contribuyó el hecho de que el propio Carlo Borromeo visitara la cartuja de Garegnano para realizar allí sus ejercicios espirituales. Cabría decir que pintaba de acuerdo con los principios negativos de la piedad de Borromeo, en el sentido de que su prioridad absoluta era evitar suscitar controversia o contravenir el decoro. El genio de Caravaggio consistiría en expresar esa misma piedad en términos audazmente positivos para crear un arte descarnado y de una humildad atormentada que provocaría controversias allí donde se exhibiese. En suma, en el arte maduro de Caravaggio no hay huellas de deuda alguna con Peterzano. Si no fuera por la existencia del contrato de aprendizaje, no habría ninguna razón para relacionarlos.

Así que, ¿qué conocimientos adquirió Caravaggio durante su aprendizaje? Se podría suponer —y ésa es la opinión convencional— que recibió los rudimentos técnicos tradicionales de la pintura renacentista. Es decir, que aprendió a preparar y a triturar los colores, a dibujar y a pintar *in buon fresco*, como el propio Peterzano. Pero Caravaggio nunca pintó un fresco y no existe un solo dibujo de su mano. Los rayos X de sus óleos revelan que ni siquiera hacía dibujos preparatorios en el lienzo que después le sirvieran de guía al trabajar con el pincel. En otras palabras, sus técnicas, de una atrevida improvisación, no tienen prácticamente nada en común con lo que habría aprendido en el estudio de un artista tan tedioso y precavido como Simone Peterzano.

Parece que durante el aprendizaje de Caravaggio hubo algún contratiempo. Era un virtuoso excepcional y tenía un extraordinario talento innato para evocar la ilusión de una realidad tridimensional dentro de las dos dimensiones de la pintura. No obstante, sus primeras obras conocidas son relativamente torpes y toscas. Se trata de pinturas realizadas en Roma después de 1592. Si alguien con su talento realmente se *hubiera* aplicado al estudio del arte en Milán durante esos cuatro años, de 1584 a 1588 —trabajando «día y noche», como dice el contrato—, habría progresado mucho más para entonces. La pasmosa rapidez con la que pasó de sus inciertos comienzos al dominio absoluto de su arte suscita más interrogantes: ¿es que no se empezó a tomar la pintura verdaderamente en serio hasta comienzos de 1590? ¿Es posible que comenzara su carrera con una formación mínima y aprendiera por sí solo, con la práctica, la mayor parte de lo que llegó a saber sobre pintura? ¿Pudiera ser que pasara casi todo su aprendizaje haciendo novillos?

Esta hipótesis tiene la ventaja de que contribuye a explicar la extremada originalidad de Caravaggio. En cierto sentido resulta más fácil reinventar la pintura sin el obstáculo de unas técnicas inculcadas convencionalmente. Sus contemporáneos le describían como un joven difícil a quien le gustaba resolver los desacuerdos con violencia y que tendía a desaparecer durante periodos prolongados de tiempo. No hay razón para creer que era algo más que un adolescente ingobernable. Incluso si aprendió algunos rudimentos del arte, es improbable que fuera un alumno modélico. De hecho, todo parece indicar que era muy malo.

«COMETIERON UN ASESINATO»

Lo que indican los escasos documentos existentes relacionados con esta parte de la vida del pintor es que aquellos fueron años difíciles para todo el clan Merisi. El 25 de agosto de 1584 murió Giovan Giacomo Aratori, el miembro más rico e influyente de la familia. El 7 de junio de 1588 el hermano pequeño de Caravaggio, Giovanni Giacomo, murió por causa desconocida. Para entonces el presunto aprendizaje de pintor había terminado. El 25 de septiembre de 1589 estaba de regreso en Caravaggio para vender una parcela de tierra. Aún no había cumplido los dieciocho años, por lo que la venta sólo podía realizarse con permiso de la madre. Al año siguiente habría más ventas de tierras. El 30 de mayo y el 20 de junio de 1590 Caravaggio y su hermano Giovan Battista, el futuro sacerdote, se desprendieron de la propiedad que les quedaba en Canigio Nuovo, «para pagar las deudas [acumuladas] por ellos o por su madre, o por el citado Michelangelo al firmar el contrato de aprendizaje». Parece que los hermanos no tenían más opción que recurrir a su capital, que se estaba agotando rápidamente.

También hay un indicio de problemas en el hecho de que la responsabilidad legal de esta venta hubiera pasado repentinamente de la madre, Lucia, al tío, el sacerdote Ludovico Merisi, que era el siguiente pariente más próximo de los muchachos. ¿Estaba Lucia enferma o incapacitada de alguna forma? Parece que sí. El 29 de octubre de 1590 hizo testamento legando todas sus propiedades a sus tres hijos a partes iguales. Murió exactamente un mes después.

Hubo dos ventas más y entonces —el 11 de mayo de 1592— se llevó a cabo la división definitiva de las propiedades de Lucia entre Caravaggio y sus dos hermanos. Giovan Battista recibió algunas parcelas y las dos casas de la familia en Porta Folceria. Caterina también recibió tierras y el compromiso de Giovan Battista de que le pagaría una dote de 200 liras. Caravaggio quedó exento de cualquier obligación con ellos y sólo percibió el dinero que habían obtenido por la última venta. Parece la actitud de un hombre que quiere cortar todos los lazos con su pasado. Poco después del reparto de propiedades abandonaría Caravaggio y Milán para no volver más.

A mediados de 1592 había reunido un total de 1957 liras imperiales del capital familiar: el equivalente a 600 *scudi* de oro o unas seis veces el coste de su aprendizaje. A finales de ese mismo año ya no le quedaba nada. Nadie sabe qué hizo con el dinero ni qué hizo con su vida durante el aprendizaje y después. En 1592 tenía veintiún años. A esa edad, su tocayo Michelangelo Buonarroti ya era uno de los principales artistas en Italia. Sin embargo, según coinciden todos los estudios sobre el pintor, Michelangelo Merisi, que pronto sería conocido como Caravaggio, aún no había pintado un cuadro.

Todo esto sugiere que el suyo no fue tanto un desarrollo tardío como renuente. Quizá ni siquiera quería ser artista. Quizá exploró otras posibilidades, como hacerse mercenario o soldado de fortuna. Tenía aptitudes con la espada, y la presteza con la

que más tarde aceptó convertirse en caballero de Malta sugiere que acaso siempre albergara fantasías románticas sobre la carrera de las armas. También es probable que hubiera dado con malas compañías y simplemente se dedicara a pasárselo bien aquellos años sin pensar en el futuro —hasta que se le terminó el dinero familiar—. Los niños con frecuencia se definen en oposición a otros y el hecho de que el hermano de Caravaggio hubiera sido elegido para el sacerdocio ya es sugerente. Si Giovan Battista era el buen muchacho, es posible que Caravaggio hubiera adoptado el rol de la oveja negra. No habría sido extraño. Había crecido prácticamente sin un modelo masculino. De hecho, los hombres que estaban más próximos a él —los que podrían haberle controlado, ayudado, enseñado a vivir— habían muerto durante la peste.

No faltaban ocasiones para buscarse problemas en Milán. Carlo Borromeo no sólo estaba exhibiendo su retórica religiosa cuando dijo que era una ciudad del pecado. Milán tenía la reputación de ser una ciudad violenta, infestada de vagabundos, ex presidiarios, proxenetas y prostitutas. Había una gran inseguridad pública y la tasa de asesinatos creció vertiginosamente durante las décadas de 1580 y 1590. El gobernador español emitía constantes proclamas sobre la necesidad de limpiar la ciudad y ofrecía recompensas por la captura de bandidos, asaltantes y asesinos. En los escritos de los biógrafos de Caravaggio hay pasajes que sugieren que se involucró de manera hartamente imprudente en el peligroso submundo milanés. Bellori dice sin ambages que «al ser turbulento y pendenciero, huyó de Milán debido a ciertas peleas^[52]». Pero, además, en la portada de su ejemplar de la biografía escrita por Baglione (que se conserva en la Biblioteca Vaticana), escribió otra nota, igual de directa pero más informativa: «En Milán trituraba los colores y aprendió a emplear el color, y debido a que mató a uno de sus compañeros huyó del país^[53]».

Baglione, que al parecer no sabía nada sobre la vida de Caravaggio en Milán, no dice nada al respecto. Mancini, en su vida, contó la versión que el propio Caravaggio quería difundir, despachando cualquier sugerencia de conducta inapropiada con una sola frase: «De pequeño estudió con diligencia entre cuatro y seis años en Milán, aunque en ocasiones cometía excesos debido a su naturaleza vehemente y jovial^[54]».

Mancini también dejó unas anotaciones marginales que arrojan más luz sobre este aspecto oscuro. Hay un manuscrito de su vida de Caravaggio que se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia que contiene unas líneas apenas legibles de prosa incoherente: «Cometieron un asesinato. Prostituta rufián caballero. Rufián hiere a caballero prostituta graba insulto en la piel con cuchillo. *Sbirro* muerto. Querían saber qué cómplices [...] Estuvo en prisión un año y quiso vender su propiedad. En la cárcel no confesó vino a Roma y no volvió a hablar de ello^[55]».

Con este fragmentario y gnómico documento —un entrecortado relato de misteriosas artimañas y fechorías impenetrables— llega a su fin la vida de Caravaggio en Milán.

SEGUNDA PARTE

ROMA, 1592-1595

TIEMPOS VIOLENTOS

¡Embustera, holgazana, mujerzuela! ¡Te voy a tirar a la cara una bacinilla de mierda! ¡Que te joda el verdugo y te la meta por el culo!

Éstas son las palabras de un artista despreciado, dirigidas a una cortesana que se negó a acostarse con él. Forman parte de un testimonio de 1602 que se conserva en los Archivos Estatales de Roma^[1]. El hombre fue llevado ante los magistrados por insultos y agresión. Le había causado graves heridas de una paliza y con un cuchillo le había hecho un profundo corte en la cara. Esta herida —el *sfregio*— se infligía como marca de vergüenza y era doblemente dolorosa para una cortesana, cuyo rostro era su fortuna.

Hay muchas historias parecidas en los anales de las vidas de los artistas que prosperaron, se mantuvieron a flote o fracasaron en la Roma de la Contrarreforma. El siguiente es otro ejemplo. Un artista descubre a su amante en compañía de su hermano pequeño, que es ayudante en su taller. Persigue a su hermano hasta San Pedro, donde ambos trabajan en un encargo, y le rompe dos costillas con una palanca. Entonces trata de matarle con la espada, pero el hermano huye y se refugia en la iglesia. Entre tanto, el artista envía a su sirviente a la casa de la amante que le ha engañado con la orden de hacerle un *sfregio*. La encuentra en la cama y le corta la cara con una cuchilla^[2].

Ninguna de estas historias está directamente relacionada con Caravaggio. La primera es sobre un pintor ahora olvidado cuyas fechorías tuvieron lugar en el siglo XVII. La segunda implica al extravagante escultor Gianlorenzo Bernini, quien pilló a su hermano *in flagrante* con su amante en 1638. Más de treinta años y un océano de talento separaban a los dos artistas, pero los dos reaccionaron del mismo modo impetuoso. Ambos actuaron en el calor del momento, espoleados por un desaire a su honor, una pérdida de prestigio ante la cara de los demás castigada, con una terrible literalidad, por medio de cortes y rajadas a las caras de sus víctimas.

Durante sus catorce años en Roma Caravaggio se vio involucrado en gran número de agresiones, disputas y venganzas sangrientas. Era un hombre violento, pero conviene recordar que vivía en un mundo violento. En la Italia del siglo XVII —en la Europa del siglo XVII— imperaba un fogoso código del honor. La *fama* de un individuo —no sólo su reputación, sino también su buen nombre— era primordial. Había que pagar por cualquier insulto, y el precio con frecuencia era la sangre. Caravaggio llegó a extremos mayores que sus contemporáneos tanto en la vida como en el arte. No era un ángel, aunque le hubieran puesto el nombre de uno. Tenía un temperamento ardiente y nunca rehuía una pelea. Pero tampoco era una excepción ni un excéntrico, como le han descrito tantas veces tanto mismo sus enemigos como los que pretendían idolatrarle.

EN ROMA

Después de romper todos sus lazos familiares, el artista viajó a Roma en el otoño de 1592. Bellori afirma que Caravaggio llegó vía Venecia, «adonde fue para contemplar los colores de Giorgione, a quien imitaba por aquel entonces^[3]». Es probable que en ese momento formativo de su vida tuviera contacto con el arte veneciano, aunque Bellori exagera la deuda de Caravaggio con Giorgione. La obra de éste había inspirado a Tiziano, el pintor más célebre de la Venecia renacentista. Pero ese eje de la pintura veneciana —de colores fuertes y vivos, con una concepción de la pintura como *material* elocuente que no sólo hay que manipular con el pincel sino también extender con los dedos— no atrajo la atención del joven Caravaggio. Aparte de su innato sentido del drama pictórico, tenía poco en común con aquellos grandes maestros. Sólo en las obras de sus últimos años tendería al estilo impresionista de las pinturas tardías de Tiziano.

Si hubo algún pintor veneciano que le impresionara verdaderamente ése fue Jacopo Tintoretto. Sus meditativos lienzos religiosos en formato grande, llenos de dramáticos contrastes de luz y oscuridad —cuya iluminación sobrenatural relampaguea como electricidad espiritual—, son las únicas pinturas italianas de finales del siglo XVI que prefiguran elementos del estilo maduro de Caravaggio. Simone Peterzano, a quien gustaba considerarse un pintor de la escuela veneciana, pudo haber inducido a su rebelde aprendiz a visitar la ciudad. Si fue así, contribuyó al eclipse definitivo de la escasa influencia que su propio arte pudiera haber ejercido sobre la imaginación de Caravaggio.

El viaje a Venecia sigue siendo hipotético, pero muy probable. Según una versión de los acontecimientos, el joven Caravaggio llegó a Roma con la memoria llena de enormes pinturas repletas de sombrías imágenes de la humanidad in extremis. Esto ayuda a comprender su ulterior desarrollo. La escala monumental de su trabajo, así como su ambición; su extremada sensibilidad para la luz y la sombra; incluso su distintiva paleta de colores suaves que Caravaggio haría suya: ¿dónde podría haber descubierto todo esto sino en las obras de Tintoretto, en Venecia?

Durante los catorce años siguientes Caravaggio se encontraría en el corazón de la cristiandad católica romana, adquiriendo fama y notoriedad en iguales proporciones. La descripción más vívida de Roma en aquella época la escribió el ensayista y filósofo francés Michel de Montaigne, que pasó en la ciudad varios meses entre finales de 1580 y principios de 1581, diez años antes de que Caravaggio fuera allí. Pero la Roma descrita por Montaigne es prácticamente la misma que la que conoció Caravaggio.

A Montaigne le llamó inmediatamente la atención la fealdad y la pobreza de los alrededores: «Las cañadas de Roma presentan un aspecto, casi todas, sin cultivar y estériles, ya sea por defecto del terreno o, cosa a mi parecer más verosímil, porque

esta ciudad casi no tiene trabajadores que vivan del trabajo de sus manos^[4]». Los pocos campesinos que *había* en los campos solían ser emigrantes procedentes de las montañas del norte de Italia: «De camino encontré, al venir, muchos grupos de hombres de los pueblos que venían de los Grisones y de Saboya a ganar algo en la estación del laboreo de viñas y jardines; y me dijeron que ésa era su renta para el año^[5]».

Roma era una ciudad de emigrantes. Su cambiante población procedía de todos los rincones del mundo cristiano: sacerdotes en busca de un buen puesto, peregrinos en busca de la salvación, cortesanas en busca de riquezas. «Es la ciudad más abierta del mundo —proclamaba Montaigne—, en la que a la extranjería y a la diferencia de nacionalidades se les da poca importancia; pues por su propia naturaleza es una ciudad hecha de remiendos de extranjeros; todos están en ella como en su casa^[6]».

También era una ciudad desconfiada. Nada más llegar, a Montaigne le confiscaron el equipaje. Los libros que llevaba fueron inspeccionados meticulosamente por las autoridades aduaneras. Buscaban textos prohibidos, indicios de herejía y, aunque no descubrieron mucho que les inquietara, a Montaigne le llamó la atención la severidad de sus regulaciones: «El reglamento era tan extraño que las horas de Nuestra Señora, como eran de París y no de Roma, les resultaban sospechosas, así como los libros de algunos doctores de Alemania contra los herejes, porque, al combatirlos, hacían mención de sus errores^[7]». Con gran disgusto por parte de Montaigne, le «retuvieron el libro de historia de los suizos, traducido al francés, por el hecho de que el traductor es herético, aunque no se da el nombre de él, pero es una maravilla qué bien conocen a los hombres de nuestras regiones».

Había pasado más de medio siglo desde que las tropas luteranas del emperador Carlos V habían saqueado Roma en 1527, pero la ciudad aún no se había recuperado. Durante el *Sacco* habían muerto miles de personas y muchas otras habían abandonado sus hogares. A Montaigne le asombró el contraste entre el esplendor de la corte papal —«raras mansiones y jardines de los cardenales [...] los palacios tienen muchas piezas unas tras otras^[8]»— y el estado de abandono y suciedad de la mayor parte del resto de la ciudad.

Por todas partes había reliquias y recordatorios de la antigua Roma, por lo que «en muchos lugares caminábamos sobre el tejado de casas enteras... lo cierto es que casi en todas partes se camina sobre la parte alta de los viejos muros que la lluvia y los carruajes dejan al descubierto^[9]». Pero los restos tangibles del pasado clásico estaban tan deteriorados que lo que más vivamente impresionó a Montaigne fue su completa destrucción: «Los que decían que al menos se veían las ruinas de Roma decían demasiado; pues las ruinas de una construcción tan espantosa merecerían más honor y reverencia en su memoria; que esto no era más que su sepulcro. El mundo, enemigo de su larga dominación, había primero roto y desmembrado todos los miembros de este cuerpo admirable; y, como incluso del todo muerto, alterado y

desfigurado, le producía horror, había enterrado su misma ruina^[10]».

Como cualquier otro trabajador emigrante del norte, Caravaggio entraría en la ciudad por la Porta del Popolo, que daba a la Piazza del Popolo. En aquellos días, esa gran plaza estaba flanqueada en su lado norte por la iglesia y el monasterio de Santa Maria del Popolo y, en el sur, por una hilera de casas. Recientemente se había intentado agrandar esta vía de entrada a la ciudad. En 1587 se había erigido un obelisco en el centro de la plaza y se había puesto una fuente de mármol, pero la plaza seguía siendo todo menos majestuosa. El viajero recién llegado podía comprar algo de comer a los vendedores de frituras que se instalaban al pie del obelisco y sentarse a comerlo con la espalda apoyada contra el tocón de una de las columnas clásicas que sobresalían del suelo, como dientes rotos. Había cerca un pilón utilizado por los campesinos que llevaban cerdos y cabras al mercado y un lavadero donde las mujeres lavaban la ropa al aire libre.

La mayor parte de Roma seguía estando tan ruinoso como en el momento en que Montaigne la visitó. Pero cuando Caravaggio llegó a la ciudad se estaba gestando en ella una gran transformación. En la primavera de 1585 Felice Peretti, cardenal de Montalto, que era un devoto franciscano, había sido elegido Papa con el nombre de Sixto V. Animado por el mismo mesianismo que el formidable Carlo Borromeo — con quien colaboró en una edición de los escritos de san Ambrosio—, se propuso reconstruir Roma tanto espiritual como físicamente. Los edictos de la Contrarreforma estipulados en el Concilio de Trento se observarían escrupulosamente. El tejido de la propia ciudad se transformaría en el símbolo visible de un catolicismo reafirmado triunfalmente.

Con Sixto V y sus sucesores inmediatos el aspecto de Roma se alteró radicalmente. Se construyeron siete grandes avenidas radiales para unir las siete principales basílicas cristianas y facilitar el paso de los peregrinos por la ciudad. Se excavaron y restauraron muchos de los lugares cristianos primitivos, como las catacumbas, las tumbas de los primeros mártires. La cúpula de San Pedro, comenzada por Bramante casi un siglo antes, fue continuada por Antonio da Sangallo y, finalmente, terminada según un nuevo diseño del «divino» Michelangelo. Un año después de la llegada de Caravaggio, sobre el cimborrio se había colocado una resplandeciente esfera coronada por una cruz dorada.

Como para justificar la afirmación de Montaigne de que la antigua Roma «producía horror» al mundo, sus vestigios sufrieron aún más la acción del celo cristiano. Importantes restos de la Antigüedad fueron trasladados, transformados, a veces desfigurados y demolidos para demostrar el triunfo eterno de una resurgente Iglesia católica sobre el paganismo y la herejía. Domenico Fontana, el principal arquitecto de Sixto V, hizo transportar un enorme obelisco desde el circo de Nerón hasta la plaza de San Pedro. Se hicieron nuevas inscripciones en su base según las cuales un monumento erigido para el impío culto de los antiguos dioses se había trasladado al «umbral de los apóstoles» y consagrado a la «cruz invicta^[11]». El

antiguo espíritu renacentista de admiración del arte y la literatura del pasado clásico empezó a ser visto con desconfianza, cuando no con hostilidad.

El mismo severo repudio de la Antigüedad pagana había sido expresado por uno de los encargos más célebres del predecesor de Sixto, Gregorio XIII: la pintura de Tommaso Laureti *El triunfo de la cristiandad* —un fresco para decorar la Sala di Costantino en el Vaticano—, terminada a mediados de la década de 1580. En un frío atrio una estatua de Mercurio yace destrozada al pie de una imagen de Cristo en la cruz. Los fragmentos de piedra que simbolizan la destrucción de los antiguos dioses —mano, torso, cabeza decapitada— se muestran en primer plano y de ellos parte una perspectiva única brutalmente insistente. El punto de fuga es como un agujero negro en el que converge toda la energía. El pintor conduce la vista del ídolo pagano al Cristo redentor y más allá: a una vía iluminada en la que apenas se vislumbran unos misteriosos elementos arquitectónicos y que, por implicación, representa el misterio inefable de la única fe verdadera.

CLEMENTE VIII

Caravaggio llegó a Roma siete u ocho meses después de la elección del nuevo Papa. Clemente VIII estaba decidido a continuar la obra comenzada por sus predecesores, si bien con un estilo un poco menos militante. Era un hombre astuto, cauteloso y profundamente piadoso, cuyo pontificado estuvo marcado por una relajación de la hostilidad hacia la cultura y la mitología de la Antigüedad. Al menos en el ámbito privado fue posible encargar pinturas sobre temas profanos a los artistas de la ciudad. Así que en la década de 1590, el pintor boloñés Annibale Carracci cubrió el techo del Palazzo Farnese —el palacio del cardenal Odoardo Farnese, uno de los hombres más ricos de Italia— con una confusa cornucopia de desnudos representando los amores de los dioses en tierra, mar y aire. No había habido nada semejante a esta jubilosa celebración de Eros en Roma desde los días del Renacimiento.

Clemente VIII había sido elegido el 30 de enero de 1592 por su supuesta moderación. En la práctica, trazaría una fina línea entre el pragmatismo político y el celo de la Contrarreforma. Podía ser implacable en la represión de la herejía y la desviación, por lo que la Roma que Caravaggio conoció difícilmente podría describirse como un paraíso de creatividad y libertad intelectual. Fue bajo el pontificado de Clemente cuando el místico especulativo Giordano Bruno —que creía que en el espacio podía haber mil mundos diferentes, pero negaba la existencia de Dios— fue quemado en la hoguera, en 1600. Clemente no era activamente hostil a Felipe II, pero se propuso emancipar al papado de lo que le parecía la exagerada influencia española. Las facciones española y francesa rivalizaban sin tregua por conseguir influencia en Roma y sus diferencias a veces daban lugar a peleas callejeras y alborotos públicos. Clemente adoptó una hábil vía intermedia. Cultivó relaciones más estrechas con Francia y reconoció la legitimidad de las aspiraciones de Enrique IV al trono, preparando así el camino para que el rey francés renunciara al protestantismo y regresara a la fe católica. Después propició la Paz de Vervins en 1598, que plasmó el acercamiento de Enrique IV y Felipe II.

La conversión del rey francés fue un golpe tremendo de la Iglesia católica y se consideraría el mayor triunfo del pontificado de Clemente (que también había intentado la aproximación de Jacobo I de Inglaterra, cuya esposa, Ana de Dinamarca, ya se había convertido al catolicismo, pero en este caso fue en vano). En Roma hizo todo lo posible por restringir el poder de la aristocracia, afirmando su autoridad sobre los barones feudales de los Estados Pontificios siempre que tenía la oportunidad. En 1597, cuando la venerable dinastía d'Este se quedó sin un heredero varón, reclamó su feudo familiar de Ferrara, que quedó incorporado a los Estados Pontificios. Clemente revisó la Vulgata, promulgó una nueva edición del *Index librorum prohibitorum* y se tomó sus deberes como obispo de Roma no menos en serio que los de sumo pontífice. Puso cortapisas a la prostitución, decretó la prohibición general de llevar armas en público, ilegalizó los duelos, convirtió el libelo en delito capital y trató de que el clero

practicara un celibato estricto. Los *sbirri* papales, una especie de policía, fueron una herramienta vital para el control de la ciudad. Eran el equivalente de la *famiglia armata* del obispo de Milán, pero más numerosos. Estaban investidos de amplios poderes, incluido el de detener y registrar a cualquiera que fuera sospechoso de herejía, de portar armas o de no respetar el toque de queda sin una buena razón. La mayor parte de su trabajo la hacían de noche y se les conocía por las capas oscuras que llevaban para ocultarse cuando perseguían sospechosos o se presentaban por sorpresa en las casas de testigos o informantes potenciales.

Por el contrario, los castigos se administraban a plena luz. La muerte por ejecución era un tético espectáculo público en el que se escenificaba la expiación para infundir temor y espíritu de penitencia a todos los que la presenciaban. En 1581 Montaigne había presenciado los últimos momentos de un «famoso ladrón y capitán de bandidos», llamado Catena:

Hacen desfilar delante del criminal un gran crucifijo cubierto por un paño negro, y a pie va un gran número de hombres vestidos y enmascarados con telas, que se dice que son gentilhombres y otros principales de Roma, que se dedican a este servicio de acompañar a los criminales que van al suplicio y también los cuerpos de los ajusticiados, y forman una cofradía. Dos de ellos, o monjes, vestidos de la misma manera, asisten al criminal en la carreta y le predicán y uno de ellos le presenta continuamente a su cara y le hace besar sin cesar un cuadro donde está la imagen de nuestro Señor; eso hace que no se pueda ver el rostro del criminal por la calle. En el patíbulo, que es un potro entre dos barras de apoyo, se le tenía siempre esta imagen contra el rostro hasta que fue ejecutado. Murió normalmente, sin movimientos y sin hablar. Era un hombre moreno, de treinta años aproximadamente^[12]....

Tras su muerte, el cuerpo del criminal era descuartizado. Entonces, Montaigne señala: «Uno o varios jesuitas u otros se ponen en algún lugar elevado y gritan al pueblo, unos por aquí, otros por allá, y le predicán para hacerle gustar este ejemplo». Tales ejecuciones seguían siendo habituales en la Roma que conoció Caravaggio.

La observancia religiosa no era opcional. En la Pascua, todos los que vivían en Roma estaban obligados a comulgar y recibían una especie de justificante del sacerdote que administraba el sacramento. La obtención de dicho justificante — prueba de ortodoxia y documento imprescindible para no tener problemas con la policía— era en sí misma parte integrante del sistema de vigilancia y requería una visita al sacerdote, que debía escribir el nombre y la dirección de cada comulgante. Pero también tenía que escribir otros pormenores como, por ejemplo, dónde vivía alguien, y con quién, y enumerar sus sirvientes. De hecho, era un censo anual. Sabemos tanto sobre los habitantes de la Roma de la Contrarreforma porque era una sociedad extremadamente controlada.

En cuanto al Milán de la juventud de Caravaggio, se daba gran importancia a lo que cada uno debía ver, o se permitía que viera. En un mundo en el que incluso la muerte de un criminal podía orquestarse como un espeluznante espectáculo, era inevitable que el arte religioso estuviera sometido a infinidad de supervisiones. Desde el comienzo mismo de su pontificado (1592-1605, por lo que coincidió casi exactamente con los años que Caravaggio pasó en Roma), Clemente se mostró especialmente inflexible en la aplicación de las doctrinas establecidas por el Concilio de Trento. El 8 de junio de 1592, unos cuatro meses después de resultar elegido, emitió la bula papal *Speculatores domus Israel*, en la que anunciaba una «Inspección» en todas las iglesias de la ciudad de Roma. No sólo se sometería a examen al clero, sino también los materiales y la decoración de las iglesias, incluidas las obras de arte.

Finalmente, no fue una inspección exhaustiva. Las iglesias que Clemente visitó están relacionadas, por orden, en el llamado Archivo Segreto Vaticano. Comenzó con la más importante, San Pedro, el 3 de julio de 1592, que fue seguida de Santa Maria Maggiore y San Giovanni in Laterano. Para cuando la idea dejó de interesar, cuatro años después, sólo se habían inspeccionado veintiocho iglesias. La razón no era la lentitud, sino el meticuloso detallismo del Papa. Insistía en visitar él mismo cada iglesia e interrogar personalmente a los miembros del clero sospechosos. Aunque se rodeó de un séquito de cuatro cardenales y tres obispos —entre los que estaba Audwyn Lewis, obispo de Cassano, un católico galés que se había marchado de Inglaterra en 1579—, la inspección avanzaba con enorme lentitud. Su ulterior abandono puede considerarse otra prueba del sentido común de Clemente^[13]. Aunque hondamente preocupado por la condición de su Iglesia, no tenía una personalidad obsesiva como la de Carlo Borromeo. Puso término a las inspecciones, quizá sabiendo que su mensaje había sido comprendido. La mera amenaza de la Inspección había recordado al clero romano que debía prestar atención a las obras de arte que albergaban sus iglesias y utilizar la censura en caso necesario. Como consecuencia, la carrera de Caravaggio se vería afectada directamente. Durante sus años en Roma sufrió varias veces la humillación de que le rechazaran una obra destinada al altar de una iglesia romana por indecencia o falta de decoro.

EN EL BARRIO DEL ARTISTA

Como sus predecesores inmediatos, el nuevo Papa estaba decidido a estabilizar los fundamentos de la Iglesia católica y a reafirmar la Ciudad Eterna como el radiante centro de la cristiandad. La belleza de las iglesias de Roma debía incitar a la fe y aplastar la herejía. Por eso la ciudad estaba llena de artistas. Los pintores, escultores y arquitectos de toda Italia, y más allá, sabían que en Roma no faltaba trabajo. Como había sido Florencia durante el siglo xv, como sería París en el momento álgido del reinado de Luis XIV, Roma fue la capital artística de Europa con Clemente VIII. Los artistas eran tan numerosos —unos 2000, en una población total de 100 000, según un cálculo aproximado^[14]— que tenían su propio barrio en Roma.

Era un área de algo más de cinco kilómetros cuadrados situada aproximadamente entre la Piazza del Popolo y la Piazza di Spagna. Los artistas solían llegar en grupos —de Nápoles o Bolonia, Lombardía o Emilia-Romaña, Flandes o Francia— y alojarse juntos para ahorrar dinero. Con frecuencia dos o tres compartían una habitación, que utilizaban como dormitorio y como taller. En Roma podía llegar a hacer un calor sofocante, por lo que los aposentos de los pisos bajos, más frescos, eran los más agradables. Pero la comunidad de pintores, que tradicionalmente no disponía de muchos medios, prefería los pisos superiores, más baratos y, en cualquier caso, con mejor luz. En particular, preferían las casas que daban al monte Pincio, a cuyos pies se hallaba la Piazza del Popolo.

Los artistas se agrupaban por nacionalidades e intercambiaban insultos raciales con sus competidores. Había estereotipos para todos. Los alemanes eran vulgares, los flamencos, borrachos, y los franceses, unos ladrones sinvergüenzas que se ocultaban tras un barniz de falso refinamiento. Los italianos, según el conde inglés exiliado que conoció en Roma el héroe de la novela de Thomas Nashe de 1594, *The Unfortunate Traveller*, eran adictos «al arte de la glotonería, al arte de la prostitución, al arte del envenenamiento y al arte de la sodomía^[15]».

Un inglés como Nashe no hacía diferencias entre los italianos, pero para ellos la cuestión de la nacionalidad no era tan tajante. Los italianos tenían cierta conciencia de identidad colectiva, pero una conciencia más marcada aún de las diferencias que les separaban. Los boloñeses odiaban a los toscanos, mientras que la mayoría de los romanos trataba a los sicilianos poco mejor que si fueran campesinos. Se decía que a los napolitanos les obsesionaba la equitación, y los milaneses, como hemos visto, eran famosos por su manejo de la espada y su rebeldía —aunque a los «lombardos» con frecuencia se les representaba colectivamente como provincianos lentos y torpes de mente y cuerpo a consecuencia de su dieta rústica—.

En 1589 el escritor Giovanni Botero llegó a proponer una división norte-sur en el temperamento italiano. «Los habitantes de los países septentrionales, aunque no del norte extremo, son audaces pero les falta astucia; los del sur, por otra parte, son

astutos pero no audaces..., son como el león y el zorro; mientras que el norteño es lento y coherente en sus actos, de carácter alegre y dominado por Baco, el sureño es impetuoso y volátil, tiende a la melancolía y está dominado por Venus...»^[16]. Sería difícil ubicar la personalidad de Caravaggio en este mapa. No concuerda con ningún perfil y, de hecho, él haría de su propia singularidad el tema de una de sus primeras pinturas: un autorretrato *como* Baco, pero un Baco que sufre y lleno de melancolía.

CIUDAD DE HOMBRES, CIUDAD DE PROSTITUTAS

Es imposible establecer con precisión la cronología de los primeros años de Caravaggio, aunque podemos deducir que cambió de dirección frecuentemente: unas diez veces entre 1592 y 1595. Las casas cambiaban pero el entorno siempre era el mismo: la oscura red de callejones apiñados en torno a la Piazza del Popolo; las angostas calles que lindaban con el Palazzo Firenze, residencia de los embajadores de los Medici en Roma; la Piazza Navona, que había sido el estadio de Domiciano y conservaba su antiguo diseño elíptico; el Campo de' Fiori, el mercado.

El barrio de los artistas era una zona peligrosa de la ciudad. Había frecuentes peleas y los puños no eran las únicas armas que se empleaban. Como medida disuasoria, la policía papal sometía a la vergüenza de un castigo público a todo el que fuera atrapado blandiendo un *pugnello*, la daga de mango corto que tan a menudo era la prueba instrumental de los casos que llegaban a los tribunales de Roma. En la esquina de Via del Corso y Via dei Greci, ante la ciudad cuyas leyes había violado, el sospechoso detenido era sometido al *strappado*, una dolorosa forma de la tortura de la soga. Con las manos atadas a la espalda, se le pasaba otra cuerda por debajo de los brazos unidos; entonces se le levantaba en el aire y permanecía colgado así media hora, mientras el peso de su cuerpo le empujaba los brazos cada vez más atrás y más arriba. El resultado inevitable era la dislocación de los hombros. Las víctimas acababan recuperándose, pero no olvidaban pronto el dolor. Un pintor al que se hubiera castigado con el *strappado* tardaría semanas en poder volver a trabajar.

Por la noche, Caravaggio, sus amigos y sus enemigos compartían las calles con las prostitutas de la ciudad. Desde hacía mucho, las prostitutas y cortesanas formaban parte del paisaje urbano. A comienzos de la década de 1580, Montaigne había observado la moda de los carruajes abiertos, especialmente adaptados para el coqueteo con las miradas: «La expresión de un predicador fue que convertíamos nuestros carruajes en astrolabios [...]. A decir verdad, el mayor fruto que se saca de esto es ver a las damas en las ventanas y, sobre todo, a las cortesanas, que se muestran en sus celosías, con un arte tan pícaro que a menudo me admira cómo provocan nuestra mirada; y, a veces, tras apearme del caballo en un sitio y pedir que se me abriese, admiraba esto mismo: cómo se muestran más bellas de lo que son^[17]».

En la época de Caravaggio las prostitutas eran tan numerosas que por un edicto papal se las había confinado en un recinto a orillas del Tíber, el Ortaccio di Ripetta (el nombre ya indicaba que el lugar era lo contrario del jardín del Edén, pues *ortaccio* significa literalmente algo así como «jardín perverso»). Pero al caer la tarde se escapaban para practicar su oficio en las oscuras callejas próximas a la Piazza del Popolo. Constituían un embarazoso problema para las autoridades, pues su nada discreta presencia representaba una flagrante traición de la ética cristiana en el

corazón del mundo católico.

Roma no sólo era una ciudad predominantemente masculina; era una ciudad llena de jóvenes solteros que competían desesperadamente por obtener favores. Las prostitutas constituían una vía de escape de toda la energía sexual acumulada en un mundo dominado por los varones a base de testosterona. Pero, con frecuencia, también provocaban actos violentos. Algunas mujeres ofrecían ciertos servicios gratuitamente a los clientes que les gustaban, lo que podía ocasionar resentimiento. Para un artista, el servicio podía ser posar desnuda (pintar modelos desnudos estaba oficialmente prohibido y ésta podía ser una forma de soslayar las leyes). Pero si los proxenetas lo descubrían, lo normal es que hubiera problemas.

Los jóvenes artistas que llegaban a Roma para hacerse un nombre vivían en las mismas casas, competían por los mismos encargos, bebían en las mismas tabernas, frecuentaban los mismos restaurantes y compraban sus materiales —pinturas, lienzos, caballetes— al mismo proveedor. Su nombre era Antinoro Bertucci y tenía un puesto en el Corso. Allí se reunían pintores y escultores de todas las nacionalidades para comprar los materiales de trabajo que necesitaban y comentar los últimos rumores y noticias: enterarse de las vacantes que quedaban en los talleres y de quién gozaba, o ya no gozaba, del favor de este o aquel influyente prelado o cardenal. Una visita al puesto de Antinoro por la tarde también era una buena forma de evitar el toque de queda porque el vendedor tenía el fuego encendido a todas horas. Ir allí para calentarse o tener luz era un pretexto legítimo para saltarse el toque de queda, por lo que si la policía interrumpía una reunión todos decían que habían ido a Antinoro por ese motivo. «Estábamos donde Antinoro porque se nos había apagado el fuego» es una frase que se repite en las testimonios de los artistas romanos.

La ambición última de todos los artistas era la misma: trabajar para los cardenales más próximos al Papa, conseguir los encargos más importantes y alcanzar una fama duradera, así como el dinero y la seguridad que la acompañaban. Pero las reglas del juego no estaban claras en absoluto. Todo el mundo sabía de artistas mediocres que habían ascendido por encima de lo que su capacidad haría suponer y de pintores de talento que habían sido ignorados. En un mundo en que la rivalidad y la competencia eran tan intensas, el resentimiento afloraba con facilidad, por lo que el puesto de Antinoro era una fábrica de rumores además de una tienda de materiales. Abundaban las historias de sabotajes —de andamios que se desplomaban en la noche, del pintor cuyo rival le envenenó las pinturas con ácido, de forma que sus azules se transformaron en verdes a los pocos días—. En cuanto un artista adquiría una reputación de mala suerte o ineficacia, en cuanto se corría la voz de que tenía «el mal de ojo», dejaban de hacerle encargos^[18].

Aunque hay divergencias en algunos detalles, en conjunto, los primeros biógrafos de Caravaggio ofrecen un retrato convincente de un joven luchando por encontrar su camino en un mundo duro y ajeno. Durante esos primeros años en Roma tenía contactos que podían ayudarle: su tío sacerdote, Ludovico Merisi, vivió allí en

1591-1592, y Costanza Colonna, a finales de 1592. No obstante, parece que en general se tuvo que valer por sí mismo y fue constantemente de un estudio a otro en busca de empleo, y posiblemente también de instrucción.

Baglione informa de que «al principio, se alojó con un pintor siciliano que tenía una tienda llena de obras de arte vulgares^[19]». Bellori, en sus notas marginales a la vida de Baglione, atribuye un apelativo al pintor siciliano: Lorenzo Siciliano, cuya línea de trabajo era pintar bustos sin demasiada calidad para la venta al público. Según Bellori, en el taller de Lorenzo «Caravaggio pintaba tres cabezas diarias por una moneda de plata cada una». Las «cabezas» en cuestión quizá fueran retratos de hombres famosos del pasado, un tema de moda entre los coleccionistas de arte desde mediados del siglo xv. El mercenario e intelectual Federico da Montefeltro, que gobernaba Urbino, había convertido su estudio privado en una galería de tales pinturas, entre las que había figuras tan distintas como Cicerón y santo Tomás de Aquino. Si, en efecto, Caravaggio pintó sus versiones de esos temas, no se conoce ninguna.

Mientras vivía en el establecimiento de Lorenzo Siciliano conoció a un ambicioso e impredecible joven artista siciliano llamado Mario Minniti. Según Francesco Susinno, el biógrafo del siglo xviii que tuvo acceso a fuentes que ahora se han perdido o destruido, Minniti se había visto forzado a huir de Siracusa a través de Malta a causa de problemas que no especifica. Al llegar a Roma se alojó con un pintor mediocre de Sicilia, en cuyo estudio se hizo amigo Caravaggio. Susinno da a entender que les unía el descontento con el tipo de trabajo que «ese burdo artesano» les exigía y que tenían grandes ambiciones. Se hicieron íntimos amigos y Minniti incluso posó en varias ocasiones para Caravaggio, cuya situación económica no le permitía pagar a un modelo. Su malhumorado rostro redondo es reconocible en varias obras tempranas de Caravaggio. Minniti también sería un contacto útil mucho después en el camino erizado de dificultades que fue la vida de Caravaggio.

Según Mancini, durante este periodo Caravaggio también se alojó con un sacerdote prebendado de San Pedro llamado Pandolfo Pucci, oriundo de Recanati. Quizá le conociera a través de sus conexiones con los Colonna: el sacerdote era administrador de un miembro de la familia Peretti, que eran amigos de los Colonna. Mancini afirma que Pucci dio al artista una habitación y le permitió pintar allí a cambio de que se ocupara de las tareas domésticas. El trato no satisfacía por entero al pintor, y no sólo porque no fuera el tipo de hombre al que agradan esos quehaceres: «Y lo que es peor, no le daba de comer nada más que una ensalada por la tarde, que servía de entrante, plato principal y postre —y, como se suele decir, de acompañamiento y mondadientes—. Al cabo de unos meses se marchó con una parca recompensa de su señor y benefactor, al que llamaba “Monsignor Ensalada^[20]”».

Mancini relata que, mientras estuvo con el tacaño Pucci, Caravaggio «pintó varias copias de imágenes piadosas», que el sacerdote se llevó a Recanati cuando se marchó de Roma en 1600. No se ha encontrado ningún rastro de ellas. También se ha perdido

«un retrato de un posadero en cuyo establecimiento se había alojado», así como otro retrato anónimo que menciona el biógrafo. Pero la pintura de «un muchacho que está pelando una pera con un cuchillo», también mencionada por Mancini, quizá haya sobrevivido.

Existen al menos diez versiones de un tema parecido, todas ellas con la misma composición rudimentaria. La obra de la British Royal Collection, cuya adquisición se atribuye a Carlos II, podría ser la pintura original descrita por Mancini. En el inventario de la colección que realizó Jacobo II está registrada como una obra de «Michael Angelo», lo que indica que ya en el siglo XVII se consideraba de mano de Caravaggio. Un adolescente con camisa blanca aparece sentado a una mesa sobre la que hay varias frutas como cerezas, melocotones y nectarinas. La camisa del muchacho está inmaculada y sus manos muy cuidadas, lo que sugiere que es de origen noble. No está pelando una pera, sino una naranja amarga o bergamota. Esto quizá simboliza su decisión de elegir la senda de la virtud, de evitar las más dulces tentaciones que la vida puede ofrecer, o quizá sea un emblema de las decepciones y dificultades que aguardan a un joven como éste, con riqueza y fortuna, en cuyo caso Caravaggio habría tocado una nota característicamente amarga. Pero el talante de la pintura no es ominoso en absoluto, por lo que sería imprudente atribuirle excesivo significado oculto. Si en efecto es una obra suya, esta pintura de género más bien mediocre confirma lo poco que Caravaggio había progresado como pintor a comienzos de la década de 1590. El tratamiento es burdo y el muchacho inexpresivo. Sólo en el extremado contraste de luz y oscuridad —la blancura de la camisa, la profundidad de las sombras— puede discernirse un presagio del trabajo posterior de Caravaggio.

LOS HERMANOS CESARI

En cuanto al resto del tiempo que pasó en Roma, parece que Caravaggio en general se valió por sí mismo. Después de dejar a Monsignor Ensalada con sus lechugas, probablemente pasó algún tiempo en el estudio de un pintor de Siena llamado Antiveduto Gramatica^[21], un artista de talento limitado del que se sabe poco aparte del hecho de que su padre tenía un sentido del humor dudoso. Tras predecir el nacimiento prematuro de su hijo, dejó constancia de su presciencia dándole un nombre que era una broma de mal gusto: *antiveduto* significa «previsto».

Caravaggio quizá entrara en su estudio a comienzos de 1593. Aquel mismo año Gramatica se convirtió en miembro del gremio de pintores, la Accademia di San Luca. Era un pintor prolífico que producía decenas de pinturas piadosas de pequeño formato, retratos y copias de retratos. Especialmente populares eran sus copias de una serie de *Hombres famosos* que entonces se hallaba en la Villa Medici. Caravaggio, que probablemente realizó pinturas parecidas cuando trabajaba para Lorenzo Siciliano, quizá hiciera sus propias copias de las «cabezas» de Villa Medici en el estudio de Gramatica. En ese caso, es posible que fuera entonces cuando llamó la atención de su futuro protector: el cardenal Medici Francesco Maria del Monte.

El siguiente estudio en el que Caravaggio trabajó era más eminente. Era el de Giuseppe Cesari, también conocido como el Cavaliere d'Arpino, uno de los artistas más destacados en Roma en la década de 1590. Giuseppe Cesari sólo era tres años mayor que Caravaggio, pero tenía mucho más éxito. Pertenecía a una familia de artistas: su padre, Muzio, era pintor. Su hermano, Bernardino, era su principal ayudante y quizá llevara la gestión del taller. De niño, Giuseppe había mostrado tales dotes precoces como dibujante que su madre le había llevado a Roma. A los trece años ya trabajaba mezclando los colores de Niccolò Circignani, que en aquella época dirigía la decoración de la Loggia vaticana del papa Gregorio XIII. No tardó en entrar a formar parte del equipo de pintores y en labrarse un nombre, por lo que a finales de la década de 1580 recibió varios encargos importantes independientes en Roma. En 1589, a la muerte de su influyente patrono, el cardenal Farnese, aceptó la invitación de realizar una serie de pinturas para la Certosa di San Martino, en Nápoles, entre las que había un lienzo monumental, *La crucifixión*. Regresó a Roma en 1591 y, con la elección de Clemente VIII, se convirtió en el principal pintor del Papa.

El arte de Cesari era un híbrido flojo pero en ocasiones elegante de los estilos altorrenacentista y manierista. Como pintor de temas religiosos, respondió a la llamada de la Contrarreforma en pro de la claridad, la gracia y el decoro; pero en sus obras mitológicas, de formato más pequeño y con cierta carga erótica, experimentó con poses complicadas y un simbolismo con frecuencia arcano. Pintó el rapto de Europa y el juicio de Paris, así como a Diana desnuda y sus compañeras sorprendidas por el cazador Acteón. Una composición de Perseo lanzándose desde el cielo para

rescatar a una Andrómeda seductora e inusitadamente lánguida de las garras de un diminuto dragón resultó ser especialmente popular y sobreviven varias versiones.

Caravaggio probablemente empezó a trabajar con los hermanos Cesari a mediados de 1593, en una época llena de acontecimientos para sus nuevos jefes. A finales de 1592 Bernardino Cesari había sido condenado a muerte por relacionarse con conocidos bandidos y había huido a Nápoles, pero en mayo del año siguiente ya había regresado a Roma tras conseguir el perdón papal gracias a la intervención del cardenal Paolo Emilio Sfondrato, uno de los poderosos protectores del taller de Cesari. Giuseppe necesitaba ayudantes, pues su taller estaba muy solicitado: el tesorero papal, Bernardo Olgiati, le había encargado la decoración de una capilla entera en la iglesia de Santa Prassede. Hacían falta figuras de profetas, sibilas y doctores de la Iglesia, así como una Resurrección y una monumental Ascensión. También había recibido el encargo de decorar la bóveda de la capilla Contarelli en la iglesia de San Luigi dei Francesi con pequeñas escenas insertas en una intrincada decoración de estuco. Seis años después Caravaggio recibiría el encargo de pintar dos grandes lienzos para las paredes de esa misma capilla —unas obras que desde el primer momento le consagrarían como uno de los artistas religiosos más originales de su época y que eclipsarían las anteriores aportaciones del taller de Cesari—. Pero en 1593 no era más que otro pintor aprendiz de Lombardía que aún tenía que demostrar su talento.

Según algunas fuentes, Caravaggio fue empleado para pintar «flores y frutas». Los artistas del norte de Italia habían empezado a trabajar hacia poco el campo relativamente nuevo del bodegón. Era un género de arte secular —aunque con frecuencia presentaba matices religiosos—, que se había originado en Flandes y Holanda tras la Reforma, pero su popularidad había empezado a extenderse por el sur de Europa a finales del siglo XVI. Los españoles contribuyeron a difundir este nuevo gusto, adquiriendo obras de arte en sus territorios del norte y llevándolas a las ciudades italianas que estaban bajo su gobierno. Es probable que Caravaggio viera bodegones holandeses o flamencos en Milán y quizá fuera ésa la razón por la que Giuseppe Cesari le asignó ese trabajo. Posiblemente se encargara de las guirnaldas decorativas de los frescos del taller, así como de pintar lienzos para la venta directa a particulares. Cesari también compraba y vendía cuadros de gabinete holandeses y flamencos, lo que sugiere que era consciente de la nueva preferencia entre los coleccionistas romanos por los paisajes y bodegones. Pero la oferta de estas pinturas del norte era limitada. ¿Quién mejor que un artista de Lombardía —un hombre del fértil Caravaggio, rodeado de los huertos que abastecían a Milán— para crear representaciones nativas de flores, frutas y vegetales?

Quizá hubiera algo de condescendencia en la decisión de Cesari de canalizar las energías de Caravaggio hacia el bodegón, cierto desdén preconcebido hacia los pintores del norte. Los artistas de Lombardía a veces eran caricaturizados como rústicos provincianos, los paletos de la pintura, ajenos a las grandes tradiciones del

arte renacentista. A los artistas se les clasificaba de acuerdo con una estricta jerarquía determinada por el tema. En lo alto estaban los que se habían especializado en pinturas de la figura humana en actitudes heroicas o trascendentes: pinturas bíblicas o mitológicas. Después estaban los retratos, seguidos de las pinturas de animales. A continuación venía un género relativamente nuevo, el paisaje y, por último, el humilde bodegón. Estas distinciones tenían mucha importancia, especialmente para un hombre tan susceptible y consciente de su estatus como Caravaggio.

Hay fuertes indicios de que le ofendía la humildad de su cometido en el estudio de Cesari. Bellori sugiere que ya abrigaba la ambición de trabajar en las esferas superiores del arte, pero tenía que aceptar el empleo que se le ofrecía simplemente para sobrevivir:

Como los modelos, sin los cuales no sabía pintar, eran demasiado caros, no ganaba lo suficiente para sus gastos. Por lo tanto, Michele se veía obligado por la necesidad a trabajar para el Cavaliere Giuseppe d'Arpino, el cual le hacía pintar flores y frutas, que él imitaba tan bien que a partir de entonces empezaron a adquirir esa belleza que hoy admiramos. Pintaba un jarrón de flores con las transparencias del agua y del cristal y los reflejos de una ventana de la habitación, y adornaba las flores con frescas gotas de rocío; además, realizaba otras pinturas excelentes de imitaciones semejantes. Pero trabajaba con desgana en estas cosas y lamentaba profundamente no poder pintar figuras^[22].

Las notas taquigráficas del manuscrito de la biografía de Mancini presentan enigmáticamente a Caravaggio en distintos momentos durante el periodo que estuvo en el taller de Cesari. Son oscuras y difíciles de interpretar, pero sugieren que la relación del pintor con sus patronos era tensa. Al principio le rescatan, pero después le abandonan o traicionan de alguna forma que no se especifica. Hay una referencia a Caravaggio vestido con andrajos. Entonces Bernardino Cesari le lleva a la «Torreta», que es el nombre del edificio en que se hallaba su taller. Se le asigna un jergón sobre una plataforma elevada, seguramente una especie de galería de cantores en una de las habitaciones. En total, vive allí ocho meses. Pero en un determinado momento ocurre algo malo, aunque las notas de Mancini no dicen qué fue. Giuseppe Cesari es testigo: «Giuseppe lo ve y se queda petrificado y para distraerle le hace retirarse y huir a fin de que no sea visto». Tras este acto innombrable y su enigmático desenlace, parece que los hermanos Cesari ven necesario ocultar la presencia de Caravaggio en su taller. Se menciona que «C. G.», las iniciales de Giuseppe Cesari, está trabajando en una pintura de san José quizá con la ayuda de Caravaggio; pero donde quiera que esto sea, Cesari está muy interesado en que a Caravaggio no se le vea. Entonces Caravaggio recibe una coz tan fuerte de un caballo que la pierna se le hincha de manera alarmante; sin embargo, no se llama a un médico porque nadie debe verle. Un

amigo siciliano que es propietario o vendedor de una tienda —más probablemente Lorenzo Siciliano que Mario Minniti— le lleva al Hospital de la Consolazione. Los hermanos Cesari no van a verle y él no regresa con ellos^[23].

La biografía propiamente dicha entra en menos detalles que sus notas, excepto en lo que respecta a la estancia del artista en el Hospital de la Consolazione. Durante su convalecencia allí, Mancini dice que Caravaggio realizó «muchas pinturas para el prior, que las llevó a Sevilla, de donde provenía». Al contrario de la cronología que sugieren sus notas, afirma entonces que fue *después* de su enfermedad cuando el pintor «trabajó para el Cavaliere Giuseppe». Pero sea cual sea la secuencia precisa de los acontecimientos, de esta época se desprende la imagen de Caravaggio sufriendo penalidades. Es orgulloso y susceptible. Sus ambiciones crecen pero cada vez está más descontento. No ha perdido la habilidad para buscarse problemas. Desempeña con renuencia su cometido como pintor de bodegones.

AUTORRETRATO COMO BACO, MUCHACHO CON UN CESTO DE FRUTAS

Parece que no ha sobrevivido ninguno de los bodegones que Caravaggio pintó mientras trabajaba para el Cavaliere d'Arpino. Pero hay dos pinturas tempranas cuyo origen está en el taller de Cesari. Ambas contienen elementos muy elaborados de ese género, aunque ninguna es un bodegón puro: *Muchacho con un cesto de frutas* y el llamado *Baco enfermo* o *Autorretrato como Baco*.

Debió de pintarlas para Giuseppe Cesari en 1593-1594 porque ambas seguían en su poder todavía en 1607, el año en que imprudentemente se enfrentó al codicioso sobrino papal Scipione Borghese. Éste era un ávido coleccionista, así como gran admirador del trabajo de Caravaggio, y desde hacía tiempo tenía la vista puesta en el considerable *stock* de obras de Cesari. Hizo una oferta insultantemente baja por las pinturas y, cuando Cesari cometió la temeridad de rechazarla, Borghese se sirvió de su influencia para hacer que detuvieran al incómodo pintor-comerciante con cargos amañados. Entonces se apropió de toda la colección de 105 obras de Cesari. Las dos pinturas de Caravaggio han permanecido en la colección Borghese desde entonces, y todavía pueden contemplarse actualmente en la Galleria Borghese.

Son obras insólitas, que revelan cierta torpeza, especialmente *Autorretrato como Baco*, que dos de los primeros biógrafos de Caravaggio encontraron lo suficientemente memorable como para destacarla del resto de sus obras juveniles. Mancini se refiere a «un hermoso Baco sin barba^[24]», mientras que Baglione menciona «un Baco con varios racimos de uvas, pintado con gran cuidado pero en un estilo un tanto seco^[25]»; «seco» parece un adjetivo más apropiado que «hermoso».

El antiguo dios del vino y las orgías místicas sujeta un racimo de uvas con la mano derecha, al tiempo que con la izquierda, que está en la sombra, las agarra como aplastándolas. La capa blancuzca que recubre las uvas, ya un tanto pasadas, atenúa la luz reflejada en sus pieles opalescentes y tiene una réplica en los labios secos y descoloridos del dios. Su palidez es un enigma que los oscuros pozos de sus ojos — burlones y misteriosos— no ayudan a resolver. La naturaleza muerta que está delante posee una cualidad inquietante. Dos aterciopelados melocotones maduros al lado de un racimo de uvas negras sobre un tablero de piedra frío y, por lo demás, desnudo. Unas hojas de parra caen hacia la oscuridad.

El título que se usa con frecuencia en la actualidad, *Baco enfermo*, es un legado del historiador del arte italiano Roberto Longhi, que pensaba que Caravaggio se había pintado en un autorretrato alegórico al salir del Hospital de la Consolazione. No está claro que la obra aluda a la enfermedad del artista, pero de lo que no hay duda es de que se trata de un autorretrato. Baglione lo agrupa con otros «retratos de él mismo ante el espejo», desaparecidos hace mucho. El distorsionado hombro derecho de la figura, tan próximo a la superficie pictórica que casi parece que se puede tocar, quizá

refleje el uso de un espejo ligeramente convexo. El efecto es al mismo tiempo íntimo y desconcertante. La proximidad de la figura sugiere una promesa de intimidad, que sin embargo desmiente la frialdad evasiva de sus ojos. La pierna derecha, tan perdida en la semioscuridad que parece poco más que una mancha, está medio levantada, lo que sugiere que podría estar a punto de ponerse de pie. La promesa que parece ofrecer es la satisfacción sensual, pero podría desaparecer en cualquier momento, dejando atrás sólo la oscuridad y el sabor de las cenizas, no del vino.

¿Por qué se pintó de esta manera? ¿Qué quería dar a entender con ello? La idea de que concibió la obra como un testigo de su enfermedad es ingeniosa, pero la tez amarillenta del artista tiene una explicación mejor y más sencilla. La pintura transcurre por la noche, cuando tienen lugar las orgías báquicas. La claridad que reluce en el hombro de la figura, y que da a su rostro un tinte verdoso, no es más que la luz de la luna.

Donde mejor se puede buscar el significado de este fascinante autorretrato es en su simbolismo, aunque éste no sea evidente. En cierto sentido, Baco es un apropiado álter ego del artista, porque según la leyenda sufre trances de inspiración divina. Caravaggio no era el primer pintor que se relacionaba con el dios del vino. En el Milán de Borromeo, la ciudad de su infancia, un grupo de pintores, entre los que estaba el conocido artista y teórico Gian Paolo Lomazzo, habían formado una parodia de academia dedicada al culto de Baco. La apropiación por parte del joven Caravaggio del mismo simbolismo quizá fuera su manera de anunciar que era consciente de sus posibilidades, en cuyo caso esa forma de representarse podría tener algo de manifiesto personal. Resulta tentador imaginar que realizó esta truculenta pintura para demostrar a Giuseppe Cesari que podía ser mucho más que un mero asistente de su estudio.

Aunque Baco simboliza la inspiración, también representa el desorden, la anarquía, la entrega a los sentidos. Personifica la pasión, en oposición a la razón, que pertenece al ámbito de Apolo. Es el enemigo de la civilización, capaz de devastar una sociedad entera: en la tragedia de Eurípides *Las bacantes* destruye Tebas atrayendo a sus habitantes a las montañas para que participen en sus orgías. Penteo, el indignado rey de la ciudad, es descuartizado por las seguidoras ebrias del dios, las bacantes, con Ágave, la madre de Penteo, al frente llevando triunfante la cabeza de su hijo. En su éxtasis cree que es un león al que había que matar.

Es Tiziano en su *Baco y Ariadna*, que ahora se conserva en la National Gallery de Londres, quien ha pintado de forma más memorable —y más desconcertante— la locura y el menadismo asociados con el mito. Mientras Baco salta de su carro para unirse a la mujer mortal de la que repentinamente se ha enamorado, la desenfrenada turba de sus seguidores continúa la orgía. Entre ellos están el grueso Sileno, tan ebrio que ha perdido la conciencia, y un joven sátiro con ojos vidriosos que lleva arrastrando, como si fuera un juguete, la cabeza de un ternero sacrificado. El logro de Tiziano fue destilar la violencia y el misterio de los cultos báquicos en una sola

imagen. Creó un equivalente renacentista del frenesí descrito en el famoso poema 64 de Catulo, que casi con seguridad fue una de sus principales fuentes:

El florido Baco revoloteaba con su cortejo de sátiros y silenos [...] buscándote a ti, Ariadna. Junto a él las tíadas por doquier iban enloquecidas con la mente enajenada, gritando «evoé» y moviendo, «evoé», sus cabezas. Un grupo sacudía los tirso de punta protegida, otras lanzaban los miembros de un novillo descuartizado, otras se ceñían con serpientes retorcidas, otras desfilaban con objetos sagrados en huecas cestas, ritos que en vano los profanos desean conocer; otro grupo golpeaba los tímpanos con sus palmas abiertas o arrancaba al redondo bronce suaves tintineos [...].

Todo esto queda relegado al trasfondo en el autorretrato de Caravaggio que, por su sequedad, contención y reducido formato, se halla en el extremo opuesto de la mitología seductoramente orgiástica de Tiziano. Pero está ahí por implicación. La violencia inminente, el desgarrar de la carne, la embriaguez, el canibalismo: todo ello acecha en la expresión burlona del pintor. ¿Quizá pintó la obra a espaldas de Cesari? ¿Acaso fue un acto de rebeldía contra la rutina de los bodegones que éste le había impuesto? Hay algo de aprendiz de brujo en esta pintura, con sus insinuaciones de comportamientos ilícitos cuando ha oscurecido y fuera de la vista de testigos. A la luz de la luna, el joven pintor se atreve a disfrazarse de un dios de la confusión.

Muchacho con un cesto de frutas es una pintura más fresca y alegre. Pero quizá haya más en ella de lo que se ve a primera vista. El espectador contempla a un adolescente de piel suave, ruborizado, de pelo oscuro rizado y una expresión intensamente amorosa. Un autorretrato posterior de Mario Minniti parece indicar, aunque no de forma concluyente, que ésta fue una de las pinturas para las que Caravaggio convenció de que posara a su nuevo amigo siciliano. El muchacho sujeta una cesta llena de frutas hasta rebosar: una cornucopia en comparación con el par de melocotones y el solitario racimo de uvas colocados ante la figura de Caravaggio como Baco. El cesto contiene cuatro racimos de uvas, uno de uvas rojas, dos de uvas negras y uno de uvas verdes, así como tres manzanas, un melocotón y un par de nísperos. Asimismo, se ve una granada partida, que revela sus semillas púrpura, dos higos y dos brevas, estas últimas tan maduras que también aparecen abiertas, mostrando su carne amarilla y púrpura.

Esta pintura se ha interpretado de formas muy distintas. A todas luces es una obra de exhibición cuyo objeto es demostrar el talento del joven Caravaggio para representar no sólo frutas y hojas, sino también la figura y el rostro humanos. Algunos autores la han considerado una pintura de género sin más, el retrato de un joven vendedor de frutas ofreciendo su mercancía. Otros detectan ecos de la literatura clásica^[26], en particular de las fábulas de Plinio, cuya *Historia natural* es la principal fuente de información sobre los pintores de la Antigüedad. El enciclopédico libro de

Plinio el Viejo contiene varias historias y parábolas cuyo objeto es demostrar las cimas de virtuosismo alcanzadas por los artistas de la antigua Grecia, cuando competían por crear un arte de un engañoso ilusionismo:

Los contemporáneos y rivales de Zeuxis eran Timantes, Androcides, Eupompos y Parrasio. Se cuenta que Parrasio entabló un duelo con Zeuxis. Éste presentó unas uvas pintadas con tal destreza que los pájaros empezaron a revolotear en torno a la escena para comérselas. Entonces, Parrasio expuso una cortina de lino pintada tan al natural que Zeuxis, orgulloso del veredicto de los pájaros, exigió que de una vez corriesen la cortina y mostrasen el cuadro. Cuando advirtió su error, con una modestia que le honraba, reconoció que el premio era de Parrasio, ya que si él había podido engañar a los pájaros, Parrasio había podido engañar a un artista^[27].

Plinio añade que, como respuesta a Parrasio, Zeuxis también pintó a un niño con un racimo de uvas. Una vez más, los pájaros trataron de comerse la fruta, pero esta vez Zeuxis se dio cuenta de que había fracasado. Señaló con tristeza que si su obra hubiera sido perfectamente natural, las aves habrían tenido miedo del muchacho y no habrían intentado picotear las uvas pintadas en sus manos.

No era infrecuente que los artistas italianos de los siglos xv y xvi crearan sus propias versiones de obras perdidas del pasado clásico. Así que, al elegir el tema, Caravaggio quizá quisiera evocar aquella pintura del muchacho con las uvas de Zeuxis e incluso superarla. Ningún pájaro se atrevería a picotear la fruta de *esta* cesta. El sonrojado muchacho, cuya túnica se le ha deslizado del hombro, está trémulo de vida. Hay una ligera torpeza en el tratamiento de su anatomía —cierta inseguridad en la unión de la clavícula y del hombro derecho, que por ello parece excesivamente grande—, pero en cualquier caso resulta convincente. Mientras que el cesto de fruta muestra la capacidad de Caravaggio para captar distintos tonos, texturas y colores, la figura del muchacho revela un don más infrecuente: la capacidad para sugerir emociones humanas. Los ojos ardientes, que miran fijamente, están llenos de anhelo, incluso de amor. La extraordinaria intensidad del sentimiento es incompatible con la idea de que la obra no es más que una pintura de género, una instantánea de la vida cotidiana. Y tampoco puede explicarse sin más remitiéndola al pasado clásico.

¿Qué hemos de pensar de este asombroso rostro? Los que suscriben el mito romántico de Caravaggio como un transgresor social y sexual, que expresa el amor que no osa pronunciar su nombre, están obligados a convertir la expresión de anhelo amoroso del muchacho en el guiño de invitación de un efebo. La biografía publicada por Howard Hibbard en 1983 ofrece una muestra breve pero ejemplar de dicho argumento: «Hay un elemento de proposición en esta pintura, y como algunas de las obras de Caravaggio de la década de 1590 parece que tienen una implicación homosexual, podemos leer al menos elementos inconscientes de este tipo en

Muchacho con un cesto de frutas, cuyas frutas tienen varios significados potencialmente simbólicos».

Aunque, en mi opinión, la interpretación de Hibbard está completamente desencaminada, contiene un elemento de verdad. *Hay* un vínculo entre el sensual abandono de la figura y las exquisitas frutas del cesto, muchas de las cuales — especialmente los higos, las manzanas y la granada— tienen antiguas connotaciones sexuales. Pero la explicación no está en una determinación supuestamente despreocupada del artista de airear su homosexualidad, sino en las palabras de un antiguo poema amoroso persa, incorporado desde hacía mucho a la tradición judeocristiana y conocido como el Cantar de los Cantares o Cantar de Salomón, el texto más flagrantemente erótico del Antiguo Testamento^[28]. Toma la forma de un diálogo poético entre dos amantes, la Esposa y el Esposo, que expresan sus sentimientos en la imaginería del rico y fecundo mundo natural.

El Esposo compara a su amada con un jardín: «Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada» (4:12-13). Por su parte, la Esposa le describe a él como «fresco y colorado, se distingue entre millares. Su cabeza es oro puro, sus rizos son racimos de dátiles, negros como el cuervo [...]. Su garganta es todo suavidad, todo él un encanto. Ése es mi amado, ése es mi amigo, hijas de Jerusalén» (5:10-16). Por último, el Esposo describe al fruto de sus deseos: «¡Qué hermosa eres, qué encantadora, qué amada, hija deliciosa! Esbelto es tu talle como la palmera, y son tus senos sus racimos. Yo me dije: Voy a subir a la palmera, a tomar sus racimos; sean tus pechos racimos para mí. El perfume de tu aliento es como el de las manzanas. Tu palabra es vino generoso a mi paladar, que se desliza suavemente entre labios y dientes» (7:6-9).

La iconografía de la pintura de Caravaggio está muy próxima a la del Cantar de los Cantares. La cesta del muchacho contiene las frutas descritas en el poema, mientras que él tiene todos los atributos del Esposo, con las mejillas rojas y los rizos «negros como el cuervo». Tan tierna y lánguida es su mirada que cabría imaginarle recitando a su amada los versos del Cantar de los Cantares. Tiene los labios separados, como para hablar o cantar.

El Cantar de los Cantares fue un texto religioso controvertido tanto entre cristianos como entre judíos, precisamente por su profundo erotismo. En el siglo I d. C. uno de los rabinos que argumentó más apasionadamente a favor de su inclusión en las escrituras judías como el «Santo de los Santos» también condenó la práctica secular de cantarlo en los banquetes, lo que sugiere que la interpretación sagrada del texto hacía mucho tiempo que estaba oscurecida por la sospecha de su sensualidad^[29]. Cuando Caravaggio pintó su *Muchacho con un cesto de frutas*, a finales del siglo XVI, los padres de la Iglesia habían pasado bastante más de un milenio desentrañando lo que consideraban el simbolismo redentor de la historia amorosa del poema. La pasión del Esposo por la Esposa expresaría el amor infinito de Jesucristo por su madre, María. La metáfora del «jardín cercado» se transformó

fácilmente en un símbolo de la virginidad de María.

No obstante, a juzgar por las observaciones de santa Teresa de Ávila, que escribió su comentario al Cantar de los Cantares en 1573, tales interpretaciones alegóricas no siempre eran entendidas por las congregaciones del mundo de la Contrarreforma. Al parecer, las reflexiones sacerdotales, incluso las más solemnes, sobre el Cantar de los Cantares con frecuencia se veían interrumpidas por risotadas obscenas debido a las connotaciones sexuales del lenguaje del poema: «Por cierto, que me acuerdo oír a un religioso un sermón harto admirable [...] declarando de estos regalos que la Esposa trataba con Dios. Y hubo tanta risa y fue tan mal tomado lo que dijo [...] que yo estaba espantada^[30]».

La pintura de Caravaggio, como el sermón del sacerdote, también ha provocado comentarios obscenos e inevitablemente ha suscitado interpretaciones eróticas. Esa ambigüedad quizá haya sido siempre parte de su significado. Por tomar una expresión que aplicó al conjunto de la obra de Caravaggio su contemporáneo, el cardenal Ottavio Paravicino, es una pintura que parece hallarse «entre lo sagrado y lo profano» —en este caso, ocultando un mensaje devoto en un tema aparentemente profano y secular—. Para aquellos que estuvieran ciegos a sus dimensiones espirituales, la pintura estaba destinada a ser meramente una fascinante exhibición de delicias sensuales: la representación de un muchacho con una expresión misteriosamente lánguida, que sujeta un cesto de frutas. Pero para aquellos que supieran ver más allá de la superficie sensual, el muchacho se revelaría como el Esposo del Cantar de los Cantares y por lo tanto como el prototipo del joven Jesucristo, una imagen al mismo tiempo de amor y de vulnerabilidad.

Lleva el hombro al descubierto no sólo porque está embelesado de amor simbólico a su divina madre, sino también en anticipación de su crucifixión, el regalo de su sacrificio por amor a la humanidad. Las sombras que fluctúan en la pared detrás de él, en contraste con la luz que ilumina su rostro, son la oscuridad de la muerte de la que emerge radiante su propia imagen y, con ella, la promesa de la vida eterna. El mismo mensaje cristiano —que es posible arrebatar la vida eterna de las garras de la muerte— se oculta en el cesto de frutas. Las hojas de parra secas, comidas por gusanos, contrastan con los maduros racimos de uvas. Una vez más, de la muerte vendrá la vida. Las hojas marchitas son decadencia, transición, el final de todas las cosas sobre la tierra. Las uvas son vino, el vino de la Eucaristía, que es la sangre del sacrificio de Cristo. La pintura no sólo representa una ofrenda, sino un contraste de alternativas: ¿qué eliges? ¿La muerte o la vida? ¿La oscuridad o la luz?

MUCHACHO MORDIDO POR UN LAGARTO

Autorretrato como Baco y *Muchacho con un cesto de frutas* son pinturas sutiles y ambiguas, no obras de un artista que se da por satisfecho con largas jornadas de trabajo por una pequeña paga pintando frutas y flores para otro artista. Corroboran la afirmación de Bellori de que Caravaggio «trabajaba con desgana» en el cometido que se le había asignado y que «lamentaba profundamente no poder pintar figuras».

Con el *Baco* Caravaggio pide que se le tome en serio, que se le reconozca como un pintor no sólo con inspiración e inteligencia, sino con algo más. La pintura anuncia su espíritu impredecible e ingobernable y muestra por primera vez el rostro de un hombre capaz de superar las gastadas convenciones artísticas de su tiempo. Con *Muchacho con un cesto de frutas* pide que se le considere algo más que un pintor de bodegones y expresa la esperanza de que un día —pronto— se le permitirá probarse con pinturas religiosas.

Ya al comienzo de su carrera, en un momento en que su vida y su personalidad son tan oscuras, algunas cosas están claras. Caravaggio quiere pintar la figura humana y quiere tratar lo que para sus contemporáneos son los temas más profundos y serios: los grandes motivos cristianos de la salvación y la condenación. Su arte es seductor tanto sensual como intelectualmente. Está calculado cuidadosamente para atraer a un mecenas romano más entendido y educado, alguien que esté en lo alto de la jerarquía de la Iglesia romana y responda al sutil simbolismo piadoso de una pintura como *Muchacho con un cesto de frutas*, o a una pintura secular, mitológica, como *Autorretrato como Baco*.

Así que no es coincidencia que el joven Caravaggio gravitara hacia la compañía de clérigos. Cuanto más penetrara en los altos círculos del clero romano, más probabilidades tendría de hallar un protector importante. Al principio, trabajó para el tacaño Pandolfo Pucci, «Monsignor Ensalada». A comienzos de 1595, después de ocho meses en el taller de Cesari y un breve periodo en un hospital, volvió a alojarse en la casa de un eclesiástico. Según Mancini, en su esfuerzo por abrirse camino Caravaggio recibió ayuda de cierto «Monsignor Fatin Petrigiani, que le proporcionó una habitación en la que vivir^[31]».

No hubo despedida amistosa de Giuseppe Cesari. Tanto si Caravaggio dejó su taller antes o después de los oscuros acontecimientos que condujeron a su hospitalización, se separaron con acritud. Sean cuales fueran las razones personales para el resentimiento que había entre ellos, los celos profesionales probablemente tuvieron algo que ver. En las notas al manuscrito de Mancini hay insinuaciones de que Cesari intentó deliberadamente mantener en un segundo plano a su excepcional aprendiz por temor a que le hiciera sombra. El siempre abrasivo Caravaggio era un innovador nato a quien no interesaba el arte de la mayoría de sus contemporáneos (así lo declararía más tarde en una de sus apariciones ante los magistrados romanos), por

lo que posiblemente viera el manierismo tardío, ya anticuado, del estilo maduro de Cesari con un desprecio no disimulado. El prestigio de Cesari entre los coleccionistas y mecenas romanos más influyentes sólo pudo haber hecho la posición de Caravaggio más humillante para él. Ser asistente en un estudio ya era bastante malo, pero ser asistente de una mediocridad sobrevalorada debió de ser más de lo que su orgullo podía soportar.

En las primeras biografías de Caravaggio se repiten las acusaciones de arrogancia. «Michelangelo Merisi era un hombre satírico y orgulloso —escribe Baglione—. A veces hablaba mal de los pintores del pasado, así como del presente, por distinguidos que fueran, porque pensaba que él era el único que superaba a los demás artistas de su profesión^[32]». Bellori afirma explícitamente que el orgullo condujo a Caravaggio a abandonar a Cesari y a probar suerte solo. Entonces Bellori introduce a otro personaje en la narración, un conocido pintor de curiosas extravagancias llamado Prospero Orsi, que aparece de repente como el compinche de Caravaggio, incitándole a la rebelión y a la independencia: «Cuando conoció a Prospero, pintor de grutescos, aprovechó la oportunidad para dejar a Giuseppe a fin de competir con él por la gloria de la pintura. Entonces comenzó a pintar de acuerdo con sus propias inclinaciones; no sólo ignorándole, sino incluso despreciando la soberbia escultura de la Antigüedad y las famosas pinturas de Rafael, pues consideraba que la naturaleza era el único tema adecuado para su pincel».

Bellori trata el rechazo de Cesari por Caravaggio como si hubiera sido la publicación de un manifiesto. A sus ojos, Caravaggio no sólo ha dado la espalda a la influencia de un hombre, sino que ha repudiado todo el canon clásico y renacentista, y abandonado los principios de selección e idealización en que se debe fundar toda obra de arte verdaderamente grande y permanente. Lo describe como un acto de temeraria arrogancia. «En consecuencia, cuando se le mostraron las famosísimas esculturas de Fidias y Glykon, para que las utilizase como modelos, su respuesta fue señalar hacia un grupo de gente diciendo que la naturaleza ya le había dado muchos maestros».

La idea de que alguien se hubiera tomado la molestia de llamar la atención del joven Caravaggio sobre las esculturas de la Antigüedad clásica probablemente no se ajusta a la realidad. La rotundidad de la respuesta refuerza la sospecha de que se trata de una parábola, más que de un hecho (y, en efecto, así lo admite Bellori cuando señala que «se cuenta una historia parecida sobre el pintor Eupompos»). Sin embargo, la ficción es reveladora porque, en una frase, encierra la innata desconfianza académica ante el sobrecogedor naturalismo de Caravaggio. La imagen que presenta del artista es la de un hombre de talento pero fatalmente orgulloso, decidido a arrastrar el arte por el fango —a conducirlo hacia la mera replicación de la realidad—. La misma actitud, suavizada por el tiempo, pero igualmente desencaminada, es la que subyace a los intentos más recientes de delatar el presunto ardid que hay tras el arte de Caravaggio: la sugerencia de que el pintor debió de haber

utilizado algún tipo de lente para conseguir sus efectos, o la hipótesis de que pintó todo (literalmente) con espejos. El único grano de verdad en el relato de Bellori puede ser lo que cuenta sobre la fuerza de la respuesta inicial del público, favorable o no, a la seductora naturalidad de las pinturas de Caravaggio.

Tras abandonar el estudio de Cesari, Caravaggio necesitaba vender sus obras. Su estancia con Monsignor Petrigiani quizá no durara mucho. Baglione afirma que, poco después de dejar a Cesari, Caravaggio «intentó vivir por su cuenta» y que pintó algunos autorretratos, pues carecía de dinero para pagar a un modelo. «También pintó a un muchacho mordido por un lagarto que surge entre flores y frutas; casi se puede oír el grito del muchacho y todo está ejecutado meticulosamente^[33]».

Se conservan dos versiones de este tema, una en la fundación Roberto Longhi de Florencia y otra en la National Gallery de Londres. El análisis técnico, así como su estilo algo más tosco y directo, sugiere que la pintura de Longhi es la primera, probablemente de finales de 1594 o principios de 1595^[34]. El tratamiento de los paños es más seguro en la pintura de Londres, lo que también apunta a una fecha posterior. No obstante, la existencia misma de esta segunda versión, algo más sofisticada, indica que Caravaggio había conseguido suficiente éxito con la primera como para haberse creado un mercado para réplicas.

De nuevo, Caravaggio pinta una sola figura en un interior iluminado por una luz diagonal. Pero esta vez anima la figura haciéndola retroceder de dolor con un grito casi audible, como dice Baglione. El pintor pone de relieve los efectos del uso de una única fuente de luz, llevando el contraste entre luz y oscuridad a un grado sin precedentes.

El tema es un momento de un drama comprimido. Un joven se ha visto desagradablemente sorprendido durante lo que debería haber sido un tranquilo momento de placer puro. Al tratar de alcanzar unas frutas colocadas sobre la mesa delante de él —se distinguen dos cerezas rojas brillantes, varios higos y unas uvas—, es sorprendido por el mordisco de una criatura que acechaba oculta. El animal, un lagarto, hunde sus mandíbulas en la parte carnosa del dedo corazón. El rostro del muchacho, asustado y sonrojado por el dolor repentino, está iluminado con intensidad. El hombro desnudo y la mano derecha tensa, de la que cuelga el lagarto, aparecen en un marcado relieve.

El artista ha pintado un poco desmañadamente una rosa detrás de la oreja del muchacho y también ha colocado sobre la mesa un jarrón con unos tres cuartos de agua que contiene una rosa y unos tallos de jazmín en flor. En la parte inferior del jarrón la luz cobra una consistencia lechosa. En su superficie convexa se aprecian reflejos y dos gotas de condensación se van deslizando. Esta pintura evoca la descripción que hace Vasari de una obra del joven Leonardo da Vinci, el pintor más famoso que trabajara nunca en el Milán natal de Caravaggio: una pintura de la Virgen «en la que, además de la maravillosa intensidad, ha imitado las gotas de rocío de forma que la pintura parece más real que la propia vida».

Este exquisito bodegón es una demostración patente de talento, un recordatorio de que cuando Caravaggio lo pintaba estaba trabajando para el mercado abierto y, por tanto, en cierto sentido, publicitando su mercancía. Incluyó el detalle para exhibir su dominio de ciertas técnicas de la pintura al óleo ante su futuro público romano: formas de pintar el reflejo y la refracción de la luz, de captar la humedad y la viscosidad precisas de una gota de sudor, una gota de agua o una gota de sangre, que podían hacer que la práctica del arte pareciera casi mágica. A pesar del elogio de Vasari a Leonardo, esas habilidades estaban asociadas principalmente a los artistas de Flandes. Jan van Eyck había sido el primer maestro renacentista que las había dominado, seguido de Rogier van der Weyden, Hans Memling y otros. Con la inclusión de tales efectos en su obra Caravaggio estaba anunciando sus raíces lombardas, en el norte de Italia, donde el arte flamenco era mejor conocido que en el resto de la península. Su tratamiento del jarrón y sus reflejos indican que estaba familiarizado con la obra de maestros flamencos tardíos tales como Jan Brueghel.

Pero el detalle del bodegón sólo es un detalle, una nota de gracia en una pintura cuyo objeto es principalmente la representación de un ser humano presa de una fuerte y súbita emoción. Al contrario de la afirmación de Bellori de que Caravaggio se alejó de las tradiciones artísticas en pro de un arte cuya única base era el estudio de la vida, la figura del muchacho es extremadamente escultural. Aunque utilizó un modelo, evoca esa tradición de la escultura clásica que, según Bellori, Caravaggio despreciaba. El precedente más obvio del muchacho que grita de dolor es la célebre escultura clásica de *Laocoonte* y sus hijos luchando por liberarse de las serpientes, que se había descubierto en unas excavaciones de Roma más de cien años antes. Incluso el lagarto quizá fuera inspirado por una escultura clásica, el llamado *Apolo Sauróctono* o *Apolo del lagarto*, que ahora se conserva en el Louvre pero que probablemente se encontraba en Roma en tiempo de Caravaggio. El reptil que sube por el tronco de un árbol en esa escultura está nítidamente perfilado desde el mismo ángulo —como si se le viera desde arriba— que el lagarto de Caravaggio.

El historiador del arte, pintor y grabador alemán Joachim von Sandrart, que viajó frecuentemente por Italia entre 1628 y 1635, otorgó a *Muchacho mordido por un lagarto* un lugar destacado en la breve relación que escribió sobre los primeros años de Caravaggio. A juzgar por su tono, debió de haber hablado con artistas y coleccionistas que aún recordaban el fuerte impacto causado por la pintura unos cuarenta años antes: «Al principio, pintaba muchos rostros y figuras de medio cuerpo en un estilo seco y definido. Una de éstas es la de un muchacho con un cesto de flores y frutas, del que surge un lagarto que le muerde en la mano, y el niño comienza a llorar amargamente, por lo que es una maravilla contemplarla y ha acrecentado mucho su reputación en Roma».

Sandrart menciona erróneamente un cesto en vez de un jarrón. Quizá confundió este bodegón con el cesto del anterior *Muchacho con un cesto de frutas*. Pero lo que cuenta demuestra hasta qué punto se recordaban las proezas del joven Caravaggio y

se seguía hablando de ellas en Roma en la década de 1630. Quienes quiera que fuesen sus informantes, también le dieron a entender su extraordinaria combinación de intensidad emocional y naturalismo artístico como un guante arrojado a los pies de Giuseppe d'Arpino y sus seguidores: «Como Arpino solía pintar grandes obras al fresco, cuyos colores no poseen intrínsecamente la misma fuerza ni la misma autenticidad que los óleos, y como Caravaggio sobresalía con éstos, presentó a Giuseppe y a muchos otros un desafío que condujo a incontables peleas. Incluso llegaron a las armas...». Sandrart también cuenta que Caravaggio realizó una pintura en la iglesia romana de San Lorenzo in Damaso, al lado del retablo de Giuseppe d'Arpino, en la que «pintó un gigante desnudo sacando la lengua a la obra de Giuseppe como si deseara ridiculizarla^[35]». La historia del gigante desnudo sacando la lengua sin duda es apócrifa, ni hay otros indicios que sugieran que Caravaggio y Giuseppe Cesari, Cavaliere d'Arpino, llegaron alguna vez a las manos (si hubiera ocurrido así, Cesari quizá no habría vivido tantos años). Pero tras todo esto puede que haya algo de verdad. En la historia de Sandrart, Caravaggio es mucho más que un ayudante resentido que planta a su jefe. Se convierte en un rival, alguien que se aparta del estilo y de los temas de su antiguo maestro porque tiene sus propias ideas.

El aspecto más original de *Muchacho mordido por un lagarto* es el hecho de que describe a una persona corriente —alguien que no está distinguido por ningún signo concreto de rango o estatus— experimentando una intensa emoción. Uno de los pocos precedentes conocidos de esto se encuentra en el arte boloñés de finales del siglo XVI. Giorgio Vasari habla de una pintora llamada Sofonisba Anguissola, de Cremona, que hizo un dibujo para Tommaso de' Cavalieri —íntimo amigo del gran Michelangelo— en el que representó a «una joven riéndose de un niño que está llorando porque uno de los cangrejos que hay en una cesta, que ella ha colocado delante de él, le está mordiendo el dedo; y no hay nada más gracioso que ese dibujo, ni más fiel a la naturaleza^[36]».

La historia de Vasari acerca de otra obra de arte puede arrojar luz sobre el significado de la de Caravaggio. La introducción de una niña un tanto malévola complica la historia del muchacho mordido por sorpresa. Quizá Anguissola tuviera en mente una jocosa alusión a los riesgos del amor adulto que aguardan a cada niño. A su vez, esto podría sugerir las intenciones simbólicas que subyacen a la elección del tema por parte de Caravaggio. ¿Se implica la presencia de una tentación erótica en su *Muchacho mordido por un lagarto*? Hay razones para pensar que así es.

El muchacho tiene un aire de abandono, expresado tanto por su lánguida semidesnudez como por la rosa en el cabello. Las rosas son emblemas tradicionales del amor romántico, pero las otras flores representadas en la pintura añaden una nota menos inocente a su simbolismo. El jazmín era un símbolo del deseo (Caravaggio incluiría esta flor en su retrato posterior de una conocida cortesana romana). La ropa del muchacho consiste en una simple pieza de paño blanco que podría ser una sábana retorcida. Quien quiere coger cerezas y manzanas ha caído en una tentación sexual. Y

está recibiendo su justa recompensa. Un subtexto sexual acecha, lo mismo que el lagarto, en esas frutas lascivas. El animal es zoológicamente inexacto —los lagartos no tienen dientes—, pero está cargado de fuerza metafórica. Un reptil sin dientes se ha transformado en la imagen de la *vagina dentata*.

Los contemporáneos de Caravaggio no habrían tenido que ser muy ingeniosos para descifrar su significado. En el lenguaje gestual de la calle —simbolismo en su forma más popular y expresiva—, el dedo mordido representaba el falo herido. En la Génova del siglo XVII John Evelyn, escritor inglés autor de célebres diarios, presencié una pelea entre dos marinos al final de la cual uno de ellos «se llevó el dedo a la boca y se lo mordió con fuerza en la articulación, para mostrar a su antagonista que le esperaba una sangrienta venganza^[37]». En esa ocasión la amenaza era la castración, como Evelyn da a entender eufemísticamente. Cabe entender que al decadente joven de Caravaggio le aguarda un destino diferente: en Roma, ciudad de cortesanas, la recompensa por la promiscuidad eran las enfermedades venéreas. El «mal francés», lo llamaban en Italia (aunque los franceses preferían denominarlo el «mal napolitano»).

Muchacho mordido por un lagarto es una pintura sobre la *vanitas*, una reflexión sobre los peligros que aguardan a los que se entregan a los placeres de la carne. Es una obra de arte que en cierto sentido funciona de una forma exactamente análoga a la acción que describe. Una imagen en apariencia inocua, llena de dulces frutas y detalles sensuales, oculta una amarga moraleja. Este mensaje podría parecer innecesariamente severo, pero hay que recordar que la audiencia a la que se dirigía Caravaggio eran los miembros del alto clero romano. Necesitaban la coartada de la reflexión moral para disfrutar —y mucho más para comprar— una pintura como ésta.

GITANAS Y TAHÚRES Y UNA CELADA PARA UN CARDENAL

Pese a todo su ingenio, Caravaggio no tuvo un éxito inmediato con *Muchacho mordido por un lagarto*. Según Mancini, el pintor se vio obligado a vender la obra prácticamente por nada. En la versión, aún más pesimista, de Baglione, Caravaggio no encontró comprador para ninguna de las pinturas que había realizado tras marcharse del taller de Cesari: «No pudo vender esas obras y en poco tiempo se encontró sin dinero y mal vestido».

Desesperado por conseguir dinero, el artista acudió a los tratantes de arte de Roma. Según Baglione, «un caritativo caballero, experto en la profesión, le ofreció su ayuda y finalmente el Maestro Valentino, un tratante de pinturas en San Luigi dei Francesi, consiguió vender unas pocas^[38]». Este «Maestro Valentino» en realidad era Costantino Spata, que en efecto tenía una tienda en la plaza que daba a San Luigi dei Francesi, la llamada «iglesia de los franceses». Se hizo amigo de Caravaggio y de Prospero Orsi. Vendió sus obras a comisión y se le vio beber con ellos en varias ocasiones^[39].

Costantino Spata desempeñó un papel vital en la carrera de Caravaggio. A través de él el pintor fue conocido por uno de sus protectores más importantes, su principal mecenas durante sus primeros años en Roma. Baglione relata la historia escuetamente: «Por medio de él conoció al cardenal del Monte, un amante del arte, que le invitó a su casa^[40]». El cardenal del Monte cuidaría de Caravaggio durante los siguientes cruciales años de su vida. No sólo le proporcionaría alojamiento, ropa y protección, sino que le introduciría en el círculo de los más poderosos e influyentes coleccionistas de Roma y navegaría las procelosas aguas de la alta jerarquía eclesiástica para facilitarle su patronazgo.

Del Monte, el «amante del arte», cuyo palacio estaba al lado de la Piazza di San Luigi, era uno de los clientes de Spata. ¿Prepararon el tratante y el pintor una estrategia para atraer la atención del cardenal? ¿Aconsejó Spata a Caravaggio *qué* pintar a fin de presentarle un señuelo? Desde luego, las obras que Caravaggio creó para este nuevo tratante eran muy distintas de las que había pintado antes.

Las dos obras con las que Caravaggio y Spata atrajeron la atención de Del Monte, *La buenaventura* y *Los tahúres*, existen todavía. La primera se halla en el Museo Capitolino de Roma (en el Louvre se conserva una versión posterior, e incluso mejor, de la misma composición, realizada para un amigo de Del Monte). La segunda se conserva en el Kimbell Art Museum en Fort Worth, Texas. Las dos constituyen un punto de partida radicalmente nuevo para Caravaggio, y de hecho están entre las obras más innovadoras creadas en Europa a finales del siglo XVI.

Cada una muestra una escena de ardid y engaño, representada por figuras de medio cuerpo. «Pintura de género» es el insatisfactorio término con el que los

historiadores del arte finalmente caracterizaron esas obras. Pero no existía una pintura de género de esta naturaleza hasta que Caravaggio la inventó. Aunque su trabajo tenía vagos precedentes en dibujos, estampas y detalles marginales de pinturas sobre otras cosas, *La buenaventura* y *Los tahúres* introdujeron un nuevo concepto en el arte: el drama de los bajos fondos. Colgadas juntas en una sala del palacio de Del Monte, su influencia no tardó en hacerse notar. El gusto por este tipo de obras creció rápidamente y se extendió por toda Europa. Los tahúres de Caravaggio dieron lugar a un mundo de tramposos, creados por una multitud de artistas como Bartolomeo Manfredi en Italia, Rembrandt en Holanda y Georges La Tour en Francia.

Las distintas dimensiones de las dos pinturas sugieren que no se concibieron emparejadas, aunque tienen su origen en la misma idea. En *La buenaventura*, un joven elegantemente ataviado, con una espada en el cinto, ha sido hechizado por una sonriente joven gitana, que clava en él su mirada intensa y un tanto descarada. A su vez, él le devuelve su mirada hipnótica con una expresión soñadora e inconsciente. Las sombras se reflejan en una pared marrón tras las figuras. Mancini explicó la naturaleza precisa de la acción: «Creo que no he visto una figura más graciosa y expresiva que la gitana que está diciendo la buenaventura al joven... [Caravaggio] representa su astucia con una sonrisa falsa mientras saca el anillo del dedo del joven, que muestra su ingenuidad y los efectos de su amorosa respuesta a la belleza de la pequeña gitana que le anuncia su buenaventura y le roba el anillo^[41]». So pretexto de leer la palma de la mano al joven, la espabilada ladronzuela le está robando.

Los tahúres muestra una variación del mismo tema: un caballero al que engañan para robarle su dinero. El escenario es un garito en el que encontramos a un segundo joven rico de rostro fresco jugando a las cartas. Está vestido con suntuosa seda negra sobre una camisa con encajes: refinados adornos que han atraído la atención no de uno, sino de dos predadores urbanos. Las franjas amarillas y negras de sus trajes sugieren la imagen de un par de avispas revoloteando en torno al néctar y, a juzgar por el detalle del tablero de *backgammon*, que se ha retirado al borde de la mesa, ya han consumido parte de éste. Tras fracasar en un juego, el joven caballero está intentando recuperar sus pérdidas en otro. La medio sonrisa que dibujan sus labios muestra que no ha perdido el optimismo. Pero no puede ganar. El joven tramposo que está sentado delante de él tiene varias cartas ocultas en el cinturón a su espalda. El otro tramposo mira por encima del hombro del caballero y hace señales a su socio indicándole con qué carta puede ganar la partida.

El mayor de los tahúres, con el raído guante roto y la capa negra —perfecta para pasar desapercibido en las oscuras calles romanas por la noche— es el cómplice descrito en numerosos libros y folletos de su época. Existía una abundante literatura dedicada a los timos de la calle y, en concreto, a las trampas en las cartas. El matemático, astrónomo y jugador frustrado Gerolamo Cardano (1501-1576) había escrito un popular tratado sobre las apuestas, titulado *Liber de ludo aleae* (Libro de los juegos de azar). Muchos otros textos describían las técnicas utilizadas por los

tramposos en la mesa de juego. Uno de los más populares, publicado por primera vez en Inglaterra en 1552 con el título *A Manifest Detection of the Most Vile and Detestable Uses of Dice-play, and Other Practices Like the Same* (Exposición de los usos más viles y detestables del juego de dados y otras prácticas semejantes), contiene una descripción más o menos exacta de la treta empleada en *Los tahúres*: «En esta cofradía están los llamados auxiliares, que suelen frecuentar las tabernas y cervecerías, y se presentan como hombres que no conocen a nadie en el grupo, pero los espían en el juego y les desean éxito y que Dios les ayude, y se colocan de manera que muestran a sus compinches mediante signos y señales, por lo general sin hablar, pero a veces con palabras rebuscadas, las cartas que tiene en la mano y cómo jugar para ganarle. Y entre los dos se llevan el dinero de la bolsa del otro^[42]».

Hay una afinidad narrativa y simbólica entre los dos cuadros pintados para el cardenal Del Monte y la obra que inmediatamente los precede, *Muchacho mordido por un lagarto*. Las tres hablan de hombres a los que pierden sus vicios, de una juventud enturbiada repentinamente por la perspectiva de la enfermedad, la pérdida o la deuda: una pauta que el artista quizá había experimentado durante su juventud en Milán. Pero la extraordinaria originalidad de *La buenaventura* y *Los tahúres* radica en su tratamiento sin precedentes del mundo de la calle y el garito.

El tema de esas pinturas era de sobra conocido. La Roma de la Contrarreforma era una ciudad repleta de toda clase de ladrones, pícaros y bribones. Su presencia era un síntoma de crisis social. Las repetidas epidemias no sólo destruían vidas, sino que también hacían estragos en la economía de las ciudades y los Estados en que se declaraban. El número de desplazados y desempleados había aumentado de forma alarmante durante la vida de Caravaggio. La Italia del siglo XVI también había padecido un estado de guerra casi permanente, lo que dio lugar a una numerosa población de mercenarios desarraigados. Cuando tenían dinero, jugaban, bebían y buscaban prostitutas. Si el oficial no les llamaba, era probable que se dedicaran a la vida delictiva. En Roma, que siempre atrajo a pobres en busca de limosnas, con frecuencia se hacían pasar por peregrinos.

Una vívida pintura de este confuso mundo, en el que la desvergüenza a menudo se vestía de indigencia virtuosa, se presenta en una serie de documentos notariales fechados en febrero de 1595 (probablemente sólo un año antes de que Del Monte adquiriera *La buenaventura* y *Los tahúres*), que registran el interrogatorio de un joven en la cárcel del Ponte Sisto, en el centro de Roma. «Me llaman Pompeo — declaró el muchacho—. Nací en Trevi, cerca de Spoleto, tengo unos dieciséis años, no tengo trabajo, sus hombres me detuvieron en la iglesia de S. Giacomo degli Spagnoli, porque estaba pidiendo limosna durante la misa». Cuando se le preguntó si sabía algo sobre otros mendigos de la ciudad y si formaban una sola banda o varias, dio la siguiente respuesta: «Señor, entre los pobres mendigos, hay distintas *compagnies* [término utilizado para referirse a cofradías religiosas] [...] la primera es la de los Grencetti, que, mientras piden limosna en las iglesias, cortan las bolsas de

dinero [...]. La segunda es la de los Sbasiti, que son los que fingen estar enfermos y se tumban en el suelo como si estuvieran muriéndose y gimen y piden limosna. La tercera es la de los Baroni, que están sanos y erguidos y son mendigos robustos que no quieren trabajar». Para cuando hubo acabado, Pompeo había enumerado no menos de diecinueve grupos de mendigos fraudulentos. Entre ellos, además, estaban los Formigotti, que declaraban ser ex soldados; los Rabrunati, que fingían ataques epilépticos comiendo jabón y echando espuma por la boca; y los Pistolfi, que se hacían pasar por sacerdotes para arrancar «donaciones» a sus víctimas^[43].

Los mismos documentos también contienen el testimonio de otro hombre que afirmaba conocer las distintas bandas de criminales que operaban en Roma en la década de 1590. Su nombre era Girolamo, y a las diecinueve categorías de Pompeo, él añadió otras diecisiete, entre las que estaban los Marmotti, que fingían haberse quedado tontos, y los Spillatori, que —como los tahúres de Caravaggio— elegían a los más crédulos en las tabernas y posadas y les sacaban su dinero con cartas marcadas y dados cargados. Girolamo no estaba de acuerdo con la comparación que había hecho Pompeo de tales grupos criminales con compañías religiosas. «No son *compagnies*, sino *arti* [oficios], como los zapateros, los herreros, etcétera».

El estatus exacto de estos textos es cuestionable, lo mismo que la precisión con la que reflejaban las actividades delictivas reales en la Roma de Caravaggio. Peter Burke, que los tradujo y reeditó, señala que «estos documentos no se encuentran en los archivos romanos y se les conoce por una copia hecha algunos años después, que se hallaba en la antigua Biblioteca Imperial de Berlín» con «el título un tanto literario de “deleitables interrogatorios” de bribones: *Il dilettevole esame de' guidoni, furfanti o calchi*».

Es probable que esos documentos sean transcripciones alteradas de fuentes indirectas, y casi con seguridad han sido muy «mejoradas» por el autor de finales del siglo XVI que les dio su presente forma. Muchas de las prácticas que relatan, como el uso de jabón para fingir la epilepsia, eran (y siguen siendo) utilizadas por timadores reales. Forman parte de una historia oral del timo que tiene una base auténtica. Pero da la impresión de que otros elementos se han exagerado. El análisis de ciertos testimonios de delincuentes conocidos que todavía *están* en los archivos romanos presenta una imagen menos organizada y bastante menos pintoresca de las actividades delictivas: bandas de ladrones que roban cuando se presenta la oportunidad, venden los objetos robados a los buhoneros judíos de la ciudad, y de inmediato se gastan las ganancias en comida y bebida^[44].

Pese a todo, las historias contadas por Pompeo y Girolamo contienen una suerte de verdad, a medio camino entre la realidad y la ficción. Lo que revelan ante todo es una serie de estereotipos sobre el lado sórdido de la vida romana, en los que ciertos sectores de la élite de la ciudad querían creer: que los delincuentes estaban tan bien organizados que constituían un reflejo oscuro de la sociedad normal, con sus «compañías» y «oficios» de bribones concretos; incluso que habían creado una

especie de mundo del revés, un *mondo alla rovescia* o «mundo boca abajo»; que cualquier mendigo podría convertirse fácilmente en un ladrón.

En la Italia de Caravaggio se puso de moda clasificar a los delincuentes. *La plaza universal de todas las profesiones del mundo*, de Tommaso Garzoni, un compendio publicado en 1585, enumera diecisiete tipos de falso mendigo, entre ellos cinco que aparecen en los relatos de Pompeo y Girolamo. Parece que tales informes tendían a multiplicarse en épocas de crisis social, especialmente cuando las estructuras existentes de socorro a los pobres estaban sometidas a una fuerte presión debido a epidemias o hambrunas. En las décadas de 1580 y 1590 hubo varias ocasiones —la peste de la niñez de Caravaggio en 1576-1577 es una de las primeras— en que el gran número de mendigos e indigentes que había por las calles representaba una amenaza para el funcionamiento de los Estados italianos. A finales del siglo XVI se introdujeron periódicamente severas medidas contra los mendigos itinerantes y «vagabundos»: en Florencia en 1576, en Milán al año siguiente, en Génova en 1582, en Palermo en 1590 y en Roma durante toda la década de 1590. Las historias que circulaban sobre los «mendigos falsos», la creciente literatura dedicada a su tipología y taxonomía, eran en parte reflejo de la realidad y en parte reflejo de una profunda ansiedad en el seno de las clases gobernantes. Se multiplicaron de una forma muy parecida a como hoy, cuando la economía o los servicios sociales se ven sobrepasados, se multiplican las historias sobre la inmigración ilegal o el presunto fraude a la seguridad social en los medios de derechas.

La actitud cristiana medieval hacia los pobres había sido esencialmente caritativa. En las personas pobres se veía la imagen viva del propio Cristo, también pobre, y por tanto se les ayudaba. San Francisco de Asís había llegado a declarar que estaba casado con la «Dama Pobreza». Pero a finales del siglo XVI tales actitudes habían cambiado. En muchos Estados, incluidos los papales, a los pobres se les veía con una desconfianza y una hostilidad crecientes. En algunos lugares, simplemente se les expulsaba por edicto. En otros, los grandes *lazzaretti* se convirtieron en hospicios en los que se confinaba a los indigentes y se les obligaba a realizar tareas humildes.

Las élites gobernantes y religiosas de la época tenían diferencias irreconciliables sobre esto. El sector más autoritario de la Iglesia católica estaba a favor de emplear instrumentos rigurosos de control social y represión. Pero también estaban aquellos que eran más partidarios del antiguo enfoque medieval —órdenes como los franciscanos y los jesuitas—, que seguían predicando la caridad hacia los pobres. En otras palabras, en la Roma de Caravaggio había una especie de división entre un ala derecha y un ala izquierda en cuanto al tratamiento de la pobreza. Una de las formas de entender la creciente literatura dedicada a los «bajos fondos» —tanto los escritos de Garzoni como las transcripciones «mejoradas» atribuidas a Pompeo y Girolamo— es como propaganda de la derecha.

Todo esto contribuye a aclarar los interrogantes más relevantes sobre estas dos obras cardinales en la carrera del pintor. ¿Es posible ver *La buenaventura* y *Los*

tahúres como un alegato a favor de la comprensión con los castigados por la pobreza? ¿O no son más que una traducción pictórica de los siniestros mecanismos de control estatal, un instrumento *visual* (*pace* Burke) «de legitimación de las medidas represivas» contra los que viven en los márgenes de la sociedad?

Desde luego, las pinturas de Caravaggio no tenían un fin político. Fueron creadas para entretener y agradar a un cardenal amante del arte. Pero puede ser significativo que Del Monte, que se atrevió a colgar en su palacio estas originales obras de personajes de los bajos fondos, fuera un partidario de los Medici que compartía públicamente con ellos sus conocidas simpatías por las ideas «pauperistas» —como se las ha denominado— de Filippo Neri y los oratorianos. En otras palabras, era un hombre que, en la cuestión de los pobres, estaba a la izquierda.

Caravaggio sin duda estaba familiarizado con la imagen predominantemente negativa del delincuente o pícaro que se presentaba en gran parte de la literatura moralizante de la época. Su representación de *Los tahúres* está tan próxima a las descripciones de los tramposos en textos como *A Manifest Detection* o *Il Giudice criminalista* (1643), obra del juez Antonio Maria Cospì, que incluso quizá consultara tales obras al planificar su composición. La sección de Cospì sobre las cartas marcadas es prácticamente una glosa de lo que acontece en *Los tahúres*:

He visto que algunos marcan el borde de una esquina de la carta con tinta, otros doblan con la mano derecha las cartas de un palo hacia el lado más estrecho y las de otro palo en el mismo ángulo pero en el lado más largo... Cabría hacer muchas otras observaciones, no todas imaginables o previsibles, pero esto basta para avisar al magistrado, si llegaran a sus manos cartas sospechosas, de que observe o descubra si tienen alguna marca. Esto es todo lo que puedo decir respecto a la vista. También están los que reconocen las cartas al tacto y los que, con una aguja, hacen un agujero diminuto, cuyo relieve sobresale en la cara inferior de las cartas. Según el lugar en el que perciben este pequeño relieve saben qué carta recibe su oponente o están cogiendo ellos mismos. Otros juegan con cartas que tienen colores tan espesos que presentan cierto relieve. Llevan la punta del dedo corazón de la mano derecha rasurada, de manera que la piel es muy sensible y, al tocar una carta con ese dedo, perciben esos colores y saben qué carta es^[45].

Esto explica por qué el cómplice del tramposo en la pintura de Caravaggio lleva un guante con dos grandes agujeros. No es que se haya gastado por el uso. Ha sido descosido a propósito para que el pulgar y el dedo corazón, sensibles y entrenados, cumplan su función. No obstante, pese a la observación de tales detalles, sería un error dar por sentado que la pintura de Caravaggio es una obra de arte moralizante. El artista quizá se basara en textos como el libro de Cospì para magistrados, pero no emite juicio alguno.

Pese a su celebrada reputación de realista, Caravaggio *se negó* enfáticamente a presentar las trampas en el juego como una realidad reprensible. No estamos ante una instantánea de una escena delictiva. Es, más bien, una representación teatral intrigante y vivaz. Los gestos de los timadores —especialmente la pantomímica señal que hace el cómplice con la mano, tan obvia como un semáforo— proceden a todas luces del mundo del teatro. En un garito real, enseguida se descubriría una gesticulación tan evidente. Pero imaginemos *Los tahúres* como la escena de una obra representada para un público dispuesto a suspender la incredulidad a fin de disfrutar de la sensación de superioridad que les da saber que *ellos* pueden ver lo que el jugador timado no, y el exagerado lenguaje corporal de las figuras cobra todo el sentido.

Los tahúres explota la amenaza de *il mondo alla rovescia*, un mundo boca abajo, en el que los astutos golfos ganan y los aristócratas pierden. Pero el mensaje no es moralmente directo. El joven rico regresará a su palacio al final de la partida. Los desaliñados *bravi* que le despluman —que incluso podrían ser mercenarios sin trabajo, a juzgar por la espada del timador más joven— se beberán sus ganancias y volverán a la alcantarilla. Pero en ese breve momento han vencido.

La pintura es ambigua; no obstante, ofrece un indicio de dónde podría estar su simpatía —o, al menos, su empatía—. Representa al joven estafado con tranquila indiferencia, como una figura típica de despreocupación aristocrática. En contraste, los timadores están vivos, son ágiles, fascinantes. La concentración del hombre mayor es absoluta y tiene un punto de desesperación. El joven, con la mirada fija en su presa, está tan tenso y alerta como un felino al acecho. Caravaggio pinta a sus desesperados como alguien que comprende sus sentimientos, aunque no necesariamente los comparte. Se da cuenta de la profunda seriedad de su deseo de que el truco funcione, de llevar a cabo su estrategia sin un fallo. Cuando realizó esta obra su situación no era muy distinta de la de ellos.

En *La buonaventura* el pícaro pertenece a una clase de «vagabundo» aún más denigrada que los tahúres. Para Cospi, los gitanos eran lo más bajo de la sociedad porque su propensión al robo era innata y no aprendida. Su entrada sobre ellos en *Il giudice criminalista* es una diatriba racista sin rebozo: una expresión casi histérica de odio hacia personas que inicialmente fueron bienvenidas en Italia, a comienzos del siglo xv, como refugiados y peregrinos:

Son ladrones por naturaleza, descendientes de Cus, hijo de Cam, el hijo maldito de Noé [...]. Todavía se deja sentir sobre ellos esta maldición paterna y vagan dispersos por el mundo sin poder hallar un hogar o quedarse en un sitio de forma permanente [...]. Venden a sus propios hijos por comida [...]. Proceden de la región entre Egipto y Etiopía y vagan por el mundo, levantando sus tiendas fuera de las ciudades, en los campos y las cañadas. Y se ganan la vida con estos curiosos timos [...]. Como los animales, consideran

legítimo el matrimonio con sus propias hermanas [...]. Las mujeres roban pollos y mientras fingen decir la buenaventura por las líneas de la mano roban a los aldeanos y sustraen las bolsas de dinero y los pañuelos a las mujeres^[46].

Las actitudes inglesas podían ser igual de virulentas. En *Lanthorne and Candlelight*, un panfleto de Thomas Dekker de 1608, se describe a los gitanos como «un pueblo más disperso que los judíos y más odiado: tienen aspecto de pordioseros, son de condición bárbara y su comportamiento es bestial y sangriento cuando están en desventaja. Al verlos, un hombre juraría que tienen la ictericia o que son atezados moros bastardos...»^[47].

Pero cuando Caravaggio pintó *La buenaventura* se apartó de unos estereotipos tan burdos. Su gitana es una ladrona, desde luego, pero no el monstruo infrahumano de Cospi y Dekker. Es una hermosa seductora, una estafadora exótica que roba el corazón a su víctima al mismo tiempo que le va sacando el anillo de la mano que extiende soñadoramente. Como los tahúres de Caravaggio, su origen inmediato está en el teatro —y, claramente, no en las páginas de jueces o periodistas que tratan de controlar lo que perciben como una amenaza social—.

Tres años antes de que Caravaggio realizara esta obra, Cesare Ripa publicó *Iconologia*, una guía enormemente influyente del simbolismo del mundo posrenacentista. Como indica la portada, se trata de una descripción de «diversas Imágenes de Virtudes, Vicios, Afectos, Pasiones Humanas, Artes, Disciplinas, Humores, Elementos, Cuerpos Celestiales, Provincias de Italia, Ríos y todas las regiones del mundo^[48]». Los gitanos aparecen dos veces en esta enciclopedia de la imaginería, en ambos casos como una mujer. En una ocasión es un emblema de la pobreza y se la muestra «con el cuello torcido» mientras pide limosna: «la pobreza se representa bajo la guisa de una gitana —explica Ripa— porque no hay un pueblo más pobre que éste; pues no tienen propiedades, nobleza ni gusto, ni la esperanza de conseguir un ápice de esa felicidad que es el fin de la vida política». Pero también es el símbolo de la comedia, de la resistencia despreocupada a los golpes de la fortuna.

En este aspecto, Ripa señala: «Su vestido debe ser de varios colores; en la mano derecha debe llevar el cuerno que usa como instrumento musical y en la izquierda una máscara, y debe llevar calcetines en los pies. La variedad de colores representa la diversidad y multiplicidad de acciones que son el tema de esta clase de poesía, que encanta al ojo de la mente no menos que la variedad de colores al ojo del cuerpo, pues expresan los accidentes de la vida humana, las virtudes, los vicios y condiciones del mundo, tal y como se encuentran en toda clase de personas, excepto en las de sangre real^[49]». Aquí Ripa está siguiendo lejanamente la teoría clásica de los géneros teatrales propuesta por Aristóteles en su *Poética*. De acuerdo con la distinción aristotélica entre tragedia y comedia, tan repetida y prescrita por los teóricos literarios de la Italia del siglo XVI, los actos de la élite —reyes y príncipes— eran el ámbito apropiado de la tragedia, mientras que la comedia debía ocuparse de los que están en

la base de la sociedad.

La gitana de *La buonaventura* es una personificación de la pobreza risueña, pero no es un mero emblema. De hecho, con el pañuelo que lleva a modo de turbante y la túnica va vestida como una gitana real en la Italia de finales del siglo XVI. *Habiti Antichi et Moderni (Hábitos antiguos y modernos)*, de Cesare Vecellio, publicado en 1590, contiene una descripción que coincide con bastante exactitud con la pintura de Caravaggio. Vecellio señala que las gitanas «llevan una túnica de lana tan larga que les llega hasta los pies, se la sujetan en un hombro y se la pasan por debajo del brazo». Esta túnica, conocida en Italia como *schivina*, es definida por el escritor como «una prenda larga de lana basta, que llevan las gitanas y los eremitas^[50]».

Los antepasados de la hermosa gitana de Caravaggio se remontan claramente — de acuerdo con la *Iconologia* de Ripa— al mundo de la comedia. El gitano era uno de los arquetipos de la *Commedia dell'Arte*, las populares representaciones del siglo XVI, hasta el punto de que se dio el nombre *zingaresche*, derivado de *zingara* o gitana, a un tipo de comedia. Una colección de grabados franceses conocidos como el *Recueil Fossard* documenta las representaciones que dio en Francia una compañía italiana de *Commedia dell'Arte* a finales del siglo XVI. Uno de los grabados, que describe el encuentro de la atrevida prostituta Peronne con el libertino aristócrata Julien le Debauche, muestra un llamativo parecido con la gitana del cuadro de Caravaggio.

Las conexiones entre la pintura de Caravaggio y el teatro no terminan aquí. En el entorno del cardenal Del Monte tuvo lugar una de las representaciones de *zingarescha* más famosas en la época. Cuando en 1589 el patrono Medici del cardenal, el gran duque de Toscana, se casó con Cristina de Lorena, se organizó la representación de varias obras de teatro para celebrar la unión. Se trataba de una obra titulada *La Pellegrina (La peregrina)*, junto con seis extravagantes *intermedii* para los que eran necesarias complicadas tramoyas y decorados que representaban tanto el infierno en llamas como un monte Olimpo cubierto de nubes. Poco después, según el diario de un testigo presencial, el gran duque invitó a los *Comici Gelosi* —una de las principales compañías de *Commedia dell'Arte*— a «representar una comedia de su elección». Las dos primeras actrices, Isabella Andreini y Vittoria Piissimi,

casi llegan a las manos, pues Vittoria quería representar *Zingara* y la otra deseaba interpretar su *Pazzia*, titulada *La Pazzia d'Isabella [La locura de Isabella]*, porque el personaje favorito de Vittoria es la Zíngara y el de Isabella la *Pazzia*. No obstante, al final acordaron que primero se representara *Zingara* y en otra ocasión *La Pazzia*. Y así hicieron la mencionada *Zingara* con los mismos *Intermezzi* que se prepararon para la gran obra; y en efecto quien no ha oído a Vittoria interpretar *Zingara* no ha visto ni oído nada maravilloso y todos estaban sobremanera satisfechos con la obra^[51].

El cardenal Del Monte asistió a esta representación y es muy posible que

Caravaggio también hubiera visto en algún momento a los Gelosi en el escenario. La compañía, la más prestigiosa en la Contrarreforma italiana, tenía estrechos vínculos con su Milán natal, donde su primera actuación atestiguada tuvo lugar en 1568, sólo tres años antes del nacimiento del pintor. Durante sus cuarenta años de existencia actuó allí y en las principales ciudades del norte de Italia: Florencia, Ferrara, Génova, Mantua y Venecia^[52].

Es posible que la pintura de Caravaggio estuviera inspirada por el recuerdo o la reputación de la célebre interpretación de Vittoria Piissimi como la Zíngara. En la comedia de Artemio Giancarli, escrita en 1545, la gitana desempeña el papel de una secuestradora, seductora y astuta ladrona. Pero los que vieron a Piissimi la recordaban ante todo como la seductora: «hermosa hechicera del amor, atrae los corazones de mil amantes con sus palabras; dulce sirena, encanta con lisonjeros sortilegios las almas de sus devotos espectadores^[53]». Los contemporáneos de Caravaggio elogiaron su gitana pintada con un lenguaje muy similar. A los ojos de Mancini, quizá fuera «falsa» y «astuta», pero sobre todo era de una seductora hermosura —la «figura más graciosa y expresiva» que había visto en el arte—. Un amigo del pintor, el poeta Gaspare Murtola, fue más allá. En su madrigal sobre esta obra de Caravaggio, la gitana no sólo es una hechicera, sino también el álgter ego del pintor. Lo mismo que ella engaña a su joven admirador, así seduce Caravaggio al mundo con la frescura y la belleza de su arte:

*Non so qual si piu maga,
O la donna, che fingi,
O tu che la dipingi,*

[No sé quién es el mago más admirable,
La mujer, que engaña,
O tú, que la pintas.]

El poeta rima *fingi* con *dipingi*, engañar y pintar. Así que Caravaggio no es sólo un pintor de pícaros, timadores y seductoras de la calle. Es el pintor *como* vagabundo. Y de pronto su sutil falsificación se ve recompensada. Sus ilusiones han obrado su magia, sus pinturas se han vendido y recibe la invitación de ir a vivir a la casa de un cardenal. Es el otoño de 1595 y tiene veinticuatro años.

TERCERA PARTE

ROMA, 1595-1599

FRANCESCO MARIA BOURBON DEL MONTE

El protector de Caravaggio mira a la posteridad desde un expresivo dibujo del grabador, pintor y maestro dibujante Ottavio Leoni. Su mirada es amable pero penetrante y ya no tiene pelo en la parte frontal de la cabeza. Su delicada barba permite distinguir unos labios finos y una boca un tanto débil. El cardenal Francesco Maria Bourbon del Monte estaba próximo a los setenta años cuando posó para este retrato; habían pasado veinte años desde que había alojado a Caravaggio en su casa, pero seguía siendo el mismo hombre inquisitivo y reflexivo que había conocido el pintor. Su epitafio diría que, ante todo, había hecho todo lo posible por proteger las «buenas artes».

Ars longa, vita brevis. El retrato se hizo en una sola sesión de quizá media hora en tiza negra con toques blancos sobre un papel de grano fino de color azulado. El cardenal parece soportar la sesión con paciencia y tranquilidad: a diferencia de muchos hombres poderosos, no se agita ni exaspera cuando tiene que posar. Hay una mezcla de experiencia, compasión, curiosidad en su mirada. El remate es un tricornio, realizado en un denso sombreado, sobre su lisa frente. En cierta manera le da el aire de una pieza de ajedrez que hubiera cobrado vida.

Francesco Maria del Monte quizá fuera la primera figura paterna en la vida de Caravaggio. Escueto como siempre, Giovanni Baglione describió el periodo que el artista pasó con Del Monte como un excepcional idilio en su por lo demás agitada existencia. «En su casa Michelangelo encontró habitación y sustento y pronto se sintió estimulado y confiado^[1]». «Estimulado y confiado» no eran adjetivos que aplicaran frecuentemente a Caravaggio los que le conocían. En la biografía de Baglione éste es el único pasaje en que no aparece como un individuo furioso, malvado y peligroso. Percibimos el alivio genuino del pintor por haber encontrado, finalmente, un lugar donde refugiarse de las tormentas de sus primeros años.

Cuando le conoció Caravaggio, Del Monte estaba cerca de los cincuenta años y era uno de los cardenales más jóvenes y vigorosos. Pero, a diferencia de la mayoría de los elegidos para la curia, no era especialmente rico ni aristocrático. Debía su posición a una combinación de sólidas conexiones familiares, un encanto considerable y —según las murmuraciones de sus contemporáneos— una ultrajante buena suerte. Del Monte había nacido en Venecia, en el Fondaco dei Turchi, en 1549. El hecho de que el gran pintor veneciano Tiziano asistiera a su bautismo da una idea de la importancia de su familia en la ciudad. También asistió el notorio poeta, panfletista y pornógrafo Pietro Aretino, un hombre del que se podría decir que personificaba las contradicciones más profundas de su tiempo. Por una parte, animó al papa Pablo IV a que cubriera los genitales de los frescos de Michelangelo en la Capilla Sixtina; por la otra, escribió obras como *Cuentos de monjas, esposas y cortesanas*, en cuya primera escena aparecen numerosas monjas, su lasciva madre

superiora y una abundante provisión de consoladores. También estaba presente en la ceremonia el menos pintoresco pero muy célebre arquitecto Jacopo Sansovino.

Pese a la pompa con que se celebró su bautismo, Del Monte no pasó su infancia en Venecia. Su padre, llamado Renieri, estaba al servicio de los duques de Urbino. Desde los días del soldado-intelectual Federico da Montefeltro en el siglo xv, los gobernantes de Urbino habían ofrecido al mejor postor sus servicios como mercenarios experimentados. El duque de Urbino que empleó al padre de Del Monte fue especialmente activo en defensa de los venecianos durante los años 1539-1552. Como Renieri usaba el título de «coronel», parece probable que fuera un soldado que se había ganado el respeto de los venecianos luchando contra sus enemigos^[2].

Decididamente Del Monte no era militar, sino un estudioso del Derecho y las Humanidades. Tanto él como su hermano mayor, Guidobaldo, que se convertiría en un célebre matemático y escribiría un tratado sobre la perspectiva, se educaron en las cortes de la familia Della Rovere en Pesaro y Urbino. También estudiaron en Padua, que desde hacía tiempo era un centro de la cultura humanista, donde también se educó el propio príncipe Francesco Maria della Rovere^[3]. Del Monte se llamaba Francesco Maria en honor al príncipe, pero más tarde cambió de bando y en 1572 se trasladó a Roma para ponerse al servicio del cardenal Sforza.

Al poco tiempo Del Monte volvió a cambiar de lealtades. Consiguió la protección del cardenal Ferdinando de' Medici, el hijo pequeño del gran duque Cosimo I, gobernante de Florencia y Toscana. Destinado a la Iglesia desde una edad temprana, Ferdinando había sido nombrado cardenal con sólo catorce años de edad. Era un mecenas de la música, así como un entendido coleccionista de arte que adornó los jardines de la Villa Medici con esculturas romanas antiguas. Del Monte trabajó muchos años como secretario y asistente de Ferdinando. A mediados de la década de 1580 se había convertido en su confidente más íntimo. Entonces, en 1587, sus vidas se transformaron por la noticia de una dramática serie de acontecimientos ocurridos en Florencia, el bastión de los Medici. El hermano mayor de Ferdinando, el gran duque Francesco I, había muerto de una enfermedad misteriosa y la esposa del duque había sucumbido al mismo mal. En Florencia, con su larga y sombría historia de conjuras, se imponía la sospecha de alguna trama. Al ver el poder de los Medici en juego, Ferdinando se sintió obligado a renunciar a sus votos y a volver a Toscana. Se convirtió en gran duque y Del Monte en su mano derecha. Un testigo contemporáneo describió la atmósfera que reinaba en la corte inmediatamente después de la llegada de Ferdinando. El nuevo gran duque comía solo y únicamente compartía «sus pensamientos más secretos» con su consejero. Consideraba a Del Monte, un alma gemela porque, según esa fuente, «estaba versado en literatura y en otros temas eruditos^[4]».

La dimisión de Ferdinando de la curia dejó a la familia gobernante de Florencia sin una voz en Roma, por lo que en 1588 el nuevo gran duque de Florencia empleó su influencia con el papa Sixto V para que Del Monte fuera designado en su lugar. Del

Monte sería cardenal durante casi cuarenta años, informando a su señor florentino de las vicisitudes de la política pontificia y promoviendo los intereses de la Toscana siempre que podía. Su conexión umbilical con Florencia y con la corte de Ferdinando de' Medici tendría numerosas consecuencias para la carrera de Caravaggio.

Los Medici mantenían fuertes vínculos con el ala pauperista del catolicismo contrarreformista. Durante los años que pasó en Roma, Ferdinando había estado próximo al carismático Filippo Neri, la personalidad religiosa dominante en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI y fundador de una orden de sacerdotes seculares conocida como la Congregación del Oratorio. Impartía sus enseñanzas con un estilo informal y directo, inspirado por un deseo de volver a las formas más inmediatas y simples de la fe cristiana. Prefería la discusión al sermoneo, la improvisación al texto establecido, y tenía un sentido del humor bullicioso y realista. A pesar de sus profundas diferencias de temperamento, Neri era muy admirado por Carlo Borromeo, que en varias ocasiones, en las décadas de 1560 y 1570, le protegió de las acusaciones de herejía. Uno de los ideales de Neri era la peregrinación, que interpretaba como un modelo de la propia vida cristiana: un viaje en la oración. Además de la Congregación del Oratorio, fundó la Archiconfraternidad de la Santissima Trinità dei Pellegrini para atender a los pobres y los enfermos, y especialmente a los muchos miles de peregrinos sin medios que viajaban a Roma en los jubileos. Con el tiempo, los Pellegrini tendrían su propia iglesia, un edificio un tanto severo construido entre 1587 y 1597, que fue diseñado por Martino Longhi el Viejo (el padre de uno de los compañeros más turbulentos de Caravaggio). Pero dedicaba gran parte de su energía simplemente al cuidado de los enfermos. Durante varios años Ferdinando de' Medici fue el honorable protector del hospital. Probablemente a consecuencia de su relación con Del Monte y los Medici, Caravaggio también mantendría estrechos vínculos con la Archiconfraternidad de los Peregrinos y con la Orden de los Oratorianos, que fructificarían en dos de sus retablos más impresionantes: la *Madona de Loreto* y *El descendimiento de la cruz*.

Las alianzas políticas de los Medici también influirían en el desarrollo de la pintura de Caravaggio. Durante la larga carrera romana del cardenal Del Monte, pero especialmente en los primeros años, cuando estuvo más próximo a Caravaggio, el poder en Europa dependía de un delicado equilibrio entre España y Francia. Como otros Medici antes que él, Ferdinando apoyaba a Francia. En 1589 contrajo matrimonio con Cristina de Lorena, una princesa Valois, en una ceremonia de gran pompa y solemnidad. Una década después, los vínculos de los Medici con Francia eran más estrechos todavía. La sobrina de Ferdinando, Maria de' Medici, se casó con Enrique IV y se convirtió en reina de Francia. Esa unión nunca podría haberse celebrado si Enrique IV no se hubiera convertido a la Iglesia de Roma. Así que durante los primeros años de la década de 1590 la principal preocupación de Del Monte, y el objetivo prioritario de los Medici, fue conseguir la conversión de Enrique, tal y como habían planeado. El estilo diplomático de Del Monte era sutil y

poco dado al protagonismo pero eficaz. En 1593, cuando se produjo el esperado acontecimiento, el cardenal Medici podía felicitar-se por haber influido en uno de los eventos trascendentales de la época. Clemente VIII estaba muy agradecido a Del Monte por su ayuda en la recuperación del rey francés para la fe católica. Por consiguiente, la posición del cardenal en la curia se vio reforzada.

No es coincidencia que Caravaggio recibiera su primer encargo religioso importante gracias a la intervención de Del Monte —«su cardenal», como dice Baglione envidiosamente— para San Luigi dei Francesi, la iglesia de los franceses en Roma. Las pinturas estarían terminadas en 1600, el año del matrimonio de Enrique IV y Maria de' Medici. La primera de ellas, *La vocación de san Mateo*, que muestra al santo despertando del sueño espiritual por la llegada de Cristo, probablemente alude a la conversión del rey francés. Cuando la vio Del Monte, quizá reflexionara sobre su momento de triunfo al servicio de los Medici, y de Francia.

El cardenal tenía dos residencias oficiales en Roma, el Palazzo Firenze, cerca del antiguo puerto romano de Ripetta, y el Palazzo Madama, a la vuelta de San Luigi dei Francesi. El Palazzo Madama es donde prefería vivir y donde dio alojamiento a Caravaggio —seguramente en una de las buhardillas de los sirvientes—. El nuevo entorno del pintor atestiguaba un repentino cambio de signo de su suerte, muy distinta de las miserables condiciones con Monsignor Ensalada y, más aún, del desvencijado camastro en que había tenido que dormir en el taller de Cesari. El Palazzo Madama era un edificio imponente situado en el centro de Roma, cuya amplia fachada estaba adornada con el famoso escudo de armas de los Medici, un escudo decorado con seis bolas redondas —que, según se decía apócrifamente, representaban píldoras, pero que en realidad aludían a unas antiguas monedas llamadas besantes, en referencia a los orígenes de la familia como prestamistas—. Los aposentos oficiales del palacio estaban decorados con tapices y alfombras orientales, así como con una reducida pero valiosa selección de esculturas clásicas y otras veneradas reliquias del pasado romano. Entre ellas estaba la pieza de camafeo de vidrio más famosa que ha sobrevivido de la Antigüedad, la llamada vasija de Portland^[5].

Del Monte siempre estaba comprando y vendiendo obras de arte, antigüedades, piedras preciosas, esculturas y curiosidades, atento a todo lo que pudiera interesar a sus patronos Medici. En 1607 anunció entusiasmado la adquisición de ciertos fragmentos de ropa descubiertos en la Via Appia que habían pertenecido a un cónsul romano que vivió en la época de la primera guerra púnica. Se los enviaba al gran duque como un regalo, escribió, para que pudiera estudiar «los tejidos de aquella época» (como gobernante de Florencia, el centro de la producción textil italiana, era razonable suponer que le interesaría el hallazgo).

El cardenal acumulaba de forma insaciable todo tipo de cosas pero, sobre todo, pinturas. Su colección incluía alegorías y pinturas narrativas, así como una serie de bodegones —y, por supuesto, *Los tahúres* y *La buenaventura* de Caravaggio, esos

experimentos pioneros en la representación de pícaros y bribones—. Los inventarios muestran que, a su muerte, Del Monte poseía en torno a 600 pinturas, suficientes para llenar un museo. Poseía copias de obras famosas de artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo y Rafael realizadas por maestros de Italia central. Pero también le atraían las muy distintas tradiciones de la pintura veneciana y poseía no menos de cinco obras atribuidas —posiblemente con más optimismo que precisión— a Tiziano. También figuran en las listas los nombres de Palma il Vecchio y Jacopo Bassano, junto al de Giorgione, un artista con el que Caravaggio fue comparado frecuentemente en su juventud.

La tradición veneciana valoraba el *colore* sobre el *disegno*, mientras que para los grandes pintores de Italia central, el eje romano-toscano del que Giorgio Vasari fue un portavoz tan persuasivo, el dibujo era la piedra angular por excelencia. Parece que a Caravaggio no le interesaban las teorías del arte, pero compartía la preferencia veneciana por pintar sobre lienzo, más que al fresco. En el antiguo debate sobre los méritos relativos del *disegno* y el *colore* quizá se hubiera puesto del lado de los venecianos^[6]. No ha sobrevivido un solo dibujo independiente de su mano. Ni siquiera los rayos X de sus obras acabadas revelan algo que se parezca a un boceto preliminar convencional.

La naturaleza de las colecciones en el Palazzo Madama quizá reflejara las raíces del cardenal en Urbino. Como Federico da Montefeltro, cuyo *studiolo* estaba revestido de retratos de hombres famosos, Del Monte también era aficionado a coleccionar las imágenes de aquellos a los que admiraba. Con mucho, la mayor parte de su colección se componía de retratos, un verdadero panteón de sus héroes intelectuales y espirituales. Uno de los últimos inventarios relaciona «227 pinturas sin marcos [...] de distintos papas, emperadores, cardenales y duques y otros hombres ilustres, así como algunas mujeres^[7]». Además, la colección contenía 67 pinturas de santos, que también eran una suerte de retratos: imágenes de personajes de la historia sagrada especialmente venerados por el cardenal.

La amplitud de los intereses de Del Monte se reflejaba no sólo en las estancias de su palacio, que contenían una biblioteca bien provista y una numerosa colección de instrumentos científicos, sino también en el amplio círculo de sus amistades. Del Monte coleccionaba hombres de talento en la vida real lo mismo que en el arte. Conocía a escritores, bibliófilos y coleccionistas de manuscritos raros. Conocía a músicos y compositores. Conocía a alquimistas, astrónomos y a otros que trabajaban en la borrosa frontera entre las creencias medievales y la investigación moderna.

Las investigaciones de su hermano, Guidobaldo, despertaron en él un vivo interés por los descubrimientos científicos. Apoyó con entusiasmo a Galileo desde sus comienzos y desempeñó un papel crucial en la carrera del astrónomo ayudándole a conseguir la protección de los Medici. Sin el poderoso apoyo de la dinastía gobernante de Florencia, quizá nunca hubiera visto la luz parte del trabajo más importante de Galileo. El Palazzo Madama contenía un símbolo tangible de la

gratitud del científico: un telescopio. No hay testimonios de la opinión de Del Monte sobre la controvertida hipótesis del universo heliocéntrico, pero quizá estuviera de acuerdo con la famosa observación de Cesare Baronio, destacado miembro de la Orden de los Oratorianos: «Las Escrituras nos enseñan cómo se va al cielo, no cómo se mueve el cielo».

El interés de Del Monte en la ciencia comprendía la experimentación, además del estudio. Era aficionado a la alquimia y tenía un laboratorio bien equipado en el Palazzo Madama. Un año después de la llegada de Caravaggio, el cardenal adquirió una tercera residencia, un retiro campestre en Porta Pinciana, en lo alto de las colinas en el extremo occidental de la ciudad, no lejos de la Villa Borghese. Allí, Del Monte instaló una destilería farmacéutica. La destilación de medicamentos, bien de plantas, metales u otras sustancias, se había puesto de moda entre la élite de la sociedad romana de aquella época. En sus *Epistolae medicinales* el médico siciliano Pietro Castelli (1590-1661) señaló que los farmacéuticos contemporáneos trabajaban no sólo en sus establecimientos, sino también en las residencias privadas de los *virtuosi*^[8]. La eficacia de las curas resultantes a veces era cuestionable. El taxónomo y doctor alemán Johannes Faber alardeaba de que el famoso «Cardinal dal [sic] Monte» le hubiera dado la receta de un medicamento muy eficaz elaborado con carne de una serpiente venenosa, pero no especificaba si lo había llegado a probar. Se rumoreaba que otro de los supuestos remedios de Del Monte había matado a un hombre.

La historia de Faber sugiere que el cardenal se interesaba por las actividades del Hospital del Santo Spirito, una de las instituciones más grandes e importantes de Roma para el cuidado de los pobres y enfermos. Faber era médico en el hospital que, de acuerdo con sus cálculos, proporcionaba comida, cobijo y atención médica a más de 12 000 personas cada año. Del Monte era amigo de otro médico que trabajaba en el Santo Spirito, Giulio Mancini, el futuro biógrafo de Caravaggio. De padres humildes oriundos de Siena, Mancini había estudiado Medicina en Padua. En 1595 empezó a trabajar en el hospital y probablemente conoció al pintor en la casa de Del Monte ese mismo año. Eso explicaría por qué Mancini sabía mucho más que los otros biógrafos contemporáneos de Caravaggio sobre los oscuros actos del pintor en Milán y sobre sus primeros años en Roma.

El Hospital del Santo Spirito tenía estrechos vínculos con la corte papal. Un puesto en él solía ser el preludio de una exitosa carrera médica al más alto nivel y, en efecto, así ocurrió con Mancini, que acabó convirtiéndose en médico del Papa^[9]. No obstante, su preocupación por los necesitados parece que fue auténtica, y no un medio para ascender. Al morir, dejó su considerable fortuna a los estudiantes pobres de su nativa Siena. Eran conocidas su conducta y sus ideas no convencionales: en un obituario francés se decía que era astrólogo aficionado y *un Grand Athé* (un gran ateo). Del Monte probablemente se hizo amigo de él por su reputación como químico experimental y entendido en arte. Parece que los dos compartían una visión

esencialmente filantrópica de la vida.

Del Monte era un filántropo, pero desde luego no era un fanático de la religiosidad de la Contrarreforma. En una de sus cartas describe una velada que pasó apostando a juegos de azar en el Palazzo Farnese en compañía del cardenal-sobrino del Papa Pietro Aldobrandini. Tras perder mucho dinero —«yo más que él», se lamenta Del Monte—, ambos terminaron la velada escuchando música en compañía de un par de cortesanas. En conjunto, la pauta de las amistades y alianzas de Del Monte sugiere que era un hombre mundano, benevolente, diplomático, curioso, de mente abierta y sociable, con una excepcional sensibilidad para apreciar el genio ajeno y una fuerte conciencia de la caridad cristiana.

Pero su contemporáneo Dirck van Amayden, que escribió la principal de las primeras biografías de Del Monte, ofrece una imagen mucho más negativa de él. El texto de Amayden, que ha ejercido una clara influencia sobre la reputación póstuma del cardenal, es tan hostil que representa una mal disimulada difamación. El método del autor es recurrir a tortuosas insinuaciones. Primero cuenta rumores escandalosos sobre el cardenal y a continuación los rechaza hipócritamente diciendo que unas cosas tan horribles no pueden ser ciertas.

La forma en que presenta la protección de Del Monte por Ferdinando de' Medici establece la pauta. Comienza con la expresión «se dice», el eterno latiguillo del informante que no es fidedigno. En este caso, lo que «se dice» es que Del Monte consiguió el afecto de Ferdinando mediante la organización de citas clandestinas entre el joven conquistador Medici y la esposa de otro hombre, «la mujer de un tal Cesarino». Acto seguido, desmiente esta doble calumnia con una artera observación de la que el shakespeariano Yago se habría enorgullecido: «Sin embargo, yo no creo tal cosa, pues sé que la perfecta amistad surge de la virtud, no del vicio^[10]».

El Del Monte que presenta Amayden no sólo es cómplice de adulterio: al final de la biografía resulta que también es un homosexual en el armario a quien atraen especialmente los muchachos jóvenes. La onda expansiva de esta revelación inevitablemente alcanza a su afirmación anterior de que Del Monte era un protector ilustrado de las artes y las ciencias, «muy generoso con pintores, químicos y similares». Naturalmente, el escandalizado lector se siente inclinado a preguntarse si el cardenal no habría pedido ciertos favores a ciertos jóvenes a cambio de su apoyo. El último párrafo de la biografía aborda esta cuestión y la deja abierta con el estilo característico de Amayden:

Su comportamiento era de una dulzura extraordinaria y le gustaba el trato con jóvenes, pero no por razones ilegítimas, sino por su sociabilidad natural. Es de suponer que esto está relacionado con el hecho de que lo ocultara prudentemente antes de que Urbano resultara elegido. Cuando éste fue nombrado Papa, abandonó todas las restricciones; durante su ansiado pontificado, dio rienda suelta a su inclinación abiertamente y, aunque anciano

y casi ciego, más un tronco que un hombre y, por lo tanto, incapaz de seducir, un joven de corta estatura obtuvo de él una prebenda^[11].

La imagen de Del Monte en la vejez como un ridículo y debilitado pederasta no es muy halagadora. Muy probablemente también sea una ficción. Amayden estuvo toda su vida al servicio de España, promoviendo la causa de los poderosos Austrias con una constancia infatigable y aprovechando todas las oportunidades para desprestigiar a sus enemigos. La facción profrancesa de la curia era anatema para él y sentía un odio profesional por los Medici. Así que tenía todos los motivos para difamar la memoria de Del Monte, que en la curia siempre había votado a favor de los Medici y sus aliados franceses. Su historia de que Del Monte salió por fin del armario en 1623, coincidiendo con el nombramiento de Urbano VIII, debe leerse como una calumnia dirigida al propio Papa. El subtexto es que el pontificado de Urbano fue tan disoluto que los pecados dejaron de ocultarse. Esto también concuerda con la hispanofilia de la agenda antifrancesa de Amayden, puesto que Urbano VIII había mostrado gran predilección por el cardenal Richelieu, gobernador de Francia bajo Luis XIV.

A pesar de su inverosimilitud, el texto de Amayden ha influido de forma insidiosa en la leyenda de Caravaggio. Ha creado una imagen fantasiosa de la residencia de Del Monte como un decadente palacio del placer, alojado subversivamente en el corazón de la Roma católica. Por los aposentos de este imaginario Palazzo Madama desfilan librepensadores y marginados sexuales, en su mayor parte jóvenes exquisitos. La siniestra figura de Del Monte, un libertino disfrazado de cardenal, lo observa todo con un pícaro guiño. Vistas a través de la lente de esta fantasía, muchas de las obras que Caravaggio pintó durante su estancia con Del Monte también quedan distorsionadas. Serían al mismo tiempo de una excitante decadencia y de una decepcionante superficialidad: delicadas exhalaciones de anhelo homoerótico imbuidas de perversidad.

El mejor corrector del artero libelo de Amayden es una descripción presencial de cómo era realmente la residencia de Del Monte en la década de 1590, que se publicó por primera vez en 1991. El destinatario de la descripción era el gran duque Ferdinando de' Medici, y su autor, un músico y caballero llamado Emilio de' Cavalieri^[12]. Presenta una imagen fidedigna y realista del entorno en que se hallaba Caravaggio cuando tenía alrededor de veinticinco años:

Del Monte me asombra por lo que gasta, pues puede vivir de lo que tiene, y además honorablemente. Es cierto que no gasta un *giulio* en ropa; sólo ha encargado que le hagan una librea; su carruaje también es el primero que tiene, y todo lo utiliza al máximo; se ha comprado un carruaje y es el que usa; no llegan a cincuenta las bocas que alimenta; no mantiene caballos ni caballeros, pero sus sirvientes están bien tratados y alimentados —todo esto,

gracias a su alteza, en una hermosa residencia [cuyos arreglos y decoración] acaban de concluirse—. Como cardenal de Roma, por las mañanas recibe formalmente a la mesa con la plata; acuden a él más romanos que cardenales por sus negocios, todos honestos, con sus orfebres; y su antecámara siempre está llena de gente, pero no del alto clero. La razón de esto es que no interviene en transacciones importantes y los que vienen lo hacen sólo para visitarle [...] He expuesto todo esto para que sepa la verdad^[13].

Esta versión es tan partidista como la de Amayden (Cavalieri era íntimo amigo del cardenal y le nombraría más tarde uno de sus albaceas), pero no parece preparada y suena auténtica. En comparación con la mayoría de los cardenales romanos, Del Monte no era rico. Sus residencias eran propiedad de los Medici, no suyas. Su renta oficial, de unos 12 000 ducados anuales, no era mucho dinero para un hombre de su posición, por lo que la simpática descripción de la versión modesta y un tanto ahorrativa de la pompa cortesana renacentista concuerda con los hechos conocidos. La referencia a los «negocios [...] con sus orfebres» sugiere negocios financieros aparte y la insistencia en que «no interviene en transacciones importantes» con el Papa o el alto clero quizá tuviera por objeto asegurar al gran duque que Del Monte se ceñía a los asuntos aprobados por los Medici.

Cavalieri pertenecía a una vieja familia romana relacionada con las artes y los artistas. El legendario Michelangelo había sido amigo de su padre, Tommaso de' Cavalieri, y le había regalado un dibujo acabado —posiblemente *El rapto de Ganímedes*, de 1532, que se conserva en la Royal Collection de Windsor— en testimonio de su afecto. Emilio era compositor y empresario, y estuvo empleado en la corte de los Medici desde finales de la década de 1580 como maestro de ceremonias de los elaborados entretenimientos conocidos como *intermedii*, dramatizaciones musicadas de mitos y leyendas.

Del Monte y Emilio de' Cavalieri probablemente se conocieron cuando éste preparaba la orquestación de los suntuosos espectáculos organizados con motivo de la boda del gran duque Ferdinando con Cristina de Lorena en 1589. A finales de la década siguiente se habían hecho buenos amigos. Del Monte fue a Florencia en 1595 para asistir a una representación del *Gioco della Cieca*, de Cavalieri, un temprano experimento de drama musical inspirado en la Antigüedad^[14]. Durante los diez años siguientes el compositor visitó con frecuencia al cardenal en Roma. Las cartas de Cavalieri a Florencia son una valiosa fuente de información sobre la profunda inmersión de Del Monte en la cultura musical de su tiempo y arrojan luz sobre sus gustos y respuestas a la música que le emocionaba. También iluminan oblicuamente la primera pintura que Caravaggio realizó para su nuevo benefactor: una ambigua representación de un grupo de intérpretes que se disponen a dar un concierto.

«SI LA MÚSICA ES EL ALIMENTO DEL AMOR»

Pintado hacia finales de 1595, *Los músicos* es una de las creaciones más enigmáticas y heterodoxas del artista. Cuatro jóvenes con atuendos clásicos aparecen juntos en un aposento cerrado. La figura central dirige directamente al espectador una mirada lánguida y ausente, mientras toca distraídamente las cuerdas de un laúd que sujeta con el brazo derecho. Detrás de él está un muchacho de pelo oscuro con un *cornetto* —un instrumento híbrido del Renacimiento, con una boquilla parecida a la de los metales y orificios como los de la flauta dulce— apenas visible.

Un tercer joven, tan cerca del primer plano que da la impresión de que se va a caer de la pintura, estudia una partitura. Con toda probabilidad es el cantante y por tanto la principal atracción. Pero parece que todavía está aprendiéndose la canción y da ostentadamente la espalda al espectador. Lleva la ropa con desaliño, como si supiera que todavía falta bastante para la actuación. La túnica blanca se le ha deslizado del hombro y está arrugada bajo el lazo de seda púrpura que debía sujetarla, por lo que aparece casi desnudo de cintura para arriba. Completa este descuidado grupo un muchacho de pelo rizado, sentado a la derecha del laudista, que tiene unas alas de Cupido sujetas a la espalda y lleva un carcaj lleno de flechas colgado de su hombro derecho. Pero es evidente que lo último en lo que piensa es en disparar flechas de amor: está mirando hacia abajo y cogiendo unas uvas, tanto por aburrimiento como por hambre.

La pintura no se conserva en buenas condiciones, pues sufrió daños considerables durante los doscientos años que pasó en la oscuridad tras desaparecer en una serie de colecciones desconocidas a comienzos del siglo XVIII. El violín y la partitura que están en primer plano prácticamente han sido reconstruidos por restauradores modernos; el laúd ha perdido las cuerdas. Pero, pese a su deterioro, permanecen intactas la originalidad y la singularidad de la obra.

Sin duda *Los músicos* fue una de las pinturas tempranas más conocidas de Caravaggio, porque tanto Bellori como Baglione la mencionan específicamente. Baglione afirma que «para el cardenal Del Monte pintó un Concierto de Jóvenes del natural, muy bien». Bellori lo describe en los mismos términos: «el Concierto de Jóvenes representados de medio cuerpo del natural». El joven del *cornetto*, en la parte de atrás, se parece a Caravaggio, mientras que el laudista podría ser su amigo Mario Minniti. Pero la composición en su conjunto tiene un aire forzado. Parece un friso o un bajorrelieve trasladados a una pintura. Los cuatro muchachos tienen un aspecto y una actitud tan similares que podrían ser clones, lo que despierta la sospecha de que todos se basan en la misma figura, aunque estén representados desde ángulos distintos y reunidos para formar una composición. Quizá cuando Baglione y Bellori decían que Caravaggio había pintado del natural no se estaban refiriendo al proceso del artista —el empleo de modelos, etcétera—, sino que estaban intentando captar *el*

carácter distintivo de la pintura. Pese a su artificio, tiene una torpe naturalidad y eso es precisamente lo que la hacía tan distinta de la mayoría de las pinturas anteriores sobre este tema.

A finales del siglo XVI existía una tradición consolidada de las llamadas pinturas de «conciertos». Este género se había originado en Venecia y en su forma más temprana lo ejemplifica el llamado *Concierto campestre*, de hacia 1510, que se conserva en el Louvre. Se trata de una fantasía lírica y tierna que, si bien se pensó que era de Giorgione, ahora se suele atribuir a Tiziano. Un joven con ropa elegante tañe un laúd, mientras conversa con un pastor. Les acompañan dos mujeres desnudas, una de las cuales está sirviendo agua, mientras la otra ha dejado de tocar la flauta dulce para escuchar la conversación de los hombres. La acción transcurre al aire libre, en un paisaje imaginario, idealizado, que recuerda vagamente al del Véneto. Su significado preciso (si es que lo tiene) es controvertido, pero la naturaleza alegórica de la soñadora visión de Tiziano está clara. Hunde sus raíces en la antigua fantasía clásica del retiro pastoral. El sofisticado individuo de la ciudad se retira a la naturaleza y encuentra en ella un mundo tan puro como el agua más clara de manantial y una armonía tan dulce como la música más hermosa. En la Arcadia afina las cuerdas de su propio ser.

Junto a esta tradición idealizadora de la pintura musical, había otra más prosaica que mostraba a músicos y cantantes en plena interpretación. A veces esas obras estaban animadas con anécdotas vulgares. En *Concierto*, de Callisto Piazza, de hacia 1525, un grupo de intérpretes aparecen apiñados junto con un miembro masculino de su público. El más destacado de los músicos, una mujer que toca el laúd, lleva un escotado corpiño y su expresión es coqueta. Su admirador, que a todas luces no sólo ha estado disfrutando con la música, vuelve la cara al observador con una mirada cómplice. El artista le ha pintado con un símbolo fálico en forma de una daga, sujeta en la cadera, que apunta hacia la mujer a un ángulo cuidadosamente calculado para indicar lo que tiene en mente.

El cuadro *Los músicos* de Caravaggio no puede asimilarse fácilmente a la tradición de las pinturas musicales del siglo XVI. Desde luego, no es una escena pastoral al estilo veneciano. Tampoco describe una interpretación real, sino los preparativos, algo que no tenía precedentes. La presencia del muchacho con alas ha suscitado especulaciones en el sentido de que debía interpretarse como una alegoría de la Música y el Amor. Pero esto no explica la desviación más obvia de la convención: ¿por qué ha elegido representar esta escena más bien desordenada de músicos ensayando?

La solución al enigma quizá se halle en el gusto musical de su protector, inusitadamente experimental y amplio. El cardenal Del Monte tomó parte activa en los asuntos musicales de la corte papal durante toda la década de 1590. Clemente VIII le puso a cargo de una ambiciosa reforma de la música litúrgica y desempeñó el cargo de protector del Coro Sixtino^[15]. La música también era una parte esencial de la vida

en sus distintas residencias. En una de sus cartas a Florencia, Emilio de' Cavalieri ofrece una evocadora descripción de un concierto improvisado que se celebró un día en 1602 en la casa de campo de Del Monte, en Porta Pinciana. La admirada soprano Vittoria Archilei, junto con su esposo y acompañante, fue la invitada sorpresa de una velada. También estaban presentes los cardenales Paravicino y Acquaviva, que aparentemente habían acudido a ver un viñedo en la finca de Del Monte. Pidieron a Archilei que cantara y la emoción desnuda de su interpretación asombró a su reducida audiencia, incluso a Cavalieri, que había sido uno de los maestros de canto que habían formado su expresiva voz. Cavalieri relató que como Archilei estaba «desbordante de sentimiento y cantaba en una sala abovedada, nunca he escuchado su voz más hermosa. Fue tan maravillosa que Acquaviva me confesó: “No lloré por pura vergüenza”. Paravicino dijo que nunca creyó que fuera posible tal refinamiento. Los dos son músicos^[16]».

Tales expresiones de placer y asombro van más allá de las fórmulas educadas de aprobación. La interpretación de Archilei había sido especialmente emocionante, pero eso solo no explica la intensidad de la respuesta. Su sorpresa radica esencialmente en el hecho de que cantó sola, en público, con un acompañamiento instrumental mínimo. La polifonía medieval —muchas voces cantando simultáneamente varias líneas melódicas— había sido el modo predominante de la música durante siglos. A comienzos de 1600, la monodia, en la que una voz solista ejecuta una sola línea melódica, seguía siendo relativamente infrecuente en los conciertos. La voz solista acompañada de un instrumento solo era algo excepcional, emocionante. Como muestra la respuesta a la interpretación de Archilei, su potencial sólo empezaba a conocerse.

Los modos polifónico y monódico se hallan en los extremos opuestos del espectro emocional de la música. En la polifonía, la voz individual queda dentro de una armonía coral, lo que refleja el deseo de evocar un sonido sobrenatural, como un coro de ángeles. Resulta difícil reconocer las palabras en los distintos niveles de canto polifónico. La sintaxis se disuelve y el sentido se sacrifica en aras de la trascendencia. Por el contrario, la monodia coloca el significado preciso y unas emociones humanas específicas en el corazón de la música. La línea melódica individual, la voz solista, se comprende con facilidad. Seguir sus evoluciones es seguir los contornos de un sentimiento expresado por las palabras y la música al mismo tiempo (casi con seguridad, el tema de la canción de Vittoria Archilei fue el amor no correspondido). Se podría decir que la polifonía aspira al cielo, mientras que la monodia expresa al ser humano.

«La voz solista contiene toda la pureza de la música, y el estilo y la melodía se estudian y aprecian con más atención cuando los oídos no están distraídos por más de una voz^[17]». Baldassarre Castiglione, en *El cortesano*, de 1528, muestra que la moda de la voz solista tenía sus raíces en un periodo anterior del Renacimiento. Así lo atestigua también el hecho de que el compositor flamenco Adrian Willaert, director

del coro de la basílica de San Marcos en Venecia, hubiera arreglado para voz solista una serie de madrigales polifónicos en la década de 1530. Lo que llamaba la atención por su novedad en las interpretaciones más experimentales de la época de Caravaggio, setenta años después, era su marcado énfasis en la expresión vocal. Ésta se caracterizaba por el desarrollo del *stile rappresentativo*, un estilo de canto monódico que seguía los acentos y ritmos naturales del lenguaje hablado. Esta innovación transformó la interpretación de la música coral y el estilo en que Vittoria Archilei habría cantado.

Emilio de' Cavalieri era un compositor que se hallaba en la vanguardia de este cambio en la sensibilidad musical. Él sabía exactamente qué ocurrió en la residencia de Del Monte aquella tarde de 1602. Lo que describe es precisamente el impacto que experimenta la audiencia ante la vivencia de sentimientos a flor de piel a través de la música. En esta ocasión, a lo insólito de la experiencia se suma la emotividad de la intérprete y la acústica cavernosa de la sala de techo alto. Los cardenales Acquaviva y Paravicino estaban verdaderamente emocionados y la última observación de Cavalieri —«los dos son músicos»— tiene por objeto poner de relieve la novedad de la interpretación. Aquellos hombres eran intérpretes y aficionados experimentados; eran entendidos pero nunca habían escuchado nada como *esto*.

El origen de la transformación musical ejemplificada por la interpretación de Archilei era (y sigue siendo) debatido. Un grupo de músicos florentinos activos en las décadas de 1570 y 1580 había creado toda una filosofía sobre la doctrina de una vuelta a la monodia. Para ellos, ésta era una extensión del ideal renacentista de recuperar los modos de la Antigüedad clásica. Su portavoz había sido el humanista Vincenzo Galilei —padre del científico y astrónomo—, inspirado en parte por la idea equivocada de que en la antigua Grecia el teatro no se declamaba, sino que se cantaba. Galilei argumentaba a favor de las supuestas simplicidad e inmediatez emocional de la antigua monodia, evocando la visión romántica de un mundo en el que los cantantes podían aspirar a los míticos poderes que se le atribuían a Orfeo. Recomendaba que la canción y el teatro se volvieran a unir para relatar antiguas leyendas y emocionar a los hombres. Las ideas que expresa en su *Diálogo sobre la música antigua y la moderna*, de 1581, tuvieron profundas implicaciones para la música en Italia y en otros lugares. Se escribieron e interpretaron nuevas canciones cada vez más emotivas para voz solista. El *stile rappresentativo* triunfó y las pautas y armonías abstractas de la polifonía medieval quedaron anticuadas. En la música cortesana, los intérpretes individuales se separaron de los coros para cantar canciones apasionadas sobre la vida y la muerte. Tales canciones se conocerían como arias, cuando el antiguo género de los *intermedii* se metamorfoseó en un nuevo arte, espectacularmente dramático, que daría en conocerse simplemente como «ópera».

Muchos músicos y compositores trataron de participar en estas transformaciones. Entre ellos estaba Emilio de' Cavalieri, amigo de Del Monte, que se indignó cuando su rival, el cantante y compositor Giulio Caccini, se atribuyó la invención del *stile*

rappresentativo. «Todo el mundo sabe que yo soy el inventor de este estilo», respondió Cavalieri airadamente en una carta de 1600^[18]. La posteridad se ha puesto del lado de Caccini en esta discusión, en parte por su estrecha relación con el círculo de Vincenzo Galilei. Pero en general se ha aceptado la otra gran pretensión de Cavalieri: haber escrito la primera ópera. La obra en cuestión, un drama musical en tres actos titulado *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*, fue compuesta en 1600, en la época en que su amistad con el cardenal era más estrecha y dos años antes de morir repentinamente de una enfermedad desconocida.

Así pues, el cardenal Del Monte era algo más que un aficionado a la música: gracias a sus actividades y conexiones musicales asistió a la génesis de transformaciones decisivas tanto en la composición como en la interpretación. Apoyando a un pionero como Cavalieri, celebrando eventos como el extraordinario concierto de Vittoria Archilei, reorganizando las prioridades de la música litúrgica en la corte papal y alterando sutilmente el estilo del coro de la Capilla Sixtina para favorecer las cualidades expresivas de la voz humana exhibidas por el *stile rappresentativo*: con todo ello Del Monte se había colocado en la vanguardia de la experimentación musical al comienzo del siglo XVII.

Del Monte también era amigo de un noble y banquero llamado Vincenzo Giustiniani, cuyo palacio estaba enfrente del Palazzo Madama. Giustiniani era otro entusiasta de la música que en *Un discorso sobre la música*, de 1628, describió el llamado *camerino* musical: una cámara privada, «noblemente decorada con pinturas, cuyo único fin» es crear el ambiente y el tono adecuados para interpretaciones musicales en la intimidad. Al trasladarse al Palazzo Madama, uno de los primeros actos de Del Monte había sido (en sus propias palabras) «reservar un aposento para claves, guitarras, un *chitarrone* y otros instrumentos^[19]». Para finales de la década de 1620 tales cámaras eran habituales en los palacios de la aristocracia romana. Pero a comienzos de la de 1590, cuando Del Monte dispuso su *camerino* en el Palazzo Madama, había creado una nueva tendencia. A juzgar por el inventario realizado a su muerte, debió de haber sido un lugar extremadamente atmosférico: una mezcla de cámara de conciertos privados y museo musical en miniatura. El *camerino* de Del Monte contenía no menos de treinta y siete instrumentos musicales, sin incluir «el arcón en el que están las violas^[20]». En sus paredes había colgados cuatro cuadros, los cuales aparecían referenciados simplemente como *una musica* (una escena de música). Uno de ellos era *Los músicos* de Caravaggio.

Así que, ¿por qué se desvió el pintor de todas las convenciones conocidas de la llamada «pintura de concierto» y representó a sus músicos como si los hubiera tomado por sorpresa mientras se preparaban? Las cartas de Emilio Cavalieri aportan más pruebas, pues muestran (entre muchas otras cosas) que el cardenal Del Monte estaba muy interesado en los aspectos técnicos del canto y la interpretación. Uno de los cantantes más prometedores de su círculo más cercano era un castrato español llamado Pedro Montoya, a quien Cavalieri dio seis lecciones de canto, a algunas de

las cuales debió de haber asistido Del Monte: «El cardenal Del Monte estaba asombrado porque él [Montoya] ya puede cantar al mismo nivel que Onofrio [probablemente Onofrio Gualfreducci, otro castrato de talento, vinculado al círculo del cardenal Montalto] y, si no causa problemas, en un mes le sobrepasará^[21]».

La pintura de Caravaggio evoca melancólicamente el entorno de Del Monte: un laboratorio de experimentación e innovación musical en el que los intérpretes ensayaban bajo la tutela del cardenal y sus amigos y en el que el expresivo *stile rappresentativo*, de inspiración clásica, se llevaba a extremos. El espacio en el que se apiñan los cuatro muchachos evoca la intimidad del *camerino*. Ataviados con prendas improvisadas *all'antica*, se están preparando para participar en una obra de teatro musical como las que organizaba y fomentaba Del Monte. Emulando aquella época dorada en la que se escuchaban las canciones de Orfeo, una voz solista estará acompañada de dos instrumentos únicamente. El tema del cuadro es el efecto embriagador de la música para los que están enamorados. Ya no se puede descifrar la canción que está estudiando el muchacho situado de espaldas al espectador, pero probablemente expresara alguna variante de los sentimientos que manifiesta el conde Orsino en la shakespeariana *Noche de reyes*: «Si la música es el alimento del amor, sigue tocando».

Al pintar un ensayo en vez de la actuación propiamente dicha, Caravaggio se introdujo entre los bastidores de una pintura de concierto tradicional. Mostró las largas horas de preparación y el artificio que hacían posible la pulida interpretación final. Con ello, rendía sutilmente tributo al activo papel que Del Monte desempeñaba en la cultura musical de su tiempo. Colgada en el aposento que el cardenal había consagrado a la música, la pintura crea un escenario en el que se esperará siempre su presencia animadora. Es la pintura de un proceso que se basa en la energía de su protector. Sólo cuando el cardenal llega pueden terminar los preparativos y comenzar el concierto.

EL TAÑEDOR DE LAÚD Y CESTO CON FRUTAS

La segunda de las pinturas musicales de Caravaggio, *El tañedor de laúd*, fue un encargo de Vincenzo Giustiniani, amigo de Del Monte, y probablemente data de hacia 1596. Un afeminado joven pulsa las cuerdas de un laúd mientras observa al espectador con una expresión tan conmovedora que sus ojos parecen llenos de lágrimas. Sobre la mesa que tiene delante, al lado de unas frutas y de un jarrón de cristal lleno de flores, hay dos partituras y un violín.

El melancólico cantante a veces ha sido tomado por una chica. Bellori, por ejemplo, describe la figura como «una mujer vestida con una blusa tocando el laúd con la partitura delante de ella^[22]». Pero el inventario de 1638 de la colección de Giustiniani describe la obra inequívocamente como «una figura de medio cuerpo de un joven tocando el laúd, con distintas flores y frutas y libros de música... de la mano de Michelangelo da Caravaggio^[23]». No parece que haya ninguna razón para dudar de su exactitud. El rostro del cantante es andrógino, pero la camisa, abierta casi hasta la cintura, no revela signo alguno de un busto femenino.

Es posible que *El tañedor de laúd* sea un retrato idealizado del prometedor pero potencialmente problemático castrato Pedro Montoya. Éste entró en el coro de la Capilla Sixtina en 1592 y lo dejó en 1600, así que casi con seguridad estaba en la casa de Del Monte cuando Caravaggio pintó la obra. La piel suave y lampiña y el rostro ligeramente hinchado del laudista concuerdan con los efectos hormonales secundarios de la castración. Quizá haya una alusión visual al timbre de voz del muchacho en las partituras que tiene delante. Las páginas, de cinco pentagramas, de uno de los libros revelan que se trata de madrigales. Debajo hay otro libro en el que está escrito de forma destacada «Bassus». Pero está cerrado. Quizá sea la forma que tiene el pintor de decirnos que este cantante nunca será capaz de dar las notas graves.

Los castrati eran muy populares en Roma en torno a 1600. Su auge coincidió con el de la cantante profesional, y ambos reflejan un nuevo gusto por la música emocional para una voz sola. En su *Discurso sobre la música* Vincenzo Giustiniani señaló que «la famosa Vittoria Archilei» había establecido «el verdadero método de canto de las mujeres» y añadía que era tan válido para las sopranos que cantaban en falsete como para los castrati del coro de la Capilla Sixtina^[24]. La voz de castrato estaba especialmente valorada por su dulzura y sensualidad, así como por la claridad de su articulación^[25].

Se fomentaba que los castrati aprendieran a tocar instrumentos musicales para que ellos mismos pudieran acompañarse. Es probable que el régimen de la residencia de Del Monte incluyera esa enseñanza. El cardenal tocaba la guitarra española y Caravaggio quizá aprendió ese instrumento mientras vivía allí. En la denuncia que interpuso contra él en 1605, su patrona se quejaba de que llegaba tarde a casa con sus amigos, tocaban dicho instrumento y cantaban canciones obscenas, y en un inventario

posterior de sus posesiones aparecía una guitarra.

El cantante de *El tañedor de laúd* es todo menos ruidoso. Tiene la boca abierta «no más de lo necesario para hablar con amigos», como recomendaba un manual de canto contemporáneo para interpretar música de cámara de este tipo^[26]. La pintura está en tan buenas condiciones que todavía es legible la partitura que está abierta sobre la mesa: cuatro madrigales del compositor flamenco Jacques Arcadelt (ca. 1505-1568), «Chi potra dir», «Se la dura durezza», «Voi sapete» y «Vostra fui^[27]». Sus textos son un compendio de las convenciones del amor cortés, entreverados de símiles y metáforas melancólicas: la belleza que ciega como el sol, el fuego ardiente de la pasión, el frío mármol del corazón de una mujer orgullosa. «Chi potra dir» es representativo:

*¿Quién puede expresar la dulzura que saboreo
al contemplar esa orgullosa luz de mi dama
que aventaja a la esfera celestial?
No yo, incapaz de hallar en mi interior
las palabras apropiadas,
por lo que, al contemplar su maravilloso rostro y porte,
para no ver algo menos hermoso,
estaría dispuesto a perder juntas la vida y la luz^[28].*

La expresión apasionada y voluptuosa del cantante transmite el tono amoroso de esta canción. El rayo de luz que cruza la habitación diagonalmente, iluminando el rostro del muchacho con su resplandor, quizá sea la metáfora de Caravaggio para «esa orgullosa luz de mi dama». La melancólica poesía de la canción se ha trasladado a la textura de la pintura.

El bodegón que está en primer plano puede tener por objeto poner de relieve esta atmósfera agri dulce. Las flores marchitas tradicionalmente simbolizaban la transitoriedad de la vida y del amor. Fueron elogiadas por Baglione, en particular «el florero lleno de agua en el que vemos claramente el reflejo de una ventana y otros objetos de la habitación, mientras que sobre los pétalos de las flores hay gotas de rocío, en una exquisita imitación». En efecto, las flores están representadas con meticulosidad y cada una de ellas está individualizada. No obstante, plantean un enigma, porque ni ellas ni las frutas pudieron ser obra de Caravaggio. El tratamiento es muy diferente en esta parte de la pintura, los contornos más duros, con una escrupulosidad en el acabado que es ajena a su estilo. El florero resulta especialmente discordante. Las flores, que parecen esmaltadas, se acumulan en una profusión meramente decorativa. Carecen del peso, de la muda e insistente singularidad, de las cosas vistas y pintadas por Caravaggio. Es posible que la fruta y las flores fueran añadidas por el pintor holandés Jan Brueghel (1568-1625), que se encontraba en Roma hacia 1595. Jan, el segundo hijo de Pieter Brueghel el Viejo, era un protegido

del cardenal Federico Borromeo, primo de Carlo Borromeo y amigo de Del Monte, que vivió cerca del Palazzo Madama de 1597 a 1601. Animado por Borromeo, Brueghel se especializaría más tarde en pintar floreros. Dado que es seguro que se hallaba en Roma y en el círculo de Caravaggio en el momento adecuado, es un candidato verosímil a la autoría del misterioso ramo de *El tañedor de laúd*.

El protector de Jan Brueghel, Federico Borromeo, era uno de los principales coleccionistas de bodegones. Caravaggio pintó para él su único ejemplo puro del género, *Cesto con frutas*, que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Algo posterior, de finales de la década de 1590, está entre los primeros bodegones independientes: una explosión amortiguada de morbidez y aspiración metafísica, y otro testigo de la extremada originalidad de Caravaggio.

Cesto con frutas es una elaboración a partir del anterior *Muchacho con un cesto de frutas*. Lo que muestra, esencialmente, es el cesto sin el muchacho. La atención del pintor en este tema aparentemente directo es palpable. En esta ocasión el cesto contiene muchas menos frutas. Hay higos, una manzana, un membrillo, un melocotón, una pera y cuatro racimos de uvas que ya no están lozanas. Son frutas de finales del verano, succulentas en su madurez pero que han empezado a pasarse. En la manzana de franjas rojas se ve el oscuro orificio de un gusano. Dos de las uvas que están en el racimo superior se han convertido en pasas. En algunas hojas hay algunos puntos negros, además de brillantes perlas de rocío. Una hoja de parra marchita se ha vuelto más fina que el papel, mientras que las oscuras hojas del melocotón están secas y retorcidas. El cesto de mimbre está colocado sobre un soporte apenas sugerido. Sobresale un poco del borde, lo que el pintor indica con una curva apenas perceptible de la sombra negra. La transitoriedad de la naturaleza está unida a la precariedad. La entropía y el temor a caer están unidos en la mente del pintor.

El fondo de la pintura es un vacío dorado que recuerda una pared pintada en color crema al sol. Uno de los primeros inventarios de la colección de Federico Borromeo indica que no estaba enmarcada. Esto quizá fuera deliberado. Es posible que estuviera colgada en una pared del mismo color que el fondo para reforzar su efecto de *trompe-l'oeil* y hacerla más inasible^[29]. En cualquier caso, el fondo desnudo había sido una peculiaridad característica de Caravaggio desde el comienzo de su carrera. Es el sello distintivo de un artista al que no interesan los detalles superfluos. Para Caravaggio, hacer imágenes es una forma de centrar la mente. Pintar algo significa aislarlo a fin de contemplarlo.

El aislamiento total de las formas en *Cesto con frutas* podría haber conferido a la imagen una objetividad semejante a la de los estudios contemporáneos de especímenes compilados en los álbumes de Cassiano dal Pozzo, que se conocen colectivamente como «El Museo de Papel». Pero en manos de Caravaggio tiene el efecto contrario. Los objetos de su interés han sido retirados del mundo de la vida corriente. En la quietud que les rodea parece anidar la posibilidad de una transfiguración. La pintura contrasta implícitamente la muerte con la esperanza. De

las uvas secas procede el vino, lo mismo que del cuerpo muerto de Cristo fluyó la sangre de la salvación. Las frutas y las hojas están envueltas en una luz dorada, que parece emanar de varias fuentes. Esta luz moldea algunos elementos, mientras que reduce otros a nítidas y arrugadas siluetas. La organización de los objetos y las formas tiene medida y ritmo, y crea la sensación de que en la pintura hay más de lo que se ve. Las hojas se marchitan y enroscan con un sentido exquisito de su colocación y están dispuestas minuciosamente de tal manera que parecen suspendidas en el aire dorado.

Caravaggio agotó el género del bodegón —para sí mismo al menos— con este único ejemplo. Buscando palabras para expresar la singularidad de esta pintura, Roberto Longhi la denominó «un humilde drama biológico». Es precisamente la naturaleza dramática de la pintura lo que la hace tan insólita, tan poderosa. Las connotaciones de *vanitas* que ofrece la fruta pasada y las implicaciones eucarísticas de las uvas se aúnan en el cesto pintado. Pero la acumulación de símbolos no le basta a Caravaggio, que prefiere expresar su significado de forma dinámica. Su idea del bodegón no consiste en una reunión de objetos, sino en un teatro de formas. Estas frutas caídas tienen una solidez corpórea. Las uvas caen por fuera del cesto. Las hojas están extrañamente antropomorfizadas. El detalle más atrevido es el zarcillo aislado que penetra en la pintura por el lado derecho y cuyo origen no se explica. Las ennegrecidas siluetas de las hojas que cuelgan del nudoso tallo aislado casi podrían ser manos extendidas. Son figuras de la muerte o la desesperación que tratan de asir la luz y la vida. En último término, la pintura no es más que un bodegón, pero está llena de esa misma energía, ese mismo sentido de la agonía y el paroxismo de las grandes pinturas religiosas de Caravaggio.

El origen de *Cesto con frutas* sigue siendo oscuro. Podría habérselo encargado directamente Federico Borromeo, cuando vivió en Roma entre abril de 1597 y mayo de 1601. O podría haber sido un regalo del cardenal Del Monte. En una carta a Borromeo de 1596, Del Monte le agradece ciertos regalos y manifiesta su intención de corresponder con un regalo de «pinturas y relojes». Dice que lamenta el retraso, motivado por el hecho de que «estoy tratando con personas con las que tengo que armarme de paciencia», lo que suena a una referencia al temperamental Caravaggio.

También hay división de opiniones sobre la cuestión de qué pensaba Borromeo de la pintura. Habló de ella en un intrigante pasaje de su *Musaeum*, parte de un tratado titulado *De Pictura Sacra*, escrito en 1618: «De no poco valor es un cesto que contiene flores de vivos tonos. Fue obra de Michelangelo da Caravaggio, que adquirió renombre en Roma. Me hubiera gustado colocar otro cesto parecido al lado, pero al no haber conseguido ninguna obra la incomparable belleza y excelencia de ésta, permaneció sola^[30]». La alusión de Borromeo a flores en vez de a frutas ha motivado que se ponga en entredicho la sinceridad de su admiración por la pintura. Si verdaderamente le hubiera gustado, nunca habría cometido un error tan elemental. Pero no era infrecuente que los miembros de la Iglesia se refiriesen a las uvas

místicas del cristianismo como *flores vineae* (flores de viña), expresión inspirada por el Cantar de los Cantares. Más que indicar la indiferencia de Borromeo, el pasaje podría revelar que era consciente de sus implicaciones más profundas^[31].

PINTURAS PARA LA ORACIÓN Y LA DEVOCIÓN

El hecho de que Federico Borromeo fuera propietario de *Cesto con frutas* sugiere que, con el apoyo de Del Monte, el círculo de clientes y coleccionistas de Caravaggio no tardó en ampliarse. Además de pintar temas seculares, como *Los músicos* y *El tañedor de laúd* para Del Monte, creó una serie de obras religiosas privadas: imágenes de santos y de la Sagrada Familia como ayudas para la oración y la meditación. Éstas también eran obras sutiles y originales que contribuyeron en gran medida a aumentar su reputación de independencia de pensamiento y estilo.

Dos de estas pinturas religiosas, *Magdalena penitente* y *Descanso en la huida a Egipto*, se han conservado juntas en la Colección Pamphilj en Roma desde que se inventariaron allí por vez primera en 1652. De su historia anterior no se sabe nada con certeza, pero es probable que el primer propietario fuera Donna Olimpia Aldobrandini, cuya heredera se casó con el príncipe Camillo Pamphilj en 1647 y se llevó consigo todas las pinturas de la familia. Olimpia Aldobrandini era sobrina del cardenal Pietro Aldobrandini, con quien el cardenal Del Monte jugaba a juegos de azar y frecuentaba la compañía de cortesanías, por lo que habría estado bien situada para adquirir obras de Caravaggio a finales de la década de 1590^[32]; estas dos obras parecen haber formado parte del grupo de pinturas no vendidas que el pintor se llevó consigo cuando se mudó al Palazzo Madama. Mancini, la fuente de información más fiable sobre los primeros años de Caravaggio, afirma que son de la misma época que *La buenaventura*, cuando vivía en casa de Monsignor Fatin Petrigiani^[33], lo que las situaría en 1595-1596, una fecha que concuerda con los colores claros de su paleta y su estilo relativamente blando.

Bellori pensaba que *Magdalena penitente* era de una heterodoxia escandalosa y la describía como uno de los ejemplos más extremos de la obsesión de Caravaggio por reproducir la realidad de forma directa y sin elaboración:

Como Caravaggio sólo aspiraba a la gloria del color, de forma que la tez, la piel, la sangre y las superficies naturales parecieran reales, sólo dirigía mirada y trabajaba a ese fin, dejando de lado los demás aspectos del arte. Por tanto, a fin de hallar figuras y componerlas, cuando encontraba en la ciudad a alguien que le agradaba, no intentaba mejorar las creaciones de la naturaleza. Pintó a una joven secándose el pelo, sentada en una sillita con las manos en el regazo. La representó en una habitación y colocó además un pequeño recipiente de unguento, joyas y piedras preciosas en el suelo, simulando que es la Magdalena. Tiene la cabeza inclinada hacia un lado, y la mejilla, el cuello y el pecho están realizados con colores puros, simples y veraces, realizados por la sencillez de toda la figura, que aparece con los brazos cubiertos por una camisa y el vestido amarillo recogido en las rodillas sobre una saya blanca de damasco floreado. Hemos descrito esta figura con tanto

detalle para mostrar su estilo naturalista y la forma en que imita los colores auténticos con sólo unos pocos tonos.

No es la primera vez, ni será la última, en su vida de Caravaggio que la crítica de Bellori esté atenuada por una admiración renuente. Aunque su dogma académico le obligaba a rechazar la obra, respondió instintivamente a su vívido estilo y su insólita composición.

María Magdalena fue una de las santas más populares de la Iglesia de la Contrarreforma, para la que era fundamental la responsabilidad moral de cada creyente. Se la presentaba como un rutilante ejemplo de arrepentimiento y conversión, un faro para todos los que se consumían en la oscuridad y el pecado. Según la parte más conocida de su leyenda, era una prostituta que se arrepintió y «la amada de Jesús». La María Magdalena bíblica era la mujer por cuya boca fueron exorcizados «siete demonios», según el Evangelio de san Lucas. Pero la tradición también la identificaba con María, la hermana de Marta y Lázaro de Betania, y con una pecadora arrepentida, cuyo nombre no se menciona, a quien Cristo perdonó sus pecados por lavarle los pies con sus lágrimas, enjugárselos con el pelo y ungirlos con unguento (Lucas 7:37-50). En la Iglesia oriental estas figuras se consideraban personas distintas, pero en Occidente las tres se fundieron en María Magdalena. Su leyenda siguió creciendo en la Edad Media y se decía que había ido desde Tierra Santa hasta el sur de Francia, donde «se internó en el yermo y permaneció allí treinta años sin contacto con ninguna persona».

A mediados del siglo xv el florentino Donatello había realizado una sobrecogedora escultura ascética de María Magdalena en el yermo, representándola como una eremita desdentada, con la piel arrugada y consumida, cubierta por un manto de pelo. Pero en la época de Caravaggio la crudeza de la representación de Donatello ya no estaba de moda. La imagen de María Magdalena, epítome de la prostituta arrepentida, había quedado fosilizada por la convención en dos tipos: como un hermoso desnudo en plena naturaleza, decorosamente cubierto con mechones de su frondoso cabello y rezando ante un crucifijo o una calavera, o como una recatada aristócrata leyendo un libro en un aposento.

Caravaggio rechazó los dos estereotipos para crear su personal imagen de María Magdalena. Las manos de la figura son blandas y la anatomía del pecho y del cuello no es convincente, pero la concepción del tema impresiona por su originalidad y dramatismo. Colocó a la joven modelo en una silla tan baja que debía de tener las rodillas muy cerca del suelo. Como resultado, se la ve desde arriba, casi como en una versión comprimida de la vista de pájaro, por lo que en un primer momento no está claro si está sentada o arrodillada en el suelo. Quizá fuera esta insólita perspectiva, tan extraña a las convenciones pictóricas de la época, lo que indujo a Bellori a considerar la obra un perverso ejercicio de pintura exclusivamente óptica. No obstante, hay en ella algo poético. Al sentar tan baja a María Magdalena, Caravaggio

pone de relieve su humildad, cuya etimología, derivada del latín *humus* o suelo, ya expresa la idea de degradación.

La Magdalena de Caravaggio no es un emblema, sino una persona desgarrada. Aunque está en la oscuridad, por encima de ella penetra una cuña abstracta de luz, que parece dramatizar la luz de Cristo iluminando su alma. El pintor la representa tras su conversión, justo después de que Cristo diga: «Tu fe te ha salvado; vete en paz». Una lágrima se desliza por la nariz. Se ha arrancado las joyas de oro y piedras preciosas y las ha arrojado al suelo. El frasco de cristal que está a su lado, lleno hasta sus tres cuartos, contiene el mismo unguento con el que ungió los pies de Cristo. La silueta de un jarrón en el damasco de su vestido es una suerte de reflejo, un truco visual que quizá no carezca de significado. A su vez, ella es como un recipiente colmado del espíritu del Señor. Los ojos cerrados sugieren introspección, incluso el arrebató de una visión mística. Da la impresión de estar acunando a un niño imaginario. Quizá está pensando en su tocaya, la Virgen María, y reflexionando sobre el misterio de la madre cuyo hijo divino está predestinado a morir.

Cuando Caravaggio reformuló a la Magdalena de esta manera, cuando reflexionó sobre lo esencial de la historia y se preguntó cómo darle vida, estaba haciendo precisamente lo que Carlo Borromeo había pedido a los predicadores del Milán postridentino. El verdadero precedente de esta pintura está en las imágenes formadas con palabras, no con pintura o con piedra. No hay nada como su *Magdalena penitente* en el arte visual de la Italia de finales del siglo XVI, pero encontramos paralelismos si acudimos a los sermones de la época. El siguiente sermón, por ejemplo, de Francesco Panigarola, un predicador que conocía bien a Borromeo, describe a María Magdalena en el apasionado arrobamiento de su conversión: «ora vuelve sobre sus pasos con las piernas temblorosas, ora comienza a arrancarse todos sus vanos ornamentos, ora a proferir crueles vituperios contra las mujeres indecentes, ora a denigrar la belleza de los ojos, ora a gemir exclamando: “¡Oh, techo! ¿Por qué no te desplomas y me aplastas?”, arrojando sus collares y joyas, mesándose los cabellos, retorciéndose las manos con violencia, temblaba...»^[34]. La pintura de Caravaggio es como una instantánea de este flujo de pensamientos. Como pintor religioso, siempre reformularía la historia sagrada en un drama vivo y, al hacerlo, quizá empezara recordando las imágenes evocadas en los sermones de su infancia.

Descanso en la huida a Egipto, siempre relacionado con *Magdalena penitente*, debe de ser de la misma época. Caravaggio empleó a la misma joven modelo, una pelirroja, en ambos casos. En la segunda pintura se ha metamorfoseado de una cortesana desesperada en una Virgen exhausta. Aparece sentada en el suelo, acunando al Niño Jesús en el regazo. El sueño de ella no es tan plácido como el del Niño: da cabezadas y su mejilla descansa sobre la cabeza del Niño. Tiene el ceño fruncido. La pintura refleja aquí alguna vacilación. Caravaggio tiene dificultades para representar las articulaciones de la barbilla y el cuello, el cuello y el hombro, y sus flácidas manos sólo son un poco más convincentes que las de *Magdalena penitente*. No

obstante, hay una gran ternura en su concepción de la madre y el hijo. María, agotada, es una refugiada acurrucada con su bebé, que aprovecha para tener un momento de descanso cuando puede. Bellori, renuente admirador de la humanidad de Caravaggio, señaló el efecto conmovedor de «la Virgen que, con la cabeza inclinada, duerme con el niño en el pecho».

En el otro extremo de la pintura aparece sentado un anciano san José de barba cana. Envuelto entre los pliegues de un grueso paño marrón, tiene el rostro gastado de un trabajador. Parece que tiene frío por la manera en que se frota los pies desnudos. Es un tanto desconcertante la proximidad de su cabeza y la del asno, de pie pacientemente detrás de él. Los objetos que se ven a su lado, un hatillo envuelto en un paño de rayas verdes y una garrafa de vino cerrada con un tapón de papel delatan la apresurada partida de la familia. La Sagrada Familia de Caravaggio da la impresión de que se está ocultando. Se acurrucan juntos en una enramada protegidos por la maleza. Como emigrantes ilegales que trataran de evitar ser detenidos, procuran pasar inadvertidos.

La fuente bíblica del pintor es el Evangelio de san Mateo, 2:12-15, que relata los acontecimientos inmediatamente anteriores a la matanza de inocentes ordenada por Herodes: «El ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo”». Entre María con el Niño Jesús en brazos y la figura de san José, Caravaggio ha colocado al ángel del Señor: un adolescente de piel suave, apenas cubierto, representado desde atrás con el rostro de medio perfil. La figura, la única representada de pie, parece un pilar de luz divina contra las oscuras nubes que se ciernen en el horizonte. El ángel toca un violín mientras san José le sujeta amablemente la partitura.

Ha sido posible identificar la música que toca: se trata de *Quam pulcra est et quam decora*, para cuatro voces, de Noel Bauldewyn (ca. 1480-1520), sobre un texto medieval tomado de distintos cantos del Cantar de los Cantares^[35]. La música angélica solemniza la unión espiritual de la somnolienta madre y el niño, que han de entenderse como los verdaderos marido y mujer de la escena. José contempla al ángel con gravedad, como tratando de comprender el significado místico de esta visión celestial. Pero, lo mismo que el lento y fiel asno que tiene a su lado en el cuadro, no alcanza a entender el esquivo significado de las notas que llenan el aire.

Su incomprensión muy bien podría haber reflejado la de muchos contemporáneos de Caravaggio. Como el pintor representó la partitura sin los correspondientes versos del Cantar de los Cantares, una parte vital de su iconografía estaba cifrada desde el comienzo. Hay algo de secreto en *Descanso en la huida a Egipto*. En muchos sentidos es una dramatización emotivamente directa de la historia bíblica. Pero su interpretación es esquiva: una pintura en distintos niveles que sólo comunica su sentido a los que han sido iniciados en su misterio.

El ángel es una de las creaciones más fascinantes de Caravaggio. No había nada

en la Biblia ni en los apócrifos que sugiriera música celestial durante la huida a Egipto de la Sagrada Familia. En los autos sacramentales medievales que relataban la historia sí aparecía un ángel tocando música. El pintor puede que viera alguno de estos autos, que tradicionalmente se representaban en Navidad, y quizá quisiera evocar este teatro sacro popular. Pero su fuente visual del ángel estaba muy lejos del mundo de la piedad medieval. Tomó la figura directamente de *El juicio de Hércules*, una pintura mitológica de 1596 realizada para uno de los techos del Palazzo Farnese por Annibale Carracci. La obra, que se conserva en el Museo di Capodimonte en Nápoles, muestra al mítico Hércules eligiendo entre dos figuras femeninas que personifican el Vicio y la Virtud. Fue la semidesnuda figura del Vicio la que Caravaggio se atrevió a transformar en su ángel. La carrera de Caravaggio estaría marcada por una enconada rivalidad con otros pintores como Annibale Carracci, así que parece probable que deliberadamente estuviera buscando comparaciones entre su obra y *El juicio de Hércules*, que Carracci había pintado sólo unos meses antes.

La apropiación es el pretexto de Caravaggio para una exhibición de su talento. El ladrón resulta ser un mago. La corpulenta figura de Annibale, con sus esculturales paños, es una ficción del Renacimiento tardío, un ser abstraído de la realidad para llevarlo al ámbito del arte. El angélico muchacho de Caravaggio es un tipo de belleza ideal, pero pertenece a la tierra. Sus pies tocan el oscuro suelo, sus estilizadas piernas están colocadas para cargar el peso en el lado izquierdo, el viento despeina su pelo rizado. Incluso las alas, modeladas como las de una paloma, anuncian la característica fidelidad de Caravaggio a la realidad. El innecesario bucle de cuerda que sale de una de las clavijas del violín constituye una última nota de realismo cautivador. Todo esto pone de relieve la distancia entre la etérea sensualidad de Carracci y el ángel completamente materializado de Caravaggio. Pero el tropo más audaz de la inversión es la transformación de su significado. Una personificación de la tentación se ha reconfigurado como un ángel. El vicio ha sido santificado. Lo profano ha sido investido de un significado sagrado, lo mismo que en el Cantar de los Cantares. Como el texto semioculto que encierra, *Descanso en la huida a Egipto* está imbuido de erotismo. El seductor y misterioso ángel —sensualidad y divinidad entrelazadas— divide la pintura como un relámpago.

Poco después de *Magdalena penitente* y de *Descanso en la huida a Egipto*, Caravaggio creó la más audaz de todas sus pinturas religiosas: *San Francisco de Asís en éxtasis*, que se conserva en el Wadsworth Atheneum, Connecticut. Se trata de un nocturno en un paisaje sombrío e impreciso, iluminado por los distantes fulgores del alba. El pintor dirige un rayo de luz divina a la figura del santo extático, que se desploma en los brazos de su ángel guardián.

No hay acuerdo entre los estudiosos sobre quién encargó esta pintura a Caravaggio. Los dos candidatos son Ottavio Costa, un rico banquero, y Del Monte. Hay indicios que apoyan cada opción, e incluso las dos. En el testamento de Costa, de 1605, se menciona un cuadro de san Francisco de Caravaggio, mientras que el

heredero de Del Monte vendió en 1627 «un *San Francisco en éxtasis* de Michel Agnolo [sic] da Caravaggio con un marco de oro adornado, de cuatro *palmi*^[36]». No se sabe si se trata de la misma pintura o de dos versiones de la misma composición. El nombre del cardenal Del Monte era Francesco y hemos visto que tenía un interés especial por las imágenes de santos, así que aunque quizá nunca se aclaren los pormenores de su historia temprana, la pintura que ahora está en Connecticut bien pudo haber estado expuesta durante algún tiempo en el Palazzo Madama, quizá no lejos de la obra anterior de un ensayo musical. Hay un llamativo parecido entre el muchacho con las alas de Cupido en *Los músicos* y el ángel que sostiene al santo extático en la pintura posterior. Probablemente para las dos figuras el mismo modelo.

San Francisco de Asís en éxtasis es una pintura crucial en el desarrollo inicial de Caravaggio. Ya anuncia el absoluto tenebrismo que se convertiría en la marca de su revolucionario estilo, «el empleo generoso del negro y los tonos oscuros —en palabras de Bellori— para dar relieve a las formas^[37]». También muestra por primera vez la fascinación que acompañaría a Caravaggio toda su vida por las tendencias más dramáticas e intensas de la espiritualidad de la Contrarreforma católica. Expresa la idea de un amor transfigurador a Cristo, un amor tan profundo que se convierte en una forma de autoaniquilación mística.

En Italia, durante los últimos años del siglo XVI, se fomentaba la emulación de Francisco de Asís más que la de ningún otro santo. La Iglesia de la Contrarreforma veía la Edad Media como una época de una piedad poderosamente sencilla, sin las disensiones creadas por la especulación teológica. San Francisco había predicado de forma emotiva y dramática, dirigiéndose a los sentimientos, más que al intelecto. Instaba a sus seguidores a que venerasen la naturaleza como la creación sagrada de Dios y sostenía que la única forma de seguir el mensaje de Cristo era hacerlo realidad en la vida diaria. En la oración trataba de contemplar los hechos del Nuevo Testamento. En público los representaba, convirtiendo su cuerpo en la imagen viva de Jesucristo. Vestido con tela de saco y cubierto de cenizas, ceñido con una soga como un animal, revivía las humillaciones de Cristo en el camino al Calvario. El acontecimiento más importante de la vida de san Francisco fue un milagro de identificación empática. Un día, el santo concentró sus plegarias con tanta intensidad en la imagen de Cristo que recibió milagrosamente en su cuerpo los estigmas de la crucifixión. Esta idea se grabó en la memoria cristiana popular y devino el símbolo último del poder de la plegaria y la contemplación que conducen al creyente a Dios. Éste es el tema de la pintura de Caravaggio y se convirtió en el principio orientador de su arte. Todas sus pinturas religiosas serían representaciones o reformulaciones, muy próximas a la vívida teatralidad de la devoción franciscana.

El milagro de los estigmas se relata en detalle en *Vida de san Francisco de Asís*, escrita por san Buenaventura a mediados del siglo XIII. San Buenaventura cuenta que el santo subió al monte Alverna, un monte solitario en el centro de los Apeninos, con uno de sus seguidores, el hermano Leo, para orar y ayunar. Mientras estaba absorto

en la devoción a Cristo, apareció en el cielo un serafín con seis alas llameantes. Cuando el ángel se aproximó, san Francisco vio la efigie de un hombre crucificado entre sus alas:

Estaba sumamente admirado ante una visión tan misteriosa, sabiendo que el dolor de la pasión de ningún modo podía avenirse con la dicha inmortal de un serafín. Por fin, el Señor le dio a entender que aquella visión le había sido presentada así por la divina Providencia para que el amigo de Cristo supiera de antemano que había de ser transformado totalmente en la imagen de Cristo crucificado no por el martirio de la carne, sino por el incendio de su espíritu. Así sucedió, porque al desaparecer la visión dejó en su corazón un ardor maravilloso, y no fue menos maravillosa la efigie de las señales que imprimió en su carne. Así pues, al instante comenzaron a aparecer en sus manos y pies las señales de los clavos, tal como lo había visto poco antes en la imagen del varón crucificado [...]. Así, también el costado derecho, como si hubiera sido traspasado por una lanza^[38].

San Buenaventura hace aquí una delicada distinción. El Señor comunica a san Francisco que se transformará en «la imagen de Cristo crucificado» no por la mortificación de la carne, sino en virtud del fuego de su corazón: «no por el martirio de la carne, sino por el incendio de su espíritu». Es el amor, no el dolor, lo que transfigura al ser humano en la búsqueda de Dios. Cuando san Francisco comprende esto, el serafín desaparece. En ese preciso momento aparece una herida en su corazón y acto seguido los estigmas en los pies y las manos del santo.

La composición de Caravaggio indica no sólo que había leído *Vida de san Francisco de Asís*, sino que pretendía dramatizar el momento crucial de la historia: cuando aparece la herida en el corazón del santo y el serafín desaparece. Mientras el santo se desploma hacia atrás, se lleva la mano derecha involuntariamente a un desgarramiento en el hábito, donde se ve que ha empezado a sangrar una herida en su costado. No hay signos de estigmas en los pies ni en las manos, ni ningún serafín en el cielo. En las representaciones de san Francisco no había ningún precedente de que se mostrara la herida en el costado pero se omitieran las otras. Tampoco tenía precedente el ángel arrodillado que sujeta al santo en sus brazos. Por tanto, Caravaggio fue el primer artista que representó al santo en el suelo en el momento de recibir los estigmas.

Esta pintura fue innovadora en todos los sentidos: estilo, iconografía, drama. Sin duda, desmiente la calumnia de que Caravaggio era un ingenuo realista lombardo, al que sólo interesaba destacar por el brillo mimético de su arte. *San Francisco de Asís en éxtasis* es una pintura llena de sutiles reflexiones poéticas sobre el significado profundo del momento transfigurador de la comunión con Cristo. Apenas visible en la oscuridad, detrás del ángel y del santo, hay un pequeño grupo de pastores en torno

a un fuego, uno de los cuales señala excitado hacia el cielo. Aquí Caravaggio está reflejando conscientemente la imaginería tradicional del nacimiento de Cristo —que con frecuencia se pintaba como un nocturno—, como dando a entender que en el momento de su éxtasis san Francisco ha renacido en la imagen del propio Cristo. Por lo tanto, en este breve momento de muerte-en-vida está implícito un segundo nacimiento de san Francisco, que marcaría su destino de vivir sólo en y para Cristo: vivir como *alter Christus*, otro Cristo, según relataba la leyenda.

El grupo de santo y ángel recuerda otra tradición del arte cristiano: las imágenes de Cristo muerto, en brazos de su madre, la Virgen María. El ángel de Caravaggio es más alto que la figura, lo que a veces se ha atribuido a la torpeza juvenil del pintor; sin embargo, en realidad es un recurso poético para expresar el patetismo del cuerpo inerte del santo: en muchas imágenes de la Virgen llorando la muerte de Cristo, incluida la famosa *Pietà* de Michelangelo en San Pedro, el cuerpo de la madre es considerablemente mayor que el de su hijo muerto. Este eco de la muerte y lamentación de Cristo quizá tuviera por objeto asimismo expresar la idea de que, mediante la meditación en la Pasión de Cristo, san Francisco obró el milagro de su propia transfiguración. Meditando sobre Cristo muerto, alcanzó ese estado de empatía galvanizadora que propició la visión del serafín.

San Francisco era una figura de un pasado relativamente reciente. Los católicos otorgaban gran valor a su leyenda en buena medida porque parecía una demostración tangible de la presencia de un Dios milagroso en el mundo real y actual. Los protestantes rechazaban la veneración de los santos y sus reliquias, pues sostenían que desplazaba el culto de su verdadero objeto, que era Dios. La destrucción de los relicarios y la supresión de las peregrinaciones en los países del norte protestante en parte obedecían al intento de poner coto a lo que percibían como una pérdida de divinidad del centro sagrado a favor de los márgenes apócrifos. Pero en la Italia católica se temía que ese purismo teológico acabase robando al mundo su magia cristiana. Abandonar las imágenes y las reliquias de los santos, junto con los rituales asociados a su culto, podría crear la sensación de un mundo definitivamente desencantado, escindido del pasado sagrado.

Muchas de las iniciativas religiosas de la Contrarreforma iban dirigidas a este nexo de temor, deseo y fe. Uno de los desafíos que la Iglesia católica se planteó en tiempo de Caravaggio fue demostrar que los mundos cristianos antiguo y moderno no constituían eras distintas, sino que, por el contrario, formaban un continuo ininterrumpido. Y para demostrarlo se acudió al propio tejido de Roma, donde se habían desarrollado muchos de los dramas de la historia cristiana. El descubrimiento de las catacumbas, los lugares donde habían sido enterradas las primeras generaciones de cristianos romanos, condujo al auge de lo que cabría denominar «arqueología sagrada». En el siglo XVII el arzobispo de Vaison, Joseph-Marie Suarez, examinó los mosaicos de la antigua Roma desde una perspectiva cristiana. El estudio de Antonio Bosio sobre el esqueleto arquitectónico enterrado de la ciudad, *Roma*

Sotterranea, se publicó póstumamente en 1632. Otro estudioso, Antonio Gallonio, se pasó años investigando los instrumentos y reconstruyendo los métodos del martirologio cristiano, y publicó los resultados en 1591 con el título *Torturas y tormentos de los mártires cristianos*. Gallonio dio a los capítulos de su libro unos títulos sanguinariamente descriptivos —«De la rueda, el potro y la parrilla como instrumentos de tortura» o «De los instrumentos de tortura con los que los ateos solían arrancar la carne de los fieles siervos de Cristo, a saber, tenazas, ganchos y almohazas de hierro»— y su texto fue inmensamente popular. Las ediciones más ilustradas atestiguan la ambición subyacente del autor: otorgar a aquellas muertes de venerable memoria una inmediatez tan horripilante como la de las ejecuciones del día anterior.

El pasado no debía considerarse pasado. La época de los milagros y martirios no era otro tiempo, ya muerto y enterrado, cuyo fin había que lamentar; era parte del presente. Las peregrinaciones que se fomentaban entre los católicos servían precisamente para reafirmar esa creencia, porque viajar a un lugar sagrado era trasladarse en el tiempo además de en el espacio, volver a través de los siglos, en la mente y el espíritu, para revivir los acontecimientos de la historia sagrada como si estuvieran sucediendo aquí y ahora. El agustino Ascanio Donguidi, canónigo regular de San Giovanni in Laterano, una de las principales iglesias de peregrinación de Roma, publicó una guía para peregrinos en el año 1600. Al aproximarse a San Pedro, advertía,

Con qué gozo meditarás sobre tu visita a todos los santos cuyas reliquias se conservan en esa iglesia. Imagínate que los hubieras conocido vivos actualmente... ¡Con cuánta más devoción y fervor y alegría entrarías en San Pedro, si pensaras que en verdad lo ibas a encontrar allí... sentado en el trono pontificio! ¡Cómo te apresurarías, y aun correrías, si imaginaras que ibas a encontrarle [vivo] en dicha iglesia, en la que están enterrados todos los mártires, los papas, los confesores y las santas vírgenes! Y [no es sólo un producto de tu imaginación] porque es cierto que vas a visitarlos, y es muy cierto que están vivos en la gloria. Y escucharán tus peticiones, tus plegarias y súplicas, y se las presentarán a Dios^[39].

No sólo había que venerar a los antiguos santos, y comunicarse con ellos como si todavía estuvieran vivos. Había que proclamar que sus milagros se repetían en el mundo contemporáneo, en las vidas de nuevos santos. En las vidas de los penitentes, sacerdotes y monjas carismáticas del siglo XVI no eran infrecuentes los éxtasis de amor empático similares a los de san Francisco. Es sabido que las memorias de santa Teresa de Ávila, publicadas en 1588, hablan de un ángel que fue a verla cuando estaba absorta en la oración y le clavó en el pecho una saeta de amor divino: «No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun

harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento^[40]».

La pintura de Caravaggio debía suscitar reflexiones no sólo sobre la estigmatización de san Francisco. *San Francisco de Asís en éxtasis* encarnaba un ideal de amor cristiano transfigurador, ilustrado no sólo por san Francisco y santa Teresa, sino también —y más próximo a los corazones romanos— por san Filippo Neri, fundador de la Orden de los Oratorianos. Igual que a santa Teresa, a Neri le habían fascinado las leyendas de un santo como Francisco de Asís y el poder y la autoridad de la Iglesia primitiva. Desde muy joven rezaba continuamente en las catacumbas de los santos más antiguos, y fue en la de san Sebastiano donde experimentó el éxtasis y la divina herida del amor:

En 1544, poco antes de Pentecostés, Felipe, que aún era lego, estaba rezando al Espíritu Santo en la catacumba de san Sebastiano, cuando le pareció que una bola de fuego se introducía en su boca y alcanzaba su corazón. Al mismo tiempo, sintió un fuego de amor que se manifestó como calor físico, por lo que se arrojó al suelo y se desnudó el pecho para enfriarlo. Cuando se incorporó era presa de violentos temblores, acompañados de una extraordinaria alegría, y cuando se llevó la mano al corazón percibió allí una hinchazón del tamaño del puño de un hombre... Entonces comenzó esa palpitación del corazón que le duró toda su vida y que sentía especialmente cuando estaba rezando, escuchando confesión, diciendo misa o dando la comunión, o cuando hablaba sobre algún tema que agitaba sus emociones. Tan violenta era esta palpitación que los que mejor le conocían la describían como martillazos, y le causaba unos temblores que le sacudían la silla, la cama o incluso toda la habitación. Sin embargo, cuando abrazaba a sus penitentes contra su corazón sentía un extraordinario consuelo^[41].

Estas historias modernas de éxtasis sagrado eran bien conocidas por quienes encargaron y pagaron las primeras pinturas religiosas de Caravaggio. Neri había confiado la historia de su dichosa experiencia con el fuego divino al cardenal Federico Borromeo, propietario de *Cesto con frutas*. Hacia el final de su vida, el cardenal Del Monte pronunció una *laudatio* de santa Teresa, con ocasión de su canonización.

El inusual énfasis de Caravaggio sobre el amor que ardía en el corazón de san Francisco evocaba expresamente paralelismos entre su leyenda y la de los santos modernos. El pasado sagrado se proyecta en el presente. La luz divina que resplandeció sobre san Francisco todavía puede iluminar a todo aquel que tenga ojos para ver. *San Francisco de Asís en éxtasis* es más que la ilustración de un episodio en la vida de un santo. Ofrece un consolador sueño de transfiguración, un estado de unidad con Cristo al que todos pueden aspirar. Ése es el significado de su detalle más

llamativo: el arrugado rostro con ojos cerrados del santo extático. Caravaggio pintó a san Francisco como un ser humano real, de carne y hueso, un hombre con rasgos perfectamente definidos, a quien se podría reconocer incluso en las oscuras calles de Roma por la noche. No sólo eso: dio al santo su propio rostro^[42]. Es una extraordinaria afirmación de autoidentificación, pero que estaría más que justificada por las posteriores obras religiosas de Caravaggio. Ningún otro pintor de su tiempo haría más por recuperar y proclamar esa humildad solemne y ascética que es la esencia del ideal franciscano.

ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO

Lo sagrado y lo profano están inextricablemente unidos en las primeras obras de Caravaggio. Pinturas de temas en apariencia mundanos están cargadas de anhelo espiritual, mientras que en sus representaciones de los santos o de la Sagrada Familia encontramos destellos de un erotismo embriagador. El pintor sueña con la belleza angélica, pero sólo puede personificarla en hermosos muchachos. El atractivo sensual y sexual de esas figuras jóvenes de piel suave como el coqueto ángel-músico de *Descanso en la huida a Egipto*, o el angélico ministrante de san Francisco, se ha considerado una prueba de la homosexualidad del pintor. La verdad no es evidente. A Caravaggio podía excitarle la presencia física de otros hombres; de otra forma, no habría pintado esas figuras de la forma en que lo hizo. Pero también le atraían las mujeres, como demuestran con toda claridad ciertas pinturas de finales de la década de 1590, por ejemplo, la fascinante *Santa Catalina de Alejandría*. En la medida en que el arte delata al hombre, la obra de Caravaggio sugiere una personalidad sexual ambigua. Si nos basamos en lo que revelan sus pinturas, no era heterosexual ni homosexual, términos que en cualquier caso son anacrónicos aplicados a su mundo. Era omnisexual.

El modo en que Caravaggio contemplaba el mundo devorándolo le impedía pintar formas idealizadas. Hay una nota de realismo aparentemente involuntario en muchos detalles de sus pinturas: una nota que, cada vez más, aprendió a manipular y controlar. Esto intrigaba y fascinaba a sus contemporáneos y hacía sus pinturas peligrosamente impredecibles. De repente, algo grosero y ordinario parecía tocado por un milagro; un misterio sagrado podía revelar fragmentos de un sueño erótico diurno. Las primeras obras de Caravaggio son seductoras en parte porque son tan ambiguas y metafóricas. Expresan las ausencias de su imaginación y dejan espacio a la respuesta no regulada del ojo que las examina libremente. Hablan de piedad pero hacen concesiones a la mente impía, mezclando culpablemente los placeres mundanos con una expresión de devoción genuina.

Los patronos más sofisticados de Caravaggio estaban familiarizados con esas ambigüedades tan sutiles. La mejor prueba de ello es una intrigante correspondencia entre un clérigo de Vicenza llamado Paolo Gualdo y el cardenal Ottavio Paravicino. Éste, que había asistido al concierto de Vittoria Archilei, era amigo de Del Monte y uno de los tres cardenales romanos relacionados con la Orden de los Oratorianos de Filippo Neri. Gualdo era un clérigo erudito con fuertes vínculos con la cultura humanista del Véneto en general y Vicenza en particular. Era amigo del poeta Tasso y escribió una biografía del arquitecto Palladio. También era un amante de la pintura que intentó en vano obtener una obra de Caravaggio.

En una de sus cartas a Paravicino, Gualdo recuerda esa decepción. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona con un tono de falsa modestia, se pone en el papel de un sencillo sacerdote sin medios, movido por la filantropía, además de por el amor al

arte, cuyas peticiones habían sido injustamente rechazadas por Caravaggio: «El buen sacerdote tiene cierto discernimiento en lo que se refiere a la pintura, pero no muchas joyas para costearse su capricho, por lo que parecía una buena ocasión de ayudar a un *galant'huomo* del arte de la pintura, y de paso obtener algún cuadro elegante^[43]».

La alusión a Caravaggio como un *galant'huomo* sugiere no sólo su preeminencia como pintor sino también ciertas aspiraciones sociales. El término, que era intercambiable con *valent'huomo*, significaba «virtuoso» o «experto» en un campo determinado. No obstante, también encerraba asociaciones de valor y, por extensión, de honor. La carta de Gualdo data de 1603, pero como alude a «un cuadro» y en otro lugar menciona al cardenal Del Monte, parece razonable suponer que tenía en mente las obras de mediados a finales de la década de 1590.

Una carta todavía más interesante en lo que atañe a Caravaggio fue la que Paravicino escribió a Gualdo en agosto de 1603. Se trata de un texto de chanza, lleno de acertijos y alusiones galantes, que relata un encuentro imaginario entre el fantasma de Caravaggio y una versión caricaturizada de Gualdo, el sacerdote de Vicenza amigo de Paravicino:

Michelangelo da Caravaggio, excelente pintor, afirma que fue como una sombra o espíritu a Vicenza, donde conoció a un *galant'huomo* amante de la pintura que le hizo un sinfín de preguntas. Lo describe, pero no lo pinta con su pincel, como un sacerdote con aire de clérigo solemnemente reformado que, si no hablara, parecería un teatino [los teatinos eran una orden de la Contrarreforma que destacaba por su ascetismo y severidad moral]. Pero en cuanto abre la boca toca todos los temas, y lo hace con un espíritu gallardo. Me parece que tiene un barniz de todas las ciencias, afirma Caravaggio, pero como me faltan los conocimientos necesarios, no puedo llegar al fondo de lo que sabe realmente. Se describe como alguien que está enormemente interesado en que le pinten algo, y lo mismo habla de varias iglesias que de alguna obra excelente para su señor, el obispo de Padua. Pero Caravaggio habría hecho para él alguna pintura en esa zona intermedia, entre lo sagrado y lo profano, una pintura que no le hubiera gustado ver desde lejos...

El objeto de esta carta es tomar el pelo a Gualdo y, con la mayor delicadeza, desmontar sus pretensiones de superioridad —que en cualquier caso se habían expresado en un tono de autoparodia—. Caravaggio y su arte no son más que herramientas para ese fin lúdico. Pero pese a sus crípticos circunloquios, la carta de Paravicino es muy reveladora sobre los arriesgados placeres que experimentaban los conoedores atentos de las pinturas de Caravaggio.

Todo el pasaje es un juego de apariencia y realidad. Al principio, el personaje de Gualdo parece ser un severo y correcto sacerdote de la Contrarreforma, pero cuando habla con galantería sobre todos los temas posibles, muestra que su mente es más

inquieta de lo que las apariencias habían dado a entender. No es que sea necesariamente irreligioso, sino que piensa en más cosas que en la religión. Pero incluso este segundo Gualdo, *galant'huomo* del arte y de todas las ciencias, quizá no sea todo lo que parece, pues el Caravaggio ficticio de la carta confiesa que no está en condiciones de juzgar lo que verdaderamente sabe.

En la segunda parte de la historia de Paravicino, la que se refiere al encargo imaginario de una pintura, se establece un contraste parecido entre aparentar y ser. Gualdo afirma que está pensando en una pintura para una iglesia o para su superior, el obispo de Padua. Pero Caravaggio es capaz de ver a través de esa cortina de humo y sabe lo que *realmente* le gustaría. Decide no pintar un retablo —una obra monumental y piadosa—, porque una obra de arte pública, destinada a ser vista y leída desde la distancia, no satisfaría a un hombre de la personalidad de Gualdo. Por el contrario, pintaría algo muy distinto: una obra que pareciera devota, pero también agradara a un gusto por los placeres profanos. Sería una pintura para contemplarla en privado, «que no le hubiera gustado ver desde lejos», porque sólo revelaría sus placeres al examinarla de cerca. Una pintura semejante, se da a entender sutilmente, sería el complemento ideal de Gualdo, porque resultaría tan inasible como él. Para el sacerdote que no es del todo clerical, para el hombre que no es todo lo que parece, Paravicino ha encontrado el regalo perfecto: una obra de Caravaggio.

BACO Y LA CABEZA DE LA MEDUSA

Ninguna de las obras del artista muestra mejor esa ambivalencia entre lo sagrado y lo profano que el *Baco* que pintó en algún momento en 1597 o 1598 para su protector, el cardenal Del Monte. Este último *Baco* es muy distinto de *Autorretrato como Baco*: representado por el propio artista en sus días de aprendiz descontento, es el juerguista que falta a sus obligaciones. Esta vez parece que el modelo fue Mario Minniti, el amigo siciliano de Caravaggio. Es un dios del vino bien alimentado, de mejillas sonrosadas y atezado, y lleva una corona de hojas de parra y uvas. Conserva cierto aire de misterio dionisiaco, pero sobre todo es la encarnación romana del dios griego. Vestido con una toga, aparece sobre un *triclinium*, como los antiguos romanos en los banquetes.

Encima de la mesa, delante de él, hay una licorera, con tres cuartos de un vino tan oscuro que parece negro. En la superficie se ven burbujas y el nivel no está recto, un toque de realismo que hace incluso más efímero el momento que capta la pintura. El muchacho acaba de dejarla sobre la mesa, después de servirse en la fina copa veneciana que sostiene delicadamente con la mano izquierda. Está ofreciendo el vino al observador de la pintura. Su expresión es un tanto enigmática y tiene las cejas ligeramente arqueadas como invitación y desafío: descíframe si puedes.

Baco es una obra de arte sofisticada y cortesana, calculada para atrapar la mirada del observador. Es un enigma personificado en infinidad de detalles cautivadores. Vista desde cierta perspectiva, la pintura desborda sensualidad cuando no lascivia. El muchacho, apenas vestido, podría no ser más que un regalo sexual en un elaborado envoltorio. ¿Acaso no apunta él mismo a esa posibilidad al jugar de forma sugerente con el lazo negro que le sujeta la ropa?

Éste sería el enfoque profano; pero también hay margen para un enfoque devoto. Hay otra forma de deshacer ese nudo. *Baco* es el dios del vino y de la fecundidad otoñal, y por ello Caravaggio le ha dado otro de sus rebosantes cestos de fruta. Las uvas negras nunca han parecido tan lustrosas; los higos, tan maduros. Pero, de nuevo, las hojas están marchitas, la manzana tiene gusanos y el membrillo y la ciruela se están pasando. La granada ha estallado y vierte sus carnosas semillas. Una vez más se percibe en el aire una implicación eucarística. El verano ha dado paso al otoño y las hojas marchitas del borde del cesto son un presagio de la muerte inminente. Pero también aquí hay esperanza: el vaso de vino que el dios-muchacho sujeta con tanto cuidado —y con una intención metafórica tan precisa— directamente sobre el cesto de fruta pasada contiene la promesa trascendente de vida eterna.

Según el pensamiento neoplatónico del Renacimiento, el mito clásico ya prefiguraba de forma imprecisa la verdad cristiana. La leyenda de Dioniso, que moría para renacer, se consideraba una profecía pagana de la llegada de Cristo. Por tanto, la figura de Dioniso/*Baco* llegó a asociarse con la del Salvador. El *Baco* de Caravaggio tiene ojos solemnes y tristes. Los que perciben su aspecto cristiano quizá se hayan

dado cuenta de que la toga que lleva tan suelta también se parece a una mortaja. El vino que ofrece es el vino de su sangre, a lo que alude la sombra con forma de corazón, que parece apuntar al corazón de la figura, proyectada por la licorera. La aparente promesa de goce físico se ha transfigurado en un don metafísico.

La pintura se refiere a la naturaleza engañosa de las apariencias; sin embargo, también exhibe los mismos engaños que la han hecho realidad. Como había hecho en *Los músicos*, Caravaggio permite que el espectador se asome tras la escena de su propio sacrificio. El rostro y las manos del modelo están tostados por el sol, como indicando que es alguien que tiene que salir al mundo y ganarse la vida bajo el sol de mediodía. Tiene restos de suciedad bajo las uñas de la mano izquierda. El lecho romano en el que reposa se ha creado colocando sábanas blancas sobre un almohadón un tanto sucio y gastado, decorado con terliz azul. Este muchacho no es *realmente* Baco, sino que está representándolo^[44].

Baco no tardó en encontrarse en las colecciones de los Medici en Florencia. Es probable que Del Monte lo encargara específicamente como regalo para el gran duque, pero no parece que fuera bien recibido. El dios de uñas sucias y piel quemada quizá les pareciera a los Medici una broma de mal gusto o puede que les escandalizara la atención prestada en la obra al sensual cuerpo del muchacho medio desnudo. En cualquier caso, desapareció de la vista en cuanto llegó a su colección. Cuando, unos cuatrocientos años después, fue redescubierta en un sótano de los Uffizi, no sólo no había sido catalogada nunca, sino que tampoco había sido enmarcada.

En 1598 Del Monte regaló otra pintura de Caravaggio a su protector Medici. Baglione escribe que el artista creó «la cabeza de una horripilante Medusa con víboras en lugar de cabello sobre un escudo, que el cardenal envió como regalo a Ferdinando, gran duque de Toscana^[45]». A diferencia de *Baco*, la *Medusa* fue recibida con entusiasmo y exhibida en las colecciones de los Medici. Es una de las invenciones más extraordinarias de Caravaggio. Pintada sobre un lienzo circular extendido sobre un escudo convexo de madera de álamo, la pintura recrea el monstruo legendario en el momento en que exhala su último suspiro. En el mito griego, la Medusa de cabeza de serpientes convertía en piedra a todos los que la miraban, hasta que el héroe Perseo, guiándose por su reflejo en el bruñido escudo que portaba, le cortó la cabeza. En la pintura de Caravaggio salen gruesos chorros de sangre del cuello de la horrible criatura, a la que acaban de cortar la cabeza con un tajo por debajo de la mandíbula. Tiene la mirada fija y la boca abierta en un grito silencioso. Las serpientes del pelo se retuercen convulsivamente en mortal agonía.

Este monstruo agonizante, representado con atractivos rasgos masculinos, es otro de los autorretratos del artista^[46]: «*Item: un espejo convexo*», dice una de las entradas de un inventario de las posesiones de Caravaggio. Las distorsiones del rostro del pintor, como aparece en la *Medusa*, indican que utilizó un espejo convexo para pintarlo. Como en un reflejo convexo, las mejillas y la frente aparecen un tanto más

anchas y alargadas. Caravaggio da otra vuelta de tuerca haciendo que su reflejo convexo, pintado sobre un escudo convexo, parezca que en realidad es *cóncavo*. La sombra que proyecta la cabeza de la Medusa crea la ilusión de una superficie circular curva que va disminuyendo según se aleja del espectador, como un cuenco hueco.

Caravaggio trató el encargo como un pretexto para exhibir sus peculiares habilidades y técnicas, hasta el punto de que esta obra casi podría considerarse su emblema o *impresa*. Lo mismo que él sirvió de modelo para el rostro, también pintó las serpientes a partir de ejemplares vivos, pero es típico de su pragmatismo que no utilizara víboras auténticas, sino una especie de serpientes de agua comunes en el Tíber. Debíó de pedir a algún pescador que le cogiera unas cuantas.

Igual que Perseo había matado a la Gorgona de pelo de serpientes, Caravaggio se propuso superar a todos los artistas que habían tratado ese tema. La *Medusa* es una obra tan ostentosa y audaz que parece haber sido realizada para presentarla a un premio. Giorgio Vasari había dicho que sin la intensa competencia existente entre los artistas florentinos, no habría habido Renacimiento italiano. Su *Vidas de artistas* está llena de relatos de esa rivalidad y de competiciones entre artistas de tiempos anteriores: por ejemplo, la historia de Ghiberti y Brunelleschi compitiendo por el encargo de las puertas de bronce del Baptisterio de Florencia, o de Michelangelo y Leonardo da Vinci trabajando, uno enfrente de otro, en dos enormes pinturas de una batalla para la sala del Consiglio Maggiore del Palazzo Vecchio. Al encargarle la *Medusa*, el cardenal Del Monte estaba organizando conscientemente otra competición parecida: enfrentó a Caravaggio contra el propio Leonardo. No sólo era la *Medusa* de Leonardo una de sus creaciones más idiosincrásicas, sino que también se hallaba en Florencia, en la colección de los Medici. La obra se ha perdido y sólo sobrevive en el relato de Vasari de la vida de Leonardo:

Y, tras enyesarla [la rodela] y prepararla a su manera, empezó a pensar en lo que se podría pintar en ella con el fin de que asustara a quien la tuviera delante, y produjera los mismos efectos que la cabeza de Medusa. Con este objeto, Leonardo llevó a una sala suya, en la que sólo entraba él, lagartijas, lagartos, grillos, serpientes, mariposas, langostas, lechuzas y otras especies extrañas de animales semejantes: de esta multitud, adecuadamente combinada, extrajo una criatura muy horrible y espantosa, que envenenaba con el hálito y exhalaba aire de fuego. Y la representó saliendo de una piedra oscura y partida, exhalando veneno de la garganta abierta, fuego de los ojos y humo de la nariz, de una forma tan extraña que parecía algo monstruoso y horrible. Y aunque sufrió mucho haciéndola, porque la sala estaba llena de los efluvios demasiado crueles de los animales muertos, Leonardo ni siquiera los notaba, debido al gran amor que le tenía al arte^[47].

Caravaggio también estudió animales vivos en el proceso de crear su monstruo,

pero, por lo demás, su Medusa difícilmente podría haber sido más distinta de la descrita por Vasari. La pintura de Leonardo suena complicada y llena de detalles circunstanciales, con rocas y peñascos, una teatral entrada del monstruo e incluso el aire espeso con fuego y humo: el tipo de obra que reflejaba su mente inquieta. Por el contrario, la brillantez de la *Medusa* de Caravaggio refleja su constante búsqueda de un arte realista. Leonardo había pintado una Medusa que parecía ingeniosamente apropiada como decoración de un escudo. Caravaggio hizo algo más atrevido y conceptualmente mucho más puro. Creó una pintura que buscaba trascender su propio medio y convertirse en aquello que describe. Su *Medusa* no es una pintura de un escudo o, al menos, no pretende serlo. Pretende *ser* el propio escudo, sujeto en la mano de Perseo en el momento en que mata a la Medusa. Es una pintura que debe ser admirada de cerca y pasar de mano en mano. Al contemplarla así, el observador se *convierte* en el héroe mismo: contempla, a través de sus ojos, el reflejo de la Medusa, al mismo tiempo que ella se ve morir, en su propio reflejo, en el espejo del escudo.

La mejor forma de comprender la verdadera naturaleza de la ilusión de Caravaggio —cerrar el círculo de miradas que exige el arte del pintor— sería sujetarlo uno mismo. ¿Lo hizo así Ferdinando de' Medici y sonrió ante el ingenio de la idea? Desde luego, entre las generaciones posteriores de Medici persistió la intuición de que ésta no era una pintura como las demás, simplemente para colgarla en la pared. Un inventario de la armería de la familia en 1631 revela que se exhibía con una armadura colocada como un caballero armado de pie. La figura la sujetaba como un escudo auténtico.

La *Medusa* de Caravaggio pretendía transformar a su propietario en Perseo. Regalársela a un Medici era hacerle un cumplido familiar. El mito de Perseo había quedado asimilado a la mitología del poder Medici a mediados del siglo XVI, cuando la familia asumió el control absoluto sobre lo que había sido la república florentina. El *Perseo* de Benvenuto Cellini, un monumental bronce prodigiosamente persuasivo, en el que el héroe esgrime una cimitarra y sujeta en alto la cabeza de la Medusa, era un símbolo público del poder Medici: una expresiva demostración de lo que le ocurriría a quien tuviera la temeridad de oponerse a él. La *Medusa* de Caravaggio, que sutilmente revivía aquellas viejas asociaciones, es una alabanza inteligente además de una extraordinaria obra de arte.

No obstante, el mayor cumplido se lo hizo el pintor implícitamente a sí mismo. Él es quien personifica a la Medusa, el monstruo que podía ser derrotado, pero cuyos poderes mágicos son lo más impresionante de su leyenda. Con la boca y los ojos abiertos, el pintor representa su papel y, de esa forma, reclama para sí sus oscuros poderes mágicos. La Medusa petrifica a quien mira, manteniéndole para siempre en un instante del ser. Toma un momento intenso del flujo de la vida y hace que dure para siempre. Esto es lo que hace Caravaggio. La magia de ella es la del pintor: un arte que petrifica.

EN EL LABORATORIO DEL ALQUIMISTA

En algún momento hacia 1599, Del Monte invitó a Caravaggio a su villa próxima a la Porta Pinciana y le encargó la decoración del Tesoretto, una habitación estrecha y rectangular, contigua a la destilería en la que el cardenal llevaba a cabo sus experimentos de alquimia. Oculto, privado, este aposento recuerda al *studiolo* de Francesco de' Medici en el Palazzo Vecchio de Florencia: una cámara como un joyero que Giorgio Vasari y sus ayudantes habían decorado exquisitamente en estilo manierista a finales de la década de 1560. El propio Francesco aparece en una de esas pinturas como un alquimista. Aunque Caravaggio no pintó al cardenal Del Monte rodeado de sus viales y retortas, sí creó una especie de retrato de una persona aficionada a la alquimia. *Júpiter, Neptuno y Plutón* está pintado sobre una pared pero con la infrecuente y poco duradera técnica de óleo sobre yeso, lo que refuerza la sospecha de que Caravaggio nunca supo pintar al fresco, pese a su supuesto aprendizaje con Peterzano. Bellori fue quien describió primero la pintura, que se conserva in situ y en un estado sorprendentemente bueno, en estos términos:

En Roma, en los jardines Ludovisi cerca de la Porta Pinciana, atribuyen a Caravaggio el *Júpiter, Neptuno y Plutón* del *casino* del cardenal Del Monte, que estaba interesado en las medicinas químicas y adornó su pequeño laboratorio asociando a esos dioses con los elementos y con el globo terrestre colocado en el centro. Se ha dicho que Caravaggio, de quien se decía que no sabía de planos ni de perspectiva, situó las figuras en una posición que parecen vistas desde abajo, a fin de resolver unos escorzos muy difíciles^[48].

Por primera y última vez, Caravaggio coqueteó con el periclitado manierismo^[49]. Casi se podría decir que la principal función de la pintura era, como insinúa Bellori, superar las dificultades técnicas en un alarde de pericia. La perspectiva es del tipo conocido como *di sotto in sù*, literalmente «de arriba, desde abajo», y está ejecutada audazmente. Júpiter, subido a un águila, levanta una mano hacia la traslúcida esfera celestial que está en el centro del cielo pintado en el techo. Neptuno, con el ceño fruncido y subido en un caballo de mar encabritado, es otro autorretrato de Caravaggio^[50]. La figura que presenta el escorzo más violento es la de Plutón, cuyo pene no circuncidado está pintado con todo detalle entre una mata de vello. El manierista Giulio Romano había hecho una representación igualmente realista de genitales masculinos —un carro volante visto desde abajo— con la perspectiva *di sotto in sù* cuando decoró el Palazzo del Te de Mantua. La obscena fantasía de estos dioses retozando por el aire se inscribe claramente en la misma tradición.

Hay una coartada para el enfático falo. El tema general de la pintura es el poder creador de los tres elementos. De su confluencia seminal depende todo en el universo

conocido. La pintura refleja una peculiaridad de la teoría alquímica del siglo XVI. A mediados de siglo el astrónomo jugador Gerolamo Cardano había propuesto una revisión de la teoría aristotélica de los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. Cardano sostenía que el fuego no se podía considerar un elemento propiamente dicho, por lo que redujo su número a tres. Caravaggio siguió esta innovación, posiblemente aconsejado por Del Monte.

Michelangelo había hecho un uso más espectacular de la perspectiva *di sotto in sù* en sus representaciones de *Dios separa la luz de las tinieblas*, *Creación del sol y de la luna* y *Dios separa la tierra de las aguas* para el techo de la Capilla Sixtina. El tema de la pintura de Caravaggio para Del Monte es esencialmente una versión profana de la misma historia, que se relata al comienzo del Génesis. Utilizar el mismo recurso quizá fuera su forma de hacer notar maliciosamente el paralelismo entre el ciclo de frescos religiosos más famoso de Roma y su decoración cenital, bastante más festiva.

Caravaggio siempre fue muy sensible a las circunstancias y el entorno. A lo largo de su vida, su arte se vería profundamente influido por los diferentes entornos sociales, políticos y religiosos en los que trabajó. Entrar en el círculo de Del Monte, vivir en su palacio, absorber sus ideas, escuchar a sus músicos, contemplar sus colecciones artísticas: todas esas experiencias se reflejaban claramente en sus pinturas de finales de la década de 1590. Su obra se vuelve más sofisticada, más elevada intelectualmente. Ciertos detalles, como la exquisita copa de vino que sujeta Baco, con su pie de delicado vidrio soplado y el adorno en forma de vórtice de su cuenco aplanado, expresan su evidente placer por encontrarse en un mundo, hasta entonces desconocido, de belleza y lujo.

Sus trabajos de este periodo también están marcados por un espíritu de experimentación. Prueba nuevas ideas y trata de impresionar, hasta el punto de que a veces contradice su propia personalidad, más intensa y sombría. La comedia mítica manierista de *Júpiter, Neptuno y Plutón* no se repetiría. Pero el hecho de que Caravaggio estuviera dispuesto a aceptar un encargo tan ajeno a su sensibilidad demuestra su determinación de triunfar.

Cuando no estaba en su estudio ni en la compañía del cardenal Del Monte, Caravaggio seguía siendo el mismo joven turbulento que había cometido oscuras fechorías en Milán. Los que le conocían en esta época le consideraban una persona escindida, un hombre que se esforzaba por vivir dos vidas opuestas. Karel van Mander, un pintor holandés que vivía en Roma, le describía como un claroscuro vivo:

Cierto Michelangelo de Caravaggio está haciendo cosas extraordinarias en Roma [...] Se ha elevado de la pobreza gracias a su aplicación y está aceptando todo con previsión y audacia, como hacen aquellos que se niegan a quedarse atrás por timidez o por falta de valor, sino que prosperan sincera y valientemente y buscan el beneficio sin ocultarlo: una forma de obrar que, si

se procede con honestidad, de la manera apropiada y con discreción, no es censurable. Pues la Fortuna no se ofrece frecuentemente por sí sola; a veces hay que estimularla, incitarla, insistirla [...]

Pero al lado del grano está la paja, es decir, que su esfuerzo no tiene continuidad, por lo que después de una quincena de trabajo se dedica a pavonearse durante un mes o dos con la espada al cinto y seguido de un sirviente, de una pista de juego a otra, siempre dispuesto a meterse en una pelea o discusión, por lo que resulta intratable. Todo esto es del todo incompatible con nuestro arte, pues Marte y Minerva nunca han sido buenos amigos. Sin embargo, en lo que respecta a su pintura es muy agradable y extraordinariamente hermosa, un ejemplo que deben seguir los jóvenes artistas^[51].

Caravaggio vivía como si sólo hubiera carnaval y Cuaresma, sin nada entre medias. Sus pinturas son el legado de sus días de Cuaresma. Para encontrar su áter ego carnavalesco es necesario consultar los archivos conservados en los laberínticos sótanos del Archivio di Stato de Roma: una ciudad de papel, formada por declaraciones y acusaciones, en el interior de una ciudad de piedra. A través de las cortinas de humo de rumores, desmentidos e insinuaciones furtivas, sale a la luz esta otra figura, acompañada de sus amigos, sus amantes y sus enemigos.

PINTORES, ESPADACHINES, PROSTITUTAS

El 11 y el 12 de julio de 1597 tres hombres fueron convocados ante el tribunal del gobernador de Roma e interrogados en relación con un caso de agresión. Literalmente fue un incidente de capa y espada. Un joven llamado Pietropaolo, aprendiz de un barbero-cirujano, resultó herido en una pelea en la Via della Scrofa. Tras el altercado fue retenido en prisión porque se negó a revelar la identidad de su atacante. Los delitos violentos no dejaban de aumentar en Roma y se estaban tomando medidas para que no se llevaran armas sin licencia. El silencio de Pietropaolo irritó a las autoridades, que también estaban interesadas en una capa negra hallada cerca de la escena del delito. Alguien la había entregado en la barbería en la que trabajaba el aprendiz. ¿Quién era esa persona? ¿Podía arrojar alguna luz sobre la cuestión?

Los investigadores no tardaron en descubrir que el hombre que había encontrado la capa era Michelangelo da Caravaggio, un artista al servicio del cardenal Del Monte. Como tenía amigos muy bien situados decidieron no llamarle hasta haber concluido la investigación preliminar, pero convocaron a dos amigos con los que se le había visto la noche del incidente: el pintor de grutescos Prospero Orsi y el pintor-marchante Costantino Spata. Al final, Caravaggio nunca fue llamado para testificar en relación con el caso. Pero las palabras de los que declararon nos permiten vislumbrar la vida que llevaba por las noches en las calles de Roma^[52].

Las actas comienzan con el testimonio de Luca, el barbero-cirujano para el que trabajaba Pietropaolo: «Soy barbero y practico la profesión de barbero aquí, al lado de la iglesia de Sant'Agostino», declaró Luca ante el tribunal. ¿Qué sabía sobre la prenda que alguien había entregado en su barbería? Luca respondió que la noche en cuestión alguien había dado un *ferraiolo* —una capa negra que se abrochaba con corchetes de hierro— a su aprendiz, Pietropaolo. Luca estaba ocupado cenando con su padre y otras personas, pero, más tarde, Pietropaolo le mostró la capa y le dijo la había llevado cierto pintor. «Me dijo su nombre, pero no me acuerdo». Cuando le preguntaron si conocía al pintor en cuestión, respondió que sí: «En una ocasión vino a mi barbería para engalanarse y otra vez para que le vendara una herida... Había intervenido en una trifulca con uno de los mozos de la familia Giustiniani o Pinello».

Cuando el investigador del caso expresó su escepticismo sobre el hecho de que no pudiera recordar el nombre de aquel hombre, Luca insistió en que era cierto: «De verdad, señor, no me acuerdo». Entonces, como si le avergonzara aquel fallo de su memoria, dio una descripción sorprendentemente precisa del pintor cuyas heridas había tratado y cuya barba había recortado. Todo está transcrito literalmente con la fina caligrafía del escribano. De repente, aquí tenemos a Caravaggio, iluminado por la memoria del barbero: «Este pintor es un joven fornido, de unos veinte o veinticinco años, con barba negra más bien rala, cejas pobladas y ojos negros, vestido de negro, más bien desaliñado, con unas calzas negras que están un poco gastadas, y que tiene

una espesa mata de pelo que le cae sobre la frente».

Volviendo a la cuestión de la capa perdida y hallada, Luca recordaba que Pietropaolo le había dicho que otro hombre estaba presente cuando la entregaron —«cierto Costantino, que compra y vende pinturas y que tiene la tienda pegada a la Madonella que está al lado de San Luigi dei Francesi». Todo esto ocurrió poco después de que Pietropaolo hubiera sufrido la agresión, y el hecho de que estuviera al cuidado de la barbería sugiere que su herida no debía de revestir demasiada gravedad. Luca no mencionó las heridas de su aprendiz, pero declaró que la capa nunca fue suya. Probablemente esperaba que la investigación no avanzara más y poder retomar su actividad como siempre.

Costantino Spata fue el siguiente testigo llamado a declarar. «Soy marchante de pinturas antiguas y tengo una tienda en San Luigi», declaró. Llevaba allí cuatro años, desde 1593, siempre en el mismo local. Vivía en el piso que había sobre la tienda, con su esposa, Caterina Gori, y sus cuatro hijos, dos niñas adolescentes y dos niños pequeños. Los niños iban a la escuela, a la «*Letteratura*». Costantino no tenía ayudante y no empleaba a miembros de su familia en el negocio, por lo que cuando salía, cerraba la tienda.

Después de exponer estos pormenores, el investigador le pidió que recordara los hechos de la noche del martes anterior, cuando se produjo la trifulca. Costantino dijo que, después de haber estado en la tienda todo el día, cerró al atardecer, cuando sonó el *Ave María*. Entonces llegaron otros dos pintores a los que conocía:

Uno de ellos era Monsignor Michelangelo de Caravaggio, que es pintor del cardenal Del Monte y vive en la casa del citado cardenal, y el otro era un pintor llamado Prospero, que no sé de dónde es pero vive cerca de Monsignor Barberini en una pensión [...] Es de corta estatura, con una pequeña barba negra y tiene de veinticinco a veintiocho años. Me preguntaron si había comido y les dije que sí, pero ellos todavía no habían comido y querían ir a la taberna del Lobo [*all'hostaria della Lupa*], adonde nos dirigimos todos juntos y yo me quedé allí con ellos mientras comían.

Después de la cena, los tres se marcharon de la taberna. Unos momentos más tarde empezaron los problemas. «Oímos que alguien venía hacia nosotros desde la Piazza de San Luigi gritando y diciendo “¡Ay, ay!”». Caravaggio y Prospero se dirigieron hacia Sant'Agostino, mientras que Costantino se fue a su casa a toda prisa. Entonces, un hombre pasó corriendo a su lado. En el resto de su testimonio Costantino se negó a aportar cualquier información. Nunca llegó a ver al hombre que pasó a su lado corriendo. No pudo decir su edad ni cómo iba vestido. Ni siquiera pudo decir si llevaba capa o sombrero. Tampoco vio si alguno de los pintores había recogido una capa. No llevaba las gafas consigo y sin gafas no veía bien. Además, estaba oscuro.

Prospero Orsi, el último testigo en ser llamado, corroboró la historia de Costantino, pero se explayó más sobre la participación decididamente marginal de Caravaggio en los acontecimientos. Media hora antes de que sonara el *Ave María*, recordaba Prospero, Caravaggio fue a su casa y salieron para cenar. Después de la cena, iban caminando por la Via della Scrofa cuando oyeron unos gritos procedentes de la Piazza San Luigi —«gritos y lamentos, alguien que decía “¡Ay de mí, ay de mí!” y otras cosas»—. Pero como todavía se encontraban lejos, estaba oscureciendo y la calle casi no estaba iluminada, Prospero realmente no pudo ver qué estaba ocurriendo. Momentos después, un hombre pasó corriendo al lado de ellos. ¿Qué aspecto tenía aquel hombre? «Señor, no sé quién era. No le vi la cara ni la ropa, porque pasó como una sombra». Después de que el hombre pasara corriendo a su lado, Prospero y Caravaggio siguieron caminando en dirección al Panteón y entonces fue cuando encontraron una capa negra en el suelo. Prospero no la tocó, por lo que no podía decir de qué clase de tejido era. Caravaggio la recogió y dijo que se la daría a un vecino. Acto seguido, se volvió, regresó a la esquina de Sant’ Agostino y entregó la capa a un joven que estaba en la barbería que hay allí. «No sé el nombre del joven porque no voy a esa barbería», añadió Prospero. Los dos artistas regresaron hacia San Luigi dei Francesi, donde se volvieron a encontrar con Costantino, que estaba cerrando la tienda. Prospero se despidió de Caravaggio en el Palazzo Madama y se fue a su casa. El investigador preguntó entonces si alguno de ellos llevaba armas. «Costantino y yo no llevábamos armas de ningún tipo», declaró. Pero Caravaggio llevaba una espada. «Él es el único que lleva espada porque está al servicio del cardenal Del Monte. Antes, solía llevarla de día. Ahora sólo la lleva a veces cuando sale de noche».

La observación de Caravaggio de que iba a dar la capa a «un vecino» y su decisión inmediata de llevarla a la barbería de Luca indican que él (a diferencia de sus convenientemente miopes y desconcertados amigos) reconoció de inmediato al hombre que había pasado corriendo. Caravaggio sabía que era Pietropaolo porque solía ir a la barbería de la esquina de Sant’ Agostino^[53]. Supuso que la capa era suya y se la llevó a su lugar de trabajo, pero se encontró que Pietropaolo había corrido tan rápido que ya estaba allí para recogerla.

La investigación se abandonó y el caso se archivó sin resolver. Era un asunto trivial. Pero los testimonios de los que participaron, por fragmentarios y confusos que sean, son muy reveladores sobre Caravaggio y el medio en el que se movía. Aunque hubiera progresado en el mundo, no había olvidado a sus viejos amigos. Seguía viendo a Prospero Orsi, que le había empujado a abandonar el taller de Cesari, y a Costantino Spata, el marchante de pinturas con tantas bocas que alimentar. Aprovechando su nuevo estatus al servicio del cardenal, llevaba espada sin ocultarlo por las calles de Roma y no temía usarla. Había ido a la barbería al menos en una ocasión para que le curasen las heridas recibidas en una pelea con un mozo que trabajaba para otra noble familia romana. La historia no dice si el mozo salió peor

parado que él.

La descripción que hace el barbero-cirujano del aspecto físico de Caravaggio coincide con la de otras fuentes. Bellori, haciéndose eco de la idea de Vasari de que los artistas se parecen a su obra, escribió que «el estilo de Caravaggio se corresponde con su fisionomía y aspecto; tenía la tez oscura y ojos oscuros, y las cejas y el pelo negros; esto se reflejaba de forma natural en sus pinturas [...] Movido por su naturaleza, se ceñía al estilo sombrío que está vinculado a su temperamento perturbado y pendenciero^[54]». El Caravaggio de Bellori es el epítome del artista melancólico, nacido bajo el signo de Saturno: mirada sombría, temperamento sombrío, arte sombrío. Pero de los documentos del archivo judicial se desprende una explicación más literal de la preferencia de Caravaggio por la ropa oscura. La gente se vestía con colores oscuros para evitar ser identificada, especialmente por la noche. Describir a un hombre como alguien que iba de oscuro al sonar el *Ave María* equivalía a identificarle como un alborotador. Lo mismo que la capa negra que quizá perteneciera a Pietropaolo, la ropa negra de Caravaggio era una especie de camuflaje urbano que le permitía desaparecer en la oscuridad de las calles de Roma por la noche. En el estudio seguía la misma estrategia que en las calles. Tanto en la vida como en el arte ocultaba en las sombras lo que quería mantener oculto.

Bellori también confirma la declaración de Luca sobre el desaliño de Caravaggio. Pero añade una observación interesante: «No podemos dejar de mencionar su conducta y sus ropas, pues sólo llevaba los tejidos más delicados y delicado terciopelo; pero una vez que se ponía una prenda, sólo la cambiaba cuando estaba hecha jirones». Caravaggio era uno de esos hombres a quienes gusta hacerse los caballeros, darse aires y considerarse por encima de los demás mortales, aunque su estatus fuera extremadamente ambiguo.

Así que el sombrío y desaliñado Caravaggio llevaba espada por la noche en 1597. Es evidente que seguía haciéndolo en la primavera del año siguiente: el 4 de mayo de 1598 fue detenido por llevar armas en un lugar público a las once de la noche. Cierta teniente Bartolomeo, perteneciente al *bargello* de Roma, informó lo siguiente: «He encontrado a Michelangelo da Caravaggio entre la Piazza Navona y la Piazza Madama, llevando espada sin autorización, así como un compás, por lo que le he llevado a la prisión de Tor di Nona». Al día siguiente, después de pasar la noche en la cárcel, se encontraba prestando declaración. Al pedirle que explicara sus actos, respondió con santurrón indignación: «Me detuvieron ayer por la noche... porque llevaba espada. Tengo derecho a llevarla porque soy Pintor del cardenal Del Monte. Estoy a su servicio y vivo en su casa. Estoy a sueldo suyo^[55]». El escribano que transcribía las declaraciones hizo una cosa poco habitual: escribir «pintor» con mayúscula inicial, quizá en un intento de expresar la importancia que se había dado Caravaggio al pronunciar la palabra. Como tenía contactos tan poderosos, el magistrado no tuvo más opción que ponerle en libertad. El caso fue archivado.

Joachim von Sandrart, grabador e historiador del arte alemán, escribió una breve

biografía de Caravaggio que contiene un revelador párrafo sobre los años del pintor en Roma. Según Sandrart, a Caravaggio le gustaba salir «en compañía de sus jóvenes amigos, la mayoría de ellos individuos insolentes y bravucones —pintores y espadachines—, que vivían de acuerdo con el lema *nec spec, nec metu*, “sin esperanza, sin temor^[56]”». Las fuentes contemporáneas permiten identificar a algunos de esos amigos. Prospero Orsi y Costantino Spata parece que estaban entre los más pacíficos. Asimismo, hay que incluir al amigo siciliano de Caravaggio, el pintor y modelo ocasional Mario Minniti. También estaba familiarizado con la violencia, pero no disfrutaba con ella como Caravaggio. De acuerdo con su biógrafo, Francesco Susinno, Minniti fue amigo de Caravaggio durante sus primeros años en Roma, pero acabó abandonándolo: «Sentó la cabeza y se casó, porque las turbulentas aventuras de su amigo resultaban demasiado para él^[57]».

Orazio Gentileschi estaba entre los «pintores y espadachines» más inestables que Caravaggio frecuentaba. Orazio era un artista de talento, pero una persona difícil, de carácter irascible y dudosa reputación. En 1615 el gran duque Cosimo II de Toscana —hijo y heredero del patrono del cardenal Del Monte, Ferdinando de' Medici— se planteó la posibilidad de llevar a Orazio a Florencia como artista y pidió a su agente en Roma, Piero Guicciardini, que le informara sobre el carácter del pintor. El resultado no fue muy favorable: «Es una persona de maneras y forma de vida tan extrañas, y tan iracundo, que es imposible tratar ni negociar con él^[58]».

Algunos atribuían el colérico temperamento de los pintores a la toxicidad de los materiales con los que trabajaban. El albayalde y el bermellón eran especialmente venenosos. Simplemente tocarlos u olerlos podía causar distintos síntomas como depresión, ansiedad y agresividad. Los que padecían el llamado «cólico del pintor» también solían ser bebedores. Mientras que el vino aliviaba unos síntomas, exacerbaba otros, pues era catalizador de incontables trifulcas y riñas en el barrio de los artistas. La mayoría de los que rodeaban a Caravaggio estuvieron involucrados en actos violentos en algún momento. La hija de Orazio Gentileschi, Artemisia, que también era pintora, fue violada por otro artista. Su nombre era Agostino Tassi. Enfurecido, Orazio acusó más tarde a Tassi de «violar repetidas veces» a su hija. El escueto testimonio de Artemisia durante el juicio a Tassi, el 9 de mayo de 1611, muestra con toda claridad la violencia real que amenazaba las vidas de tantos contemporáneos de Caravaggio.

Artemisia declaró ante el tribunal que se encontraba con su hermana, Tuzia, cuando fue asaltada:

Después de la comida de mediodía, el tiempo era lluvioso y yo me encontraba pintando un retrato de uno de los hijos de Tuzia por mero placer, cuando se presentó Agostino. Pudo entrar porque en la casa había albañiles que se habían dejado la puerta abierta. Cuando me encontró pintando dijo: «No pintes tanto, no pintes tanto» y me arrebató la paleta y los pinceles de la

mano y los arrojó lejos, al tiempo que decía a Tuzia: «Sal de aquí». Cuando le dije a Tuzia que se quedara y no me dejara con él, como le había indicado antes, ella respondió: «No me quiero quedar y discutir, me quiero ir». Antes de que ella se marchara Agostino apoyó la cabeza contra mi pecho y, cuando se hubo marchado, me cogió de la mano y dijo: «Vamos a caminar un poco porque odio estar sentado». Después de recorrer la habitación dos o tres veces le dije que me sentía mal y que creía que tenía fiebre, a lo que él respondió: «Yo tengo más fiebre que tú», y dimos dos o tres vueltas más, pasando cada vez por delante de la puerta de mi dormitorio; cuando pasamos la vez siguiente por delante de la puerta me empujó adentro y la cerró.

Una vez estuvo cerrada, me empujó hasta el borde de la cama con una mano en el pecho, me puso una rodilla entre los muslos para que no pudiera cerrarlos y me levantó la ropa, con mucha dificultad. Me puso una mano con un pañuelo sobre la garganta y la boca para que no pudiera gritar, aunque yo intenté por todos los medios llamar a Tuzia. Le arañé la cara y le tiré del pelo y, antes de que lograra meterlo dentro de mí, le agarré el miembro con tanta fuerza que incluso le pellizqué un trozo de carne. Pero nada de esto le detuvo y siguió haciendo lo que se había propuesto, de forma que permaneció encima de mí durante largo tiempo con su miembro en mi vagina. Y no se separó hasta que acabó.

Cuando me vi libre, fui al cajón de la mesa para coger un cuchillo y me dirigí a Agostino diciéndole: «Te voy a matar con este cuchillo porque me has deshonrado». Y él se abrió la túnica diciendo: «Aquí estoy», y le lancé el cuchillo. Si él no se hubiera protegido le habría herido y seguramente le habría matado. El resultado fue que le hice una herida leve en el pecho y sangró poco porque apenas le rocé con la punta del cuchillo. Entonces, el citado Agostino se abrochó la túnica mientras yo lloraba y me lamentaba por lo que me había hecho, y para calmarme me dijo: «Dame la mano y te prometo que me caso contigo en cuanto salga del lío en que estoy metido». También me dijo: «Te advierto que, cuando te tome por esposa, no quiero tonterías», a lo que yo le respondí: «Creo que ya ves cómo están las cosas».

Uno de los alborotadores más persistentes del círculo más próximo a Caravaggio era Onorio Longhi. Sólo era dos años mayor que el pintor y tenían mucho en común. Onorio era de Viggiù, cerca de Varese, en Lombardía, a poca distancia de donde Caravaggio se había criado. La familia de Longhi tenía contactos con la dinastía Colonna. El padre de Onorio, Martino, que también era arquitecto, había sido llamado a Roma para trabajar con la familia Colonna. A la muerte de Martino en 1591, Onorio asumió los encargos arquitectónicos de la familia y supervisó la terminación de la iglesia de Santa Maria in Vallicella en Roma, entre otros importantes encargos. Entre medias, encontró tiempo más que suficiente para meterse

en problemas con la ley. Constantemente se encontraba ante los tribunales, acusado de alterar el orden público y otros cargos. G. P. Caffarelli, que entre 1603 y 1615 escribió *Las familias romanas* en cuatro volúmenes, describía a Onorio como «un líder un tanto pernicioso para la juventud» («*e un poco scapo scelerato per la gioventù*»)^[59]. Desde luego, parece que era el líder del grupo o banda en que estaba Caravaggio, y se les veía juntos con frecuencia. Longhi era temerario y hablador y solía tomar la iniciativa, mientras que Caravaggio tendía a ser más taciturno y permanecía más en segundo plano.

«Soy un caballero... y me da igual todo, simplemente voy a comer y a beber». Así es como Onorio se presentó desafiante al declarar como testigo ante un tribunal el 4 de mayo de 1595^[60]. Lo mismo que Caravaggio, era tanto más peligroso por sus conexiones con una familia poderosa. En su condición de *servitore* de la familia Colonna también podía desafiar la prohibición general de llevar armas que había emitido el papa Clemente VIII. «Yo no llevo espada ni de día ni de noche —declaró Longhi cuando testificó en 1595—, sino que la lleva el criado que me acompaña^[61]». Dos años antes, en 1593, una prostituta llamada Margherita Fanella había declarado que Onorio iba armado al menos parte del tiempo —«le he visto llevarla [su espada] por la calle en algunas ocasiones cuando sale con otros caballeros»—. Asimismo, según Margherita, «tiene una barba rubia corta, que le crece muy espesa... y se viste con suave terciopelo negro^[62]». A nadie le extrañará que también estuviera entre los que iban vestidos de negro después de sonar el *Ave María*.

Una de las causas de sus numerosas apariciones ante los tribunales fue una enconada disputa con su hermano Stefano, que en más de una ocasión estalló en violencia. Onorio no se había encontrado presente cuando su padre murió y sospechaba que Stefano se había quedado con una parte de la herencia que no le correspondía. En 1599 Onorio logró que encarcelaran a su hermano durante cuatro o cinco meses por impago de la deuda. En el otoño de 1600, Stefano presentó una denuncia según la cual, el 7 de julio de 1598, Onorio había ido a su casa con tres hombres armados, uno de ellos quizá Caravaggio, e intentado tirar la puerta abajo mientras gritaba: «¡Cabrón, ladrón, te voy a matar con estas manos!»^[63].

Pero hubo más acusaciones contra Onorio. Los investigadores encargados de seguir la denuncia que Stefano presentó en 1600 también examinaron pruebas que le vinculaban con otros incidentes desagradables. En particular, les interesaba una vieja querrela entre Onorio y cierta viuda llamada Felice Sillano. Cuando le interrogaron, Onorio les dijo que la conocía y que era una mujer respetable, pero negó que, en una ocasión, hubiera intentado echar su puerta abajo mientras gritaba: «¡Putas, zorra, cobarde!»^[64]. A su vez, ese interrogatorio remitió a otro caso más antiguo sin resolver. Según unas transcripciones de 1959, Felicita Silano (*sic*) ya había demandado a Onorio —y a Claudio, «el orfebre»— por su comportamiento amenazador:

Hace dos noches que el citado Onorio se presentó ante la puerta de mi casa diciendo: «¡Abre, puta, guarra!». Se marchó, pero regresó e intentó echar la puerta abajo a patadas, amenazándome con otros insultos. Dijo que si hablaba me golpearía la cabeza con la espada. El citado Claudio llegó e hizo lo mismo hace cinco o seis meses, incitando a otros, en especial a Onorio, a armar escándalo a mi puerta. No soy una mujer que soporte ese tratamiento y por esa razón presento la demanda ante este tribunal^[65].

No se ha conservado el veredicto; es probable que el caso se archivara sin resolver.

Uno de los biógrafos de Longhi afirma de él que «era excéntrico por naturaleza y tenía una mente frenética^[66]». La pelea con su hermano y la disputa con Felice Sillano no eran más que una parte de sus fechorías, que iban desde las muy graves hasta las triviales. Estuvo presente cuando Caravaggio cometió un asesinato. Pero también se le podía encontrar montando altercados porque alguien le había empujado en la calle o insultando a los comerciantes por no mostrarle suficiente respeto. Las transcripciones de los casos de 1595 registran una pelea en una pastelería cuando entró a comprar «un determinado tipo de merengue blanco^[67]».

Las palabras y acciones violentas de Caravaggio y sus contemporáneos ahora nos pueden parecer caóticas y arbitrarias. No obstante, la conducta registrada en el archivo judicial de Roma respondía a un conjunto determinado de códigos. Atacar la casa de una mujer, amenazar con echar su puerta abajo, también era un insulto a su honor porque, según los *mores* de la época, la morada de una persona representaba a su ocupante. Una forma habitual de difamar el nombre de alguien era cometer el delito de *deturpatio*: ensuciar con pintura —o a veces con excrementos— las puertas o las ventanas de su casa. En esos casos, la puerta principal metafóricamente representaba la cara. Pero la casa cerrada también representaba el cuerpo humano, seguro en su virtud; de ahí el énfasis de Artemisia, cuando relata su violación, en el descuido de los albañiles que habían estado trabajando en su casa. Al señalar que fueron ellos, y no ella, los que habían dejado la puerta abierta, estaba diciendo que la violación de su hogar y de su cuerpo por Agostino no había sido culpa suya.

Incluso un acto tan aparentemente gratuito como el ataque de Longhi a un pastelero tenía significado. Era la manera que tenía Longhi de afirmar que era un *valent'huomo*. Los libros de conducta de la época recomendaban a los caballeros y aristócratas que adoptaran un aire de insolencia deliberado hacia los órdenes inferiores. En 1616 Giovanni Bonifacio publicó un manual de conducta titulado *L'arte de' cenni*, en el que sostenía que los gestos y las expresiones faciales representaban un lenguaje tan complejo como el del habla humana. Bonifacio dedicó sólo a los ojos cincuenta y ocho secciones, en las que pormenorizaba los distintos tipos de guiños y miradas de soslayo, distinguiendo la promesa que significaba alzar una ceja de la amenaza de fruncir el ceño. También se explayaba sobre el uso de los

codos. Ir con los brazos en jarras daba una impresión de fuerza, señaló, pues es la actitud de alguien dispuesto a avanzar a codazos entre la masa de gente corriente, a «abrirse paso entre la muchedumbre^[68]». Anton van Dyck captó esta despreocupada arrogancia de la época en sus retratos de aristócratas ingleses de la corte de Carlos I. Son pinturas realizadas en Londres, en las décadas de 1630 y 1640, pero evocan una actitud de agresiva altanería que había estado de moda entre los «caballeros» europeos durante décadas: el mismo estilo de amenazadora superioridad imitado por hombres como Onorio Longhi, y por el propio Caravaggio, en Roma a principios del siglo XVII. Ellos también eran hombres que se abrían paso con los codos —y a veces también con la espada—.

No obstante, sería erróneo considerar a Longhi un simple rufián. Se trataba de un hombre culto, poeta además de arquitecto, que se servía de su talento literario para buscar el favor de los poderosos. Cuando nació el primer hijo de Ferdinando de' Medici, Onorio celebró la ocasión con un ingenioso poema lleno de pullas satíricas contra los españoles. Además de con Caravaggio y otros pintores, se relacionaba con escritores y músicos. A los hombres que trabajaban en profesiones liberales, que podían aspirar a ascender en la jerarquía social, les atraía esta ética seudocaballeresca de su círculo. Algunos de sus compañeros eran de alta cuna y pertenecían a las principales familias romanas. Otros no eran más que soldados sin trabajo. La mayoría vivían en las proximidades del Campidoglio, entre la Piazza dei Sant' Apostoli y la Piazza Montanara.

Pero no hay duda de que Longhi era peligroso. Quizá el detalle más revelador de las descripciones suyas que se conservan en el archivo sea el hecho de que con frecuencia iba a caballo por las calles de Roma, como si fuera un caballero y su sirviente, su paje. Onorio, Caravaggio y los que iban con ellos —o contra ellos— no sólo imitaban la ropa y las maneras de la aristocracia. Se comportaban como versiones modernas y degradadas de los «auténticos y perfectos caballeros» de los antiguos romances. En vez de vagar por los bosques de la leyenda artúrica, luchando contra monstruos y salvando a doncellas en apuros, frecuentaban las calles y tabernas de Roma, buscando pelea con los chulos y rivalizando por los favores de las prostitutas.

Por supuesto que esta caótica traducción de las maneras y los códigos cortesanos de la alta literatura al medio más ordinario de la vida moderna no se limitaba a Italia. Se convirtió en el *leitmotiv* de la prosa, la poesía y el teatro del siglo XVII en toda Europa. La aplicación fuera de lugar del código del honor caballeresco a las circunstancias de la vida moderna es el gran tema —la broma esencial— en torno al que gira el *Quijote* de Cervantes. Puede que don Quijote sea ya mayor, y Sancho Panza, rechoncho y ridículo, y que habiten en un mundo más amable y más absurdo que la Roma del papa Clemente VIII, pero sus andanzas siguen siendo parodias muy próximas a los enredos y aventuras en que se solían involucrar Caravaggio, Onorio Longhi y sus compañeros. Don Quijote toma la bacía de un barbero-cirujano por el

yelmo de un caballero rival y le golpea hasta hacerle sangrar. Esto ocurre en un polvoriento camino de la España rural, pero cada día se producían acontecimientos muy similares en la Roma de Caravaggio.

La piazza universale (La plaza universal) (1585), de Tommaso Garzoni, presenta una vívida caracterización de aquel ejército de autoproclamados caballeros errantes que merodeaba por la ciudad:

Cada día, en cada momento, no hablan más que de matar, cortar piernas, romper brazos, aplastar la espalda de alguien... No tienen más cuidado que pensar en matar a esta o aquella persona; más propósito que vengar las afrentas que se toman tan a pecho; más servicio que ayudar a sus amigos ensañándose con sus enemigos^[69]....

El autor continúa describiendo un día en las vidas de aquella «escoria de bellacos [...] hez de rufianes». Provistos de un verdadero arsenal de armas, caen sobre la ciudad para cometer sus peores fechorías. Aunque quizá haya cierto elemento caricaturesco, Garzoni traza un cuadro convincente de lo que debió de ser la vida de Caravaggio cuando se dedicaba a «pavonearse [...] con la espada al cinto [...] siempre dispuesto a meterse en una pelea o discusión».

La jornada comienza en la Piazza y con frecuencia acaba en el prostíbulo:

En cuanto se levantan de la cama por la mañana se ponen las calzas, la chaqueta y un peto en la espalda, sombrero, guanteletes o guantes de caza, espada y daga al cinto, un arcabuz en una bolsa con su munición de hierro en los calzones. Y así, armados como san Jorge, salen de casa pavoneándose, dan una vuelta a la plaza y, con sus cuatro compañeros, se apropian de la zona [...]

Cuando se reúnen en un grupo van intimidando y exigiendo pasar los primeros a todos los que encuentran y hacen ondear sus penachos, tanto blancos como negros, con osadía para que se les tome por los espadachines más atrevidos del mundo. Entonces se detienen en una esquina y, colocados en círculo, hacen mofa de todo el que pasa, saludan burlescamente con los sombreros a quien les parece, denigran a los campesinos, ridiculizan a los artesanos e impiden el paso a sus sirvientes por la fuerza [...]

También tienen por costumbre ir a la Piazza y, como rufianes, detenerse a mirar a las jóvenes campesinas y a las mujeres del campo, a quienes acosan [...] Entonces van a donde se encuentran las prostitutas y las alcahuetas: allí juegan un poco con Laura, se pavonean con Betta y molestan a Rosa. Tienen una discusión con Cieca, robándole los zuecos o quitándole los zapatos, o dándole unos sopapos en la cabeza, pellizcándole las nalgas, mordiéndole los pechos y haciéndola gritar como una desgraciada. De camino a casa se

encuentran con otros *bravi*, que les dan su merecido [...]

No hay testimonios escritos que sitúen a Caravaggio en compañía de alguna Laura o Betta, Rosa o Cieca determinada, pero no hay duda de que frecuentaba a varias prostitutas, algunas de las cuales posaron para él. Su favorita era una joven de ojos oscuros que estaba destinada a convertirse en una de las cortesanas más famosas de Roma. Caravaggio le pintó un retrato, quizá a cambio de los favores recibidos, que ella legaría a su amante y protector más acaudalado: un noble florentino llamado Giulio Strozzi. Más tarde pasó a la colección de Vincenzo Giustiniani, amigo del cardenal Del Monte, en la que fue catalogado como «una cortesana llamada Fillide», y posteriormente a las colecciones del Kaiser-Friedrich Museum de Berlín. Fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, pero sobreviven varias fotografías en blanco y negro, que muestran a una belleza de pasión contenida, elegante pero sin ostentación y un aire de circunspecto aplomo. Podría ser hermana de *Olympia*, la atrevida prostituta que Monet pintó en el siglo XIX. Sujeta contra su pecho un ramillete de jazmines, símbolo del amor erótico.

«Fillide» era Fillide Melandroni. La Arcadia literaria estaba poblada de puras e inocentes pastoras llamadas Fillide, pero éste era su nombre real. En una ocasión, alguien soñó con un futuro brillante para ella —su padre, quizá, cuyo nombre, Enea, evocaba las hazañas épicas de Eneas relatadas por el poeta romano Virgilio—.

Fillide había nacido en Siena, pero en la adolescencia su familia se trasladó a Roma. Su padre había muerto cuando aún era pequeña, por lo que pasaron estrecheces. Su tía Petra era camarera en una taberna de la ciudad y quizá fue ella la que animó a la familia a mudarse en busca de mejores perspectivas. Fillide hizo el viaje con su madre, Cinzia, y su hermano, Silvio. Llegaron un lluvioso día de febrero de 1593, menos de un año después de que el joven Caravaggio llegara a la ciudad. Compartieron el carruaje con la familia Bianchini. Sibilla Bianchini tenía un hijo llamado Matteo y dos hijas, Alessandra y Anna. Anna era de la misma edad que Fillide.

Las dos familias se hospedaron juntas en la misma casa en la Via dell'Armata, próxima a la iglesia de Santa Caterina, patrona de su ciudad natal, Siena. Al poco tiempo de llegar a Roma, las dos madres, Cinzia y Sibilla, pusieron a sus hijas a trabajar como prostitutas. En abril de 1594 las dos jóvenes fueron detenidas por estar en la calle después del toque de queda, sospechosas de ejercer la prostitución. Los magistrados investigadores las llamaban «Donna Anna» y «Donna Fillide», lo que las hacía parecer mayores de lo que realmente eran. Tenían catorce y trece años respectivamente^[70].

Caravaggio pintó el retrato de Fillide hacia 1598, cuando ella ya tenía diecisiete o dieciocho años y seguía ejerciendo con Anna Bianchi. Según la declaración hecha por un testigo aquel mismo año, Anna «era más bien baja» y tenía «una larga melena pelirroja^[71]». Es muy probable que fuera la muchacha que posó para *Magdalena*

penitente y la Virgen María que da cabezadas en *Descanso en la huida a Egipto*.

Fillide aparece por primera vez en *Marta y María Magdalena*, una pintura religiosa de hacia 1598 que actualmente pertenece a la colección del Detroit Institute of Arts. La obra está muy deteriorada y su calidad es cuestionable. Bajo una intensa luz, Magdalena está representada con torpeza, un tanto hinchada y con ojos saltones, pero no hay duda de que es de mano de Caravaggio.

Muestra el momento en que Magdalena, a instancias de Marta, reniega de su vida de prostitución. En las sombras, Marta, representada de medio perfil, es otra figura para la que quizá posara la amiga de Fillide, Anna Bianchini. Como los predicadores de su tiempo, Marta está contando con los dedos las razones para arrepentirse, pero su hermana ya ha decidido consagrarse a Dios. Fillide, de nuevo como María Magdalena, sujeta una flor contra el corpiño de su vestido de seda escarlata. Esta vez no es el perfumado jazmín sino una flor de azahar, símbolo de pureza. Un peine de marfil al que faltan púas y un espejo convexo colocado en un equilibrio precario — probablemente el mismo espejo convexo en el que Caravaggio estudió sus propios rasgos distorsionados para pintar la *Medusa*— simbolizan las vanidades mundanas a las que renuncia. El pintor también evoca la profecía de san Pablo: «Ahora vemos por un espejo y oscuramente, pero entonces veremos cara a cara» (I Corintios, 13:12). Su mente ya se ha apartado de las cosas de este mundo y se ocupa de las del siguiente.

El anillo en el dedo anular de la mano izquierda simboliza su decisión de abrazar la castidad y convertirse en esposa de Cristo. Por la forma en que el dedo está doblado parece que está dislocado o tiene los nervios dañados. Otra figura de Caravaggio para la que Fillide posó un poco después, la de *Santa Catalina*, también presenta esa pequeña deformidad en el mismo dedo: Fillide debió de tener alguna lesión en esa mano.

El pintor podría haber corregido o disimulado fácilmente el defecto, pero prefirió mantenerlo en los dos lienzos. ¿Por qué? La explicación más probable es que lo hizo a fin de pregonar su naturalismo militante. Para animar las antiguas historias de la cristiandad y darles actualidad, como si estuvieran ocurriendo en la época actual, había desarrollado su propio método: reformulaba sistemáticamente los dramas sagrados utilizando a personas reales de carne y hueso. El dedo deformado estaba ahí para llamar la atención sobre el aspecto más distintivo de su práctica: el estudio de modelos reales posando en el entorno cuidadosamente preparado de su taller.

Marta y María Magdalena probablemente fue un encargo de Olimpia Aldobrandini^[72]. El tema de la pintura quizá reflejara las propias actividades caritativas de Olimpia. Gregory Martin, un sacerdote católico que se hallaba en Roma en la década de 1580, observó que un grupo de mujeres nobles había formado una asociación para la reforma de las prostitutas. Arriesgando su propia seguridad, iban al Ortaccio di Ripetta, el «jardín perverso», y trataban de convencerlas de que abandonaran sus perniciosos hábitos: «honestas y prudentes matronas de Roma [...] van a encontrarse con las famosas, o más bien infames y notorias, pecadoras de la

ciudad, tal como fue María Magdalena, y con sus palabras, su conducta, sus promesas y su generosidad hacia ellas, las ganan para la vida honesta, y por la misericordiosa intervención de Dios, gracias a su extraordinaria caridad, las sacan del abismo de la fornicación diaria, como si estuvieran sacando hediondos cadáveres de sus tumbas^[73]». Quizá fuera Olimpia Aldobrandini una de aquellas Martas modernas. Las prostitutas reformadas eran conocidas como *convertite*. «Se las llama así — señaló Martin— porque se han convertido de su vida licenciosa, y de prostitutas y mujerzuelas se han tornado en buenas cristianas...».

«LA PRÓXIMA VEZ NO TE ESCAPARÁS»

La joven Fillide Melandroni podía posar como Magdalena, pero lo último en lo que pensaba era en arrepentirse. Durante los años en que Caravaggio la conoció y la pintó, tuvo problemas frecuentes con las autoridades, y no sólo a causa de la prostitución. El 4 de diciembre de 1600 un tribunal romano investigó una acusación de agresión presentada contra ella y otra cortesana, Tella Brunora. La litigante era una tercera prostituta, Prudenza Zacchia, que vivía directamente «tras el monasterio de las *convertites* de la ciudad». Las tres mujeres trabajaban para el mismo proxeneta, un hombre llamado Ranuccio Tomassoni, de Terni. Caffarelli, en *Las familias romanas*, describía a Ranuccio como «un joven correcto, de buena conducta», opinión que no era compartida por otros. Caravaggio, por ejemplo, se convertiría en su enemigo mortal.

Ranuccio pertenecía a una familia de soldados y mercenarios que tenía antiguos vínculos con la dinastía Farnese. Uno de los hermanos de Ranuccio, Giovan Francesco, había servido con honor bajo el general del ejército pontificio, Giovanni Francesco Aldobrandini. Otro hermano, Alessandro, había luchado en Flandes. Ranuccio nunca hizo el servicio militar, aunque con frecuencia llevaba espada por la noche. Su excusa era que estaba al servicio del cardenal Cinzio Passeri Aldobrandini^[74]. Pero a lo que realmente se dedicaba era a controlar a un grupo de prostitutas levantiscas. Si alguno de los clientes se ponía desagradable convenía estar armado. Además de llevarse una parte de sus ganancias, recibía un pago en especie de sus favoritas. Esto a veces originaba problemas, como revela una investigación de diciembre de 1600^[75].

Prudenza Zacchia fue la primera en ser llamada a declarar. Hacía poco tiempo se la había acusado de arrojar un ladrillo a un agente del gobernador en Roma, pero en esta ocasión fue ella la agredida. Sostenía que Fillide y Tella habían llevado a cabo una *vendetta* contra ella:

Su señoría debe saber que ayer por la noche, hacia la una, las dos acusadas vinieron a mi casa a buscarme y, como no me encontraron, se liaron a patadas con mi madre y se marcharon. Ayer no ocurrió nada más. Esta mañana estaba yo en casa de Ranuccio, que vive en la Rotonda [esto es, al lado del Panteón]. La citada Fillide, la acusada, vino a dicha casa y me atacó con un cuchillo que llevaba en la mano y Ranuccio tuvo que sujetarla. Se lanzó contra mí y me dio muchos golpes y me arrancó mechones de pelo. Entonces se marchó [...]

Más tarde, me encontraba en una habitación del piso bajo de mi casa, cuando llegaron las dos acusadas y entraron por la fuerza. Al entrar dieron un empujón a mi madre, que estaba en la puerta. La citada Fillide intentó desfigurarme con un cuchillo y me agarró por la boca para hacerme una

cicatriz. Yo me defendí con la mano, y ella me cortó en la muñeca y me hirió, como puede ver su señoría [...] y en cuanto vieron que estaba sangrando salieron huyendo. Más tarde, volvieron a intentar agredirme y si no las hubiera sujetado cierto caballero [...] lo habrían conseguido. Entonces, la mencionada Fillide fue hasta la ventana y empezó a burlarse de mí diciendo que me iba a llenar de cicatrices. Por eso lo estoy denunciando ahora...

Otro testimonio da más detalles de la historia: Geronimo Mattei declaró que se encontraba calentándose al fuego en el piso bajo de la casa de Ranuccio aquella mañana. «Ranuccio estaba en la cama con una mujer llamada Prudenza Zacchia [...] y una mujer llamada Fillide entró y subió corriendo adonde estaban los citados Ranuccio y Prudenza, y en cuanto vio a Prudenza empezó a decir: “¡Ah, guarra, puta, aquí estás!”, al tiempo que corría hacia la mesa, cogía un cuchillo y atacaba a la citada Prudenza mientras decía: “Zorra, te voy a dejar cicatrices por todas partes”».

Entonces intervino Geronimo, que arrebató el cuchillo a Fillide, pero no pudo impedir que atacara a Prudenza de nuevo. Esta vez, «le arrancó un montón de mechones de pelo». Más tarde, declaró al tribunal, «pasaba por delante de la casa de la citada Prudenza, justo detrás del monasterio de las *convertites*, cuando ésta me llamó y me mostró una herida en la mano, diciendo que Fillide y Tella la habían atacado en su casa y que Fillide había cogido un cuchillo para marcarla con cicatrices y le había hecho esa herida en la mano...». No resulta difícil imaginar cómo pudo haber recibido Fillide la herida del dedo torcido de su mano izquierda.

Había otro testigo, un hombre llamado Cesare Pontoni. Era íntimo amigo de Ranuccio y de Giovanni Francesco Tomassoni y testificó en varios casos en los que éstos se vieron involucrados. En este prolongado altercado sólo había presenciado el último episodio. Cesare declaró que iba caminando por la calle cuando vio a Fillide gritando a Prudenza. Fillide estaba en la ventana de la casa de Tella, enfrente de donde vivía Prudenza, que se encontraba en la puerta. «¡Sucia zorra! —gritó Fillide—. ¡Te he dejado esa herida en la mano cuando quería haberte marcado la boca, pero la próxima vez no te escaparás!». Al poco tiempo, Fillide fue hacia Prudenza con una piedra en la mano gritando: «¡Sucia zorra! ¡Te voy a rajar, te voy a rajar!».

La interpretación del caso está clara. Prudenza y Fillide rivalizaban por la atención de Ranuccio Tomassoni. En los elaborados rituales de insultos y heridas, los términos cruciales en los documentos judiciales son *sfregio* y el verbo *sfregiare*. Literalmente, un *sfregio* era una cicatriz en el rostro, pero en el código de honor de la época también tenía el sentido figurado de una afrenta grave a la reputación de una persona. Cuando Fillide declaró varias veces que quería cortar a Prudenza en la cara estaba expresando el deseo de deshonorarla y avergonzarla. Profería sus amenazas en presencia de otros porque quería que sus intenciones fueran conocidas en la arena pública de la calle: el teatro en el que la reputación se adquiría y se perdía. Prudenza repitió esas amenazas ante el tribunal por esa misma razón. Al acusar a alguien de

tener la intención de infligir un *sfregio* se alertaba a la ley de un delito potencialmente grave.

En aquel caso, las amenazas de herir a Prudenza en la cara parece que no llegaron a cumplirse, quizá porque lo que Fillide pretendía sobre todo era asustar a su rival. Si realmente le hubiera cortado en la boca, o seccionado la nariz —una táctica empleada a veces en las venganzas más extremas—, Prudenza se habría convertido en mercancía averiada y eso no habría gustado a Ranuccio. Del testimonio se desprende la impresión de que, pese a su aparente fiereza, Fillide sabía lo que estaba haciendo y no perdía el control. Probablemente porque nadie resultó herido de gravedad, parece que el caso se archivó.

El nombre de Caravaggio no aparece en las transcripciones judiciales de las declaraciones de Fillide, Tella, Prudenza y Ranuccio, por lo que estos documentos no arrojan luz directamente sobre las futuras peleas del pintor con el proxeneta. Pero sí iluminan perfectamente el turbio mundo en el que ambos se movían. También pueden ser significativos los contactos y alianzas de Ranuccio. Los patronos de su familia, los Farnese, eran partidarios de España contra Francia, por lo que el clan Tomassoni estaba estrechamente relacionado con la facción proespañola. Esto también era cierto de los amigos de Ranuccio. La política podría haber sido una causa de la mala sangre entre él y Caravaggio, pero la relación del artista con Fillide quizá fuera otra: un mero pintor no era un cliente deseable para la cortesana más hermosa de Ranuccio.

PINTANDO A FILLIDE

Fillide había sido representada en contradicción con su verdadera personalidad como la heroína virtuosa de *Marta y María Magdalena*, y quizá por esa razón la pintura no es del todo convincente. En otras dos ocasiones Caravaggio la representó más acorde con su carácter, tal y como los testimonios históricos sugieren que era: dura, apasionada y capaz de cometer actos violentos. Aunque sólo aparece en pinturas religiosas, su presencia en ellas inclina la balanza de su arte de lo sagrado a lo profano.

En 1598 o 1599 Caravaggio pintó *Judith y Holofernes*, una obra que llama la atención por su erotismo sádico, en la que Fillide desempeña el rol principal. Como la de David y Goliat, la historia bíblica de Judith era una parábola de la virtud del sometido sobre el poder tiránico: la heroína judía de la historia seduce al cruel general asirio y después le mata con la espada de él en su tienda. Ese tema había sido tratado por muchos artistas célebres. Michelangelo había representado a Judith y a su sirvienta con elegancia, levantando la cabeza cortada del tirano, cuyo cuerpo se retorció en la oscuridad, en una de las cuatro pinturas de las esquinas del techo de la Capilla Sixtina. El gran escultor renacentista florentino Donatello había creado un famoso bronce, *Judith*, en el que la heroína corta implacablemente el cuello de su víctima. Pero incluso la visceral y contundente imagen de Donatello empalidece en comparación con la concepción clínicamente violenta de Caravaggio.

De nuevo, el pintor traslada una escena del pasado bíblico al mundo de su propio tiempo, pero nunca lo había hecho con una inmediatez tan brutal. Una ejecución santificada en una tienda asiria se ha convertido en un asesinato en un burdel romano. El barbudo Holofernes, que yace desnudo sobre las arrugadas sábanas del lecho de una prostituta, es un cliente que ha cometido un terrible error. Cuando se da cuenta de ello está a punto de morir. Fillide le agarra del pelo con la mano izquierda no sólo para dejar su cuello al descubierto, sino para estirar la carne y que resulte más fácil cortarla. En la mano derecha sostiene una cimitarra oriental —la única concesión de Caravaggio a la precisión histórica— con la que acaba de seccionar la yugular de su víctima. En su concentración tiene el ceño torvamente fruncido, mientras él grita y la sangre comienza a manar en chorros brillantes de la herida mortal. Una teatral cortina de color rojo oscuro está suspendida directamente sobre la escena del crimen.

Caravaggio ha imaginado la escena como una versión fantástica y extremada del tipo de incidentes violentos en los que él y sus amigos se veían involucrados con frecuencia. «¡Te voy a rajear, te voy a rajear!», gritaba Fillide a su rival Prudenza. Aquí, la amenaza se cumple. La canosa sirvienta de la heroína, que se dispone a recoger el sangriento trofeo de una cabeza cortada, refuerza la impresión de que, en efecto, la acción tiene lugar en algún oscuro burdel de Roma. Es la figura típica de la alcahueta, la socia marchita en la degradación^[76]. Caravaggio añade una nota sexual a la

excitación de la violencia sangrienta: bajo el tejido transparente de la ajustada camisa de Fillide se distinguen sus pezones erectos. Es el tipo de detalle que el cardenal Paravicino quizá tuviera en mente cuando hablaba de pinturas «que le hubiera gustado ver desde lejos».

Judith y Holofernes dividió a los contemporáneos de Caravaggio. La sucinta condena de Annibale Carracci resumía las reservas de todos aquellos que encontraban el realismo de Caravaggio crudo e indecoroso. «Cuando se le preguntó su opinión sobre la *Judith* de Caravaggio, replicó: “No sé qué decir, excepto que es demasiado natural^[77]”». Por el contrario, a Artemisia Gentileschi le fascinó. En la segunda década del siglo XVII se hizo famosa pintando numerosas versiones del mismo tema en un estilo tenebrista que debe mucho al de Caravaggio. Dio al tema un giro personal utilizándolo para vengarse públicamente del hombre que la había violado: ella misma aparecía como la heroína blandiendo la espada y Agostino Tassi como su víctima.

En 1599 Fillide Melandroni aparece una vez más en el arte de Caravaggio como *Santa Catalina de Alejandría*. Obra maestra de los primeros años de su carrera, es otra pintura que rezuma una sexualidad violenta. Menos espectacular que *Judith y Holofernes*, pero igualmente llamativa, encierra el potente erotismo que la Iglesia de la Contrarreforma había imbuido, transponiéndolo, en la idea del martirio. La santa, representada con un halo, aparece aislada en una habitación desnuda iluminada únicamente por una fuente de luz que entra por la izquierda. Está arrodillada en un cojín de damasco rojo y lleva un espléndido vestido de color púrpura que indica su origen real. El tono es íntimo y misterioso, y ella no evade la mirada del espectador.

La santa está sola con los atributos de su leyenda. En el suelo, cruzada a sus pies, se ve una palma de mártir y, a su lado, la rueda con clavos en la que el emperador romano Maximiano había intentado destrozarse su cuerpo: una tosca rueda de carreta hecha de madera de roble. (Parte de ella está rota porque Dios envió un rayo para destruirla antes de que se llegara a utilizar en la santa). El instrumento de su muerte fue la espada. El experto Caravaggio dio a Fillide un arma adecuada para su sexo: un espadín fino, ligero y absolutamente letal. Como él no tenía un arma así la pidió prestada. La empuñadura es tan intrincada que tuvo que haberla pintado a partir de un modelo real.

El tema de la pintura es un anhelo de la muerte tan intenso que parece deseo sexual. La santa se inclina hacia la rueda y sus amenazantes clavos de acero gris como si se acercara a un amante. Un paño que no parece guardar relación con ella se ha enrollado alrededor del clavo más largo y oscuro de la rueda. La santa acaricia el pomo de la espada y pasa amorosamente un dedo por su surco de sangre. La muerte por la espada es su consumación. Ser penetrada por su acero es casarse para siempre con Cristo. Está ruborizada y su mirada es de excitación.

La composición es austera; las formas, monumentales, y el pigmento está aplicado con una sutil brillantez. La representación desenfocada del paño de tonos

apagados enrollado en el clavo anticipa la obra de Velázquez, y Caravaggio pocas veces alcanzaría este grado de virtuosismo. Pero no resulta difícil ver por qué esta obra inquietó a algunos contemporáneos del artista. ¿Era realmente una representación de santa Catalina, extasiada en el feliz abrazo de la muerte? ¿O no era más que una pintura de una sensual joven moderna en una habitación con un poco de atrezo? En realidad, las dos cosas. La técnica de Caravaggio abría su arte a la ambigüedad porque confrontaba al pintor con la realidad. Inevitablemente, sus respuestas teñían las imágenes que creaba, con independencia de su construcción mítica. Caravaggio podía convertir a Fillide en María Magdalena, en Judith o en santa Catalina, pero la transformación nunca podía ser absoluta. Después de todo, era a Fillide a quien veía en la habitación, con su dedo deforme, respirando suavemente y devolviéndole la mirada, con sus grandes ojos apreciativos, mientras intentaba permanecer inmóvil.

A finales de la década de 1590 Caravaggio había inventado un nuevo estilo y una nueva aproximación a la pintura, y en las tres obras para las que posó Fillide puede decirse que consolidó un método. En algunas de sus obras tempranas había empleado un fondo claro, como otros pintores de Lombardía. Pero en estas últimas utilizó un fondo oscuro y trabajó desde la oscuridad hacia la luz, una técnica que quizá viera por primera vez en el arte de Tintoretto y que se adecuaba a él en varios sentidos. El fondo oscuro le permitía centrarse en lo esencial de la escena, tal y como él la imaginaba. El pigmento oscuro crea una ilusión de sombra profunda alrededor de las principales formas y por lo tanto elimina la necesidad de pintar el fondo en detalle: en su biografía del pintor, Bellori señaló que Caravaggio «dejaba el fondo visible en los medios tonos», lo que significa que en algunos lugares podía crear una forma simplemente dejando el lienzo como lo había preparado, sin pintar. (Esta técnica es visible, por ejemplo, en el marco del espejo en *Marta y María Magdalena*). Caravaggio era expeditivo y le gustaba trabajar deprisa, lo que sugiere otra razón más para su extremado tenebrismo: aparte de su efecto expresivo, los remansos de oscuridad como fondo visible simplemente significan que hay menos que pintar.

La impaciencia habitual de Caravaggio se manifiesta en su frecuente práctica de pintar húmedo sobre húmedo, en vez de esperar a que se seque cada capa de pigmento. Es el único de los pintores de su tiempo que no hacía dibujos preparatorios de sus pinturas, sino que prefería esbozar sus composiciones directamente sobre el lienzo imprimado. Cuando sus modelos terminaban de posar, con frecuencia marcaba la posición exacta de la cabeza y otros contornos haciendo leves incisiones en la primera capa de pigmento, seguramente a fin de poder indicarles su posición después de cada descanso. Ningún otro artista de su tiempo utilizaba tales incisiones. El excepcional procedimiento de trabajo de Caravaggio es una prueba más que confirma la hipótesis de que aprendió poco de Peterzano, su maestro, y que en gran medida fue autodidacta^[78].

Caravaggio no dibujaba porque su método de composición era esencialmente

teatral: protocinematográfico, cabría decir, pues también intervenía la iluminación. Componía representando escenas, o fragmentos de escenas, que él ensamblaba en el lienzo como un *collage*, sirviéndose de la sombra para ocultar los puntos de unión. Las escenas comprendían objetos, modelos y atrezzo. Fillide estaba arrodillada en un cojín de púrpura auténtico, apoyada contra una rueda auténtica y sostenía una espada auténtica mientras Caravaggio la pintaba. No es de extrañar que, a veces, la falta de dibujos preparatorios le llevara a cometer errores al colocar a sus modelos: a la mitad del trabajo en *Judith y Holofernes* se dio cuenta de que una cabeza medio cortada tendría que estar más separada del cuerpo de lo que lo estaba la cabeza de su modelo, completamente vivo. Los rayos X muestran que corrigió la primera cabeza de Holofernes: modificó la posición del modelo y la volvió a pintar para conseguir la espeluznante separación necesaria.

El método de Caravaggio también implicaba el emplazamiento de las luces o, al menos, alguna forma de control de la iluminación. Joachim von Sandrart hizo una breve descripción de su técnica afirmando que «como deseaba conseguir una redondez más perfecta y un relieve natural, empleaba sombrías bodegas u otros aposentos oscuros en los que hubiera una pequeña fuente de luz desde arriba; de manera que la oscuridad, por medio de profundas sombras, potenciara la luz que cayera sobre el modelo, creando así un efecto de alto relieve^[79]». *Marta y María Magdalena* es una demostración de esto. El brillante cuadrado de luz que se refleja en la superficie del espejo convexo hace visible en el lienzo su «fuente de luz desde arriba». Bellori señaló que Caravaggio empezó a trabajar de esta manera aproximadamente por la misma época en que pintó *Santa Catalina*, 1598-1599. Sus pinturas de aquellos últimos años del siglo XVI tienen «un color más oscuro — observó—, pues Michele [*sic*] ya había empezado a ensombrecer más aún los tonos oscuros».

Bellori continuaba dando su propia versión de cómo había llegado Caravaggio a sus conocidos contrastes extremos de luz y oscuridad:

Ya no introducía colores tan suaves y delicados como antes, sino que cada vez empleaba tonos más oscuros y el negro, que él aplicaba con generosidad para dar relieve a las formas. Llevó este estilo tan lejos que nunca mostraba ninguna de sus figuras a plena luz, sino que encontraba la manera de colocarlas en la oscuridad de una habitación cerrada, situando una lámpara en lo alto, de forma que la luz cayera directamente y revelara lo principal del cuerpo y dejara el resto en la sombra, a fin de crear un poderoso contraste de luz y oscuridad. A los pintores que entonces se encontraban en Roma les impresionó mucho esta novedad; los jóvenes en particular acudían a él, le elogiaban como un imitador excepcional de la naturaleza y consideraban sus cuadros prodigiosos^[80].

UN HOMBRE SIN HERMANOS

Muchas de las pinturas de Caravaggio de finales de la década de 1590 parecen manifiestos. Cada una muestra la superación de una nueva dificultad. Pero con *Santa Catalina*, de 1599, Caravaggio alcanzó un nivel superior de dominio y seguridad. La pintó para Del Monte, que tenía una devoción especial por la mártir, probablemente porque era la patrona de los estudiosos. Quizá fue ésta la obra que convenció al cardenal de que su protegido ya estaba preparado para encargos de más envergadura.

Fue en este periodo, por lo demás propicio, cuando por razones desconocidas Caravaggio cortó todos los lazos con su familia. En 1594 su hermana Caterina se había casado con cierto «maestro Bartolommeo Vinizzoni» —el apelativo «maestro» indicaba que era artesano—. Caravaggio no fue a la boda. También había estado evitando a su hermano Giovan Battista, el sacerdote, que estuvo en Roma estudiando Teología Moral con los jesuitas desde el otoño de 1596 hasta el invierno de 1599. Antes de que regresara a Lombardía para ser ordenado subdiácono en la provincia de Bérgamo, decidió visitar a Caravaggio. Giulio Mancini relata la extraña historia de lo que ocurrió cuando los dos hermanos se encontraron:

Caravaggio sólo tenía un hermano, sacerdote, hombre de letras y de elevada moral, que, cuando supo de la fama de su hermano, quiso verle y, lleno de amor fraternal, se presentó en Roma. Sabía que su hermano se alojaba en la residencia del cardenal Del Monte y, como conocía sus excentricidades, pensó que lo mejor era hablar primero con el cardenal y explicarle todo, y eso fue lo que hizo. El cardenal le recibió bien y le dijo que regresara en tres días. Así lo hizo. Entre tanto, el cardenal llamó a Michelangelo y le preguntó si tenía parientes, a lo que él respondió que no. Como no estaba dispuesto a creer que el sacerdote le hubiera contado una mentira sobre algo que podía comprobar y que no le beneficiaría en nada, preguntó a los compatriotas de Caravaggio si éste tenía hermanos y quiénes eran, y así descubrió que el que había mentido era Caravaggio. El sacerdote regresó tres días después y fue recibido por el cardenal, que hizo llamar a Michelangelo. Al ver a su hermano, declaró que no lo conocía y que no era su hermano. Entonces, en presencia del cardenal, el pobre sacerdote dijo con ternura: «Hermano, he venido desde muy lejos para verte y he cumplido mi deseo; como sabes, en mi situación, gracias a Dios, no te necesito para mí ni para mis hijos, sino más bien para tus propios hijos si Dios te favorece, como ruego a Su Divina Majestad durante mis oficios religiosos y como hará tu hermana en sus castas y virginales plegarias». Pero a Michelangelo no le impresionaron las ardientes y conmovedoras palabras de amor de su hermano, por lo que el buen sacerdote se marchó sin recibir siquiera una despedida^[81].

Mancini ni comenta ni explica la historia de ninguna forma. Pero la estructura de la narración, que es como una fábula, quizá contenga alguna clave sobre lo que él pensaba que estaba ocurriendo. A Caravaggio se le pide tres veces que reconozca a su hermano, el sacerdote, y tres veces se niega. Como san Pedro, que negó a Cristo tres veces «antes de que el gallo cante dos veces» (San Marcos, 14:66-68), Caravaggio niega a su hermano, siervo de Cristo en la tierra. La implicación es que, de alguna forma, la religión está en la raíz del problema. ¿Se avergonzaba Caravaggio de mirar a los ojos a su piadoso hermano? Mancini quizá lo creyera así.

Por esta época, Ottavio Leoni hizo un dibujo de Caravaggio. Tiene el pelo negro y despeinado y las cejas pobladas descritas por Luca, el barbero-cirujano. Pero lo más llamativo es su expresión. Su boca es firme y adusta. En sus ojos hay resolución y ferocidad, pero también tristeza: una mirada de profunda soledad y abandono.

CUARTA PARTE

ROMA, 1599-1606

LA CAPILLA DE SAN MATEO

Desde hacía mucho tiempo la capilla Contarelli era un problema para los sacerdotes de San Luigi dei Francesi. Durante años, la capilla —la quinta de la izquierda en la iglesia nacional de los franceses— había tenido más bien el aspecto de un solar. Y los sacerdotes se quejaban de que no sólo estaba dando una mala imagen a la iglesia, sino también a la comunidad francesa de Roma.

La saga comenzó en 1565, cuando un cardenal francés llamado Mathieu Cointrel (o Matteo Contarelli, como se italianizó su nombre) pagó una suma considerable para adquirir la capilla, donde tenía previsto que le enterraran. Contarelli ya había donado generosas cantidades durante la construcción de San Luigi dei Francesi y había sufragado su hermosa fachada de mármol, diseñada por Giacomo della Porta. Pero a pesar de sus esfuerzos, la capilla seguía desprovista de decoración cuando falleció en 1585.

El cardenal había contratado a Girolamo Muziano, un pintor competente pero mediocre, para que realizara unos frescos en los dos muros laterales y decorase la bóveda. Muziano se evadió durante años y finalmente rechazó el encargo sin haber pintado prácticamente nada. En 1587 el albacea testamentario de Contarelli, Virgilio Crescenzi, había encargado un retablo de mármol a un escultor flamenco, Jacques Cobaert, y había convencido a Giuseppe Cesari de que se encargara de los frescos en las paredes y el techo. Cesari había terminado los frescos de la bóveda para 1593, cuando Caravaggio trabajaba en su estudio, pero nunca llegó a trabajar en el resto porque estaba inundado de encargos, incluidos algunos del propio Papa. Mientras tanto, se decía que el escultor, Cobaert, trabajaba con regularidad pero aún no tenía nada que enseñar. Entusiasmado por la importancia del encargo, pero paralizado por la inseguridad, se afanó durante años en lo que esperaba que fuera su *magnum opus*. En 1596 se le renovó el contrato, pero cuando el siglo tocaba a su fin seguía sin haber ningún signo de que alguna vez llegaría a entregar la obra. Los que estaban próximos a él decían que Cobaert cada vez se mostraba más paranoico y reservado.

En 1597 se les agotó la paciencia a los sufridos sacerdotes. Próximo el jubileo de 1600, enviaron una petición al Papa:

Beatísimo Padre, la comunidad francesa de la iglesia de San Luigi en Roma [...] humildemente manifiesta que la capilla [...] fundada en esta iglesia por el difunto cardenal [...] que aportó una suma de cien escudos de oro anuales para dos capellanes, lleva cerrada más de veinticinco años, situación en la que todavía se encuentra. Y si Su Santidad no hace valer Su autoridad en esta materia, existe el peligro de que la capilla no se termine nunca, porque el *Signor* Abbate Giacomo Crescenzi, albacea testamentario del mencionado cardenal desde que se retiró su padre, Virgilio Crescenzi, no lo ha terminado y se excusa debido a las dificultades con el escultor, el pintor y

otras cosas. Por tanto, al alma del difunto se le ha privado de sus misas y a la iglesia de San Luigi se le ha privado de la dotación que estaba destinada para la capilla. Todo esto representa un descrédito para el servicio divino y una deshonra para la comunidad, y lleva a los fieles a creer que la comunidad es culpable de esta negligencia cuando ven que la capilla está siempre cerrada con tablones, mientras que en Roma se construyen otras iglesias desde los pilares... los herederos e hijos de los Crescenzi, que han acumulado [las rentas] año tras año y día tras día, han adquirido muchos y variados cargos en la Cancillería, sin hacer nada relacionado con la voluntad del testador y sin siquiera celebrar una misa cada año por el alma del difunto [...]^[1].

A consecuencia de esta diatriba, Clemente VIII ordenó a los Crescenzi que entregaran el legado de Contarelli y confió la responsabilidad de la capilla al órgano de gobierno de la Fabbrica di San Pietro, que gestionaba las obras de San Pedro. Se pidió a Giuseppe Cesari que terminara lo que había comenzado, pero él alegó que tenía exceso de trabajo. Del Monte, cuyo palacio se hallaba enfrente de la iglesia, siguió los acontecimientos de cerca. Era amigo de la familia Crescenzi y, entre bastidores, movió los hilos necesarios para que el encargo pasara a Caravaggio, un artista que carecía de experiencia en la escena pública de la pintura religiosa a gran escala. «Con la ayuda de su cardenal, consiguió el encargo de la capilla Contarelli en San Luigi dei Francesi», señala Baglione, con cierta acritud. El 23 de julio de 1599, Caravaggio firmó con los dos rectores de la iglesia un contrato en virtud del cual se comprometía a pintar las tablas laterales de la capilla para el final de aquel año por 400 *scudi*.

Esto representaba todo un reto para un artista joven y relativamente inexperto. Hasta el momento, Caravaggio no había pintado nada que tuviera más de cuatro figuras. Ninguno de sus lienzos anteriores medía más de metro y medio transversalmente y, de repente, tendría que producir dos piezas monumentales, cada una de más de 3 metros de ancho y altura similar. Es cierto que había realizado una serie de obras religiosas, pero se le conocía principalmente como un pintor de escenas de género con talento para los bodegones. Ahora se le invitaba a crear obras religiosas de complejidad narrativa. Era la oportunidad de competir con los grandes artistas del pasado, pero si salía mal, su fracaso también sería público.

Los temas de las dos pinturas laterales de la capilla Contarelli ya los había establecido el propio cardenal Cointrel. Quería que la capilla en la que iba a ser enterrado estuviera consagrada a san Mateo, cuyo nombre llevaba él, por lo que las pinturas debían relatar historias de la vida del apóstol. La de la izquierda mostraría a Mateo, el publicano, en el momento de recibir la llamada de Cristo. La de la derecha representaría el glorioso martirio del santo a manos de un pagano asesino. Cointrel también tenía ideas muy concretas sobre cómo debían representarse estas escenas y las expuso pormenorizadamente en un anexo a uno de los contratos:

En cuanto a la capilla de San Mateo... A la derecha del altar, es decir, en el lado del evangelio, deberá haber una pintura de 17 *palmi* de altura y 14 *palmi* de longitud en la que san Mateo esté representado en un telonio u establecimiento para la recaudación de tributos con varios artículos propios de esa actividad, con una mesa como las que usan los recaudadores, libros y dinero, o lo que parezca más adecuado. San Mateo, vestido como un practicante de su oficio, se levanta de ahí para seguir a Nuestro Señor, que pasa por la calle con sus discípulos y le llama al apostolado; la actitud de san Mateo deberá mostrar el talento del pintor, lo mismo que el resto. En el lado izquierdo, esto es, el de la epístola, deberá haber otra pintura de la misma altura y longitud que la anterior en la que se vea un lugar espacioso con la forma de un templo y un altar elevado sobre una grada de tres, cuatro o cinco escalones: allí, unos soldados dan muerte a san Mateo, que lleva la vestidura para officiar misa, y sería más artístico mostrar el momento en que es atacado, cuando resulta herido y ha caído, o está cayendo pero todavía no ha muerto, mientras en el templo hay muchos hombres, mujeres y niños, en su mayor parte orando en distintas actitudes y vestidos de acuerdo con su condición y nobleza, así como bancos, alfombras y otros objetos, y la mayoría de los asistentes se muestran aterrorizados por el suceso, otros espantados y otros llenos de compasión^[2].

El grado de detalle de estas instrucciones revela lo cuidadosos que tenían que ser los pintores en Roma a finales del siglo XVI. Caravaggio se tomó licencias artísticas, pero permaneció fiel al espíritu de las recomendaciones del patrono. Ninguna de las fuentes documentales especifica el medio en que las obras debían ejecutarse, aunque la preponderancia del fresco en las tradiciones del arte cristiano de Roma era tal que su uso probablemente se daba por supuesto. Pero los frescos han de pintarse in situ, pues el pigmento se aplica directamente sobre el revoco húmedo, que se seca rápidamente. Esta técnica habría exigido que Caravaggio se apartase de su práctica de trabajo en estudio: la representación de modelos vivos posando con una iluminación cuidadosamente controlada. Renuente a abandonar los procedimientos que ya le habían reportado admiradores, Caravaggio adquirió dos grandes lienzos para trabajar de la manera habitual.

Fiel a su método de trasladar el pasado bíblico al momento presente, Caravaggio situó *La vocación de san Mateo* en una deslustrada habitación en la Roma moderna. Cristo y san Pedro acaban de entrar en el oscuro telonio de Mateo, el publicano. Encuentran allí a cinco hombres, reunidos alrededor de una mesa que se halla junto a una pared cuya desnudez sólo está mitigada por una ventana. La contraventana está abierta, pero no penetra mucha luz por sus cuatro paños opacos, que no son de cristal, sino de hule sujeto por cordones cruzados. Sobre la mesa hay monedas, así como una bolsa de dinero, un libro de cuentas abierto y un tintero del que asoma una pluma. Se

está realizando una transacción.

En un extremo de la mesa un joven, sentado en una silla savonarola, aparece absorto en sus cálculos. Es el contribuyente, que, tras pagar sus tributos, ha recibido el cambio. Está encorvado mientras cuenta las pocas monedas que tiene delante y se dispone a guardarlas. Detrás de él, un anciano con gafas que lleva un abrigo forrado de piel mira hacia la mesa, como para comprobar que la cuenta está bien hecha. A su lado está sentado Mateo, acompañado por su paje, un muchacho de cara redonda que se inclina con amistosa familiaridad sobre el hombro de su señor. Mario Minniti, el amigo siciliano de Caravaggio, posó para esta figura. Enfrente de él hay otro joven con una elegante librea de paje, y sus mangas a rayas blancas y negras destacan y resplandecen en la penumbra de la habitación. Es de suponer que se trata del paje del contribuyente. Según la tradición, el modelo de esta figura también fue un pintor, Lionello Spada. Pero la identificación quizá sea apócrifa y sólo esté inspirada por la espada —*spada*, en italiano— que lleva a un lado.

El relato bíblico de la elección de Mateo para el apostolado es extremadamente escueto: «Pasando Jesús de allí, vio a un hombre sentado al telonio, de nombre Mateo, y le dijo: “Sígueme”. Y él, levantándose, le siguió» (San Mateo, 9:9). Caravaggio ha pintado el momento decisivo de esta narración truncada, en el que Cristo acaba de pronunciar su mandato con una sola palabra. Mateo, al mismo tiempo apremiado y asombrado, se señala a sí mismo mientras mira a los ojos del Salvador. Hay incredulidad en su expresión y sus labios dibujan una pregunta: «¿Quién, yo?». Distraídamente cuenta una última moneda del cambio, pero ya sabe en qué dirección le está llevando el destino. Se dispone a levantarse y a entrar en su nueva existencia. El mandato es irresistible, y su desenlace, inevitable. Cristo mantiene los ojos fijos en el publicano con una mirada hipnótica. Incluso mientras alarga el brazo hacia Mateo, ya ha empezado a salir de la habitación. Sus pies descalzos, medio ocultos en la sombra, se apartan del grupo de hombres y se vuelven hacia el mundo exterior. En un momento se habrá marchado, llevándose a su nuevo apóstol. Todo lo que había que hacer se ha hecho.

Mateo y sus compañeros, agrupados alrededor de la mesa sobre la que se ven las monedas, casi podrían estar apostando en la taberna de *Los tahúres*, pintada para el cardenal Del Monte cinco años antes. El desolado individuo que paga sus tributos y recoge el cambio recuerda a un jugador que acaba de obtener unas ganancias decepcionantemente pequeñas. De hecho, eso es por lo que le tomó el autor del siglo XVII Joachim von Sandrart: «Cristo está representado entrando junto con dos de sus discípulos en una habitación oscura en la que encuentra al publicano Mateo bebiendo y jugando a las cartas y a los dados en compañía de un grupo de rufianes. Mateo, como atemorizado, oculta los naipes en una mano y se lleva la otra al pecho; su semblante revela alarma y vergüenza porque no se siente digno de que Cristo le llame al apostolado. Uno de los otros hombres empuja el dinero de la mesa con una mano y se lo pasa a la otra, y se dispone a marcharse furtivamente. Todo ello parece fiel a la

vida y la naturaleza^[3]».

Es evidente que Sandrart no estudió la pintura atentamente, pero su error de interpretación evoca el ambiente que Caravaggio quería crear. El telonio del publicano, con su penumbra y sus personajes rufianescos, es una convincente guarida de la iniquidad. Cristo lleva la luz a esta oscuridad, lo mismo que lleva la iluminación y un propósito divino a la existencia monótona y mezquina de Mateo. La principal fuente de luz de la pintura se halla arriba a la derecha, como sugiriendo que la luz del día entra desde arriba, quizá a través de una puerta abierta, y desciende por una escalera. Ilumina el rostro de Mateo en una diagonal paralela al halo dorado de Cristo y a su mano extendida, que le indica que le siga. Es la luz de la realidad mundana y, sin embargo, también es la luz de Dios.

La vocación de san Mateo está construida sobre contrastes, y no sólo el de luz y sombra. Mientras que Mateo y sus compañeros llevan atavíos modernos y fatuos, Cristo y la figura solemne y reprobadora de san Pedro van descalzos y llevan túnicas sencillas y atemporales. Pertenecen a un tiempo y un lugar distintos, y a una moral y un universo espiritual diferentes. Podrían ser una aparición o un sueño, proyectados desde el pasado distante en la Roma profana del presente.

Con *La vocación de san Mateo* Caravaggio estaba reclamando su lugar en la gran tradición italiana de la pintura religiosa monumental. Tenía la seguridad suficiente para incorporar una referencia clara a esa tradición en el tejido mismo de su pintura. La mano que Cristo extiende hacia Mateo es una paráfrasis directa de una de las imágenes más célebres del techo de la Capilla Sixtina de Michelangelo, un detalle de *La creación de Adán*, en la que el dedo generador de Dios se extiende hacia la lánguida mano del primer hombre. Sin embargo, es la mano de Adán, no la de Dios, la que Caravaggio escogió para la solemne llamada de Cristo. Este aparente homenaje a Michelangelo en realidad es una afirmación de independencia de pensamiento por parte de Caravaggio, y el detalle aporta un significado sutil a la pintura. El Cristo de Caravaggio se convierte en un segundo Adán, creado a imagen de Dios pero purgado del pecado, que convoca a Mateo a su redención: «Pues así como en Adán mueren todos, así también en Cristo serán todos vivificados» (I Corintios, 15:22).

La mano de Cristo no es la única alusión en la pintura. El grupo de figuras en torno a la mesa está pensado para evocar una versión profana de la Última Cena. El joven que cuenta el cambio ignora la llamada de Cristo y agarra una bolsa de dinero con la mano izquierda. Es como Judas con sus treinta monedas de plata. Y es de ese grupo de judas mundanos del que Mateo ha sido llamado para unirse al del Salvador.

La pintura es poética y metafórica, aunque la piedad de la que habla es dura, directa e imperiosa. También tiene una nota evocadora, el carácter de una renuncia personal: en *La vocación de san Mateo* Caravaggio volvió al mundo de sus primeras pinturas de género, pero sólo para relegarlo a la oscuridad. Esta pintura sería la primera demostración pública de su formidable naturalismo, pero no es tanto una representación de la vida real como el sueño de una huida de la realidad, de ser

apartado, repentina e inexplicablemente, de una vida de vicio y llamado a la presencia de Dios. ¿Soñaba Caravaggio con ser elegido de esta forma, ser rescatado de su propia naturaleza, imperfecta e ingobernable?

El pintor luchó durante mucho tiempo con la segunda de sus obras para la capilla Contarelli, *El martirio de san Mateo*. Sus dificultades eran de dominio público entre los artistas de Roma. Setenta años después, Bellori sabía lo suficiente para declarar que Caravaggio «la hizo dos veces^[4]», lo que fue confirmado por el examen de la pintura durante los trabajos de conservación en 1966. Las imágenes de los rayos X revelan una primera composición frustrada, en la que el mártir se hallaba de pie ante el altar, con las manos extendidas para protegerse del ataque de tres hombres armados. Mientras uno de los asesinos se dispone a atacar, el otro avanza con la espada preparada. Un tercero, que da la espalda al espectador, parece que entra en la escena directamente desde fuera de la pintura. La gente observa asustada. En este primer intento las figuras eran mucho más pequeñas que en la versión final. Por el contrario, la arquitectura, de columnas cuadradas y pilastras con una gran cornisa, era mucho más prominente. Caravaggio quizá trataba de representar la escena de acuerdo con las instrucciones de Contarelli: «un lugar espacioso con la forma de un templo [...] unos soldados dan muerte a san Mateo, que lleva la vestidura para oficiar misa».

Descontento con su primer intento, volvió a comenzar desde el principio y reconsideró el enfoque. Ahora estaba decidido a dar a su obra un punto focal, a crear una imagen que fuera al mismo tiempo más monumental y más dinámica. Introdujo dos cambios fundamentales en la composición: incrementó la escala de las figuras individuales y redujo el número de ejecutores de tres a uno. La historia del crimen y el martirio quedó así comprimida en un solo acto brutal: gruñendo algo, un joven blande una espada sobre la figura tendida de Mateo, al pie de un sencillito altar de piedra. El santo, con la casulla manchada de sangre, ya está herido. El asesino agarra a Mateo por la muñeca para sujetarle al mismo tiempo que vuelve su cuerpo hacia él para asestar mejor el golpe de gracia. En la primera versión los asesinos habían sido jóvenes atléticos con el torso descubierto. En la versión final, el asesino está desnudo excepto por un paño sujeto en la cintura. Sobre la escena cae una luz en diagonal que ilumina su pálida piel y acentúa su musculatura. También ilumina la vestimenta blanca del santo y su semblante con expresión indefensa.

La versión final presenta una composición centrífuga, con formas y figuras periféricas que parecen alejarse en todas direcciones, impulsadas por la violencia del centro. Al lado derecho, un monaguillo de aspecto escultórico aparece gritando, con la boca abierta. A la izquierda, retroceden varios espectadores; entre ellos, dos hombres en la sombra. Uno de ellos levanta las manos en un gesto instintivo de conmoción y horror, mientras que el otro se limita a mirar, como hipnotizado. Detrás de ellos, dos *bravi*, uno de los cuales lleva espada y un sombrero con plumas, miran hacia atrás cuando se disponen a abandonar la escena. Dos figuras más distantes, aisladas en la oscuridad, ya han emprendido la huida. Una de ellas está representada

de medio perfil y un insospechado rayo de luz revela su rostro. Se ha vuelto para contemplar el crimen con los ojos llenos de tristeza, pesar y culpa. No hay duda de que sus rasgos son los de Caravaggio.

El tratamiento del primer plano se consideró un enigma durante mucho tiempo. En el lado derecho, dos figuras semidesnudas se acurrucan sobre una tela de rayas. En el izquierdo, otro hombre desnudo se apoya con las dos manos y tiene la pierna derecha suspendida en la oscuridad del vacío. La semidesnudez del asesino de san Mateo podría explicarse por el hecho de que era pagano, pero ¿por qué habrían de estar las otras figuras también medio desnudas en la iglesia durante la celebración de la misa? Se ha dicho que no son más que un recurso compositivo y que su función sólo es engrosar el reducido número de testigos^[5]. Una explicación más verosímil, propuesta por Giovanni Urbani en su informe de 1966 sobre la limpieza de las dos pinturas de la capilla Contarelli, es que se trata de conversos recientes al cristianismo que están a punto de ser bautizados^[6]. Los indicios sugieren que esta hipótesis es correcta.

La principal fuente de la historia del martirio de san Mateo era el popular compendio de vidas de santos conocido como *La leyenda dorada*. Ahí se dice que san Mateo fue a Etiopía, donde convirtió a muchas personas al cristianismo. Sus discípulos le construyeron una iglesia, en la que bautizó al rey, a la reina y a su hija, Efigenia, que ingresó en una orden religiosa. El martirio de san Mateo fue obra del sucesor del rey, Hirtacus, que llegó al trono decidido a casarse con Efigenia. Cuando san Mateo aconsejó a la joven que se desposara con Cristo, Hirtacus ordenó la muerte del incómodo sacerdote. La historia pone de relieve que el martirio de san Mateo fue consecuencia directa de su celo misionero: en las primeras narraciones pictóricas de la vida del santo, la imagen de su muerte con frecuencia iba inmediatamente precedida de su representación bautizando conversos^[7].

La conversión y el bautismo eran temas muy apropiados para la iglesia nacional de los franceses, cuyo rey se había convertido recientemente al catolicismo. El escenario de la pintura de Caravaggio es una capilla bautismal: una grada conduce desde el altar hasta la pila lustral, alrededor de la cual se han congregado los conversos desnudos. Durante mucho tiempo no se comprendió el significado de la arquitectura de la pintura, por la sencilla razón de que apenas han sobrevivido capillas bautismales como de ese tipo. Pero en el pasado fueron muy frecuentes en las iglesias italianas, especialmente en el norte. En Roma, donde el bautismo por aspersion era la práctica habitual, las pilas con grada no eran necesarias. Sin embargo, en Milán, donde se practicaba el rito ambrosiano del bautismo, con la inmersión de todo el cuerpo, esas capillas tenían una profunda pila en la base del altar. Con su precisión litúrgica, Carlo Borromeo, el arzobispo de Milán, describió en sus *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, una disposición que coincide en gran medida con el escenario de *El martirio de san Mateo*: «En el centro de la capilla debe haber un baptisterio. Ha de tener once codos de ancho y la suficiente

profundidad como para que sean necesarios al menos tres escalones para descender desde el suelo de la capilla. Por su inclinación y relativa profundidad debe parecer un sepulcro^[8]». Parece que Caravaggio pintó el tipo de capilla bautismal que recordaba de su infancia en Milán.

La instrucción de Borromeo de que el baptisterio parezca un sepulcro refleja la convicción cristiana de que el bautismo y la muerte están íntimamente relacionados: ser bautizado es entrar en una nueva vida en Cristo y morir también significa emprender el tránsito a una nueva existencia: la vida eterna entre los bienaventurados. El bautismo y la muerte por martirio tenían un vínculo aún más estrecho en la teología cristiana, en parte por la creencia de que de la herida en el costado de Cristo habían manado agua y sangre en la crucifixión. Tertuliano, uno de los padres de la Iglesia, comentaba que, así, «nos hizo, de igual forma, llamados por el agua y elegidos por la sangre. Con la herida de su costado traspasado hizo posibles estos dos bautismos a fin de que los que creyeran en su sangre se bañaran en el agua; y los que se hubieran bañado en el agua bebieran de su sangre^[9]».

Estas ideas están entrelazadas en *El martirio de san Mateo*. El artista ha imaginado al santo, misionero entre los paganos, asesinado en el momento de officiar una misa durante el sacramento del bautismo. Al morir, su sangre fluye en la pila bautismal. Con este detalle, el crimen se santifica como un rito sagrado. Su muerte es un bautismo de sangre, un renacimiento en la inmortalidad. En lo alto, invisible tanto para el asesino como para la conmocionada congregación, un ángel, encaramado sobre una espesa nube, desciende para poner la palma del martirio en la mano derecha de san Mateo.

La ardua solución de Caravaggio al desafío de la pintura combinaba la sutileza teológica con la inmediatez dramática y la verosimilitud narrativa. El asesino, prácticamente desnudo, como el círculo de conversos que aguardan el bautismo, ha surgido de entre ellos. Ha resultado ser un pagano que se hacía pasar por converso y acechaba entre los fieles.

Con frecuencia se dice que la principal inspiración visual de *El martirio de san Mateo* fue el famoso *San Pedro mártir*, que Tiziano pintó para un altar en la iglesia veneciana de Santi Giovanni e Paolo^[10]. Caravaggio debió de tenerla en mente cuando concibió su propia imagen del martirio, pues es indudable que su santo caído y el asesino son figuras parejas a las de la composición de Tiziano. No obstante, el efecto de su *tableau* poblado de figuras está más próximo a las tridimensionales *mises-en-scène* del arte religioso popular de su Lombardía natal. A lo que más se parece *El martirio de san Mateo* es a las esculturas de las capillas del *sacro monte* en Varallo, cerca de Milán, y quizá especialmente a las numerosas figuras reunidas en una representación inmóvil de *La matanza de los inocentes*. La pintura de Caravaggio da la impresión de ser un recuerdo parcial de aquella escena.

El autorretrato de Caravaggio como uno de los espectadores que huyen es en parte una especie de firma acorde con la convención renacentista. Cien años antes,

Luca Signorelli se había incluido como un testigo solemne del fin del mundo en los frescos de su ciclo de escenas del Apocalipsis en la catedral de Orvieto. Caravaggio también es un testigo. Incluirse en la escena quizá fuera su manera de proclamar que él había visto cómo ocurría todo con el ojo de la mente. Pero es posible que signifique algo más: no sólo es un observador, sino un participante, un cómplice furtivo del terrible acto. Como los conversos que están en primer plano, se ha desnudado para ser bautizado; a diferencia de ellos, se ha envuelto en su manta y ha huido. En este caso, el autorretrato se lee como un *mea culpa*. Si Caravaggio realmente hubiera estado allí, sugiere, no habría tenido más valor que los demás. Habría escapado como los otros, abandonando al mártir a su destino. Según la lógica de su propia narración, sigue sin ser bautizado y, por tanto, permanece fuera del círculo de los bienaventurados. Es un hombre que huye de la iglesia y se refugia en la calle.

UNA PUÑALADA POR LA ESPALDA Y OTROS PERCANCES

El 4 de julio de 1600 el pintor recibió el último pago de 50 *scudi* por *La vocación y El martirio de san Mateo*. Las dos obras estaban terminadas para esa fecha, pero quizá no se colocaron en las paredes de la capilla hasta el otoño. El carpintero empleado con ese fin presentó su cuenta en diciembre:

por forrar los dos cuadros que hay a uno y otro lado de la capilla del cardenal Contarelli, que miden ambos catorce palmos y medio de alto por quince palmos de ancho; fijar los listones en la pared para clavar las tablas, poner tres [listones] por cada cuadro [...] y dividir las tablas de abeto en número de cincuenta, poniendo yo todo el material, suma: 20 *scudi* y 50 *baiochi*. Por hacer los marcos de los citados cuadros en madera mía de álamo blanco, suma: 20 *scudi* y 20 *baiochi*^[11].

Las pinturas para la capilla Contarelli eran de una persuasiva originalidad para ser obras de arte públicas. De golpe llevaron el nuevo estilo de Caravaggio a un público mucho más amplio. Su singular sentido del drama y su uso de contrastes extremados de luz y oscuridad resultaron ser enormemente influyentes. La pintura de maestros del siglo XVII como Rembrandt en Holanda, Georges La Tour en Francia y Ribera en España, e incluso la de artistas románticos muy posteriores como Géricault y Delacroix, sería inconcebible sin la revolución pictórica que desencadenó Caravaggio con sus dos pinturas sobre la vida de san Mateo. No es exagerado afirmar que transformaron de manera decisiva la tradición artística europea. Pero en su momento fueron controvertidas.

El rival, imitador y futuro biógrafo de Caravaggio, Giovanni Baglione, fue a verlas en cuanto las colocaron. Su relato de la visita transmite el impacto de la obra de Caravaggio cuando se contemplaba por primera vez. Pero también deja entrever los celos que despertó la fama repentina de aquel pintor de Lombardía, hasta entonces poco conocido. Baglione fue a ver las pinturas con Federico Zuccaro, presidente de la academia de arte de Roma, la Accademia di San Luca. Zuccaro, de sesenta años, era una eminencia gris que aspiraba a ocupar el puesto de Michelangelo pintando monstruosidades en un estilo manierista tardío^[12]. Afirmó que el trabajo de Caravaggio no le impresionaba, como cuenta Baglione con evidente satisfacción:

Aquel encargo póstumo [...] hizo famoso a Caravaggio y las pinturas recibieron elogios desmedidos de personas malévolas. Cuando Federico Zuccaro vino a verlas mientras yo estaba allí, exclamó: «¿A qué viene toda esta agitación?», y después de estudiar la obra detenidamente añadió: «Aquí

lo único que veo es la idea de Giorgione en la pintura del santo cuando Cristo le llama al apostolado»; y con desdén, asombrado por el revuelo, se dio la vuelta y se marchó^[13].

A primera vista, la respuesta de Zuccaro resulta tan enigmática como mezquina. Monumental y tenebrista, *La vocación de san Mateo* tiene poco en común con las obras de Giorgione, el pintor de *La tempestad*, *Venus dormida* y *Las tres edades del hombre*. Pero su expresión «la idea de Giorgione» sugiere que estaba pensando en el maestro veneciano principalmente como un estereotipo, como personificación de una determinada aproximación a la pintura. No está claro en absoluto que el brusco académico conociera la obra de Giorgione. Pero evidentemente sí conocía la vida de Giorgione escrita por Vasari, que hacía hincapié en que el pintor se basaba en lo que veía con sus propios ojos. Según Vasari, Giorgione «nunca representaba en sus obras nada que no hubiera copiado de la vida^[14]». Vasari era partidario del enfoque artístico toscano-romano, que ponía gran énfasis en las formas idealizadas, generalmente realizadas con la técnica de pintura al fresco; su presentación de Giorgione como un servil naturalista era parte de una condena sistemática de los grandes pintores venecianos, que preferían el óleo, so pretexto de un débil elogio. Así que, al declarar que Caravaggio no era más que otro Giorgione, Zuccaro estaba culpándole del mismo delito: el comentario era otra forma de decir que Caravaggio no tenía facultades inventivas ni imaginación, que era un pintor que reducía todo al nivel de la vida cotidiana, incluso los misterios sagrados. Al conservador y cascarrabias Zuccaro quizá le molestara realmente la decisión de representar a san Mateo en el telonio, como si fuera un personaje de una escena de los bajos fondos. Si fue así, no sería el único en ofenderse por la supuesta falta de decoro de Caravaggio.

En ciertos círculos del mundo artístico romano, Caravaggio siempre sería considerado un extraño inoportuno. Zuccaro no sólo le criticó por ser un naturalista sin ideas propias, sino que también dio a entender que Caravaggio estaba contaminando las puras y nobles tradiciones de la pintura romana con una idea extraña y subversiva —la idea de Giorgione— traída de Venecia. Los oscuros y monumentales óleos de Caravaggio debían de parecer muy venecianos en la capilla de una iglesia romana en 1600, porque esas obras de arte religioso en un formato tan grande sólo se veían en Venecia, donde la humedad desaconsejaba la pintura al fresco. En efecto, las pinturas de Caravaggio debieron de resultar verdaderamente diferentes y extrañas^[15].

La aversión de Zuccaro a su obra quizá no inquietara demasiado a Caravaggio, pero desde luego no era un buen augurio. La Accademia di San Luca era una influyente organización que podía desempeñar un papel importante en la carrera de un pintor. Parece que Caravaggio intentó formar parte de ella. Unos años antes había sido uno de los 105 artistas que participaron en la festividad religiosa de las Cuarenta Horas, la ceremonia anual en honor de san Lucas. En aquella época todavía no era

miembro de la academia, aunque ciertos indicios sugieren que pudo haberlo sido poco después de 1600^[16]. En cualquier caso, nunca fue admitido en su círculo interno.

Las pinturas de Contarelli dividieron a la opinión pública, pero de inmediato convirtieron a Caravaggio en uno de los principales pintores de la ciudad. No obstante, no hay señales de que el éxito le ablandara. Su vida en las calles era más turbulenta que nunca. Durante el invierno de 1600 —se ignora la fecha exacta— tuvo un choque con uno de los numerosos mercenarios desocupados que merodeaban por Roma. Ambos desenvainaron las espadas. El pintor venció al soldado, pero resultó herido. También estuvo involucrado un notorio amigo de Caravaggio, el impetuoso Onorio Longhi. El hombre herido entabló una acción judicial, y el documento legal que da cuenta del asunto también señala que se llegó a un acuerdo fuera de los tribunales. Caravaggio debió de compensarle por sus heridas:

En favor de Michelangelo Caravaggio, convocado y demandado por una herida de espada que infligió en la mano a Flavio Canonico, antiguo sargento de los guardias del Castel Sant'Angelo, con la complicidad de Onorio Longhi, sin peligro para su vida, pero con una cicatriz permanente [...] el muy Ilustre y Respetado Señor Gobernador [de Roma], a la vista del acuerdo y conciliación obtenidos por el citado Flavio, la parte herida, ordena que la demanda [...] y todos los documentos que existan contra el citado [Caravaggio] por la causa mencionada sean declarados nulos y sin valor y que el mismo [Caravaggio] no sea importunado en el futuro por causa del citado incidente^[17]....

Flavio Canonico no fue la única víctima de Caravaggio aquel invierno. El 19 de noviembre de 1600 el pintor fue acusado de agresión nocturna a un joven estudiante de arte llamado Girolamo Spampa de Montepulciano, Toscana. Esto es lo que Spampa declaró ante el tribunal:

El pasado viernes por la noche, tres horas después de haber oscurecido, al regresar de la Academia [la Accademia di San Luca], donde había estado estudiando, llegado a la Via della Scrofa en compañía de Messer Orazio Bianchi, estaba llamando a la puerta del vendedor de velas para comprar velas cuando el demandado me atacó con un bastón y me dio muchos bastonazos. Yo me defendí como pude mientras gritaba: «¡Traidor, deberías avergonzarte!». Llegaron unos carniceros con luces y Michelangelo sacó la espada y me tiró una estocada que yo esquivé con mi capa, en la que hizo un gran corte, como pueden ver, y después escapó. Fue entonces cuando le reconocí, porque antes no había podido^[18].

El relato de Spampa fue confirmado por su compañero, Orazio Bianchi, que afirmó ser de Lyon, Francia; se trataba de Horace Le Blanc, un mediocre pintor religioso. El momento de gloria de Le Blanc llegaría en 1622, mucho después de que hubiera regresado de Italia, cuando se le encargó el diseño de los decorados para la entrada triunfal de Luis XIII y Ana de Austria en Lyon. Sus pinturas, decorosamente idealizadas, y su carrera ulterior como maestro del gremio de pintores de Lyon, le identifican como un pilar del *establishment* académico. Aunque en 1600 sólo tenía unos veinte años, ya era miembro de la Accademia di San Luca.

El ataque de Caravaggio al laborioso Spampa y a su conservador amigo no fue una gresca en el calor del momento, sino una agresión premeditada con un tufo a venganza. Era evidente que Caravaggio había estado esperando al joven estudiante y le había seguido por las oscuras calles de Roma cuando se dirigía a la Accademia. Los ataques de este tipo solían estar calculados al detalle. La convención dictaba que el castigo fuera apropiado para la falta. ¿Acaso Spampa, deseoso de progresar en la academia, había estado repitiendo las críticas de Federico Zuccaro a las pinturas de la capilla Contarelli? ¿Había avisado a Caravaggio alguno de sus amigos y aliados? Si fue así, su respuesta tenía una lógica brutal. Spampa había actuado a traición; por lo tanto, Caravaggio le atacó por detrás.

El caso no fue más allá, quizá por falta de pruebas, quizá porque el cardenal Del Monte intervino en favor de Caravaggio. Pero hubo otros incidentes, en uno de los cuales parece que fue Caravaggio el que salió malparado.

A finales de octubre de 1600 había vuelto a haber problemas entre Onorio Longhi, el amigo de Caravaggio, y su hermano Stefano. Los dos hermanos seguían disputando sobre la herencia. Stefano acusó a Onorio de agresión y conducta amenazadora. En el transcurso de una investigación de tres días de los agravios y acusaciones, el tribunal examinó una serie de incidentes en los que Onorio había estado involucrado. Se mencionaba la presencia de Caravaggio. Los testimonios son confusos y fragmentarios, pero presentan una vívida imagen de la vida del pintor en las calles de Roma en el primer año del nuevo siglo^[19].

Durante la investigación, a Onorio Longhi se le pidió que relatara un altercado en el que habían estado involucrados él mismo, Stefano y otros ese mismo año. En el transcurso de un minucioso interrogatorio evocó la vivacidad de Roma en verano, llena de hombres entregados a la diversión y buscando pelea:

Sí, señor, si recuerdo correctamente, en julio estaba en la pista de tenis francés en Santa Lucia della Tinta para ver un combate entre dos esgrimistas, uno de los cuales se llamaba Cencio Abruzzese y el otro es un boloñés, cuyo nombre desconozco. Después de haber visto la lucha entre los dos, me marché a la Piazza Navona, donde había algunos entretenidos con un juego de pelota y fui a verlos. Me encontré con Vincenzo da Ascoli, un esgrimista, Livio Freta, que había sido el juez en el citado combate, Fulvio Scocimarro da Riete y

Geronimo Roncalli, comerciante; estaba con ellos otro del que se dice que es de Terni, pero yo no sé su nombre ni nada más. Me preguntaron qué me había parecido el combate entre los dos esgrimistas, y quién había asestado más golpes. Les dije que en mi opinión había sido Cencio. Entonces, el hombre de Terni declaró que yo no lo había visto bien o que no entendía mucho. Repuse que él había perdido diez *scudi* en el primer lance y, en respuesta, el mencionado Stefano cometió el error de lanzarme un puñetazo y después se llevó la mano a la espada. Por mi honor y defensa yo también llevé la mano a la espada. Y nos asestamos tantos golpes que no sé quién dio a quién, porque nos separaron y me encontré solo. Pero, por lo que pude oír al duque de Acquasparta, que medió para reconciliarnos, tenía una pequeña herida en una mano.

Entonces, el magistrado dijo a Onorio que no le estaba preguntando por esa pelea, sino por otra que había tenido lugar en la Via della Scrofa, cerca del puerto de la Ripetta, la zona de prostitución de la ciudad. Aquel altercado había comenzado porque alguien había gritado «Testículos por un céntimo» (una doble provocación, porque *coglione*, la palabra italiana para testículos, también podía significar retrasado o imbécil). Longhi lo recordaba y lo describió:

Señor, iba caminando por la calle con unos amigos míos. Estábamos hablando entre nosotros y les dije que los testículos estaban a un céntimo. Alguien pasó por allí, acompañado de cierto pintor a quien no conocía. Lo tomé como si lo hubiera dicho por él y me dijo que no le hablara de esa manera y que él se comía fritos a los *coglione* como yo. Entonces nos liamos a golpes hasta que nos separaron. Después yo me marché a mis asuntos porque tras la pelea ellos cogieron piedras para tirárnoslas, pero yo no respondí porque ya nos habían separado.

Longhi insistía en que no ocurrió nada más y que nadie más llegó a las manos, pero el magistrado continuó el interrogatorio:

¿Quién más estaba presente en la escena?

Con él, es decir, con el que se peleó conmigo, estaba cierto Marco Tullio, que era pintor, y conmigo estaba Michelangelo Merisi, el pintor que nos separó.

¿Estaba Caravaggio armado en aquel momento?

En esos días Messer Michelangelo estaba convaleciente y tenía un muchacho que le llevaba la espada. Cuando se produjo la pelea, el chico estaba con él y llevaba la espada, pero Messer Michelangelo no la desenvainó.

¿Desenvainó la espada alguna otra persona para atacar a alguien? Y si fue

así, ¿a quién?

Cuando Messer Michelangelo nos estaba separando, fue mi adversario quien cogió la vaina y me la tiró. Después no sé qué hizo con ella.

¿Tenía Michelangelo la espada envainada? ¿Por qué tiraron la vaina?

No lo sé, porque Messer Michelangelo estaba tan enfermo que apenas se tenía en pie y cuando vio la espada desenvainada se marchó.

De repente el magistrado cambió la orientación del interrogatorio, lo que quizá revele su razón principal para profundizar en lo que parecía ser un asunto trivial. Pidió a Longhi que diera el nombre del individuo de Terni con el que había peleado. Longhi explicó que no estaba seguro, pero que había oído que se llamaba Luca Ciancarotta. Entonces fue cuando el investigador mencionó el nombre de Ranuccio Tomassoni, también de Terni.

¿Había tenido Longhi alguna discusión con el mencionado Ranuccio? Y en ese caso, ¿cuándo había peleado con él y por qué?

No, señor. Nunca he discutido con Ranuccio Tomassoni de Terni. Aunque tenga algún parentesco con el citado Stefano, es amigo mío y nunca hemos discutido en el pasado.

¿Había intentado alguna vez atacar a Ranuccio, solo o con alguien más?

No, señor, nunca, porque, como ya he dicho, Ranuccio es amigo mío. Hace unos días comimos juntos. Y nunca me he peleado con él ni le he atacado.

Una pelea a espada en una pista de tenis; el pintor que apenas puede caminar, «convaleciente», probablemente no de una enfermedad sino de las heridas recibidas en algún enfrentamiento; una disputa sobre testículos; la rivalidad con un grupo de hombres de Terni. Todos estos hechos no tardarían en repetirse —la farsa transformada en tragedia— en las vidas de Caravaggio y Ranuccio Tomassoni. El evasivo testimonio de Onorio Longhi ya es premonitorio de futuros problemas entre los dos hombres.

Longhi no conocía a Ranuccio Tomassoni lo suficientemente bien como para dirigirse a él por su nombre de pila, como había afirmado. Sólo dos semanas después de las investigaciones de finales de octubre de 1600, se encontraba de nuevo ante los magistrados, en esta ocasión por su presunta agresión a Felice Sillano. La investigación, que para entonces ya se prolongaba desde hacía más de dos años, en parte iba dirigida a dilucidar si un testigo concreto podría haber reconocido a Longhi aquella noche. Cuando se le interrogó, el testigo se volvió hacia él y dijo: «Te conozco por la voz, porque te he oído hablar con Messer Ranuccio en la Rotonda [el Panteón] y te he visto jugando al tenis en el Vicolo de' Pantani^[20]». Longhi quizá

hubiera estado alguna vez en buenos términos con el proxeneta conquistador, aficionado al tenis. Pero en el verano de 1600 su amistad ya se había agriado, quizá por la relación de Caravaggio con Fillide Melandroni o porque Ranuccio se había puesto del lado de Stefano Longhi en el contencioso de los dos hermanos por la herencia.

En los archivos del tribunal del gobernador de Roma se conserva otro documento revelador: una orden de alejamiento de comienzos del sigloXVII. El 17 de noviembre de 1600 un escultor llamado Hippolito Butio, de Milán, juró que Longhi ni atacaría a una serie de personas que se especificaban en una lista ni daría pie a ser atacado por ellas^[21]. La lista incluía a la agraviada Felice Sillano así como a Stefano Longhi, a Flavio Canonici (*sic*), cuya mano Caravaggio había marcado con una «cicatriz permanente», y a Ranuccio Tomassoni.

Todo esto da la sensación de que se está fraguando un enfrentamiento. A partir de una red de rivalidades personales y patrióticas se estaban formando peligrosas alianzas. Caravaggio y Onorio Longhi de un lado, y Tomassoni con sus secuaces de Terni, de otro.

DOS PINTURAS PARA TIBERIO CERASI

Entre tanto, en el otoño de 1600 Caravaggio había recibido otro importante encargo. Hacían falta otras dos pinturas laterales, esta vez sobre los temas de *La conversión de san Pablo* y *La crucifixión de san Pedro*, para una capilla que había sido adquirida por Monsignor Tiberio Cerasi en la iglesia de Santa Maria del Popolo. Al artista se le presentaba otra oportunidad excepcional para destacar en la escena pública. La fundación agustina de Santa Maria del Popolo se hallaba en el extremo norte de Roma, al comienzo de una de las principales rutas de peregrinación por la ciudad. Caravaggio era muy consciente de que cada año millones de peregrinos contemplarían sus representaciones de Pedro y Pablo, los venerados príncipes de los apóstoles. Con la ayuda del cardenal Del Monte, se estaba haciendo famoso.

El nuevo patrono de Caravaggio, Monsignor Tiberio Cerasi, era un hombre acaudalado. Nacido en 1544, había hecho una fortuna practicando la jurisprudencia en la curia papal y desde 1596 era tesorero general de la Cámara Apostólica, que se encargaba de autorizar el gasto papal. Durante el mismo periodo, el cardenal Vincenzo Giustiniani desempeñó el cargo de depositario general, cuyo cometido consistía en recibir y distribuir los fondos, por lo que el trabajo con frecuencia los ponía en contacto. Giustiniani, íntimo amigo del cardenal Del Monte y propietario de *El tañedor de laúd*, muy bien pudo haber sugerido a Cerasi que encargase a Caravaggio las dos pinturas para su capilla funeraria en Santa Maria del Popolo.

Caravaggio quizá contase también con el apoyo de la orden religiosa propietaria de la iglesia, los frailes agustinos de la Congregación de Lombardía. Eran de su región natal y habrían tenido la oportunidad de admirar sus nuevas pinturas en San Luigi dei Francesi, situada a escasa distancia de la suya. San Agustín había considerado a los seres humanos inermes receptores de la gracia divina, que eran juzgados de acuerdo con la inescrutable lógica de un universo predestinado, por lo que a una comunidad agustiniana quizá le impresionara *La vocación de san Mateo*, que muestra un repentino e inexplicable resplandor de gracia divina en la vida de un pecador.

La intervención del cardenal Giustiniani en el encargo está confirmada por el contrato de la obra. Aparece en el rol del banquero responsable el primer pago a Caravaggio en nombre de Cerasi. El documento está fechado el 24 de septiembre de 1600:

Michael Angelo [sic] Merisi da Caravaggio [...] pintor eminente de la ciudad, se compromete con Tiberio Cerasi a pintar dos cuadros en madera de ciprés, cada uno de diez *palmi* de alto por ocho de ancho, representando la Conversión de san Pablo y el Martirio de san Pedro, y a hacer entrega de ellos en el plazo de ocho meses, con cuantas figuras, personajes y ornamentos estime convenientes el pintor, todo ello a satisfacción de su Ilustrísima.

Asimismo, el pintor se obliga a presentar muestras y dibujos de las figuras y otros objetos con los que, de acuerdo con su invención y genio, pretenda ornar los citados misterio y martirio. El citado pintor se compromete a esto por unos honorarios de cuatrocientos *scudi* en metálico [...] [habiendo recibido] cincuenta *scudi* en forma de orden de pago dirigida al Ilustrísimo Vincenzo Giustiniani [...]. A esto se obligan las partes [...] De común acuerdo renuncian al derecho de apelación y han prestado juramento respectivamente: el prelado según la costumbre de su rango, llevándose la mano al pecho; Messer Michel Angelo [*sic*], tocando la Biblia^[22].

Tiberio Cerasi había adquirido la capilla funeraria en Santa Maria del Popolo en julio, apenas dos meses antes, y es evidente que quería evitar los retrasos que había sufrido la decoración de la capilla Contarelli. Además, quizá sospechara que no le quedaba mucho tiempo de vida. Dos años antes había hecho su último testamento, en el que nombraba al Hospital de Santa Maria Consolazione *erede universale*, su heredero universal^[23]. Su padre, Stefano Cerasi, había trabajado allí como médico y Tiberio siempre mantuvo estrechos vínculos con la institución^[24]. En su testamento, Cerasi escribió que su amor por el hospital era mayor de lo que su humilde legado podía expresar. Tenía su mente en el otro mundo y quería que, cuando llegara el día del juicio, la balanza se inclinara del lado de su salvación. Cuando murió, las pinturas de su capilla todavía no estaban terminadas, pero los resultados seguramente habrían sido de su agrado. El oscuro y solemne estilo de Caravaggio se avenía muy bien a su temperamento penitencial.

Los santos Pedro y Pablo eran muy venerados en Roma. Según se creía, sus cabezas se conservaban en San Giovanni in Laterano y sus cuerpos estaban enterrados ante el altar mayor de San Pedro. Los dos habrían sufrido martirio en la ciudad en el mismo día, bautizando así a la Iglesia romana con su sangre. Como se les consideraba «los fundadores de la Sede Apostólica^[25]», las historias de sus vidas con frecuencia se presentaban juntas, pero no era habitual que se colocaran las representaciones de los episodios concretos que había indicado Cerasi una al lado de la otra. La conversión de san Pablo no se solía vincular con el martirio de san Pedro, sino con el momento en que Cristo le entrega las llaves.

No obstante, había un notable precedente. En la década de 1540, en la capilla Paulina, contigua a la Capilla Sixtina, Michelangelo había pintado sus dos últimos frescos monumentales, una *Conversión de san Pablo* y un *Martirio de san Pedro*, para el papa Pablo III. Son obras lúgubres, insertas en el paulatino alejamiento de Michelangelo del ideal de belleza. Al encargar a Caravaggio que repitiera la misma yuxtaposición de temas en su propia capilla funeraria, Cerasi estaba haciéndole competir implícitamente con el fantasma del artista más célebre del Renacimiento.

A este desafío Cerasi sumó otro. Además de los cuadros laterales de san Pablo y san Pedro que debía pintar Caravaggio, Cerasi encargó un retablo para su capilla. El

artista elegido fue el boloñés Annibale Carracci, que acababa de terminar el impresionante ciclo de pinturas mitológicas para el techo del Palazzo Farnese. El tema de esta nueva obra sería *La Asunción de la Virgen*. Carracci y Caravaggio eran los dos pintores de más talento que había en Roma. Cerasi había contratado los servicios de ambos, dando comienzo a lo que seguramente esperaba que fuera una apasionante batalla por la preeminencia.

Carracci era el de más edad, unos quince años mayor que Caravaggio. Antes de comenzar el trabajo, contempló las nuevas pinturas de su rival en la iglesia de los franceses y probablemente supuso que Caravaggio repetiría la pauta de su *Vocación y Martirio de san Mateo*: hacer que el pasado pareciera presente, pintar modelos en estudiadas poses, utilizar intensos contrastes de luz y sombra. En el curso de su carrera, considerablemente larga, el propio Carracci había coqueteado con métodos y recursos parecidos. Pero su propio carácter competitivo le empujó al extremo opuesto.

Al pintar *La Asunción de la Virgen* Carracci volvió al estilo puro y dulce del Alto Renacimiento. Empleó colores brillantes y suaves y eliminó sin piedad todo indicio de vida real. Envuelta en un manto del color del cielo de verano, con los brazos extendidos y una expresión de serenidad beatífica en su rostro perfectamente redondo, la Virgen María de Carracci se eleva de la tumba como una muñeca extática. Sus pies descansan en un cojín de cabezas de querubines alados, mientras que, más abajo, un decoroso grupo de apóstoles barbudos expresan educadamente su asombro en distintas posiciones convencionales. La pintura no tiene aire ni espacio: todas las figuras están colocadas contra la superficie pictórica como si fuera un cristal. No hay sugerencia alguna de la irrupción de lo sagrado en el mundo cotidiano. Es un sueño de pura trascendencia.

La pintura de Carracci es una refutación, punto por punto, de todas las innovaciones de Caravaggio en la capilla Contarelli. Retrocediendo a la serenidad del estilo intermedio de Rafael, es una obra de arte retrógrada sin concesiones: una afirmación doctrinaria de la importancia del *disegno*, en el sentido tanto del dibujo como de la composición idealizada. Pero también anticipa las visiones etéreas y los desfallecimientos del Barroco incipiente, el estilo que en Italia al menos triunfaría durante algún tiempo sobre el devoto y austero naturalismo de Caravaggio. *La Asunción de la Virgen* es un recordatorio de las poderosas corrientes de gusto contra las que Caravaggio estaba nadando.

Annibale Carracci presentó a tiempo su obra que, con la aprobación de Tiberio Cerasi, fue colocada sobre el altar de la capilla en Santa Maria del Popolo. Mientras, Caravaggio luchaba con las suyas. Trabajar sobre madera de ciprés, como estipulaba el contrato, era muy distinto de su práctica habitual de pintar sobre lienzo. El óleo no penetra en la madera de la misma forma que en el tejido de lienzo. La superficie es más reflexiva, con colores más satinados y sombras que no se apagan en oscuridad. Según Baglione, Caravaggio perseveró en las dos pinturas, pero «tenían un estilo

diferente» y «no agradaron a su patrono». Cerasi las rechazó y el artista no tuvo más opción que empezar de nuevo, esta vez en su medio preferido, óleo sobre lienzo. Sus intentos fallidos fueron adquiridos, añade Baglione, por el cardenal Sannesio.

Sólo ha sobrevivido una de esas insatisfactorias composiciones. La atribución a Caravaggio se ha cuestionado a veces, pero en general se acepta actualmente. Las dimensiones de la tabla son muy parecidas a las de los óleos que el pintor terminó más tarde para la capilla Cerasi. El modelo del ángel vuelve a aparecer en al menos una de sus obras tardías.

No resulta difícil comprender por qué rechazó Cerasi esta primera *Conversión de san Pablo*. La composición es desordenada y confusa. Un barbudo san Pablo se retuerce en el suelo, protegiéndose los ojos de la cegadora visión celestial, mientras su caballo se encabrita y echa espuma por la boca. El anciano criado del santo, que sujeta un escudo decorado con una media luna y lleva un yelmo absurdamente decorado con plumas, parece más bien un perplejo lancero de una ópera cómica. Al oír un ruido como un trueno, pero no ver nada, levanta su arma en el aire. Un joven Cristo desciende de los cielos y alarga el brazo hacia el santo con gesto compasivo. Él y el ángel que le acompaña se asoman torpemente entre una rama rota de laurel, como un par de paracaidistas que se hubieran quedado enredados en un árbol. Esta disposición probablemente refleja algún aparejo de estudio. Quizá se empleara una escala y una cuerda a fin de ayudar a los modelos a asumir sus poses para esta *mise-en-scène*.

De nuevo, se ponen de manifiesto los recuerdos del artista del arte religioso popular de Lombardía. La pintura presenta un marcado parecido con algunas de las escenas más abarrotadas de las capillas de la tradición del *sacro monte*. La pintura es más alargada que los lienzos de la capilla Contarelli; no obstante, Caravaggio ha intentado introducir casi tanta acción dramática en un radio de acción más reducido, como es el de la angosta capilla Cerasi. El resultado es que las figuras parecen grotescamente comprimidas, imponiendo al cielo y la tierra una extraña y poco convincente proximidad.

Cuando Caravaggio abordó el encargo para la capilla Cerasi le coartaba su aparente incapacidad para desviarse del famoso prototipo de Michelangelo: la turbulenta y agitada *Conversión de san Pablo* que había pintado en la capilla Paulina. El caballo encabritado y el santo retorciéndose, Cristo descendiendo de los cielos con el brazo extendido: tomó y adaptó esos elementos de la pintura de Michelangelo, mucho más grande y más poblada, como si pretendiera crear una versión condensada. Sólo cuando Cerasi rechazó inmediatamente la pintura, Caravaggio reconsideró su obra y dio con una solución diametralmente opuesta. Para su segunda *Conversión de san Pablo*, regresó a lo básico. Volvió al óleo sobre lienzo y a la fuente bíblica de la historia, para hallar una nueva forma de captar y plasmar lo que tenía de esencial.

La historia de la conversión de san Pablo se relata en los Hechos de los Apóstoles. El ciudadano romano Saulo de Tarso, el futuro san Pablo, viajaba a

Damasco con cartas de extradición para perseguir a los cristianos. Hombre cruel e implacable, «respirando aún amenazas y muerte contra los discípulos del Señor», se vio bruscamente detenido por un milagro:

Cuando estaba de camino, sucedió que, al acercarse a Damasco, se vio de repente rodeado de una luz del cielo; y al caer a tierra, oyó una voz que decía: «Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?» Él contestó: «¿Quién eres, Señor?» Y Él: «Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que has de hacer». Los hombres que lo acompañaban quedaron atónitos oyendo la voz, pero sin ver a nadie. Saulo se levantó de tierra, y con los ojos abiertos, nada veía. Lleváronle de la mano y le introdujeron en Damasco, donde estuvo tres días sin ver y sin comer ni beber (Hechos, 9:1-9).

La revelación de Caravaggio al releer estas palabras quizá fuera igual de repentina. La historia es esencialmente una parábola que se desarrolla entre los dos polos de su arte: una historia de luz y de oscuridad. Perdido en las sombras del mal y la ignorancia, un hombre cruel es bañado súbitamente en la luz de Dios y su alma queda purificada. Al producirse su visión extática, la luz divina penetra en él, le invade e impregna todo su ser. En la plenitud de esta iluminación íntima, la luz de la verdad y la fe, se queda ciego al mundo que le rodea. Hay paralelismos llamativos con la historia de san Mateo cuando recibe la llamada de Cristo, tal y como Caravaggio la había imaginado en la capilla Contarelli. Pero esta vez la metáfora de la iluminación, que el pintor había aplicado al escueto texto del Evangelio según san Mateo, está en el propio relato bíblico: «se vio de repente rodeado de una luz del cielo». En esa frase halló la clave para comprender la naturaleza de la conversión de san Pablo. Ignorando el tumulto y el drama que se solía asociar con ella, Caravaggio creó una pintura de una calma sin precedentes. Las figuras de Cristo y el ángel, con su chirriante teatralidad, han desaparecido para ser sustituidas por el espectral resplandor que es la luz de Dios. Aquí no hay ruido, clamor, comedia ni equívocos: sólo la ignorancia contrastada con la milagrosa iluminación divina, una irresistible marea de luz que invade al santo y le transforma para siempre.

El criado de san Pablo permanece silencioso a un lado, perdido en sus pensamientos y medio oculto en las sombras. De rostro curtido y con el ceño fruncido, atiende solícitamente al caballo del que su señor acaba de caer. En la parte inferior, casi debajo de los cascos del animal, Pablo yace en el suelo con los ojos cerrados, como un hombre que está soñando con su amante. Tiene los brazos abiertos, como abarcando la luz que le rodea, que le llena de verdad, sabiduría y humanidad. Es bastante más joven que el barbudo anciano de la versión rechazada. Este Pablo se parece mucho más al rudo soldado romano descrito en los Hechos de los Apóstoles: un musculoso atleta de férrea mandíbula, repentinamente conmovido por el amor de Dios. Su espada yace a su lado, entre los pliegues del manto rojo, como simbolizando

los ríos de sangre cristiana que iba a derramar cuando partió hacia Damasco.

En el momento del éxtasis de Pablo, el mundo se paraliza. Un viaje físico se ha convertido en una odisea espiritual. La valiente decisión de Caravaggio de expurgar la historia de una narración ostensible era heterodoxa, pero expresiva. Bellori, malinterpretando el sentido con perfecta elocuencia, describía la pintura como «la Conversión de san Pablo, en la que la historia carece de acción por completo». Por el contrario, la acción se ha internalizado, de manera que percibimos cómo se desarrolla en el alma de Pablo. La luz que moldea su figura con delicados y suaves rayos le está moldeando a él. En el claroscuro que se dibuja a lo largo de su brazo izquierdo extendido, en los haces de luz que se entretajan en las puntas de sus dedos, en el resplandor que se refleja en opaco lustre de sus uñas: la luz se vuelve palpable, algo que él percibe, acepta e interioriza en lo más íntimo de su ser.

Es una obra que hay que comprender intuitivamente, instintivamente. No es una pintura intelectual, ni muestra interés alguno por la belleza convencional. Está concebida para hablar no a los ricos o a los eruditos en teología, sino a los pobres, a los rudos campesinos y atezados braceros, a las personas corrientes que habían hecho un largo peregrinaje a Roma y que, por fin, se encontraban dentro de las murallas de la ciudad. La composición está dominada por la corpulenta forma del caballo que espera pacientemente y ha levantado una de sus robustas patas para no pisar el cuerpo de su amo tendido en el suelo. No se trata de un purasangre, sino de un caballo pío de carga. Caravaggio pinta el peso y la densidad del poderoso flanco del animal, su paciencia y lealtad. Incluso evoca la calidez que emana de su cuerpo lento y pesado: en las zonas rurales, en el pueblo en el que Caravaggio había crecido, las personas humildes mantenían al ganado en sus casas durante los meses de invierno para que les diera calor. Ésta es una parte esencial de la elocuente intimidad de la obra. Es como un hogar que invita a los cuerpos fríos a reunirse en torno a él para calentarse en un acto de devoción.

El caballo también evocaba otras memorias populares. Como los dóciles buey y mula de las representaciones tradicionales de la Natividad, el animal que espera tranquilo en la oscuridad recuerda el pesebre en el que nació Cristo. Visto con los ojos entrecerrados, el palafrenero casi podría ser san José. Esta asociación añade otro nivel de significado a la escena. En el momento de su conversión, san Pablo, aunque indefenso, ha sido bendecido, bañado por la luz divina, lo mismo que Cristo en su infancia.

Tras todo esto está la antigua idea de la *Imitatio Christi*, que era básica para la ética de las antiguas órdenes pauperistas, tales como la franciscana. Comprender el mensaje de Cristo significa hacerse como él, seguir sus pasos, sufrir una profunda metamorfosis interna. En el instante de su renacimiento interno como cristiano, san Pablo experimenta místicamente toda la vida de Cristo, su comienzo y su final. Mentalmente se convierte en Cristo como el niño bendito y en Cristo como el adulto condenado que se sacrificó para salvar a la humanidad. Los movimientos de su

cuerpo reflejan los cambios que se producen en su alma. Extiende los brazos como un niño y este gesto prefigura la crucifixión.

La justificación teológica de reunir la conversión de san Pablo con el martirio de san Pedro era la creencia de que cada acontecimiento representaba una muerte mística. En el momento de su conversión san Pablo muere para el mundo y renace en Cristo; en su martirio, san Pedro muere literalmente y encuentra su recompensa en el cielo. Tal simetría está implícita en la relación entre las dos pinturas de Caravaggio. El cuerpo tendido de san Pablo, con los brazos en cruz en un gesto de empatía espiritual, es reflejado en el cuerpo realmente crucificado de san Pedro.

Según la leyenda, san Pedro pidió que le crucificaran boca abajo porque se sentía indigno de sufrir la misma muerte que Jesucristo. En *La crucifixión de san Pedro*, Caravaggio le muestra ya clavado en la cruz, tratando de erguirse en actitud desafiante, mientras sus verdugos se esfuerzan por levantar la cruz. Con los músculos del estómago tensos, exhala aire para soportar el dolor y dirige la mirada fuera de la pintura. Tiene los ojos fijos en el altar de la capilla, como para indicar que la muerte por martirio es otra forma de participar en el rito de la misa. Incluso mientras derrama su propia sangre, confía en que será salvado por la carne y la sangre de Cristo. La roca que aparece en primer plano es el símbolo de esta fe firme y duradera, que constituye la piedra angular de la propia Iglesia: «Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella» (San Mateo, 16:18-19).

La acción tiene lugar en algún oscuro rincón de un mundo nocturno que sólo está iluminado por el destello de la gracia de Dios. La luz cae sobre san Pedro y las figuras de sus tres verdugos, pero sólo el mártir es consciente de su mensaje de salvación. Los verdugos gruñen y sudan bajo su peso, torvamente absortos en la tarea de levantar un cuerpo humano clavado a una cruz. Da la impresión de que intentan no pensar en lo que están haciendo o simular que es una actividad más inocente y simple, como levantar un poste o una viga de una casa.

Los verdugos son indiferentes hasta la insensibilidad y están ciegos al significado místico de la muerte que tan impasiblemente preparan. Sus figuras están situadas tan próximas a la superficie pictórica que parece que casi se van a deslizar al mundo real. Como *La conversión de san Pablo*, *La crucifixión de san Pedro* está dirigida directamente a la gente común y pobre. Constituye un desafío, además de una llamada a la conciencia: los observadores son incorporados a su espacio e invitados a ocupar el lugar de los verdugos de san Pedro, al menos mentalmente, para enmendar sus debilidades, mostrar compasión y misericordia, abrirles a la luz de Dios.

El estudioso y experto en el Renacimiento Bernard Berenson, que publicó un breve y un tanto quisquilloso libro sobre Caravaggio en 1951, se sintió ofendido por la agresiva crudeza de la pintura:

Excepto por la noble cabeza tizianesca de la víctima, el resto es un estudio

de cómo levantar un peso sin la ayuda de maquinaria. De los principales ejecutantes, el que actúa como grúa y el impulsor, sólo vemos la espalda y las nalgas. No vemos sus rostros. No hay necesidad. Son meros mecanismos. Resulta difícil concebir un tratamiento más deshumanizado de este tema. No hay duda de que la colocación de las cuatro figuras como diagonales cruzadas que ocupan todo el lienzo fue una idea feliz^[26]...

Es indudable que los verdugos estaban realizados adrede para resultar ofensivos. La presencia de estas figuras de una vulgaridad inconfundible, en posturas groseras, ponía de relieve el rechazo total por parte de Caravaggio de la elegancia manierista y del Alto Renacimiento. Esto es tanto más evidente en la capilla Cerasi, donde el monumental retablo de Annibale Carracci, situado en un lugar central, representa a la perfección las tradiciones a las que la obra de Caravaggio se oponía frontalmente. Carracci había intentado superar a su rival con una obra diseñada para reafirmar los valores de la belleza idealizada, el colorido espléndido y la elevada trascendencia. Con ello quizá esperase sembrar la duda sobre sus propias concepciones en la mente de Caravaggio. Pero el joven pintor sólo se sintió impelido a hacer una afirmación más patente de sus muy distintas prioridades. En lugar del esplendor sin emoción de Carracci, ofreció su propio arte profundo, frugal, de una «pobreza» militante. Carracci había empleado colores vivos, colores que literalmente encarnaban la riqueza y la magnificencia, como el azul celestial del manto de la Virgen, realizado en el valioso pigmento azul ultramar. Por el contrario, Caravaggio se atuvo a una paleta de colores humildes, corrientes y baratos: los colores tierra, ocre y pardo, negro de carbón, albayalde, cardenillo. El empleo del ultramarino fue especificado por Cerasi, que sin duda quería que la posteridad supiera que no se había escatimado gastos. Pero Caravaggio utilizó el color de manera que se evitaran esas asociaciones. La túnica de san Pedro, tirada en la esquina inferior derecha de la pintura, ha sido realizada con pigmento ultramarino oscurecido. Como señaló Bellori, Caravaggio evitaba los bermellones y azules más brillantes, e incluso cuando los empleaba, «los atenuaba^[27]».

Las vidas de Cristo y sus discípulos no eran ricas ni espléndidas. Sus muertes fueron brutales. Caravaggio insiste en estas verdades poco agradables en cada detalle de las pinturas de la capilla Cerasi, sea el destello de la pala del verdugo agachado o la costra de suciedad visible en el talón y el empeine de su pie izquierdo. Como Carlo Borromeo predicando en andrajos, el arte de Caravaggio expresaba una piedad agresivamente severa. Con *La conversión de san Pablo* y *La crucifixión de san Pedro* llevó el intransigente rigor de su pintura a un extremo ascético. En un gesto de despedida a su rival, como para remarcar la profundidad de su desdén por la insulsa magnificencia de Carracci, a Caravaggio se le ocurrió un malicioso insulto: la grupa del humilde caballo de tiro de san Pablo está vuelta deliberadamente hacia *La Asunción de la Virgen*, de Carracci.

CON LOS MATTEI

Caravaggio completó las dos pinturas laterales para la capilla Cerasi a finales de 1601. Ese mismo año había abandonado la residencia del cardenal Del Monte para aceptar la hospitalidad de otra poderosa figura de la curia romana, el cardenal Girolamo Mattei.

Los Mattei eran poderosos. Vivían en un extenso complejo de casas y palacios construido sobre las ruinas del antiguo teatro romano de Balbo, en el densamente poblado distrito de Sant'Angelo, entre el Tíber y el Campidoglio. Las residencias contiguas de las diversas ramas de la familia formaban un bloque entero conocido como la Isola dei Mattei. En el centro, dando a la Piazza Mattei, estaba el imponente Palazzo Mattei, donde vivía el cardenal Girolamo.

Caravaggio se trasladó allí algún tiempo antes del 14 de junio de 1601, cuando firmó el contrato del retablo *El tránsito de la Virgen* para la iglesia de Santa Maria della Scala, en el distrito romano del Trastevere: en él aparece como «Michelangelo Merisi de Caravaggio, pintor de la ciudad, que reside en el palacio del ilustrísimo y reverendo cardenal Mattei». De acuerdo con las condiciones del contrato, tenía doce meses para completar el nuevo retablo. Lo terminaría, pero mucho después del plazo señalado.

Caravaggio probablemente permaneció con la familia Mattei al menos hasta comienzos de 1603. Resulta difícil seguir sus movimientos precisos después de abandonar la residencia del cardenal Del Monte, que era amigo de los Mattei y pudo haber propiciado la mudanza del artista. El cambio de dirección de Caravaggio no ha de verse como una ruptura con Del Monte. El pintor siguió recibiendo apoyo de su antiguo protector. La noche del 11 de octubre de 1601 Caravaggio fue detenido por llevar armas sin licencia en el distrito del Campo Marzio. Según el *sbirro* que le detuvo, el pintor «afirmó que estaba entre los empleados del cardenal Del Monte y como no tenía licencia y yo no sabía si esto era cierto le llevé a la cárcel de Tor di Nona^[28]». El incidente no tuvo consecuencias y Caravaggio no tardó en ser liberado, probablemente con ayuda de Del Monte. Por su parte, el cardenal Medici parece que continuó en buenos términos con su protegido y siguió mostrándose comprensivo con su comportamiento errático.

El cardenal Girolamo Mattei tenía dos hermanos. Aunque no era el mayor, su elevada posición en la curia romana significaba que era él quien vivía en el palacio principal de la familia. Pertenecía a la orden franciscana más estricta: los observantes. Era conocido su rechazo a la exhibición ostentosa y quizá influyera en el giro de Caravaggio hacia un lenguaje riguroso y simplificado en su pintura en 1601. Las obras para la capilla Cerasi, tan ascéticas y severas, fueron terminadas por Caravaggio cuando éste ya vivía en el Palazzo Mattei.

Los dos hermanos de Girolamo, Ciriaco y Asdrubale, compartían una casa

próxima al Palazzo Mattei. Ciriaco era un año mayor que el cardenal, mientras que Asdrubale era diez años más joven. Ambos habían incrementado su considerable herencia con matrimonios ventajosos. Se les conocía como entusiastas coleccionistas de esculturas antiguas romanas y expertos en el arte contemporáneo. Los libros de contabilidad de la familia muestran que fueron ellos, no su hermano el cardenal, quienes hicieron los encargos a Caravaggio. Para Asdrubale realizó una pintura de *San Sebastián* que se perdió hace mucho. Para Ciriaco pintó no menos de tres obras sobre temas sagrados, que han sobrevivido.

Los archivos de la familia Mattei muestran que Ciriaco pagó a Caravaggio a principios de enero de 1602 por «una pintura de Nuestro Señor compartiendo la cena». Se trata de *La cena en Emaús*, que se conserva en la National Gallery de Londres. La pintura relata la historia bíblica de Jesucristo resucitado, tres días después de la crucifixión, cenando con dos de sus asombrados discípulos. Según el Evangelio de san Lucas, al principio no le reconocieron: «Puesto con ellos a la mesa, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio. Se les abrieron los ojos y le reconocieron, y desapareció de su presencia» (San Lucas, 24:30-31). Caravaggio escoge el momento que precede inmediatamente a la desaparición de Jesús. Vestido de rojo y blanco, los colores que simbolizan su triunfante resurrección, Jesús revela su identidad con una solícita bendición. En el acto de bendecir las cuadradas y compactas hogazas de pan, confirma que en efecto ha resucitado de entre los muertos y afirma su presencia física en la Eucaristía. Las patas de un huesudo pollo cocido, patética imagen de la mortalidad, contrastan con las vivificantes manos de Cristo. Una sencilla comida se ha transformado en un sacramento.

Según la Biblia, el pueblo de Emaús «estaba a unos sesenta estadios de Jerusalén», pero Caravaggio imaginó un lugar mucho más próximo a su hogar. La cena que recrea el cuadro se sirve en una vulgar taberna romana, la clase de sitios en los que el pintor se reunía con sus amigos y emprendía peleas con sus enemigos. Mientras el Salvador se revela, el desconfiado posadero le mira con perplejidad, como si estuviera preguntándose si ese pálido joven de rostro redondo y sus andrajosos compañeros van a poder pagar la cuenta.

Entre tanto, los dos discípulos parecen paralizados en actitud de atónito reconocimiento. Uno de ellos está de espaldas al observador. Cuando se dispone a levantarse se agarra a los brazos de la misma silla savonarola que Caravaggio había utilizado para pintar *La vocación de san Mateo*. A la altura del codo, su basta túnica verde tiene un pequeño desgarrón a través del que se le ve la camisa blanca. El otro discípulo, que lleva una concha de peregrino en el manto, extiende los brazos todo lo que puede para mostrar la magnitud de su asombro lo mismo que un pescador muestra el tamaño de un pez que ha capturado. Su gesto también refleja la crucifixión, como si estuviera expresando con él la pregunta que surge en su mente. ¿Cómo es posible que un hombre a quien he visto hace unos días clavado en la cruz, un cadáver bañado en sangre, vuelva a vivir, a respirar y hablar?

Las manos de Cristo y el apóstol maravillado parecen traspasar la membrana que separa la ilusión de la realidad y salir del cuadro. Este efecto se obtiene mediante hábiles escorzos. Los brazos extendidos del apóstol abarcan toda la profundidad de la pintura. Su mano derecha, medio perdida en la oscuridad, parece borrosa por el movimiento. La otra mano, tan próxima a la superficie pictórica que casi parece palpable, está nítidamente enfocada. Desde la punta del pulgar de Cristo a lo largo de la manga de su túnica roja hasta el hombro, su brazo es una obra de arte que mide la distancia, en luces y sombras escalonadas, creando una ilusión tan precisa que prácticamente resulta imposible mirar la pintura y pensar que es plana.

No obstante, el intenso realismo de Caravaggio en esta ocasión está imbuido de un fuerte sentido de lo sobrenatural. Como si el pintor se hubiera hecho una serie de preguntas directas sobre la historia que iba a representar. ¿Qué ocurre en el mundo cuando se produce un milagro? Si Cristo resucitado se presentara hoy ante nosotros, ¿cómo podríamos estar seguros de que se trataba de él? ¿Qué cosas ocurren en esos momentos? *La cena en Emaús* contiene las respuestas de Caravaggio a esos interrogantes.

La idea de que las apariciones divinas siempre van acompañadas de truenos y nubes de ángeles es rechazada por ingenua e infantil. Caravaggio, atento y perceptivo a cada matiz de la experiencia visual, imagina que el proceso es más sutil. Dios es luz, por lo que anuncia su presencia entre los hombres en las esquivas formas de un juego de sombras. El tabernero no lo puede ver, pero al ponerse donde está proyecta una sombra en la pared que da a Cristo un halo oscuro pero inconfundible. Más abajo hay un cesto de fruta en equilibrio precario al borde de la mesa. Se trata del mismo cesto que Caravaggio había pintado para Federico Borromeo y su contenido también es casi el mismo: una manzana picada por gusanos, una granada e higos, uvas pasadas y unas hojas de parra que encarnan la decadencia pero también simbolizan la esperanza de la redención cristiana. La fruta y el cesto proyectan una segunda sombra significativa, esta vez en forma de cola de pez, el antiguo signo mnemónico de Cristo que empleaban sus primeros discípulos. La pintura de Caravaggio sugiere que los que prefieren salvarse a condenarse deben prestar atención a esos detalles. Incluso los que presencian un milagro podrían muy bien no percibirlo.

Desacertadamente Bellori escogió *La cena en Emaús* como ejemplo de la irreflexiva literalidad y falta de decoro del pintor: «Además de la vulgar concepción de los dos apóstoles y del Señor, que está representado joven y sin barba, el tabernero lleva una gorra y sobre la mesa hay un plato de uvas, higos y granadas fuera de sazón. Igual que algunas hierbas producen una medicina beneficiosa y el veneno más pernicioso, de la misma forma, aunque en parte su obra sea buena, Caravaggio ha sido extremadamente perjudicial e hizo estragos en los ornamentos y la buena tradición pictórica». El biógrafo concluía esta pequeña homilía con la reflexión de que muchos otros pintores habían quedado hechizados por «el error y la oscuridad» de la pintura de Caravaggio, «hasta que Annibale Carracci llegó para iluminar sus

mentes y devolver la belleza a la imaginación de la naturaleza^[29]».

La interpretación errónea de Bellori al menos tiene la virtud de poner de relieve algunos de los recursos más eficaces de *La cena en Emaús*. El cesto de mimbre con fruta, pintado tan maravillosamente, le llamó la atención, pero sólo para quejarse de que las frutas estaban «fuera de sazón». Probablemente pensaba que deberían haber sido frutas de Pascua, la época de la crucifixión de Cristo. Cayendo en la misma literalidad de la que acusaba a Caravaggio, Bellori no percibía los significados simbólicos ocultos en el cesto de fruta y estaba completamente ciego a la forma significativa de su sombra.

También le molestaba la irreverente figura del tabernero, que lleva la cabeza cubierta en presencia de Cristo. Sin embargo, esto no es un mero descuido o un simple error por parte del artista; es un detalle esencial en su historia. El tabernero no se quita la gorra porque no se da cuenta de a quién está sirviendo. Permanece en la oscuridad, aunque se haya producido un milagro ante sus ojos. En la interpretación de Caravaggio, la historia de la cena en Emaús se convierte en una parábola sobre los que ven y los que no ven.

A Bellori le desagradaba la evidente pobreza de los dos discípulos y casi se le puede escuchar carraspeando por la conspicua manga rota. Más indicativa es su otra queja, sobre la representación de Cristo «joven y sin barba». La decisión del pintor de apartarse de la tradicional imagen de un Cristo solemne y con barba —como el que había pintado hacía poco en *La vocación de san Mateo*— sin duda era insólita. Pero, de nuevo, resulta esencial para su interpretación de la historia como un relato de tardío reconocimiento.

La fuente principal de la historia de la cena en Emaús es el Evangelio de Lucas, capítulo 24, pero también hay una referencia pasajera a ella en el capítulo 16 del Evangelio de san Marcos: «Después de esto se mostró en otra forma a dos de ellos que iban de camino y se dirigían al campo». Caravaggio se aferró a esas tres palabras: «en otra forma». Son la única explicación que se da en la Biblia del hecho de que los apóstoles no reconocieran a Cristo. Al resucitar, adoptó una apariencia física distinta. Parece que la inspiración de Caravaggio para la idea principal de la pintura —la idea de un milagro no evidente, un milagro que hay que esforzarse por ver— tiene su origen en la lectura atenta de la Biblia^[30].

En la década de 1540 Michelangelo había colocado a un Cristo joven y sin barba, igualmente controvertido, en el centro de su *Juicio final*, en el ábside de la Capilla Sixtina. La imagen pretendía evocar las tradiciones primitivas de la Roma cristiana, en las que con frecuencia se representaba a Cristo como Apolo, el dios del sol. Hay fuertes ecos del apolíneo Cristo de Michelangelo, que juzga a toda la humanidad al final del mundo, en la figura de Cristo como la concibió Caravaggio en *La cena en Emaús*. En el fresco del *Juicio final* el brazo izquierdo de Cristo está dirigido contra la agitada masa de los condenados, mientras que con el derecho llama al cielo a los salvados. Caravaggio se apropió de esos mismos gestos y los adaptó con

sorprendentemente pocas modificaciones para su figura en el acto de bendecir el pan: otro eco formal cargado de significación espiritual. La aparición de Cristo a dos discípulos en Emaús prefigura su aparición final a toda la humanidad en el día del juicio.

Ciriaco Mattei realizó otros dos pagos a Caravaggio en 1602, uno en julio y otro en diciembre, por pintar lo que verosíblemente se ha identificado con el *San Juan Bautista* que ahora se halla en el Museo Capitolino de Roma. De nuevo, Caravaggio trató el tema que se le pedía de una forma poco común e idiosincrásica. El santo, representado durante su legendario retiro en el desierto, aparece sin algunos de sus atributos habituales. No lleva la cruz ni la banderola. El cordero de Dios que suele acompañarle se ha metamorfoseado en una oveja con cuernos. San Juan abraza al animal, que frota el morro contra su mejilla. Lo habitual era representar a san Juan como un flaco asceta cubierto con la piel de un animal, pero Caravaggio lo concibe como un rubicundo y risueño adolescente. Y lo que es más insólito, aparece completamente desnudo. El muchacho está reclinado sobre la piel de un animal, pero sus ropas están a su lado, en un montón.

La pintura es tan poco convencional que incluso su tema se ha puesto en tela de juicio. Ya en 1620 el autor de una guía de la colección Mattei dio a la obra un título mitológico —*Pastor Friso*—, que identificaba al joven como un pastor pagano^[31]. Estudiosos posteriores han dado por buena esa atribución. Otros han afirmado que Caravaggio pretendía representar al Isaac bíblico, hijo de Abraham, desnudo para el sacrificio y feliz por la repentina suspensión de su ejecución^[32]. Ninguna de estas hipótesis es demasiado verosímil. Ciriaco Mattei regaló la pintura a su hijo, Giovanni Battista Mattei, que llevaba el nombre del santo que describe y a quien casi con seguridad iba destinada desde el principio. Un inventario de sus posesiones realizado en 1616 menciona «una pintura de San Gio: Battista con su Cordero de la mano de Caravaggio^[33]», y es razonable suponer que el propietario de la pintura conocía su verdadero tema. Cuando Giovanni Battista hizo testamento, siete años después, legó la pintura «de san Juan Bautista de Caravaggio^[34]» nada menos que al cardenal Francesco del Monte. Esto implica que la familia Mattei se sentía obligada con Del Monte por haber facilitado que Caravaggio se pusiera a su servicio.

Aunque la cuestión queda zanjada sin dificultad, lo cierto es que la obra resulta insólita y desconcertante. ¿Por qué pintó Caravaggio a san Juan Bautista en esta extraña postura, con las piernas abiertas? ¿Por qué tiene el santo esa sonrisa tan enigmática? Y, sobre todo, ¿por qué está desnudo? Parte de la respuesta a estos interrogantes está en el arte del pasado inmediato.

Durante los primeros años del siglo XVII, cuando Caravaggio estaba forjando su estilo y creándose una reputación, reflexionó mucho sobre las obras de Michelangelo. Había nacido siete años después de la muerte del «divino Michelangelo», como le había denominado Vasari. Lo mismo que todos los pintores ambiciosos de su generación, seguramente consideraba las obras de Michelangelo una cumbre de la

excelencia. Y como para forzar las comparaciones, llevaba su mismo nombre. Caravaggio ya había sido invitado a competir con él al presentarle los temas para la capilla Cerasi. En aquel caso, había afirmado su independencia de su predecesor reformulando dos temas canónicos de Michelangelo de una manera radicalmente opuesta. Pero en otras obras de la época, complicó ese juego de rivalidad y homenaje. *La cena en Emaús*, con su Cristo michelangelesco, no es más que uno de varios ejemplos. El *San Juan Bautista* del Museo Capitolino es otro.

La pintura es una variación sobre el tema de los *ignudi* de Michelangelo: los idealizados desnudos masculinos que enmarcan las nueve grandes pinturas sobre historias del libro del Génesis en el techo de la Capilla Sixtina. Los desnudos masculinos de Michelangelo son el único elemento no cristiano en todo su plan. Los incluyó como cumplido al papa Julio II, que le encomendó la pintura del techo: están adornados con guirnaldas de hojas de roble y bellotas, emblemas del apellido del Papa: della Rovere. Colectivamente, simbolizan la idea de una época dorada descrita por los autores de la Antigüedad y el sentido subyacente es que el pontificado de Julio constituía otro periodo de dicha en las vidas de los hombres. Pero en la segunda mitad del siglo XVI los *ignudi* se habían vuelto controvertidos. Su desnudez se consideraba inapropiada; su simbolismo pagano, sospechoso, y se encargó a Daniele da Volterra que cubriera sus genitales con hojas de higuera.

La postura del sonriente *San Juan Bautista* de Caravaggio está tomada directamente de uno de los cuatro *ignudi* que enmarcan *El sacrificio de Noé* en la bóveda de la Capilla Sixtina. El escritor del siglo XVII que creía que se trataba de la imagen de un pastor pagano probablemente estaba respondiendo, consciente o inconscientemente, a su fuente neopagana en el arte de Michelangelo y, en este sentido, el *San Juan* del Museo Capitolino es otra de las pinturas de Caravaggio que se hallan en el límite entre «lo sagrado y lo profano», como lo expresó el cardenal Paravicino. Pero la verdadera sutileza de la obra radica en su doble inversión del famoso y controvertido prototipo que la inspiró.

Mientras que los desnudos de Michelangelo representan colectivamente un ideal de belleza lánguidamente hermoso, un museo imaginario de belleza masculina levantado en la bóveda del cielo, Caravaggio pintó a un muchacho real, de carne y hueso. El hecho de que el modelo posara como un *ignudo* pone de relieve el abismo que separa la estética idealizadora de Michelangelo del realismo de Caravaggio. La carne de los desnudos de Michelangelo está cincelada, es perfecta como el mármol. El santo adolescente de Caravaggio es pequeño y delgado. La luz dibuja las costillas en su carne y tiene suciedad en las uñas. Es un *ignudo* terrenal, pero no da la impresión de constituir un homenaje: el eco de Michelangelo está ahí más bien para afirmar la diferencia de Caravaggio, para hacerla inevitable.

Caravaggio también ha dado la vuelta al sentido de los desnudos de Michelangelo en el acto de apropiarse de su forma. Los que han visto este *San Juan* como una representación audazmente *sexy* de un santo cristiano, que se ríe provocativamente

mientras vuelve la cara hacia el espectador, están completamente desencaminados. Lo cierto es que Caravaggio ha tomado la imaginería pagana de Michelangelo —un cumplido al Papa formulado en términos clásicos— y la ha reclamado para el cristianismo. Su *ignudo* no es un somnoliento y sensual emblema de una edad dorada perdida, sino un profeta extático bañado en la luz de la revelación divina. El muchacho alborozado, desnudo, abraza al animal que está a su lado porque se lo ha enviado Dios a fin de mostrarle lo que va a ocurrir. Ve en él el destino de Cristo el Salvador, cuya suerte está entrelazada con la suya y a quien un día bautizará.

La decisión del pintor de representar al animal con cuernos no es habitual, pero pone de relieve el significado de la escena. Recuerda la imagen de un cordero sacrificial y también pudo haber sido inspirada por un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina: muy cerca del *ignudo* cuya postura se parece más a la del *San Juan* de Caravaggio, Michelangelo había pintado un cordero preparado para el sacrificio en *El sacrificio de Moisés*. Los que han malinterpretado la pintura de Caravaggio como una imagen de Isaac liberado del sacrificio están exagerando un elemento genuino del significado propuesto por el pintor. Caravaggio pretendía poner de relieve la idea del sacrificio representando a la oveja con cuernos, pero el sacrificio que tenía en mente no era el de Isaac sino el del propio Cristo.

En el ángulo superior derecho, apenas visible en las sombras, un pequeño detalle aclara la iconografía de la pintura: unas hojas de parra que simbolizan las uvas y el vino de la Eucaristía. El cordero sacrificial y las hojas de parra son los signos externos de la contemplación interna del santo. Con el ojo de la mente está viendo el futuro, la muerte de Cristo y la salvación de la humanidad. Ésa es la razón de la sonrisa que se dibuja en su rostro. Es la sonrisa beatífica de un místico, de un visionario.

La última de las tres pinturas que Ciriaco Mattei encargó a Caravaggio fue *El beso de Judas*. Realizó el pago el 2 de enero de 1603 y Caravaggio probablemente la había terminado unas semanas o meses antes. Esta obra tiene una historia accidentada. Permaneció en el Palazzo Mattei en Roma durante casi dos siglos y después desapareció en la oscuridad de una colección privada escocesa. En 1990 fue redescubierta en posesión de los padres jesuitas irlandeses de la casa de San Ignacio en Dublín, que la cedieron en préstamo indefinido a la National Gallery de Irlanda.

La historia de la traición de Judas se relata en los cuatro evangelios. Caravaggio siguió ciertas acotaciones escénicas, pero ignoró otras. Según san Mateo, en el momento del prendimiento de Cristo, «llegó Judas, uno de los doce, y con él una gran turba, armada de espadas y garrotes, enviada por los príncipes de los sacerdotes y los ancianos del pueblo» (San Mateo, 26:47). San Juan añade el detalle, crucial para Caravaggio, de la concepción nocturna de la escena y equipa a Judas y sus hombres «con linternas y hachas» (San Juan, 18:3). San Marcos hace la descripción más económica del beso traidor que Judas da a Cristo: «El traidor les había dado esta señal: “A quien besare yo, ése es; prendedle y llevadlo a buen recaudo”. Al instante

llegó y se le acercó, diciendo: “Rabbí”, y le besó. Ellos le echaron mano y se apoderaron de Él» (San Marcos, 14: 44-46). Sólo en san Lucas pudo haber hallado Caravaggio la idea de que Cristo mostró que conocía de antemano la traición retrocediendo cuando Judas le fue a besar: «Jesús le dijo: “Judas, ¿con un beso entregas al Hijo del hombre?”» (San Lucas, 22:48).

A pesar de sus prejuicios académicos, Bellori con frecuencia respondía instintivamente a la humanidad y profundidad psicológica de los dramas pintados de Caravaggio. La suya es, de lejos, la más elocuente de las primeras descripciones de la pintura: «Judas está representado después del beso con la mano sobre el hombro del Señor; un soldado con armadura extiende los brazos y su mano revestida de hierro hacia el pecho del Señor, que permanece inmóvil, paciente y humildemente, con las manos cruzadas ante él, mientras Juan se aleja por detrás con los brazos extendidos. Caravaggio representó la oscura armadura del soldado con precisión, la cabeza y el rostro cubiertos por el yelmo y su perfil en parte visible. Por detrás, alguien levanta una linterna y vemos las cabezas de otros dos hombres armados^[35]».

Los artistas anteriores con frecuencia habían imaginado el prendimiento como la caótica escena de un tumulto, confundiendo la vista con multitud de soldados y los aterrorizados discípulos. La nueva técnica de Caravaggio del enfático *chiaroscuro* era el recurso perfecto para evitar tales complicaciones innecesarias. Aquí lo utilizó como riguroso medio de exclusión con objeto de enfocar la atención sobre las figuras que constituyen el drama y relegar a las sombras todo lo demás. En su interpretación, la historia se convierte en un conflicto entre el bien y el mal, la inocencia y la maldad. El semblante pálido, delicado, emocionalmente sensible de Cristo contrasta con la cara atezada y un tanto brutal de Judas. En los ojos entrecerrados de Cristo hay una gran tristeza mezclada con resignación. En el momento de la traición, Judas parece lamentar el acto fatal que acaba de cometer. Mira al vacío como un hombre poseído, como si ya le obsesionara la culpa que no tardará en conducirle al suicidio.

A este drama de rostros yuxtapuestos, el pintor ha añadido una subtrama de manos. Judas abraza a Cristo con la mano izquierda, el lado siniestro. Cristo instintivamente retrocede para evitar su abrazo. Más abajo, aisladas y resaltadas por un haz de luz resplandeciente, las manos de Cristo expresan gran patetismo: los dedos entrelazados, las palmas hacia abajo, en un movimiento que revela al mismo tiempo pesar y aceptación de su destino. Es un detalle que sugiere la influencia del cardenal Mattei: los franciscanos colocaban el concepto de *Abnegatio*, la abnegación y la dedicación a los demás, en el centro de sus enseñanzas. Según la ética franciscana de la *Imitatio Christi*, la mansa aceptación de la crueldad y la tortura por parte de Cristo era una fuente constante de admiración e inspiración. *El beso de Judas* es una de las imágenes más conmovedoras del ideal cristiano^[36]. Es una obra que, de nuevo, vincula a Caravaggio con las tendencias más profundas de la severa espiritualidad de la Contrarreforma.

Pero la elocuente y condensada composición de la pintura no se limita a las

figuras de Cristo y Judas. A la izquierda, detrás de Cristo, un discípulo aterrado huye en la noche. Dos soldados se aproximan desde el otro lado para el prendimiento. Son impersonales y torvos, tan inmisericordes como los impasibles verdugos de *La crucifixión de san Pedro*. Representan las fuerzas implacables que la traición ha desencadenado. Bajo el yelmo del soldado de la derecha se ve lo suficiente de su cara como para descubrir que se trata del mismo modelo que había posado para el discípulo de los brazos abiertos en *La cena de Emaús*. Esto habría sido tanto más evidente cuando las dos pinturas estaban colgadas en el palacio de Ciriaco Mattei. El efecto debió de ser un tanto desconcertante, como observar al mismo actor desempeñando papeles contrapuestos simultáneamente. ¿Lo hizo a propósito Caravaggio, para demostrar la versatilidad de su método? El otro soldado está tan oscurecido por el brillante metal de su yelmo que casi no se pueden ver sus rasgos. No tiene rostro ni compasión.

El encuentro de Judas y Cristo está cargado de sentimientos: la culpa y la apesadumbrada aceptación. Estas emociones son amplificadas por el discípulo que huye, cuyo manto rojo ondula sobre las cabezas de Cristo y de Judas, uniendo así su figura a las de ellos de forma que parece menos una persona independiente que su emanación psíquica: un grito lanzado al cielo nocturno por su agitación interna. Pero los soldados no sienten nada y no muestran capacidad alguna de sentir. Encarnan la eficiencia cruel y están blindados contra la compasión. Cristo, Judas y el discípulo son seres de carne y hueso; los soldados parecen estar hechos del metal que les protege. A Bellori le impresionó especialmente el horrible contraste entre el metal oscuro y el blando tejido humano: «un soldado con armadura extiende los brazos y su mano revestida de hierro hacia el pecho del Señor».

Caravaggio tomó la idea para esta expresiva distinción de una xilografía del prendimiento de Jesús en Getsemaní, realizada por el artista renacentista alemán Alberto Dürero. En la imagen de Dürero, el brazo de un soldado cubierto con una cota de malla, que recuerda a las escamas de un armadillo, se extiende hacia Jesús para prenderle mientras Judas le da el beso. En su pintura Caravaggio intensificó esa desagradable yuxtaposición y la hizo incluso más impactante. La armadura negra del soldado, articulada en el hombro y el codo, parece el caparazón de un insecto gigante. Dirige su mano negra al cuello de Cristo como el aguijón de un escorpión a punto de picar a su presa.

Durante los primeros años del siglo XVII Caravaggio solía tomar ideas de estampas y grabados para sus propias composiciones. Probablemente conservaba cierto número de ellos como catalizadores de su imaginación. La xilografía de Dürero no fue la única fuente de *El beso de Judas*. Hay otro préstamo en la composición, esta vez de un grabado encargado por el mismo hombre a quien iba destinada la pintura: Ciriaco Mattei. En 1601 Mattei había pedido al grabador Francesco Villamena que conmemorase una lucha callejera particularmente brutal entre miembros de las facciones profrancesa y proespañola de la ciudad. De la escena de aquella reyerta

Caravaggio tomó un detalle: la ondeante capa en forma de media luna que conecta al discípulo que huye con las figuras de Cristo y Judas. De nuevo, el pintor convierte el detalle en una parte orgánica de su propia composición, por lo demás muy distinta. El préstamo en sí es menos interesante que el hecho de que Caravaggio pensara en una escena de violencia moderna en Roma cuando ideó la composición de su *Beso de Judas*. Parece que desde el principio concibió la escena como el tipo de altercado con el que estaba familiarizado: una gresca nocturna, con figuras que gritan en la oscura noche romana mientras los *sbirri* se abalanzan sobre su hombre.

Al fondo de la escena, un tanto separado de la acción principal, pero esforzándose por ver lo que ocurre, el pintor ha incluido su autorretrato. En la mano derecha sujeta una lámpara, un gesto que algunos han visto como un alarde de su nuevo método: una demostración de esa revolución técnica en la iluminación de estudio que Bellori atribuyó a Caravaggio cuando decía que situaba «una lámpara en lo alto, de forma que la luz cayera a plomo y revelara lo principal del cuerpo y dejara el resto en la sombra, a fin de crear un poderoso contraste de luz y oscuridad». El problema de esto es que la luz que Caravaggio sujeta en lo alto en realidad es más bien débil. No ilumina nada salvo el rostro del pintor y su expresión atenta. La luz que cae sobre el apesadumbrado semblante de Cristo y sus manos entrelazadas, la luz que brilla sobre la armadura de metal de los soldados, proviene de otra fuente. Es fluida y no se puede ubicar fácilmente.

Caravaggio sabía muy bien que la iluminación de estudio, el artificio por el que se estaba haciendo famoso rápidamente, sólo era un recurso. Lo que importa es lo que se hace con él. La tenue lámpara de papel que lleva en la mano muy bien puede ser el emblema de su método. Pero su ineficacia es significativa. El pintor lleva luz a la escena, pero en un sentido simbólico más que literal. La verdadera fuente de luz es su imaginación.

PIES SUCIOS

Caravaggio cada vez era más conocido en Roma: el pintor volátil y agresivo que iluminaba sus escenas con relámpagos de luz y componía historias bíblicas como si estuvieran ocurriendo aquí y ahora. También se estaba haciendo famoso como el pintor de los pies: los pies que san José se frota para calentarse durante la huida a Egipto, los pies descalzos de Cristo sobre el pavimento de lajas en el telonio de san Mateo, los pies perforados por clavos de san Pedro y los pies sucios de su indiferente verdugo.

Los pies eran controvertidos. El siguiente pasaje está tomado de un libro sobre los santos y mártires cristianos, escrito por el teólogo Niccolò Lorini del Monte en la segunda década del siglo XVII:

En suma, la Santa Iglesia puede considerar los pies como símbolo de los pobres y los humildes. Además de la autoridad de los Padres de la Iglesia, hay razones de peso [para ello], porque se puede decir que los pobres son los pies de la Iglesia, y acariciar los pies es acariciar a los pobres de Cristo. Pues si los pies son la parte última y más modesta del cuerpo humano, los pobres y los humildes son la última parte y los que ocupan el último lugar en la Iglesia. Los pobres soportan las cargas más pesadas del mundo. Están expuestos a todas las desgracias, reveses y contratiempos... Y si los pies son un miembro [del cuerpo], desnudos y descubiertos no son sonrosados y no es vergonzoso descubrirlos: los siervos pobres de Cristo no eran culpables y no tenían nada de qué avergonzarse... Sin embargo, como son bajos, los pobres pueden ser humillados; no obstante, Dios los ha honrado tanto que ha determinado que los grandes Héroes del mundo les sirvan, les acaricien y les alimenten con servidumbre y sustento terrenal^[37].

Esta alabanza a los pies formaba parte del relato de la vida de una popular santa del siglo XIII, Isabel de Hungría. Hija de un rey, era famosa por haber recibido a los pobres en los aposentos de su palacio, donde les alimentaba, vendaba sus heridas y les lavaba los pies como Cristo había lavado los pies de sus discípulos. San Francisco de Asís, cuyos seguidores le llamaban *alter Christus*, «otro Cristo», también se había humillado a los pies de los pobres y los necesitados. En la época de Caravaggio los miembros acaudalados de ciertas cofradías emulaban esos venerables ejemplos vistiéndolos, alimentando y lavando los pies a los peregrinos pobres que llegaban a Roma. Hacerlo así era literalmente abrazar la humildad, degradar al orgulloso y siguiendo el ejemplo de Cristo. La raíz latina de *humilitas* es *humus*, que significa «suelo». La palabra «humilde» forma parte de la misma familia lingüística. Honrar los pies es honrar la parte más baja del cuerpo humano e, implícitamente, humillarse

uno mismo ante los ojos de Dios.

Cuando Caravaggio pintaba a los santos y mártires con los pies desnudos, estaba aliándose de forma inequívoca con el sector pauperista de la Iglesia católica. No sólo estaba representando a los pobres en sus pinturas, haciendo que se sintieran parte de la misma humilde familia que Cristo y sus discípulos, sino que también estaba apelando implícitamente a los ricos para que siguieran el ejemplo de san Francisco, hijo de un comerciante, y santa Isabel de Hungría, una princesa, que se habían desprendido de todas sus posesiones terrenales para ayudar a los pobres. El mensaje no siempre sería bien recibido.

Otros encargos, además de los de la familia Mattei, ocuparon al pintor durante los tres primeros años del siglo. A comienzos de 1602, varios meses antes de pintar *El beso de Judas*, se solicitaron de nuevo sus servicios en la iglesia de San Luigi dei Francesi. Aunque había pasado más de un año desde que Caravaggio acabara los lienzos laterales para la capilla Contarelli, la terminación de todo el plan decorativo se había retrasado debido a las evasivas de Jacob Cobaert. A finales de enero de 1602 el escultor flamenco por fin presentó su retablo de mármol de san Mateo y el ángel, aún incompleto, que de inmediato fue rechazado por los albaceas de Mathieu Cointrel, cada vez más enojados e irascibles^[38]. Ocho días después se ofreció a Caravaggio que realizara una pintura sobre el mismo tema en sustitución de la escultura: san Mateo escribiendo su evangelio. El contrato especificaba que el santo debía aparecer escribiendo lo que le dictaba un ángel; ésas serían las únicas figuras de la obra. Las instrucciones estaban claras, pero su ejecución resultó bastante accidentada y Caravaggio acabaría teniendo que pintar dos versiones de la obra. La raíz del problema sería su representación de los pies del santo.

El primer *San Mateo y el ángel* para la capilla Contarelli pasaría más tarde al Kaiser-Friedrich Museum de Berlín. Como el retrato perdido de Fillide, fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, pero sabemos cómo era por fotografías en blanco y negro de la obra. Posiblemente porque sabía que su pintura iba a sustituir un altar de mármol, el pintor creó una composición poderosamente escultórica. San Mateo y el ángel que le ayuda, un delicado muchacho alado que guía la mano del santo, forman un grupo monumental. El evangelista está sentado con el cuerpo inclinado sobre un gran libro que sujeta en el regazo. Tiene los hombros y el cuello encorvados para ver mejor el texto. Las brillantes páginas blancas del libro y el oscuro chaleco que lleva ocultan e interrumpen gran parte de su anatomía. Su cuerpo se reduce a varios elementos: cabeza calva y rostro con barba sobre un cuello fuerte; manos y antebrazos nudosos; piernas desnudas y pies grandes; dedos de los pies que casi tocan al espectador. Este san Mateo es una figura humilde agresivamente vulgar, concebida en el mismo estilo que el san Pedro de la capilla Cerasi y muy distinto del pálido publicano o del heroico sacerdote caído representados en las pinturas anteriores de Caravaggio para la capilla. Da la sensación de ser un campesino que repentina y milagrosamente sabe leer y escribir y lo está intentando por primera vez.

El Evangelio de san Mateo se hallaba en el centro de la controversia entre católicos y protestantes. En el siglo IV, san Jerónimo afirmó que san Mateo había escrito en hebreo. Pero a principios del siglo XVI el humanista Erasmo de Rotterdam había puesto en tela de juicio que la versión canónica realmente hubiera sido traducida de un original hebreo. Esto suscitaba la posibilidad de que el libro bíblico de san Mateo estuviera basado en una versión posterior, corrompida, del texto, lo que representaba una grave amenaza para la autoridad de la propia Iglesia. En 1537 un hebraísta llamado Sebastian Munster publicó su traducción de un manuscrito judío que, según él, era el verdadero texto del Evangelio de san Mateo y que difería de la versión canónica en numerosos puntos. No hay duda de que Caravaggio era consciente de esto: las palabras en el libro que san Mateo tiene en el regazo están escritas en hebreo y se aseguró de que reflejaran exactamente el sentido de la versión aprobada por la Iglesia católica^[39].

Como san Mateo acababa de empezar a escribir su evangelio, el pintor muestra las primeras líneas: «Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham». Con la ayuda del ángel, se dispone a terminar la frase siguiente: «Abraham engendró», que da comienzo a la genealogía de Cristo en el evangelio. Cuando se le anuncia el linaje del salvador de la humanidad, san Mateo se queda con la mirada fija de asombro.

Según san Jerónimo, san Mateo fue el primero de los apóstoles que escribió su evangelio. Cuando Caravaggio pintó la obra, esta idea formaba parte de la tradición católica y el artista alude a ella por implicación mediante su enfático uso del *chiaroscuro*. Mientras la atezada y envejecida figura de san Mateo recibe el primer texto cristiano de inspiración divina, está bañado de luz. A través de él, el mundo será iluminado. Y como hizo otras veces en esta fase de su carrera, Caravaggio define su propio arte por contraste con el de Michelangelo. Una vez más, tiene en mente la Capilla Sixtina, en concreto las imponentes figuras escultóricas de los profetas, que aparecen entronizados al nivel de las pechinas de los arcos. Las monumentales figuras de Michelangelo, como el san Mateo de Caravaggio, experimentan los espasmos de la revelación divina, leyendo o escribiendo las profecías que Dios les comunica. Asimismo, como el san Mateo de Caravaggio, están descalzos y, con frecuencia, acompañados de figuras angélicas que les inspiran.

Pero Caravaggio evoca la comparación con los profetas de Michelangelo sólo para ofrecer su concepción opuesta de la inspiración divina. Su san Mateo invierte por completo todas las propiedades de la figura del profeta tal y como la concibe Michelangelo: idealizados con nobleza y decorosamente cubiertos con túnicas. Por el contrario, el san Mateo de Caravaggio es un ser humano corriente, imperfecto, en ropa de trabajo que deja sus brazos y piernas al descubierto. Michelangelo muestra a intelectuales atormentados que se esfuerzan por comprender los significados ocultos de Dios, pero el campesino santificado de Caravaggio es un hombre sencillo, asombrado por la claridad de su revelación. Mientras que los profetas de

Michelangelo están sentados en tronos labrados en mármol, el apóstol de Caravaggio aparece en una silla de madera corriente, la misma silla savonarola que ya utilizó en *La vocación de san Mateo* y *La cena en Emaús*.

Quizá el aspecto más emotivo de la pintura sea la intimidad de la relación entre el santo y el joven y tierno ángel, cuyas alas abarcan toda la escena en un silencioso abrazo. El ángel es el mensajero de Dios, pero también la personificación del amor cristiano, un amor tan generoso que alcanza a los que son tan humildes y vulgares como este san Mateo representado con las piernas cruzadas y aspecto de no tener demasiadas luces. El contraste entre las dos figuras es el contraste entre la primera juventud y la vejez incipiente. Se está venciendo la fragilidad, un viejo es rejuvenecido por las enseñanzas de un niño, que son las enseñanzas del propio Cristo, y la escritura de la primera palabra del primer evangelio marca el preciso instante en que el Antiguo Testamento es sustituido por el Nuevo.

A pesar o, más probablemente, a causa de su brusca singularidad, la pintura de Caravaggio «no gustó a nadie», según Baglione. El *San Mateo* de Caravaggio fue rechazado en cuanto lo entregó. Bellori es quien relató los acontecimientos con más detalle: «Entonces sucedió algo que contrarió grandemente a Caravaggio y casi le hizo dar por perdida su reputación. En cuanto estuvo terminado el cuadro central de san Mateo y colocado en el altar, los sacerdotes lo bajaron diciendo que aquella figura sentada con las piernas cruzadas y los pies expuestos tan groseramente a la vista no tenía ni el decoro ni la apariencia de un santo^[40]». Precisamente eso era lo que quería decir Caravaggio: que Cristo y sus discípulos tenían más aspecto de pordioseros que de cardenales. Pero la decisión de los albaceas de Mathieu Cointrel —entre los que estaba François Cointrel, su sobrino y heredero— era inapelable. Para ahorrar el bochorno a Caravaggio, Vincenzo Giustiniani se llevó el *San Mateo* a su colección privada. Según Bellori, Giustiniani también convenció a la congregación de San Luigi dei Fancesi de que dieran al pintor otra oportunidad.

Su segunda versión de *San Mateo y el ángel* fue aceptada de inmediato y permanece hasta hoy en el altar de la capilla. El carácter de la pintura, e incluso el hecho mismo de que se la pidieran, sugiere que los responsables del encargo apenas tenían dudas de la capacidad del pintor. Por lo que a ellos respectaba, lo único problemático era su gusto y el carácter de su piedad: si se le daban las instrucciones adecuadas, eso tenía fácil arreglo.

El segundo *San Mateo* sugiere que las razones que Bellori adujo para el rechazo del primero eran correctas. El Mateo campesino y escandalosamente analfabeto se ha convertido en un digno sabio de cabello cano. Este santo-estudioso aparece arrodillado ante su mesa, con la pluma dispuesta. Lleva una túnica roja y se le ha dado una expresión de solemne atención. En vez de guiar su mano insegura, el ángel va enumerando los versículos a medida que se los dicta. Las páginas del libro ya no son visibles, pero como el ángel ha llegado al dedo índice de la mano izquierda —el número dos en el lenguaje gestual de la época, pues los italianos contaban el número

uno con el pulgar—, parece que de nuevo se dispone a escribir el segundo versículo: Abraham dando comienzo al linaje de Cristo. La llegada del ángel por el aire desde atrás recuerda la composición de *La Virgen y san Jerónimo* de Tintoretto, que Caravaggio debió de ver en Venecia. Aquí no hay sugerencia de intimidación. El mensaje no se transmite con ternura como un acto de amor, sino que se dicta desde arriba como una emanación de la autoridad divina.

El segundo *San Mateo y el ángel* de Caravaggio es una versión muy diluida, debidamente atenuada de la idea original. La pobreza y la humildad de san Mateo no se proclaman groseramente, sino que se susurran con urbanidad. El más enfático de los ajustes que hizo el pintor atañe a los pies del apóstol. Se muestran de perfil, no dirigidos hacia el observador; siguen estando descalzos, pero es improbable que ofendan a alguien.

Por primera pero no por última vez la obra de Caravaggio había sido censurada. Su pecado al pintar el primer *San Mateo* había sido hacer desagradablemente reales la pobreza y la humildad sagradas. En esta ocasión Vincenzo Giustiniani le ahorró el bochorno, pero la compra misma del primer *San Mateo* por parte de Giustiniani creó una paradoja. Una obra de arte concebida expresamente para articular los ideales de la piedad popular, para atraer a una audiencia lo más amplia posible, había sido considerada inapropiada para el consumo de masas. Sin embargo, la pintura había entrado en la colección de un conocido experto. La implicación es que en la visión radicalmente humilde de los orígenes de la cristiandad que presentaba Caravaggio había algo peligroso e incluso subversivo. En una iglesia importante, una pintura tan impactante podría atraer a mucha gente. Podría tener influencia. Su lenguaje visual podría contribuir a formar el lenguaje visual de la Iglesia católica de la Contrarreforma. Pero, confinada a la colección de un hombre rico, se convirtió en algo mucho menos potente: una obra de arte interesante, un experimento en un nuevo estilo pero demasiado extraño y atrevido para que lo apreciara alguien excepto un hombre sofisticado y sus amigos.

LARGA VIDA A V

Vincenzo Giustiniani fue un inspirador del arte religioso, intensamente ascético, de Caravaggio. Probablemente le ayudó a obtener el encargo de pintar los lienzos laterales de la capilla Cerasi y, si hemos de creer a Bellori, fue él quien convenció a los albaceas de Mathieu Cointrel de que dieran a Caravaggio una segunda oportunidad con el retablo de *San Mateo* para la capilla Contarelli. Además, probablemente a principios de 1603, Giustiniani encargó a Caravaggio una de las representaciones más decididamente pauperistas de Cristo y sus discípulos, *La incredulidad de santo Tomás*^[41], y se expuso en un lugar destacado en el gran Palazzo Giustiniani, situado frente a San Luigi dei Francesi, en la Via Crescenzi. Su presencia allí, junto con el *San Mateo*, significaba que la colección de Giustiniani se estaba convirtiendo rápidamente en un reclamo del nuevo enfoque de Caravaggio al arte piadoso. Vincenzo Giustiniani debió de esperar que, con su apoyo, el artista acabaría obteniendo el favor papal e importantes encargos públicos, y se convertiría en uno de esos pintores que transforman la representación de la fe cristiana. Sin él, no existirían muchas de las mejores obras de Caravaggio.

La incredulidad de santo Tomás es una cruda pintura sobre la demostración palpable de la fe. Joachim von Sandrart, impresionado por su gráfico realismo, la describía como una pintura de «Cristo en cuyas santas llagas Tomás está metiendo un dedo en presencia de otros apóstoles. Mediante buena pintura y modelado dio a los rostros de todos los presentes tal expresión de asombro y tal naturalidad en la piel y la carne que, en comparación, todas las demás pinturas parecían papel coloreado^[42]». Sandrart estaba respondiendo no sólo a la herida del costado de Cristo, sino también a la tez arrugada y atezada de santo Tomás y los otros dos apóstoles. Flacos y apergaminados a causa de la edad, quizá fue esta asociación de ideas lo que le llevó a decir que las demás pinturas parecían papel coloreado. Caravaggio, antaño el pintor de la fruta otoñal pasada, se estaba convirtiendo cada vez más en el pintor de seres humanos marchitos, avejentados por la edad y la pobreza.

Como *La cena en Emaús*, *La incredulidad de santo Tomás* está inspirada en una leyenda de Cristo resucitado. La fuente del pintor fue un pasaje del Evangelio de san Juan:

La tarde del primer día de la semana, estando cerradas las puertas del lugar donde se hallaban los discípulos por temor de los judíos, vino Jesús y, puesto en medio de ellos, les dijo: «La paz sea con vosotros». Y diciendo esto, les mostró las manos y el costado. Los discípulos se alegraron viendo al Señor... Tomás, uno de los doce, llamado Dídimo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Dijéronle, pues, los otros discípulos: «Hemos visto al Señor». Él les dijo: «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de los clavos y mi mano en su costado, no creeré». Pasados ocho días,

otra vez estaban dentro los discípulos, y Tomás con ellos. Vino Jesús, cerradas las puertas, y, puesto en medio de ellos, dijo: «La paz sea con vosotros». Luego dijo a Tomás: «Alarga acá tu dedo y mira mis manos, y tiende tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel». Respondió Tomás y dijo: «¡Señor mío y Dios mío!». Jesús le dijo: «Porque me has visto has creído; dichosos los que sin ver creyeron» (San Juan, 20:19-29).

Caravaggio escogió una composición de media altura, en formato horizontal que recuerda a un friso, y un enfoque en primer plano que excluía todos los detalles externos con su habitual manto de sombra. La historia ha sido reducida a lo esencial. Cuatro rostros, dispuestos en una configuración de diamante, son mudos testigos del milagro de la Resurrección. Cristo soporta con paciencia la indignidad de verse sometido a una exploración física por un discípulo escéptico. Apartando los pliegues de su mortaja, guía la mano de Tomás hacia él e introduce el dedo índice del discípulo en su herida abierta. Otros dos discípulos se han aproximado y observan atentamente el examen clínico de la carne divina. Cristo también mira hacia abajo, como ayudando a su propia autopsia. El lugar en el que el dedo se introduce en la carne constituye un punto de fuga especial, creado sin los cálculos de la perspectiva. Todo converge en el lugar en el que el milagro demuestra ser cierto y se encuentran la metafísica y lo empírico.

Tomás y los otros apóstoles están cortados por el mismo patrón que el primer *San Mateo y el ángel*: serios, vulgares, con profundas arrugas y rostros atezados. La manga de Tomás está desgarrada en el hombro. Un resplandor sobrenatural inunda la escena: la iluminación anuncia la revelación. Disipada su duda, Tomás no mira la herida en el costado de Cristo, sino hacia la luz.

De nuevo, se sugiere una reminiscencia de las pinturas de Michelangelo en la Capilla Sixtina. El dedo extendido de Tomás es otra de las variaciones invertidas de las puntas de los dedos que se tocan en un acto generador que constituye el centro de *La creación de Adán* de Michelangelo. En el acto de tocar a Cristo, Tomás renace en una fe incondicional.

Giustiniani encargó a Caravaggio otra pintura; esta vez, muy diferente. Se trata de la única excepción del, por lo demás, solemne grupo de obras que el artista produjo en los años centrales de su carrera. *Omnia vincit amor*, o *El amor victorioso*, data del verano de 1602. La más abiertamente libidinosa de todas sus obras mitológicas seculares es una celebración maliciosamente jocosa de Eros, una risueña proclamación del poder del amor sexual.

Un joven Cupido desnudo, de piel suave, muy distinto de los marchitos santos de las pinturas religiosas de Caravaggio, mira al espectador con una sonrisa traviesa. La figura está medio sentada medio de pie, con una pierna levantada y doblada en un ángulo de casi noventa grados respecto a su cuerpo. Apoyado desgarbadamente sobre una mesa cubierta con un paño blanco, ocupa un interior repleto de objetos de los

ámbitos intelectual, artístico, militar y político: los hombres pueden luchar y soñar, crear y aspirar, pero, al final, el amor triunfa sobre todo. El simbolismo de la pintura está concisamente explicado en un inventario de 1638 de la colección de Giustiniani, donde aparece como «Una pintura de Cupido sonriendo, en el acto de menospreciar al mundo^[43]». Se ha debatido acaloradamente la cuestión de si pudo tener otros significados más profundos, tanto para Caravaggio como para su patrono, Vincenzo Giustiniani.

El muchacho pubescente que posó para la pintura es el mismo que posó para el *San Juan Bautista* que Caravaggio pintó para Ciriaco Mattei por las mismas fechas. Como la otra pintura, *Omnia vincit amor* es una variación de los *ignudi* de Michelangelo en la Capilla Sixtina, aunque en esta ocasión el efecto difícilmente podría ser más distinto. El *San Juan* es una versión santificada de un desnudo de Michelangelo, transformado espiritualmente por la revelación cristiana. Este deslumbrante Cupido en una habitación sin aire carece de conciencia o de piedad. Personifica una sexualidad llena de vitalidad, amoral y triunfante.

La postura de Cupido presenta ecos no sólo de los *ignudi*, sino también de famosas esculturas, una de Michelangelo —la figura de mármol de la *Victoria*^[44]— y la otra de Donatello —el célebre *David* de bronce, la primera escultura exenta de un desnudo masculino desde la Antigüedad, una obra cargada de alusiones homoeróticas—. Este adolescente *sexy* de Caravaggio es el álgter ego extrovertido del ambiguo y velado joven desnudo de Donatello. El detalle sensual más explícito del bronce de Donatello es una pluma del yelmo de Goliat que acaricia el interior del muslo de David. El mismo motivo se repite en la pintura de Caravaggio, pero en este caso lo que roza la pierna del muchacho es la punta de una de sus alas.

Joachim von Sandrart, que frecuentó el palacio de Vincenzo Giustiniani entre 1629 y 1635, declaró que *Omnia vincit amor* era la obra que el Marchese más valoraba de su colección. Hizo una descripción admirativa, aunque no del todo precisa, de la pintura y relató cómo se exhibía:

Caravaggio pintó para el Marchese Giustiniani un Cupido de tamaño natural, como un muchacho de unos doce años, sentado sobre el globo terrestre y levantando el arco con la mano derecha. A la izquierda hay toda suerte de instrumentos de las artes, así como libros de estudio y una corona de laurel sobre los libros. La figura de Cupido lleva grandes alas pardas de águila. Todo está dibujado con corrección, color intenso y un relieve cercano a la realidad. Este cuadro se exhibía públicamente en una sala con otros ciento veinte realizados por los artistas más insigntes; pero recuerdo que estaba cubierta con una cortina de seda verde oscura y sólo después de haber visto todas las demás se descubría ésta, a fin de no desmerecerlas^[45].

Los objetos diseminados a los pies y al lado de Cupido forman un bodegón

disperso, pero singularmente perturbador: una alucinación de cosas. Aluden a las artes, las ciencias y las letras. En el primer plano, a la izquierda, destacan un compás y un cartabón, que representan la arquitectura y la geometría. En un violento escorzo un violín y un laúd están apoyados sobre un cuaderno de música. Un manuscrito, emblema de la ambición literaria, aparece abierto y abandonado en el suelo. Se ha dejado una corona de laurel sobre una coraza vacía y otras piezas dispersas de una armadura, del mismo metal oscuro que la que llevaba el siniestro soldado de *El beso de Judas*. Estos signos de la gloria militar derrotada se complementan con la corona y el cetro que anidan medio ocultos entre las sábanas deshechas al lado de la pantorrilla levantada de Cupido. Por detrás de su muslo derecho asoma el borde de un globo celeste, azul con estrellas doradas. La astronomía también ha sido vencida por Cupido, que sujeta en lo alto dos flechas —no su arco, como decía Sandrart— para simbolizar su triunfo sobre todos los planes y obras de una humanidad industriosa pero que cae fácilmente en la tentación.

Todos estos objetos quizá fueran seleccionados para reflejar los intereses y la historia familiar de Giustiniani. Vincenzo escribía y era un conocido aficionado a la música que también se interesaba por la astrología. Los Giustiniani tenían una ilustre historia política y militar. Según una ingeniosa (pero incorrecta) interpretación, la pintura ni siquiera pretende mostrar el triunfo del amor sobre todas las empresas mundanas. Por el contrario, es una celebración de los numerosos talentos de Vincenzo Giustiniani, una alegoría neoplatónica de la pasión que le impulsaba a él y a su familia a tantas formas distintas de excelencia^[46]. Pero si realmente se estuviera celebrando el arte y la cultura, ¿por qué iban a estar sus restos diseminados por el suelo como baratijas ornamentales?

La observación de Sandrart de que Giustiniani mantenía la pintura cubierta hasta el final de la visita a su casa —reservando lo mejor para el último momento— es sugerente. Después de mostrar a sus huéspedes su espléndido palacio, sus colecciones de esculturas clásicas, su *camerino* musical, sus pinturas de los grandes maestros del arte italiano, les enseñaba ésta: una alegoría del orgullo creador e intelectual humillado a los pies del amor. Sin duda, era una forma elegante de rebajarse intencionadamente. Por rico e influyente que fuera, y por talento que tuviera en las artes, las letras y las ciencias, tenía que admitir —con una elegante sonrisa, desde luego— que sus poderes tenían un límite. Todo debe ceder ante el amor^[47].

Pero *Omnia vincit amor* era más que una excusa para esa elegante exhibición de retórica. Es llamativa la cantidad de letras *v* que hay diseminadas por la pintura. La mayúscula en el cuaderno de música es una *V*. El cartabón está colocado en forma de *v*. El compás forma una *v* boca abajo. El violín y el laúd se cruzan formando una *v*. La corona y el cetro dibujan una *v*. Y lo mismo ocurre con la extraña postura de las piernas de Cupido. Sus alas también son un eco de esa forma. Son alas de águila, que formaba parte del escudo de armas de la familia Giustiniani. Todas estas *v* también participan en una orgiástica serie de consumaciones sexuales. El cartabón coincide

con el círculo formado por las hojas del cuaderno de música. El compás está colocado a horcajadas sobre el cartabón. El arco del violín se ha deslizado por el cuello del instrumento. El cetro penetra fálicamente el círculo de la corona. Incluso la sábana blanca sobre la que descansa Cupido se ha doblado justo debajo del pene de Cupido en la forma del sexo femenino.

La expresión *omnia vincit amor* está tomada de las *Églogas* de Virgilio, donde va seguida del verso *et nos cedamos amori* (rindámonos a él). En la pintura de Caravaggio los objetos del arte y la cultura no sólo han sido vencidos por el amor, sino que también se han entregado ellos mismos a la pasión. La pintura zumba y palpita con una energía libidinosa. Es una mitología imbuida de un sentido de la comedia vital y erótico; una fantasía de la cultura y el conocimiento atrapados en los espasmos del abandono sexual.

Pero ¿por qué iba a realizar Caravaggio una obra así para un noble romano? Y ¿por qué iba a quererla alguien como Vincenzo Giustiniani? En realidad, en la pintura italiana existía una larga tradición de este tipo de mitologías con una fuerte carga erótica. Solían crearse con ocasión de las bodas familiares. Las primeras se pintaron en los paneles del baúl de boda que el novio regalaba tradicionalmente a la novia en la Toscana del siglo xv^[48]. A finales del siglo xv la pintura de amor mitológica se había emancipado de la decoración de los baúles de boda para convertirse en una forma de arte independiente. *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, es el ejemplo más famoso. La diosa del amor surge del mar y se dispone a poner los pies en tierra firme. En ese momento, su doncella le presenta un manto para cubrir su cuerpo perfecto. Botticelli pintó al lado del rostro de Venus un pliegue del manto que recuerda al sexo femenino y en su interior contiene una hojita doblada, emblema de la fertilidad. Un detalle de la misma naturaleza que el pliegue de la sábana en forma de vulva de *Omnia vincit amor* y que prefigura su significado. *El nacimiento de Venus* fue un regalo a una novia Medici. Su mensaje era inequívoco: como la virgen Venus sale del mar y llega a la tierra, la novia estaba a punto de dejar atrás su castidad e iniciar su vida de casada. La pintura se le ofrecía en ese momento como una plegaria por la futura fertilidad de la unión.

Esta tradición seguía viva en la época de Caravaggio y para entonces había mutado en formas aún más espectaculares, pero ninguna más llamativa que el techo erótico-mitológico pintado por Annibale Carracci en el Palazzo Farnese entre 1597 y 1601. Parodia pagana de la bóveda de la Capilla Sixtina de Michelangelo, la decoración de Carracci representa un vasto panorama de los amores de los dioses, un divertimento sobre las indiscreciones de Júpiter, Juno y una verdadera horda de otras deidades inflamadas de amor. El tema general del techo es *omnia vincit amor*. Lo mismo que los arcones de boda de la tradición toscana y que *El nacimiento de Venus* de Botticelli, su origen está en la celebración de una boda^[49].

Es muy probable que *Omnia vincit amor* se encargara con ocasión de una boda en la familia Giustiniani. Tanto si conmemora un acontecimiento concreto como si no,

su significado esencial está claro. Vincenzo era un apellido entre los Giustiniani, por lo que todas esas orgiásticas y de la pintura pueden representar tanto al hombre que la encargó como a sus numerosos herederos y descendientes. Larga vida a los Giustiniani, exclama priápicamente la obra: que prosperen y procreen por mucho tiempo.

LAS NEGRAS ALAS DE LA ENVIDIA

A Giovanni Baglione y sus amigos no les hacía mucha ilusión que al pintor de Lombardía le fuese tan bien. Cuarenta años después, cuando escribió su breve biografía de Caravaggio, Baglione aún desbordaba indignación al recordar los encargos que Vincenzo Giustiniani y Ciriaco Mattei hicieron a su rival. En opinión de Baglione, los patronos de Caravaggio habían sido engañados por una publicidad inteligente: «Prosperino delle Grottesche [Prospero Orsi, el pintor de grutescos], el secuaz de Caravaggio, convenció al Marchese... El *Signor* Ciriaco Mattei también se dejó convencer... Y Caravaggio se embolsó muchos cientos de *scudi* de aquel señor^[50]».

El *Schilderboek* de Karel van Mander, de 1604, contiene concisas observaciones sobre las rivalidades que separaban a las facciones de artistas durante los primeros años del siglo XVII. Según Van Mander, Clemente VIII y su curia encargaron tantas obras de arte que despertaron un frenesí competitivo entre pintores y escultores: «Se ha encendido un nuevo ardor; la descarnada Envidia comienza a batir sus negras alas secretamente mientras todos se esfuerzan por dar lo mejor de sí mismos a fin de obtener el ansiado premio^[51]».

Desde luego, las negras alas del Cupido de Caravaggio atizaron las llamas de la envidia de Baglione. Enfurecido por los elogios con que *Omnia vincit amor* había sido recibido —la cortina de seda verde descrita más tarde por Sandrart atestigua que era el *coup de théâtre* de toda la colección de Vincenzo Giustiniani—, Baglione respondió con una provocación. El 29 de agosto de 1602 presentó una nueva obra en la exposición que se celebraba cada año en el atrio de San Giovanni Decollato. Caravaggio no participaba, pero su amigo y seguidor Orazio Gentileschi llevó una obra. La pintura de Baglione era un ataque a ambos, como Gentileschi explicaría más tarde al ser interrogado: «Hay una cierta rivalidad entre nosotros. Cuando puse un cuadro de *San Miguel Arcángel* en San Giovanni dei Fiorentini [un error, pues la exposición se celebraba en San Giovanni Decollato], Baglione, para rivalizar conmigo, puso uno enfrente, *Amor divino*, que había pintado para rivalizar con el *Amor terrenal* de Michelangelo da Caravaggio».

El título completo de la pintura de Baglione, que ahora se halla en la Gemäldegalerie de Berlín, es *Amor divino venciendo al Amor terrenal, el Mundo, el Demonio y la Carne*. No es una obra maestra, pero sí una pintura hábil y mordaz, concebida para herir a Caravaggio y empañar su reputación. Dando la vuelta tanto a la moraleja como al mensaje de *Omnia vincit amor*, Baglione muestra al amor vencido por la virtud. Un santo en armadura somete a un amedrentado y despreciable Cupido, mientras el demonio se oculta furtivamente en la oscuridad. Aunque armado con un relámpago, en vez de con el escudo y la espada, la figura del Amor divino evoca las imágenes tradicionales del arcángel san Miguel pisando a Satán, un detalle

cuya finalidad sólo pudo hacer más afilada la sátira de Baglione. El tocayo santo de Caravaggio está exorcizando los espíritus eróticos y demoniacos del arte de Caravaggio. El parecido con san Miguel también pudo ser un ataque de refilón a Gentileschi y su «pintura de San Miguel Arcángel». Pero su principal objetivo era Caravaggio. La iluminación que relampaguea sobre el ángel vengador y la flácida figura de Cupido tendido, tan enfáticamente caravaggiesca, remata la parodia de Baglione.

No contento con satirizar a Caravaggio y su arte, Baglione incluso se atrevió a ofrecer su obra al hermano de Vincenzo Giustiniani, el cardenal Benedetto Giustiniani. Y lo que es más exasperante, fue aceptada, y Baglione recibió una cadena de oro, la tradicional recompensa que se entregaba a los pintores. Gentileschi, que también relataría esta parte de la historia ante el tribunal, se tomó todo el asunto bastante mal. Intentó quedar por encima diciendo a Baglione que su ángel vengador debería haber sido un adolescente desnudo, quizá soslayando deliberadamente el marcado parecido satírico de la figura con el arcángel san Miguel: «[Baglione] había dedicado *Amor divino* al cardenal Giustiniani y, aunque la pintura no fue tan apreciada como la de Michelangelo, el cardenal le obsequió con una cadena de oro. La pintura tenía muchos defectos. Le dije que había puesto un adulto armado cuando debería haber sido un *putto* desnudo, por lo que después hizo otro que estaba completamente desnudo».

Esta última observación sólo es cierta a medias. Baglione pintó otro *Amor divino*, que se conserva en el Palazzo Barberini en Roma, pero ignoró completamente el consejo de Gentileschi. Desde luego, el segundo ángel, también adulto, no es un *putto* desnudo. Sigue llevando armadura, aunque esta vez sólo una coraza y unos paños. El cambio más importante está en otro lugar, en la parte inferior de la pintura. El demonio, que antes aparecía acechando en la oscuridad, ahora se vuelve con expresión de culpabilidad en la cara. Pese a sus ojos saltones, sus colmillos y sus orejas puntiagudas, no hay duda de que se trata de una caricatura de Caravaggio, sorprendido *in flagranti* con un sonrojado y furtivo Cupido. El segundo *Amor divino* de Baglione iba más allá de la sátira. Era una acusación visual de sodomía.

Baglione repitió esa acusación verbalmente y en público. Él y sus amigos decían sin ambages que Caravaggio tenía un bardaja o *bardassa*— término vulgar italiano derivado de la palabra turca para designar al joven que desempeñaba el papel femenino en las relaciones con otros hombres—. Los artistas de Roma murmuraban, por lo que mucha gente empezó a ver *Omnia vincit amor* bajo una luz diferente. Se conocía la identidad del muchacho que había posado para Cupido: era Cecco di Caravaggio, que preparaba la pintura y los lienzos del artista^[52]. De creer a Baglione, no sólo era asistente y modelo de Caravaggio, sino también su compañero de cama.

Medio siglo después, seguía hablándose de ello. Hacia 1650 un artista inglés llamado Richard Symonds visitó la colección de Giustiniani en Roma. Tomó notas sobre las pinturas y apuntó las anécdotas que le llamaron la atención. Evidentemente,

pasó un buen rato ante *Omnia vincit amor*. El *custode* le dijo que era una de las pinturas más valiosas de la colección, que había costado 300 *scudi* y que tanto el cardenal de Saboya como un miembro de la familia Crescenzi habían ofrecido 2000 ducados por ella. Pero la parte más jugosa de la historia, que sin duda repetía cada vez a los turistas que visitaban el palacio, era la escandalosa relación entre el artista y el modelo. Ésta es una transcripción completa de la entrada en el diario de viaje de Symonds:

Cupido di Caravaggio / Card di Savoya profe. / 2 milia duboli p[er] / il Cupido di Caravaggio / Costo 3 cento scudi. / Checco del Caravaggio se / le llama entre los pintores / era su chico - / pelo oscuro, 2 alas / cartabón, compases laúd / violín & armas & laurel / Monsr Crechy vuole dare / 2 milia dubole / Era el cuerpo & la cara / de su amigo o sirviente / que se acostaba con él^[53].

Por la facilidad con la que la historia se creía y fue aceptada entre las leyendas locales parece que nadie estaba particularmente sorprendido sobre las supuestas tendencias homosexuales de Caravaggio. Se sabía que era un hombre impetuoso que daba rienda suelta a sus pasiones. Frecuentaba a prostitutas y cortesanas como Fillide Melandroni, y sus pinturas demuestran que era igualmente sensible a los encantos físicos de los hombres. Caravaggio y Francesco Boneri, al que llamaban Cecco, tenían una relación muy estrecha: Cecco permaneció con él incluso después de que se viera obligado a abandonar Roma en 1606. Es probable que los rumores fueran ciertos y que, en efecto, Caravaggio tuviera una relación sexual además de profesional con «su amigo o sirviente».

Sea cual sea la realidad, las acusaciones de Baglione eran perjudiciales y peligrosas. La sodomía era un delito capital en la Roma de Clemente VIII y, aunque debido a las conexiones de Caravaggio era improbable que las autoridades fueran a investigar su conducta sexual (siempre que fuera razonablemente discreto), el perjuicio potencial a su reputación y sus perspectivas era inmenso. La acusación de pederastia a un artista también alcanzaba a su obra. La gente podía dejar de tomarla en serio y verla únicamente a través de la lente de la supuesta aberración sexual de su autor. Esto es lo que le había ocurrido a un artista llamado Giovanni Antonio Bazzi medio siglo antes. Bazzi había ofendido a Giorgio Vasari, el famoso cronista de las vidas de artistas, que se había vengado en su libro: «como siempre andaba con muchachos y jóvenes imberbes, a los que quería más de lo que era decente, le dieron el sobrenombre de Sodoma^[54]». Esto es una invención de Vasari, que quizá tuviera su origen en un rival de Bazzi, el pintor sienés Domenico Beccafumi. Pero el estigma permaneció y hoy se sigue conociendo a este artista como Il Sodoma.

Caravaggio era muy susceptible en lo tocante a su reputación. Nunca dejó pasar la menor ofensa sin castigarla. Su agresión nocturna a Girolamo Spampa, el estudiante

de arte de Montepulciano, fue una prueba de ello. Spampa probablemente había estado repitiendo las críticas de Federico Zuccaro a las pinturas de Caravaggio en la capilla Contarelli, que muy probablemente había escuchado a Baglione. En cualquier caso, Baglione debió de enterarse de que Caravaggio había dado una paliza a Spampa sólo dieciocho meses antes. Sabía que sus sátiras y difamaciones no serían olvidadas. Más pronto o más tarde Caravaggio se vengaría.

Caravaggio esperó su momento, y el otoño y el invierno de 1602 pasaron sin incidentes. No dio rienda suelta a su ira hasta la primavera del año siguiente. Le impulsó a desquitarse el descubrimiento de la obra de mayores dimensiones que Baglione había realizado hasta el momento, *La Resurrección*, un retablo para el Gesù, la principal iglesia jesuita de Roma. La obra se ha perdido, pero, a juzgar por el estudio preparatorio que se conserva en el Louvre, era un torpe y grandioso intento en el mismo lenguaje protobarroco que *La Asunción de la Virgen* de Carracci. En el boceto, Cristo se apoya sobre una nube plana que hace las veces de escenario mientras los coros angélicos cantan su subida a los cielos. Abajo, en la tierra, uno de los soldados guardianes de la tumba se levanta somnoliento, mientras los demás dormitan o muestran su asombro en elaboradas poses.

Baglione podía arreglárselas para representar la falsa excelsitud de una parodia como *Amor divino*. Pero cuando trataba de conseguir una trascendencia que inspirase admiración reverente le traicionaban su falta de talento y su imaginación esencialmente prosaica. La magnitud del retablo para el Gesù no hizo más que amplificar sus deficiencias: ocho metros de alto por casi cinco de ancho^[55]. La obra ya estaba colocada el viernes de Pasión de 1603, pero se mantuvo cubierta hasta el domingo de Resurrección. Parece que nunca fue muy apreciada. Caravaggio y sus amigos marcaron la pauta de su recepción mofándose de ella desde el momento en que fue descubierta. No habría protestas cuando a finales del siglo XVII la retiraron de la iglesia sin hacer ruido después de las transformaciones realizadas en los altares del transepto.

Caravaggio observó (y probablemente contribuyó a orquestar) la desfavorable recepción de la pintura con un placer rencoroso. Ya estaba molesto porque Baglione hubiera recibido un encargo tan prestigioso, tanto más por cuanto sospechaba que lo había conseguido gracias a la estratagema de ofrecer su sátira, *Amor divino*, a Benedetto Giustiniani. El cardenal Giustiniani era jesuita y probablemente habló con el general de la orden, Claudio Acquaviva, a fin de que el retablo se le encargara a Baglione. Así que cuando su rival produjo su monumental fiasco, Caravaggio decidió que había llegado el momento de vengarse. ¿Qué mejor momento para patear a un hombre que cuando ya está en el suelo?

Poco después del domingo de Pascua de 1603 empezaron a circular un par de poemas que causaron sensación en el barrio de los artistas de Roma. Se hicieron copias. Se improvisaron recitales. Los versos iban dirigidos a «Gioan Bagaglia» y a «Gian Coglione» («Gioan Paquete» y «Gian Cojón»). No eran los apodos más

ingeniosos para Giovanni Baglione, pero resultaban eficaces. Uno de los poemas también incluía una andanada contra «Mao», el apodo de Tommaso Salini, un pintor menor de bodegones y amigo de Baglione.

El primer poema es ordinario y tentativo, una parodia de soneto con la sutileza de una bofetada:

*Gioan Bagaglia tu no[n] sai un ah
le tue pitture sono pituresse
volo vedere con ese
ch[e] non guadagnarai
mai una patacca
Ch[e] di cotanto panno
da farti un paro di bragesse
ch[e] ad ognum mostrarai
que ch[e] fa la cacca
portela adunque
i tuoi disegni e cartoni
ch[e] tu ai fatto a Andrea pizzicarolo
o veramente forbete en il culo
o alla moglie di Mao turegli la potta
ch[e] libelli con quel suo cazzon da mulo più non la fotte
perdonami dipintore se io non ti adulo
ch[e] della collana ch[e] tu porti indegno sei
et della pittura vituperio^[56].*

[Gioan Paquete, ni siquiera sabes
que tus pinturas son afeminadas
y ya veré yo
que ni siquiera ganas un céntimo falso con ellas
porque con el lienzo necesario
para hacerte unos calzones
te basta para mostrar a todo el mundo
qué es la mierda
por lo tanto llévate los dibujos y cartones
que has hecho a Andrea, el de la tienda
(para que envuelva con ellos la fruta y las verduras)
o límpiate el culo con ellos
o méteselos por el coño a la mujer de Mao
porque ha dejado de follársela con su polla de burro
perdóname, pintor, si no te respeto
porque no eres digno de esa cadena que llevas en el cuello
y tu pintura sólo merece vituperios].

Evidentemente aún estaba resentido por la cadena de oro que Benedetto Giustiniani había regalado a Baglione. Rubens, Van Dyck y Rembrandt se pintaron con cadenas de oro, símbolos de talento y de patronazgo cortesano. Era una marca de distinción intelectual, un signo de honor, pero se le había concedido a Baglione por una pintura que *deshonraba* explícitamente a Caravaggio.

El segundo poema estaba un poco mejor construido, en endecasílabos regulares. Sus ataques a Baglione eran algo menos gráficos, al menos hasta el último verso:

*Gian Coglione senza dubio dir si puole
quel ch[e] biasimar si mette altrui
ch[e] può cento anni esser mastro di lui.
Nella pittura intendo la mia prole
poi ch[e] pittor si vol chiamar colui
Ch[e] no[n] ha mastro nel numero
si sfaciatamente nominar si vole
si sa pur il proverbio ch[e] si dice
ch[e] chi lodar si vole si maledice
Io no[n] son uso lavarmi la bocca
ne meno di inalzar que ch[e] no[n] merta
come fa l'idol suo ch[e] è cosa certa.
Se io metterme volessi a ragionar
delle [s...re] fatte da questui
no[n] bastarian interi un mese o dui.
Vieni un po' qua tu ch[e] vo' biasimare
l'altrui pitture et sai pur ch[e] le tue
si stano in casa tua a' chiodi ancora
vergogna[n]doti tu mostrarle fuora.
Infatti i' vo' l'impresa aba[n]donare
ch[e] sento ch[e] mi abonda tal materia
massime s'intrassi n[e] la catena
d'oro ch[e] al collo indegnamente porta
ch[e] credo certo [megio] se io non erro
a piè gle en staria una di ferro.
Di tutto quel che ha detto con passione
per certo gli è p[er] ché credo beuto
avesse certo come è suo doùto
altrime[n]te ei saria un becco fotuto.*

[Bien merece ser llamado Gian Cojón
el hombre que se mete a criticar a otro hombre
que durante cien años podría ser su maestro.
A mi amado arte de la pintura me refiero,

porque a éste le gustaría llamarse pintor
aunque no vale ni para prepararle los colores a aquél.
Usar los colores no es tan fácil como contar hasta tres,
incluso si ese desvergonzado se cree que lo es.
Todo el mundo conoce la verdad del proverbio:
los hombres atacan a aquellos a los que deberían alabar.
Yo no soy de los que se lavan la boca
ni de los que alaban a quien no lo merezca,
ensalzando a un ídolo falso.
Si quisiera empezar a describir
las (...) que ha hecho este hombre
no me bastaría con un mes ni con dos.
Ven acá, tú que te dedicas a criticar
las pinturas ajenas,
aunque sabes que las tuyas
todavía están en tu casa
porque te avergüenza enseñarlas.
Pero voy a renunciar a esta humillación
porque me desborda todo lo que podría decir,
máxime si empezase con esa cadena
de oro que llevas al cuello sin merecerla
pues, si no me equivoco, más bien deberías
llevar en los pies una de hierro.
En cuanto a todo lo que ha dicho (Gian Coglione) con tanta pasión,
sólo puede ser porque está borracho, en mi opinión,
y motivos le sobran,
de otra manera, no sería más que un jodido cabrón].

En Roma había una larga y carnavalesca tradición de lanzar pintorescos insultos, representada en una antigua y maltrecha estatua conocida como el *Pasquino*, que se hallaba en la esquina del Palazzo Braschi con el lado occidental de la Piazza Navona. Por la noche, se pegaban al lado de la estatua libelos y sátiras y se escribían groserías y otras expresiones de odio. Esos libelos se designaban con un nombre colectivo: *pasquinate* o pasquines. Caravaggio, a quien frecuentemente se veía, espada al cinto, por la Piazza Navona, pudo muy bien haber pegado esos versos a la llamada «estatua parlante». En cualquier caso, para todo el que conociera la animadversión que se tenían los dos hombres debió de ser evidente que Caravaggio estaba detrás de aquellos escabrosos versos.

El momento del ataque fue imprudente. En los primeros años del siglo XVII el libelo estaba muy perseguido en Roma a causa de los desórdenes que se habían producido con ocasión de un notorio juicio y ejecución. En el verano de 1599 una hermosa joven de la nobleza llamada Beatrice Cenci había sido condenada a muerte

por asesinar a su tiránico e incestuoso padre^[57]. Su madre, Lucrezia, y sus dos hermanos, Giacomo y Olimpio, también fueron condenados como cómplices del crimen. El Papa rechazó las peticiones de clemencia y el 11 de septiembre de ese año se llevó a cabo la ejecución en un patíbulo provisional levantado en el Ponte Sant'Angelo. Lucrezia y Beatrice fueron decapitadas mientras que a Giacomo se le arrancó la carne con tenazas al rojo vivo. A Olimpio se le perdonó la vida porque era menor, pero se le obligó a contemplar el sufrimiento de los demás y cuando se desmayaba le echaban agua fría para que recuperara el conocimiento. Presenció la ejecución una gran multitud, quizá también Caravaggio: se fomentaba que los artistas asistieran a las ejecuciones para que imaginaran mejor el sufrimiento de los mártires cristianos. Las simpatías de la gente estaban claramente con los Cenci. La opinión más extendida es que la ejecución sólo era un crimen judicial para que Clemente VIII y otros miembros de la familia Aldobrandini se enriquecieran más aún. El Papa no buscaba la justicia, se decía, sino una excusa para incautarse de las propiedades de los Cenci. Hubo disturbios y en los enfrentamientos murieron siete personas.

Ferrante Taverna, el brutal gobernador de Roma, había supervisado personalmente el interrogatorio para extraer la confesión a Beatrice Cenci. Inmediatamente después de su juicio y ejecución, reprimió sin contemplaciones la circulación de rumores sediciosos. A finales de 1599 emitió un decreto *Contro detrattori della fama, & honor' d'altri in lettere d'avisi, versi, prose, o altrimenti*, «a fin de poner coto al atrevimiento de aquellos [...] que usan sus perniciosas lenguas para escribir boletines, llenándolos de mentiras y calumnias». Se impondrían severos castigos a todos aquellos que «difamaran y denigraran el honor y la reputación [...] bajo la guisa de ingeniosos poemas y epigramas agudos, o escritos injuriosos y pasquines^[58]». Un hombre culpable de la forma más grave de libelo podía ser condenado a remar en las galeras papales de siete años a perpetuidad. Muchos de los condenados preferían ser decapitados.

A los pocos meses de que los poemas de Caravaggio empezaran a circular, Baglione y Tommaso Salini —Mao, como se le llamaba— decidieron llevar el caso a los tribunales interponiendo una demanda por libelo criminal. Prepararon las pruebas cuidadosamente. Salini se hizo amigo de un pintor que estaba próximo a Caravaggio, Filippo Trisegni. Como muestra de amistad prestó a Trisegni varios objetos de atrezo para su estudio, como un casco, y le prometió que le enseñaría a pintar figuras con esbatimientos. Por fin, Salini le embaucó para que le diera un ejemplar del primer poema y le convenció de que le escribiera a mano una copia del segundo. Provistos de la Prueba A y la Prueba B, Baglione y Salini pasaron a la ofensiva. El 28 de agosto, Baglione interpuso una denuncia ante el gobernador de Roma a causa de ciertos *libelli famosi*. Los demandados eran Onorio Longhi, Caravaggio, Orazio Gentileschi y el desventurado Filippo Trisegni. Baglione presentó sus comprometedores manuscritos de los poemas, escritos por Trisegni, amigo de Caravaggio, cuando declaró ante el juez Alfonso Tomassino, representante judicial

del gobernador Taverna:

Sepan que soy pintor de profesión y que llevo practicando esta profesión en Roma durante muchos años. Sucedió que he pintado un cuadro de la Resurrección de Nuestro Señor para el padre general de la Compañía de Jesús, que se halla en una capilla de la iglesia del Gesù. Cuando supieron de la existencia de dicha pintura el domingo de Pascua pasado, los demandados tuvieron envidia porque querían, mejor dicho, el citado Michelangelo quería haberlo hecho él. Así que, como digo, este Michelangelo y los citados Onorio Longhi y Orazio, sus amigos y secuaces, han ido por ahí hablando mal de mí y denigrando mis obras. En concreto, han compuesto unos versos que me deshonran e insultan y los han dado a leer y los han repartido entre unos y otros, como estos que muestro aquí, tal y como me los ha dado el pintor Messer Tommaso Salini. Me dijo que se los había dado Filippo Trisegni, también pintor, y que parte de dichos versos fue escrita por el tal Filippo en su presencia, los que comienzan «Gioan Bagaglia» y terminan «y tu pintura sólo merece vituperios» y que los otros son los que se leen en esta cuartilla que comienzan «Gian Coglione» y terminan «de otra manera, no sería más que un jodido cabrón». Así que presento querrela contra los citados acusados y cuantos les han ayudado o de alguna manera conocían este acto y eran cómplices de él, pues los citados acusados siempre me han perseguido, han rivalizado conmigo y envidiado al ver que mis obras están consideradas en más alta estima que las suyas^[59].

Inmediatamente después fue llamado a declarar Mao Salini, que confirmó la versión de Baglione de los acontecimientos con más detalles. En particular, Salini se explayó contando cómo había conseguido que Filippo Trisegni le ayudara a obtener las copias de los comprometedores poemas:

Un día que paseaba con el citado Filippo le pregunté qué decían los pintores sobre el cuadro que el citado Giovanni había hecho para la iglesia del Gesù. Me dijo que Michelangelo de Caravaggio, Onorio Longhi y Orazio Gentileschi, pintores los tres, habían compuesto unos versos contra el citado Giovanni y contra mí, puesto que soy su amigo, sobre la mencionada pintura. Y, unos días después, el citado Filippo, con buenas palabras, me dio una cuartilla en la que estaban escritos muchos versos contra el citado Giovanni. Me dijo que los había escrito el citado Orazio junto con Ottavio Padovano [apodo de Ottavio Leoni], también pintor, y que Ludovico Bresciano, otro pintor, iba por ahí repartiéndolos a los pintores. En concreto, se los habían dado a un tal Mario, pintor como ellos, que vive en la Via del Corso.

Entonces —no sé cuántos días después— el citado Filippo vino a mi casa

por la tarde para ver una pintura. Después de mostrársela, le pedí que me hablara un poco del soneto que me había dado hacía un tiempo. Eso fue antes de que me diera los versos que he mencionado antes. Entonces me dijo que ya me los había dado una vez y, cuando le respondí que los había perdido, escribió allí mismo en media cuartilla el soneto que, si no recuerdo mal, comienza «Gioan Bagaglia» y me dijo que se lo habían inventado Michelangelo y Onorio y que a él se lo había dado un bardaja de Onorio y Michelangelo llamado Giovanni Battista, que vive detrás de los Banchi.

Además, me dijo que el citado Michelangelo, sabiendo que a este Filippo le habían dado los citados sonetos, le advirtió que se cuidara de que cayeran en manos del citado Giovanni o en las mías para que no hubiera problemas, y que cierto joven los había compuesto en su casa por diversión, y también que cierto Bartolomeo, sirviente del mencionado Michelangelo, iba por ahí repartiendo dichos sonetos a quien los quisiera y que también había escrito otros.

Lo que Salini describió con tanto detalle era exactamente lo que se pretendía erradicar con la nueva ley antilibelo: el intento sistemático de manchar la reputación de un hombre. El reparto de los villanos era impresionante. Primero estaba el cómplice ingenuo, Trisegni, con sus «buenas palabras», que se divertía maliciosamente con todo el asunto, mientras que, sin darse cuenta, era utilizado. Después estaba la red de distribución de los libelos: el artista lombardo llamado Ludovico, de Brescia, y su amigo Mario —quizá el antiguo amigo siciliano de Caravaggio, Mario Minniti—, que llevaban los poemas a los estudios de los artistas. También estaba involucrado un supuesto compañero de cama y sirviente de dudosa moral. Y, por último, en el centro de la conspiración, Caravaggio y sus amigos sin escrúpulos. Escribían en la casa de Caravaggio, que por esta época era el Palazzo Mattei, y lo hacían por pura malicia, «para divertirse». Después del testimonio de Salini, el juez no tenía más opción que procesarlos.

Menos de dos semanas después, los *sbirri* de capas negras se abatieron sobre los acusados. El 11 de septiembre de 1603 se llevaron a Filippo Trisegni cuando estaba comiendo en su casa de la Via della Croce. A Caravaggio le aprehendieron en la Piazza Navona ese mismo día. Menos de veinticuatro horas después, detuvieron a Orazio Gentileschi en su casa de Via Paolina. Además, registraron los aposentos de Gentileschi y se llevaron cartas y sonetos que serían utilizados como pruebas. El único acusado que se escapó de ser detenido fue Onorio Longhi, que huyó de la ciudad a tiempo, probablemente porque alguien le avisó.

A los acusados se les mantuvo separados a fin de que no se pusieran de acuerdo en sus respectivas historias antes del juicio. A Gentileschi se le encerró en la vieja Corte Savella. A Caravaggio y Trisegni se les mantuvo aislados en Tor di Nona. Sus oscuras celdas individuales se hallaban en el primer piso. Cerca había otra cárcel

conocida como la *galeotta* porque allí encerraban a los condenados a remar en las galeras papales. Era un gráfico recordatorio del destino que aguardaba a Caravaggio y a sus amigos si Giovanni Baglione se salía con la suya.

Filippo Trisegni fue el primero en ser llamado a declarar. Empezó fingiendo que apenas conocía a Mao Salini: «Conozco a un pintor llamado Tommaso, pero no sé cuál es su apellido. Vive cerca de mi casa, en la Via della Croce. Le suelo llamar Mao y creo que es de Roma». Pero le aguardaba una sorpresa. Salini había proporcionado al tribunal una nota en la que Trisegni le pedía que le prestara un yelmo. El juez le enseñó la nota, que a todas luces implicaba que Trisegni se trataba más con su vecino de lo que acababa de reconocer. Él había escrito la nota, ¿verdad? Desconcertado, Trisegni intentó desdecirse. No podía negar que la nota era de su puño y letra. Después de pensarlo mejor, añadió: «El citado Tommaso es un buen amigo mío que me presta tizas y todo lo que necesito».

Este comienzo no auguraba nada bueno. No obstante, Trisegni consiguió recuperar la compostura cuando le preguntaron —como debió de suponer que ocurriría— sobre ciertos versos injuriosos. Sus respuestas fueron ambiguas, con la clara intención de desviar la atención de él mismo y de Caravaggio hacia los otros sospechosos. Dio a entender que un misterioso Gregorio Rotolanti había encargado los versos a cierto, aún más misterioso y anónimo, estudiante de Medicina o Lógica, Trisegni no estaba seguro. Ésta es la parte principal de su testimonio:

Oí que Gregorio Rotolanti recitaba unos poemas insultantes sobre el citado Tommaso y como Tommaso es amigo mío fingí que me gustaban y pedí al citado Gregorio que me diera un ejemplar. Así que fui a su casa y me dejó que copiara algunos versos, pero no recuerdo exactamente lo que decían. En ellos se mencionaba a la mujer del citado Tommaso y a él se le llamaba Mao, y decía «tus pinturas son afeminadas» o algo parecido y creo que estaban escritos en una cuartilla. Después de copiarlos fui a ver al citado Tommaso y le dije que debía saber que mientras él iba por ahí hablando mal de las pinturas de otros, había gente que también estaba hablando mal de él. Entonces le dije que quería mostrarle algo que se había escrito en su contra y le enseñé el poema. Se lo di y [Mao] me insistió para que le dijera quién me lo había dado y quién lo había escrito, pero yo no quería decírselo para que no hubiera problemas.

De todas formas, él siguió insistiendo y nombró a mucha gente, en particular a Michelangelo da Caravaggio, a Bartolomeo, que era criado suyo, y a Orazio Gentileschi, a un hombre de Parma llamado Ludovico Parmigianino y a otro llamado Franceso Scarpellino, y me preguntó si el individuo en cuestión podía ser uno de ellos. Le dije que «podría ser cualquiera de ellos, podría ser uno de ellos, pero no quiero decirte el nombre». Yo le había pedido que me enseñara a dibujar figuras con esbatimientos y

entonces se lo habría dicho. Pero nunca me enseñó, así que no se lo dije.

Pero me rogó que le dijera si había oído algo más acerca de él. Así que hablé con el citado Rotolanti, que dijo que tenía otro poema sobre el citado Tommaso. Entonces, al día siguiente, nos encontramos en la Via della Croce y fuimos al boticario, donde me dejó copiar algunos versos más que creo que empezaban con «Gian Coglione». Estaban bien escritos y con buen estilo. Pero no sé mucho de poesía y de varios versos me quedé con uno. Rotolanti no quería darme el original porque decía que quería aprendérselo de memoria. Le pregunté quién los había escrito y respondió que un joven, un estudiante de lógica o quizá de medicina, un *valent'huomo*, al que se le daba muy bien y que, si se lo pedía, me escribiría un soneto o dos para una mujer. Me dijo que había estudiado y que hacía unos versos exquisitos. Así que volví a ver a Tommaso unos quince o veinte días después de la primera visita, le enseñé este otro poema y se lo dejé. Estaba escrito con letra pequeña y llenaba una cuartilla. Me dijo que había perdido el primero y que si le podía dar una copia. Como me había aprendido de memoria la mayor parte, se lo copié allí mismo, en su casa, tal y como lo recordaba.

El testimonio de Trisegni contradecía el de Salini. El hombre que, según él, le había dado los poemas, Gregorio Rotolanti, se convirtió en un testigo clave. Pero nunca fue llamado a testificar. Quizá se había escondido, como Onorio Longhi. O quizá Trisegni simplemente se había inventado a Rotolanti y su historia del estudiante de Medicina o Lógica con talento para la versificación.

Gentileschi fue el siguiente en ser interrogado. Se trataba de identificar la escritura de los documentos que los *sbirri* le habían confiscado en su casa. Entre ellos había una carta a la que se habían adjuntado varios versos jocosos, así como cuatro sonetos escritos en un trozo de papel. Después de admitir: «Sé escribir, pero no muy correctamente», Gentileschi negó haber compuesto cualquiera de los poemas presentados como prueba. Dijo que los ocho versos que estaban adjuntos a la carta los había escrito un amigo suyo llamado Ludovico. En cuanto a los cuatro sonetos, «hace seis u ocho días me los dio cierto Giovanni Maggi, un grabador y pintor que vive en Vicolo dei Bergamaschi. Es aficionado a esas cosas, pero realmente no sé si es su letra. Podría serlo».

Al día siguiente, el 13 de septiembre, el magistrado organizó un careo entre *Mao* —Tommaso Salini— y Filippo Trisegni. Ésta era una práctica habitual cuando dos testigos habían dado versiones opuestas. Ninguno de los dos modificó su declaración. Salini repitió que Trisegni le había dado los nombres de los autores de los dos poemas. Volvió a insistir en que Trisegni le había dicho que los versos se los había dado el bardaja «que vive detrás de los Banchi». Pero Trisegni negó todo y sostuvo que era Salini el que mentía.

Ese mismo día, más tarde, Caravaggio fue llamado a declarar. El notario, Decio

Cambio, procedió a la habitual lectura del auto, pero el pintor le dio menos trabajo que los demás testigos. Se mostró altanero y taciturno. Respondió a regañadientes y de forma escueta. En un momento determinado preguntó, con evidente irritación, cuánto más iba a tener que escuchar, como si la investigación no fuera más que una elaborada pérdida de su tiempo. De manera inverosímil declaró que no sabía nada de ningún poema injurioso sobre Giovanni Baglione y Mao Salini, y que llevaba tres años sin hablar con Orazio Gentileschi, pero no ocultó su desprecio por la obra de Baglione. Sobre este tema casi se mostró peligrosamente expansivo. Pero quizá lo más llamativo de su testimonio es su escueta definición de un buen pintor.

Éste es el texto de su interrogatorio, como se conserva en los archivos judiciales:

Ante Su Excelencia el Ilustre Alfonso Tomassino, juez de instrucción auxiliar, y yo mismo... Michelangelo Merisi da Caravaggio, interrogado bajo juramento por el magistrado.

Preguntado cómo, en qué circunstancias y por qué razón fue encarcelado.

Respondió:

Fui detenido el otro día en la Piazza Navona, pero no sé por qué.

Preguntado qué profesión ejerce.

Mi profesión es la de pintor.

Preguntado si conoció y conoce a otros pintores en Roma y quiénes son.

Respondió:

Creo que conozco a casi todos los pintores de Roma empezando por los *valent'huomini*. Conozco a Gisoffe, Caracci, Zuccherò [sic, por Zuccaro], Pomarancio, Gentileschi, Prospero, Giovanni Andrea, Giovanni Baglione, Gismondo y Giorgio Todesco, Tempesta y otros.

Preguntado si todos los pintores nombrados anteriormente son amigos suyos y si todos son (como se les suele denominar) valent'huomini.

Respondió:

Casi todos los pintores que he nombrado son amigos míos, pero no todos son *valent'huomini*.

Preguntado qué quiere decir con la expresión «valent'huomo».

Respondió:

Con el término «*valent'huomo*» quiero decir que alguien hace algo bien, es decir, que sabe practicar bien su arte. Entonces, en la pintura, un *valent'huomo* es el que sabe pintar bien e imitar bien las cosas naturales.

Preguntado quiénes de ellos son sus amigos y quiénes sus enemigos.

Respondió:

De los que he mencionado ni Gioseffe ni Giovanni Baglione ni Gentileschi ni Giorgio Todesco son amigos míos porque no me hablan. Todos los demás sí me hablan y se tratan conmigo.

Preguntado quiénes de los mencionados considera que son

valent'huomini (*como se les suele denominar*) y *quiénes no lo son.*

Respondió:

De los pintores que he citado antes considero buenos a Gioseffe, Zuccherò, Pomarancio y Annibale Carracci; en cuanto a los demás, no los tengo por valent'huomini.

Preguntado si sabe si los pintores que ha nombrado son considerados buenos o malos por otros pintores, lo mismo que él los juzga.

Respondió:

Valent'huomini son los que entienden de pintura y juzgarán buenos o malos pintores a los que me a mí me parecen buenos o malos. Pero los que son malos pintores e ignorantes considerarán buenos pintores a aquellos que son tan ignorantes como ellos.

Preguntado si sabe de algún individuo o pintor que elogie y juzgue como un pintor bueno y virtuoso a alguno de los pintores citados que él no considera buen pintor.

Respondió:

No sé de ningún pintor que elogie y tenga por buen pintor a alguno de los pintores que yo no tengo por buenos.

Después:

Se me olvidó mencionar a Antonio Tempesta; él también es un valent'huomo.

Preguntado en concreto si algún otro pintor ha elogiado y elogia al citado pintor Giovanni Baglione y quién sería éste.

Respondió:

No sé de ningún pintor que piense que Giovanni Baglione es un buen pintor.

Preguntado si ha visto alguna de las obras del citado Giovanni Baglione y cuáles.

Respondió:

He visto casi todas las obras de Giovanni Baglione, es decir, la capilla mayor de la Madonna dell'Orto, un cuadro que hay en San Giovanni in Laterano y recientemente *La Resurrección de Cristo* en el Gesù.

Preguntado qué le parece el citado cuadro de La Resurrección y si sabe si fue elogiado o criticado por otros pintores.

Respondió:

No me gusta esa pintura del Gesù porque es una birria. Creo que es la peor de cuantas ha hecho y no he oído a ningún pintor que la elogie. De todos los pintores con los que he hablado, a ninguno le gusta.

Después:

Aunque sí la elogia uno que va siempre con él, a quien llaman su ángel de la guarda y que estaba allí alabándola en cuanto fue descubierta. Le llaman

Mao.

Preguntado con qué pintor o pintores vio La Resurrección.

Respondió:

Prospero y Giovanni Andrea. Y la vi en otras ocasiones cuando fui al Gesù, pero no recuerdo si estaban otros pintores conmigo.

Después:

¿Qué más voy a tener que escuchar sobre esto?

Preguntado si sabe si el citado Mao es pintor y si ha pintado algún cuadro y si ha visto alguna obra suya.

Respondió:

Quizá sea aficionado a la pintura y todavía pintarrajee algo, pero yo no he visto nunca obras suyas.

Preguntado si conoce a Onorio Longhi y a Ottavio Padovano.

Respondió:

Conozco a Onorio Longhi, que es muy amigo mío, y también a Ottavio Padovano.

Después:

Però nunca he hablado con Ottavio Padovano.

Preguntado si alguna vez ha mantenido una conversación con los citados Onorio Longhi y Orazio Gentileschi en relación con la citada pintura La Resurrección.

Respondió:

Nunca he hablado con Onorio Longhi sobre *La Resurrección* de Baglione, y hace más de tres años que no hablo con Gentileschi.

Preguntado si conoce al pintor Lodovico Bresciano y a Mario, también pintor.

Respondió:

Conozco a Lodovico Bresciano y a un Mario, ambos pintores. Este Mario estuvo conmigo, pero hace tres años que se marchó y no he hablado con él desde entonces. En cuanto a Lodovico, no he hablado nunca con él.

Preguntado si conoce a alguien llamado Bartolomeo, que fue criado suyo, y su paradero.

Respondió:

Conozco a Bartolomeo. Fue criado mío y hace dos meses se fue al Castello del Soderino.

Preguntado si conoce a alguien llamado Giovanni Battista o algún joven que vive cerca de los Banchi.

Respondió:

No conozco a ningún joven llamado Giovanni Battista ni a ningún joven que viva cerca de los Banchi.

Preguntado si sabe escribir poesía en lengua vernácula.

Respondió:

No, excelencia. No me interesa la poesía ni en lengua vernácula ni en latín.

Preguntado si alguna vez ha oído un poema o composición escrito en lengua vernácula en el que se mencione al citado Giovanni Baglione.

Respondió:

Nunca he oído ni en verso ni en prosa, ni en lengua vernácula ni en latín, ni de ninguna otra forma, nada en lo que se mencione al citado Giovanni Baglione.

Y a su Excelencia, que dijo que, según el tribunal de justicia, conocía que se había mencionado a Giovanni Baglione, así como al citado Mao, en unos versos en lengua vernácula.

Respondió:

Nunca he recibido información que mencionara a Giovanni Baglione o al citado Mao en verso en lengua vernácula.

La definición de buen pintor como «el que sabe pintar bien e imitar bien las cosas naturales» casi es cómicamente prosaica. Quizá fuera una afirmación deliberadamente provocadora, sin adornos, de su enfoque naturalista y directo. Pero también es probable que se estuviera haciendo el tonto. Sabía muy bien que la pintura implica más cosas que la mera reproducción de las apariencias, pero no le interesaba aparecer en el juicio como un intelectual. Después de todo, los intelectuales son la clase de personas que pueden escribir poesía en su tiempo libre.

Su lista de *valent'huomini* estaba muy calculada. La mayoría de los pintores mencionados eran conservadores y de mentalidad académica. Ninguno de ellos era amigo suyo, y mucho menos Annibale Carracci, con quien ya se había enfrentado en la capilla Cerasi. Incluyó a Federico Zuccaro, que en presencia de Baglione había insultado los lienzos de Caravaggio en la capilla Contarelli. Zuccaro era presidente de la Academia, por lo que no es de extrañar que Caravaggio quisiera aparentar ante el tribunal que le tenía en alta estima. Esto no era falsa magnanimidad, sino un astuto intento de alinearse con la respetabilidad.

Poco después de que Caravaggio prestara declaración, Baglione decidió concentrar su ataque en Gentileschi. Aquel mismo día volvió con otra prueba para la fiscalía. Era una iracunda carta que Gentileschi le había escrito durante el verano. Baglione había ido de peregrinación al santuario de Loreto y Gentileschi le había pedido que le trajera unas figuritas de plata de la Virgen. Baglione le entregó dos, pero eran de latón, lo que Gentileschi se tomó como una ofensa. Tras explicar las circunstancias al tribunal, Baglione presentó la carta:

A Giovanni, el pintor:

No te pienso devolver tus figuritas de la Virgen como mereces, sino que

las conservaré por la devoción que representan. Pero te considero un hombre con valor suficiente como para comprarlas de latón. En tus actos has demostrado a todo el mundo de qué estás hecho y no me importas un bledo.

Me gustaría que me hicieras un favor y colgaras algún despojo de esa cadena que llevas en el cuello: eso sí sería un adorno digno de ti. Te dije que si me enviabas una de plata te la pagaría. Pero yo nunca enviaría una figurita de latón, como las que se llevan en los sombreros, a un caballero refinado.

Y con esto me despido y te devuelvo tu amistad, y quien te está diciendo esto no puede ser un sinvergüenza.

Esta carta era una prueba concluyente de la animadversión de Gentileschi. Su estilo enérgico también mostraba que había mentido al tribunal cuando dijo que apenas podía hilar una frase coherente sobre el papel. No obstante, lo más acusador de todo era la referencia a la cadena de Baglione. «En los sonetos que escribe contra mí menciona la cadena de oro que llevo en el cuello y dice que debería llevarla de hierro —dijo Baglione ante el tribunal—. En esta nota también habla de la cadena y dice que me cuelgue un despojo. Insisto en que debe de haber sido él...».

Al día siguiente, como colofón, el juez de instrucción volvió a llamar a Orazio Gentileschi. Si podía hacer que Gentileschi se delatara en el interrogatorio, el caso quedaría resuelto.

Al principio, el magistrado le creó una sensación de falsa seguridad haciéndole una serie de preguntas sobre otros artistas que Gentileschi esquivó sin dificultad. Fue en esa fase del juicio cuando despreocupadamente contó que Baglione había llevado su pintura *Amor divino* a la exposición anual de artistas para competir con su *San Miguel Arcángel*. Es probable que quisiera demostrar que no tenía nada que temer si reconocía abiertamente la rivalidad entre ellos. Admitió que tenía desacuerdos ocasionales con Baglione, pero también procuró distanciarse de Caravaggio, y se quejó de que ambos solían tratarle con desprecio:

No he vuelto a hablar con el citado Giovanni Baglione desde aquel asunto de san Miguel, especialmente porque él espera que cuando nos encontramos por la calle yo me quite el sombrero para saludarle y yo espero que sea él quien se lo quite. Incluso Caravaggio, que es amigo mío, espera que sea yo quien le salude y aunque los dos son amigos míos, no nos tratamos. No hablo con Caravaggio desde hace seis u ocho meses, aunque él mandó a recoger a mi casa un hábito de capuchino y un par de alas que me devolvió hace unos diez días.

Poco a poco el magistrado llevó la conversación hacia la nota comprometedora, aunque por el momento no mencionó su existencia. ¿Recordaba Gentileschi si Baglione había salido de Roma alguna vez? ¿Le había dado Baglione algo? El

acusado fue internándose en la trampa. Gentileschi declaró al tribunal que Baglione había ido a Loreto y que le había traído unas figuritas de latón, «como las que se llevan en los sombreros». Él esperaba que hubieran sido de plata, pero en cualquier caso había dado las gracias a Baglione. ¿Sabía algo de una nota? ¿Había escrito una nota? Gentileschi fingió que trataba de recordar. Le parecía que Baglione le había escrito primero para decirle que había oído que andaba quejándose de las figuritas. Así que se sintió obligado a responder. «Le contesté en una nota que para mí era muy importante la devoción y que me sorprendía que me hubiera escrito aquellas cosas, que le había dado las gracias en presencia de varias personas... y que no debía pensar que me preocupaban minucias como que fueran de plata».

Después de un poco más de forcejeo el magistrado le mostró la nota, que causó una consternación evidente a Gentileschi. Al principio intentó negar que la hubiera escrito él, pero se dio cuenta de que, como no cabían dudas sobre la letra, lo mejor sería reconocer que era suya. No obstante, cuando le leyeron la línea sobre el despojo en la cadena de Baglione, le entró el pánico e hizo un débil intento de volver a negar la autoría de la carta. Atrapado en sus propias contradicciones, todo lo que se le ocurrió fue insinuar que la carta era una falsificación. Su testimonio cada vez se volvía más incoherente. «Me parece —tartamudeó—, aunque también es posible que no, que escribí algo de despojos y cadenas, pero la letra parece la mía. Reconozco esta carta por mi letra. Es cierto que escribí sobre alguien que había hecho algo malo y que tenía que afrontarlo, pero no recuerdo nada sobre cadenas y despojos».

En este punto el notario señaló: «Habla confusamente». El magistrado siguió preguntándole sobre la carta, pero Gentileschi no hacía más que dar vueltas en círculos cada vez más pequeños: «No me parece que sea de mi mano, pero sé que no he escrito esta nota de esta manera: es mi letra, pero no me suena haber escrito esas cosas... la letra parece mía, pero no creo que haya escrito así esta carta, pero es mi letra...». No era una confesión, pero debió de haber firmado apesadumbrado su testimonio.

Sin embargo, justo cuando el caso parecía haber tomado un cariz decisivo en contra de ellos, se suspendió la ejecución de la sentencia. Alguien debió de decir al gobernador de Roma que atara corto a su gente, porque el 25 de septiembre de 1603 Caravaggio fue puesto en libertad de forma inesperada. Su aval fue el embajador francés, lo que sugiere claramente la intervención del cardenal Del Monte, amigo de los Medici y de Francia. Caravaggio quedaba libre a condición de «no abandonar su residencia habitual sin permiso escrito [...] so pena de ser condenado a galeras como esclavo^[60]». También estaba obligado a presentarse para volver a prestar declaración al cabo de un mes. En otro documento de la misma fecha, Ainolfo Bardi, conde de Vernio, se comprometía a garantizar que Caravaggio no ofendería «ni la vida ni el honor» de «Giovanni Baglione, pintor» ni de «Tommaso, alias Mau [*sic*^[61]]».

Al final, no hubo más citaciones y el caso fue sobreseído. No obstante, el asunto no quedó ahí. En noviembre de 1603 Onorio Longhi, el amigo de Caravaggio, estaba

de vuelta en Roma. Quería vengarse del mal trago del proceso e intentó buscar pelea con Baglione y Salini. Esta vez fue Longhi el que acabó ante el tribunal por conducta amenazadora. Fue detenido por un *sbirro* que firmó «Tullio, ayudante del jefe de *sbirri*». En su declaración ante el tribunal Salini relató los hechos que habían conducido a su arresto^[62].

Me encontraba en la iglesia de Minerva con mi amigo Messer Giovanni Baglione. Queríamos oír misa y mientras esperábamos vi a Onorio Longhi, que estaba de pie delante de nosotros, mirándome fijamente y diciéndome algo muy bajo que no pude oír. Entonces me llamó con un movimiento de la cabeza y yo fui y le pregunté qué quería. Él comenzó a decir: «Me gustaría hacer que te balancearas de un patíbulo de madera, maldito chivato». A lo que yo respondí que me insultaba en la iglesia, pero que fuera no se atrevería a decir algo así. Entonces, levantando la voz, Onorio me dijo que saliera y que era un cabrón y un chivato si no lo hacía, y que tenía que salir y él me estaría esperando.

Inmediatamente se marchó por la puerta de atrás de la Minerva, cogió una piedra y gritó: «Sal de ahí, canalla, chivato». Le dije que estaba mintiendo y que dejara el ladrillo o no estaríamos en igualdad de condiciones. Entonces salió Messer Giovanni Baglione y me retuvo y Onorio empezó a decir: «Sois dos», y un compañero del citado Onorio, un procurador de Truffia que vive en Montecitorio, se volvió hacia Messer Giovanni y, al verle con un puñal, dijo: «Guarda ese puñal». Onorio también dijo: «Quítale el puñal» [...] y el procurador se acercó a él [y golpeó al citado Messer Giovanni en el pecho]^[63] [...] y al mismo tiempo Onorio arrojó a Messer Giovanni el ladrillo, que le dio en el sombrero pero no le hirió. Entonces se volvió hacia mí, pero como yo había cogido una piedra le dije que se detuviera o le golpearía con ella. De todas formas vino hacia mí diciendo: «Maldito chivato», y yo le llamé mentiroso y me metí en la iglesia y salí con el citado procurador.

Poco después de esto, según añadió Salini, Longhi le desafió a un duelo con espada «cerca de la puerta del claustro de los frailes». Como no picó el anzuelo, Longhi fue a esperar a Salini a su casa en la esquina de la Via della Croce. Cuando Baglione y Salini llegaron, les gritó que se armaran, pero ellos seguían negándose a pelear con él. Salini fue a su sastre y Baglione a «la tienda del panadero que vende pan, vino y carboncillo». (Si no fuera por esta digresión en el testimonio de Salini, quizá nunca se habría sabido que los panaderos del barrio de los artistas en la Roma del siglo XVII vendían carboncillo de sus hornos de pan a los pintores).

El relato de la provocación termina aquí, con Salini probándose camisas, Baglione comprando materiales de artista y el airado Longhi gritando en la calle. La

historia, tal y como la cuenta Salini, fue confirmada por otro testigo, Lazzaro Visca. Como barbero que era, añadió un pequeño detalle profesional: el enfurecido Longhi tenía barba pelirroja.

UN PUÑAL, UN PAR DE PENDIENTES, UN CINTURÓN GASTADO

Onorio Longhi fue puesto en libertad con una amonestación mientras cundía la animosidad entre las facciones rivales de artistas. Caravaggio no se había visto involucrado en el último altercado, aunque sólo fuera porque no se encontraba en Roma en aquellos momentos. Había abandonado la ciudad poco después del juicio por libelo para investigar una nueva pintura que le habían encargado.

A comienzos de septiembre de 1603 los herederos de Ermete Cavalletti habían adquirido una capilla en la iglesia de Sant'Agostino. Caravaggio estaba en la cárcel en aquellos momentos, pero en cuanto fue puesto en libertad la viuda de Ermete, Orinzia Cavalletti, le encargó un retablo con una representación de la Virgen de Loreto. El difunto esposo de Orinzia había sido particularmente devoto del culto de Loreto, un pueblecito de la región de las Marcas, al este de Roma, en el que estaba la mítica Santa Casa de la Virgen María, y durante el último año de su vida había organizado una peregrinación a su santuario, que entonces era uno de los principales centros de peregrinación del mundo católico romano. Caravaggio decidió familiarizarse con el santuario y su leyenda antes de empezar a trabajar en el retablo, por lo que él también siguió el camino de los peregrinos. Orazio Gentileschi quizá le pidiera alguna figurita de plata de allí.

Mientras estaba de camino, Caravaggio aceptó otro encargo, esta vez un retablo para la iglesia de los capuchinos de Santa Maria di Costantinopoli en Tolentino. La pintura se ha perdido y prácticamente había caído en el olvido cuando, a finales del siglo XIX, un estudioso que estaba consultando los archivos municipales dio con una carta sobre ella. Fechada el 2 de enero de 1604, iba dirigida a los priores del pueblo por un noble de Tolentino, Lancilotto Mauruzi, que vivía en Roma en aquella época. Les felicitaba por haber conseguido los servicios de Caravaggio y quería que supieran que era «un pintor excelente, de gran mérito; de hecho, el mejor que hay en Roma hoy^[64]». Les pidió que le trataran bien porque si creaba una de sus «extraordinarias» pinturas para Tolentino, llevaría un honor imperecedero al pueblo. Se ignora la suerte de la obra, pero debió de desaparecer en algún momento después de 1772, cuando el autor de una guía local la describía entusiasmado como «una obra singular y preciosa del Caballero Michelangelo Amerigi da Caravaggio, en la que, con su estilo intenso y sombrío, representó a san Isidro Labrador haciendo brotar milagrosamente con la arada agua de un árbol: la figura es tan natural, parece tan viva, tal es la delicadeza de los tonos de la carne... También hay otras figuras, trasfiguradas por la visión del milagro: en efecto, se podría decir que es un milagro del arte, tan verídica como parece^[65]».

Caravaggio continuó hasta Loreto y no sabemos cuánto tiempo permaneció allí, pero a principios de 1604 estaba de regreso en Roma. Tras el juicio por libelo su vida

se hizo cada vez más incierta. Después de haberse alojado durante varios años con poderosos protectores, primero Del Monte y después la familia Mattei, ahora vivía en aposentos alquilados. No mucho después de ser liberado de la cárcel se mudó a una pequeña casa de dos pisos en el Vicolo dei Santa Cecilia e Biagio (actualmente el Vicolo del Divino Amore), un sinuoso callejón en curva flanqueado a un lado por los muros del Palazzo Firenze. Este palacio formaba parte de la maquinaria del poder Medici en Roma; entre otras cosas, hacía las veces de oficina de correos de Toscana y Del Monte tenía que ir allí con frecuencia en el desempeño de sus funciones. Parece que a pesar de las nuevas circunstancias, el pintor todavía trataba de mantenerse cerca de su protector.

A diferencia de muchas calles romanas, el Vicolo no estaba, y sigue sin estarlo, a la sombra de un gran monasterio o iglesia. En pleno verano el sol cae a plomo sobre sus tejados y por las ventanas de las casas, creando efectos dramáticamente caravaggioscos de luz y oscuridad. El nuevo hogar del pintor tenía un sótano y un pequeño jardín con pozo. Su patrona, Prudentia Bruni, le cobraba la módica cantidad de 40 *scudi* al año de alquiler. Se desconocen las razones de que se mudara allí. Quizá deseaba intimidad. Vivía solo con su único ayudante, según un censo de comulgantes llevado a cabo para la parroquia de San Nicola dei Prefetti. El documento en cuestión, parte de un *Status animarum* o informe sobre «el estado de las almas», atestigua que «Michelangelo, pintor» había comulgado debidamente, junto con «Francesco, su criado^[66]» —Cecco, el modelo de *Omnia vincit amor*, la fuente de todos los rumores sobre la homosexualidad de Caravaggio, que seguían circulando medio siglo después—. Debió de haber habladurías, pero Caravaggio no les prestaba atención.

Cuando en 1605 el alquiler de la casa llegó a un abrupto final, como se verá más adelante, se realizó un inventario de sus enseres. El inventariador anotó los objetos en el orden en que los iba encontrando, por lo que la lista también describe la disposición de las habitaciones. Como muchos de los documentos relativos a Caravaggio, el inventario es fascinante, pero plantea numerosos interrogantes. Leerlo es como hojear un álbum de instantáneas recortadas y enmarcadas arbitrariamente de las pertenencias de un hombre: las sillas en las que se sentaba, las armas con las que peleaba, los libros que leía y las herramientas que utilizaba. Pero todas las fotografías están un poco desenfocadas. Faltan detalles cruciales y nadie puede rellenar los vacíos:

Éste es el inventario de todas las pertenencias personales del pintor Michelangelo da Caravaggio [...]. Primero, una alacena de madera blanca de álamo, con tres cajones y un estante de aliso, que contiene once piezas de vidrio, a saber: vasos, decantadores y botellas, cubiertas de paja, dos saleros, tres cucharas, una tabla de cortar y un cuenco, y sobre la citada alacena dos palmatorias de latón, otro plato, dos cuchillos pequeños y tres vasos de

terracota. *Item* una jarra de agua. Dos banquetas. *Item* una mesa roja con dos cajones. *Item* un par de mesillas. Una pintura. *Item* un pequeño arcón, cubierto con cuero negro, que contiene un par de calzas viejas y una chaqueta. Una guitarra, un violín. Un puñal, un par de pendientes, un cinturón gastado y el batiente de una puerta. *Item* una mesa más bien grande. *Item* dos sillas viejas y una pequeña escoba. *Item* dos espadas y dos puñales de mano. *Item* un par de calzas verdes. *Item* un colchón. *Item* un escudo. *Item* una manta. *Item* una cama plegable para sirvientes. *Item* una cama con dos postes. *Item* una bacinilla. *Item* una banqueta. *Item* un viejo arcón. *Item* un lavamanos de mayólica. *Item* otro arcón que contiene doce libros. *Item* dos grandes pinturas por terminar de pintar. *Item* un arcón que contiene varias telas. *Item* tres banquetas. *Item* un espejo grande. *Item* un espejo convexo. *Item* tres pinturas más pequeñas. *Item* una mesa pequeña con tres patas. *Item* tres grandes bastidores. *Item* una pintura grande sobre madera. *Item* un arcón de ébano que contiene un cuchillo. *Item* dos mesillas. *Item* un trípode alto de madera. *Item* una carreta pequeña con algunos papeles y pinturas. *Item* una alabarda. *Item* dos bastidores más^[67].

«Una vez que se ponía una prenda, sólo la cambiaba cuando estaba hecha jirones». La observación de Bellori, repetida en una o dos fuentes antiguas, se ve confirmada por las calzas viejas, la chaqueta y el cinturón gastado. Hay pocos utensilios de cocina, lo que sugiere que ni el pintor ni su aprendiz pasaban demasiado tiempo allí. No es sorprendente que Caravaggio tuviera libros, y es una lástima que el notario no especificara sus títulos (aunque, si lo hubiera hecho, habría dado pie a multitud de rebuscadas hipótesis iconográficas sobre su obra). En cualquier caso, su presencia desmiente la vieja caricatura académica de Caravaggio como un ignorante copista de las apariencias^[68]. Por otra parte, de lo que hay aquí no se puede deducir nada concluyente sobre su relación con su criado: todas las referencias a camas y ropa de cama aparecen en un lugar, por lo que es de suponer que los dos hombres compartían el dormitorio o dormían en habitaciones contiguas, si bien Cecco tenía su propia cama o colchón.

En cuanto al espejo convexo, probablemente se trata del mismo con el que Caravaggio había estudiado su distorsionado autorretrato cuando pintaba la *Medusa* y del que puede verse hoy, levantado sobre la mesa, en la pintura de *Marta y María Magdalena* de Detroit. La mención a un «espejo grande» es más misteriosa: los espejos eran extremadamente caros a comienzos del siglo XVII y, dada la indiferencia de Caravaggio por su propio aspecto, señalada en numerosas fuentes, es improbable que lo tuviera sólo por vanidad. Con toda probabilidad era otro instrumento de su estudio y lo utilizaba para desviar o reflejar la luz, de forma muy parecida a como hace un cinematógrafo moderno. La «pintura grande sobre madera» pudo haber sido uno de los dos primeros intentos frustrados para la capilla Cerasi.

Del inventario se desprende algo con claridad: Caravaggio vivía modestamente. Pese a los «muchos cientos de *scudi*» que, según Baglione, le pagó Ciriaco Mattei, no hay signos de una riqueza recién adquirida en las modestas pertenencias reunidas en la casita del Vicolo dei Santa Cecilia e Biagio. Caravaggio ya era un pintor conocido a comienzos de 1604, pero su futuro no estaba seguro en absoluto. Cuando, por aquellas fechas, Clemente VIII encargó una serie de retablos para San Pedro en los últimos años de su pontificado, Caravaggio no estuvo entre los artistas contactados.

Es casi seguro que parte del problema era su personalidad. Ya se le debía conocer como un hombre difícil y orgulloso, y Baglione y su círculo estarían encantados de reforzar esa impresión. Pero otras fuerzas, más poderosas, operaban contra él. La Iglesia católica se estaba apartando decisivamente de la severa piedad de la Contrarreforma que su trabajo encarnaba de forma tan poderosa. Las actitudes religiosas del entorno en el que había crecido en Milán estaban perdiendo apoyos entre los que ostentaban posiciones de poder. La convicción de Carlo Borromeo de que los príncipes de la Iglesia debían vestirse con humildad y seguir el ejemplo de pobreza de los discípulos de Cristo iba a caer en desuso para siempre. A la pobreza y a los pobres había que controlarlos, regularlos y ponerlos en su sitio. Simultáneamente, del Papa para abajo, los altos dignatarios de la Iglesia consideraban cada vez más excéntrica y desagradable la idea de que el arte cristiano debía exaltar la pobreza. La función del arte era ensalzar la majestad de Dios en el cielo y, por lo tanto, bañar a la curia papal y a la alta jerarquía eclesiástica en la luz reflejada de esa corte celestial. Como el arte de Caravaggio, el arte que favorecía la nueva Iglesia triunfante iba dirigido a los pobres además de a los ricos. Pero su enfoque era muy distinto. No acogía a los pobres y los humildes ni les hacía sentir que, en último término, ellos heredarían la tierra. Su función era impresionarlos, intimidarlos y anonadarlos con visiones de tal fuerza que no cabía oponerse y, por tanto, debían ser obedecidas.

Pese a su sensibilidad y su genio, un artista como Caravaggio en último término quedaría fuera de esta nueva sensibilidad barroca. En todo caso, su arte se estaba volviendo incluso más austero y severo con el paso del tiempo. Este desarrollo, iniciado con las pinturas de la capilla Cerasi, había continuado durante 1603. En su testimonio en el juicio por libelo, Orazio Gentileschi había recordado que Caravaggio le había devuelto «un hábito de capuchino y un par de alas». Cecco había llevado las alas cuando posó para *Omnia vincit amor*. El hábito de capuchino, el sagrado uniforme de la orden franciscana, lo había llevado el modelo, de más edad, que Caravaggio también utilizó en otra pintura de la misma época, *San Francisco orando*, que se conserva en la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma. No se sabe por qué ni para quién pintó esta obra de ascética morbosidad. El santo aparece arrodillado, solo en la oscuridad junto a un sencillito crucifijo de madera que utiliza en la oración. Su hábito desgarrado y remendado es símbolo de su piedad y de su absoluto desprecio por las cosas de este mundo. Sujeta una calavera en las manos y

mira fijamente las profundas cuencas en las que antaño estuvieron los ojos. Está absorto en la contemplación de su propia mortalidad y de la vida eterna que le aguarda gracias a la crucifixión de Cristo en el Gólgota, «el lugar de la calavera». Pero la idea de la pintura es más fuerte que su ejecución. Los pliegues del hábito están pintados descuidadamente y la pose parece artificial. Caravaggio siempre había compuesto con un fuerte sentido dramático, pero aquí cae en la teatralidad.

Según Gentileschi, Caravaggio le devolvió el hábito a comienzos de septiembre de 1603, por lo que probablemente había terminado *San Francisco* poco antes. *El sacrificio de Isaac* es otra pintura de este periodo. Menos sombría, reviste una leyenda del Antiguo Testamento de la misma pobreza sagrada. El arrugado y calvo Abraham es del mismo estilo que los anteriores santos indigentes y, en concreto, guarda una gran semejanza con el principal discípulo de *La incredulidad de santo Tomás*. Hombre sencillo de fe sencilla, se dispone a cumplir la orden de Dios, sujetando a su aterrado hijo como si el muchacho —de nuevo, Cecco— no fuera más que un cordero sacrificial.

El sacrificio de Isaac había sido el tema de una famosa competición en la Florencia del siglo xv entre Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi para realizar las puertas de bronce del baptisterio. Ambos artistas presentaron sendos bajorrelieves en bronce, que se convirtieron en los dos tratamientos más famosos del tema en el Renacimiento. El ganador, Ghiberti, había elaborado una composición de gran elegancia y delicadeza, situando la escena en un paisaje reducido a lo esencial y poniendo una nota coreográfica incluso al gesto letal del profeta. La interpretación de la historia que presentó Brunelleschi era mucho más brusca y violenta, centrada en la acción misma, cuando Abraham está a punto de clavar el cuchillo a su hijo mientras el ángel detiene su mano. Brunelleschi perdió la competición, pero no es de extrañar que Caravaggio se identificara con esta visión de la historia, violenta, expresiva y esencialmente medieval. Rembrandt, el gran admirador holandés de Caravaggio, daría un énfasis aún más brutal al drama: Abraham cubre con una mano asfixiante el rostro de su indefenso hijo.

El sacrificio de Isaac también es notable porque contiene el último paisaje de Caravaggio: una vista idílica de la *campagna* romana con un camino serpenteante, una avenida de cipreses, una villa y un monasterio distante cuya silueta se recorta contra un cielo de verano. A partir de 1604 su mundo pintado se recoge sobre sí mismo e incluso los acontecimientos exteriores parece que tienen lugar en un oscuro escenario. Prácticamente desaparecen los colores intermedios. Cada vez más, sólo hay oscuridad y luz.

UN PLATO DE ALCACHOFAS Y OTRAS HISTORIAS

Entre 1603 y 1606 a Caravaggio sólo le encargarían tres grandes pinturas religiosas públicas. A medida que la sobriedad y solemnidad de su trabajo sintonizaban cada vez menos con los tiempos, tuvo que ver cómo pintores inferiores le adelantaban en la inestable jerarquía del patronazgo romano. Como reacción, su agresividad fue en aumento. Un autor de vidas de artistas del siglo XVIII relata la historia del celoso ataque de Caravaggio a un pintor florentino llamado Domenico Passignano. La falta de Passignano había sido conseguir el ansiado encargo de pintar un retablo para San Pedro. Un día que su ayudante se encontraba solo con la pintura inacabada, que aún estaba cubierta por una cortina y no se mostraba al público, llegó Caravaggio para echarle un vistazo. Sin mostrar «ningún respeto por el lugar ni por la persona», desenvainó la espada, hizo un corte en el tejido y metió la cabeza por el agujero. Como era de esperar, su valoración de la obra fue cáustica: «De un pintor así, tan mala como esperaba^[69]». El alarmado aprendiz seguramente transmitió el mensaje a Passignano. La historia no tardó en entrar a formar parte de la memoria colectiva sobre el artista italiano.

Caravaggio también buscaba pelea con otra gente. El 24 de abril de 1604 tuvo un altercado con el mozo de una de las tabernas que frecuentaba, la Osteria del Moro. En la pelea, a causa de unas alcachofas, le arrojó un plato a la cara. Inmediatamente después de ir al barbero-cirujano para que le vendara las heridas, el mozo se presentó en el juzgado. Se identificó como Pietro de Fossaccia y declaró que era de Lago Maggiore. Éste es su testimonio contra Caravaggio:

A eso de las diecisiete horas [doce y media], el citado demandado estaba almorzando con otros dos hombres en la Osteria del Moro, cerca de la iglesia de la Magdalena, donde trabajo de mozo. Le había servido un plato de ocho alcachofas guisadas, cuatro en mantequilla y cuatro en aceite, y el demandado me preguntó que cuáles estaban preparadas en mantequilla y cuáles en aceite. Le respondí: «Huélalas y distinguirá fácilmente cuáles están guisadas en mantequilla y cuáles en aceite». Entonces se puso como una fiera y sin decir palabra cogió un plato de barro y me lo tiró a la cara. Me dio aquí, en la mejilla izquierda, y me hizo una herida superficial. Luego se levantó y cogió la espada de uno de sus compañeros, que estaba sobre la mesa, quizá con la intención de atacarme. Pero yo me escapé y vine al oficio para poner una denuncia.

Un copista llamado Pietro Antonio de Madii, de Piacenza, que también había comido aquel día en la Osteria del Moro, fue llamado como testigo. En parte

corroboró la historia del camarero, pero, al recordar las palabras exactas que se habían intercambiado, arrojó nueva luz sobre el incidente. La precisión verbal de su declaración quizá fuera reflejo de su profesión:

Estaba comiendo en la Osteria del Moro. Al otro lado de la sala se encontraba Michelangelo da Caravaggio, el pintor. Le oí preguntar si las alcachofas estaban guisadas en aceite o mantequilla, pues estaban todas en el mismo plato. El mozo dijo: «No lo sé» y cogió una y se la llevó a la nariz. Michelangelo se lo tomó mal y se levantó indignado diciendo: «Jodido cabrón, me parece que me estás tomando por un vulgar provinciano [*barone*]». Y agarró el plato y se lo tiró a la cara. Yo no vi que Michelangelo echara mano a la espada para amenazar al mozo^[70].

Caravaggio volvía a sentirse susceptible con respecto a su estatus. El altercado pudo comenzar por la pregunta sobre la mantequilla y el aceite, pero lo que estaba en discusión era otra cosa. El pintor acusó al mozo de un insulto casi racista. Los romanos estaban orgullosos de su aceite de oliva —Montaigne había señalado su calidad cuando visitó la ciudad— y se burlaban de los italianos del norte porque no eran capaces de apreciar su gusto exquisito pero ligeramente amargo. A los lombardos se les caricaturizaba como pastores de llanuras y montañas lejanas, para los que una buena comida debía incluir algo de mantequilla y queso. El pintor acusó al mozo de tomarle por un *barone*, que se ha traducido no del todo correctamente como «vulgar provinciano». Su significado literal es «barón», pero usado irónicamente, en el lenguaje del insulto popular, significa lo opuesto: es una burla de un aristócrata, un individuo estirado que piensa que tiene gusto, pero no lo tiene.

Caravaggio arrojó un plato a la boca del hombre en respuesta a su ofensa implícita. Era un acto impetuoso, pero, como en otros casos, su violencia no era irreflexiva. El castigo reflejaba el delito, tal y como él lo percibía: «¿Crees que no tengo gusto? Prueba esto». El insulto que acompañó a la agresión, *becco fottuto*, o «jodido cabrón», era la misma expresión que había utilizado al final de poema dirigido a «Gian Coglione». Caravaggio debía de emplearla con frecuencia.

A pesar de que en aquellos agitados años sólo recibió tres encargos importantes, Caravaggio tenía trabajo. Su retablo para *El tránsito de la Virgen* llevaba años de atraso y aún debía pintar la *Madona de Loreto*. Sin embargo, parece que cada vez le resultaba más difícil concentrarse por periodos de tiempo largos. En el pasado había cumplido los plazos responsablemente, pero cada vez tenía más reputación de informal. Con el Caravaggio de aquellos años en mente, Karel van Mander escribió que por cada dos semanas que permanecía en el estudio, el pintor pasaba un mes en la calle, pavoneándose con la espada al cinto «seguido de un sirviente, de una pista de juego a otra, siempre dispuesto a meterse en una pelea o discusión^[71]».

Probablemente fue en el verano de 1604, entre peleas, cuando Caravaggio pintó el

intenso *San Juan Bautista* que se conserva en el Nelson-Atkins Museum en Kansas City. Casi con seguridad esta obra fue para el banquero genovés Ottavio Costa. Hay una copia temprana en la iglesia del Oratorio de la Confraternidad en Consente, Liguria, que era un feudo de la dinastía Costa. La familia había sufragado la construcción de la iglesia, por lo que la pintura de Caravaggio quizá estuviera destinada originalmente a su altar mayor y, más tarde, fuera sustituida por la copia por causas desconocidas. Es posible que impresionara tanto a Ottavio Costa que, cuando la vio, decidiera quedársela para su colección de arte en Roma.

La pintura es muy distinta del *San Juan Bautista* que realizó para Ciriaco Mattei unos años antes. Lo mismo que en aquella el santo aparece en un desierto excepcionalmente frondoso. A sus pies crecen hojas de bardana en profusión. Pero ya no es un muchacho extático y risueño. Se ha convertido en un adolescente melancólico, que frunce el ceño en la soledad. Vestido con pieles de animales y envuelto en los pliegues de un manto color rojo sangre, sujeta una sencilla cruz mientras medita sobre los errores y miserias de la humanidad. El *chiaroscuro* es misteriosamente extremado: la luz tiene un tono pálido, posiblemente con objeto de evocar los rayos de luna, pero los contrastes son tan fuertes y las sombras tan profundas que el muchacho parece iluminado por un relámpago. Esta pintura oscura pero fulgurante es una de las creaciones más espectaculares de Caravaggio. También es una obra reticente e introvertida: una visión de un santo que mira hacia un lado en vez de sostener la mirada del espectador. Este segundo *San Juan* es taciturno y retraído, está perdido en sus pensamientos de desprecio hacia el mundo. La pintura casi podría ser un retrato del sombrío estado de ánimo de Caravaggio, de su hostilidad y creciente sensación de aislamiento durante este periodo de su vida.

Sólo otra pintura de Caravaggio puede datarse en 1604. Se trata de *El descendimiento de la cruz*, un gran y ambicioso retablo para la iglesia de los oratorianos de Roma, Santa Maria in Vallicella, situada unos cientos de metros al oeste de la Piazza Navona, cerca del lugar en el que el Tíber serpentea al lado del Vaticano. Lo terminó poco antes del 1 de septiembre, cuando la pintura es calificada de «nueva» en un documento que certifica su adquisición por un hombre llamado Girolamo Vittrice. Girolamo la había encargado para la capilla funeraria de su tío, Pietro, muerto en 1600. Como muchos de los patronos más importantes del pintor, la familia Vittrice estaba estrechamente relacionada con los oratorianos de Filippo Neri y por tanto eran aliados directos del sector pauperista, explícitamente populista, de la Iglesia romana. Pietro Vittrice había estado muy próximo al propio Neri y había apoyado los valores centrales de los oratorianos, con su énfasis en las obras de caridad, su antipatía hacia los rituales elaborados y su ambición de recuperar la fe sencilla y directa asociada con la Iglesia primitiva.

El monumental y dramático retablo de Caravaggio para la capilla funeraria de Vittrice fue reconocido inmediatamente como una de sus pinturas más logradas. Baglione afirmó sin ambages que «se dice que es su mejor obra», opinión sobre la

que Bellori se explaya más:

Entre las mejores obras de Caravaggio goza de merecida estimación *El descendimiento de la cruz* que está en la Chiesa Nuova de los oratorianos. Las figuras están situadas sobre una losa a la entrada del sepulcro. En el centro se ve el Sagrado Cuerpo abrazado por Nicodemo por debajo de las rodillas, y las caderas al descender hacen que las piernas salgan hacia afuera. Al otro lado san Juan pasa un brazo por debajo del hombro del Redentor, y quedan hacia arriba el rostro y el pecho con mortal palidez, mientras que un brazo cuelga con la sábana; todo el desnudo está pintado con vigor y con la más exacta imitación. Detrás de Nicodemo se ve a las Marías dolientes, una con los brazos levantados, otra con el velo alzado hasta los ojos y la tercera mirando al Señor^[72].

Caravaggio de nuevo tenía a Michelangelo en mente cuando creó *El descendimiento*. La capilla funeraria de Pietro Vittrice estaba dedicada a la Pietà, la solitaria lamentación de María por Cristo muerto. Caravaggio volvió deliberadamente a una de las imágenes más veneradas del sufrimiento de la Virgen: la *Pietà* realizada en mármol por Michelangelo, que se encuentra en San Pedro. El brazo derecho inerte del Cristo muerto, con sus venas prominentes, de la pintura de Caravaggio es una paráfrasis en pintura del mismo elemento en la composición de Michelangelo. La carne del brazo sobresale un tanto por encima de la mano de san Juan, que le sujeta, lo mismo que sobre la de la Virgen en la *Pietà* de mármol. Pero en la pintura de Caravaggio, la mano de san Juan abre inadvertidamente la herida en el costado de Cristo. Caravaggio sustituye el patetismo y la poesía de la escultura de Michelangelo, en la que María llora al hombre que una vez acunó de niño, por su intensa morbosidad. El Cristo muerto de Caravaggio es dolorosamente real. En verdad es el Verbo hecho carne: un hombre muerto, un cadáver que pesa a los que se esfuerzan por depositarlo en la tumba. San Juan procura que no se le caiga su sagrada carga. Nicodemo se inclina torpemente para sujetar el cuerpo, que abraza por las rodillas, cerrando su puño derecho sobre su brazo izquierdo.

Una vez más, el pintor muestra los pies descalzos de Cristo y de sus discípulos. Los pies de Nicodemo, plantados con firmeza sobre la lápida, junto a la pesada carga del cadáver, están arrugados y son venosos. Los pies de Cristo cuelgan inertes. Tales detalles podrían ser controvertidos en otros lugares, pero la insistencia de Caravaggio en la pobreza divina no ofendió el sentido de decoro de los oratorianos. Los paños de Cristo están muy destacados y resplandecen con una fuerza especial en la oscuridad del Calvario. La sábana cuelga por debajo de la losa y roza las hojas de una planta — una yuxtaposición que quizá tuviera por objeto simbolizar la esperanza de una nueva vida que incluso llega a la oscuridad de la tumba—. Pietro Vittrice había venerado especialmente el Santo Sudario de Turín, que se suponía que era la mortaja en la que

Cristo había sido enterrado.

El descendimiento es una pintura marcadamente escultórica. Aunque alude a la *Pietà* de Michelangelo, en último término se remonta a las *mises-en-scène* polícromas de los *sacri monti* y las expresivas esculturas en terracota tradicionales en el norte de Italia. Las figuras están agrupadas muy juntas y cada una responde a la tragedia de forma distinta. La Virgen, que está cubierta con una toca y recuerda a una monja, contempla solemnemente el cuerpo muerto de su hijo. Las otras dos figuras femeninas son más expresivas. María Magdalena, con los ojos casi en blanco en un trance de sufrimiento, eleva las manos al cielo. La tercera María inclina la cabeza y llora. La modelo de esas dos figuras fue Fillide Melandroni, que había salido del arte de Caravaggio durante un tiempo, pero está claro que aún formaba parte de su vida. Su presencia en Roma por esas fechas está confirmada por el censo de comulgantes en la Pascua de 1603, según el cual vivía con su hermano y su tía de Siena en la parroquia de Santa Maria del Popolo. Tenía veintidós años.

En las dos figuras para las que posó Fillide se observa cierta teatralidad que choca con la retórica de brutal realismo que predomina en Caravaggio. Quizá estaba intentando atenuar hasta cierto punto la dureza de su arte. En alguna otra pintura romana de esa época hay indicios de compromiso, lo que parece sugerir que los rechazos habían hecho mella en su confianza. De hecho, toda la composición de *El descendimiento de la cruz* tiene un aire un tanto artificial y teatral, como si esto reflejara un aspecto concreto del significado de la imagen. Existía una tradición en la que Cristo recibiendo sepultura no se veía como un momento dramático, sino votivo-estático: su cuerpo sacrificial es ofrecido a la congregación de la iglesia y, simbólicamente, a toda la humanidad. Nicodemo mira directamente hacia fuera de la pintura mientras él y san Juan parecen sujetar el cuerpo de Cristo como para mostrarlo y Bellori, en su descripción de la pintura, se refiere varias veces a la imagen de Cristo como «el Cuerpo Sagrado». La finalidad de este elemento pudo muy bien acompañar a la liturgia de la misa, pues la pintura estaba situada originalmente sobre el altar de la capilla: en el momento en que el sacerdote elevaba la hostia, la carne de Cristo, se veía obligado, por la composición de la pintura de Caravaggio, a alinearla con el cuerpo de Cristo pintado en el cuadro.

PEDRADAS Y *DETURPATIO* DE UNA PUERTA

El 4 de junio de 1604 Caravaggio fue condenado por su ataque al mozo de una taberna, junto con otras personas acusadas de distintos delitos. Los otros hombres y mujeres que se encontraban en el banquillo eran un peletero, una lavandera y un converso reciente del judaísmo al cristianismo. Sus delitos y castigos se describen en el latín judicial del documento, mientras que la entrada, bajo el nombre de Caravaggio, especifica la naturaleza de su delito —causar una herida a un hombre debajo del ojo izquierdo con un plato de barro—, pero no su castigo. Quizá volviera a ser puesto en libertad con una amonestación gracias a sus poderosos amigos.

El 19 de octubre se encontraba de nuevo en la prisión de Tor di Nona. Esta vez él y sus amigos estaban acusados de arrojar piedras a varios *sbirri*. El supuesto incidente se había producido dos días antes, a las nueve y media de la noche, en la Via dei Greci. Los otros acusados eran Ottaviano Gabrielli, librero; Alessandro Tonti de Civitanova, perfumista; y Pietro Paolo Martinelli, correo del Papa. Sus testimonios son contradictorios, pero al menos ofrecen una imagen parcial del incidente.

Aquella noche Caravaggio había cenado con Martinelli y Gabrielli en la Osteria della Torretta. Después de la cena decidieron ir caminando hasta la Piazza del Popolo. Se encontraban a medio camino cuando fueron detenidos por arrojar piedras. «Nos detuvieron porque alguien había tirado una piedra y querían que yo dijera quién lo había hecho, pero yo no lo sabía —testificó Caravaggio—. Dije a los *sbirri*: “Váyanse a buscar al hombre que tiró la piedra y dejen de insultar^[73]». En su versión de los hechos, estaba caminando con su viejo amigo Onorio Longhi, con el librero Gabrielli y con alguien más cuyo nombre no conocía. Se habían detenido para charlar en la calle con una joven llamada Menicuccia —el apodo de la cortesana Menica Calvo— cuando oyó piedras por el aire. Le pareció que estaban tirando piedras a sus amigos. Insistió en que él era un inocente espectador.

Martinelli, el correo del Papa, se distanció de todo el asunto. Afirmó que él se había adelantado con otro amigo. Ottaviano Gabrielli negó haber estado en la cena con los demás y declaró que se hallaba de camino para encontrarse con la amante de un amigo cuando se vio envuelto en los acontecimientos. Reconoció que en una ocasión había estado en la cárcel bajo sospecha de vender libros prohibidos. La tarde en cuestión había presenciado el arresto de Caravaggio pero no había participado en los acontecimientos previos. Cuando los *sbirri* se llevaban a Caravaggio, éste le pidió ayuda. El librero recordaba sus palabras exactas: «Ve a casa del Ilustre cardenal Del Monte y habla con Monsignor el cardenal Del Monte o con su mayordomo... y ve a casa de la *Signora* Olimpia Aldobrandini^[74]». Gabrielli había llevado el mensaje, pero también fue detenido más tarde.

Por su parte, el perfumista declaró que no tenía nada que ver con todo ello y que nunca había estado en la cárcel. Se estaba cometiendo una injusticia con él. Sólo

había salido a pasear por la Via del Babuino. Durante la noche que pasó en la cárcel le llamó la atención la confianza de Caravaggio en sus poderosos protectores. Recordaba que el pintor había dicho: «Pase lo que pase, mañana estoy fuera».

Por el testimonio de Caravaggio está claro que aquél no era más que uno de sus malos encuentros con los *sbirri* en el otoño de 1604. Se le acusó de emplear un lenguaje ofensivo con el *sbirro* que le había detenido, el cabo Malanno. Caravaggio respondió que el citado Malanno se la tenía guardada: siempre mostraba hostilidad y le insultaba cuando se lo encontraba, pero el pintor negó rotundamente haberle llamado «cabrón» en la noche en cuestión.

Un mes después, Caravaggio volvió a ser arrestado por la noche cuando iba por un angosto albañal llamado Chiavica del Bufalo. El oficial que le detuvo presentó el siguiente informe el 18 de noviembre de 1604:

Cinco horas después de anochecido, en la Chiavica del Bufalo, mis hombres dieron el alto a Michelangelo da Caravaggio, que llevaba espada y puñal. Cuando le preguntamos si tenía licencia, respondió que sí y nos la mostró, por lo que no lo retuve. Le di permiso para marcharse y le dije: «Buenas noches, señor». Él respondió en voz muy alta: «Vete a tomar por culo», y entonces le arresté, pues no estaba dispuesto a tolerar algo así. Ordené a mis hombres que le detuvieran y cuando estuvo atado dijo: «Tú y todos los de tu clase os podéis ir a tomar por culo». Así que le mandé encarcelar en Tor di Nona^[75].

Como siempre, los testimonios son fragmentarios, pero todos los indicios de finales de 1604 apuntan a una vida que se está echando a perder. Caravaggio vive en habitaciones alquiladas con su aprendiz Cecco por única compañía. Tiene varios encargos, pero sólo trabaja en ellos esporádicamente. Explota al menor atisbo de insulto. Sale buscando problemas a altas horas de la noche e incluso consigue provocar al *sbirro* cuando está a punto de dejarle marchar.

Aquel invierno no parece que Caravaggio trabajara mucho: no se conocen pinturas de su mano de aquellos meses. Su antiguo rival, Annibale Carracci, había caído en una melancolía tan profunda después de terminar la Galleria Farnese que le impedía trabajar. En la terminología de la época, Caravaggio era más colérico que melancólico, pero parece que él también sufrió algún tipo de bloqueo. A comienzos de 1605 sus deudas ya eran cuantiosas. Se le acumulaban los alquileres atrasados y su patrona, Prudentia Bruni, no dejaba de enviarle recordatorios a los que él no prestaba atención.

Entre tanto, en la ciudad se sucedían los acontecimientos políticos. Clemente VIII cayó enfermo en febrero de 1605 y murió el 3 de marzo. Los partidarios de la facción francesa en Roma se felicitaron cuando Alessandro de' Medici fue elegido Papa con el nombre de León XI, pero era frágil y anciano y murió al poco tiempo, el 27 de

abril. Roma era una ciudad turbulenta cuando imperaban las mejores condiciones, pero doblemente inestable cuando la sede papal estaba vacante. Durante este interregno el gobierno normal quedaba suspendido de facto. Según una antigua tradición, se concedía una amnistía general a todos los presos que se hallaran en las cárceles de la ciudad y los criminales celebraban su liberación con la exuberancia que cabía esperar. Las autoridades civiles trataban de mantener el control de la población, pero en aquellos momentos su autoridad solía verse contestada por los *caporioni* o jefes de los barrios^[76].

Tres días después de la muerte del efímero pontífice Medici, la rivalidad latente entre las facciones francesa y española estalló en reyertas callejeras, que no tardaron en convertirse en sangrientos disturbios que se extendieron desde la Piazza della Trinità hasta la Via dei Condotti. El *bargello* de Roma, que era la principal autoridad para hacer cumplir la ley, trató de restablecer el orden con sus tropas, pero encontró la oposición armada de Giovanni Francesco Tomassoni, *caporione* del distrito de Campo Marzio, y de sus hermanos Ranuccio y Alessandro, con su propia milicia de rufianes. El motivo fue la jurisdicción sobre unos presos. El *bargello* quería llevarse detenidos a varios hombres, mientras que Tomassoni exigía que le fueran entregados a él por razones que no están claras: bien eran aliados a quienes el proespañol Tomassoni tenía la intención de poner en libertad, bien eran enemigos a los que quería castigar.

Los tres hermanos Tomassoni acabaron en los tribunales a causa de aquel incidente. No se sabe en qué terminó todo, pero la declaración de un testigo ofrece una vívida descripción de aquellos desórdenes. El primero en ser llamado fue el teniente Antonio Crepella, un oficial subordinado al *bargello*, que aquel día estaba patrullando:

Señor, me encontraba con el *bargello* de Roma, que había sacado a toda la guardia, e íbamos recorriendo Roma. Cuando nos encontrábamos en la Piazza Trinità, vimos a un gentío que había sacado las espadas y estaba peleando cerca de la Via de' Condotti. Así que nos apresuramos a llegar allí y cuando nos vieron, salieron huyendo en todas direcciones. Les perseguimos y cogimos a siete u ocho. Entonces el *bargello* nos ordenó que los lleváramos presos a Tor di Nona [...] y cuando estábamos en la Piazza del Cardenal Borghese [Piazza de San Eustachio, enfrente del Palazzo Borghese] el *caporione* de Campo Marzio, capitán Francesco Tomassoni da Terni, apareció ante nosotros con su hermano Ranuccio y otro hermano cuyo nombre no sé, pero que es mayor que ellos, con un numeroso grupo de milicianos mandados por capitanes de Francesco.

Él y sus hermanos estaban armados con espadas, puñales y pistolas para las que no tenían permiso. Algunos milicianos llevaban arcabuces, y otros, alabardas y otras armas. Su capitán, Francesco, me dijo: «¡Eh! ¿Quiénes son

esos prisioneros?». Le expliqué que habían estado luchando en la Piazza della Trinità, donde había habido heridos y quizá muertos. Replicó que me detuviera y que se los entregara porque los había detenido en su *rione* y quería saber qué estaba ocurriendo, pues era él quien tenía que responder de estas cosas. Le contesté: «Capitán Francesco, no se ponga en mi camino. Déjeme seguir y hable con el capitán Girolamo, que está al llegar. No cause [problemas]. Estos prisioneros lucharon contra nosotros y no se los podemos entregar. Vamos a llevarlos a la cárcel y a hablar con el gobernador para resarcirnos».

El citado capitán Francesco me respondió: «Quiero que nos los entregue» y se llevó la mano a la pistola que llevaba. Sus hermanos también tomaron sus armas y dijeron: «¡Entregádnoslos! ¡Entregádnoslos! ¡Si no, os hacemos picadillo, cabrones!», y sus milicianos gritaron: «¡A las armas! ¡A las armas! ¡Redoble de tambor!». Uno de ellos dirigió la alabarda a mi pecho y dijo: «¡Fuera de aquí! ¿Qué está haciendo aquí? ¡Fuera!». Por fin, después de habernos rodeado, los citados Francesco y sus hermanos con los milicianos arrebataron los prisioneros a los *sbirri* y se los llevaron. Cuando nos permitieron marcharnos, vine de inmediato al oficio para explicar lo sucedido.

A otro oficial, cuyo nombre no se menciona, se le pidió que identificara a los participantes. Sólo pudo nombrar a Francesco y sus hermanos. Su relato difiere poco de lo narrado por el teniente hasta que llega al final del incidente:

Y mientras esperábamos [en el «oficio», adonde habían ido a informar del incidente] el *caporione* capitán Francesco Tomassoni llegó y dijo: «Idos a tomar aire. Estos prisioneros son míos». Y nosotros respondimos: «Llévatelos», pero también que nos tendría que dar cuenta de ello. Entonces repuso: «Haznos un favor, llévanos a donde la milicia [el cuartel de Tomassoni]». Y le escoltamos a su casa en la Piazza S. Lorenzo in Lucina. Cuando estuvimos dentro le dijimos que hiciera una lista de los prisioneros, con sus nombres y apellidos, y alguien que llevaba una túnica empezó a hacerla. Mientras escribía, le dije que nos hiciera un recibo donde constara que se los habíamos entregado y repuso: «No pienso hacer ningún recibo, etc.». Ranuccio, el hermano del *caporione*, vino hacia mí y me dijo: «Voy a hablar con mi hermano Gian Francesco, que está aquí en la casa donde están los prisioneros, etc., etc.». Entonces el *caporione* y su gente nos obligaron a detenernos gritando: «¡Alto ahí, alto ahí!», y sacaron las espadas y nos amenazaron con ellas a los *sbirri* y a los presos. Conozco a dos de ellos, uno era el capitán Ranuccio y el otro un hombre mayor que es pariente suyo^[77].

Giovanni Baglione también fue *caporione* durante el periodo de las dos Sedes

Vacantes. Ejercía su jurisdicción en el barrio de Castello y es posible que sus deberes cívicos le pusieran en contacto con el clan de Tomassoni. Baglione describió más tarde a Ranuccio como un joven honorable, lo que sugiere que quizá fueran amigos. Honorable o no, no hay duda de que Ranuccio y su familia estaban bien relacionados en Roma. Cuando su hermano Alessandro murió aquel mismo año de una enfermedad no especificada se le concedió el honor de ser enterrado en el Panteón^[78].

El 29 de mayo de 1605 Camillo Borghese fue elegido Papa con el nombre de Pablo V. El nuevo Papa, considerado menos severo que sus predecesores, propició la vuelta del tradicional nepotismo en la curia y se aseguró de que su sobrino Scipione fuera nombrado cardenal. El sobrino era aficionado al arte y a la comida en igual medida, y no tardaría en convertirse en coleccionista de obras de Caravaggio. Pero el ámbito público y el privado eran muy diferentes. El estilo religioso oficial de los Borghese estaría muy lejos de la simplicidad y austeridad de Caravaggio. Para las grandes obras se prefería el estilo elegante de un artista como Guido Reni. Se estaba preparando el terreno para la majestuosidad del estilo barroco maduro.

En la víspera de la coronación de Pablo V, Caravaggio volvía a encontrarse en la cárcel. Le habían detenido otra vez por llevar armas y, al no presentar la licencia cuando se la pidieron, le llevaron a la cárcel, pero esta vez no a Tor di Nona, sino a la prisión del gobernador. El nombre del oficial que le detuvo era capitán Pino. Su testimonio fue breve:

La pasada noche, unas siete horas después de anochecer [hacia las tres de la madrugada], cuando patrullaba con mis *sbirri* en Sant’Ambrogio en el Corso, nos cruzamos con un hombre llamado Michelangelo, que llevaba espada y puñal. Le detuve y le pregunté si tenía licencia para portar las citadas armas y dijo que no. Le hice prender y conducir a prisión, y ahora doy cuenta de ello, como es mi deber, para que sea castigado de acuerdo con la justicia.

En el margen de este informe el capitán Pino hizo un pequeño dibujo de la espada y el puñal que constituían el delito. A continuación interrogaron a Caravaggio. El notario escribió sus respuestas y anotó el veredicto.

Me detuvieron en la calle del Corso, frente a la iglesia de Sant’Ambrogio. Serían unas ocho horas después de anochecer [cuatro de la madrugada] pues ya había luz, y me detuvieron porque llevaba espada y puñal.

No tengo licencia escrita para llevar espada y puñal, pero el gobernador de Roma había dado una orden verbal al capitán y a su cabo para que me permitieran llevarlos. No dispongo de otra licencia.

Reconoció las armas que los sbirri le habían confiscado.

Fue puesto en libertad y se le dieron tres días para presentar su defensa^[79].

Nadie sabe qué estaba haciendo Caravaggio a esas horas. Es improbable que fuera algo bueno. Seis semanas después, el 19 de julio de 1605, se encontraba de nuevo en Tor di Nona, amonestado por el delito de *deturpatio portae*. Una mujer llamada Laura della Vecchia y su hija Isabella habían presentado la denuncia.

Deturpatio era un término legal específico que puede traducirse como «deturpación o vilipendio de casas^[80]». Siempre era una respuesta a lo que se percibía como un agravio o perjuicio. Los que lo llevaban a cabo solían actuar por la noche, cuando había menos posibilidades de ser sorprendidos por los *sbirri*. Con frecuencia hacían mucho ruido, gritando insultos o canciones obscenas como prelude de la venganza propiamente dicha. Entonces lanzaban piedras que destrozaban persianas y contraventanas. A veces también arrojaban vejigas de animales llenas de sangre o tinta para dejar otras marcas visibles de vergüenza, y ensuciaban las puertas o los pomos con excrementos. Las pintarrajeaban y hacían dibujos obscenos como falos o cuernos.

Las acusaciones presentadas contra Caravaggio por Laura della Vecchia y su hija no especifican qué métodos había empleado el pintor. Los términos de la acusación sugieren que había deteriorado la puerta de la casa, lo que en sí mismo puede sugerir la naturaleza del agravio del pintor. La *deturpatio* era una actividad casi exclusivamente masculina y lo habitual es que la llevaran a cabo hombres que habían sido rechazados por mujeres. ¿Acaso Isabella della Vecchia había incitado a Caravaggio y después había cambiado de opinión? ¿O había cerrado Laura della Vecchia la puerta de su casa —y, por tanto, metafóricamente, la puerta de la castidad de su hija— ante el enfurecido pintor? ¿O quizá Isabella no era más que una de las muchas prostitutas que el turbulento Caravaggio frecuentaba y con las que se peleaba? Hay razón para creer que, de alguna forma, el sexo estaba en el origen de la discusión. Cuando llegó el verano del agitado año de 1605, a Caravaggio le iban mal incluso sus relaciones con las mujeres.

PARLOTEO DE GANSOS

Caravaggio consiguió empezar a trabajar en al menos una pintura en el bochorno del verano romano de 1605: la *Madona de Loreto*, que le habían encargado unos dieciocho meses antes para la capilla Cavalletti en la iglesia romana de Sant'Agostino. La pintura estaba claramente influida por su visita a Loreto y su Santa Casa, que, según se decía, en la Edad Media había volado milagrosamente desde Nazaret hasta Italia para quedarse en Loreto. Como era de esperar, los protestantes tacharon de farsa el culto de Loreto. Incluso para muchos católicos devotos resultaba difícil creer una leyenda según la cual el hogar de la infancia de Jesús había llegado por los aires desde Nazaret hasta un oscuro bosque de la región de las Marcas, en el este de Italia. La popularidad del santuario se apoyaba en su gran atractivo popular y en la persuasiva retórica de sus promotores. El influyente tratado de Louis Richeome *Le Pelerin de Lorette* se publicó en francés en 1604, un año antes de que Caravaggio hiciera el cuadro. No tardó en ser traducido al latín, al italiano y a una serie de lenguas vernáculas, y se convirtió en un *bestseller* que atrajo a miles de peregrinos a la Santa Casa.

Richeome ponía gran énfasis en el milagro de la Encarnación y, por lo tanto, sostenía que Loreto era el más sagrado de todos los santuarios. El siguiente pasaje está tomado de su libro:

Una vez se han considerado por el nombre los lugares más renombrados del mundo, mencionados tanto por los escritores profanos como por las Sagradas Escrituras, la Santa Casa de *Loreto* los supera a todos en esta condición por haber sido el aposento en el que se celebró el matrimonio del Hijo de Dios con nuestra Naturaleza humana en el vientre de la Virgen, la obra más elevada y misteriosa de todas las realizadas por la santísima Trinidad, hacedora de todas las cosas; pues en virtud de ella Dios fue hecho hombre; el Creador, criatura; la causa suprema, efecto; la Palabra, carne; el espíritu tomó un cuerpo; el primero se convirtió en último y Alfa en Omega^[81].

En la época de Caravaggio había dos convenciones fundamentales para representar el santuario de Loreto. La Virgen y el Niño podían aparecer sentados en el tejado de la Santa Casa, como se decía que habían ido durante el mágico vuelo de Nazaret a Italia. O la Virgen podía aparecer simplemente de pie, cogiendo en brazos al Niño Jesús, en una posición cuyo modelo era una antigua estatua que habría sido tallada por el propio san Lucas y que estaba colocada en el altar del santuario.

Desviándose de las limitadas convenciones de la imaginería existente, Caravaggio representó a dos peregrinos modernos pobres arrodillados a la entrada del famoso

santuario. Son marido y mujer, o quizá madre e hijo. Han llegado con humildad, como debían hacer los peregrinos, para rezar ante la Reina de los Cielos. Tienen los pies desnudos y sucios, su ropa mugrienta y remendada. Su piedad honesta y sus semanas de peregrinaje han sido recompensadas con una visión. La Virgen se les aparece en el umbral mismo de la Santa Casa de Loreto. El Niño Jesús está en brazos de su madre y levanta un dedo de su mano derecha en gesto de bendecir. Coronada por una filigrana de oro, María inclina la cabeza hacia los peregrinos como para escuchar atentamente sus plegarias.

En la época de Caravaggio, los peregrinos entraban en Loreto descalzos y con ropas sencillas. Primero se dirigían al modesto aposento de la Santa Casa, que, como la humilde cuadra de la primera iglesia de san Francisco de Asís, había quedado inserta en un espléndido marco arquitectónico de mármol, alrededor del cual se construyó posteriormente la vasta nave de una catedral. Una vez allí, los peregrinos debían dar tres veces la vuelta a la Santa Casa sobre sus rodillas desnudas y después de haberse arrastrado así hacia la esperanza de salvación, se les permitía entrar en el santuario^[82].

Todo esto es el prelude que se da por sentado en esta amable fantasía de Caravaggio. La obra es un *tour de force* de populismo religioso sin rebozo: desnuda hasta la banalidad y dirigida directamente a las masas. La gratificación que ofrece es instantánea; la idea que representa, demasiado buena para ser cierta. Es la realización, en el arte, del sueño de todos los peregrinos. Al final de un viaje, descalzos y de rodillas, la visión. La puerta de la Santa Casa se ha convertido en una puerta al Paraíso. Los dos agotados peregrinos son recibidos por la Virgen y el Niño e implícitamente guiados a otro lugar mejor. Después de haber llegado tan lejos no tendrán necesidad de bastones.

Está dirigida de forma tan directa a la piedad popular que la *Madona de Loreto* con frecuencia ha suscitado cierta perplejidad: una pintura dulzona, sentimental, la única obra de Caravaggio que tiene algo de empalagoso. Pero en su tiempo fue insólita y atrevida. Ningún artista había puesto hasta entonces en el primer plano de un importante retablo religioso a dos figuras tan humildes como estos peregrinos arrodillados.

Existía una antigua tradición de incluir en la propia obra el retrato de los hombres y mujeres que la habían costado. Estos retratos de donantes, como se les conoce, con frecuencia presentan a las figuras arrodilladas de los piadosos benefactores a ambos lados de la Virgen y el Niño. Están incluidos dentro de la escena, pero al mismo tiempo separados de ella: son testigos más que participantes. En la *Madona de Loreto* Caravaggio dio la vuelta a esta convención: primero, haciendo que las dos figuras arrodilladas sean fundamentales para la historia sagrada (e incluso las catalizadoras de la historia, pues es su fe lo que ha provocado la visión de la misericordiosa Virgen y el Niño); y, segundo, representándolos no como acaudalados donantes sino como humildes peregrinos que han dado tres veces la vuelta al santuario arrastrándose de

rodillas. Los pies sucios del hombre, vueltos hacia el observador, ponen de relieve esta chocante inversión de una antigua tradición pictórica.

¿Qué pensarían de todo esto los Cavalletti, que eran los verdaderos donantes de la pintura? ¿Les desconcertó la sustitución de sus imágenes por las de dos humildes peregrinos? Sólo habrían hecho falta unos pequeños ajustes en la pintura para que se hubieran respetado las convenciones. Caravaggio podría haber pintado a la Virgen de pie con el Niño flanqueados por las figuras arrodilladas de Ermete y Orinzia Cavalletti a ambos lados, a la manera de los retratos de donantes tradicionales. No lo hizo, y tampoco se le pidió que lo hiciera.

Ermete Cavalletti ya había muerto cuando Caravaggio terminó la *Madona de Loreto*, pero, con toda probabilidad, habría aprobado sus innovaciones. Su dedicación a la Santissima Trinità dei Pellegrini está demostrada: como miembro de esa cofradía de legos, él, que era rico, se había humillado imitando a Cristo y había lavado los pies de peregrinos pobres. La pintura de Caravaggio afirmaba los valores pauperistas de esta institución con la misma contundencia. De hecho, cabría decir que el pintor repitió ese acto de abnegación, en nombre de Cavalletti, poniendo a peregrinos pobres en lugar de a sus acaudalados patronos. La sustitución incluso podría representar una suerte de metamorfosis ideal: los peregrinos arrodillados serían retratos metafóricos de Ermete y Orinzia Cavalletti, transformados en humildes peregrinos gracias a la generosidad de su corazón.

Con independencia de si Caravaggio tenía esta idea en mente, todo apunta a que la familia estaba muy satisfecha con la obra. No sólo fue aceptada sin dilaciones y sin modificaciones, sino que Orinzia Cavalletti dispuso ser enterrada bajo el suelo de esa misma capilla.

De nuevo Caravaggio había pintado un retablo monumental dirigido a los pobres y los hambrientos. La ubicación de la iglesia para la que lo realizó también formaba parte de su mensaje y su significado^[83]. Al terminar la *Madona de Loreto* se estaban exhibiendo obras suyas en dos de las iglesias más visitadas en el principal eje de peregrinación del norte de Roma. Cada año entraban en la ciudad desde el norte oleadas de peregrinos por la Porta del Popolo. A su izquierda encontraban inmediatamente la iglesia de Santa Maria del Popolo, para la que Caravaggio había pintado *La conversión de san Pablo* y *La crucifixión de san Pedro*. Desde ahí, la principal ruta de peregrinaje hasta San Pedro era la Via di Ripetta y su continuación, la Via della Scrofa, hasta la esquina con la Via dei Coronari. Girando a la derecha en esa calle, hacia el Tíber y el Ponte Sant'Angelo, el peregrino se encontraba en una de las arterias más congestionadas de Roma. La iglesia de Sant'Agostino se hallaba al comienzo de la Via dei Coronari, llamada así por sus numerosos talleres de fabricantes de rosarios, siempre repletos de turistas piadosos que compraban rosarios y otros recuerdos religiosos de su visita a la Ciudad Eterna. Caravaggio sabía que tenía garantizada una gran audiencia de personas devotas y humildes debido al lugar destacado de Sant'Agostino en el itinerario cristiano de la ciudad. A los peregrinos

que entraban en la iglesia y visitaban la capilla Cavalletti les ofrecía un espejo idealizado de su propio periplo, en el que podían verse a sí mismos alcanzando el ansiado final del viaje de cada peregrino.

Era este interés de Caravaggio por los pobres, y el lugar central que les asignaba en su teatro de la cristiandad, lo que más escandalizaba a sus críticos. Escribiendo a finales del siglo XVII, cuando los ideales pauperistas del comienzo de la Contrarreforma ya habían perdido su fuerza, Bellori atribuyó a Caravaggio el papel de un sedicioso revolucionario. Con obras como la *Madona de Loreto* había abierto una caja de Pandora de vulgaridad: «Entonces comenzó la imitación de cosas vulgares y ordinarias, buscándose la suciedad y la deformidad, como hacen algunos artistas con ahínco... Los ropajes que pintan son calzas, calzones y grandes gorras, y en sus figuras sólo les interesan las arrugas, los defectos de la piel y del aspecto físico, y representar los dedos nudosos y los miembros desfigurados por la enfermedad^[84]».

Giovanni Baglione compartía la aversión de Bellori al arte «popular» de Caravaggio y su realismo de lazareto. A diferencia de Bellori, Baglione era contemporáneo de Caravaggio y había ido a ver la pintura al poco tiempo de ser instalada. Su predecible desagrado por la obra sólo se vio intensificado por las masas que atraía: «En la primera capilla a mano izquierda en la iglesia de Sant'Agostino pintó del natural una Virgen de Loreto con dos peregrinos; él tiene los pies embarrados y ella se cubre la cabeza con una cofia sucia y rota, y debido a estas trivialidades en una gran pintura el público se dedicaba a parlotear sobre ella^[85]».

La palabra que Baglione empleó para «público» era *popolani*, que denota específicamente a las clases bajas: campesinos, *hoi polloi*. Para «parlotear» utilizó *schiamazzo*, que significa charla ruidosa, pero también puede emplearse para describir el parloteo de los gansos.

Bellori y Baglione representaban los valores de la academia, del estilo clásico idealizado. Pero no sólo defendían una idea concreta del decoro en el arte: también defendían el poder y la riqueza y unas formas de arte religioso que se imponían a las masas de fieles cristianos, pero que no necesariamente las representaban. Caravaggio no había pintado la *Madona de Loreto* para ellos. La había pintado para los *popolani*, y tanto si parloteaban como si no, lo cierto es que para ellos sí era significativa. Por algo se conoce esta pintura por su nombre «popular», que es, simplemente, la *Madona de los peregrinos*.

LENA, QUE ESTÁ EN LA PIAZZA NAVONA

Se ignora cuándo terminó y presentó Caravaggio su retablo exactamente. Quizá no fuera hasta el otoño de 1605 o incluso después. Probablemente seguía trabajando en él a finales de julio, pero no pudo haber avanzado en agosto porque durante todo ese mes volvió a tener problemas con la ley.

El 29 de julio de 1605 un notario llamado Mario Pasqualone acusó a Caravaggio de asalto y lesiones. Todavía sangrando, el joven llegó al despacho de cierto Paolo Spada, donde testificó bajo juramento ante el secretario del tribunal de lo criminal:

Estoy en este oficio porque he sido atacado por Michelangelo da Caravaggio, el pintor, como voy a relatar. Cuando Messer Galeazzo y yo — más o menos una hora después de anochecer [8:30 de la tarde]— estábamos paseando por la Piazza Navona delante del palacio del embajador español, de repente sentí un golpe en la nuca. Caí al suelo y me di cuenta de que había sido herido en la cabeza por lo que me pareció el golpe de una espada. Como puede ver, tengo una herida a este lado de la cabeza. Entonces, el agresor huyó.

No llegué a ver quién me hirió, pero nunca he tenido disputas más que con el citado Michelangelo. Hace varias noches tuvimos unas palabras en el Corso a causa de una mujer llamada Lena, que está en la Piazza Navona, pasado el palacio, o, mejor dicho, el portón del palacio, de Messer Sertorio Teofilo. Es una mujer de Michelangelo. Por favor, permítame que me retire para ir a curarme las heridas^[86].

Cuando Pasqualone se marchó, pasó a declarar su compañero, Galeazzo Roccasecca, que dijo ser escribiente de cartas apostólicas:

Vi a un hombre con un arma descubierta en la mano. Parecía una espada o un arma de fuego pequeña. Se volvió de inmediato y dio tres saltos y después giró hacia el palacio del ilustre cardenal Del Monte, que estaba cerca de la callejuela en la que nos encontrábamos. Pregunté a Messer Mariano: «¿Qué ha sido? ¿Qué ha sido?», y me respondió: «Me han atacado y estoy herido». Vi que tenía una herida en la cabeza y dijo: «Me han atacado... Sólo puede haber sido Michelangelo da Caravaggio». Y ésa es la verdad^[87].

Unos setenta años después, Giambattista Passeri escribió un largo y pormenorizado relato de lo que pudo estar en el origen del conflicto entre Caravaggio y Pasqualone. Passeri era pintor, poeta y autor de vidas de artistas a quien habían contado una versión de la historia mientras investigaba en los estudios de artistas de

la Roma barroca. Después de aplicar una generosa capa de barniz literario a la anécdota original, la incluyó como anécdota curiosa en la primera edición de su vida del pintor Guercino^[88]:

En la primera capilla situada a la izquierda de la entrada en San Agostino, Caravaggio pintó una Sagrada Virgen con el Niño en brazos y dos peregrinos adorándola. En aquella época, él vivía en la Casa de las Ocho Esquinas, en uno de los callejones que hay detrás del Mausoleo de Augusto. Cerca de allí vivía una dama con su hija, que no carecía de atractivo; eran pobres pero honestas. Michelangelo quería que la joven posara para la Madre de Dios que iba a pintar en esta obra y lo logró ofreciéndole una suma de dinero que era lo suficientemente importante, teniendo en cuenta que eran de condición modesta, para conseguir su propósito.

La muchacha estaba siendo cortejada por un joven que era notario de profesión y que había pedido a la madre la mano de su hija en matrimonio. No obstante, siempre había recibido una respuesta negativa porque esta sencilla e ingenua mujer no quería dar su hija a un notario pues, según decía, todos los notarios están condenados sin remisión. A él le indignó que le rechazaran, pero se dedicó a seguir a la joven. Descubrió así que iba frecuentemente a casa de Caravaggio y pasaba allí largos periodos de tiempo posando para él.

Lleno de celos y completamente enfurecido, un día se las arregló para encontrarse con la madre y le dijo: «Buena mujer, usted que es tan escrupulosa y tan vigilante, y sin embargo su amada hija, que me negó en matrimonio, va a ver a ese miserable pintor, que puede hacer lo que quiera con ella. En verdad, que ha hecho una buena elección, digna de su clase, impidiendo que se case con un hombre como yo para hacerla concubina de ese sinvergüenza. Ahora puede quedársela y espero que le sirva de mucho». Y se marchó dejándola confusa y muy preocupada.

A esta dama le parecía que, inadvertidamente, había cometido un error al llevar a su hija a Michelangelo, aunque lo había hecho de buena fe, y también le parecía que el notario tenía una razón de peso, al menos desde su punto de vista, para hablarle tan mal. Inmediatamente fue a ver a Caravaggio llorando y se quejó de lo que había ocurrido por su culpa. Él sonrió con amargura al escuchar la acusación y le preguntó quién era la persona que la había tratado de forma tan injusta. Por la descripción de ella le reconoció como un individuo al que veía con frecuencia en la calle. Entonces consoló a la dama con palabras amables y la envió a su casa.

El incidente le trastornó y, como era irritable y violento por naturaleza, a la mañana siguiente ocultó una hachuela bajo el abrigo y salió a buscar a dicho joven. Era miércoles, día de mercado, y decidió llevar el asunto hasta la Piazza Navona, justo en pleno mercado. El incidente se produjo delante de la

iglesia de S. Giacomo degli Spagnoli, cerca de la fuente del Tritón. Se acercó al notario y le dio en la cabeza un golpe tan terrible con la hachuela que cayó al suelo inconsciente y cubierto de sangre. Además, le dijo: «Aprende a comportarte si no sabes cómo». Después de la fechoría se refugió en San Luigi dei Francesi y permaneció allí durante largo tiempo. Por suerte para Caravaggio, el notario no murió del golpe, aunque quedó inconsciente y estuvo enfermo durante mucho tiempo. Aquello ocurrió unos años antes de que resolvieran el conflicto y acordaran una indemnización^[89].

En varios aspectos llamativos, el relato de Passeri está muy cerca de la declaración hecha inmediatamente después del incidente. Passeri menciona correctamente la profesión de Pasqualone, el lugar en que se produjo el ataque y lo describe como una agresión por sorpresa a un hombre desarmado. Así que, aunque sus heroínas, «pobres pero honestas», recuerdan a personajes de cuento de hadas, hay razones para tomar en serio la afirmación de que el origen de la disputa estaba en la joven que posaba para Caravaggio.

Por otra parte, la descripción de Passeri de las dos mujeres como virtuosas criaturas de un mundo de fábula es una importante desviación respecto a las declaraciones originales de los testigos. Aunque breve, la descripción de Pasqualone de la misteriosa Lena sugiere que en realidad era una prostituta. Dos frases muy precisas de su testimonio pueden arrojar luz no sobre este incidente específico, sino también sobre la debatida cuestión de las actividades nocturnas de Caravaggio: la otra vida que con tanta energía llevaba en las sombras de la ciudad.

Las palabras exactas de Pasqualone para describir a la joven fueron «*una donna chiamata Lena che sta in piedi a Piazza Navona*», literalmente «una mujer llamada Lena que está en la Piazza Navona». Esta forma de describir a una mujer que siempre está en un sitio determinado encierra una insinuación y la expresión sigue utilizándose hoy en italiano para hablar de una prostituta. De hecho, en esa zona, por aquella época, había una conocida prostituta llamada Lena Antognetti, que fue detenida en la Piazza Catinaro —la actual Piazza Cairoli—, delante de la iglesia de San Carlo ai Catinari en la noche del 1 de noviembre de 1604^[90]. Al parecer, se dirigía a su casa, pero la detuvieron por estar en la calle después del toque de queda.

La segunda observación del joven notario sobre Lena es aún más intrigante. Dice sin ambages que «*e donna di Michelangelo*», lo que significa literalmente que «es una mujer de Caravaggio», pero implica una forma determinada de posesión. Significativamente Pasqualone *no* la describe como «*la donna di Michelangelo*», sino simplemente como «*donna di Michelangelo*», lo que sugiere que era una entre varias mujeres. Pasqualone quizá sólo estuviera diciendo que Lena era una de las varias prostitutas que Caravaggio frecuentaba^[91], pero también podía estar dando a entender que era una de las varias prostitutas *controladas* por Caravaggio y que, por lo tanto, el pintor era un proxeneta durante parte de su tiempo.

Las observaciones de Pasqualone explicarían así buena parte de las incursiones nocturnas, aparentemente erráticas, y del comportamiento impredecible de Caravaggio. Su vida no sería entonces menos violenta, pero sí más lógica. No hay duda de que Caravaggio empleaba prostitutas como modelos. Pintó a Fillide Melandroni y, seguramente, a Anna Bianchini, la amiga de Fillide. Pintó a Lena, la prostituta callejera y, según Giulio Mancini, que conocía bien a Caravaggio, al menos otra prostituta posó para él en Roma. Quizá simplemente él y sus amigos conocían a muchas prostitutas y cortesanas; después de todo, estas mujeres solían moverse en los mismos círculos y vivir en los mismos lugares que los pintores, escultores y arquitectos. Pero es posible que hubiera algo más. Caravaggio necesitaba mujeres que posaran para él, así que, en vez de estar a merced de los proxenetas, ¿por qué no hacerse con un pequeño grupo de prostitutas? Así, las utilizaría siempre que lo necesitase, lo que no resultaría fácil en otro caso. No tendría que deber favores a nadie, algo que siempre le incomodaba. De paso ganaría un poco de dinero adicional y tendría sexo gratis. Por su parte, las prostitutas tendrían una forma de ganarse la vida y un formidable protector.

Caravaggio utilizaba sus contactos para poder llevar espada y puñal con impunidad adonde quisiera. Aunque no siempre llevaba una licencia, normalmente podía contar con que el cardenal Del Monte, o su mayordomo, le sacaran del problema. Quizá una de las razones por las que Caravaggio iba armado todo el tiempo es que cuando estaba en la calle también estaba trabajando, vigilando a «sus» mujeres.

Muchos de los incidentes conocidos en los que se vio envuelto apoyan, al menos de manera circunstancial, esta hipótesis. ¿Qué tipo de discusión sobre una prostituta podría haber conducido a una agresión brutal y súbita como la que sufrió Pasqualone a manos de Caravaggio? La respuesta romántica es que ambos estaban enamorados de la joven. Pero, en ese caso, la solución habría sido un duelo. Habría sido una cuestión de honor, mientras que Caravaggio trató a su víctima con un desprecio deliberado^[92]. Si, por el contrario, Lena era una de las prostitutas de Caravaggio, resulta más fácil explicar el vergonzoso ataque por la espalda. Pasqualone quizá fuera un cliente que no había pagado o que había maltratado a la joven de alguna forma, por lo que Caravaggio se vengó públicamente, enviando un mensaje inequívoco a todos los presentes.

Vistos desde esta perspectiva, muchos de los detalles menores o intrigantes del historial delictivo del pintor se vuelven más nítidos. Se le ve salir de casa con frecuencia, armado, a altas horas de la noche. Tira piedras a la casa de dos mujeres que le han molestado de alguna forma relacionada con el sexo. Durante la tarde de la *deturpatio*, se detiene para hablar en la calle con Menicuccia, una prostituta a la que, según parece, conoce bien. Todo esto es congruente con el comportamiento de un proxeneta.

La enemistad entre Caravaggio y Ranuccio Tomassoni, que pronto alcanzaría su

momento álgido, es posible que también fuera territorial. No hay duda de que Tomassoni era un proxeneta. Caravaggio pintó a una de sus chicas, Fillide Melandroni, y después de que posara para él quizá tratara de convencerla también de que trabajara para él.

EL CASO DEL TECHO ESTROPEADO

A finales de julio de 1605, cuando pesaban sobre él la acusación de agresión a Pasqualone y la de *deturpatio* de Laura e Isabella della Vecchia, Caravaggio incumplió la libertad condicional y huyó a la ciudad costera de Génova. Probablemente llevaba cartas de presentación de algunos de sus patronos y protectores en Roma. Ottavio Costa y Vincenzo Giustiniani, ambos entusiastas coleccionistas de obras de Caravaggio, tenían fuertes vínculos con la ciudad, lo mismo que la familia Colonna, sus protectores desde la infancia. La Marchesa Costanza Colonna vivió en Roma, en el Palazzo Colonna, entre 1600 y 1605. Los Colonna estaban unidos por lazos de matrimonio con una de las grandes familias genovesas, los Doria. En cuanto Caravaggio llegó a Génova se presentó a uno de los parientes de la Marchesa, el príncipe Marcantonio Doria, que le ofreció un prestigioso encargo, si bien no prosperó.

Caravaggio pasó la mayor parte del mes fuera. En tres ocasiones distintas entre el 3 y el 19 de agosto, un notario judicial romano informa que no compareció en la vista por la denuncia interpuesta por Laura della Vecchia. Se le citó repetidas veces y finalmente se le impuso una multa por desacato^[93]. Entre tanto, seguía sus movimientos Fabio Masetti, un agente que trabajaba en Roma para Cesare d'Este, duque de Módena.

Masetti vigilaba de cerca a Caravaggio en el verano de 1605 porque estaba intentando conseguir que pintara un cuadro para su patrono. Aquel mismo año, a Cesare d'Este se le había ocurrido la idea de organizar otra competición pictórica entre Caravaggio y Annibale Carracci. Después de la competición en la capilla Cerasi en 1605, el escenario del desquite sería «una capilla de la Virgen» del recién renovado castillo ducal de Módena. La idea era que cada artista pintara una escena de la vida de la Virgen. Carracci realizaría el retablo y Caravaggio un solo lienzo para una de las paredes. Pero hubo problemas desde el principio. Carracci estaba afectado por la depresión y Caravaggio tenía buenas razones para rechazar los términos del encargo: su pintura sería considerablemente más pequeña que la de su rival, y en marzo de 1605 otro de los agentes del duque en Roma, Attilio Ruggieri, informó de que Caravaggio estaba intentando librarse del encargo y había señalado agresivamente que el duque haría mejor en contratar a un miniaturista para pintar figuras tan pequeñas^[94]. Los honorarios de Caravaggio sólo serían de 50 o 60 *scudi*, mientras que a Carracci se le habían ofrecido 200.

Al final cedió y durante aquel verano la responsabilidad por la gestión del encargo pasó de Attilio Ruggieri a Masetti, cuyas cartas de Roma a Módena van desgranando sus frustraciones. El 17 de agosto Masetti informó al duque de que era imposible obligar a pintar al depresivo Carracci y que lo único que cabía hacer era amoldarse al extraño «humor» del pintor. Entre tanto, añadió, «Caravaggio, acusado

de desacato al tribunal, se encuentra en Génova^[95]». El 20 de agosto Masetti informaba de que Carracci seguía estando completamente intratable pero que se estaba intentando conseguir la vuelta de Caravaggio a Roma: «Se está negociando un arreglo para Caravaggio; en cuanto se consiga, no dejaré de presionarle^[96]». Quizá Del Monte seguía intercediendo por Caravaggio, como había sugerido Galeazzo Roccasecca en su testimonio para Pasqualone a finales de julio.

La siguiente carta de Masetti, del 24 de agosto, muestra que el agente de D'Este estaba intentando presionar a Caravaggio a través de Del Monte.

Quando oí que Caravaggio se había presentado en Roma con la esperanza de un arreglo, acudí al cardenal Del Monte para que le ordenara que entregase el cuadro a Vuestra Alteza, el cual me prometió que estaría terminado muy pronto, aunque uno no puede fiarse [de Caravaggio]. Se dice de él que no anda bien de la cabeza [«*e uno cervello stravantissimo*»] y también que el príncipe Doria le ofreció 6000 *scudi* para que le pintara una *loggia* [en Génova], pero no quiso aceptar, aunque casi se había comprometido a ello. Se me ocurrió sondear la posibilidad de que, al estar en situación de rebeldía [de Roma], viniera aquí [a Módena], donde podría haber dado cumplida satisfacción a los deseos de Vuestra Alteza. Pero al ver que es tan inestable, no he hecho nada^[97].

Que Caravaggio rechazara esa suma de dinero por una tarea tan modesta como decorar una *loggia* le pareció caprichoso a Masetti. Pero el pintor nunca aprendió a trabajar al fresco, por lo que no podría haber aceptado el encargo incluso aunque lo hubiera deseado. Además, tenía asuntos que atender en Roma. Aparte de otras cosas, debía organizar varias sesiones de trabajo con Lena para terminar la *Madona de Loreto*, que ya llevaba mucho retraso.

Caravaggio estaba de vuelta en Roma más o menos una semana antes de que acabara ese mes. El 26 de agosto firmó una paz judicial con Mariano Pasqualone. Probablemente pagó por daños y perjuicios, aunque las convenciones legales dictan que tales documentos parezcan acuerdos entre caballeros: «Las partes antes nombradas, exhortadas y persuadidas por amigos comunes, decidieron reconciliarse como corresponde a buenos cristianos...»^[98].

A cambio del perdón del gobernador de Roma, Caravaggio firmó la siguiente declaración:

Yo, Michelangelo Merisi, habiendo sido insultado por Messer Mariano, secretario de la vicaría, como de día iba sin espada, decidí agredirle donde le encontrara. Una noche, tropecé con él cuando iba acompañado de otro hombre y, después de reconocerle sin lugar a dudas, le atacué. Lamento mucho lo que hice y si no lo hubiera hecho ya, no lo haría. Le ruego su perdón y

reconciliación, y considero que el citado Messer Mariano, con una espada en la mano, es capaz de defenderse contra mí o contra cualquiera. Yo, Michelangelo Merisi, afirmo todo lo dicho anteriormente^[99].

Los abogados de Pasqualone debieron de insistir en incluir algunas de las frases más humillantes de esta hipócrita disculpa. ¿Le dolió a Caravaggio firmarla o se lo tomó flemáticamente, como un medio para alcanzar un fin? La agresión con arma mortal era un delito grave y había podido librarse con relativa facilidad. Lo que es intrigante es que esta reconciliación se firmase en el Palazzo Quirinale, en la antecámara del sobrino papal, Scipione Borghese. ¿Es posible que el nuevo cardenal Borghese hubiese ayudado a organizar la tregua entre Caravaggio y Pasqualone? Fue por estas fechas cuando la sombría representación penitencial de *San Jerónimo escribiendo* llegó a la colección de Scipione Borghese. Quizá fuera un regalo, en agradecimiento por algún favor. Llama la atención lo lúgubre que es esta obra. La figura marchita y flaca del santo aparece sentada en la penumbra escribiendo un gran libro. Su rostro, con profundas sombras, y su cabeza calva, están realizados en un *chiaroscuro* tan riguroso que se semejan a la calavera que tiene en la mesa delante de él como *memento mori*: una mórbida rima visual.

Caravaggio estaba topando con más dificultades de las que esperaba. Mientras se hallaba en Génova su indignada patrona había aprovechado su ausencia para quedarse con sus pertenencias como pago del alquiler y cambiar las cerraduras de la casa en Vicolo dei Santa Cecilia e Biagio. Por este motivo el 26 de agosto se llevó a cabo un inventario. Estaban incluidas «dos grandes pinturas por terminar de pintar». Una de ellas quizá fuera el lienzo inacabado de la *Madona de Loreto*, ahora inaccesible en su estudio. Con toda probabilidad, la otra era *El tránsito de la Virgen*, encargada por el jurista Laerzio Cherubini como retablo para una capilla que había adquirido en la iglesia de Santa Maria della Scala en Roma en 1601 y cuya entrega ya llevaba mucho retraso.

Caravaggio decidió dar rienda suelta a su ira contra la patrona que no le permitía acceder a la casa con otra *deturpatio*. Sólo cuatro días después de firmar la paz con Mario Pasqualone se volvían a querellar contra él por arrojar piedras a una ventana. La agresión se produjo en las primeras horas del 1 de septiembre y ese mismo día Prudentia Bruni estaba expresando sus agravios en el juzgado:

La pasada noche, hacia la quinta hora [1 de la madrugada], el citado Michelangelo llegó y tiró tantas piedras a la celosía de mi ventana que la rompió por un lado, como puede ver Su Señoría.

[El notario añade: *entonces presentó la celosía de madera rota por un lado, así como varias piedras que había en la citada ventana, que fueron incluidas como pruebas*].

Y poco después regresó con otros, tocando la guitarra; se detuvieron en la

esquina del callejón y hablaron entre ellos, pero no pude oír las palabras exactas que decían.

El citado Michelangelo hizo esto porque tiene alquilada una casa de mi propiedad, que está al lado de la casa donde vivo. Hace unos días hirió a un secretario de la vicaría y huyó. Me debe el alquiler de seis [el notario añade: *corrección, cuatro*] meses y ha estropeado un techo de la citada casa, por lo que obtuve un mandato [...] para llevarme las cosas que hubiera dejado en la casa, dejando una fianza en depósito, y así lo hice. Por despecho a causa de esto me rompió la celosía. Iban con él otras tres personas. Por eso presento esta denuncia y exijo que sea castigado de conformidad con la justicia^[100].

Cuatro días después el magistrado interrogó a dos de los vecinos de la patrona: una mujer llamada Francesca Bartoli y una dama llamada Lucretia, que era viuda de cierto Ferdinando, de Perugia. En declaraciones separadas las dos negaron haber oído o visto nada en la noche en cuestión, pero sabían cómo era Caravaggio.

Prudentia Bruni había mencionado los daños en un techo de la casa alquilada. ¿Podrían haberse debido a los heterodoxos métodos de trabajo del pintor? Su afición protocinematográfica a una potente iluminación dirigida hacia abajo debió de haber requerido ingeniosos preparativos del estudio. Como hemos visto, Bellori escribió que había colocado «una lámpara en lo alto, de forma que la luz cayera a plomo». En la misma línea Sandrart señaló que a Caravaggio le gustaba trabajar en un espacio oscuro con una sola fuente de luz que viniera de arriba. En la práctica podría haberse servido para ello de una potente llama, quizá una antorcha de brea, cuya luz habría orientado mediante uno de los espejos que había en el estudio. Obviamente esto hubiera bastado para chamuscar el techo del estudio. O quizá simplemente aprovechara la poderosa luz solar que se reflejaba en las azoteas de las casas de su calle. Quizá había conseguido el efecto deseado simplemente oscureciendo las ventanas y haciendo un orificio en el techo por donde penetrara la luz del sol.

El último procesamiento del pintor no contribuyó a mejorar el ánimo del agente de Cesare d'Este. El 7 de septiembre envió otra misiva a su señor en Módena. Ninguna de las dos pinturas encargadas estaba siquiera comenzada. No había esperanza de conseguir algo de Annibale Carracci porque era completamente incapaz de trabajar debido a la depresión. En cuanto a Caravaggio: «el pasado sábado se resolvió su desacato al tribunal por las heridas causadas a un notario, pero parece que ahora está involucrado en otro incidente^[101]».

Cinco semanas después, el 12 de octubre, en un intento desesperado de impulsar a Caravaggio a hacer algo, Masetti le entregó un anticipo de 12 *scudi*. Para entonces el pintor había encontrado un nuevo alojamiento y probablemente había recuperado las pertenencias suyas que se había apropiado Prudentia Bruni (aunque no sabemos cómo resolvieron sus diferencias). Se trasladó a casa de Andrea Ruffetti, un abogado interesado en el arte y la literatura que vivía en la Piazza Colonna, casi al lado del

palacio del primer protector de Caravaggio, la Marchesa di Colonna.

Su cambio de casa no fue acompañado de una vida más ordenada. En la segunda mitad de octubre Caravaggio resultó herido en una pelea con una persona o personas desconocidas. El asunto fue lo suficientemente serio como para justificar una investigación. Pero cuando se presentó la ley en su casa, el pintor, que no se podía mover de la cama, se mostró decididamente comunicativo. El informe del oficial encargado de la investigación está fechado el 24 de octubre de 1605:

Yo, notario público, etc., visité al pintor Michelangelo Caravaggio, que guardaba cama en la casa del señor Andrea Ruffetti en la Piazza Colonna, con heridas en la garganta y el oído izquierdo. Debido a los vendajes, esta herida se notaba pero apenas podía verse. Juró decir la verdad y cuando le pregunté dónde y por qué le habían herido, así como el autor de sus heridas, respondió: «Me lo hice yo mismo con la espada cuando me caí por la calle, no sé dónde fue y no había nadie más». Aunque le exhorté varias veces a que dijera la verdad, respondió: «No puedo decir nada más». Y no obtuve de él otra respuesta^[102].

Durante aquel invierno el agente del duque d'Este siguió insistiendo a Caravaggio. El 5 de noviembre de 1605 informó que «Caravaggio dice que el cuadro casi está terminado y que necesita dinero; le respondí que en cuanto cumpliera su parte el dinero no habría de faltar^[103]». Pero el 16 de noviembre Masetti había capitulado a las peticiones de Caravaggio. Aquel día anotó que había pagado al artista otros 20 *scudi* «porque con toda seguridad el cuadro estará acabado para el siguiente fin de semana^[104]».

Pero no estuvo terminado para el siguiente fin de semana. Ni para el siguiente. Ni para el otro. Después de un largo silencio Fabio Masetti volvió a escribir una carta exasperada el 18 de enero de 1606: «He entregado a Caravaggio 32 *scudi* por esto. Se pone rojo cuando me ve». Cesare d'Este nunca tendría su pintura^[105].

«TANTOS PROBLEMAS»

Es improbable que Caravaggio sintiera algún remordimiento por la pintura inacabada, muy probablemente ni siquiera comenzada, para el palacio ducal de Módena o que se avergonzara por el dinero que había pedido por ella. A comienzos de 1606 ya había empezado a trabajar en un encargo mucho más prestigioso. Por fin se le había pedido un retablo para San Pedro, la piedra angular de la cristiandad católica.

Los engranajes de la influencia papal habían funcionado a su favor. Scipione Borghese, satisfecho con su nueva pintura, *San Jerónimo escribiendo*, había recomendado a Caravaggio ante el Papa. Según Bellori, el sobrino del Papa «había presentado a Caravaggio al papa Pablo V, al que retrató sentado y por quien fue generosamente recompensado^[106]». El retrato se ha perdido, aunque en las colecciones del Palazzo Borghese se conserva una torpe copia. El favor papal trajo consigo nuevos encargos. Pablo V tenía planes para San Pedro y Caravaggio empezó a formar parte de ellos.

En septiembre de 1605 el nuevo Papa había ordenado la demolición de la antigua nave de San Pedro que había sobrevivido bajo la gran cúpula de la nueva catedral comenzada por Bramante y terminada por Michelangelo. Los siete altares perdidos en la destrucción de la antigua basílica se trasladaron al nuevo transepto. Uno de ellos era propiedad de la cofradía de los Palafrenieri o «palafreneros papales», cuya patrona era santa Ana. A finales de octubre los miembros de la cofradía habían decidido encargar un retablo para su «altar de santa Ana en San Pedro^[107]». Un mes después su decisión se orientaba hacia Caravaggio.

El 1 de diciembre de 1605 el diácono Antonio Tirelli entregó al pintor un anticipo de 25 *scudi*. Caravaggio sólo recibiría otros 50 *scudi* en total, unos honorarios bajos para una obra de tanta importancia, pero no estaba en posición de exigir más. Le acababan de desahuciar, estaba endeudado, había sufrido una herida de espada y, de nuevo, volvía a tener problemas con la ley. El encargo le debió de parecer una oportunidad providencial para salir de la situación. En menos de cuatro meses había pintado y entregado el retablo.

La *Madona de los palafreneros*, también llamada *Madona de la serpiente*, es una obra inquietante. De escala monumental —3,5 metros de altura por 2 de ancho— muestra a tres figuras absortas en una confrontación con el mal absoluto. La Virgen y el Niño Jesús aplastan juntos la cabeza de una serpiente bajo sus pies. Mientras la criatura se retuerce en la agonía de la muerte, santa Ana, frágil y encorvada por los años, observa solemnemente. Por la gracia de Dios, el demonio es derrotado.

La pelirroja Lena, «*donna di Caravaggio*», volvió a desempeñar el papel de la Virgen. Vestida con un traje muy escotado de color coral, se inclina para sujetar a su hijo mientras pone su pie sobre el de ella para aplastar la serpiente. Es un niño de unos cuatro años, de cabello rizado pelirrojo. Si no fuera por la presencia del animal

podrían ser simplemente una madre y su hijo jugando a caminar sobre los pies de ella, bajo la mirada de su abuela.

La atmósfera de la pintura es tranquila y extraña. No hay sensación de drama porque en vez de contar una historia Caravaggio se vio obligado a representar una alegoría. El resultado parece una imagen de un libro de emblemas representada como un *tableau vivant* por seres humanos de carne y hueso. La opulenta Virgen sujeta a su hijo por debajo de los brazos. Santa Ana, medio perdida en las sombras, tiene tendones nudosos en el cuello y la clavícula, mientras que la piel de su tez marchita parece tan seca como las hojas de otoño.

El tema prescrito para la pintura estaba concebido para ilustrar una tesis teológica concreta. Tenía su origen en el tan debatido pasaje del Génesis en el que Dios maldice a la serpiente que ha tentado a Eva a comer del Árbol del Conocimiento: «Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer y entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza, y tú le acecharás el calcañal» (Génesis, 3:15). De acuerdo con una larga tradición, esto era una referencia profética a la Virgen María, la llamada «Segunda Eva». Al alumbrar a Jesucristo, redimiría a la humanidad del Pecado Original y anularía el daño hecho por la traidora serpiente en el Jardín del Edén: aplastando la cabeza de la serpiente, como se había predicho en el Génesis. Sin embargo, los protestantes, que recelaban del culto a la Virgen María porque podía desviar la atención del culto a Jesucristo, no estaban de acuerdo con esta interpretación. Lutero declaró que únicamente Cristo podía redimir a la humanidad. La Iglesia católica había reafirmado su posición en una bula papal de 1569 que proclamó: «La Virgen aplastó la cabeza de la serpiente con la ayuda de aquel a quien había alumbrado».

La pintura de Caravaggio debía traducir las palabras en una imagen, llevar este artículo de la fe católica a una expresiva pintura que todo el mundo pudiera comprender. Se preocupó de incorporar en cada detalle el significado subyacente de la alegoría. Al retorcerse, la serpiente forma espirales desiguales y rotas, mientras que Cristo dibuja un círculo perfecto con los dedos pulgar e índice de su mano extendida, círculo que se refleja en los halos que flotan sobre su madre y su abuela. La serpiente es la muerte. Cristo es la vida eterna, la perfección encarnada. La humilde figura de santa Ana está ahí no sólo porque era la patrona de la cofradía de los Palafrenieri, sino para reforzar la idea de la Inmaculada Concepción, la convicción de que su hija, María, fue preservada del Pecado Original. En la pintura de Caravaggio santa Ana está envuelta en la oscuridad, mientras que su hija está bañada en la luz. Esto significa que la virtud de santa Ana, por grande que fuera, sólo fue una tenue prefiguración del resplandor de María.

La Virgen y el Niño parecen tensos y atentos, concentrados en aplastar a la serpiente. Da la impresión de que el propio Caravaggio se aproximó a la pintura con cautelosa circunspección, refrenando el lado más agresivo de su originalidad y suavizando las aristas de su estilo: aquí no hay flancos de caballos, ni pies sucios

dirigidos al espectador, ni ningún tabú para la piedad convencional, o eso es lo que él esperaba. Se esforzó por producir una rúbrica irreprochable de la ortodoxia mariana, tal y como había establecido la Iglesia de la Contrarreforma..., lo que debió de hacer aún más penoso lo que ocurrió después. En los archivos de los Palafrenieri se cuenta la historia de la recepción de la pintura.

El 8 de abril Caravaggio hizo entrega de la obra y dio un certificado al diácono de la cofradía. Es el único caso conocido de un artista que firma una declaración de esta índole en un escrito de su puño y letra: «Yo, Michelangelo da Caravaggio, estoy satisfecho con la pintura que he realizado para la Compañía de Santa Ana, y doy fe de ello escribiendo y firmando esto el 8 de abril de 1606^[108]». El 14 de abril el cuadro se exhibió en la capilla de la confraternidad. Los archivos muestran que aquel día se pagó 1 *scudo* a un carpintero llamado Pierfrancesco por instalarlo en el altar de Santa Ana en San Pedro. El 16 de abril, dos días después, fue retirado. Se dio la orden de que se guardara en la iglesia de Sant'Anna dei Palafrenieri, la iglesia de los palafreneros papales. Una mañana de primavera, el monumental retablo de Caravaggio se cargó en una carreta y una mula lo llevó a su nuevo destino por las empedradas calles de la ciudad.

Para un pintor tan susceptible en lo que atañía a su honor, la humillación de este inesperado revés debió de haber sido muy hiriente. ¿Por qué fue rechazada la pintura? Por la época en la que Caravaggio la entregó había surgido una disputa sobre el derecho de los Palafrenieri al altar en San Pedro, pero incluso después de su resolución a principios de mayo la confraternidad declaró explícitamente que no la quería. A mediados de junio de 1606 se la vendió a Scipione por 100 *scudi*. Esta solución beneficiaba a las dos partes: los Palafrenieri se libraban de una pintura que no les gustaba, obteniendo además un pequeño beneficio sobre su desembolso inicial, y Borghese adquiriría una nueva obra del pintor que más admiraba a precio de saldo.

Es posible que a los Palafrenieri les ofendiera la forma en que aparecía su querida patrona, santa Ana, como una arrugada anciana en la penumbra. La teología respaldaba la idea de que ella representaba a todas las generaciones de ancianos antes de la llegada de Cristo, que habían vivido en la oscuridad, pero a los Palafrenieri quizá no les gustara el efecto general. No obstante, sus principales objeciones seguramente se centraron en las otras dos figuras. La explicación más verosímil del rechazo es la que ofrece Bellori, según la cual sacaron la pintura de San Pedro «por la representación ofensiva de la Virgen con el Niño Jesús desnudo^[109]».

La desnudez del Niño Jesús quizá se considerase indecorosa, pero se habría podido cubrir fácilmente con un paño. Más bien, fue la representación de la Virgen como Lena con un escotado vestido lo que realmente causó el problema. Dirigiéndose de nuevo a la masa de católicos corrientes —y en particular a las mujeres, entre las que el culto mariano era más fuerte—, Caravaggio la había pintado como el tipo de madre con la que las madres reales se identificarían. Había resaltado su ternura, inclinándose sobre el niño con solícita atención, pero debido a ello había revelado

buena parte del busto. No resulta difícil darse cuenta por qué una Virgen tan voluptuosa podría causar recelos. El cardenal Gabriele Paleotti, cuyo popular *Discurso sobre las imágenes sagradas y profanas* establecía los códigos de artistas y patronos de la Contrarreforma, escribió que una pintura de la Virgen con la más mínima insinuación de lascivia le «producía náuseas^[110]».

No hay razón para dudar de las intenciones piadosas de Caravaggio. Es probable que pretendiera poner de relieve el aspecto maternal de la Virgen y la representara en esa postura para transmitir una torpeza conmovedoramente auténtica. Pero, si fue así, calculó mal. Una mujer vestida de rojo, que se inclina hacia delante con la falda recogida, era demasiado real para permitir su entrada en San Pedro. A los ojos de la Iglesia de la Contrarreforma, María era pura y perfecta, la Reina de los Cielos. La María que había pintado Caravaggio no era así. En la memorable observación de Roberto Longhi, casi podría ser «una campesina matando una víbora en un granero^[111]».

El vehemente predicador dominico Savonarola había declarado en una ocasión que los artistas debían representar a la Virgen como una indigente, no como una reina, pero eso había sido en Florencia cien años antes de la época de Caravaggio, cuando el arrepentimiento colectivo estaba en el aire junto con el humo de las hogueras de las vanidades organizadas por Savonarola. En la Roma del papa Pablo V esas opiniones no eran mayoritarias. El pontificado Borghese se caracterizó por la vuelta a la pompa y la magnificencia, y por un rechazo rotundo de la austeridad que había marcado la época de Carlo Borromeo y, en menor medida, de Clemente VIII. Caravaggio, cuya visión de la pintura religiosa había quedado tan profundamente marcada por aquellos ideales de austera piedad, se hallaba en una posición difícil. En cierto sentido, su obra era apoyada por los poderosos, pero en otro, y más importante, resultaba del todo inaceptable.

A Scipione Borghese, que acabó adquiriendo la *Madona de los palafreneros*, no hay duda de que le agradaba el potente estilo dramático de Caravaggio. Pero como experto en arte. Como cardenal, lo veía de una forma muy distinta. Caravaggio podía tener amigos entre los clérigos de la curia Borghese, pero no estaban dispuestos a apoyar con el peso de la Iglesia sus visiones de pobreza sagrada. El rechazo de su retablo para San Pedro y su adquisición por la colección Borghese alteró de forma decisiva su naturaleza como obra de arte. La secularizó y, en el proceso, también la neutralizó.

Lo mismo le había ocurrido antes, en 1602, cuando Vincenzo Giustiniani se ofreció a adquirir el primer *San Mateo*. Pero en aquella ocasión la pintura había sido para una capilla funeraria en la iglesia de los Franceses y Caravaggio tuvo la oportunidad de pintar otra versión. Esta vez la pintura era para San Pedro y no se le dio una segunda oportunidad. Supuso una divisoria en su carrera. A partir de entonces se convirtió en una figura cada vez más aislada, un artista cuya obra podía ser tolerada, e incluso admirada, en privado o en los márgenes provincianos del mundo

cristiano, pero no en su centro.

Pese a este enorme revés, Caravaggio se negó a cambiar de enfoque. Poco después de entregar la *Madona de los palafreneros* terminó, con mucho retraso respecto a su compromiso original, el retablo *El tránsito de la Virgen*^[112]. Esta enorme y emotiva pintura es una demostración palpable de la renuencia del pintor al compromiso y de su fortaleza moral.

En la historia de la pintura cristiana nunca se había representado a María, la madre de Dios, tan pobre, frágil y vulnerable como aquí. Con un sencillo vestido rojo, el corpiño desabrochado para que estuviera más cómoda en los últimos momentos, yace sobre un tablón de madera que sirve de andas. Resulta estremecedora la autenticidad de su aspecto como una mujer muerta. Los apóstoles se han reunido alrededor de su forma inerte para presentar sus respetos por última vez. Son hombres graves y serios, ya mayores, que expresan su dolor y su pena de distintas formas. Los que se encuentran más cerca del cuerpo son los más afectados por la aflicción. Un hombre llora. Otro se cubre los ojos y se lleva una mano a la garganta como para no dejar pasar su pena. Otros dos miran fijamente al cuerpo tendido como si estuvieran absortos en la contemplación del milagro que una vez creció en su seno.

Caravaggio sugiere que los últimos pensamientos de la Virgen habían sido los de ese milagro y que incluso ahora podría estar soñando con él. La mano derecha descansa suavemente sobre su estómago, un tanto hinchado, en recuerdo del niño sagrado que una vez creció en su vientre bendito. Un poco apartado, san Juan Evangelista, con la cabeza apoyada en una mano, es la imagen de la reflexión melancólica. María Magdalena, estremecida de dolor, está sentada en una silla al lado del lecho de María. Debió de ser la última persona que le cogió la mano. Mientras unos se apiñan alrededor del cuerpo, otros deben esperar. Al fondo de la estancia se ve más hombres que hablan bajo entre ellos o simplemente parecen concentrados en sus graves pensamientos. Quizá acaban de llegar. Una vez más, Caravaggio evoca el desorden de la vida real. Siempre se ha llorado así a los muertos, y siempre se hará.

El tránsito de la Virgen es el más sombríamente mundano de los dramas sagrados de Caravaggio: el escenario de la muerte de una mujer sencilla y pobre. Suscitó otra escueta metáfora de Longhi, que lo describió como «una escena de un refugio nocturno». Sin duda, el aposento de la Virgen es pobre y humilde, con su tosca pared revocada y el techo de un simple artesonado de madera. Los pies, descalzos, como los de los apóstoles, asoman rígidos entre los pliegues de su ropa. Quizá haya un indicio de que el rigor mortis ha comenzado. La palangana de cobre que se ve en el suelo añade una última nota de patetismo. El cuerpo de la Virgen también es un recipiente vacío y no hay muchas señales de trascendencia.

Tras la aparente atmósfera de desesperada aflicción hay una estratagema: conduce al espectador a la oscuridad y la incertidumbre de la muerte. Incluso se atreve a sugerir —el temor más profundo de todos en una era en la que predominaba la fe—

que esta mísera vida quizá sea todo lo que hay. Pero si se escudriña en la oscuridad, no todo es lo que parece. Lo mismo que había hecho en *La cena en Emaús*, con su místico juego de sombras, Caravaggio es capaz de imbuir la dura y cotidiana realidad de un sentido de lo milagroso. Es preciso buscar los signos de la salvación, aunque a primera vista parezca que no hay. El rostro de la Virgen es mucho más joven que el de los apóstoles, lo que indica que Dios le ha ahorrado los estragos de la edad. Rodea su cabeza un halo extremadamente fino que reluce en el aire oscuro. Por encima de ella, del techo de la habitación cuelga un gran cortinaje como una guirnalda. Literalmente es el dosel del lecho de la Virgen, pero espiritualmente es una señal del Cielo. Su color se parece al de su cuerpo, mientras que la forma relata la historia de su alma. Está siendo alzado, elevado hacia el cielo por energías invisibles.

La iglesia de Santa Maria della Scala, a la que estaba destinada esta pintura, pertenecía a la orden de los carmelitas descalzos. Esto quizá llevara a Caravaggio a pensar que su severa representación de la Virgen y los apóstoles como pobres descalzos sería bien recibida. Sin embargo, de nuevo se vio defraudado. En cuanto la entregó, le comunicaron que era rechazada.

Giulio Mancini vio cómo se desarrollaba toda la situación e incluso se tomó la molestia de hablar con los padres de la orden carmelita sobre las razones por las que habían rechazado la obra. En su biografía de Caravaggio afirma sin ambages que «los padres de esa iglesia la hicieron retirar porque Caravaggio había representado a una cortesana como la Virgen». ¿Acaso se habían enterado de que una prostituta había posado para su Virgen y eso les resultaba escandaloso? Es de suponer que Caravaggio no habría hecho público su método, pues esa práctica había sido condenada de forma explícita en el *Discurso sobre las imágenes sagradas y profanas* del cardenal Paleotti^[113]. Quizá alguno de los padres carmelitas reconociera a la mujer de la pintura como una prostituta local, o quizá se ofreciera a informarles algún enemigo del pintor. No se trata de Lena, la mujer que había posado para la *Madona de Loreto* y la *Madona de los palafreneros*. Parece que Mancini conocía su identidad, aunque no menciona su nombre. En las notas marginales del manuscrito de su vida de Caravaggio da meros indicios de lo ocurrido: «los padres la rechazaron porque había pintado, en la persona de la Virgen, el retrato de una cortesana a la que amaba, y lo había hecho con toda exactitud, sin devoción religiosa^[114]». Resulta imposible establecer la verdadera naturaleza de la relación de Caravaggio con la joven: amante, proxeneta o simplemente patrón.

Pero la identidad de la modelo no pudo ser la única razón para rechazar el cuadro. Un rostro pintado puede ser sustituido fácilmente por otro, un detalle que podría haberse modificado en muy poco tiempo. Parece que fue el enfoque fundamental del tema —en especial, su representación no adornada de la Virgen como una mujer muerta— lo que los padres no soportaban. En el otoño de 1606 Mancini habló con los padres carmelitas y después escribió una carta a su hermano en Siena en la que se refería a la obra como «lastrada por su lascivia y falta de decoro». Después, en el

mismo documento, reiteraba que estaba «bien hecha, pero sin decoro ni invención ni pulcritud^[115]». Decir que una pintura carecía de «invención» era una forma resumida de decir que se había pintado a partir de la realidad y no de la imaginación. Las otras dos objeciones sobre la pulcritud y el decoro eran versiones de la misma crítica. Esto era lo fundamental de las objeciones de los padres carmelitas. Había representado a la Virgen de forma que pareciera indecorosa y sórdida. La había representado para que pareciera real.

La mejor prueba de esto es la pintura que acabó en el altar de la iglesia. Después de despedir a Caravaggio, el encargo pasó a Carlo Saraceni. Basándose en las imágenes de la Virgen como Reina del Cielo —por ejemplo, la *Asunción de la Virgen* de Annibale Carracci en la capilla Cerasi—, representó a una María extática que está siendo elevada al cielo en el momento de su muerte. Pero ni siquiera este final feliz bastaba. Los carmelitas de Santa Maria della Scala querían que un coro de ángeles la elevara al cielo, por lo que Saraceni tuvo que elaborar una segunda versión de su empalagosa receta añadiéndole un remate de querubines. Su pintura, terminada por fin en 1610, se puede ver todavía en la iglesia. La de Caravaggio está en el Louvre.

Esta segunda decepción, poco después de que su retablo para San Pedro fuera rechazado, debió de afectar profundamente a Caravaggio. Años más tarde Mancini se preguntaría retrospectivamente si el rechazo de *El tránsito de la Virgen* no marcó un punto de inflexión en la vida del pintor. «Quizá Caravaggio sufrió tantos problemas a raíz de aquello», escribió. Sólo es un comentario de pasada, pero no se debe tomar a la ligera. Mancini estaba allí en aquellos momentos. Había visto lo que ocurrió entonces. Al poco tiempo Caravaggio cometió el más oscuro de sus muchos delitos, el que malograría el resto de su vida. Mató a un hombre.

MUERTE EN UNA PISTA DE TENIS

Durante varios años Caravaggio y Ranuccio Tomassoni se habían estado aproximando sin saberlo hacia su confrontación final en las calles de Roma. Se ha especulado mucho sobre qué ocurrió exactamente y por qué, pero una cosa es segura: el 28 de mayo de 1606 Caravaggio mató a su enemigo en una lucha a espada.

El primer relato del crimen se expone en un documento de los archivos romanos, fechado el mismo día de los acontecimientos. Era domingo y el anónimo autor consideraba el crimen de Caravaggio parte de una siniestra pauta, pues los alborotos con ocasión de los festejos amenazaban con escapar a todo control:

Comenzó la conmemoración del [aniversario del] nombramiento del Papa [...] por la tarde, en Ripa Grande hubo festejos y luchas con embarcaciones. En plena celebración alguien dio a otro un golpe y murió apuñalado. Aquella misma noche, en el Campo Marzio, el pintor Michelangelo Caravaggio hirió y mató a Ranuccio da Terni con una estocada en el muslo; apenas tuvo tiempo de confesar antes de morir y fue enterrado en la Rotonda [el Panteón] a la mañana siguiente. Después de eso su hermano, el capitán Giovan Francesco, sacó la espada y mató a otro soldado (antes capitán) del Castel Sant'Angelo. El citado Giovan Francesco, Michelangelo y otro más también resultaron heridos en el mismo altercado^[116].

Hasta hace muy poco los únicos relatos conocidos del crimen eran los de los tres principales biógrafos de Caravaggio. Los escribieron bastante después de los hechos y sólo dan una ligera idea de lo que ocurrió, pero cada uno contiene vestigios de una verdad complicada.

Como hemos visto, Mancini insinúa que en el momento del crimen Caravaggio estaba todavía más susceptible de lo habitual a causa del rechazo de *El tránsito de la Virgen*. También da a entender que el pintor fue provocado y sitúa al temerario Onorio Longhi en la escena del crimen: «Finalmente, a consecuencia de ciertos sucesos, casi perdió la vida y en defensa propia mató a su adversario con la ayuda de su amigo Onorio Longhi y tuvo que huir de Roma^[117]».

Baglione moralizó sobre el asesinato, describiéndolo como una consecuencia predecible de la criminalidad innata de Caravaggio. También explicó su causa: una discusión en una pista de juego que se les fue de las manos:

Michelangelo era un individuo pendenciero y a veces buscaba la ocasión de que le abrieran la cabeza o de poner en peligro la vida de otro. Frecuentaba la compañía de hombres que, como él mismo, también eran pendencieros. Y al final se enfrentó a Ranuccio Tomassoni, un joven honorable, por cierto

desacuerdo sobre un juego de raqueta. Discutieron y acabaron peleando. Ranuccio cayó al suelo después de que Michelangelo lo hiriera en el muslo y lo matara. Todos los involucrados en el asunto huyeron de Roma^[118].

Bellori se hizo eco del relato de Baglione, pero añadió a la pelea unos toques de color: «Durante un juego de raqueta con un joven amigo suyo discutieron y empezaron a pegarse con las raquetas. De ahí pasaron a las armas, él dio muerte al joven y también resultó herido^[119]».

Dos *avvisi*, folletos que fueron los rudimentarios precursores de los periódicos modernos, parecen confirmar la idea de que la pelea estuvo relacionada de alguna forma con un juego. Los *avvisi* se vendían por la calle, en especial alrededor de la estatua del *Pasquino*, al grito de *Nove e Avvisi*^[120]!

Uno de aquellos *avvisi*, escrito el 3 de junio de 1606, describe el escenario del crimen seis días después y confirma la participación de los otros dos hombres mencionados en el primer informe del 28 de mayo. Según el *avviso* del 3 de junio, el hermano de Ranuccio Tomassoni, el antiguo soldado y *caporione* Giovan Francesco Tomassoni, se había unido a la pelea y atacado con la espada a otro soldado. Pero este *avviso* afirma que el otro hombre había resultado herido de gravedad y se hallaba en prisión a la espera de juicio, lo que contradice la versión del documento anterior, según el cual aquel hombre también había muerto. Asimismo, menciona su nombre y especifica que era amigo de Caravaggio:

A causa de un juego de raqueta que tuvo lugar cerca del palacio del gran duque [es decir, el Palazzo Firenze] se produjo una discusión entre el hijo del difunto coronel Lucantoni da Terni y Michelangelo da Caravaggio, el famoso pintor; Tomassoni murió a consecuencia de una estocada que se le asestó cuando, al retroceder, cayó al suelo. Entonces intervinieron su hermano, el capitán Giovan Francesco, y Petronio el Boloñés, compañero de Caravaggio; Giovan Francesco hirió de gravedad al capitán Petronio y a Caravaggio en la cabeza. Caravaggio huyó para salvarse y Petronio fue enviado a prisión, donde todavía está^[121].

Esto parecería confirmar la versión de Baglione de la discusión por un juego de raqueta. El *avviso* menciona un partido cerca del palacio del gran duque de Toscana. Es cierto que enfrente del Palazzo Firenze había pistas de juego; aunque hace mucho que han desaparecido, la calle donde estaban aún se llama Via di Pallacorda, es decir calle del Tenis^[122].

El otro *avviso* que menciona el crimen data del 31 de mayo de 1606. No nombra al compañero herido de Caravaggio, sino que simplemente lo describe como un capitán boloñés que servía en la fortaleza papal de Sant'Angelo. Confirma que había

resultado herido, y no muerto, y que se encontraba en prisión. Asimismo, achaca la pelea a un juego sobre el que se habían hecho apuestas. Pero da la impresión de que la pelea en sí fue más el estallido de una guerra entre bandas que un altercado fortuito. Habrían intervenido un total de ocho personas, cuatro por cada bando:

El citado domingo por la noche se produjo una grave pelea en el Campo Marzio, con cuatro hombres de cada lado. Capitaneaba uno de ellos, Ranuccio de Terni, que murió inmediatamente después de una larga lucha, y el otro, Michelangelo da Caravaggio, pintor de cierto renombre, de quien se dice que resultó herido, pero cuyo paradero se desconoce. Además, fue conducido a prisión, gravemente herido, uno de sus compañeros, al que llaman el capitán, de Bolonia, que era soldado en el Castel Sant'Angelo. Al parecer, la causa de la disputa fue una apuesta de diez *scudi* sobre un juego y que el muerto habría ganado al pintor^[123].

Varios documentos conservados en los archivos romanos confirman muchos elementos de las versiones expuestas en los dos *avvisi*. El 29 de mayo de 1606 el notario responsable del registro de nacimientos y defunciones en la parroquia de San Lorenzo in Lucina anotó que Ranuccio Tomassoni había muerto en la Via della Scrofa^[124]. Como el golpe fatal se lo habían asestado en una pista de tenis de la cercana Via di Pallacorda, esta referencia debe de hacer alusión al lugar en que se produjo la muerte de Tomassoni, seguramente el establecimiento de un barbero-cirujano que no fue capaz de cortar la hemorragia del herido. La herida mortal en el muslo que mencionan varias fuentes es congruente con esto. Caravaggio debió de herir a Tomassoni cerca de la ingle, cercenando o al menos seccionando gravemente la arteria femoral. Resulta muy difícil detener la hemorragia de tales heridas, en las que prácticamente es imposible hacer un torniquete. Tomassoni debió de morir rápidamente, como indican las fuentes, y no es probable que tuviera tiempo de confesar, como sugería con optimismo el autor del primer informe del 28 de mayo.

Mientras los compañeros de Ranuccio Tomassoni le llevaban a él y a su hermano Giovan Francesco al barbero-cirujano de la Via della Scrofa, los amigos de Caravaggio ayudaban al capitán Petronio Toppa de Bolonia. Le llevaron a otro barbero-cirujano, un hombre llamado Pompeo Navagna^[125], que le trató un corte en el brazo izquierdo tan profundo que fue necesario extraerle siete esquirlas de hueso antes de vendarlo. Tenía ocho heridas causadas por arma blanca en el muslo izquierdo, en la tibia izquierda y en el talón izquierdo. En conjunto, concluía Navagna, esas heridas podían ser mortales y a pesar de todo Toppa fue conducido a la cárcel de Tor di Nona para ser interrogado.

Entre tanto, Fabio Masetti seguía atento a los movimientos de Caravaggio e informando de los últimos acontecimientos a Cesare d'Este en Módena. En una carta del 31 de mayo confirmó que Caravaggio había resultado herido y que había huido de

Roma. Según los espías de Masetti, el pintor se dirigió a Toscana, un destino lógico, dados sus vínculos con el cardenal Del Monte y los Medici. Masetti incluso encontró motivos para un insólito optimismo en este repentino giro de los acontecimientos: «El pintor Caravaggio ha salido de Roma malherido, después de matar a un hombre que le provocó el domingo por la tarde. Según me dicen, se dirige a Florencia y quizá vaya también a Módena, donde podrá complacerse pintando todas las obras que sean precisas^[126]».

Aquel mismo día Pellegrino Bertacchi, otro representante de los D'Este en Roma, escribía otra carta. Él también había oído hablar del juego de raqueta que había causado todo el problema: «La lucha se desencadenó por una discusión sobre una falta mientras estábamos jugando en las pistas cerca del [palacio del] embajador del gran duque [es decir, el Palazzo Firenze]». También había oído que el pintor «bajó la cabeza, mortalmente herido» y que «otros dos habían muerto^[127]». Es evidente que circulaban todo tipo de rumores.

Pero un mes después las cosas se habían aclarado algo y los *sbirri* estaban empezando a llegar al fondo del asunto. Como afirmaba el *avviso* del 31 de mayo, habían tomado parte ocho hombres. A finales de junio las autoridades tenían los nombres de todos los involucrados en el lado de Ranuccio Tomassoni. Le habían acompañado sus dos cuñados, Ignazio y Federico Giugoli, así como su hermano Giovan Francesco. Entre el 28 de junio y el 8 de julio, se enviaron citaciones a los tres para que se presentaran a declarar ante el tribunal y ordenándoles que permanecieran localizables en su dirección habitual. Habían acompañado a Caravaggio Petronio Toppa, el cabo Paulo Aldato, que era otro soldado boloñés, y — como Mancini indicaría más adelante — su viejo amigo Onorio Longhi. No era necesario citar a Toppa, que ya se encontraba en la cárcel y todavía se estaba recuperando de sus heridas. Nadie parecía saber nada sobre Paulo Aldato, aparte de que era tuerto. Así que sólo se enviaron dos citaciones más: a Caravaggio y a Longhi.

Caravaggio, que ya había huido hacía tiempo, nunca volvería a comparecer ante un tribunal para responder de acusaciones. Pero, como Baglione escribiría más tarde, los demás implicados también habían abandonado Roma excepto el desafortunado Petronio Toppa. Onorio Longhi había huido a Milán. Giovan Francesco Tomassoni estaba ilocalizable, lo mismo que los hermanos Giugoli, cuyo padre, Flaminio, había pagado una fianza por ellos el 27 de julio.

La prolongada ausencia de tantos participantes arroja dudas considerables sobre la historia de que la pelea entre Caravaggio y Ranuccio Tomassoni hubiera estado motivada por sus diferencias sobre un juego de raqueta. En ese caso, ¿por qué tres espectadores en apariencia inocentes, es decir Longhi y los dos hermanos Giugoli, habrían desafiado las órdenes del tribunal y se habrían ocultado? No tenía sentido.

Los hechos conocidos apuntan a una explicación de la pelea muy diferente. La pauta de los acontecimientos de aquella noche no puede estar más clara. Cuatro hombres de un lado y cuatro de otro: dos combatientes, dos padrinos, cuatro testigos.

Un encuentro en una pista de tenis, un terreno llano que también se utilizaba para combates de esgrima, como en aquel día aciago de 1600 en que Onorio Longhi presenció uno en la pista de Santa Lucia della Tinta. La lucha entre Caravaggio y Ranuccio no fue una reyerta imprevista. Fue un duelo organizado. Las historias sobre un juego de raqueta, una apuesta, diferencias sobre una jugada: todo eran invenciones que hicieron circular los propios participantes para ocultar lo que realmente ocurrió; pretextos a los que se recurría porque los duelos estaban prohibidos en la Roma papal y se podían castigar con la muerte.

A finales de junio, cuando se enviaron las primeras citaciones, el juez Angelo Turchi y los demás investigadores ya habían desmontado la coartada del juego de raqueta. Para la segunda semana de julio incluso algunos de los participantes habían dejado de fingir que se había tratado de algo que no fuera un duelo. El 11 de julio de 1606 un notario registraba que Mario y Giovan Francesco Tomassoni acusaban recibo de la orden judicial emitida contra Giovan Francesco. En latín legal hacía constar el compromiso de ambos de no hacer nada que pudiese alterar el orden público, en realidad, de no tomarse la justicia por su mano, pues seguramente se temía que se produjera una *vendetta*. También hacía constar su petición de que se cerrara la investigación sobre Giovan Francesco, «en tierras lejanas». Pero los elementos más reveladores del documento son un par de expresiones. Mario y Giovan Francesco se refirieron (no una vez, sino dos) a la disputa entre Caravaggio y su difunto hermano como «un duelo^[128]».

A principios de agosto Petronio Toppa se encontraba lo suficientemente bien como para ser interrogado^[129]. El 6 de agosto de 1606 Toppa llamó a dos testigos en su defensa. El primero fue el capitán Francesco Pioveno, de Vicenza, que testificó que conocía al soldado boloñés desde hacía doce años y apoyó sin reservas a su antiguo compañero de armas: «El capitán Petronio, que ha estado en la guerra y ha sido soldado conmigo en dos guarniciones, la de Lucca y la de Roma [...] le conozco como soldado y siempre le he considerado un soldado honorable».

El segundo testigo era Francesco fu Menici de Lucca. Declaró que de profesión era criado de un caballero, aunque antes había dicho que era soldado. Conocía a Petronio Toppa desde hacía unos ocho años. Habían luchado juntos en las campañas de Hungría en la década de 1590. A diferencia del primer testigo, Francesco Pioveno, Menici había estado cerca de la pista de tenis la tarde en que se produjo la muerte de Ranuccio Tomassoni. Afirmó que no había visto la pelea, pero relató su preludeo.

La noche en cuestión, declaró Menici, había visto a su amigo Petronio sentado

frente al palacio del embajador florentino, delante de la pista de tenis. Estaba con otro boloñés, que sólo tiene un ojo, pero no sé cómo se llama. Creo que le llaman Paulo, pero no sé su nombre y no quiero decir lo que no sé [con seguridad]... No recuerdo exactamente cuándo se produjo la pelea, pero era sábado y pudo ser hace un mes y medio o dos. No me encontraba presente

en aquellos momentos y no vi quién participó en ella ni qué ocurrió. Pasé por allí porque venía solo de la residencia del embajador francés y, al pasar, vi al capitán Petronio y le dije: «A su servicio» [esto probablemente fuera una ironía deliberada, dado que Menici era criado], y él me devolvió el saludo y dijo: «¿Adónde vas?», y respondí: «A casa», y me respondió que quería que esperase, porque él tenía que hacer un favor y después se vendría también, pero no me dijo de qué favor se trataba y yo le respondí que no podía esperar porque tenía prisa.

Así que me marché y fui hacia Campo Marzio y el hombre que estaba con él se vino conmigo hasta la Piazza Campo Marzio, más allá del Manescalco, y dijo que quería ver a una de sus putas que estaba cerca de allí. Entonces me fui a casa. No sé si aquel hombre tuerto que vino conmigo hasta el Campo Marzio regresó con el capitán Petronio. Cuando pasé por donde estaba el capitán vi que había otros hombres a su alrededor, además del que he dicho, y que iban armados con espadas...

Se desconocen el testimonio de Toppa y la suerte que corrió. Pero la declaración del segundo testigo llamado en su defensa confirma que, en efecto, la pelea entre Caravaggio y Tomassoni fue un duelo.

Gracias a la naturaleza de los procesos judiciales romanos existen, además, cuatro testimonios de testigos y participantes en el propio duelo. Excepto Petronio Toppa, todos los involucrados habían huido de Roma inmediatamente después de la pelea. Tras convocarles, sin que ellos comparecieran, se presumió su culpabilidad y se les condenó al exilio. En los meses y años siguientes, todos ellos intentaron negociar las condiciones de su regreso. Entonces, se les hizo dar cuenta de sus actos durante la noche en cuestión. Sus declaraciones son informativas, aunque con lagunas, pero al menos clarifican las circunstancias en que se produjo la segunda pelea, entre Giovan Francesco Tomassoni y Petronio Toppa: el duelo dentro del duelo.

Los cuñados de Ranuccio Tomassoni, Ignazio y Giovan Federico Giugoli, no revelaron demasiado cuando se sometieron al curso de la ley. Al solicitar que se pusiera fin a su exilio, reconocieron que habían estado presentes en una pelea en la que su pariente había muerto, pero no explicaron nada más. La razón que adujeron para querer regresar era que su padre, Flaminio Giugoli, que había pagado su fianza, murió mientras se encontraban lejos. Necesitaban volver para poner sus asuntos en orden o la familia acabaría en la ruina^[130].

Onorio Longhi, desde su Milán natal, declaró su inocencia. Había presenciado la pelea pero afirmó que estaba allí simplemente para mantener la paz (lo que es poco probable, dado su historial de insultos, provocaciones e incitaciones a la agresión). Tampoco dio mucha información sobre el duelo mismo y terminó, como los hermanos Giugoli, invocando a su familia:

Onorio Longhi declara humildemente a Su Santidad que en 1606 fue exiliado de Roma, como consta en las actas del juicio del Tribunal del Gobernador de esa ciudad [...] porque se encontraba presente en el momento del asesinato cometido por Michelangelo da Caravaggio en la persona de Ranuccio Tomassoni, acto en el que el declarante no participó. Por el contrario, acompañó a Caravaggio en actitud de buena voluntad para que no se produjeran desórdenes y para exhortarle a reconciliarse, de lo que son testigos Dios y su conciencia. Por lo tanto, es inocente y tiene la conciencia tranquila, y actualmente le retiene en Milán el servicio a Su Majestad Imperial y el deseo de regresar a su patria con su esposa y sus cinco hijos para servir a la Santa Iglesia y a Su Santidad^[131].

La petición de Giovan Francesco Tomassoni de que se revocara su exilio era más informativa. Reconocía haber intervenido en la pelea entre su hermano y Caravaggio y explicaba sus actos con cierto detalle:

Cuando el declarante vio a su hermano herido, sangrando y tirado en el suelo, se evaporaron toda obligación de mantener el orden y las promesas de cumplir lo acordado. Estando él y el citado Michelangelo uno al lado del otro, le hirió en la cabeza [a Caravaggio] con la espada y quizá le hubiera matado en presencia de los otros, excepto porque estaban presentes el citado capitán Petronio y otros. El citado capitán Petronio defendió a Caravaggio con la espada y le hirió [a Giovan Francesco] varias veces^[132].

De este conjunto de biografías, cartas, *avvisi* y testimonios se puede extraer una imagen clara de lo ocurrido.

Como se trata de una cuestión de honor entre Caravaggio y su antiguo enemigo, se les debe permitir que la resuelvan ellos solos. Según la costumbre, los padrinos de los duelistas han de prometer no intervenir, mientras que Onorio Longhi, el soldado boloñés tuerto Paulo Aldato y los hermanos Giugoli simplemente asisten como testigos. Una vez que se han acordado estas formalidades sobre «mantener el orden», puede organizarse el duelo.

En la tarde elegida para el ajuste de cuentas el aire está cargado de presagios. Toppa, el padrino del pintor, ya está preparado y esperando delante de la pista de tenis. En el transcurso de la tarde se le unen otros dos hombres. Después de haberse ausentado brevemente, el soldado tuerto boloñés regresa para completar el grupo. Se esfuerzan por parecer despreocupados, pero dan una sensación amenazadora. Todos van armados con espadas; no se ven pelotas ni raquetas. Cerca, en algún lugar, Ranuccio Tomassoni se está reuniendo con su hermano y con sus dos cuñados. Al caer la noche, se va a dirimir la *vendetta*.

El duelo no dura mucho. Las espadas son cortas y afiladas; no tienen nada que ver

con los floretes de esgrima actuales. Tomassoni y Caravaggio no llevan yelmos ni protección alguna porque ello habría desmentido la historia de que se trataba de una pelea sobre un juego de raqueta. Ocupando toda la anchura de la pista, luchan en un canal formado por las dos filas de sus testigos y padrinos. En el momento culminante Caravaggio toma la iniciativa y el agotado Ranuccio Tomassoni tropieza en su retirada. Caravaggio lanza una estocada a la ingle de su oponente y le perfora la arteria femoral. La sangre brota a chorros de la herida. Caravaggio retira la espada y se dispone a golpear de nuevo, pero entonces Giovan Francesco Tomassoni abandona su lugar para defender a su hermano «herido, sangrando». Por azar, los movimientos de la pelea le habrían situado al lado de Caravaggio en este momento crítico. Desenvaina la espada en un instante y golpea al pintor en la cabeza, impidiéndole que vuelva a herir a Ranuccio. Ante esa violación del compromiso de «mantener el orden y las promesas de cumplir lo acordado», Petronio Toppa saca su espada y le salva la vida a Caravaggio, corriendo a su vez un grave peligro. Cuando él y Giovan Francesco se enfrentan, Onorio Longhi y el boloñés tuerto intervienen para impedir más heridos de ambas partes.

Entretanto, Federico e Ignazio Giugoli hacen lo que pueden para ayudar a su cuñado. Caravaggio, aturdido por su herida, no puede luchar más. Entonces se detiene la carnicería y todos se dispersan en la penumbra de las calles. Cuando los amigos de Ranuccio llevan su cuerpo ominosamente inmóvil al barbero-cirujano de la Via della Scrofa están representando sin darse cuenta el gran retablo de Caravaggio sobre *El descendimiento* que se encuentra en la Chiesa Nuova: una solemne descripción de unos hombres que cargan con un cadáver, reflejo inmóvil de la escena que ha tenido lugar en la calle.

BANDO CAPITALE

Ningún testigo dijo nada al magistrado sobre las causas del duelo. ¿Quién había desafiado a quién y por qué?

Del extenso pero parcial *dossier* de pruebas documentales se desprenden varias respuestas posibles. Fabio Masetti, en su carta a Cesare d'Este del 31 de mayo, decía que Caravaggio «había matado a un hombre que le había provocado», lo que implica que fue Tomassoni el que desafió al pintor. Mancini, la otra fuente que tiene algo que decir sobre el asunto, afirmaba que Caravaggio «se estaba defendiendo», lo que también sugiere que Tomassoni fue el iniciador de la pelea.

La clave más reveladora sobre la naturaleza del agravio de Tomassoni quizá sea la identidad de los testigos que eligió: como padrino a su hermano soldado, y los otros dos, cuñados suyos. Es posible que Tomassoni desafiara a Caravaggio sobre alguna cuestión que atañera al honor familiar, en concreto al honor de su esposa. Se llamaba Lavinia. Caravaggio ya había robado o intentado robar al proxeneta una de sus prostitutas, Fillide Melandroni. ¿Había agravado el insulto engañándole con Lavinia Tomassoni? En ese caso, Ranuccio habría quedado como un cornudo: un *becco fotuto*, en una de las expresiones favoritas del pintor. Como en los archivos no se ha descubierto nada que relacione directamente a Caravaggio con Lavinia Tomassoni lo más probable es que el origen del conflicto estuviera en una provocación verbal. Caravaggio pudo haber oído que Lavinia era infiel a su marido y provocarle repitiendo el rumor en su presencia. Quizá no sepamos nunca qué motivó el duelo, pero la explicación más verosímil es algún insulto que afectara a su esposa. Esto explicaría por qué Tomassoni quería que los hermanos de Lavinia estuvieran presentes en el momento de vengarse —o al menos eso esperaba— de aquel fastidioso pintor que se había atrevido a hablar mal de su esposa.

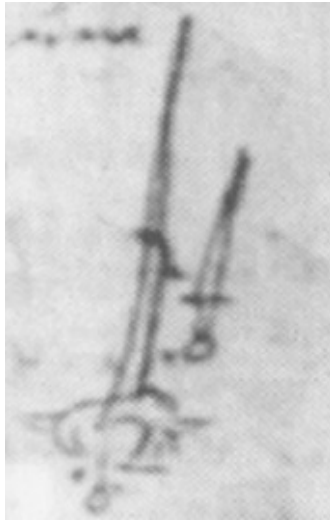
Sea cual sea la verdad, numerosos documentos indican que difícilmente se podría considerar a Lavinia Tomassoni una madre y esposa modelo. Menos de quince días después de la muerte de Tomassoni comenzó los trámites para que un íntimo amigo de la familia, el abogado Cesare Pontoni, se hiciera cargo de su única hija. Su nombre era Felicita Plautilla Tomassoni y todavía era un bebé. La viuda de Tomassoni, Lavinia, puso como pretexto que era demasiado joven para criar sola a una hija y dijo que quería volver a casarse (lo que hizo, como revela otro documento, menos de un año después). Su suegra afirmó que era demasiado mayor para ocuparse de la niña^[133]. El 10 de octubre de 1606 se ratificó la tutela legal de Felicita y se convirtió en pupila de Pontoni^[134]. Sólo se ha descubierto otro documento en el que se la menciona: el testamento de un pariente que falleció el 17 de agosto de 1615. Éste revela que para entonces la joven no utilizaba el nombre de Felicita («felicidad»), y había entrado en un convento. El documento la menciona como sor Plautilla del convento de San Silvestro en Urbe^[135].

Otro detalle sugiere que la causa de la pelea pudo haber sido algún tipo de insulto sexual. Ranuccio Tomassoni se desangró por la arteria femoral. Caravaggio le asestó un golpe bajo, que quizá iba dirigido a la ingle y no acertó por muy poco. ¿Estaba el artista empleando la espada como si fuera un pincel e intentando marcar el cuerpo de su enemigo con los insultos sexuales más gráficos? Las heridas tenían significado, como Fillide Melandroni había indicado cuando amenazó con desfigurar la cara a su rival, Prudenza Zacchia. Un corte en la cara era un *sfregio*, pero ésta no era en absoluto la única herida simbólica premeditada que los italianos vengativos infligían a sus enemigos.

La práctica era lo suficientemente frecuente como para que se contemplara en las provisiones legales, que especificaban una amplia gama de castigos para las distintas heridas por venganza. En el siglo xv los estatutos de Florencia establecían una multa de 50 *lire* por la pérdida de un miembro: un pie, una mano, la lengua y un ojo, pero en el caso de pérdida de los dos ojos la cuantía era mucho mayor. Los estatutos de mediados del siglo xvi de Lombardía, la región natal de Caravaggio, valoraban los dientes en 50 *lire* cada uno y estipulaban una multa de 500 *lire* por la amputación de una mano. La pérdida de un testículo se valoraba igual que cuatro dientes o la lengua: 200 *lire*. Pero la multa por castración ascendía comprensiblemente a más del doble de esa cantidad: 500 *lire*^[136]. Es muy posible que Caravaggio en realidad no estuviera intentando matar a Ranuccio Tomassoni, sino dejarle sin testículos.

Como muchos otros aspectos del sistema judicial romano, las sentencias eran irregulares e incongruentes. Todos los participantes en el duelo fueron condenados al exilio, pero las sentencias concretas se desconocen y sólo cabe conjeturarlas por las fechas en que cada uno solicitó el permiso para regresar. Basándonos en estos indicios parece que los que estaban del lado de Caravaggio recibieron un tratamiento más duro que los que apoyaban a Tomassoni: la solicitud de Giovan Francesco Tomassoni, concedida, fue archivada el 9 de diciembre de 1606 y la de los hermanos Giugoli, menos de dos años después. Sin embargo, Onorio Longhi sólo pensó que tenía posibilidades de intentar el regreso en la primavera de 1611.

Caravaggio recibió el castigo más severo. Además de quedar exiliado de Roma indefinidamente, se le condenó por asesinato y se hizo público contra él un *bando capitale*, lo que significaba que en los Estados Pontificios cualquiera podía matarle impunemente; de hecho, había una recompensa para quien lo hiciera. La expresión *bando capitale* significaba exactamente lo que indica la etimología de la segunda palabra, derivada de la latina *caput*. Para reclamar la recompensa no sería necesario presentar el cuerpo del pintor. Bastaría con su cabeza.



La espada y el puñal de Caravaggio, dibujados por un *sbirro*.

QUINTA PARTE

**MONTES ALBANOS, NÁPOLES, MALTA, SICILIA,
NÁPOLES, PORTO ERCOLE, 1606-1610**

PERSEGUIDO

Caravaggio había resultado herido de gravedad en la pelea, pero tenía que salir de Roma rápidamente. Después de que le curaran las heridas, pasó por sus habitaciones en la casa del abogado Andrea Ruffetti para coger lo imprescindible: ropa, materiales de pintura, el dinero que tuviera. Pero no era seguro quedarse a pasar la noche allí porque los *sbirri* conocían su dirección e irían a buscarle. Así que, acompañado de Cecco, Caravaggio fue al Palazzo Colonna y se puso en manos de la primera protectora de la familia, la Marchesa Costanza.

Sangrando, manchado, cargado de adrenalina, confesó el crimen y le pidió ayuda. A pesar de la gravedad del delito, ella se la prestó. Con todos sus defectos, Caravaggio todavía quizá fuera a sus ojos aquel niño afortunado, cuyo nacimiento en el día del arcángel san Miguel había parecido tan buen augurio y cuyo nombre era como una plegaria por la famosa victoria de su padre en la batalla de Lepanto. Caravaggio y Cecco durmieron allí aquella noche. A la mañana siguiente, muy temprano, abandonaron el palacio en la carroza de la Marchesa para dirigirse al refugio de una finca remota de los Colonna en los montes Albanos. El carruaje salió traqueteando de la ciudad con las cortinas echadas.

No existe ningún relato de la huida de Caravaggio, por lo que todo esto en realidad es especulación. No obstante, debió de suceder algo muy parecido. El hecho es que un día o dos después del crimen el pintor había desaparecido de Roma y se hallaba en territorio Colonna.

Probablemente primero fue a Zagarolo y estuvo moviéndose entre esa localidad y Palestrina. Ambos eran pueblos pequeños, controlados por los Colonna, que se encontraban a algo más de treinta kilómetros de Roma y convenientemente apartados de las principales vías de comunicación. El palacio de los Colonna en Zagarolo se destaca todavía entre los boscosos montes, una imponente fortaleza en un entorno remoto e inhóspito. Es exactamente el tipo de sitio donde se refugiaría un hombre que temiera por su vida. Mancini afirmó categóricamente que, en efecto, ésa fue la primera parada de Caravaggio en su huida de Roma: «Se refugió primero en Zagarolo, donde le ocultó el príncipe». Bellori repitió lo mismo, añadiendo el detalle de que iban tras él: «cuando escapó de Roma, sin dinero y perseguido, halló refugio en Zagarolo, bajo la protección del duque Marzio Colonna^[1]».

No tenemos mucha información sobre el comienzo de su exilio. Sus tres primeros biógrafos mencionan un cuadro de María Magdalena que habría pintado mientras estuvo en los montes Albanos, pero que nunca ha salido a la luz^[2]. Mancini y Bellori también mencionan una *Cena en Emaús* de ese periodo, que ha sobrevivido. Obra solemne e introvertida, se conserva en la Pinacoteca di Brera en Milán. Esta segunda *Cena en Emaús* es muy distinta de la pintura del mismo nombre que se conserva en Londres, realizada sólo cinco años antes. Parece anunciar un cambio personal en

Caravaggio y sin duda señala una transformación de su estilo. Con esta atormentada representación comienza el último periodo de la vida y la obra del pintor.

Caravaggio siempre había vuelto a los temas y motivos que había pintado antes, pero sólo en esta ocasión reelaboró toda la composición de una obra anterior. La segunda pintura es casi idéntica en tamaño a la primera, las figuras tienen las mismas proporciones y se repiten —con la adición, en la versión de Brera, de la envejecida esposa del posadero, que se dispone a servir unas costillas de cordero—. El mantel y el tapete turco sobre el que está colocado casi son los mismos. Pero en esta pintura las sombras son tan profundas que es como si alguien hubiera apagado la luz.

Cristo ya no es el joven sin barba de cinco años antes, el juez apolíneo que calmadamente se proyecta hacia el fin de los tiempos. Es el tipo de Jesús convencional, con barba rala y cabellos hasta los hombros, pero que ha llegado al agotamiento. Es una figura dolorida y angustiada, un Varón de Dolores, que ha sufrido mucho y que incluso a duras penas puede levantar la mano unos centímetros por encima de la mesa en el revelador gesto de la bendición.

La primera *Cena en Emaús*, un drama iluminado en el momento del súbito reconocimiento, se ha difuminado en la imagen de un sueño. El escenario de la anterior pintura romana ha quedado contraído en un espacio que más bien parece el interior de la mente del artista, un espacio de la memoria o de una proyección mental. Que algunas figuras de la pintura casi con seguridad fueron pintadas de memoria, no del natural, refuerza ese efecto. El tabernero se parece al de la versión anterior, pero visto más de lejos o con los ojos entrecerrados. La figura de su esposa, tan castigada por la vida, probablemente se basa en el recuerdo de la anciana que no hacía mucho tiempo había posado para santa Ana en la *Madona de los palafreneros*.

La carne de cordero que lleva en la bandeja es tan escasa y tan seca que apenas puede cumplir su función iconográfica: la alusión más exigua al sacrificio de Cristo y a la muerte de la carne. Incluso la naturaleza muerta que se ve sobre la mesa ha quedado reducida al mínimo eucarístico: unas hogazas de pan rotas y una jarra de mayólica desportillada. Las figuras reunidas alrededor de esta sencilla comida están rodeadas de oscuridad, pero aquí no hay indicios de trascendencia: no hay halo en la pared detrás de Cristo, y en las sombras que se proyectan sobre el gastado mantel blanco no se sugiere ninguna figura de la divinidad. La fortificante luz de un alba milagrosa ha quedado reducida a los tenues fulgores del final del día.

Caravaggio aplicó una capa fina de pigmento y empleó tonos apagados ocre y tierra. Los rostros de todas las figuras son menos nítidos que en cualquiera de sus pinturas anteriores. Muchas de las desviaciones técnicas de la obra ulterior del artista están relacionadas con sus circunstancias: excepto en unos pocos casos deja de utilizar modelos porque no tiene tiempo para buscarlos o dinero para pagarlos, y pinta rápidamente porque no puede permanecer en el mismo lugar.

El discípulo sentado de espaldas al observador sólo se ve como una silueta, unos pocos mechones de su cabello despeinado contra los pliegues de la túnica azul

verdosa de Cristo. Sus manos expresan sorpresa pero también inseguridad, como si no acabara de creerse el milagro al que está asistiendo; su mano derecha es una forma oscura contra la sombra, y la luz reluce en los intersticios entre los dedos. Esto recuerda momentos semejantes en las pinturas más oscuras de Tintoretto y, de hecho, la obra de Caravaggio muestra una elocuente falta de nitidez veneciana en esta época.

El discípulo atezado y enjuto, sentado a la izquierda de Cristo, es todo atención. Se agarra a la mesa con las dos manos como tratando de aferrarse a la realidad. ¿No estaré soñando? ¿Ha ocurrido verdaderamente este milagro? ¿Ha vuelto de entre los muertos? Tiene los tendones del cuello en tensión mientras observa con una intensidad desesperada el rostro de Cristo en la penumbra. Pero sus hombros están caídos y da sensación de agotamiento, lo que sugiere que, en lo más íntimo, no consigue creer en el milagro, que sería esperar demasiado. El propio Cristo parece que está a punto de desaparecer en la oscuridad de la taberna; como, en efecto, ocurre, según el Evangelio de san Lucas, en el momento en que los discípulos se dan cuenta de quién es. Esta pintura sombría y ocluida tiene el carácter de una confesión: cuánto más difícil le resulta a Caravaggio ver ahora la posibilidad de salvación.

Sobrevive otro cuadro de sus primeros meses en el exilio, una representación de *David con la cabeza de Goliat*, que se solía datar equivocadamente al final de su vida^[3]. El tema es la muerte del gigante a manos de David, tal y como se cuenta en el Antiguo Testamento (I Samuel, 17:48-51): una historia conocida pero que Caravaggio trata de una forma insólita. El joven héroe se muestra misteriosamente poco exultante en el momento de su triunfo y mantiene a distancia su trofeo mientras fija una mirada casi ausente en los hilos de sangre que siguen manando del cuello seccionado de su enemigo. En la compleja y contemplativa expresión de David, cierta repugnancia está mezclada con una leve tristeza. Cecco posó para esta figura, lo mismo que había hecho para *Omnia vincit amor*. Pero cómo se ha transformado. Parece mayor, retraído. Tiene el ceño fruncido y bolsas bajo los ojos. El exilio y la huida también han hecho mella en él.

La cabeza de Goliat parece que sigue gritando en una prolongada agonía. La luz deja destellos en su irregular hilera de dientes y se refleja en la humedad de su labio inferior. El extremado tenebrismo de la técnica de Caravaggio aísla estos pocos detalles significativos y destila el drama en una apremiante viñeta, dejando todo lo contingente en la oscuridad. Después de reducir la historia a un aparente mínimo incidental, profundiza el significado de su pintura entretejiendo en ella otros niveles de asociación. La manera en que su camisa blanca sobresale formando una suerte de honda alude sutilmente a lo ocurrido antes. Su vulnerable torso desnudo y la tierna compasión de su semblante, que casi recuerda al de Cristo, aluden a la perspectiva más amplia de significado teológico en la que había que entender la muerte de Goliat.

David evoca al joven Cristo porque la historia de David dando muerte a Goliat con frecuencia se consideraba una prefiguración en el Antiguo Testamento de Cristo sometiendo a Satanás. En la hoja de la espada que sujeta David se ve la inscripción

«H.O.C.S.», el acrónimo de una frase del comentario de san Agustín al salmo 33, en el que señala que «Lo mismo que David venció a Goliat, Cristo dará muerte al demonio». La expresión latina empleada por san Agustín es *humilitas occidit superbiam*: «la humildad mata a la soberbia».

El significado más insistente de la pintura es el expresado por el detalle más evidente. La cabeza inerte de Goliat es un autorretrato, una representación del propio Caravaggio in extremis. Tras su mirada fija hay una terrible y ambigua intensidad. Da la horrible impresión de no estar del todo muerto, con el vidrioso ojo derecho cerrándose, mientras que el izquierdo sigue expresando ira y dolor. Es como una de las almas que Dante vislumbró en el *Inferno*, un condenado que gime eternamente en su tormento.

La última pieza del puzle de esta enigmática pintura es la identidad de su supuesto propietario. Caravaggio pintó *David y Goliat* para Scipione Borghese, sobrino del pontífice y principal administrador de la justicia papal, el hombre que, más que ningún otro, tenía el poder sobre la vida y la muerte de Caravaggio. *David y Goliat* fue la súplica, sombríamente ingeniosa, de Caravaggio al hombre que podía salvarle: su forma de decirle que podía tener su cabeza en una pintura si le permitía conservarla en la vida real.

Gracias a la ayuda de sus protectores Caravaggio pudo enviar sus cuadros a Roma. La segunda *Cena en Emaús* la adquirió el banquero Ottavio Costa^[4]; *David y Goliat*, un precioso regalo a Scipione Borghese, quizá llegara a Roma en el mismo carruaje de los Colonna. Con toda probabilidad fue apreciado: Scipione ya poseía el severo *San Jerónimo escribiendo*, que seguramente también se lo había regalado el pintor a cambio de su ayuda para resolver las dificultades que le había causado el ataque al notario Pasqualone, y menos de un año después confiscaría toda la colección del desgraciado Giuseppe Cesari, en gran medida para hacerse con dos cuadros tempranos de Caravaggio, *Muchacho con un cesto de frutas* y el iluminado por la luna *Autorretrato como Baco*.

La llegada de *David y Goliat* al Palazzo Borghese fue discreta. Scipione no colgó el cuadro hasta varios años después, quizá porque no quería dar mucha publicidad a la petición que le presentaba la cabeza inerte del artista^[5]. Pero cuando llegó el otoño de 1606 parece que, en efecto, estaba trabajando entre bastidores para ayudar a Caravaggio. La noticia de la presencia del pintor en los montes Albanos había llegado a Roma, donde se rumoreaba que se estaba organizando el regreso inminente de Caravaggio. El 23 de septiembre Fabio Masetti, el agente de D'Este, escribió a su señor en Mantua que «después de cometer el crimen del que ya le informé, Caravaggio se encuentra en Pagliano con la intención de regresar pronto. Haré que me devuelva los treinta y dos *scudi*...»^[6].

Pero si Caravaggio tenía apoyos en Roma, también tenía enemigos. El breve comentario de Bellori de que era «perseguido» cuando huyó de la ciudad es un recordatorio de que determinadas personas querían verle en manos de la justicia. El

clan Tomassoni quizá enviara a hombres tras él y en la propia Roma debieron de expresar su oposición a que Caravaggio fuera perdonado en un breve plazo. Fuera cual fuera el acuerdo que se estuviera negociando, a finales de septiembre había fracasado y el pintor se había resignado a un prolongado exilio.

Caravaggio probablemente utilizó lo obtenido con la venta de la segunda *Cena en Emaús* para llegar a Nápoles. No hay duda de que a primeros de octubre ya estaba viviendo y trabajando allí, donde se sentía lo suficientemente seguro como para aparecer en público. Pero seguía temiendo represalias. Procuró permanecer bajo la protección de la familia Colonna, que mantenía una poderosa presencia en la ciudad. Con su ayuda intentaría rehacer su desordenada y destrozada vida.

EN LA CIUDAD DE LOS MENDIGOS

A principios del siglo xvii Nápoles era la ciudad más grande del sur de Europa. Tenía una población de 300 000 habitantes, tres veces más que Roma, y no tardaría en alcanzar el medio millón. Fundada por los griegos en la Antigüedad y construida en torno a su bahía natural, Nápoles siempre había sido una ciudad portuaria. Su vida era el comercio marítimo. Aunque los corsarios musulmanes y los piratas de Berbería seguían haciendo incursiones para el saqueo desde sus bases a lo largo de la costa africana, los mares eran más seguros para los comerciantes napolitanos desde la victoria de los cristianos sobre los turcos en Lepanto. Desde Nápoles partían barcos hacia Flandes, Holanda, Inglaterra y Alemania, así como hacia Sicilia, España y el norte de África. George Sandys, un observador viajero inglés, visitó Nápoles en 1611, poco después de que Caravaggio estuviera allí. Le impresionó la variedad de alimentos, tejidos y otros artículos que se vendían en los numerosos mercados de la ciudad:

La confluencia de tantas naciones en este puerto agrega una sobreabundancia a su riqueza natural. *Apulia* les envía almendras, aceite, miel, ganado y queso. *Calabria* [...] seda, higos, azúcar, vinos excelentes, minerales y materiales para la construcción de barcos. *Sicilia* les auxilia con cereales, si en algún momento su tierra se muestra ingrata [...] *África* les proporciona pieles; *España* tejidos y oro; *Elba* hierro y acero; y nosotros los artículos de nuestro país, de forma que no falta nada^[7].

Pero el comercio no era sólo de mercancías, sino también de personas: en la población napolitana había 10 000 esclavos.

Según el flemático y mundano Giulio Cesare Capaccio, durante largo tiempo secretario del gobierno municipal, Nápoles era la prueba viviente de que la clave de la prosperidad de una ciudad era la industria, no la devoción. «No es el destino ni las estrellas lo que determina la grandeza de las ciudades —proclamó—, sino el comercio y la confluencia de las gentes, como en Amberes, Lisboa, Sevilla, París y Nápoles^[8]». En su libro lacónicamente patriótico sobre la ciudad, la *Guida de' forestieri*, Capaccio anticipó el posterior dicho romántico «ver Nápoles y después morir», afirmando que «no hay nadie que no desee verla y que no desee morir aquí. Nápoles es el mundo entero^[9]». Aquel mundo albergaba comunidades napolitanas de pisanos, catalanes, ragusanos, germanos, flamencos y franceses. Los franceses y los ragusanos tenían consulados en Nápoles, lo mismo que los ingleses, en cuyas manos estaba el comercio textil de la ciudad^[10].

Como la región natal del pintor, Nápoles estaba bajo el dominio español. La ciudad era la capital del Reino de las Dos Sicilias, que pertenecía al inmenso imperio

español que había pasado de Felipe II a su hijo, Felipe III, en 1598. Los viajeros que llegaban por mar quedaban impresionados por la magnitud y la densidad de la ciudad. Hilera tras hilera, los edificios se elevaban desde la línea de playa de la bahía ascendiendo hacia las colinas y el distante Vesubio, que humeaba ominosamente en el horizonte. Los límites marinos de Nápoles, como todos sus límites, estaban marcados por altos muros de piedra. Tanto la línea del horizonte como el puerto estaban dominados por imponentes fortificaciones que representaban el poderío naval y militar español. Nápoles tenía tres castillos: el Castel Sant'Elmo, construido en forma de estrella de seis picos en lo alto de la colina que dominaba el centro de la ciudad; el Castel Nuovo, al lado del mar, era la residencia del virrey español; y el Castel dell'Ovo, en el extremo sureste de la ciudad, llamado así por la forma del promontorio sobre el que estaba construido.

Nápoles era un bastión de los Austrias en el Mediterráneo meridional. En sus guarniciones se encontraba estacionado un ejército de soldados españoles y su puerto albergaba una armada de galeones españoles. La política de los gobernantes de la ciudad estaba guiada por dos objetivos prioritarios: salvaguardar los territorios del imperio español y someter a la aristocracia napolitana a la voluntad del monarca español. Una serie de autocráticos virreyes habían perseguido esos objetivos de forma inexorable. Las viejas estructuras de la sociedad napolitana fueron debilitadas sistemáticamente arrebatando su poder a los aristócratas, que durante siglos habían sido una espina para los gobernantes napolitanos, y obligándoles a renunciar a su antiguo dominio despótico en sus haciendas rurales. A la mayoría se les convenció de que abandonaran sus feudos en el campo y se trasladaran a Nápoles, donde se les compensó por su pérdida de poder real con una vida sibarítica en la corte del virrey español. En su *Historia del Reino de Nápoles* el historiador italiano Benedetto Croce resumió su declive en una cáustica frase: «La desidia, el lujo, la rivalidad en la ostentación, la construcción de grandes palacios, la atención de numerosos criados, el abandono de la familia y la compañía de cortesanas (al parecer, una costumbre copiada de los españoles) llevaron a la ruina a las familias de barones en el curso de unas pocas generaciones^[11]».

A medida que se debilitaba el poder de los barones, florecía una nueva clase de profesionales y emprendedores: abogados, asesores fiscales, importadores y exportadores de granos, prestamistas, comerciantes de objetos de lujo. Muchos llegaron de Génova, otros de Toscana, la región tradicional de mercaderes y financieros. Los napolitanos, en general antisemitas, solían llamar «judíos» a todos los que se dedicaban al comercio y las finanzas, con independencia de su origen. La población judía real había quedado diezmada por una campaña sistemática de expulsiones que había comenzado cien años antes.

Los ricos se vestían a la manera española y se trasladaban en carruajes o literas cubiertas. George Sandys señaló que había tantos portadores de literas ofreciendo sus servicios en las calles de Nápoles como bateleros en los ajetreados muelles de

Londres. Pero la característica más llamativa de la ciudad era la omnipresente multitud de mendigos e indigentes. En calles y callejones se agolpaba una masa de pordioseros en constante movimiento. «En ningún lugar del mundo —escribió Capaccio— hay algo tan irritante y falto de corrección, resultado de la mezcla y confusión de tantas razas... individuos míseros, pedigüños y mercenarios de tal índole que socavan la constitución más prudente de la mejor de las repúblicas; la escoria de la humanidad, los causantes de todos los tumultos y desórdenes ocurridos en la ciudad, y a los que sólo se puede contener con la horca^[12]». Comparaba a la muchedumbre napolitana con un enjambre de insectos. Adondequiera que fuese, oía «un murmullo... como el zumbido de las abejas^[13]».

A pesar de la prosperidad de la ciudad, únicamente había trabajo para una pequeña parte de su población en constante crecimiento. Cada día, cada semana, cada año, llegaba una marea imparable de emigrantes campesinos a sus ya atestadas calles. Trataban de escapar de la dureza y la incertidumbre de la vida en el campo, donde el bandolerismo estaba generalizado y la pérdida de una cosecha podía condenar al hambre a una familia entera. Su situación había sido exacerbada por los nuevos tributos punitivos que los españoles exigían a los campesinos, que abandonaban en masa sus pequeñas granjas.

Como su población aumentaba inexorablemente, Nápoles se encontró atrapado en un círculo vicioso que hizo inevitables el desempleo masivo y la pobreza abyecta. Las autoridades vivían en constante temor de que estallaran desórdenes sociales, y con buenos motivos. En 1508 y 1547 se habían producido sangrientas rebeliones. A fin de evitar la amenaza de una revolución, el gobierno del virrey garantizaba la distribución de alimentos y provisiones incluso en tiempos de escasez o hambruna. Se acumulaba el grano en grandes cantidades para que siempre hubiera cereales y pan, a precios controlados por el Estado, para todos los habitantes de la ciudad. Tales medidas tuvieron el inevitable efecto de atraer a más emigrantes, lo que exacerbó la misma crisis que el gobierno había intentado aliviar.

En un vano intento de detener el crecimiento de la ciudad, las autoridades introdujeron unas ordenanzas restrictivas que prohibían la construcción de nuevas casas fuera de las murallas de la ciudad; su intención era poner freno a la marea de inmigrantes con el simple expediente de privarles de alojamiento. Pero seguían llegando campesinos de las zonas rurales, por lo que las nuevas regulaciones simplemente significaban que vivían más apiñados que nunca. Se ha calculado que había unas 55 000 personas por kilómetro cuadrado^[14].

Incluso el aspecto físico de la población se transformó en virtud de este cambio demográfico. La presión sobre la oferta de alimentos significó que, para la mayoría, la pasta sustituyó a las verduras y las frutas como dieta habitual. A pesar de los esfuerzos del gobierno, muchas personas vivían permanentemente en un estado próximo a la inanición. Los napolitanos se volvieron más bajos de estatura y más proclives a las enfermedades y las deformidades causadas por la malnutrición: bocio

en el cuello, mala dentadura, raquitismo, escorbuto. Los propios indigentes y los que carecían de hogar eran vistos como una especie de enfermedad que afectaba al Estado. A los ciudadanos más pobres se les llamaba *lazzari*. El término significa literalmente «leprosos», pero en el Nápoles controlado por España se empleaba para designar a toda una subclase social, un subproletariado de los desposeídos. De noche se agolpaban en los puestos de los mercados, en los patios de las casas, bajo los pórticos, en cualquier lugar donde pudieran cobijarse. De día buscaban refugio en las iglesias o se echaban a las calles para mendigar. Estaban por todas partes, se quejaba Capaccio, obturando las arterias de la ciudad. «No hay nada más difícil que moverse por Nápoles, adondequiera que vaya y a la hora que sea^[15]».

La escasez crónica de viviendas se vio más aún agudizada por los numerosos monasterios e iglesias de la ciudad, por la magnitud de sus construcciones civiles y por la decisión de las autoridades de mantener extensas zonas de parques y huertos en el centro urbano. Como el espacio era tan valioso, se explotaba rigurosamente. Las casas alcanzaban hasta los seis pisos, dos veces más que en cualquier otra ciudad italiana. Las calles eran angostas y conservaban el apretado plano reticular que habían establecido los fundadores griegos del asentamiento más de dos mil años antes. El centro de la ciudad era oscuro. A la sombra de hileras continuas de altos edificios, sus congestionados callejones y pasajes rara vez veían la luz del sol. Pese al sol meridional italiano, la mayor parte de la vida diaria tenía lugar en una profunda sombra, en un espacio cívico no muy distinto del fondo de un pozo.

LAS SIETE OBRAS DE MISERICORDIA

Se sabe poco de la primera visita de Caravaggio a Nápoles. Los archivos de la ciudad ni siquiera mencionan su dirección. Quizá viviera en la Via Toledo, donde estaba el palacio de Luigi Carafa Colonna, sobrino de Costanza Colonna. Pero es más probable que él y Cecco se alojaran en la residencia de la propia Costanza en Chiaia, un imponente edificio fortificado a las afueras de la ciudad, cerca del mar. Está confirmado que tres años después residió allí durante su segunda estancia en Nápoles.

Según Bellori, Caravaggio estaba inundado de trabajo desde el momento en que llegó a la ciudad, «pues ya eran conocidos su estilo y su reputación^[16]». A los pocos días de su llegada, Niccolò Radolovich, un rico comerciante de granos de Ragusa, ya le había encargado un gran retablo de «la Virgen y el niño, rodeados de un coro de ángeles, con santo Domingo y san Francisco más abajo, san Nicolás a la derecha y san Vito a la izquierda^[17]». El 6 de octubre recibió 200 ducados como anticipo y, más tarde, ese mismo día, abrió una cuenta en la Banca di Sant'Eligio, en la que depositó el dinero. Radolovich quería el retablo cuanto antes: el contrato especificaba que debía estar terminado en diciembre.

El retablo Radolovich se ha perdido, si es que alguna vez existió. Ninguno de los primeros biógrafos de Caravaggio lo menciona, por lo que quizá nunca llegara a pintarlo. ¿Acaso se arrepintió después de haber aceptado el tipo de composición rígida y un tanto anticuada que prescribía el contrato? La Virgen María elevándose al cielo entre nubes de querubines: no era precisamente un tema que le inspirase. Menos de tres semanas después de firmar el acuerdo con Radolovich, Caravaggio hizo efectivos 150 ducados de su nueva cuenta bancaria. Quizá sacó el dinero para devolvérselo a su cliente.

Por las mismas fechas, finales de octubre o principios de noviembre, aceptó un encargo más prestigioso: pintar un cuadro monumental para el altar mayor de una nueva iglesia en el centro de Nápoles. Se trataba de la Chiesa del Pio Monte della Misericordia, próxima a la catedral, en la esquina de la Via dei Tribunali y el angosto Vico dei Zuroli. El tema debía ser las siete obras de misericordia, las buenas obras fomentadas por la caridad cristiana, tales como alimentar al hambriento y dar posada al peregrino. Era un tema frecuente en Nápoles, donde la situación de los pobres era tan crudamente visible.

La tendencia pauperista de la Contrarreforma, a la que Caravaggio había dado expresión de forma tan decidida en sus altares romanos, era especialmente fuerte en el sur de Italia. La hermandad del Pio Monte della Misericordia, dedicada al cuidado de los enfermos y los necesitados, era una institución en la primera línea de los intentos de aliviar la crisis urbana que sufría Nápoles en el siglo XVII. La habían fundado en 1601 siete nobles jóvenes e idealistas, insatisfechos con la estrechez y superficialidad de la vida en la corte del virrey español. Conmovidos por la situación

de los *lazzari*, se reunían todos los viernes en el Hospital de los Incurables «para servir y socorrer a aquellos pobres inválidos con comida y dulces^[18]». A medida que su hermandad crecía y florecía, ampliaron sus actividades para cumplir las siete obras de misericordia tradicionales del cristianismo. También construyeron una iglesia, que había sido consagrada a mediados de septiembre de 1606, sólo una quincena antes de la azarosa llegada de Caravaggio a Nápoles.

El reglamento de Pio Monte había sido redactado en 1603. El documento ponía gran énfasis en la práctica de la «misericordia corporal», con lo que se quería decir la caridad efectiva, a diferencia de la ayuda espiritual de las plegarias. También expresaba el espíritu independiente de la hermandad, recalcando que no estaba sometida al control eclesiástico: «por último, deseamos que nuestro Monte no esté sometido al Ordinario [es decir, al arzobispo de Nápoles], sino que su funcionamiento sea autónomo y fuera de la jurisdicción de este Ordinario^[19]». Las autoridades pontificias hicieron la concesión, aunque insistieron en mantenerla en secreto para no establecer un precedente no deseable.

Los nuevos patronos de Caravaggio eran hombres poderosos y persuasivos, y disponían de considerables medios. Le ofrecieron 400 ducados, el doble de los honorarios que le habían propuesto para el retablo Radolovich. Sin duda, estaban decididos a conseguir a su hombre. Caravaggio había llegado a Nápoles precisamente en el momento en que estaban buscando a un pintor que diera una expresión visual permanente a su concepción de su misión caritativa.

Seguramente la iniciativa del encargo partió de Giovanni Battista Manso, Marchese di Villa, uno de los siete miembros fundadores del Pio Monte^[20]. A Manso le interesaban las artes, especialmente la poesía. Era protector de Giambattista Marino, un poeta famoso por su carácter inquieto y rebelde, que había tenido cierta amistad con Caravaggio en Roma y que posiblemente estuviera relacionado con los injuriosos versos a «Gioan Bagaglia^[21]».

Manso también era un individuo perspicaz y de amplias miras, con una inteligencia penetrante y especulativa. Era amigo de Galileo y visitó regularmente a Tommaso Campanella, el clérigo librepensador y autor de *La ciudad del sol*, durante los veintisiete años que éste pasó en las cárceles de la Inquisición. También era amigo del sobrino de Costanza Colonna, Luigi Carafa Colonna, con quien en 1611 había fundado la Accademia degli Oziosi, una de las principales academias literarias de Nápoles. Le gustaba invitar a poetas y a otros escritores a su villa de Puteoli, un lugar que describía con cariño en su biografía del poeta Torquato Tasso: «Sobre una playa hermosísima [...] una hermosa casa, algo más elevada que las demás y rodeada todo el año de jardines maravillosos^[22]». Muchos años después el poeta inglés John Milton sería su invitado durante su visita a Nápoles. Milton le describió en un epígrafe en latín como «un hombre muy noble y autoritario^[23]».

Tolerante con los independientes y los inadaptados, interesado en las innovaciones culturales, próximo a la familia Colonna: todo esto sugiere la

probabilidad de que Manso estuviera bien dispuesto hacia Caravaggio. Principalmente era escritor, un aficionado a la literatura más que a la pintura, pero todo apunta a su participación en el encargo, que parece reflejar una concepción muy literaria del tema de las obras de misericordia. Las siete obras debían representarse en un único lienzo, junto con la figura de la Madona della Misericordia descendiendo del cielo para dar su bendición. Caravaggio respondería al desafío que presentaba una iconografía tan elaborada con una de las pinturas más persuasivamente humanas del siglo XVII.

Caravaggio era profundamente receptivo a los distintos mundos a los que le llevó su tempestuosa vida. Tenía un certero sentido del medio en que se hallaba, una vista penetrante para todo lo que distingue a un lugar de los demás, fuera la arquitectura o el entorno, la naturaleza de la luz o del comportamiento humano. Esa receptividad fue uno de los fundamentos de su arte. Gracias a ella hizo que las leyendas sagradas parecieran reales y ciertas para quienes contemplaban sus cuadros, encarnadas en un mundo pintado que parecía y se percibía como *su* mundo. Durante el tiempo que estuvo en Roma, llevó la Biblia y sus historias a Roma. Cuando se fue a Nápoles, trasladó allí sus visiones del pasado sagrado.

Las siete obras de misericordia está situada en el fondo del atestado pozo que era la esquina de un callejón napolitano. Es de noche, pero la calle está llena de gente. En primer plano aparece un mendigo medio sentado en el suelo, en cuya pálida espalda desnuda se refleja la deslumbrante luz. Se le ve la piel estirada en los omóplatos, la curva de las vértebras y las costillas. Un joven ataviado con ropa de seda y terciopelo, que lleva una pluma en el sombrero, mira al indigente medio desnudo con expresión compasiva y preocupada. No son más que dos en medio del gentío. A su lado, un posadero indica que puede entrar a un peregrino de rostro apesadumbrado, y un hombre con la piel quemada por el sol mira hacia el cielo, entre afligido y aliviado, mientras mitiga su sed con unas gotas de agua.

A su derecha alguien realmente ha visto Nápoles y ha muerto después. Se están llevando el cadáver. Sólo se ven las mugrientas plantas de sus pies. El rostro del andero está oculto en una sombra impenetrable. Detrás, un sacristán moreno y con barba, ataviado con una sencilla vestimenta blanca, oficia el funeral. La luz da la sensación de ser inestable, especialmente al caer sobre los pliegues de la casulla del sacerdote, que casi tiene un brillo fosforescente. Proviene del par de velas que el sacerdote sujeta en lo alto, una antorcha contra la negrura de la noche. De arriba también llega una luz más misteriosa, cuya fuente está oculta.

Del sebo de las velas sale humo y el sacerdote canta con voz profunda y melancólica. Junto al cadáver, una mujer de ojos apagados se descubre el pecho y socorre a un anciano a través de la reja de la prisión. En lo alto, una contemplativa Virgen María observa la escena con su hijo en los brazos. La Virgen y el Niño están envueltos en el abrazo de dos ángeles entrelazados.

«Porque tuve hambre, y me disteis de comer; tuve sed, y me disteis de beber;

peregriné, y me acogisteis; estaba desnudo, y me vestisteis; enfermo, y me visitasteis; preso, y vinisteis a verme». Los grupos que aparecen en la pintura representan las distintas formas de caridad citadas en el Evangelio según san Mateo (25:36-37). A las seis obras de misericordia la Iglesia medieval había añadido una: dar sepultura a los muertos. Tradicionalmente cada una se representaba por separado, pero como se le había pedido que las reuniera todas en un cuadro, Caravaggio hizo de la necesidad virtud: para una ciudad sombría y agobiante creó un retablo sombrío y agobiante.

Con la excepción de dar sepultura a los muertos, que está situado implícitamente en el presente, cada obra de misericordia es realizada por una figura histórica o legendaria. El atezado hombre devorado por la sed es Sansón, que apaga su sed con una quijada de asno (Jueces, 15:18-19). El viajero barbudo al que acoge el flemático posadero es el peregrino cristiano. El *bravo* del sombrero, que evoca agridulces recuerdos de los elegantes jóvenes que resultan engañados en las primeras pinturas romanas de Caravaggio, es una representación de san Martín de Tours. Ha desenvainado la espada para cortar su capa por la mitad a fin de vestir a un indigente, como hizo el santo medieval en el episodio más conocido de su vida. El indigente que está a los pies del santo ya ha recibido su parte de la capa y la sujeta con la mano izquierda como si estuviera empezando a cubrir su desnudez. La hoja de la espada de san Martín reluce en la oscuridad a la izquierda del rostro del mendigo. Medio perdido en las sombras, prácticamente bajo los pies del posadero, otra figura de pelo rizado aparece agachada con las manos en actitud de súplica. El solemne y melancólico santo quizá esté a punto de dar la otra mitad de su capa a este segundo mendigo. Vuelca su caridad en dos personas y es de suponer que representa dos obras de caridad distintas: no sólo vestir al desnudo sino cuidar al enfermo. De todas las figuras caritativas, es el que está más próximo a la superficie pictórica y por tanto más cerca de la congregación en la iglesia de Pio Monte. Literalmente representa a san Martín, pero también es un *álter ego* de los siete nobles napolitanos que habían fundado la hermandad de Pio Monte. Como ellos, es un aristócrata que ayuda a los que padecen por las enfermedades y la pobreza.

Las dos figuras de la derecha, la mujer con el pecho descubierto y el anciano tras los barrotes de la celda, están tomadas de las leyendas de la antigua Roma. También representan actos parejos de caridad: dar de comer al hambriento y visitar a los prisioneros en la cárcel. Cimón, preso, se estaba muriendo de hambre cuando llegó su hija, llamada Pero, que le alimentó con leche de su seno. El tema se conocía como *Caridad romana* y se interpretaba como una prefiguración clásica de la compasión cristiana. Como Caravaggio había visitado el Palazzo Doria en Génova, cuando se refugió brevemente en la ciudad en el verano de 1605, debió de conocer la fantasiosa versión manierista de Perino del Vaga de este tema, en la que una elegante joven vestida con una capa que ondea al viento introduce su seno izquierdo por la reja de la prisión con una gracia inverosímil. La interpretación de Caravaggio es más oscura y acerba, de un áspero realismo. Mirando a su alrededor furtivamente, como si temiera

ser vista, la joven de pelo oscuro lleva a cabo su obra de caridad con aspecto preocupado e intranquilo. El anciano que se alimenta con su leche se ha visto reducido por su situación a una segunda infancia. El vestido de ella está recogido como un delantal. Dos viscosas gotas de leche han caído en la barba de él.

Las siete obras de misericordia es una pintura que comprime el tiempo y el espacio, llevando todo el mundo y toda la historia del mundo a su oscuro centro. La Antigüedad clásica, el Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento, la Edad Media y la época actual: cada periodo está representado simbólicamente en los distintos episodios que llenan el lienzo. «Nápoles es el mundo entero», escribió Capaccio, y en la pintura de Caravaggio un rincón de la ciudad se ha transformado precisamente en eso. Esta oscura calle, escenario de desesperación, dolor y muerte, es el microcosmos en el que el pintor muestra la brutalidad de la propia existencia. Durante un breve espacio de tiempo ha sido bendecida y transfigurada, transformada en algo distinto de lo que la cruel experiencia hace esperar. Aquí, el sediento bebe, los desamparados reciben cobijo y la espada no se emplea para matar a un hombre sino para darle abrigo.

Los ángeles, a su vez una visión celestial de amor fraternal, descienden con ímpetu a la tierra, llevando con ellos a la Virgen y el Niño. El ángel principal extiende la mano hacia el mundo de la humanidad caída —el más alto en pos del más bajo, la mano del ángel extendida hacia su rima visual, la mano izquierda del desdichado que está en la parte inferior de la pintura, apoyada sobre el rígido suelo—. Pero un abismo de oscuridad y confusión separa al ángel del indigente. Y en esa oscuridad no hay margen para la sombra de una duda.

Los ángeles y la Virgen de la Merced tienen una corporeidad poco frecuente y están realizados tan enfáticamente que las alas de un ángel proyectan sombras inconfundibles en la pared de la prisión. No obstante, la sensación de movimiento y agitación que reverbera por la pintura tiene el efecto de dar a todo un aire inquietantemente provisional. En cualquier momento podría ocurrir que desapareciera la visión celestial, se extinguieran y apagarán las fulgurantes luces, y el mundo volviera a la noche impenetrable.

LOS MECANISMOS DEL MAL

Caravaggio pintó este monumental retablo a una velocidad extraordinaria, en poco más de siete semanas. El 9 de enero de 1607 recibió lo que restaba de sus honorarios, y para entonces el cuadro probablemente ya estaba instalado en el altar mayor de la iglesia del Pio Monte. La hermandad no tardó en considerarla uno de sus mayores tesoros y en una serie de reuniones mantenidas en el verano de 1613 decidió que no se vendería a ningún precio. Para entonces ya habían rechazado varias ofertas de 2000 *scudi* y más —cinco veces el precio original—. Uno de los ofertantes era el poeta español Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, pero se vio obligado a conformarse con una copia pintada a partir del original de Caravaggio^[24]. En la década de 1650, cuando se acometió la remodelación del complejo de edificios de la hermandad, se construyó una nueva iglesia barroca con objeto de destacar más aún el retablo de Caravaggio, dándole más espacio y luz: uno de los pocos casos en que un edificio entero se construye en torno a una pintura.

Las siete obras atrajo otros encargos y más trabajo a Caravaggio. En algún momento a principios de 1607 decidió pintar otro retablo sobre el tema de la flagelación de Cristo para una capilla del atrio de un monasterio dominico en Nápoles^[25]. La obra estaba terminada el 11 de mayo de 1607, cuando Caravaggio recibió el último pago de 250 ducados^[26]. Desde entonces ha permanecido en Nápoles, aunque ya no se encuentra en la capilla que fue su destino original sino en el Museo de Capodimonte.

Con *La flagelación de Cristo* Caravaggio retomó su vieja rivalidad con Michelangelo. La versión más célebre de ese tema se hallaba en la iglesia romana de San Pietro in Montorio y era obra de Sebastiano del Piombo, aunque sobre los dibujos de Michelangelo. Su Cristo altorrenacentista es reservado en su sufrimiento. Es una víctima idealizada que soporta el tormento a manos de un grupo de enardecidos individuos, un tanto grotescos, y la escena se desarrolla en una gran capilla absidal apoyada en columnas de mármol con capiteles corintios delicadamente tallados.

Caravaggio adoptó la misma composición básica pero la hizo suya dando más énfasis a la crueldad y al sufrimiento implícitos en el tema. Acercó mucho más al espectador a la cruel tortura agrandando las figuras y reduciendo la elaborada arquitectura de la pintura anterior al fuste truncado de un solo pilar en un espacio oscurecido. Un reducido grupo de torturadores trata de atar la figura iluminada de Cristo a ese pilar en la sombra. Desnudo excepto por un paño sujeto en la cadera y la corona de espinas, es una figura escultórica. Lo mismo que el Cristo de Michelangelo y Sebastiano, casi podría ser una escultura dotada de vida. Pero está más abatido, es más descarnadamente vulnerable. Su agotamiento se percibe en la línea del cuello, en la forma en que el peso de la cabeza cae sobre su hombro. Demasiado agotado para

sostenerse derecho, ha tropezado y se ha bajado de la base del pilar.

Respondiendo al derrumbamiento de su víctima con furiosa determinación, dos de sus torturadores le devuelven a su sitio con patadas y empujones. El de la derecha, cuyo rostro está medio oculto por la sombra, aprieta las cuerdas con las que han atado los brazos a Cristo. El de la izquierda le agarra del pelo a fin de ponerle derecho para recibir los primeros golpes. Gruñe algo con gesto bestial y agita una especie de látigo en la otra mano.

El tercer torturador está arrodillado a los pies de Cristo, preparando un desollador con un haz de ramas. Realiza su cometido con esmero y sólo desvía la mirada para ver cuándo ha de comenzar la flagelación. Lo mismo que había hecho en *La crucifixión de san Pedro* para la capilla Cerasi, Caravaggio se centró en los tétricos mecanismos del mal. El oscuro perfil del hombre arrodillado aparece recortado contra el muslo izquierdo de Cristo y el paño blanco brillante. Poner tal énfasis en la proximidad del cuerpo de los dos hombres es la forma en que Caravaggio resalta el horror de la escena. La tortura es una forma ilegítima de intimidad física.

Su nuevo público estaba impresionado, pero también asombrado, ante el intenso e inquietante realismo de Caravaggio. Aún se puede percibir la conmoción de su reacción inicial en la descripción que el historiador del arte napolitano Bernardo de Dominici escribió más de cien años después: «Cuando se descubrió al público, esta obra atrajo mucha atención, en particular la figura de Cristo, que estaba tomada de un modelo vulgar y no noble, como es menester para la representación de Dios hecho Hombre: todos, desde los aficionados a los profesores, quedaron conmocionados por su nuevo estilo: el uso de sombras terribles y profundas, la autenticidad de la desnudez, la luz fría sin reflejos^[27]».

Aparte de su queja irrelevante sobre el Cristo supuestamente innoble —en realidad, es una de las figuras escultóricas más elegantes de Caravaggio—, estas observaciones compendian la respuesta napolitana al arte de Caravaggio. Cuadros como *Las siete obras de misericordia* y *La flagelación* fueron recibidos con una admiración rayana en la perplejidad. Causaron sensación y transformaron la pintura napolitana prácticamente de la noche a la mañana. El extremado *chiaroscuro* de Caravaggio y su brutal sentido de la realidad fueron los catalizadores del nacimiento de una nueva escuela de pintura tenebrista en Nápoles. Y, a través de esta ciudad, en la encrucijada del arte italiano y el español, llegó a España el poderoso nuevo estilo de Caravaggio. Allí tendría un efecto transformador aún más profundo sobre las tradiciones locales. La obra de los grandes pintores religiosos españoles del siglo XVII como Ribera y Zurbarán es inimaginable sin la influencia de Caravaggio. El sobrecogedor detalle de la escultura polícroma de la España barroca, tan realista en su evocación de los santos martirizados y de Cristo crucificado, también es profundamente caravaggiesco en su espíritu^[28]. Los años de exilio y desplazamiento del pintor se reflejaron, oblicuamente, en la difusión de su arte hacia Occidente.

Sobreviven otros dos retablos de este periodo. *La crucifixión de san Andrés*, que

se conserva en el Cleveland Museum of Art, quizá desempeñara un papel incluso más directo que *Las siete obras* o que *La flagelación* en la difusión de la influencia de Caravaggio en España. Bellori atestigua que la obra fue adquirida por el virrey español en Nápoles, don Juan Alonso de Pimentel y Herrera, conde de Benavente, que se la llevó a Valladolid cuando regresó a España en 1610. Su presencia está confirmada por un inventario del contenido del palacio de los condes de Benavente realizado en 1653, donde se la describe como «un gran cuadro de un san Andrés desnudo en el momento en que se le está atando a la cruz, con tres verdugos y una mujer, con marco de ébano» y atribuida, en una anotación marginal, a «michael angel caraballo [sic^[29]]».

Casi con seguridad, *La crucifixión de san Andrés* se lo encargó directamente a Caravaggio el propio conde de Benavente. El virrey tenía una devoción especial al santo y había desempeñado un papel importante en la renovación de la cripta de san Andrés de la catedral de Amalfi a principios del siglo XVII. Al parecer, cuando se marchó de Nápoles en 1610, hizo una peregrinación a Amalfi, «impulsado por la devoción a visitar la tumba de san Andrés^[30]». Parece muy probable que la función del cuadro fuera acompañarle en sus oraciones y que desde el principio estuviera destinado a la capilla privada de su palacio en España.

La pintura es una representación austera y audazmente sucinta de un anciano que está sufriendo la cruel muerte de un mártir. En realidad, su verdadero tema no es «el momento en que se le está atando en la cruz», como comprensiblemente supuso el autor del inventario español, sino el milagro que se produjo cuando sus verdugos intentaban bajarle de la cruz. Según *La leyenda dorada*, el santo encontró la muerte en Patras, Grecia, cuando despertó la ira del procónsul romano Egeas. Para prolongar su agonía, Egeas ordenó que san Andrés fuera atado, no clavado, a la cruz. Durante dos días permaneció en ella bajo un sol abrasador, mientras seguía predicando su prohibido mensaje cristiano a una multitud de veinte mil personas. Al tercer día, la gente empezó a agitarse y amenazó con matar a Egeas si no ponía fin al sufrimiento de «un anciano lleno de bondad y piedad». Pero el santo rogó a Dios que le permitiera morir en la cruz, igual que Cristo. Cuando los soldados romanos trataron de desatarlo, «no pudieron tocarle porque sus brazos se quedaron sin fuerza... les rodeó una luz cegadora que bajó del cielo... y cuando la luz desapareció él entregó su alma^[31]».

Éste es el momento que Caravaggio decidió representar. Cuando el relámpago de luz divina se apaga, el anciano deja de respirar y sus ojos se quedan en blanco. Es una paráfrasis de una escena de lecho de muerte, en la que el agonizante es obligado a expirar, contra natura, en posición vertical. Su lívida piel amarillenta está pegada a las costillas. Arrugado y patéticamente encogido, exhala su último suspiro. El pintor capta el momento en que un hombre entrega su espíritu, cuando de repente se vuelve extraño y desconocido, deja de ser él mismo, mientras la vida le abandona y la muerte se apodera de su boca, sus ojos, sus miembros, y los contorsiona de formas

insospechadas.

¿Vería el pintor a su modelo en el momento de la muerte? ¿Utilizaría sus contactos en el Pio Monte della Misericordia para acceder al Hospital de los Incurables: no para «servir y socorrer» a enfermos terminales, sino para pintar a alguno de ellos? Es una imagen que exuda mortalidad. La cara y el cuello del hombre están quemados por el sol, mientras que el resto de su cuerpo está macilento. Tiene el aspecto de cualquier ser humano al término de una vida dura, un *lazzaro* mal alimentado que ha cambiado las privaciones del campo por la brutalidad de la ciudad.

El olor a geriátrico también flota sobre la figura de la anciana que está en la esquina inferior izquierda de la pintura^[32]. Quemada por el sol, como el santo, con el rostro surcado por profundas arrugas y bocio en el cuello, frunce el ceño compasivamente. Sus ojos duros y tristes están llenos de pena. Con la mirada puesta en el mártir agonizante, desempeña el papel de un coro individual que representa a los veinte mil que habían escuchado la predicación de san Andrés.

El grupo de soldados romanos enviados para desatar al santo de su cruz también ha quedado reducido a una sola figura solitaria, un hombre que se balancea sobre una escalera. Está tratando de librar sus brazos de la fuerza invisible que los ha paralizado y, al hacerlo, se aparta del santo. Los dos cuerpos realizan una suerte de danza cuya simetría forma un contraste entre la vida y la muerte. Uno está curvado, en tensión, buscando el equilibrio para no caer. El otro está curvado involuntariamente, porque su propio peso muerto le inclina hacia un lado. Abajo, Egeas, con barba rala, dirige la vista hacia arriba, al milagro, admirativamente. Su armadura oscura reluce, evocando el recuerdo del desalmado soldado de la coraza de *El beso de Judas*. Otras dos figuras asisten al milagro, sus rostros ensombrecidos por la oscuridad. El paisaje y el cielo han quedado reducidos a unas manchas sumarias.

CARAVAGGIO Y RUBENS

El otro cuadro que pintó Caravaggio durante su primera visita a Nápoles fue el gran retablo de la *Madona del Rosario*. Lo mencionó primero Frans Pourbus el Joven, un pintor de la corte de Mantua que se hallaba en Nápoles en el otoño de 1607. Lo había visto puesto a la venta con otro cuadro de Caravaggio, *Judith y Holofernes*, que ha desaparecido. El 15 de septiembre escribió a su señor, Vincenzo I Gonzaga, duque de Mantua, para informarle de que «he visto aquí dos cuadros hermosísimos de mano de Michelangelo da Caravaggio. Uno es un *Rosario* y se hizo para un altar; tiene 18 *palmi* de alto y piden por él nada menos que 400 ducados. El otro es un cuadro de menor tamaño con medias figuras que representa a *Judith y Holofernes*; no se desprenden de él por menos de 300 ducados. No he querido hacer una oferta porque desconozco la intenciones de Vuestra Alteza, pero me han prometido no desprenderse de los cuadros antes de haber sido informados de los deseos de Vuestra Alteza^[33]».

En la misma carta Pourbus daba a entender que el cuadro lo había pintado Caravaggio en Nápoles, pero su estilo apretado, seco y muy acabado no concuerda con la brusca simplificación que caracteriza a la técnica de sus obras conocidas del primer periodo napolitano, tales como *Las siete obras de misericordia* o *La crucifixión de san Andrés*. Serena y algo teatral, con su grupo de ansiosos indigentes reunidos en actitud suplicante a los pies de la Virgen y el Niño, la *Madona del Rosario* debe de ser bastante anterior en la carrera de Caravaggio. Las figuras y las formas están delineadas con claridad, y el juego de luz y sombra en los paños es mucho más nítido que en cualquiera de las obras posteriores del artista. La cortina roja recogida sobre la cabeza de María está realizada con más precisión que el cortinaje similar en su último retablo romano, *El tránsito de la Virgen*.

Caravaggio era un artista que se sentía impelido a ser fiel a sí mismo, incapaz de hablar con el lenguaje de otro, como había hecho en sus comienzos. Con el tiempo, su estilo avanzó inexorablemente hacia la simplificación, la concisión, la oclusión. La *Madona del Rosario* está más próxima en espíritu y apariencia a la *Madona de Loreto* y a *El descendimiento*. Respira el mismo aire de piedad popular que esas pinturas de 1604.

Dada la importancia de santo Domingo en la leyenda del Rosario, esta obra grande e imponente quizá estaba destinada a un altar en una iglesia dominica en Roma o cerca de allí. La razón más verosímil de su aparición en Nápoles es que fuera rechazada, como le ocurrió al pintor con tanta frecuencia durante sus años de Roma, probablemente a causa de los pies desnudos y ostentadamente sucios de los indigentes arrodillados en primer plano. Caravaggio quizá se llevara el valioso lienzo cuando huyó de Roma después de dar muerte a Ranuccio Tomassoni.

El culto del rosario había comenzado en Italia en los primeros años del siglo XII. Según la tradición, la Virgen se apareció a santo Domingo una noche en 1208 con

una sarta de cuentas en una mano. Le mostró cómo utilizar las cuentas en la oración y le pidió que lo difundiera entre todos los cristianos. Cada cuenta representa un misterio de la vida de la Virgen o de Cristo. A medida que el devoto iba pasando las cuentas, una a una, debía meditar sobre un misterio determinado y centrar en él su oración cuando recitaba el *Ave Maria* o el *Pater Noster*. Los protestantes condenaban el rosario, pero durante la segunda mitad del siglo XVI el culto no dejó de extenderse. En un momento en que la Iglesia trataba activamente de reforzar su influencia sobre la masa de fieles, la distribución de rosarios parecía una forma barata y eficaz de fomentar la oración y la piedad en todos los sectores de la sociedad.

Caravaggio puso de relieve la naturaleza inclusiva del culto dando gran protagonismo al apretado grupo de necesitados, que elevan las manos al unísono para coger los rosarios que ofrece un dominico con las dos manos. En la mayoría de las representaciones de este tema el santo aparece recibiendo a su vez el rosario de la Virgen. Pero aquí ella parece desempeñar la función de supervisora celestial del reparto de rosarios. Sujetando a un regordete Niño Jesús en su rodilla, señala hacia la esquina inferior izquierda del cuadro, donde se encuentra una madre que, como ella, está acompañada de su hijo. La Virgen parece indicar dulcemente que esa madre no debe quedar olvidada entre el clamor de los demás.

Al otro lado de santo Domingo está san Pedro mártir, que se distingue por la herida en la cabeza tras su martirio. Era un fraile dominico al que un hereje había dado muerte con una piedra. Acompañado de otro miembro de la orden, inescrutable y encapuchado con un hábito oscuro, hace un ademán en dirección a la Virgen y el Niño y mira al observador con una expresión llena de sentimiento y anhelo.

Otra figura nos contempla. Arrodillado, con el porte y la actitud de un aristócrata, vestido de negro con una gorguera de encaje, dirige una elocuente mirada hacia fuera de la pintura. Seguramente se trata del donante, el hombre a cuya capilla iba destinado el cuadro inicialmente. ¿Quién es? Quizá nos dé alguna pista la composición de la pintura. Aparece alineado con una imponente columna acanalada. La columna era un símbolo de la dinastía Colonna, asociada con la Virgen del Rosario desde la batalla de Lepanto, en la que el padre de Costanza, Marcantonio, había desempeñado un papel decisivo. En Roma, a comienzos de la década de 1570, Filippo Neri había atribuido la victoria a las plegarias de los fieles a la Virgen del Rosario. Se han propuesto varios nombres para ese donante, entre ellos el de Marzio Colonna, que dio refugio a Caravaggio cuando huyó a los montes Albanos. Pero como no se conserva documentación alguna del encargo, su identidad precisa sigue siendo un misterio.

Por la razón que sea, el cuadro decepcionó al hombre con la gorguera de encaje. Quienquiera que fuese, lo rechazó, por lo que, en el otoño de 1607, apareció en el mercado abierto de Nápoles en manos de dos marchantes de escasa importancia, Abraham Vinck y Louis Finson, en cuyo poder también estaba el actualmente perdido *Judith y Holofernes*. No está claro si habían adquirido esas obras o si las estaban

vendiendo a comisión representando al pintor. Fueron Finson y Vinck quienes dijeron a Frans Pourbus que la *Madona del Rosario* le costaría 400 ducados al duque de Mantua, lo que coincide exactamente con los honorarios que Caravaggio había recibido por *Las siete obras de misericordia*. Pero la venta no llegó a realizarse porque los marchantes siguieron en posesión del cuadro. Finson se lo llevó a Aix-en-Provence y después a Amberes, donde murió en 1617^[34]. La *Madona del Rosario* entró más tarde en la colección de los Habsburgo y actualmente se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Es una obra clave en la transmisión del estilo de Caravaggio al norte de Europa. Pero un capítulo concreto de su historia revela el papel crucial que desempeñaría en el proceso otro gran artista.

En 1620 o poco después un grupo de pintores y amantes del arte compraron el cuadro a los herederos de Finson y Vinck y lo donaron a la principal iglesia dominica en Amberes, donde permaneció más de ciento cincuenta años^[35]. Los archivos de los padres dominicos en Amberes atestiguan que la donación se realizó a instancias del más célebre pintor flamenco del siglo XVII, Peter Paul Rubens: «El gran cuadro [...] que ahora se halla en la capilla sobre el altar, es obra de Michelangelo da Caravaggio y fue donado por varios amantes del arte, entre los que estaban Rubens, Brueghel, Van Bael, Cooymans. Al ver que podían adquirir esta extraordinaria obra de arte a buen precio, la compraron por afecto a la capilla y para tener en Amberes una obra de arte tan singular...»^[36].

Rubens ya era un hombre de mediana edad a comienzos de la década de 1620, pero el trabajo de Caravaggio le había impresionado profundamente desde el comienzo de su carrera. Como muchos otros artistas del norte de Europa había viajado a Roma en su juventud, veinte años antes, para estudiar el arte de la Antigüedad clásica y del Renacimiento. Los retablos romanos de Caravaggio habían sido una suerte de revelación para él. La violencia y el drama de las obras de la madurez temprana de Rubens, tales como *La matanza de los inocentes*, estarían profundamente influidas por Caravaggio. A través de Rubens esa influencia llegaría a Flandes y a Holanda, donde se crearía una escuela conocida simplemente como «los caravaggisti». El desarrollo del sutil y sombrío realismo de Rembrandt sería parte de la misma historia, cuyo origen se remonta, en último término, a la primera estancia de Caravaggio en Nápoles y el descubrimiento de sus pinturas en Roma por parte de Rubens. En 1607, pocos meses después de las negociaciones de Pourbus en nombre de los Gonzaga para adquirir la *Madona del Rosario* —el mismo cuadro que, más de una década después, sería donado a los dominicos de Amberes gracias, en buena medida, a la intervención de Rubens—, el propio Rubens estaba actuando en representación del duque de Mantua con relación a otro cuadro de Caravaggio que estaba a la venta en el mercado de Roma.

El cuadro en cuestión era *El tránsito de la Virgen*, otro retablo rechazado de los años romanos de Caravaggio. Laerzio Cherubini, que había encargado la obra —y la había rechazado en el verano de 1606—, quería recuperar su desembolso inicial. Lo

puso a la venta en enero de 1607 e inmediatamente fue adquirido por el futuro biógrafo de Caravaggio, Giulio Mancini. De la correspondencia de Mancini se deduce que pagó 200 *scudi* por él y que pensaba vendérselo a un comprador cuyo nombre no menciona, en su ciudad natal de Siena. Las cartas a su hermano, que le ayudó en las negociaciones para la venta, revelan que le preocupaba el revuelo que pudiera causar la indecorosa representación de la Virgen: «Algún entendido nos recriminará, pero como es para servir a Dios y embellecer la ciudad, no prestaré atención a sus quejas^[37]».

Pero a mediados de febrero Mancini estaba considerando otras opciones. El duque de Mantua, uno de los patronos más apreciados de Rubens, estaba interesado en adquirir el cuadro. Su agente en Roma, Giovanni Magno, había entablado negociaciones con Mancini y recibía asesoramiento, entre otros, de Rubens. Parece probable que la idea de adquirir el cuadro para Mantua fuera de Rubens.

El 17 de febrero, Magno escribió una carta un tanto optimista al secretario del duque, Annibale Chieppio, sobre la posible adquisición. Aunque a él le parecía que *El tránsito de la Virgen* era más bien difícil y desagradable, la obra había sido muy elogiada por expertos y amantes del arte: «El domingo pasado vi el cuadro de Caravaggio, propuesto por el *Signor* Peter Paul Rubens, el cual, al verlo de nuevo, declaró que le satisfacía aún más... A mí me gustó en grado similar al juicio coincidente de los profesionales. Sin embargo, como los menos entendidos desean cosas que halaguen a la vista, más me convenció el testimonio de los demás que mi propia valoración, que no alcanza a comprender bien ciertos artificios ocultos que colocan esta obra en tan alta estima. No obstante, el pintor es uno de los más famosos entre los coleccionistas de obras modernas en Roma y se considera que esta pintura es una de las mejores que ha hecho. Así pues, se presumen muy buenas razones en favor de este cuadro y verdaderamente se aprecian en él partes muy exquisitas...»^[38].

En su siguiente carta, apenas una semana después, Magno dijo al secretario del duque que Rubens había acordado el precio del cuadro en 280 *scudi*. Mancini obtendría un beneficio de 80 *scudi* en la operación. Estaba satisfecho y, en ese momento, desaparece de la historia el posible comprador de Siena. A finales de marzo Magno escribía para confirmar que se le había hecho entrega del cuadro en representación del duque de Mantua.

Una semana más tarde los pintores de Roma se habían enterado de la venta y pedían que se les permitiera ver la obra antes de que saliera de la ciudad. La habían retirado con tanta premura del altar al que estaba destinada en Santa Maria della Scala en el verano de 1606, poco antes de la muerte de Ranuccio Tomassoni, que casi nadie había podido contemplarla. El 7 de abril de 1607 Magno informó a sus señores en Mantua de que:

A fin de satisfacer al gremio de los pintores me ha parecido necesario tener expuesto el cuadro adquirido durante toda la semana. Han acudido aquí

muchos de los más famosos pintores con gran curiosidad, pues en toda la ciudad se hablaba del cuadro, pero no se había permitido que lo viera prácticamente nadie. Ciertamente, ha sido una gran satisfacción para mí dejar que lo contemplaran a sus anchas, pues ha recibido grandes elogios por el arte excepcional con el que está pintado. La próxima semana se lo enviaremos.

En realidad, el envío del cuadro se demoró más porque Rubens quería estar seguro de que sobrevivía al viaje. El 14 de abril Magno escribió para decir que «el cuadro adquirido está a disposición del señor Peter Paul Rubens, preparado para su envío. Pero él, con objeto de que no sufra daños, ha mandado construir no sé qué caja, lo que habrá de retrasar el envío hasta después de las fiestas». *El tránsito de la Virgen* estaba en Mantua en mayo.

LA HUIDA DE NÁPOLES

No hay duda de que los pintores de Roma tenían gran respeto a Caravaggio, aunque sobre él pesara una sentencia capital por asesinato. Pero sus enemigos seguían allí. Algunos no habían olvidado ni perdonado. Sostenían que, desde el exilio, Caravaggio continuaba tramando cosas y creando problemas en la ciudad. A los pocos días de su llegada a Nápoles se le había acusado, *in absentia*, de otro intento de asesinato en Roma. Se decía que un asesino llamado Carlo Piemontese, siguiendo órdenes de Caravaggio, había intentado matar a un hombre cuando éste se dirigía a una iglesia a oír misa. Carlo Piemontese era pintor, también conocido como il Bordello, un apodo de los sodomitas. La víctima de su presunta agresión no era otra que Giovanni Baglione, el viejo adversario de Caravaggio.

Las acusaciones de Baglione se encuentran en una serie de testimonios recogidos por un notario ante un tribunal romano a comienzos de noviembre de 1606:

El domingo pasado, en la hora decimocuarta o decimoquinta iba caminando a misa en la Trinità de' Monti. Iba solo y llevaba capa y espada. Bajaba las escaleras hacia los jardines Medici cuando, al llegar al último escalón, el citado Carlo, que estaba escondido detrás de una pilastra en las escaleras, me atacó con la espada asestándome un golpe en el hombro y me rompió la capa, como Su Señoría podrá ver cuando se lo enseñe ahora... [*Como notario atestigo que vi una capa negra con un corte en el hombro izquierdo y un abrigo con un corte parecido*]. Entonces me lanzó una estocada a la cabeza, que me dio en el brazo con el lado romo de la espada. Al ver que me atacaba de esa manera, yo también llevé la mano a la espada. Al ir a sacarla, me hirió en la mano derecha, como puede ver... [*Como notario atestigo que vi una cicatriz en el dedo índice de la mano derecha*]. A continuación intercambiamos varias estocadas y mi espada se rompió porque yo creo que llevaba un peto o algo de hierro. Después empezó a llegar gente y nos separamos^[39].

Hasta este ataque, a Baglione le habían ido bien las cosas en el otoño de 1606. En septiembre le habían nombrado Cavaliere de Christo. En octubre había recibido el honor de ser elegido *principe*, o «cabeza», de la Accademia di San Luca. Baglione creía que ese éxito era lo que había provocado el atentado a su vida. Tres semanas antes del ataque, declaró, Carlo Piemontese se había presentado en la academia y había intentado interrumpir la votación: «Como no pertenecía a la Congregación, tenía menos de veinte años de edad y no había ninguna razón para admitirle, le dije que se marchara hasta que el *principe* hubiera sido elegido. Me respondió que era un pintor como los demás y que, ya que estaba allí, tenía la intención de quedarse, pero lo hizo sin derecho a voto y no participó en la elección del citado *principe*, y no

ocurrió nada más».

Aquel incidente había transcurrido sin violencia, pero Baglione pensaba que su elección corroía a Carlo Piemontese. El presunto asesino era amigo de otros pintores, Carlo Saraceni y Orazio Borgianni, que a su vez eran amigos de Caravaggio. Según Baglione, los tres se habían confabulado para bloquear su campaña y conseguir que resultara elegido un miembro de la facción de Caravaggio. Como sus planes se vieron frustrados, recurrieron a la violencia. Sabía todo esto porque el día de la votación su criado había visto a la entrada de la Accademia a Saraceni y a Borgianni incitando a la violencia a Carlo Piemontese. También se había enterado —aunque no citaba la fuente de su información— de que la trama la había orquestado el propio Caravaggio:

Mi criado me dijo que, mientras estaba afuera sujetando mi caballo, llegaron los mencionados Carlo, Orazio y Carlo Veneciano y que incitaron al susodicho Carlo diciendo «ese imbécil» y otros insultos [sobre mí]. La razón de esto es su animadversión contra mí, tanto en el presente como en el pasado, porque son partidarios de Caravaggio, que es mi enemigo. Oí que les había dado algo, y alguien más otra cosa, y les había dicho que me mataran y que llevaran la noticia a Caravaggio, que les recompensaría generosamente.

Se ignora el desenlace del caso. Dos de los acusados, Saraceni y Borgianni, hicieron unas donaciones extraordinariamente generosas a la Accademia di San Luca en la festividad de san Lucas al año siguiente, lo que sugiere que el asunto debió de resolverse fuera de los tribunales^[40]. La acusación de Baglione era potencialmente muy dañina para Caravaggio: en el momento de su llegada a Nápoles, cuando empezaba a dar lo que esperaba que fueran los primeros pasos para obtener el perdón, su nombre volvía a estar relacionado con la violencia y un intento de asesinato.

No obstante, parece que los Colonna y otros amigos de Caravaggio estaban intercediendo en favor de él entre bastidores. En mayo de 1607, unos seis meses después de la agresión a Baglione y justo cuando Rubens estaba empaquetando *El tránsito de la Virgen* para transportarlo a Mantua, se volvió a rumorear que no tardaría en regresar a Roma. Fabio Masetti, el agente de D'Este, todavía molesto por los 32 *scudi* que le había anticipado dieciséis meses antes, permaneció alerta a la espera de nuevos acontecimientos. El 26 de mayo parecía esperanzado cuando informaba a Módena desde Roma: «Aún no ha sido posible recuperar el dinero debido a un homicidio que el citado pintor ha cometido, por el cual ha sido desterrado. Sin embargo, como dicho homicidio fue accidental y el pintor también resultó malherido, se está negociando la suspensión de la pena y se espera que sea perdonado. Así que, cuando regrese, recuperaré sin falta los 32 *scudi*^[41]».

«Dicho homicidio fue accidental y el pintor también resultó gravemente herido»: es evidente que Masetti estaba repitiendo los mismos argumentos, quizá incluso literalmente, que se estaban empleando en defensa de Caravaggio. A principios de

junio Masetti se sentía lo suficientemente optimista como para hacer saber al propio pintor que le estaría esperando cuando regresara a Roma. «He escrito una carta a Caravaggio, el pintor, sobre la devolución de los 32 *scudi* —informó a sus superiores en Módena—, aunque no es la primera y la otra vez no me respondió^[42]».

Pero el infortunado Masetti sufriría una decepción. Caravaggio, que por esas fechas estaba pintando *La crucifixión de san Andrés*, tampoco contestó esta vez. Impredecible como siempre, a finales de junio Caravaggio ya había abandonado Nápoles en barco y se dirigía más lejos aún de Roma. Su destino era la isla de Malta, el bastión más meridional de la fe cristiana contra turcos y corsarios, y sede de la orden militar de los caballeros de San Juan.

Por qué tomó Caravaggio la insólita decisión de irse a Malta es uno de los muchos enigmas de sus últimos años. Los datos fragmentarios que nos proporcionan los testimonios documentales sugieren que se fue con la esperanza de hallar libertad y perdón. Al parecer, creía que aliándose con los temibles caballeros guerreros de Malta conseguiría la redención permanente por sus delitos. Pero en el recio mundo del soldado cristiano, su propia volatilidad sería, una vez más, su perdición.

LOS MONJES GUERREROS

Convertirse en caballero hospitalario de la Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, Rodas y Malta, Custodios de los Pobres de Cristo y Siervos de los Enfermos, era ingresar en una de las organizaciones más poderosas y venerables del mundo cristiano. Las raíces de la orden se hundían en el pasado medieval, cuando el celo religioso del peregrino y el *ethos* aristocrático de la caballería quedaron estrechamente unidos. En el año 1070 un grupo de nobles de Amalfi, en Italia, fundó un hospital en la ciudad de Jerusalén para cuidar de los peregrinos cristianos debilitados por el largo viaje a Tierra Santa. Después de la primera Cruzada, y tras la captura de la Ciudad Santa, se constituyeron formalmente como una orden militar y de cuidado de los enfermos. «Los monjes guerreros», como se les llamaba, se dedicaban tanto a cuidar de los enfermos como a defender la fe cristiana contra la amenaza del islam.

En menos de un siglo los caballeros de San Juan habían creado una vasta red de hospitales y fortificaciones a lo largo de las rutas de peregrinación que iban de Europa a Jerusalén. En los doscientos años siguientes se convirtieron en un poderoso ejército de aristócratas cristianos, que construyeron y defendieron una larga cadena de castillos para proteger las fronteras de Tierra Santa, desde Asia Menor hasta Egipto. Los caballeros de San Juan eran los soldados de élite de la cristiandad, pero también fueron quienes soportaron los embates más duros de los ejércitos del islam. A finales del siglo XIII se habían visto obligados a retirarse de casi todas sus posesiones, tan duramente adquiridas. Cuando finalmente los cristianos fueron expulsados de Tierra Santa, los caballeros fueron los últimos en salir, tras ser derrotados en el sitio de Acre en 1291.

La historia de la orden en los siglos siguientes no sería menos sangrienta y belicosa. Los caballeros se asentaron en la isla griega de Rodas, una base marítima, estratégicamente vital, en la encrucijada de Europa, Asia y África. Tras conquistar la isla, la fortificaron y crearon una flota de naves de guerra. A partir de entonces ya no serían un ejército de infantería cristiana sino una fuerza naval. Desde su base en Rodas organizaron incursiones contra las naves turcas y las poblaciones costeras vulnerables, tomando esclavos y rehenes.

En el mundo islámico se les consideraba saqueadores brutales y despiadados. Con su monástico uniforme de túnicas negras, sobre las que orgullosamente llevaban una cruz blanca de ocho puntas en el pecho, los caballeros de San Juan representaban una forma de cristiandad agresivamente militante. Como cabía esperar, sus actividades provocaron represalias. En 1480 una flota turca sitió Rodas, pero fue rechazada con cuantiosas pérdidas. Cuarenta años después, en 1522, el sultán Solimán el Magnífico volvió a enviar una flota de barcos para conquistar Rodas. Tras seis meses de ataque y contraataque, los caballeros fueron derrotados y expulsados de la isla.

En 1530 Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, les dio un nuevo hogar en Malta, que formaba parte de su Reino de las Dos Sicilias. Las razones eran en parte religiosas y en parte estratégicas. Carlos V quería proteger el flanco meridional de Europa y, en último término, la propia Roma, contra el poder del islam. Su razonamiento es que si alguien podía conservar Malta era la Orden de San Juan. Le cedió la isla a cambio de un tributo anual de un halcón.

Treinta y cinco años después, en 1565, los turcos pusieron sitio una vez más a una isla defendida por sus adversarios más odiados. El asedio de Malta duró meses y sería recordado tanto por la ferocidad de los combates como por las atrocidades cometidas por ambas partes. El historiador oficial de la Orden de San Juan, Giacomo Bosio, lo relató de forma estremecedora en *Dell'Istoria della sacra religione*, en tres volúmenes, el último de los cuales se publicó en 1602, cinco años antes de que Caravaggio llegara a la isla. En lo más duro del asedio, relató Bosio, tras capturar el fuerte de San Telmo, los turcos masacraron a todos los cristianos cautivos. El día designado para ello fue el 24 de junio, el día de San Juan y por tanto una de las dos festividades más sagradas para los miembros de la orden (la otra —la decapitación del santo por deseo de Salomé— se celebraba el 29 de agosto). Haciendo cruel burla del significado de la fecha, los turcos convirtieron las ejecuciones en una obscena parodia de la festividad cristiana: «Reunieron todos los cadáveres que por la vestimenta se veía que eran caballeros u hombres de importancia y se ordenó que fueran desnudados, decapitados y se les cortaran las manos. Entonces, como muestra de irreverencia a la Santa Cruz y para mofarse de las vestimentas de los soldados, en cada cadáver hicieron con sus cimitarras cuatro grandes incisiones que representaban el signo de la Cruz, tanto en el pecho como en la espalda^[43]».

Más tarde, en una cruel parodia, los turcos crucificaron a varios caballeros decapitados y los echaron a la bahía de Birgu. Bosio escribió que «después de haberlos atado a varios troncos de madera con los brazos separados para formar el signo de la Cruz y unirlos de manera que un cuerpo arrastrara al otro en una larga cadena, los arrojaron al agua. Pensaban que el agua los empujaría y llevaría este horrible espectáculo a nuestros hermanos en Birgu, como en efecto ocurrió^[44]». El objeto de todo esto era aterrorizar a los últimos restos de la guarnición cristiana de Malta. Pero el gran maestro de la Orden de San Juan, un valeroso francés llamado Jean de la Valette, respondió a la letal flota de los turcos con la misma moneda. Ordenó que sus prisioneros turcos fueran decapitados y sus cabezas disparadas con los cañones a los soldados turcos que ocupaban el fuerte de San Telmo. Al final, los caballeros se mantuvieron firmes, a pesar de las terribles pérdidas y los turcos se vieron obligados a retirarse. Cuando terminó el asedio solamente quedaban vivos 50 caballeros de San Juan. Habían perdido la vida más de 7000 defensores, pero se había logrado repeler el último gran esfuerzo de los turcos otomanos por controlar el Mediterráneo occidental.

En las décadas siguientes llegaron oleadas de nuevos reclutas a la Orden de San

Juan, atraídos por el sueño de emular las hazañas de los héroes de 1565. Sólo seis años después del sitio, la otra famosa victoria cristiana, en la batalla de Lepanto, avivó aún más el entusiasmo. Cientos de jóvenes nobles de las principales familias de Europa fueron a Malta a hacerse caballeros, en pos del honor y la gloria. Estaban dispuestos a luchar y, si era necesario, a morir como mártires en la primera línea de la lucha contra las fuerzas del islam.

Según Bellori, Caravaggio también alimentaba el sueño de convertirse en caballero de San Juan. Estaba «deseoso de recibir la Cruz de Malta», en las palabras de su biógrafo^[45]. Pero ¿por qué? Su arte había galvanizado Nápoles. Según las fuentes en Roma, se estaban haciendo progresos en las negociaciones a fin de obtener el perdón para él. Parece, pues, un momento extraño para marcharse más al sur, a una isla estéril y rocosa en los confines de la cristiandad. Es posible que abrigara desde hacía tiempo la fantasía de convertirse en caballero; después de todo, había crecido en el ambiente creado por la batalla de Lepanto, era proclive a utilizar la espada y lo hacía bien. O quizá se seguía sintiendo vulnerable a un ataque o a algún intento de hacerle prisionero por parte de un cazador de recompensas. Gracias a una dispensa papal, los caballeros de San Juan estaban por encima de la ley y sólo debían someterse a su propio código. En Malta Caravaggio estaría seguro. Es más, si consiguiera hacerse caballero, habría obtenido de facto el perdón por sus delitos.

Pero probablemente había algo más. Caravaggio siempre había sido extremadamente susceptible sobre su estatus. En su juicio por libelo, había despreciado a la generalidad de los artistas de Roma diciendo que entre ellos había muy pocos que pudieran calificarse de *valent'huomo*, literalmente «hombre excelente». Caravaggio se enorgullecía de su propio valor. Los poemas contra Giovanni Baglione, en los que sin duda intervino, mostraban que le había dolido la concesión de la cadena de oro a su rival. La injusticia que percibía en ese honor claramente le exasperaba tanto como cualquier cosa que Baglione hubiera dicho y hecho, si no más. Pero en el verano de 1607, casi un año después de la muerte de Tomassoni, Baglione acababa de ser nombrado caballero y se cotizaba más alto todavía. Por el contrario, Caravaggio seguía siendo un fugitivo de la justicia. Incluso si se le perdonaba y se le permitía regresar, volvería a Roma como un hombre marcado. Pero volver como caballero —y no con un mero título papal honorífico, sino como caballero de la Orden de San Juan, llevando orgullosamente la cruz de ocho puntas en el pecho— sería muy diferente. Si lo lograba, podría derrotar a sus rivales.

Joachim von Sandrart relata una historia, sin duda apócrifa, sobre la razón que impulsó a Caravaggio a marcharse a Malta y, pese a su evidente extravagancia, puede tener algo de verdad. Según Sandrart, Giuseppe Cesari, el antiguo patrón de Caravaggio, un día pasó a su lado a caballo en las calles de Roma. Caravaggio le desafió a un duelo y le dijo que desmontara para luchar. Pero fue desairado:

Giuseppe le respondió que no era propio de un caballero nombrado por el Papa batirse en duelo con quien no lo era. Con esta respuesta cortés pero cortante hirió a Caravaggio más de lo que habría hecho con la espada, pues sus palabras tanto pasmaron y confundieron a Caravaggio que, de inmediato (porque no quería demorar el asunto), vendió todas sus pertenencias a los judíos por lo que le quisieran dar y se fue a Malta y al gran maestro con el propósito de convertirse sin tardanza en un caballero^[46].

Está claro que la historia es una ficción porque Caravaggio nunca estuvo cerca de Roma cuando decidió ir a Malta. Pero psicológicamente suena auténtica. La desagradable idea de que a pintores menores les nombraran caballeros pudo haberle impulsado a marcharse a Malta.

Pero Malta no era un sitio en el que uno pudiera presentarse sin más. La isla era una fortaleza, y la seguridad, estricta. No se permitía la entrada a nadie que no presentara la documentación preparada por la red de recibidores de la orden. En Nápoles el recibidor era un alto oficial llamado Giovanni Andrea Capeci^[47]. Éste tendría que obtener la aprobación del gran maestro de la orden para llevar a cabo el papeleo y esos permisos, especialmente para un fugitivo de la justicia papal, no se concedían con facilidad. Alguno de los amigos de Caravaggio en las altas esferas debió de intervenir a su favor ante los caballeros de Malta. ¿Quién le ayudó? Hay distintas posibilidades, porque en la red de patronos y protectores del pintor había varias personas que tenían vínculos con la Orden de San Juan.

En el verano de 1607, precisamente cuando Caravaggio decidió marcharse a la isla, dos primos de la noble familia Giustiniani —ávidos coleccionistas de la obra de Caravaggio en Roma— se dirigían a Malta para ofrecer al gran maestro una propiedad familiar en Venosa, cerca de Nápoles, como base para los caballeros en tierra firme. Quizá fueron ellos los que intercedieron por el artista con historial delictivo.

Ottavio Costa, el banquero que había comprado hacía poco la segunda versión de *La cena en Emaús* cuando el artista se estaba ocultando en los montes Albanos, también tenía conexiones con los caballeros de la Orden de San Juan. El tío de su esposa era Ippolito Malaspina, miembro ilustre de la heroica vieja guardia de Malta y una leyenda viva. Veterano del Gran Sitio de 1565, Malaspina había sido capitán de una galera maltesa en la batalla de Lepanto, el año en que nació Caravaggio. En 1603 había sido nombrado comandante de la flota pontificia, por lo que delegó temporalmente sus responsabilidades en Malta y se trasladó a Roma por dos años: los años en que Caravaggio pintó algunos de sus retablos romanos más célebres. Malaspina tuvo que ver su obra e incluso quizá le conociera personalmente. En el verano de 1607 se le volvió a designar para una serie de altos cargos de la orden, incluidos el de prior de Nápoles. Estaba muy próximo al gran maestro, un francés llamado Alof de Wignacourt, y había desempeñado un importante papel en la

elección de éste en 1601. La posibilidad de que la intercesión de Malaspina fuera decisiva para aceptar a Caravaggio en Malta se ve reforzada por el hecho de que uno de los primeros cuadros que pintó cuando llegó allí —otro *San Jerónimo escribiendo*— fue para el propio Malaspina: el escudo de armas de la familia aparece de forma destacada en el extremo superior derecho del lienzo.

Pero éstos no eran todos los contactos de Caravaggio con las altas jerarquías de la orden. La idea de ir a Malta, de buscar la redención por sus delitos, tenía su origen casi con seguridad en sus más constantes guardianes y protectores, los Colonna. Hacía poco tiempo un destacado miembro de la familia Colonna había hecho exactamente lo mismo.

En 1602 el segundo hijo de Costanza Colonna, Fabrizio Sforza Colonna, había sido acusado de delitos considerados tan vergonzosos que en los informes no se especifica su naturaleza precisa. Después de ser detenido, fue trasladado a Roma y encarcelado mientras el Papa consideraba su caso. Costanza Colonna intercedió por su hijo. En deferencia a su rango, el Papa decidió dar otra oportunidad al noble prisionero. Fue enviado a Malta en un «destierro privilegiado», con la condición de que permaneciera en la isla al menos tres años, poniéndose al servicio de la fe cristiana. En 1605 se consideró que esta oveja negra de la familia Colonna había expiado sus pecados y fue elegido coprior de Venecia, cargo que compartió con su tío, Ascanio Colonna. Al año siguiente se le nombró miembro del Venerable Consejo, que gobernaba la orden, y fue ascendido al rango de general de las galeras. Difícilmente podría haber una manera mejor de que el nieto de Marcantonio Colonna, héroe de Lepanto, volviera de la ignominia y el destierro^[48].

Parece que para Caravaggio se planeó una versión menos exaltada del mismo proceso de redención. Costanza Colonna, que había visto que las cosas le fueron tan bien a su hijo en Malta, quizá fuera la impulsora del plan. Desde hacía tiempo tenía un interés casi maternal en Michelangelo Merisi da Caravaggio, cuya edad era similar a la de su hijo Fabrizio. Lo que había funcionado para un joven difícil podría funcionar para el otro.

Una serie de documentos descubiertos recientemente sitúan a Fabrizio y a Costanza Colonna en Nápoles en el verano de 1607. De hecho, ambos llegaron a la ciudad pocos días antes de que Caravaggio embarcara para Malta. También se ha descubierto que viajó a la isla en una flotilla de galeras mandada por el propio Fabrizio Sforza Colonna.

En su primer viaje como general de las galeras, Fabrizio Sforza Colonna había navegado a Barcelona para hacerse cargo de un nuevo buque insignia y de un gran número de esclavos y convictos donados a la orden por la corona española. Al descubrir que la construcción del nuevo buque insignia español tenía deficiencias, hizo que construyeran otro en los astilleros de Marsella. A principios del verano de 1607 había regresado a aguas italianas y recogió a su madre, Costanza, en la Torre del Greco, cerca de Nápoles, la espectacular residencia que tenían al lado del mar los

príncipes de Stigliano. Los dos continuaron hasta Nápoles, donde se ultimaría lo necesario para el viaje de Caravaggio a Malta^[49].

Así que, el 25 de junio de 1607, con los buenos deseos de su protectora, Caravaggio se embarcó para la isla fortaleza de Malta. No se sabe si iba con él su fiel ayudante y presunto amante, Cecco. Probablemente no: después de esta fecha Cecco no vuelve a aparecer en ninguna pintura de Caravaggio.

LA ISLA DE SAN JUAN

El viaje a Malta estuvo lleno de tensión. La primera parada de la flotilla fue en Mesina, Sicilia, donde Fabrizio Sforza Colonna recibió un mensaje urgente del gran maestre Wignacourt. Acababan de avistarse siete grandes embarcaciones de Berbería en la costa de Gozo, próxima a Malta. De cinco de ellas habían desembarcado soldados que habían atacado, aunque sin éxito, la guarnición. Wignacourt sospechaba que el enemigo se había enterado de la inminente llegada de la flotilla de Nápoles y se proponía hacerle frente. Le preocupaba que el enemigo estuviera en una situación ventajosa «porque sus navíos son muy numerosos y porque nuestras galeras van cargadas y llevan provisiones a remolque^[50]».

A comienzos de julio los barcos enemigos seguían en aguas de Malta, por lo que Fabrizio Sforza Colonna siguió retrasando su partida para el último tramo del viaje. Entre tanto, el gran maestre Wignacourt envió una fragata desde Malta para reforzar la flotilla. El 10 o el 11 de julio las galeras de la orden partieron de Sicilia. Todos los que iban a bordo debieron permanecer alerta, dispuestos para el combate. Al final, el viaje transcurrió sin incidentes. El 12 de julio, en un caluroso día de verano, Caravaggio llegó al puerto de La Valeta, la capital de Malta.

Para un hombre en busca de renovación y redención la vista debió de ser una fuente de inspiración: una ciudad completamente nueva, construida en caliza de color miel, que resplandecía al sol con un tinte rosado. La Valeta había sido levantada a una velocidad de vértigo en tan sólo cuarenta años. Después del Gran Sitio, los caballeros se dieron cuenta de que tenían que fortificar la estrecha península de Xiberras, que conectaba los dos principales puertos de la isla. La construcción de la nueva capital por un ejército de esclavos en la pendiente más pronunciada del promontorio había sido una empresa formidable, pero, una vez concluida, significaba que la principal guarnición de los caballeros era prácticamente inexpugnable. Se la llamó La Valeta en honor de Jean de la Valette, gran maestre durante el asedio. El mejor ingeniero militar del Papa, Francesco Laparelli, se encargó de llevar a cabo el proyecto. Las imponentes fortificaciones en piedra de la ciudadela se alzaban directamente desde las escarpas de la propia isla, y el mar servía de foso a ambos lados.

En el interior de sus murallas, La Valeta estaba construida de acuerdo con el plano de la ciudad ideal renacentista. El principal arquitecto de los edificios fue Girolamo Cassar, que era de Malta pero había estudiado en Roma. Sus palacios e iglesias reflejaban los ideales caballerescos de sobriedad cristiana y disciplina militar con largas y severas fachadas de piedra vista. Las calles estaban dispuestas en retícula y la península estaba cruzada por nueve arterias horizontales y doce verticales. Su estricta geometría estaba suavizada por jardines y fuentes que proporcionaban sombra y agua. Subir desde el puerto por la empinada colina hasta el centro de la ciudad y la gran catedral de San Juan era duro incluso para los más fuertes. (Siglos después, el poeta

inglés lord Byron, que tenía un pie deforme, se despidió de Malta con las palabras «Adiós, malditas calles escalonadas»).

Al llegar a Malta, Caravaggio se vio rodeado de símbolos del inflexible imperio de la ley en la isla. En el primer promontorio a la izquierda del puerto estaba el ominoso espectáculo de un patíbulo con horcas. En el propio puerto, muy visible a mano izquierda, se encontraba el Castel Sant'Angelo, en el que habían tenido lugar muchos de los episodios más famosos del sitio. Cuando llegó Caravaggio se había convertido en una cárcel para caballeros de conducta turbulenta. Otro lugar venerado del reciente pasado maltés era el Castel Sant'Elmo, en el que tantos miembros de la orden habían perdido la vida en 1565. A finales del siglo XVI un visitante alemán, Hieronymus Megiser, observó que en algunas rocas todavía se distinguían manchas de restos humanos, que, como señalaban orgullosamente sus anfitriones malteses, eran de la sangre de los gloriosos mártires cristianos.

Malta era un lugar remoto y duro, rocoso y quemado por el sol, muy distinto de todo lo que conocía Caravaggio. Pero también era fértil, y desde la Antigüedad era famoso por la calidad de su algodón —Cicerón se vestía con ropa confeccionada en Malta—, así como por la dulzura de su miel y por sus abundantes cosechas de almendras, aceitunas, higos y dátiles. Como señaló Megiser, la isla albergaba dos sociedades completamente distintas, la «*Malta Africana*» y la «*Malta Europea*». El mundo de los isleños nativos no había cambiado en muchos siglos. Eran de piel oscura, hablaban una lengua incomprensible para los europeos y vivían en humildes asentamientos muy parecidos a las aldeas tribales de la costa de África. La cosmopolita La Valeta era muy distinta, una mezcla inflamable de fervor cristiano, preparativos de agresión militar y libertinaje apenas contenido.

Para el poeta y aventurero inglés George Sandys, que, sin saberlo, siguió los pasos de Caravaggio cuatro años después, las dos Maltas en efecto eran mundos separados:

Los *malteses* son casi tan oscuros como los *moros*, especialmente los del campo, que van medio desnudos y viven miserablemente, pero los ciudadanos están completamente afrancesados, pues el gran maestre y un gran número de caballeros son *franceses*. Las mujeres llevan largas estolas negras con las que se cubren el rostro (porque se las recrimina si se las ve de otra manera), no hablan con los hombres y se las vigila de forma muy parecida a como se hace en Italia. Pero los celosos están mejor servidos por el número de cortesanas (la mayoría de ellas, *griegas*) que tocan instrumentos sentadas a la puerta de sus casas; y con el arte de sus ojos tientan a los que han hecho juramento de permanecer castos, pero que en la práctica no lo son, como si la castidad sólo se rompiera con el matrimonio. Y ahí están a primera hora y al caer la tarde, pues debido al calor inmoderado duermen a mediodía^[51].

No se sabe dónde vivió Caravaggio durante el tiempo que pasó en la isla. Los futuros caballeros recibían alojamiento en el albergue de su *Langue* o país. En total había ocho *Langues* de Italia, Provenza, Auvernia, Inglaterra, Francia, Aragón, Castilla y Alemania. El albergue italiano, con su larga fachada decorada con trofeos y escudos de armas, estaba cerca de la puerta de San Giorgio, la principal entrada a la ciudad. Pero es improbable que Caravaggio se alojara con los demás novicios italianos, porque cuando llegó, aparte de sus protectores Colonna, nadie parecía conocer el plan de hacerse caballero. De acuerdo con los documentos del archivo, hasta el invierno de 1607 no comunicó a los superiores de la orden su deseo de portar la cruz de San Juan. Así que probablemente vivió en la residencia de Fabrizio Sforza Colonna, al menos durante los primeros meses de su estancia.

Caravaggio no tardó en darse cuenta del abismo existente entre la moralidad pública y la conducta privada de los caballeros y sus acompañantes. El 14 de julio, dos días después de su llegada a la isla, un caballero siciliano llamado Giacomo Marchese organizó una fiesta de bienvenida para él y otros recién llegados. Marchese bromeó sobre un pintor griego que tenía dos mujeres. Pero al menos para uno de sus invitados el asunto no tenía nada de gracioso. El juez Paolo Cassar, doctor en derecho civil y canónico, denunció al pintor a la Inquisición. El 26 de julio el inquisidor Leonetto Corbiaro llamó a Caravaggio a declarar sobre la identidad del supuesto bígamo. El pintor respondió con su habitual reserva, aprendida en los tribunales romanos:

Sobre lo que me pregunta, Reverendo Señor, lo único que sé es que en la casa del caballero Fra Giacomo de Marchese había un pintor griego que llegó en las galeras, pero por lo demás, no tengo nada que decir relacionado con el citado caballero ni con nada que pueda interesar al Santo Oficio [de la Inquisición]; asimismo ignoro el hombre del citado pintor y qué país reconoce como su patria^[52].

El caso se desinfló, pero era una clara señal de lo fácilmente que se podía tener problemas con la ley en Malta. Incluso más miedo que la Inquisición infundía el gran maestre, Alof de Wignacourt, cuyo gobierno sobre la isla era absoluto. «Este hombre nació en la Picardía —escribió Sandys—, tiene unos sesenta años de edad y lleva ocho años gobernando. Su nombre y título: *Ilustre y reverentísimo Príncipe Señor Fray Alosius de Wignian-court, Gran Maestre del Hospital de San Juan de Jerusalén: Príncipe de Malta y Goza [sic]*. Aunque es fraile (lo mismo que los demás caballeros), es un soberano absoluto y le sirven esforzadamente jóvenes y valerosos caballeros^[53]». Como todos los caballeros de Malta, Wignacourt había hecho votos de pobreza y castidad. Sin embargo, vivía a lo grande en el palacio del gran maestre, un elegante edificio construido alrededor de un jardín. Las paredes de un atrio estaban cubiertas por frescos con escenas del Gran Sitio, realizados por un artista

menor italiano llamado Mateo Perez d'Aleccio —que, como Caravaggio, había huido a Malta a causa de sus problemas en Roma—. Wignacourt se había rodeado de jóvenes pajes, la flor de la aristocracia europea. A su muerte, legó a la orden más de doscientos esclavos y una fortuna obtenida en rescates^[54].

Como autoridad suprema de Malta, Wignacourt sólo respondía ante el Papa. Presidía el Venerable Consejo de la orden, compuesto por ocho Capellanes Conventuales —uno para cada *Langue*— y los Grandes Priors. El Venerable Consejo formulaba las normas de la orden. Wignacourt también estaba a cargo del Consejo Penal, cuya misión, con frecuencia harto complicada, era garantizar el cumplimiento de dichas normas. Como líder de una unidad de combate de élite, exclusivamente masculina, entrenada especialmente para el asalto, el pillaje y el secuestro, una de sus prioridades era simplemente mantener el orden. Esto no resultaba tarea fácil y tenía que mostrarse diplomático y hacer como que no conocía ciertos desmanes habituales. Wignacourt no intentó cerrar los numerosos burdeles de La Valeta: en 1581, cuando uno de sus predecesores había tratado de acabar con la prostitución en Malta, se habían producido graves desórdenes. Pero otros delitos se sancionaban rápida y despiadadamente de acuerdo con una escala de castigos.

La lista de prohibiciones y condenas obligatorias atestigua la dificultad de mantener el orden entre varios centenares de orgullosos caballeros de Malta. El castigo para la ofensa de ir incorrectamente vestido, sin la cruz de ocho puntas de la orden, era la «cuarentena», que consistía en que el culpable quedaba confinado en su albergue durante cuarenta días; en ese periodo ayunaba y era azotado públicamente cada cierto tiempo por el viceprior en el convento. La reincidencia conllevaba una pena de tres meses de prisión. El castigo por alterar el orden dentro de los albergues era la privación de antigüedad en la jerarquía. Los insultos entre caballeros en presencia del gran maestre suponían la pérdida de tres años de antigüedad. Los delitos más graves se castigaban con la privación permanente del hábito de un caballero. Éste era el castigo prescrito para varios delitos como la agresión a otro caballero, la herejía, la apostasía, el robo, el duelo y el abandono de compañeros en la batalla^[55]. Si, en un arrebato de ira, un caballero mataba a alguien, se le condenaba a la muerte maltesa tradicional: «Si uno era culpable de un delito capital, primero se le degradaba públicamente en la iglesia de San Juan, en la que había recibido la dignidad de caballero, después se le estrangulaba y se le arrojaba al mar por la noche^[56]».

Quizá sería más difícil entrar en la hermandad de lo que Caravaggio había imaginado. Los caballeros de Justicia eran la élite de la orden y de sus filas salían los Grandes Cruces que integraban el Venerable Consejo, pero, para ser elegido, el candidato debía demostrar que tenía un linaje noble continuado durante doscientos años. Por debajo de los caballeros de Justicia estaban los caballeros de la Gracia, que también tenían que demostrar su origen noble. Teniendo en cuenta su origen humilde, Caravaggio sólo podía aspirar al rango de caballero de Obediencia Magistral, que

estaba reservado para los hombres de mérito —*valent'huomini*, en el término que se empleaba— y lo concedía discrecionalmente el gran maestro. Ahora bien, poco antes de la llegada de Caravaggio a la isla, Wignacourt había estatuido que ya no se concederían más títulos de ese rango. Le irritaba la cantidad de aspirantes que había y pensaba que devaluaban el estatus de la hermandad en su conjunto. La concesión honorífica del rango de caballero parecía fomentar la corrupción, pues tendía a convertirse en una moneda de cambio similar a la simonía. En sus viajes por Palestina, Sandys relataba con desprecio que había visto cómo un boticario de Aleppo era nombrado caballero a cambio de una elevada suma de dinero.

Para que Caravaggio se convirtiera en caballero de Malta tendría que intervenir el propio gran maestro. Poco se sabe de las actividades del artista durante los primeros meses en la isla, pero basándonos en los tres cuadros que pintó durante la segunda mitad de 1607 se estaba esforzando por impresionar a las altas jerarquías de la orden. Con cada nuevo encargo se aproximaba más al centro de poder.

FIRMADO EN SANGRE

Poco tiempo después de instalar su estudio en Malta, Caravaggio pintó una lúgubre obra piadosa para Ippolito Malaspina. *San Jerónimo escribiendo* tenía el mismo tema que el cuadro que había pintado para el sobrino del Papa, Scipione Borghese, dos años antes. Esta vez la imagen del santo es menos la de un anciano genérico que el retrato de un individuo de carne y hueso. Iluminado en la oscuridad de su estudio, san Jerónimo ha perdido su pelo ralo gris en la coronilla, tiene profundas arrugas, una oreja un tanto deformada —destacada por la luz— y nariz aguileña con un pequeño hoyuelo. En contraste con este rostro curtido y atezado, su torso desnudo es pálido y blanco. Su cuerpo es flaco, pero en las costillas y el vientre la piel ya no tiene firmeza a causa de la edad.

El santo mira hacia abajo, a las páginas del libro que está escribiendo. En la mano derecha sujeta una pluma y en la izquierda un tintero. Sobre la mesa hay tres objetos simbólicos: una piedra de color amoratado —la piedra con la que, según la leyenda, se golpeaba el pecho—; una calavera caída, con las cuencas de los ojos cavernosas y los dientes brillantes; y un crucifijo en el que la figura de Cristo agonizante aparece en un escorzo poco definido.

A la derecha del santo, su sombrero rojo de cardenal está colgado de una rudimentaria percha. Todo lo demás está en la sombra. Semidesnudo, cubierto hasta la cintura por una tela roja, san Jerónimo, el santo estudioso, parece más bien un militar que, sentado en su lecho de madrugada, estuviera escribiendo las órdenes del día. La energía nerviosa tensa sus tendones del cuello y el omóplato. ¿Fue el propio Malaspina el modelo? Malaspina, uno de los más estrechos colaboradores de Wignacourt, había regresado a la isla en la misma flotilla que Caravaggio después de haber permanecido fuera cuatro años. Ahora, con sesenta y muchos años, había decidido volver a dedicarse a la Orden de San Juan y a Dios. El cuadro de Caravaggio quizá tenía por objeto conmemorar esa decisión.

Con sus hábiles escorzos, su dramático claroscuro y su representación veraz y convincente de una vejez digna, la obra era una soberbia demostración de lo que Caravaggio podía hacer para los caballeros de la Orden de San Juan. Malaspina donaría *San Jerónimo escribiendo* a la capilla de la *Langue italiana* —actualmente se encuentra en la concatedral de San Juan en La Valeta, tras sobrevivir a un robo en 1985, durante el cual se utilizó un cúter para sacarla del marco—, pero al principio el cuadro estuvo colgado en su casa. Como Malaspina pertenecía al círculo de Wignacourt, no tardaría en ser visto por las personas idóneas. Hubo más encargos.

En el otoño o el invierno de 1607 se le pidió a Caravaggio que pintara el retrato de uno de los caballeros de Malta más distinguidos y de más jerarquía, Fra Antonio Martelli. El cuadro, que ahora se encuentra en el Palazzo Pitti, en Florencia, es uno de los retratos más impresionantes de todo el siglo XVII. Esta representación de un

hombre obstinado y enérgico, ya mayor, con los ojos acuosos fijos en la distancia, anticipa en medio siglo el retrato maduro de Rembrandt. En la oscuridad del estudio maltés de Caravaggio, el aire parece preñado de pensamientos. Con su característico gesto de firmeza en la boca, el viejo guerrero mira hacia la lejanía, pero en realidad da la impresión de estar absorto en su *fuero interno*, escudriñando en sus recuerdos y recordando viejas batallas. Su mano descansa en la empuñadura de la espada, una filigrana de metal realizada con ligereza, mientras que en la derecha tiene un rosario: los atributos del monje guerrero, consagrado a Dios y a la profesión de las armas. La factura de las manos es tan suelta que casi parecen inacabadas. Era el rostro del retratado lo que le fascinaba.

Martelli tenía setenta y cuatro años cuando Caravaggio le pintó y era caballero de Malta desde hacía casi cincuenta. Era un valiente veterano del Gran Sitio y de muchas otras batallas y combates. Durante muchos años había sido *consigliere di guerra* de Ferdinando I de' Medici. Diplomático astuto y de talento, pertenecía a una antigua familia florentina que había cometido el error de oponerse a los Medici a principios del siglo XVI y había pagado por ello. Martelli reparó el daño y restableció la influencia de su familia en el gran ducado de Florencia. En el cuadro aparece vestido de invierno, con un grueso hábito monacal negro sobre una camisa blanca. La gran cruz de ocho puntas de la Orden de San Juan brilla en su pecho en la penumbra. El hábito le distingue como un Gran Cruz de la orden, el rango más alto al que podía llegar la élite de los caballeros de Justicia. En efecto, Martelli era miembro del Venerable Consejo, aliado de Wignacourt y Malaspina. En 1606 había sido nombrado prior de Mesina de la orden^[57] y en los círculos Medici le consideraban una especie de fenómeno: todavía en 1618, cuando Martelli tenía ochenta y cinco años, el gran duque de Florencia le nombró general de artillería de Toscana. El retrato de Caravaggio evoca su formidable carácter e incluso tiene algo de culto al héroe. A causa de la peste, de niño conoció a pocos hombres que pudieran servir de ejemplo. Sin duda, un hombre como Martelli debió de despertar en él no sólo admiración sino también una suerte de respeto filial.

En noviembre o diciembre Caravaggio estaba pintando al gran maestro. Según Bellori, representó a Wignacourt tanto sentado como de pie con un paje, pero sólo ha sobrevivido esta última obra, que hoy se puede contemplar en el Louvre. Aunque está algo dañada, sigue siendo un impresionante ensayo del tipo de retrato en «gran estilo» que había inaugurado Tiziano en su obra para la familia real española más de medio siglo antes. Es una obra más anticuada, rígida y conservadora que el retrato de Martelli, lo que puede reflejar una aguda conciencia de su propia importancia por parte de Aloff de Wignacourt. En vez del hábito monástico, el gran maestro lleva una ornamentada armadura de mediados del siglo XVI, un anacronismo deliberado con objeto de evocar el pasado glorioso y, en particular, el heroísmo del Gran Sitio. Según Bellori, el retrato se colocó en la armería de los caballeros, donde se exhibía la armadura, con una ornamentación parecida, de Jean de la Valette, lo que debió de

reforzar la asociación. En las manos con guanteletes sujeta el bastón de mando de su cargo.

Wignacourt tenía una verruga en el lado izquierdo de la nariz, que Caravaggio ha ocultado cuidadosamente en la sombra. El gran maestro dirige la vista a la lejanía, pero su mirada, a diferencia de la de Martelli, no es introspectiva ni retrospectiva. Mira hacia el futuro vigilante, como el guardián de la frontera de la cristiandad con el islam. Mientras que Wignacourt adopta una pose de autoridad un tanto estridente, su joven paje entra en escena a la derecha con expresión cautelosa en sus ojos grandes y curiosos. Sujeta el yelmo del gran maestro contra su lampiña mejilla, permitiendo que sus plumas le acaricien la cara. Se desconoce su identidad, pero un posible candidato es Alessandro Costa, hijo del patrono de Caravaggio Ottavio Costa. Viajó a Malta en la misma flotilla que el artista y entró en el séquito de Wignacourt en cuanto llegó. En las convenciones del retrato oficial, representa la juventud inocente, en contraste con la sabia vejez de Wignacourt. Pero su presencia también añade un inesperado e irregular toque de erotismo a la escena. El evidente interés de Caravaggio en el muchacho amenaza con desequilibrar la composición.

De acuerdo con todos los testimonios, a Wignacourt le encantó el retrato. Los biógrafos del artista son unánimes al afirmar que Caravaggio recibió la cruz de la Orden de San Juan en recompensa por el retrato del gran maestro. Wignacourt incluso quizá hablara con él sobre ello en las sesiones en que posó para el cuadro. Si es así, debió de informar a Caravaggio de que la concesión de ese honor topaba con un enorme obstáculo. Al haber abolido el rango de caballeros de Obediencia Magistral, el único al que Caravaggio podría haber accedido, Wignacourt tendría que solicitar permiso directamente al papa Pablo V para restablecerlo: estaba obligado a pedir su autorización para todo lo que supusiera desviarse de los estatutos de la orden. Y eso es exactamente lo que hizo.

El 29 de diciembre de 1607 el gran maestro escribió a su embajador en Roma, Francesco Lomellini, para indicarle su deseo de nombrar caballeros de Obediencia Magistral a Caravaggio y a otra persona. No nombró al pintor, sino que se refirió a él como «una persona de grandes virtudes, honorable y respetuosa» y explicó que quería concederle el rango de caballero para no perderlo, «*per non perderlo*». Por otra parte, también escribió al historiador de la Orden de San Juan, Giacomo Bosio, que se encontraba en Roma en aquellos momentos, para que intercediera ante el Papa. Además, el secretario de Wignacourt, Francesco dell'Antella, escribió al Papa en apoyo de la petición:

Beatísimo Padre, el gran maestro [de la Orden] del Hospital de San Juan de Jerusalén desea honrar a varias personas que han mostrado virtud y mérito y tienen el deseo y la devoción de dedicarse a su servicio y al [de la orden] del Hospital y por el momento no dispone de otra forma más adecuada de hacerlo; por lo tanto, ruega humildemente a Su Santidad que le conceda,

mediante una Carta, la autoridad y el poder para que, excepcionalmente por esta vez, condeciese con el hábito de Caballero Magistral a las dos personas que cuentan con su favor, y ello a pesar de que una de ellas ha cometido un homicidio en una pelea y de que el Capítulo General de la Orden ha prohibido la concesión del hábito de Caballero Magistral. Suplica que reciba favorablemente esta petición, debido al gran deseo que tiene de honrar a esas personas por su virtud y su mérito. Que el Señor le guarde durante muchos años^[58].

La petición fue satisfecha de inmediato. El Papa dio su permiso en una carta del 7 de febrero de 1608, en la que decía que «Al Beatísimo Padre le complace otorgar a Aloph de Wignacourt, gran maestre [de la Orden] del Hospital de San Juan de Jerusalén, la autoridad para presentar el hábito de Caballero Magistral a las dos personas que cuentan con su favor a pesar de que una de ellas cometiera un homicidio en una pelea». El 15 de febrero la carta llegó a Malta. Wignacourt había conseguido para Caravaggio la ansiada dignidad de caballero.

Había dos condiciones. Como cualquier otro novicio, no podría recibir el espaldarazo hasta después de haber pasado un año en la isla, por lo que tendría que quedarse allí hasta mediados de julio. Asimismo, tendría que pagar un tributo conocido como el *passaglio* para entrar en la hermandad. Al ser un fugitivo de la justicia, Caravaggio tenía poco dinero, pero Wignacourt también tenía una solución para eso. Se acababa de construir el oratorio de San Juan, adjunto a la concatedral de San Juan en La Valeta y uno de los edificios más importantes de la nueva capital de Malta. Pero no tenía retablo. Si Caravaggio quería pintarlo, el cuadro sería aceptado en lugar del *passaglio*.

El tema especificado del cuadro sería *La decapitación de san Juan* y debía estar terminado antes del final del verano. Wignacourt quería descubrirlo el día de la conmemoración de la decapitación de san Juan, que era el 29 de agosto. Idealmente, el artista debería haber terminado la obra a comienzos de julio para recibir la dignidad de caballero exactamente un año después de su llegada a la isla.

Resulta intrigante que Wignacourt omitiera el nombre de Caravaggio en su carta al Papa. Quizá le habían dicho que en Roma había quienes intervendrían en contra de la petición si se enteraban de que su beneficiario era Caravaggio; o quizá le preocupaba que el Papa se opusiera dado que la concesión de ese honor suponía la conmutación automática de la pena capital por la del exilio. La referencia a un hombre que «ha cometido un homicidio en una pelea» era una cortina de humo: con esa expresión resultaba difícil relacionar al candidato a caballero maltés con Caravaggio, que había matado a un hombre no en una pelea sino en un duelo premeditado, lo que era muy distinto. Es posible que el propio Caravaggio hubiera mentado a Wignacourt sobre los hechos: los duelos estaban prohibidos en Malta y los Grandes Cruces de la orden los reprobaban especialmente. En cualquier caso, el

propio gran maestro fue parco en los datos que aportó. Parece que estaba completamente decidido a que el proyecto saliera adelante.

Wignacourt era un dinámico y poderoso gran maestro que tenía grandes aspiraciones para Malta. El retrato de Caravaggio le muestra como el orgulloso gobernante absoluto de una ciudad nueva, fundada sobre los ideales de los caballeros cristianos. Pero también debía de ser consciente de que La Valeta era un desierto artístico. Ya había intentado paliar esa deficiencia en una ocasión, cuando en 1606 trató de atraer a la isla a un pintor florentino cuyo nombre se desconoce^[59]. El gran maestro sabía que sería difícil tentar a un artista verdaderamente cotizado con un lugar como Malta, apartado, abrasado por el sol, provinciano y expuesto a la amenaza del islam. Pero el destino había llevado a Caravaggio a la isla. Incluso había ido por su propia voluntad.

En apariencia, las ambiciones del gran maestro y las necesidades del pintor se complementaban a la perfección: Wignacourt tendría su gran retablo, mientras que Caravaggio sería nombrado caballero y con ello quedaría conmutada la sentencia de muerte que desde hacía dos años pesaba sobre él. Pero el pintor quizá no comprendía la verdadera naturaleza del trato en el que estaba entrando. La frase que emplea Wignacourt en su primera carta a Lomellini, su embajador en Roma, cuando habla de conceder al pintor la dignidad de caballero «para no perderlo» es significativa. No perderlo tiene una implicación que parece obvia pero que se ha ignorado durante mucho tiempo: conservarlo. Nombrando caballero a Caravaggio, Wignacourt adquiría automáticamente el poder para ello. De acuerdo con los estatutos de la orden, ningún caballero de Malta podía abandonar la isla, ni siquiera por un día, sin el permiso del gran maestro^[60]. Para Caravaggio, su condición de caballero representaba un atajo en su regreso a Roma. Sin embargo, nada indica que Wignacourt lo viera así también. Más probablemente era su forma de tender una trampa. Después de haber atraído a un gran pintor a Malta, ¿por qué iba a dejarle marchar?

No había ninguna razón para que todo esto se le ocurriera a Caravaggio antes de ser nombrado caballero de Obediencia Magistral. Sólo entonces sería informado del alcance de la obediencia que se le exigía. Entre tanto, en la primavera y el verano de 1608, se concentró en planificar y pintar el retablo más grande de su carrera: *La decapitación de san Juan*. La imponente magnitud del trabajo, que debía tener más de tres metros y medio de alto por más de cinco de ancho, significaba que probablemente tendría que cambiar de taller^[61]. Además, habría que encontrar modelos y algunos objetos de atrezo: un cuchillo de carnicero, una bandeja dorada, una piel de cordero y una cuerda.

La historia del martirio de san Juan se relata en los Evangelios de san Mateo (14:3-12) y san Marcos (6:17-28). El rey Herodes encarceló a san Juan porque se había atrevido a recriminarle su matrimonio ilícito con Herodías. La consorte de Herodes tramó con su hija, Salomé, la ejecución de san Juan. En la fiesta de cumpleaños del rey Salomé bailó tan seductoramente para Herodes que éste le ofreció

concederle lo que deseara. Ella pidió la cabeza de san Juan Bautista. Un verdugo decapitó al santo en la prisión y llevaron a Salomé la cabeza en una bandeja.

Había dos convenciones en la representación del martirio de san Juan. Se escogía el momento en que se presentaba la bandeja a una exultante Salomé o el anterior a la decapitación, con el verdugo listo para ejecutarle. Caravaggio pintó su propia versión del segundo, pero imaginó algo incluso más tétrico. El escenario es el patio de una lóbrega prisión, al lado de una entrada construida con imponentes piedras angulares y una ventana con barrotes en la que dos presos se esfuerzan patéticamente por obtener una vista mejor de la ejecución. El verdugo es otro ejemplo más de los eficientes e impasibles ejecutores de Caravaggio. Se inclina sobre el cuerpo de la víctima, cuyas manos están cruelmente atadas a la espalda. Ha dejado la espada sobre el suelo y el frío acero de su hoja reluce sobre la tierra opaca.

Hace la escena más horrorosa todavía el hecho de que el corte, aunque lo suficientemente profundo para cercenarle la yugular, no haya sido limpio y el cuello del santo siga unido al tronco. El verdugo se dispone ahora a sacar de la vaina el afilado cuchillo para cortar los últimos tendones que unen la cabeza al resto del cuerpo. Podría ser un carnicero trabajando en su tabla.

¿Vive todavía el santo? Su pálido rostro parece animado, como si estuviera en sus últimos estertores, ahogándose en su propia sangre. En el mundo inmóvil de la pintura de Caravaggio esperará para siempre el golpe de gracia. Sobre su cuerpo desnudo alguien ha arrojado descuidadamente un paño rojo. La viveza de este color en la penumbra de la cárcel pone de relieve la naturaleza atroz de lo que está ocurriendo. Es como un pictograma o un símbolo del crimen en la oscuridad. El mártir yace sobre una piel de cordero, lo que simbólicamente le convierte en un cordero cristiano para el sacrificio. El pintor destaca el pie izquierdo desnudo del mártir con un haz de luz. Rodeado de negrura, al lado de unas cuerdas retorcidas, es casi como el detalle de un bodegón: aislado del resto de la escena y, sin embargo, emblemático de la muerte dolorosamente solitaria y humilde que soporta el santo.

Los novicios de la Orden de San Juan escuchaban sermones y recibían instrucción en el oratorio al que estaba destinado el cuadro de Caravaggio. El lugar era al mismo tiempo una escuela para los mártires del futuro y un cementerio para los mártires del pasado: los huesos de los caballeros que habían muerto en el Gran Sitio estaban enterrados bajo las losas del suelo. En el oratorio a los novicios se les preparaba para la dura disciplina de los caballeros de Malta y se les enseñaba que ellos también podrían tener que afrontar la muerte a manos de infieles en tierras distantes. El retablo de Caravaggio estaba pensado para que no se hicieran ilusiones sobre lo que eso significaba. La recompensa por el martirio era la gloria eterna con los santos en el cielo, pero la muerte en sí no tendría nada de glorioso. Podría ser una muerte muy parecida a ésta, una sórdida carnicería en un lugar oscuro y solitario. El cuadro es como un catecismo, plantea preguntas. ¿Estás seguro de que tienes valor para ser caballero de la Orden de San Juan? ¿Estás dispuesto a morir? ¿A morir así?

Al lado del verdugo, para resaltar la trasposición de la leyenda a un cruel presente, se encuentra la figura de un carcelero turco con sus pesadas llaves negras colgando del cinturón. Dirige las operaciones con un aire de fastidiosa impaciencia, señalando innecesariamente la bandeja dorada y ricamente ornamentada en la que ha de colocarse la cabeza del santo. Al lado de él aparece una anciana que se lleva las manos a la cabeza ante el espectáculo del martirio. Es otra versión de la campesina que contempla piadosamente el cuerpo crucificado del santo en *La crucifixión de san Andrés*. Representa la piedad y la oración cristianas. Completa el grupo principal de cinco figuras la sirvienta a la que han enviado para recoger la cabeza^[62]. Su actitud es de una elocuente rigidez. Está esforzándose por llevar a cabo una tarea que le repugna, fingiendo una indiferencia mecánica que su semblante desmiente. Mira fijamente la bandeja que sujeta en las manos, apretando los labios como alguien que está reprimiendo desesperadamente las ganas de vomitar.

Lo que no soporta mirar es los chorros de sangre que surgen del profundo corte en el cuello del santo. Es tan espesa que parece una madeja de lana roja que hubieran arrojado al suelo. Bajo el charco de restos coagulados hay unos hilos de sangre más finos. Si se mira de cerca la pintura se ve que forman las letras del nombre de Caravaggio: «F. Michelangelo». Inscrita en la sangre de san Juan Bautista, es la única firma que se conoce del artista. Nunca había firmado una pintura antes y nunca lo haría después.

Este gesto tan peculiar ha recibido varias interpretaciones anacrónicas. Por ejemplo, se ha leído como una velada confesión retrospectiva de Caravaggio, el asesino; como un símbolo protofreudiano de su obsesión fetichista con la violencia y la muerte. Pero el verdadero significado de la firma en sangre es claro e inequívoco. La clave radica en una tradición de simbolismo cristiano a la que Caravaggio ya había aludido en su carrera. Años antes, cuando pintaba *El martirio de san Mateo* para la capilla Contarelli en Roma, había evocado el antiguo vínculo entre el martirio y el bautismo haciendo que la sangre del santo fluyera en una capilla bautismal. La firma en sangre alude a la misma asociación, aunque su significado es sutilmente distinto. En *El martirio de san Mateo*, era el santo, y sólo él, quien había renacido en la inmortalidad a través de su martirio. En *La decapitación de san Juan* el mártir no es el único que alcanza la vida eterna. Caravaggio también ha renacido simbólicamente al ser aceptado en las filas de los consagrados a san Juan Bautista.

La decapitación de san Juan fue un regalo a los caballeros de Malta, una donación que entregaba en lugar de su *passaglio* a la Orden de San Juan. Por lo tanto, su terminación marcaba su ingreso en la hermandad de caballeros. De ahí la «F» antes de su nombre: significa «Fray» o «Hermano», el prefijo oficial de un caballero de San Juan^[63]. La firma del artista, escrita en la sangre de san Juan Bautista, era una proclamación pública: su forma de decir que su pecado mortal, su homicidio, había sido lavado por la sangre de su nuevo santo patrón. Ahora podría volver a Roma, no como un criminal, sino como un orgulloso soldado cristiano.

COMPITIENDO CON MICHELANGELO

Caravaggio debió de poner su firma en la obra en algún momento poco después del 14 de julio de 1608, porque fue entonces, exactamente un año y dos días después de su llegada a Malta, cuando fue investido con el hábito de caballero de Obediencia Magistral y recibió el título de Fray Michelangelo Merisi. El discurso pronunciado por el gran maestro en la ceremonia de investidura sólo pudo aumentar el placer del artista por su estatus reciente. En la bula de su recepción en la orden, Wignacourt llegó a comparar a Caravaggio con Apeles de Cos, el famoso pintor de la antigua Grecia:

Considerando que a los príncipes y gobernantes de las repúblicas conviene mostrar su benevolencia honrando a los hombres no sólo en razón de su linaje sino también de su arte y ciencia cualesquiera que sean, a fin de que, movido por la esperanza de la recompensa y el honor, el talento humano se aplique a laudables estudios.

Y considerando que el honorable Michelangelo, nacido en la villa de Carraca, que en la lengua vernácula se llama Caravaggio, en Lombardía, llegado a esta ciudad y lleno de celo por la orden, recientemente nos ha comunicado su fervoroso deseo de verse adornado con nuestro hábito e insignias.

Queremos satisfacer el deseo de tan excelente pintor, para que Malta, nuestra isla, y nuestra orden puedan gloriarse en este alumno y ciudadano de adopción con orgullo no menor que aquel con el que la isla de Cos (asimismo, perteneciente a nuestra jurisdicción) ensalza a su Apeles; y para que, si hubiéramos de compararle con artistas más recientes de nuestra época, no seamos después envidiosos de la excelencia de algún otro, eminente en este arte, cuyo nombre y pincel sean igualmente importantes [...]. Así pues, de conformidad con el piadoso deseo del citado Michelangelo, le recibimos y admitimos, por la gracia de Dios Todopoderoso y por autorización pontificia concedida a tal fin, al rango de Hermanos y Caballeros que se llama de Hermanos y Caballeros de Obediencia^[64].

Estos bonitos elogios son sobre todo un cumplido para el propio Wignacourt, porque si Caravaggio es un nuevo Apeles, el gran maestro es, por implicación, un segundo Alejandro Magno. El autor de la alabanza, con sus expresiones floridas y su retórica pulida, casi ciertamente fue el erudito secretario de Wignacourt, Francesco dell'Antella, que también había intercedido para que se le concediera el rango de caballero a Caravaggio unos meses antes^[65]. Dell'Antella era un florentino cultivado cuya sofisticación y cultura clásica no eran frecuentes entre los caballeros. Asimismo,

tenía un profundo interés en el arte y, a su vez, era un dibujante dotado que realizó una ilustración detallada de La Valeta para la *Historia de la Orden de San Juan* que escribió su amigo Giacomo Bosio. Con el tiempo Dell' Antella se convertiría en miembro oficial de la Accademia del Disegno de Florencia, la primera academia de arte italiana, que Giorgio Vasari había fundado a mediados del siglo XVI^[66]. Como Caravaggio, Dell'Antella era un hombre orgulloso y turbulento, proclive a la violencia. Incluso había matado a un sobrino de Wignacourt en una pelea con espada, pero el gran maestro le había perdonado con generosidad debido a que había sido injustamente provocado. Este parecido en el temperamento y su historia pudo haberles dado alguna afinidad.

Quizá como gesto de gratitud a Dell'Antella, quizá como encargo, Caravaggio pintó para él un irónico y erudito cuadro de gabinete, *Cupido dormido*. El pícaro y bribón dios-niño yace durmiendo, con un ala recogida por debajo de él, mientras que la otra está reducida a un arco de plumas apenas perceptible. La mano izquierda sujeta débilmente un arco de estilo indo-persa y una flecha del amor. Ilumina la escena una luz tenue, que evoca los primeros destellos del alba. La pintura es una versión más oscura, aletargada y soñadora del *Omnia vincit amor* que pintó en 1602 para Vincenzo Giustiniani. Esta vez Cupido no es un adolescente, sino un niño, con el cuerpo regordete y la cabeza grande y pesada de un bebé.

La pintura está próxima en espíritu a un poema de Giambattista Marino sobre una estatua de Cupido dormido en *La Galeria*, una antología de poemas inspirados por obras de arte reales e imaginarias. Marino era contemporáneo de Caravaggio, de quien había sido amigo en Roma, por lo que es posible que el pintor tuviera los versos del poeta en mente cuando pintó este cuadro.

Marino comienza advirtiéndole al presunto visitante de su museo poético que no despierte a la imagen del niño dormido:

*Guàrdati Peregrino
non gli andar si vicino,
nol desar, prega, ch'egli
dorma in eterno pur, né mai si svegli.
Se tu'l sonno tenace
rompi al fanciul sagace,
desto il vedrai più forte
trattar quell'armi, ond'è
e peggior che Morte.*

[Cuidado, Peregrino,
no te acerques tanto,
no le despiertes, ruega para que
duerma eternamente y no despierte.

Si interrumpes el sueño
del ingenioso muchacho,
tomará de inmediato con más ímpetu
esas armas que le hacen
peor que la muerte^[67]].

El niño dormido de Marino está perdido en crueles sueños de engaños, masacres y sufrimientos. Está llegando el alba y no tardará en despertar para infligir más sufrimientos amorosos a sus incontables víctimas. El poema termina con una pregunta y un recordatorio burlón de que el tema de todos estos temores y fantasías no es, después de todo, más que una obra de arte:

*Qual tu ti sia, che 'l miri,
Temi non vivi e spiri?
Stendi sicuro il passo:
Toccal pur, scherza teco, egli è di sasso.*

[Quienquiera que seas el que le mira,
¿acaso temes que viva y respire?
Camina tranquilo a buen paso,
pero tócale: estaba bromeando, es de piedra].

La pintura también se recrea provocativamente en el límite entre arte y realidad. El muchacho dormido es una imagen, pero de un realismo desconcertante. Se ve el brillo de sus dientes tras los labios entreabiertos. El abandono con el que la cabeza está echada hacia atrás y el ensimismamiento de su semblante evocan poderosamente la ilusión de un niño de carne y hueso inmerso en su sueño. Pero hay otras formas de ver la obra. Como el poema de Marino, la pintura de Caravaggio retrocede al mundo de la Antigüedad. No sólo evoca el mito de Cupido, sino también numerosas antiguas leyendas griegas sobre imágenes artísticas tan convincentes que parecían reales: las uvas pintadas de Zeuxis que, como relata Plinio el Viejo, engañaron a los pájaros, que intentaron picotearlas, o la estatua de una mujer imbuida de tanto amor por el escultor Pigmalión que cobró vida y bajó del pedestal. Al pintar *Cupido dormido*, Caravaggio estaba haciendo su aportación a la galería imaginaria del pasado clásico, conectando así con el cumplido clásico que le acababan de hacer en la investidura como caballero de Malta. Se le había llamado el nuevo Apeles y él se estaba mostrando a la altura del papel.

No obstante, había otro tipo de alusión que el cultivado Francesco dell'Antella podría disfrutar cuando contemplara su nueva posesión, esta vez a una obra de arte más reciente. El tema de Cupido dormido estaba asociado con el tocayo de Caravaggio, Michelangelo Buonarroti. En su juventud, Michelangelo había realizado

una escultura de *Cupido dormido* tan perfectamente clásica en su espíritu que la pudo hacer pasar por una obra verdaderamente antigua. Giorgio Vasari relata la historia:

Con otro bloque de mármol se propuso hacer un Cupido que estuviera durmiendo, de tamaño natural. Cuando lo terminó se lo enseñó [...] a Lorenzo di Pier Francesco [Medici] como algo hermoso y éste, después de afirmar que era del mismo parecer, le dijo a Michelangelo: «Si lo enterraras bajo el suelo y lo enviaras a Roma tratado de tal manera que pareciera viejo, estoy seguro de que pasaría por una antigüedad y obtendrías mucho más de lo que recibirás si lo vendes aquí». Se dice que Michelangelo lo trató de manera que pareciera antiguo, y tampoco hay razón alguna para asombrarse, pues tenía genio suficiente para hacer eso, y mucho más^[68].

Michelangelo Buonarroti había creado una escultura de Cupido para rivalizar con las obras maestras de la Antigüedad. Ahora, Michelangelo Merisi competía con él emulando ese mismo acto de emulación clásica. En el gesto estaba implícito el recurso renacentista del *paragone*, un certamen entre distintas formas artísticas. Michelangelo, el escultor, había dado forma tangible a su *Cupido dormido*. Caravaggio, el pintor, no podía hacer lo mismo, pero sí podía crear una ilusión mayor de carne y hueso y utilizar su dominio del *chiaroscuro* para evocar la luz del alba.

Cupido dormido es esencialmente una exhibición de ingenio. Pero también es un cuadro vitalmente importante para comprender la obra de Caravaggio en su conjunto, pues demuestra su gran erudición y deja fuera de toda duda su rivalidad con Michelangelo, que había parecido implícita en tantas de sus pinturas romanas desde *La vocación de san Mateo*. Francesco dell'Antella hizo la comparación de forma explícita cuando buscó la ocasión de enseñárselo a un sobrino nieto de Michelangelo llamado Francesco Buonarroti, que también era caballero de Malta; y después incluso lo envió a Florencia con la esperanza de que el miembro más famoso de la familia Buonarroti contemporánea, el poeta y dramaturgo Michelangelo el Joven, hermano de Fra Francesco, le diera su opinión sobre él. No hay duda de que Michelangelo el Joven vio este homenaje al mármol de su tío abuelo, porque el 24 de abril de 1610 Dell'Antella le escribió para decirle: «Ahora valoro más que antes mi *Cupido*, después de haber escuchado los elogios de Su Señoría, por los que beso a usted la mano^[69]».

APELES EN LA CÁRCEL

El siempre susceptible Caravaggio era célebre en Malta. Según su propia valoración, era un *valent'huomo* y ahora se le estaba tratando como tal. A lof de Wignacourt estaba muy satisfecho con su trabajo para la orden. Según Bellori, el enorme retablo para el oratorio de San Juan le había impresionado tanto que «en recompensa, además de la Cruz, el gran maestre le puso a Caravaggio una cadena de oro en el cuello y le regaló dos esclavos, junto con otros signos de estima y aprecio por su obra^[70]». Caravaggio por fin tenía su cadena de oro.

Quizá hasta este momento de aparente felicidad y prosperidad Caravaggio no se diera cuenta de todo lo que implicaba ser caballero de Malta. No sólo estaba atado a la isla por el deseo del gran maestre, sino obligado a vivir observando estrictamente los estatutos de la orden. Las indiscreciones sexuales se tolerarían siempre que no se cometieran en público, pero cualquier otra conducta desordenada sería rigurosamente castigada de acuerdo con el código de normas de los caballeros. Esto significaba que no estaban permitidos los gritos, el intercambio de insultos, las peleas, los duelos a espada. Para un hombre como Caravaggio esto no sería fácil, especialmente en una ciudad como La Valeta, llena de jóvenes nobles y orgullosos de las distintas *Langues* nacionales, muy conscientes de las diferencias más insignificantes de estatus y rango. Como el propio A lof de Wignacourt señaló en una carta al Papa: «En un lugar en el que tantos hombres están dedicados a la profesión de las armas y en el que se da tanta importancia a las cuestiones de honor, sería de todo punto imposible que no hubiera numerosos altercados y peleas^[71]».

Costanza Colonna y su hijo, Fabrizio Sforza Colonna, debieron de saber que estaban corriendo un riesgo calculado cuando enviaron a Caravaggio a Malta. Seguramente esperaban que la implacable disciplina militar de la Orden de San Juan le impulsaría a controlar su genio. Durante un tiempo, mientras Caravaggio pintó para las figuras centrales de la jerarquía maltesa, todo fue según lo previsto. Pero la jugada salió mal. El orgullo por su rango de caballero precedió a su peor caída en desgracia. El carácter de Caravaggio siempre había sido un compuesto volátil, una inestable mezcla de piedad de Cuaresma y algazara de carnaval. Esto nunca sería más cierto que en Malta.

Es imposible saber qué provocó el estallido que le causó la ruina. Quizá fue darse cuenta de que Wignacourt quería «no perderlo»: atarlo a la isla, si no para siempre, cuando menos por unos años más. Cualquiera que fuera la causa, pocas semanas después de ingresar en la Orden de San Juan, Caravaggio arremetió contra su autoridad. En pocas horas pasó de héroe a villano.

Los primeros biógrafos son vagos sobre el incidente de Malta. Mancini ni siquiera lo menciona. Según Baglione, que estaba mejor informado, la causa fue una discusión con un caballero de Justicia: «Y disputando allí con un caballero de Justicia le afrentó

de alguna forma^[72]». Los caballeros de Justicia tenían un rango superior al de los caballeros de Magistral Obediencia, por lo que Baglione quizá quisiera dar a entender una disputa sobre el estatus, que era precisamente el tipo de «cuestión de honor» que con toda probabilidad estaba en el origen de las frecuentes luchas entre hermanos de la orden que Wignacourt mencionaba en su carta al Papa.

El relato de Bellori es parecido al de Baglione excepto en que, según su versión de la historia, la causa de la calamidad fue el carácter volátil de Caravaggio. Como el héroe de una tragedia griega, es un hombre al que un defecto de su carácter causa su perdición: «Vivía en Malta con dignidad y abundancia. Mas de improviso su turbulento carácter le hizo caer de aquel próspero estado y perder el favor del gran maestro. Pues de resultas de una disputa muy inoportuna con un caballero nobilísimo, se vio encarcelado, humillado y atemorizado^[73]».

Sin duda, Caravaggio cometió en Malta una ofensa lo suficientemente grave como para ser encarcelado. Pero durante siglos ha sido un misterio la naturaleza exacta de la ofensa. Generaciones de historiadores han rastreado los archivos de Malta, donde los estatutos, delitos y castigos aún se conservan en la biblioteca de la Orden de San Juan, pero todo ha sido en vano. Uno de los volúmenes allí conservados revelaba muchos datos sobre las consecuencias del delito de Caravaggio, pero nada sobre el delito mismo. Y lo que resulta más frustrante: varias páginas de ese libro habían sido sistemática y deliberadamente cubiertas con una capa de pigmento opaco.

La verdad no se supo hasta 2002, cuando el estudioso maltés Keith Sciberras tuvo la iniciativa de examinar con rayos X algunas de esas páginas oscurecidas^[74]. En efecto, el pintor se había visto involucrado en un altercado con «un noble caballero», como indicaba Bellori. Baglione también estaba en lo cierto. La parte ofendida era un caballero de Justicia, Fra Giovanni Rodomonte Roero, conde Della Vezza, que resultó herido de gravedad en el incidente.

Uno de los documentos descubiertos fue el informe de los resultados provisionales de una investigación ordenada por el gran maestro Wignacourt y el Venerable Consejo el 19 de agosto de 1608. El objeto de dicha investigación era descubrir los acontecimientos de un «tumulto» que se había producido la noche anterior. En el incidente habían estado involucrados varios caballeros, algunos de los cuales habían tirado abajo la puerta de la residencia del organista de la iglesia conventual de San Juan, Fra Prospero Coppini.

La investigación preliminar aconsejó la creación de una comisión para esclarecer los hechos. Los tres investigadores eran Fra Philiberto de Matha, Fra Giovanni Gomes de Azevedo y Antonio Turrensi. Demostraron que en casa de Fra Coppini se había producido una pelea en la que habían participado siete caballeros en total, pero Coppini fue absuelto porque no había tomado parte, mientras que Fra Giovanni Rodomonte Roero, conde Della Vezza, había sufrido el ataque de seis agresores, uno de ellos Caravaggio.

Entre los compañeros del artista la noche en cuestión estaban dos figuras de la alta jerarquía maltesa, ambos caballeros de Justicia como la víctima, Roero. Uno era Fra Giulio Accarigi, oriundo de Siena y caballero de Malta desde 1585. Tenía una reputación violenta, demostrada por su historial delictivo: había pasado dos meses arrestado por asalto en 1595 y, unos diez años después, otros dos años en la cárcel. El otro caballero de Justicia era Fra Giovanni Battista Scaravello, de Turín, que había llegado a Malta en 1602 e ingresado en la Orden de San Juan dos años después.

También estaban implicados dos jóvenes novicios: Francesco Benzi, que estaba en la isla desde 1606, y Giovanni Pecci, de Siena, que había llegado a Malta un día después que Caravaggio, el 13 de julio de 1607. Ambos habrían conocido al pintor como novicio. Una de las condiciones de la entrada en la orden era un riguroso programa de preparación que se llevaba a cabo en el mismo oratorio de San Juan, también conocido como el oratorio de los Novicios, para el que el artista había pintado su retablo *La decapitación de san Juan*. Benzi y Pecci se habrían preparado para el ingreso en la orden al mismo tiempo que Caravaggio.

En los archivos malteses no se ha descubierto ninguna descripción presencial de la reyerta, por lo que el grado de participación de cada uno sólo puede deducirse del castigo recibido. Parece que Accarigi y Scaravello no desempeñaron un papel importante. Ambos fueron condenados a seis meses de prisión, un castigo relativamente suave en el riguroso contexto de la justicia maltesa (aunque también es posible que salieran mejor parados debido a su rango). Benzi y Pecci fueron condenados a dos y cuatro años de prisión respectivamente. Parece que los principales culpables fueron Caravaggio y cierto Fra Giovanni Pietro de Ponte, que era diácono de la iglesia y transgresor frecuente^[75]. La comisión investigadora identificó a De Ponte como el principal instigador de la agresión. En la noche de la pelea había llevado una pequeña pistola llamada *sclopo ad rotas*. Fue una bala o balas de *sclopo* lo que infligió graves heridas a Roero. De Ponte sería privado del hábito y se le negaría para siempre el estatus de caballero de Malta. Caravaggio nunca fue condenado por su participación en el asalto por razones que se verán después. Pero su delito se juzgó tan grave al menos como el de De Ponte porque el primer informe de la comisión de investigación recomendaba el arresto inmediato de los dos, aunque no de los demás.

El 27 de agosto de 1608 dicho informe fue sometido al Venerable Consejo, al que pertenecían Alof de Wignacourt, Fabrizio Sforza Colonna, Antonio Martelli e Ippolito Malaspina. También debió de estar presente el secretario de Wignacourt, Francesco dell'Antella, para quien Caravaggio había pintado recientemente *Cupido dormido*. Pero el estricto código de disciplina de Malta y la gravedad del asalto al conde Della Vezza no habría dejado a los patronos y protectores del artista más opción que ordenar su arresto inmediato. El 28 de agosto de 1608 Caravaggio fue detenido y encerrado en el imponente Castel Sant'Angelo.

El momento del delito no podría haber sido más perverso. Caravaggio había

conseguido que le encerraran en prisión en la víspera de uno de los días más importantes del calendario de los caballeros de Malta: el 29 de agosto era la festividad del Decollato, el día en que la orden se reunía en el oratorio de San Juan para conmemorar la decapitación de su santo patrón. En 1608 fue el día que Wignacourt había elegido para descubrir el monumental retablo de Caravaggio *La decapitación de san Juan*. Pero en vez de estar presente con el hábito de caballero, el pintor estaba encerrado en un calabozo.

El «tumulto» ensombreció la conmemoración del Decollato. Para empeorar las cosas, había surgido una disputa entre la hermandad encargada de la conmemoración, la Compagnia di San Giovanni Decollato, y los músicos de la iglesia conventual, entre los que casualmente estaba Fra Prospero Coppini, el organista en cuya casa había entrado por la fuerza el grupo de Caravaggio. Los músicos estaban descontentos con su paga y la mayoría se negó a trabajar, por lo que el día de la festividad no se cantaron ni las Vísperas ni la solemne misa en el oratorio ante el cuadro de Caravaggio. El descubrimiento de la obra, que Wignacourt había planeado tan cuidadosamente, no podía haber ido peor.

«COMO MIEMBRO PODRIDO Y CORRUMPTO»

Caravaggio pasó todo el mes de septiembre detenido en la *guva*, un calabozo excavado directamente en la roca del Castel Sant'Angelo. Se trata de una cámara en forma de campana, de casi tres metros y medio de profundidad, sellada con una pesada puerta trampa, que estaba reservada a los caballeros que habían cometido delitos graves. Quedan huellas de su presencia en forma de amargas inscripciones, en una de las cuales se leen las últimas palabras conocidas de un caballero de Malta escocés del siglo XVI, un tal John Sandilands: «encarcelado para siempre, víctima del mal triunfante sobre el bien... para esto vale la amistad^[76]».

Los pensamientos de Caravaggio eran menos deprimentes y más pragmáticos. Pocos habían logrado escapar del Castel Sant'Angelo y no se conocía ningún caso de huida de la *guva*, pero él estaba decidido a conseguirlo. Incluso si podía escalar las paredes del calabozo, cortadas en la roca, entonces tendría que ascender por la muralla del propio castillo. Después tendría que descender por un empinado precipicio de más de sesenta metros hasta el mar. Para todo esto necesitaría ayuda.

Salir de Malta también resultaría problemático. Precisaría una embarcación con un capitán sobornable y valiente. Pero el barco no podría recogerle en el acantilado del castillo porque la única forma de llegar a mar abierto desde allí era por la estrecha boca del Gran Puerto de La Valeta. Las patrullas de la orden localizarían cualquier embarcación que intentara salir por esa ruta. El viaje tendría que hacerse desde una de las numerosas calas de la isla y por la noche, para no ser vistos. Esto significaba que Caravaggio tendría que rodear a nado el promontorio en el que se encontraba el Castel Sant'Angelo y después ir caminando hasta una zona más tranquila de la isla y esperar la embarcación de su cómplice. Desde allí, el destino más lógico sería Sicilia, la isla más próxima al continente, a unas dieciséis horas de navegación con viento favorable.

De alguna manera, Caravaggio consiguió todo esto. A finales de octubre de 1608 se encontraba en el puerto siciliano de Siracusa, a casi cien kilómetros de Malta. Bellori describe la evasión del artista en una escueta frase: «Arrostrando grave peligro se fugó de noche de la prisión y escapó sin ser reconocido a Sicilia, tan deprisa que no pudieron darle alcance^[77]». Baglione añade que Caravaggio utilizó una escala de cuerda, pero ninguno de los dos sugiere quién pudo haberle ayudado. Lo más probable es que fuera alguien que estuviera en el propio Castel Sant'Angelo, pero su identidad sigue siendo un misterio.

Caravaggio fue declarado oficialmente desaparecido el 6 de octubre, cuando

oída la demanda presentada por el Hermano Hieronymus Varays, procurador de la Tesorería de la Orden, contra el hermano Michelangelo Marresi [*sic*] de Caravaggio, el cual, estando arrestado en la prisión del Castel

Sant'Angelo, se fugó de él sin permiso del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Gran Maestre, y abandonó el lugar clandestinamente, contra lo dispuesto en el estatuto 13 sobre prohibiciones y penas; el Ilustrísimo y Eminentísimo Señor Gran Maestre y el Venerable Consejo encargaron a los Señores Hermanos Joanni Honoret y Blas Suárez que [...] por ministerio del Maestre Escudero se ocupen de que el citado hermano Michelangelo sea buscado con la mayor diligencia y llamado a comparecer, y recojan información acerca de su huida [...]^[78].

Se deja entrever que se envió una fuerza expedicionaria para capturar a Caravaggio y presentarle ante el tribunal maltés para rendir cuentas por la agresión al conde Della Vezza y por el desafío que suponía abandonar la isla. Era conocido que el gran maestre se mostraba extremadamente severo con los caballeros que transgredían el estatuto 13 del código de la orden al salir de Malta sin su permiso. De acuerdo con sus órdenes, todos los fugitivos debían ser devueltos a La Valeta de inmediato, preferiblemente en secreto. En esos casos su práctica habitual era escribir a todos los recibidores de la orden en los principales puertos y ciudades de Europa para pedirles la detención inmediata del caballero renegado^[79]. No obstante, siete semanas después, Caravaggio seguía en libertad en Sicilia, habiendo evadido todos los intentos de detenerlo. El 27 de noviembre se celebró su juicio en Malta en su ausencia. El Venerable Consejo determinó que había escapado de la cárcel utilizando cuerdas y decidió degradarle y privarle de su hábito. Al mismo tiempo, el Consejo trató y dictaminó sobre el asalto. Cuatro de los seis caballeros culpables fueron condenados a penas de prisión, mientras que al diácono de la iglesia, Giovanni Pietro de Ponte, también se le privaría del hábito, como a Caravaggio.

Según la costumbre maltesa, los juicios penales y los castigos ceremoniales se celebraban en el oratorio de San Juan, sobre cuyo altar mayor estaba colocada *La decapitación de san Juan* que había pintado Caravaggio. Cuatro días después del proceso, el 1 de diciembre de 1608, tuvo lugar en esa misma sala la *privatio habitus* o desinvestidura ritual. El archivo atestigua que «fue convocada Asamblea Pública de los Venerables Capellanes, Priores, Preceptores y Hermanos en la Iglesia y oratorio de san Juan, nuestro patrón, a toque de campana, según la antigua y laudable costumbre de la Sagrada Orden de San Juan de Jerusalén [...] examinada y leída con atención la información contra Michelangelo Merisi de Caravaggio [...]^[80]».

El grabado de un proceso penal en Malta realizado por Wolfgang Kilian a mediados del siglo XVII evoca la escena de la *privatio habitus* de Caravaggio. A ambos lados del oratorio aparecen sentados los Grandes Cruces de la orden. En diciembre de 1608 habrían estado presentes no sólo los patronos más destacados del artista, como Antonio Martelli, sino también muchos otros veteranos de las grandes batallas terrestres y navales de la historia europea reciente: supervivientes del Gran Sitio, de Lepanto, quizá incluso de la Armada Invencible. Ante esta asamblea de

héroes iba a tener lugar la mayor humillación de Caravaggio.

En el grabado de Kilian el gran maestre aparece sentado, como debió de estar Alof de Wignacourt, en el extremo más cercano de la iglesia. Al fondo, el caballero culpable está arrodillado justo debajo de *La decapitación de san Juan*. Como la *privatio habitus* de Caravaggio se realizó *in absentia*, en su lugar se colocaría una silla de madera cubierta con el hábito de un caballero de Magistral Obediencia, más o menos debajo de la firma de Caravaggio en la sangre que mana del cuello de san Juan Bautista.

Antes de concluir la ceremonia quedaba una última formalidad: «el Maestre Escudero [...] ha reiterado en alta voz en la Asamblea Pública, de suerte que siendo requerido personalmente el citado Hermano Michelangelo da Caravaggio por una, por dos, por tres y por cuatro veces, en llamamiento prolongado, no compareció ni comparece aún [...]». El oratorio permaneció en silencio durante el breve momento de la inevitable no comparecencia de Caravaggio. Entonces, el propio gran maestre retiró de la silla la túnica que Caravaggio había llevado orgullosamente pero por tan poco tiempo y se escribieron las últimas palabras de condena: «el citado Hermano Michelangelo Merisi de Caravaggio fue en Asamblea Pública y por obra del Reverendo Señor Presidente privado de su hábito y expulsado y apartado de nuestra Orden y Comunidad como miembro podrido y corrupto^[81]».

EL ENTIERRO DE SANTA LUCÍA Y UN PERRO NEGRO LLAMADO CUERVO

Caravaggio se encontraba huyendo por segunda vez en su vida. Su destino era la ciudad portuaria de Siracusa, en el extremo occidental de Sicilia, donde Mario Minniti, su antiguo aprendiz, había abierto un próspero estudio. Minniti tenía contactos en el Senado de la ciudad. Si se les podía convencer de que fueran benignos con Caravaggio, tenían poder para protegerle de la ley maltesa. Nunca había estado en una situación más apurada que ahora. Esta vez había conseguido enemistarse con toda su red de apoyos: no sólo con los Colonna y sus aliados, que habían maniobrado para sacarle de Malta, sino también con el poderoso Alof de Wignacourt y su ejército de caballeros. Caravaggio necesitaba desesperadamente nuevos amigos en las altas esferas.

Hay pruebas de que deliberadamente no tomó una ruta directa y se quedó en uno de los puertos más pequeños y meridionales de la isla, como Pozzallo o Scicli, para continuar desde allí hacia el noreste. En el camino se detuvo en Caltagirone, un pueblecito del interior a casi cien kilómetros de distancia de Siracusa. Un documento del siglo XVIII, redescubierto recientemente, atestigua que Caravaggio fue visto visitando allí una iglesia, Santa Maria di Gesù. Le impresionó la belleza de una Virgen de mármol, obra del escultor del siglo XVI Antonello Gagini, en uno de sus altares. Al parecer, observó: «Quien la quiera ver más hermosa tendrá que ir al cielo^[82]». Caravaggio seguía midiéndose, como había hecho toda su vida, con el estándar de Michelangelo y su escuela: Gagini había sido uno de sus discípulos más dotados y se dice que había ayudado a Michelangelo a realizar la versión definitiva de la tumba del papa Julio II en la iglesia romana de San Pietro in Vincoli.

En su camino de Caltagirone a Siracusa, Caravaggio se volvía a encontrar en un territorio gobernado desde la distancia por Felipe III de España. La isla había sido elogiada desde la antigüedad por su clima cálido y su riqueza natural, pero bajo el gobierno español la mayoría de sus habitantes sufrían grandes privaciones y penurias. En parte ello obedecía a la propia crisis económica española, causada por la repentina disminución de sus vastos ingresos procedentes de las minas de plata de América bajo la presión de la competencia de otros países europeos. Los virreyes españoles en Sicilia debían esquilmar sus recursos naturales. La gente cada vez era más pobre mientras los gobernantes se enriquecían, ocultando la verdadera naturaleza de este intercambio desigual tras imponentes fachadas arquitectónicas. A finales del siglo XVI y principios del XVII ciudades como Siracusa, Mesina y Palermo se convirtieron en escenarios para la celebración de los rituales del poder absoluto español. Se construyeron espléndidos palacios e iglesias en una extravagante versión local del estilo barroco. Se trazaron grandes vías de comunicación axiales que atravesaban despiadadamente el tejido de las ciudades medievales, con objeto de desviar la

atención de la miseria y permitir a los ricos desplazarse con tranquilidad por la ciudad sin siquiera tener que ver sus zonas deprimidas.

Viajar a Siracusa por tierra desde el extremo meridional de la isla era la mejor manera de evitar a los caballeros, pero Caravaggio se exponía a otros peligros. Tal era el descontento con el gobierno español que, en los primeros años del siglo XVII, buena parte del interior de la isla había caído en la anarquía y muchas regiones estaban en manos de *banditti* rivales. Las autoridades españolas habían tomado represalias contra aquellas bandas con un éxito moderado, pero en 1615 George Sandys seguía considerando peligroso el viaje por las regiones rurales más apartadas de Sicilia: «Este virrey había purgado el país de bandidos perdonando a unos por entregar vivos o muertos a otros: lo que hicieron en grado sumo y sin embargo sigue infestado de ellos. Además, los habitantes de las tierras altas son tan poco hospitalarios con los extraños que no es posible viajar por el interior sin una nutrida escolta, pues roban y asesinan cada vez que se les presenta la ocasión^[83]». A pesar de estos peligros, Caravaggio llegó bien a Siracusa hacia mediados de octubre de 1608.

La principal fuente de información sobre las actividades de Caravaggio en Sicilia es un manuscrito de 1724 titulado *Vidas de los pintores de Mesina*, escrito por un sacerdote y pintor aficionado llamado Francesco Susinno. Sus fuentes estaban en los estudios de los pintores en Sicilia, donde más de un siglo después de la muerte de Caravaggio permanecía vivo el recuerdo de su estilo innovadoramente emotivo y su desconcertante personalidad. En palabras de Susinno, Caravaggio «fue acogido en el estudio de pintura por su amigo y colega, Mario Minniti, pintor de Siracusa, que le trató con toda la amabilidad de la que dicho caballero era capaz. Minniti suplicó al Senado de la ciudad que empleara a Caravaggio de alguna forma para tener la oportunidad de disfrutar de la estancia de su amigo durante un tiempo y poder apreciar la grandeza de Michelangelo, pues había oído que se le consideraba el mejor pintor de Italia^[84]».

Un encargo del Senado significaría que estaría protegido de los caballeros de Malta. Éstos mantenían una presencia activa en Siracusa, pero mientras trabajara para ellos los padres de la ciudad se ocuparían de él. De nuevo, las dificultades de Caravaggio se convertían en una oportunidad para sus patronos. De nuevo, tendría la oportunidad de salir del atolladero pintando.

El momento de su llegada a Siracusa difícilmente podría haber sido más oportuno. Las relaciones entre las autoridades religiosas y el Senado, que habían sido tensas, mejoraron al principio del siglo XVII, a consecuencia de lo cual la ciudad se había embarcado en un vigoroso programa de renovación de sus iglesias y monasterios, encargando nuevos retablos y promoviendo el culto de los santos locales.

Uno de los santos más venerados era santa Lucía, una mártir de Siracusa que había muerto durante las persecuciones del emperador Diocleciano en el siglo IV. En el severo ambiente de la Contrarreforma, con tantas voces alzándose a favor de la

vuelta a la sencilla piedad de la Iglesia primitiva, cobró fuerza el culto a los antiguos mártires cristianos. En las murallas de Siracusa ya se había colocado una estatua de santa Lucía y el Senado había accedido a costear un valioso relicario de plata para guardar sus supuestos restos. No mucho antes de la llegada de Caravaggio a la ciudad las autoridades también habían decidido restaurar la iglesia más vinculada a ella, la basílica medieval de Santa Lucía al Sepolcro. El templo se hallaba extramuros, pues había sido construido directamente sobre las antiguas catacumbas cristianas en las que, según la leyenda, estaba enterrada la virgen mártir. Un arqueólogo e historiador local, Vincenzo Mirabella, había realizado un estudio del lugar en el que subrayaba su significado para la historia sagrada de «Siracusa la Fiel». La iglesia recién restaurada necesitaba un cuadro para el altar mayor que relatase la historia de santa Lucía. Y ¿quién más idóneo para ello que «el mejor pintor de Italia»? Su retablo todavía se puede admirar en la iglesia franciscana que se encuentra fuera de las murallas de la ciudad^[85].

El tema que se le pidió a Caravaggio fue el entierro de santa Lucía, el último episodio en la historia de su martirio, que rara vez se representaba. Esta elección no carecía de lógica. Las autoridades cívicas y religiosas de Siracusa tenían especial interés en reforzar el culto local de la santa, que había sido muy perjudicado por el robo de sus restos en la Edad Media. En otros lugares, especialmente en Venecia, que ahora reclamaba la propiedad de la reliquia, se habían establecido cultos rivales de santa Lucía. Las autoridades querían que la pintura de Caravaggio recordara al mundo que, con independencia del lugar al que se hubieran llevado sus huesos, la santa había realizado sus milagros en Siracusa y allí era donde había sido enterrada.

El relato más completo de su martirio se encuentra en *La leyenda dorada*. Santa Lucía, una virgen de linaje noble, nacida en Siracusa, había decidido imitar la pobreza y la humildad de Cristo. Hizo voto de castidad y entregó todas sus pertenencias a los pobres. El hombre que estaba destinado a ser su esposo, un infiel, al principio no se dio cuenta de que ella se había convertido al cristianismo y sospechaba que la cortejaba otro hombre con su riqueza. Cuando ella le dijo que era esposa de Cristo la denunció al cónsul romano, llamado Pascasio. El cónsul la castigó entregándosela a «unos rufianes», a los que ordenó «violarla y abusar de ella hasta que muera». Pero cuando se presentaron para llevársela a un burdel, no pudieron moverla. Pascasio envió refuerzos, incluso una yunta de bueyes, pero «ella permaneció fija como una montaña, sin moverse». Entonces el cónsul ordenó que encendieran un gran fuego alrededor de su figura inmóvil y que echaran sobre ella pez y resina. Mientras, ella no dejaba de rezar a Dios, lo que enojó tanto a sus verdugos que le atravesaron la garganta con una espada. Pero ni siquiera entonces se movió la mártir, hasta que se le ofreció la Sagrada Comunión: «Lucía quedó viva e inmóvil en el sitio donde tanto la habían atormentado hasta que acudieron unos sacerdotes que le dieron en comunión el Cuerpo de Cristo y, en cuanto hubo comulgado, entregó su alma a Dios. Posteriormente en aquel lugar erigieron una

iglesia en su honor».

Caravaggio pintó el momento inmediatamente después de que santa Lucía recibiera la comunión y muriera. Tras expirar, yace sobre el suelo desnudo. Su cuerpo, pequeño y encogido, resulta patético. Tiene el brazo derecho estirado y tiende la mano, en escorzo, como un mendigo que pidiera caridad. La otra mano reposa sobre el vientre. Está pálida y la boca exangüe; la cabeza cae inanimada hacia atrás. Muestra un profundo corte en el cuello, pero ninguna señal de quemaduras. Su frágil cuerpo está flanqueado por las corpulentas figuras de dos enterradores, que se inclinan para clavar sus palas en la tierra. El contraste entre la frágil santa y los gigantes que han venido a enterrarla es extremado y desconcertante: era la forma de sugerir la brutalidad de su martirio —la muerte de una joven a manos de rufianes— incluso en el momento de su entierro.

El enterrador de cuello grueso y pelo muy corto que está a la derecha, cuyas nalgas envueltas en un paño apretado se destacan tan groseramente, está absorto en su tarea. Si se pusiera derecho, sobresaldría por encima de las demás figuras de la pintura. Es un hombre-montaña que mide cerca de tres metros. Su compañero es igualmente gigantesco, pero parece más consciente de la situación. El brazo izquierdo y la muñeca derecha muestran venas hinchadas, pero cuando se inclina para cavar pierde la concentración. Parece transfigurado por la presencia del obispo, a la derecha de la escena, cuya mano derecha, en el acto de impartir la bendición, está iluminada por un rayo de luz. De repente se ha dado cuenta de la naturaleza sagrada y trascendental del ritual en que está participando. Según la leyenda, en sus últimos momentos santa Lucía había expresado la esperanza de que su martirio convirtiera al cristianismo a algunos de sus verdugos. Esa esperanza se va a hacer realidad en la figura del segundo enterrador. Ha mirado arriba y ha visto la luz^[86].

La pintura ha sufrido un gran deterioro por el paso del tiempo, pero su potencia y originalidad permanecen intactas. La ilusión de realidad es tanto más impresionante si se piensa en las audaces distorsiones de escala y perspectiva que ha llevado a cabo Caravaggio. Detrás del cuerpo de la santa se ha reunido un grupo que la llora. Sus rostros y cuerpos se ven fragmentariamente, ocluidos por la sombra y el cuerpo del primer enterrador, y forman un *collage* del dolor. A la derecha de la mano con la que el sacerdote imparte la bendición el rostro de un hombre ha quedado abreviado a poco más que un ceño arrugado y unos ojos fijos y ansiosos: podría tratarse de un autorretrato en un audaz encuadre cortado. A la izquierda aparecen tres semblantes tristes. Un hombre calvo está a punto de enjugarse las lágrimas de los ojos. A su lado, una mujer, que recordamos de otros cuadros, mira impasiblemente hacia el espacio, mientras que, entre ellos, otro hombre con barba parece petrificado por la tristeza. A los pies de estas tres figuras Caravaggio ha incluido una versión arrodillada de la anciana que se lleva las manos a la cabeza en su reciente retablo *La decapitación de san Juan*.

Completan el grupo un joven con una serpenteante túnica roja y una mujer mayor

con la cabeza cubierta. Él tiene delante las manos entrelazadas, mientras que ella se lleva las suyas a las mejillas. Ambos miran fijamente, con un intenso dolor, el cuerpo muerto que está en el suelo ante ellos. Estas dos figuras están tomadas directamente de las convenciones de la anterior pintura renacentista en la que la Virgen y el apóstol san Juan aparecían en esas mismas actitudes de sufrimiento. El uso de este arcaísmo deliberado por parte de Caravaggio evoca la crucifixión y destaca la emulación de Cristo por la mártir. La herida del cuello y el brazo izquierdo estirado refuerzan esta cadena de asociaciones.

La pintura tiene algo de alucinatorio, el carácter reminiscente de una obra pintada de memoria y no con modelos. Lo mismo que la anciana con la cabeza entre las manos tiene su antecedente en *La decapitación de san Juan*, la siniestra figura al lado del obispo es otra versión de Egeas como aparecía en *La crucifixión de san Andrés*, pintada en Nápoles en 1607. Más que nunca la pintura de Caravaggio evoca las antiguas tradiciones populares de la escultura policroma italiana. Santa Lucía y los que la lloran, entierran y bendicen casi podrían ser maniqués de cera vestidos con telas de verdad y con pelo auténtico. El espacio desnudo en el que tiene lugar el entierro recuerda las sencillas capillas del viejo *sacro monte*, en las que se relatan historias de la vida de Cristo mediante grupos de figuras de gran expresividad muy similares a éstas.

El artista quizá se basara también en antiguos recuerdos. Cuando la peste asoló Milán en 1576 debió de ver muchos enterramientos apresurados y procesiones funerarias. La iconografía de la pintura sugiere ingeniosamente esperanza y redención, pero el tono es sombrío. No hay ángeles que desciendan para acompañar al alma de la mártir al cielo. Casi la mitad de la superficie está ocupada por oscura piedra desnuda, mientras que la pared y el arco aíslan y parecen empequeñecer a las figuras reunidas en torno al cadáver. La inmediatez de la imagen, con sus efectos extremadamente innovadores de encuadre y oclusión, sugiere extrañamiento y abandono. Hasta mediados del siglo XIX, cuando Manet y Degas empezaron a cortar y encuadrar sus imágenes con objeto de captar «la vida moderna», no se vería en la pintura nada comparable a las extrañas dislocaciones de Caravaggio en *El entierro de santa Lucía*. El obispo y el soldado, desplazados a un lado y cortados por la asimetría de la composición, son profundamente ambiguos. Oficialmente representan el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la respuesta cristiana compasiva en oposición a la cruel y pagana ante la muerte de la mártir. Pero el artista los ha marginado tan bruscamente que resulta tentador preguntarse si no estaría abriendo el camino a otra visión de lo que podrían representar. La Iglesia y el Estado juntos, unidos en su ineficacia, mientras otra víctima inocente va a la tumba.

Quizá con las prioridades del Senado de Siracusa en mente, Caravaggio también incluyó una inequívoca referencia visual al lugar donde había estado la sepultura original de la santa. La iglesia de Santa Lucía se construyó directamente sobre las antiguas catacumbas cristianas de la ciudad, donde, según la leyenda, su cuerpo había

sido enterrado. El espacio elevado y con arcos en el que situó *El entierro de santa Lucía* se basaba en aquellas catacumbas, que él mismo había visitado; de esta forma, perpetuó el ritual de la inhumación que vinculaba a santa Lucía con la ciudad, creando la ilusión de que su cuerpo estaría para siempre a punto de ser enterrado bajo la propia iglesia. Por sombría que sea su atmósfera, la pintura era un brillante instrumento propagandístico para la ciudad.

Caravaggio comenzó el trabajo en el retablo poco después de llegar a Siracusa, seguramente a comienzos de noviembre. Debió de trabajar con gran rapidez. El retablo era monumental, la obra más grande de su periodo siciliano y una de las más grandes de su carrera. Sin embargo, estaba terminado a comienzos del mes siguiente, con tiempo suficiente para que se pudiera exhibir el día de la festividad de la santa, el 13 de diciembre. «El gran lienzo quedó tan bien que se hizo célebre —escribió Susinno—; la idea que lo inspiraba era tan buena que se hicieron muchas copias en Mesina y en otras ciudades del Regno^[87]».

Las fuentes indican que Caravaggio se encontraba en un estado de ansiedad nerviosa durante buena parte de este periodo. Las galeras de la Orden de San Juan eran una presencia constante y muy visible en los puertos de la isla, entre ellos el de Siracusa^[88]. Susinno escribe que «Caravaggio estaba muy perturbado, inquieto, indiferente a su propia existencia: muchas veces se acostaba completamente vestido, con el puñal (del que nunca se separaba) a su lado... Incluso cuando se vestía normalmente iba armado, así que parecía más un espadachín que un pintor^[89]». Baglione relata que por esa época adquirió «un perro negro que sabía hacer varios trucos y que le divertía inmensamente^[90]». El animal probablemente no sólo le proporcionaba diversión y compañía. Caravaggio le dio el ominoso nombre de Corvo (Cuervo), una áspera criatura con una personalidad similarmente agresiva.

LA OREJA DEL TIRANO

Caravaggio quizá pintara *El entierro de santa Lucía* en el espacioso taller de Mario Minniti, que era muy distinto de sus modestos estudios. En busca de éxito y respetabilidad Minniti se había reinventado a sí mismo como un caballero-pintor que empleaba a un ejército de asistentes que pasaban sus composiciones del papel al lienzo para que él les diera solamente los toques finales. El taller era tan productivo que inevitablemente la calidad se resentía. «Se pueden ver por ahí muchas pinturas tuyas bastante flojas —escribió Susinno—. Si se hubiera limitado a unas pocas obras públicas habría sido tan famoso como el propio Caravaggio^[91]».

Caravaggio conoció al menos a otra persona en Siracusa, con quien fue a visitar la ciudad: Vincenzo Mirabella, anticuario, matemático y arqueólogo. Es posible que Caravaggio buscara su ayuda cuando investigaba las catacumbas cristianas de Siracusa para dar a *El entierro de santa Lucía* un escenario auténticamente antiguo: las catacumbas eran una de las especialidades de Mirabella, que incluyó una pormenorizada descripción de ellas en su libro, *Dichiarazioni della pianta delle antiche Siracuse*, publicado en 1613.

En el mismo libro Mirabella relata que llevó a Caravaggio a visitar otro de los lugares más antiguos de Siracusa, una enorme gruta que, según se contaba, había sido utilizada como prisión por el antiguo tirano Dionisio. Según la leyenda local, Dionisio había ordenado que se cortara una profunda y estrecha grieta en la parte superior de su «cueva parlante», llamada así por su extraordinaria acústica, que amplificaba y hacía audible hasta el menor sonido. El tirano mandó agrandar su única entrada para encerrar dentro a sus prisioneros. En la cima del monte, sobre la cueva, hizo construir la casa del carcelero directamente sobre la grieta cortada en su cúspide. Mientras sus presos sufrían unas decenas de metros más abajo, Dionisio podía espiar cada palabra que decían. Escuchaba sus confesiones de culpabilidad, se enteraba de sus planes, descubría los nombres de sus amigos y aliados.

Después de explicar todo esto a Caravaggio, Mirabella quedó asombrado por la agudeza de la respuesta del pintor. «Recuerdo —escribió— cuando llevé a Michelangelo da Caravaggio, ese pintor singular de nuestros tiempos, a ver la prisión. Y él, considerando su fortaleza y mostrando su genio único como imitador de las cosas naturales, dijo: “No ve cómo el tirano, a fin de crear un receptáculo que hiciera audibles todas las cosas, no buscó un modelo fuera de lo que la naturaleza había hecho por sí sola para producir el mismo efecto. Así que dio a esta prisión la forma de una oreja”. Esta observación, que antes había pasado inadvertida, pero que desde entonces se ha difundido y estudiado, ha asombrado doblemente a las mentes más curiosas^[92]». La gran cueva —que en la actualidad forma parte del Parque Arqueológico de Siracusa— sigue llamándose «la oreja de Dionisio».

A juzgar por el retrato que está en la portada del libro de Mirabella, su autor era

un caballero apuesto y de mirada inquisitiva, al que le gustaba ir a la moda. Se ponía fijador en su extravagante bigote con puntas hacia arriba y vestía al estilo español, con gorguera alta de encaje sobre una camisa bordada. Pero Mirabella también era muy respetado por algunas de las mejores mentes de la Italia de comienzos del siglo XVII. Un año después de la publicación de su libro, ingresó en la principal sociedad científica de Roma, la Accademia de' Lincei —llamada así por la aguda vista del lince—, después de que su amigo Federico Cesi escribiera una carta en apoyo de su solicitud al gran astrónomo Galileo Galilei. En las palabras de Cesi a Galileo, Mirabella era «un caballero de Siracusa, de cuna noble y muy rico, que conoce el latín y el griego, hombre de letras y erudito en matemáticas y principalmente en teoría de la música, en lo que es muy valorado y admirado por quien esto escribe. Ya ha publicado un meritorio volumen sobre la antigüedad de su lugar de nacimiento con una esmerada descripción del mismo...»^[93]. Más tarde, Mirabella también se hizo amigo de Galileo y mantuvo correspondencia con él. Intercambiaron cartas sobre las «manchas solares» y el astrónomo prestó «al caballero de Siracusa» lentes telescópicas en más de una ocasión.

Mirabella estaba impresionado por el tenor empírico del pensamiento de Caravaggio y por su evidente interés tanto en la acústica como en los mecanismos del oído humano. Su conversación nos permite vislumbrar a Caravaggio no como un violento criminal ni como un probable amante de jóvenes y prostitutas, sino como un hombre sofisticado e intelectual. El mismo que, en Roma, se había movido en el círculo de pensadores especulativos y amantes del arte como Giulio Mancini y el cardenal Del Monte —que también mantenía correspondencia con Galileo— y que había sido amigo de poetas como Giambattista Marino.

Pero la observación de Caravaggio sobre «la oreja de Dionisio» también parece reflejar una creciente inquietud. La gruta-prisión del tirano era una potente imagen de cómo se estaba contrayendo su propio mundo: una «cueva parlante» en la que cada movimiento estaba controlado por espías y cada comentario era escuchado furtivamente. La lógica de su observación deja entrever un miedo paranoico a ser vigilado y capturado de nuevo.

LÁZARO RESUCITA

El mayor esfuerzo por capturar a un caballero de Malta huido se solía hacer antes de su juicio y, en teoría, la ceremonia de *privatio habitus* redujo la urgencia de Wignacourt por devolver al pintor a La Valeta^[94]. Pero incluso si Caravaggio era consciente de eso, no se sentía seguro en Siracusa. Pese al éxito de *El entierro de santa Lucía*, Susinno escribe que «la naturaleza inquieta de Michelangelo, dado a no permanecer en un solo sitio, le condujo poco después a abandonar la casa de su amigo Minniti». Se marchó más o menos inmediatamente después de terminar el cuadro y ni siquiera se quedó para verlo descubierto. El 6 de diciembre, una semana antes de la festividad de santa Lucía, se encontraba en la vecina Mesina. Allí, no dio señales de bajar la guardia. Siguió llevando el puñal y la espada cada vez que salía y durmiendo vestido. Susinno escribió que su «espíritu estaba más inquieto que el mar de Mesina, con sus fuertes corrientes que a veces son profundas y a veces superficiales».

Con una población de 100 000 habitantes Mesina era una ciudad tan grande y vital como la propia Roma. Situada al norte de Siracusa, estaba separada de Calabria por el estrecho. En la encrucijada de este y oeste, África e Italia, su puerto era de los más ajetreados del Mediterráneo y otro centro del próspero tráfico de esclavos europeo. George Sandys la describía como una ciudad elegante pero peligrosa:

La esposa del artesano más modesto se viste con ropa de seda: los gusanos producen una cantidad infinita... Los caballeros guardan su dinero en un fondo común (del que responde la Ciudad) y cuando lo necesitan lo hacen efectivo mediante pagarés, porque no se atreven a guardarlo en sus casas, en las que los ladrones entran a robar con frecuencia (lo mismo que en las tiendas y los almacenes), a pesar de los barrotes de las ventanas, las puertas de hierro, los cerrojos, los candados y las trancas cruzadas en las puertas: por eso, y por sus venganzas privadas, no pasa una noche sin crímenes. Al caer la tarde suelen ir a distraerse al paseo marítimo (un lugar entre las murallas de la ciudad y el puerto), los hombres a caballo y las mujeres en grandes carrozas que avanzan muy lentamente. Son dignas de verse las bellezas, que son el orgullo de la ciudad. Tienen allí sus teatros, en los que los papeles masculinos son interpretados por mujeres, las cuales muestran sus pasiones con tanta naturalidad que no dejan de acudir los domingos^[95].

La situación de Caravaggio era complicada y potencialmente peligrosa. Durante los últimos meses de 1608 las galeras de Malta se encontraban en aguas de Mesina y, además, poco antes del 4 de noviembre Fra Antonio Martelli se había trasladado a la ciudad como prior de la orden. Es improbable que viera las transgresiones de Caravaggio con ánimo paternal y clemente, pero su capacidad para actuar

abiertamente contra el pintor se vio coartada porque en aquel invierno la orden mantuvo un litigio con el Senado de Mesina que continuó durante toda la estancia de Caravaggio en la ciudad.

Según Susinno, la fama de Caravaggio le había precedido. Debió de haberse ganado el favor del Senado porque éste solicitó sus servicios de inmediato: «La reciente reputación de Caravaggio atrajo a los habitantes de Mesina, que siempre favorecían a los extranjeros, y la impresionante excelencia de un hombre así era tal que querían que se quedara y le hicieron encargos^[96]». Envalentonado por la relativa impotencia de Fra Martelli, incluso tuvo la osadía de presentarse ante sus nuevos clientes como caballero de Malta. Al concluir el primero de sus retablos pintados en Mesina, el documento de entrega hace mención a la obra como «de mano de fr. Michelangeli Caravagio [sic], caballero de la Orden de Jerusalén^[97]». Caravaggio era muy consciente de que la violación del estatuto decimotercero de la orden significaba inevitablemente la expulsión, por lo que no podía estar escudándose en la ignorancia de su propia desgracia^[98].

Se ha sugerido que el pintor todavía esperaba obtener el perdón de Wignacourt. Según Bellori, «con la esperanza de aplacar al gran maestro, le envió como presente una media figura de Herodías con la cabeza de san Juan Bautista en la bandeja^[99]» y en la National Gallery de Londres se conserva un cuadro que puede identificarse con ese tema. Pero hacerse pasar por caballero de Malta no serviría más que para empeorar su situación. No es probable que le agradara al imperturbable Fra Antonio Martelli, que sin duda informó al gran maestro. Aquella insultante mascarada sólo debió de reforzar el deseo de Wignacourt de conseguir la extradición de Caravaggio por todos los medios.

Como sugirió Susinno, el pintor enseguida estaba trabajando en los encargos de sus nuevos patronos. El 6 de diciembre, un acaudalado comerciante llamado Giovan Battista de' Lazzari acordó con los Padri Crociferi (los padres portadores de la cruz), una confraternidad de hospitalarios dedicados al cuidado de los enfermos, construir y decorar la capilla central de su iglesia^[100]. Decidida a conseguir los servicios de Caravaggio, la familia De'Lazzari le ofreció una elevada suma para que pintara el retablo del altar mayor de su nueva capilla, más de tres veces la cantidad que habría recibido por un encargo semejante en Roma cuando estaba en la cima de su fama. El título propuesto era *La Virgen, san Juan Bautista y otros santos*, lo que sugiere una imagen un tanto estática de lo que se conocería como *Sacra Conversazione*. A Caravaggio no le debió de agradar el tema porque en alusión al apellido de sus patronos sugirió cambiarlo por el de la resurrección de Lázaro. Los De'Lazzari aceptaron y a comienzos de 1609 Caravaggio comenzó el trabajo.

En la Roma del apogeo del Renacimiento se habían dado casos de artistas famosos que habían modificado los términos de un contrato. Es bien conocido que Michelangelo había reunido valor para decir a Julio II que su proyecto inicial para la Capilla Sixtina era malo y descartó la propuesta papal de los doce apóstoles con una

decoración clásica en favor de su proyecto, infinitamente más ambicioso, de ilustrar el libro del Génesis. Pero en el ambiente artístico provinciano de Mesina, todavía se hablaba de la afirmación de independencia de Caravaggio cien años después. Susinno estaba incluso más impresionado por eso que por los elevados honorarios que cobró el artista:

Cuando varios miembros acaudalados de la casa de Lazzaro decidieron construir una nueva capilla para la iglesia de los Padri Crociferi, encargaron a Caravaggio un gran lienzo y acordaron pagar la suma de 1000 *scudi*. Caravaggio propuso la resurrección de Lázaro en alusión a su familia. Aquellos nobles quedaron muy satisfechos y dieron al artista carta blanca para que desarrollase su fantasía creativa. Es digno de encomio dar a los grandes artistas libertad para actuar conforme a su voluntad, en vez de atarles las manos cuando se les ordena que ejecuten una obra de esta o aquella manera^[101].

¿Por qué —aparte de la referencia al apellido de sus patronos— quería Caravaggio pintar la historia de Lázaro resucitado de entre los muertos? Era un tema que se había representado pocas veces desde comienzos del Renacimiento. Siguiendo las convenciones del arte bizantino, Giotto y Duccio habían pintado a Lázaro, con las marcas de la peste, saliendo de la tumba todavía envuelto en la mortaja. Sin embargo, Caravaggio retrocede, tanto en el tema como en el estilo, al arte cristiano anterior. Sólo un artista había vuelto deliberadamente al arte prerrenacentista: de nuevo, Michelangelo. Con la creación de la *Pietà Rondanini*, una obra tardía, Michelangelo había devuelto su arte a las formas angulares y ascéticas de los relieves góticos. En *La resurrección de Lázaro* Caravaggio hace una afirmación, igualmente poco ortodoxa, de su primitivismo.

La luz y la oscuridad, que Caravaggio había manipulado anteriormente en pro de un realismo óptico engañoso, tienen ahora una función completamente distinta: simplemente la de amplificar el significado y el sentimiento: reducir, cercenar, perder o destruir todo lo irrelevante en beneficio de los elementos esenciales de la historia que quiere narrar. Nueve décimas partes de la pintura son negras como el betún, un gran pozo oscuro en el que se desarrolla la acción. Es la oscuridad de la muerte. A la izquierda, la figura de Cristo, envuelta en sombras, entra en el sepulcro de Lázaro y con un ademán ordena al muerto que despierte: «Lázaro, sal fuera» (San Juan, 11:43). Alrededor de él varios espectadores estiran el cuello para poder ver el inminente milagro.

Debajo de la mano de Cristo, dos trabajadores flacos y curtidos levantan la losa del muerto, mientras que otro saca el cadáver de la tumba. Cuando este último tropieza, con el cuerpo exhumado en los brazos, en su rostro se mezclan el pánico, la repugnancia y la admiración. El cadáver de Lázaro, en los huesos y con un tinte

verdoso, está recién sacado de la tumba y no parece deseoso de despertar de la muerte. La luz penetra en el sepulcro desde detrás de Cristo, siguiendo la línea de su brazo derecho extendido hacia la mano derecha de Lázaro, que parece tenderse hacia el origen de la luz. Su mano izquierda, sin embargo, cae hacia abajo, hacia los restos óseos que hay en el sepulcro, una calavera humana y un fémur. Se encuentra entre la vida y la muerte, suspendido en el momento mismo de su animación.

La parábola de Lázaro tradicionalmente se consideraba un milagro de Cristo que prefiguraba su propia crucifixión. Al levantar a Lázaro de la tumba, Cristo le salvó del pecado y de la muerte, lo mismo que, al morir en la cruz, salvaría a la humanidad del Pecado Original y abriría el camino a la salvación. Caravaggio sin duda era consciente del paralelismo teológico, pues dispuso el cuerpo de Lázaro en la misma configuración que el de Cristo en la cruz. Las dos hermanas de Lázaro, Marta y María, aparecen junto a él de forma muy similar a como los que lloran a Cristo se reúnen a su alrededor en el momento de su descendimiento. Caravaggio tomó el detalle de la cara de Marta, tan cerca de su hermano, del antiguo prototipo cristiano de la *Mater Dolorosa*, la Virgen María llorando la muerte de su hijo. El motivo de dos rostros unidos como piezas de un puzle, mejilla contra mejilla, ojos contra boca, boca contra ojos, había sido un tropo habitual de la pintura bizantina. Por ejemplo, fue utilizado por un maestro del siglo XII que pintó el fresco de la *Lamentación* en la iglesia de San Pantaleón en la Macedonia actual, y desde Bizancio ese recurso entró en la pintura italiana de los siglos XIII y XIV. Caravaggio probablemente tomó el motivo de una fuente italiana y no hay que descartar que lo viera en un icono bizantino en Sicilia^[102].

Como había hecho en *El entierro de santa Lucía*, donde las dos principales figuras en duelo tienen su origen en las primeras imágenes renacentistas de la crucifixión, Caravaggio introdujo un arcaísmo deliberado de una tradición muy anterior en *La resurrección de Lázaro*. En ambos casos lo hizo así para evocar un paralelismo entre el tema que estaba pintando y la crucifixión de Cristo. Quizá concebía estos gestos como actos de humildad, como una renuncia a su virtuosismo ilusionista, como un corte penitencial de sus alas de Ícaro. Siempre había sido un pintor austero, un pintor de y para la pobreza sagrada, pero nunca más que ahora. Emulando al cardenal Borromeo, que había abogado por la vuelta a los valores austeros de los comienzos de la Iglesia, Caravaggio formuló su propia versión moderna de un estilo depurado y primitivo. Casi no hay color en esas obras, no hay sensación de espacio, sólo grupos de figuras entremezcladas, dispuestas como un friso en las convulsiones del dolor, la melancolía o la perplejidad.

Tradicionalmente se creía que Lázaro había muerto por la peste. De ahí el término italiano —*lazzaretto*— para los hospitales creados durante la epidemia (la palabra para designar a los napolitanos pobres —*lazzari*— tiene la misma etimología). De nuevo, lo mismo que en *El entierro de santa Lucía*, Caravaggio había pintado una escena como muchas de las que debió de presenciar en los años más sombríos de su

infancia en Milán: un grupo de personas reunidas alrededor de una tumba, iluminada por lo que parece una antorcha mortecina. Se había propuesto el desafío de redimir aquellos recuerdos de muerte y desesperación, de transfigurarlos en representaciones de lo milagroso. No se puede decir que lo lograra por completo.

Pese a todos sus esfuerzos, lo que se expresa en este último periodo de su obra, el más oscuro de todos, no es más que una concepción sencilla y directa de la piedad. La figura de Cristo en *La resurrección de Lázaro* es otro producto de la memoria del pintor, una segunda versión del escultórico Cristo que llama a Mateo para que abandone las sombras y le siga a la luz en su primera gran obra religiosa, *La vocación de san Mateo*, de la capilla Contarelli. Pero la figura del Salvador es tan oscura que podría pasar inadvertida a un observador poco atento. Esa clase de incertidumbre, intencionada o no, ha penetrado subversivamente hasta el corazón de la pintura. Lázaro está suspendido entre la vida y la muerte, la extinción y la salvación. Tiende una mano hacia la luz mientras que la otra apunta a la tumba. Sus ojos no ven, el rígor mortis no ha abandonado su cuerpo. ¿Se salvará verdaderamente? Todo está por decidir.

Mientras que la luz inundaba las anteriores pinturas religiosas de Caravaggio, aquí la iluminación pugna por penetrar en las tinieblas. Toda la obra transmite la sensación de lo difícil que es llegar a ver la salvación, y quizá creer en ella. Los dos hombres que levantan la lápida de Lázaro vuelven la mirada hacia Cristo con perplejidad, guiñando los ojos, confusos. Encima de ellos aparece su autorretrato. Dirige la mirada hacia fuera de la pintura, a la invisible fuente de luz que penetra en el sepulcro, con un semblante de desesperación y anhelo.

ADORACIÓN, DESOLACIÓN

El biógrafo siciliano de Caravaggio contó pintorescas historias sobre los preparativos para *La resurrección de Lázaro*. Según Susinno, Caravaggio pidió una habitación en un hospital de la hermandad de los Padri Crociferi, contrató a varios trabajadores y les obligó a posar en condiciones espeluznantes:

A fin de dar a la figura central de Lázaro un tono naturalista, pidió que desenterraran un cadáver que ya estuviera en descomposición e hizo que lo colocaran en los brazos de los trabajadores que no podían soportar la fetidez y querían marcharse. Caravaggio, con su furia habitual, sacó el puñal y se plantó delante de ellos, por lo que aquellos infelices se vieron obligados a continuar con su tarea y casi perdieron la vida, como las desgraciadas criaturas a las que el impío Majencio condenó a morir atadas a cadáveres. De la misma forma, la pintoresca habitación de Caravaggio podría denominarse en cierto sentido el matadero de aquel tirano^[103].

Seguramente esto es una parábola inventada para ilustrar el presunto exceso de naturalismo del autor. Es imposible que el modelo de Lázaro fuera un cadáver en descomposición porque su cuerpo está representado con la involuntaria rigidez del rígor mortis; que el pintor pudiera encontrar el cadáver de un hombre que acabara de morir con los brazos en cruz es poco menos que imposible. La figura es una invención, si bien parece probable que los tres trabajadores fueran pintados a partir de modelos locales, pues sus rostros no resultan conocidos en otras obras de Caravaggio y tienen el aire desmañado de individuos reales. Susinno cuenta una historia igualmente ficticia sobre una primera versión perdida de la obra que el pintor habría reducido a jirones con su puñal cuando un miembro de la familia Lazzari tuvo la osadía de criticar uno o dos detalles. Es una anécdota diseñada para perfeccionar la caricatura de Caravaggio como un artista enloquecido, trastornado por sus propias pasiones.

El biógrafo resulta más informativo cuando aborda el tercero y último de los retablos sicilianos de Caravaggio que han sobrevivido, *La adoración de los pastores*. Ignorado durante mucho tiempo por encontrarse tan lejos de los circuitos habituales, es una de las pinturas religiosas más directas y visceralmente emocionales del siglo XVII. Sombría y profundamente personal, es la última de las grandes obras de la traumática vida de Caravaggio. Para Susinno, que la apreció con sinceridad auténtica, era la mayor de sus obras:

En este lienzo representó la Natividad con figuras de tamaño natural, y en mi opinión es la mejor de todas sus pinturas porque aquí este gran naturalista

abandonó su estilo alusivo y esquemático y demostró su naturalismo una vez más sin un empleo audaz de las sombras [...] Esta gran obra de arte habría bastado para justificar la gloria de Caravaggio en los siglos venideros, porque se apartó completamente de la sequedad y de los tonos sumamente oscuros. Por el contrario, en el suelo hay una cesta con herramientas de carpintería en alusión al oficio de san José. Arriba, a la derecha, la Virgen aparece tendida en el suelo, mirando al Niño envuelto en pañales y acariciándolo. Se apoya en un almiar, detrás del cual comen los animales. A la izquierda, sentado a los pies de la Virgen, está san José. Lleva un hermoso manto y parece sumido en sus pensamientos. Al lado, tres pastores adoran al recién nacido: el primero tiene una cayada en la mano y va vestido de blanco; el segundo, con las manos unidas en actitud de rezar, muestra un hombro desnudo que da la impresión de ser carne real; y el tercero, cuya cabeza calva está maravillosamente pintada, contempla al niño admirado. El resto del lienzo está ocupado por un fondo negro con la madera basta que forma el establo. En realidad, el fondo era más alto y hubo que cortar una buena parte de él para que el cuadro cupiera en la capilla^[104].

La adoración de los pastores de Caravaggio es la más trágica de las natividades. María acaba de dar a luz a su bebé, que aparece envuelto en pañales. Está agotada y se apoya no contra un almiar, como Susinno decía erróneamente, sino contra un lado de un pesebre. Detrás de ella, en la penumbra, el burro y el buey bíblicos aparecen impasibles y pacientes. María es la *Madona del Parto*, así como la Virgen de la humildad. Está recostada en la tierra desnuda del establo, sobre la que hay briznas de paja que atrapan la luz como hilos de oro. Esos fragmentos de luz son su única riqueza, pero sus ojos cerrados no los ven. Es una madre refugiada, completamente sola en la oscuridad con su hijo indefenso.

José está individualizado por su halo, pero no está con ella: está con los pastores, es parte del público. Ninguno de los hombres está verdaderamente con ella y no parece que ninguno pueda ayudarla. El pastor calvo que está más cerca de María y su hijo alarga el brazo para tocarlos. Pero la mano no llega a rozarlos, como si se lo impidiera una fuerza invisible. Los hombres están suspendidos en una agonía eterna de empatía. Sus semblantes irradian compasión e impotencia. ¿Qué se puede hacer? ¿Realmente tiene que ser así el mundo?

De nuevo, Caravaggio volvió en Sicilia a las más antiguas tradiciones populares del arte cristiano. El motivo del bebé abrazado al cuerpo de su madre, apretando su cara contra la de ella y tratando de tocarla con su manita, está tomado del arte bizantino^[105]. La escena está concebida como otra de sus composiciones de figuras escultóricas, pero esta vez lo que se evoca no es el *sacro monte* con sus capillas, sino la tradición de los nacimientos que san Francisco inició en el monasterio de Greccio en el frío invierno de 1223.

No es coincidencia que *La adoración de los pastores* fuera destinada a una de las iglesias franciscanas de Mesina. Tal era el aprecio de los frailes por el cuadro de Caravaggio que más tarde lucharon por todos los medios para conservarlo. «En varias ocasiones ha habido príncipes atraídos por esta Natividad que han tratado de llevársela —escribió Susinno—, pero no lo consiguieron porque los padres capuchinos hicieron un llamamiento al Senado, que en aquellos días era más importante, y su autoridad les hizo darse cuenta de que los padres eran sus únicos custodios. Gracias a eso el cuadro permaneció en Mesina y puedo afirmar sin lugar a dudas que esta obra única es la pintura más magistral de Caravaggio^[106]».

Todas las grandes obras sicilianas de Caravaggio vuelven a las formas más antiguas y directas del arte cristiano, así como a sus recuerdos más antiguos y amargos. Tanto si era consciente de ello como si no, *La adoración de los pastores* es una enigmática alegoría de su propia infancia en el lúgubre mundo del Milán de la peste en la década de 1570: nacido de una madre que no tardaría en estar de luto, abandonado por todos menos por ella. Por eso los hombres representados en la pintura miran, pero no pueden tocar, como sueños o fantasmas. Ven el desamparo de la madre y el niño, pero no pueden hacer nada para mitigarlo. Es como si no estuvieran en el mismo lugar, sino en otro mundo de sombras. Iconográficamente, estos hombres rudos y tristes son san José y los pastores. Emocionalmente, son el padre de Caravaggio, sus tíos, su abuelo, todos los varones de la familia que la muerte le arrebató. Las herramientas de su padre habían sido las de un sencillo albañil. Aquí son sustituidas por las igualmente humildes herramientas de carpintero, colocadas con tanta desolación al otro lado de la Virgen.

El cartabón, la sierra, la azuela, el paño blanco, todo aparece ahí sin usar como un *memento mori*, un recuerdo indirecto a un hombre sencillo que dejó a un niño extraordinario que se valiera por sí mismo. Éste es el último bodegón de Caravaggio. Éstas son sus últimas pinceladas elocuentes, verdaderamente significativas. La pintura casi resulta insoportable.

«COMO UN CRIMINAL QUE ESCAPARA DE SUS GUARDIANES»

Resulta difícil saber qué hizo Caravaggio, aparte de pintar, durante el tiempo que pasó en Mesina. Susinno afirma que alardeaba de opiniones heréticas: «Aparte de a su profesión, Caravaggio también se dedicaba a poner en entredicho nuestra sagrada religión, por lo que se le acusó de no creer...»^[107]. Pero también relata aquella triste historia de cuando el pintor visitó una iglesia y rechazó el agua bendita porque sólo servía para lavar los pecados veniales. «Todos los míos son mortales», fueron sus palabras, que no parecen propias de un hombre indiferente a las cuestiones de condenación o salvación. Por desgracia, no existen testimonios sobre sus creencias. En la religión, como en tantas otras cosas, Caravaggio quizá estuviera dividido: entre la duda y la fe, la colérica rebelión y la adusta sumisión.

En Mesina permaneció más tiempo que en Siracusa. Había conseguido el favor del Senado —que, según Susinno, le encargó y pagó *La adoración*—, lo que quizá le diera cierta seguridad. No obstante, su comportamiento siguió siendo errático. «Solía comer sobre una tabla de madera y casi siempre hacía las veces de mantel el lienzo de un antiguo retrato; estaba loco y hacía cosas disparatadas; no se puede decir más^[108]».

La historia más extravagante de Susinno sobre Caravaggio se refiere a su supuesto interés sexual en un grupo de muchachos adolescentes que iban a jugar cerca del dique seco, en el extremo oriental de Mesina. Es una anécdota insólita en el contexto de las *Vidas sicilianas*, que por lo demás no son lascivas:

Solía desaparecer durante las fiestas para seguir a cierto maestro llamado don Carlo Pepe, que llevaba a sus alumnos al arsenal para su esparcimiento. Allí se construían las galeras [...] Michele iba a observar las posturas de aquellos muchachos al jugar y daba forma a sus invenciones. Pero el maestro empezó a sospechar y quiso saber por qué estaba siempre por allí. El pintor se trastornó tanto por la pregunta y se puso tan furioso [...] que hirió al pobre hombre en la cabeza. Por esto se vio obligado a marcharse de Mesina. En suma, adondequiera que fuese dejaba la huella de la locura^[109].

Después de dar a entender que el maestro acusó a Caravaggio de mostrar un interés indecente por sus alumnos, el propio Susinno afirma que el verdadero motivo del pintor para seguir a los muchachos era artístico. El biógrafo-sacerdote acaba achacando todo el incidente a la inestabilidad mental de Caravaggio. No obstante, la historia es tan extravagante y confusa que tiene visos de ser real. Caravaggio estaba perseguido, obsesionado y solo en Mesina. No es inconcebible que hubiera buscado mitigar su soledad, incluso desahogo sexual, en compañía de jóvenes. La anécdota de

Susino hasta podría ayudar a explicar una de las pinturas más enigmáticas y homoeróticas del periodo siciliano de Caravaggio, su última representación de san Juan Bautista, que se conserva en la Galleria Borghese. ¿Era este muchacho uno de los alumnos de don Pepe? ¿Le convenció Caravaggio de que posara para él, o incluso de algo más?

Situado en un desierto pintado de forma sumaria y perdido en la sombra, acompañado de un cordero de Dios, asimismo representado sumariamente, el muchacho está recostado sobre un manto rojo y dirige al observador una mirada adusta, sensual y sagaz. ¿Verdaderamente es este san Juan Bautista el profeta y visionario que poseía conocimientos secretos? ¿O acaso es un atezado muchacho siciliano, con mucha experiencia para su edad y consciente de su atractivo sexual? El artista aún conservaba el cuadro cuando murió: está mencionado en el inventario de sus últimos efectos personales, lo que sugiere que no lo pintó por encargo sino por impulso.

Caravaggio había logrado evitar la captura, primero en Siracusa y después en Mesina. Quizá se viera obligado a abandonar Mesina debido al alboroto con el maestro, pero probablemente pensaba marcharse en cualquier caso porque sospechaba que sus enemigos se estaban acercando. Según Bellori, «el infortunio no abandonaba a Caravaggio, y el miedo le perseguía de un sitio a otro. Cruzando Sicilia a toda prisa, de Mesina se fue a Palermo, donde hizo otra Natividad para el oratorio de San Lorenzo: la Virgen contempla al Niño recién nacido, con san Francisco y san Lorenzo, san José sentado, y un ángel en el aire, difundándose en la noche las luces entre las sombras^[110]».

A partir de este momento, en la historia del pintor la luz se difumina en múltiples sombras, pero ciertos factores están claros. Como dijo Bellori, Caravaggio se marchó a Palermo en algún momento del verano de 1609. Allí pintó otro retablo para los franciscanos, esta vez para un oratorio de la Compagnia di San Francesco. Quizá en deferencia a la sensibilidad de sus miembros, realizó una versión más amable de su desgarradora *Adoración* de Mesina. La Virgen también aparece fatigada, reclinada en el suelo, pero no da la misma sensación de desolación y aislamiento. En cualquier caso, ya no es posible comparar las dos obras pues la versión de Palermo, según se dice, fue robada por orden de un jefe de la Mafia siciliana en 1969 y no se ha recuperado.

Caravaggio no permaneció largo tiempo en Palermo; como mucho, dos meses. A mediados de septiembre de 1609 había regresado a Nápoles^[111], según Baglione, obligado por «la persecución de su enemigo^[112]». Bellori coincide: «No juzgando seguro permanecer por más tiempo en Sicilia, salió de la isla y de nuevo marchó a Nápoles, donde pensaba permanecer hasta recibir noticia de su perdón y poder volver a Roma^[113]».

En Nápoles Caravaggio se alojó en el Palazzo Colonna en Chiaia^[114]. Con sus vastos jardines terraplenados, cerca del mar, era un retiro idílico de las

preocupaciones cotidianas, con la ventaja añadida de sus gruesos muros. El hecho de que Caravaggio hubiera sido aceptado de nuevo por los Colonna sugiere no sólo que la Marchesa Costanza le había perdonado, sino también que había negociado algún tipo de tregua con Alof de Wignacourt y los caballeros de Malta. Su hijo, Fabrizio Sforza Colonna, permaneció en el puesto de almirante de las galeras del gran maestro. Debía a Wignacourt tanto su libertad como su reputación. En tales circunstancias, habría sido inconcebible que Costanza Colonna hubiera protegido a un fugitivo de la orden. Debió de llegar a algún trato a favor de Caravaggio, fueran cuales fueran sus términos. Es de suponer que entre ellos estaría el envío de cuadros al gran maestro, así como poner fin a la absurda simulación de que todavía era caballero de Obediencia Magistral.

Caravaggio recibió varias ofertas en cuanto se supo que había regresado a Nápoles. «Pintó la Resurrección para Sant'Anna de' Lombardi», escribió Bellori^[115]. El cuadro no sobrevive porque la capilla de la iglesia napolitana de los lombardos en que se encontraba quedó destruida por un terremoto a principios del siglo XIX. No obstante, los documentos y testimonios de testigos presenciales confirman que Caravaggio, que era lombardo, pintó un gran retablo de la Resurrección de Cristo para Sant'Anna. A juzgar por los elogios que recibió, era una obra extraña y de una morbosa fascinación, la obra maestra perdida de sus últimos años.

El patrono de Caravaggio, Alfonso Fenaroli, había obtenido los derechos para la tercera capilla del lado izquierdo de la iglesia el 24 de diciembre de 1607, seis meses después de que el pintor se hubiera trasladado a Malta, al final de su primera estancia en Nápoles. Fenaroli debió de encargarse del nuevo retablo en cuanto el artista llegó, probablemente a principios de septiembre de 1609. Trabajando con el estilo fluido y conciso de sus retablos sicilianos, Caravaggio lo terminó antes del final del mes siguiente^[116]. Casi ciento cincuenta años después, el amante del arte y viajero francés Charles-Nicolas Cochin quedó asombrado cuando la vio. Para entonces la pintura se había oscurecido por el paso del tiempo y se había olvidado la identidad de su creador. Cochin tenía todas las razones para pasar de largo sin fijarse en ella, pero le pareció tan original, tan memorable y tan siniestra que se sintió atraído por ella:

En la tercera capilla de la izquierda se ve una pintura que representa la Resurrección de Jesucristo. Es una creación singular, pues Cristo ni siquiera aparece elevándose por el aire, sino que pasa por delante de los centinelas [que vigilan el Santo Sepulcro]. Todo esto da una idea muy pobre de él y le hace aparecer como un criminal que escapara de sus guardias. Asimismo, tiene el aspecto de un hombre devastado y atribulado. Desde el punto de vista estrictamente pictórico la composición es verdaderamente hermosa y el estilo enérgico y de un gusto excelente. Está muy oscurecida. Nadie sabe el nombre del artista. Es una obra hermosa^[117].

Sólo en esas palabras se ha preservado el vívido fantasma de una gran obra. Cochin ignoraba la identidad del pintor, su huida desde Roma, cómo escapó de Malta, su constante peregrinación por Sicilia; sin embargo, intuyó la profunda inquietud de Caravaggio únicamente gracias a la potencia de su pintura. El pintor había hecho que Cristo pareciera «un criminal que escapara de sus guardianes». Lo mismo que en sus evocadoras obras sicilianas, Caravaggio había imbuido esta obra de sus memorias y emociones. Con independencia de lo que pintara —la muerte de una mártir, la infancia de Cristo o su resurrección— siempre terminaba pintándose a sí mismo.

LA VENGANZA DEL CABALLERO

Su obra nunca había sido más desolada ni más desnuda emocionalmente. Pero en el otoño de 1609 Caravaggio tenía algunos motivos para sentirse optimista. Parece que Alof de Wignacourt había sido apaciguado, lo que eliminaba la amenaza de una extradición inmediata a Malta, y se reanudaron las negociaciones para obtener el perdón papal que por fin le permitiera regresar a Roma. Quizá animado por la sensación de que su suerte estaba cambiando, Caravaggio bajó la guardia y cometió la fatal imprudencia de ir a la Osteria del Cerriglio, una taberna napolitana frecuentada por artistas y poetas y muy celebrada en la literatura popular de la época.

La Osteria se encontraba en un angosto callejón tras la iglesia napolitana de Santa Maria La Nova. Hay varias teorías sobre el significado original de su nombre: que se derivaba de *cierro*, que en la jerga local era la larga guedeja que llevaban en la frente los asesinos que con frecuencia se dejaban ver por allí; de la jocosa apariencia (*cera*) de los parroquianos; de un robledal (*cerrillo*) que hubo cerca en un tiempo; de los *cerilleros*, los vagabundos y holgazanes que iban de juerga a la taberna, o simplemente del nombre de su dueño. Era bien conocido que allí el vino corría más que el agua, pero una serie de documentos ignorados hasta el momento revelan que la Osteria del Cerriglio también era un notorio burdel. Giulio Cesare Cortese, de la misma edad que Caravaggio, escribió una parodia de poema épico titulada *La conquista del Cerriglio*, en la que la imaginaria fundación de la taberna se celebra con «grandes orgías^[118]». Pero también se organizaban allí orgías reales: otro contemporáneo del artista, Giambattista Basile, la llamó «ese lugar en el que las cortesanas / se entregan a los vicios / a la vista de los reprobatorios viandantes / y despluman a los crédulos^[119]», mientras que otro poeta de la época, Giovan Battista del Tufo, añadió el detalle de que «además, para los caballeros, / hay una puerta secreta^[120]». El Cerriglio era especialmente popular entre los hombres que buscaban sexo con otros hombres, a juzgar por lo que insinúa la descripción de Basile como un lugar «donde triunfa Baco y se rehúye a Venus^[121]».

El poeta, dramaturgo e historiador napolitano del siglo XIX Salvatore di Giacomo, cuya obra sobre el hampa del Nápoles del siglo XVII llevaba largo tiempo olvidada, descubrió varias referencias acusadoras a la taberna en los archivos municipales. «El Cerriglio no siempre era frecuentado por individuos de buenas maneras y el tabernero solía hacer la vista gorda, si no se desentendía por completo», escribió en su estudio pionero de 1899, *La prostitución en Nápoles*^[122]. En otro lugar Giacomo describe qué podían encontrar los «caballeros» como Caravaggio cuando entraban por la discreta puerta oculta del burdel y subían al primer piso: «Hoy en día estos aposentos se denominarían las *habitaciones de arriba*. Desde finales del siglo XVI, cuando el Cerriglio ya era famoso, habían construido un ala separada [de la taberna] [...] hacia 1671 un esclavo fue sorprendido en uno de esos cuartos practicando lo que hoy en día

se denominarían actos sexuales psicopáticos, pero que en el siglo XVII se definían en términos menos científicos y se castigaban con la decapitación^[123]». El único acto sexual susceptible de ese castigo era la sodomía. Sin duda, el Cerriglio satisfacía gustos sexuales muy variados.

Los problemas de Caravaggio se presentaron al salir de la taberna. Le había seguido un grupo de hombres armados, que le esperaron en la calle mientras él se dedicaba a sus placeres en el interior. En cuanto salió, le emboscaron. El 24 de octubre de 1609 se leía la siguiente noticia en un periódico romano: «De Nápoles se informa que el famoso pintor Caravaggio ha sido asesinado y, según otros, desfigurado^[124]». El rumor de su muerte resultó ser exagerado. No había sido asesinado, pero sí herido de gravedad.

A los pocos días de la publicación de la noticia, el viejo amigo y biógrafo de Caravaggio, Giulio Mancini, intentó averiguar lo ocurrido. Aunque aún ignoraba el alcance de lo ocurrido, lo que sabía le llenó de preocupación. Escribió a su hermano Deifebo en Siena: «Se dice que Michelangelo da Caravaggio ha sido asaltado por cuatro hombres en Nápoles y los testigos afirman que le han hecho una cicatriz en la cara. Si es así, sería un pecado y es [la siguiente palabra, que comienza con una *d* es prácticamente ilegible; podría ser “desgracia”] para todos. Que Dios no lo quiera así^[125]».

Mancini escribió que Caravaggio había sido *sfregiato*, cortado en la cara, lo que en el código de honor de la época era una herida que se infligía para vengar un insulto a la reputación^[126]. La misma palabra había sido empleada por el *avviso* romano. Esta coincidencia presta a las dos breves descripciones del ataque una siniestra especificidad y explica el otro detalle averiguado por Mancini: que Caravaggio había sido atacado por un grupo de cuatro hombres. No se trataba de una reyerta de borrachos, sino de un acto premeditado, una *vendetta* ejecutada implacablemente: tres hombres para sujetarle y uno para hacerle en la cara las cicatrices de la vergüenza.

Años más tarde, los biógrafos del pintor dieron sus escuetas versiones de lo ocurrido. Son unánimes en dos puntos. Fue un ataque a sangre fría, perpetrado por un hombre o grupo de hombres de Malta.

Baglione describe el ataque en el Cerriglio inmediatamente después de su encarcelamiento y huida de Malta. Está claro que veía una relación de causa y efecto entre los dos episodios:

Disputando allí con un caballero de Justicia le afrentó de alguna forma, y le metieron en el calabozo, pero se escapó de noche con una escala de cuerda y huyó, y llegado a la isla de Sicilia hizo algunas cosas en Palermo. Más la persecución de su enemigo le obligó a volver a la ciudad de Nápoles. Alcanzado allí finalmente, le hirieron de tal modo en la cara que casi era irreconocible^[127].

Muy posterior a Baglione, Bellori creía que la causa del ataque era otra. En su relato, no era la venganza de un caballero de Justicia ofendido, sino una misión enviada, según daba a entender, por Alof de Wignacourt:

No juzgando seguro permanecer por más tiempo en Sicilia, salió de la isla y de nuevo marchó a Nápoles, donde pensaba permanecer hasta recibir noticia de su perdón y poder volver a Roma. Con la esperanza de aplacar al gran maestre, le envió como presente una media figura de Salomé con la cabeza de san Juan Bautista en la bandeja. Mas de nada le sirvieron tales afanes, pues un día, estando a la puerta de la Osteria del Cerriglio, se vio rodeado de hombres armados que le golpearon y le acuchillaron la cara^[128].

Y en una fecha posterior, pero en una posición mucho más próxima a los acontecimientos de Malta y Sicilia, Francesco Susinno se inclinaba por la versión de Baglione: «El fugitivo llegó a Palermo y en esa ciudad también dejó excelentes obras de arte. Desde allí pasó a Nápoles, perseguido por su encolerizado enemigo, y fue gravemente herido en la cara^[129]».

A estas explicaciones contrapuestas del ataque cabría añadir aún otra más: que su origen no estaba en Malta, sino en Roma, y que se llevó a cabo en nombre de los agraviados parientes del difunto Ranuccio Tomassoni. Ni sus primeros biógrafos ni ninguna fuente contemporánea sugieren esta posibilidad. De hecho, no hay testimonios de ningún tipo que apoyen esa hipótesis. Sin embargo, ha sido propuesta por al menos un estudioso influyente de la vida y la obra de Caravaggio en años recientes^[130].

En el último medio siglo se han llevado a cabo intensas investigaciones sobre Caravaggio en los archivos y se han hecho numerosos descubrimientos. Es asombroso cómo casi en todos los casos los hechos históricos tienden a confirmar los relatos de alguno de los primeros biógrafos de Caravaggio. En general, se ha demostrado que Baglione es más exacto que Bellori, lo que no es sorprendente: formaba parte del círculo de Caravaggio y, aunque eran enemigos, estaban interesados en las actividades del otro. Baglione conocía a los amigos y aliados de Caravaggio en Roma y comprendía los violentos y complejos códigos de honor por los que vivió y murió, mientras que a Bellori simplemente le causaban perplejidad. Por eliminación, parece que la versión de Baglione del ataque en la Osteria del Cerriglio es la más verosímil de aquel turbio incidente.

La sugerencia moderna de que los agresores fueron parientes de Ranuccio Tomassoni no es digna de crédito por razones de cronología, geografía y lógica. El ataque en el Cerriglio se produjo más de tres años después de que Caravaggio matara a Tomassoni. Incluso si suponemos que el clan Tomassoni aún buscaba venganza, que en este caso habría sido un plato servido muy en frío, es improbable que hubieran intentado atacar al pintor en la distante Nápoles: habría sido mucho mejor esperar

hasta su anunciado regreso a Roma, donde hubieran podido observar sus movimientos y trazar un plan con más garantía de éxito. El argumento más poderoso en contra de su participación es la naturaleza de la herida que sufrió Caravaggio. Le acuchillaron la cara. En el lenguaje de la *vendetta*, el *sfregio* era un castigo por un insulto al honor y la reputación. Pero el pintor había dado muerte a Tomassoni, no se había limitado a insultarle. Ojo por ojo: si los Tomassoni hubieran estado detrás del ataque de Nápoles, no habrían desfigurado a Caravaggio sino que le habrían matado.

La sugerencia de Bellori de que Aloff de Wignacourt había ordenado el asalto es igualmente ilógica. Caravaggio no había insultado personalmente a Wignacourt, ni había atacado su reputación. Es cierto que había desafiado la autoridad del gran maestro, pero el castigo adecuado para eso era la extradición a Malta. Infligir heridas en la cara a un caballero errante en una casa de mala reputación no era algo que Wignacourt hubiera sancionado. Su participación parece tanto menos probable si se tiene en cuenta que en el momento del ataque, Caravaggio estaba viviendo en casa de la madre del almirante de su flota. El gran maestro era inflexible, pero no dejaba de ser pragmático. Si hubiera querido una reparación de Caravaggio, la habría tomado en forma de cuadros.

El relato de Baglione, al que el biógrafo siciliano Susinno daría más tarde su aprobación, es el único coherente con todos los hechos conocidos del caso. Tiene la fría lógica de la *vendetta*, poniendo de relieve la simetría entre la ofensa proferida y el castigo recibido, incluso en la elección de los términos por parte del autor. Baglione afirma que Caravaggio había «afrentado» al caballero de Justicia en Malta, un uso que etimológicamente une el insulto con la noción de una pérdida literal de cara (*affronto*, la palabra empleada por Baglione, tiene la misma raíz que *fronte*, «frente» en italiano). En venganza, el enemigo de Caravaggio había hecho realidad ese mismo insulto, acuchillándole en la cara.

Aquel enemigo era, como sabemos ahora, Giovanni Rodomonte Roero, conde Della Vezza. Asimismo, sabemos que abandonó Malta poco después de la huida de Caravaggio^[131]. Este dato también es congruente con la afirmación de Baglione de que el enemigo del pintor le siguió a Sicilia y finalmente le dio alcance en la Osteria del Cerriglio. Como los datos que se han descubierto en el archivo maltés coinciden tan exactamente con lo fundamental de la narración de Baglione, es lógico suponer que el resto de su relato también es correcto. Hizo las preguntas adecuadas a las personas adecuadas y llegó a la verdad: fue una *vendetta*, que comenzó en Malta y terminó en Nápoles.

No se sabe lo que el pintor hizo o dijo a Roero la noche del altercado en Malta, pero le agravió profundamente. Los caballeros de Justicia malteses no eran conocidos por su propensión a perdonar y olvidar. El conde Della Vezza sin duda era orgulloso y tenaz. Tenía un grupo de cómplices. Él fue el hombre que persiguió a Caravaggio, el que estuvo de pie sobre él mientras se resistía y le cortó la cara.

Después de esta sangrienta venganza, Roero desapareció sin dejar huellas. Parece

que también esto formaba parte de su plan. Quizá le ayudaran amigos suyos en la justicia maltesa. Al poco tiempo de la agresión, una mano desconocida cubrió con pintura todos los datos sobre el delito cometido por Caravaggio en Malta^[132]. De esta manera, el nombre del artista quedó borrado del gran libro de los delitos y castigos, lo mismo que el de su víctima y asaltante. Tras la venganza, Roero destruyó todas las pistas. Ni siquiera Baglione, que a todas luces sabía tanto, descubrió nunca el nombre del atacante de Caravaggio.

LAS DOS ÚLTIMAS PINTURAS

Parece que Caravaggio nunca llegó a recuperarse completamente del ataque en la Osteria del Cerriglio. Lisiado y quizá medio ciego por sus heridas, desaparece en el limbo de una larga convalecencia. El día de Navidad de 1609, dos meses después del ataque, Mancini comunicó a su hermano Deifebo un vago rumor: «Se dice que Caravaggio está cerca de aquí, que le han auxiliado, y también que quiere regresar pronto a Roma y que cuenta con ayuda poderosa^[133]». Quizá continuasen las negociaciones para obtener el perdón papal, pero Caravaggio no se encontraba cerca de Roma. Mancini no estaba bien informado. El pintor se hallaba en Nápoles, seguramente en el Palazzo Colonna en Chiaia, luchando por su vida. Permanecería allí al menos durante seis meses.

Aparte de la carta de Mancini, desde octubre de 1609 hasta mayo de 1610 no hay noticia alguna sobre las actividades de Caravaggio. Al parecer no hace nada, no dice nada. El archivo permanece en silencio, como un cardiógrafo que hubiera dejado de registrar latidos. Después vuelve a fluctuar brevemente, pero sólo dos veces: cada fluctuación es una pintura.

Toda la gravedad de las heridas de Caravaggio se revela en *La negación de san Pedro*, una obra piadosa, melancólica e introvertida, que data del verano de 1610^[134]. Desnuda e irregular en extremo, es una imagen arrancada del pozo de la más oscura adversidad, pintada por un hombre que apenas podía sujetar un pincel. El estilo poderoso y simplificado que desarrolló en Sicilia se ha vuelto terriblemente tosco. Tres figuras, dos hombres y una mujer, se encuentran en un espacio plano. La concepción es sutil, la composición, original, y la atmósfera, triste y amarga. Pero la inseguridad del tratamiento es tal que toda la imagen parece desenfocada. Sigue siendo reconocible como un Caravaggio, pero la pincelada es tan ancha, la definición de las formas tan insegura, que el pintor parece conmocionado, como si sufriera un temblor incontrolable de las manos y quizá lesiones en los ojos.

La historia que ilustra esa pintura se cuenta en los cuatro evangelios del Nuevo Testamento. Según éstos, Cristo profetizó que su discípulo Pedro le negaría tres veces antes de que el gallo cantara dos veces. El día que Cristo fue prendido en Getsemaní, Pedro siguió a su señor al atrio del sumo sacerdote Caifás y esperó allí mientras Cristo era atormentado: «Comenzaron a escupirle y le cubrían el rostro y le abofeteaban, diciendo: “Profetiza”. Y los criados le daban bofetadas. Estando Pedro abajo, en el atrio, llegó una de las siervas del pontífice y viendo a Pedro a la lumbre, fijó en él sus ojos y le dijo: “Tú también estabas con el Nazareno, con Jesús”. Él negó, diciendo: “Ni sé ni entiendo lo que tú dices”. Dos veces más preguntaron a Pedro si conocía a Jesús y en cada ocasión dio la misma respuesta. Y al instante, por segunda vez, cantó el gallo. Se acordó Pedro de la palabra que Jesús le había dicho: “Antes de que el gallo cante dos veces, tú me negarás tres”, y rompió a llorar» (San

Marcos, 14:65-72).

Caravaggio ha combinado elementos de las tres negaciones en una sola imagen. Detrás de las figuras, una mancha marrón rojiza y unas motas de pigmento rojo —las ascuas que arroja la madera húmeda— sugieren el fuego al que Pedro se calienta. A la izquierda, con la cara completamente en la sombra, está uno de los guardias de Caifás. Su aspecto recuerda vagamente al maligno soldado del muy anterior *Beso de Judas*, que representaba el momento inmediatamente anterior a la triple negativa de Pedro. La manga roja del soldado está indicada con unas sucintas pinceladas de color rojo y unos apresurados toques brillantes. Un cuña de luz se fragmenta y dispersa en la oscuridad de su armadura. Su rostro y sus manos aparecen borrosos. A su lado, una muchacha representa a las dos siervas que habían interrogado a Pedro. Tiene la mirada fija en el soldado mientras señala hacia el apóstol con una mano apenas esbozada.

La figura más elocuente de la pintura es la de Pedro; se ven arrugas en su cabeza calva y su semblante muestra un profundo sentido de culpa. Sus dos manos señalan hacia él mismo, como para completar la tercera acusación. Niega a Cristo y se odia a sí mismo al mismo tiempo. De su apenas visible ojo derecho sale una lágrima. Es la personificación de la culpa y el dolor, un hombre que sabe que ha obrado mal y que apenas puede soportar enfrentarse a sí mismo.

Contra todo pronóstico, es una imagen conmovedora y potente. Como en otras ocasiones, Caravaggio recurre a su ingenio, pero sus estrategias son evasivas. Encuadra las figuras en primer plano para evitar los problemas de articulación anatómica. Dispone los rostros en ángulos oblicuos o infrecuentes para soslayar la necesidad de describir con precisión la fisonomía humana. Recubre las zonas problemáticas con capas de sombra. Donde algún fulgor de luz atraviesa la oscuridad, revela imprecisiones del pintor. Su habilidad como dibujante, la forma en que dibuja con el pincel, se ha agotado por completo. Las manos de Pedro son como guantes de color carne y su pulgar izquierdo está tan deformado que parece una garra. El fulgor de la luz en la oscuridad había sido en el pasado la signatura de Caravaggio, la fuente de toda su magia pictórica. Ahora delata su enfermedad y su incapacidad, y nos muestra que su magia se ha evaporado.

Sólo sobrevive otra pintura más de mano de Caravaggio. Más sombría que *La negación de Pedro*, en un estilo aún más conciso, *El martirio de santa Úrsula* es su última obra. De nuevo, un grupo de figuras fragmentarias está dispuesto como un friso en un espacio sombrío y plano. Casi no hay luz y da muy poca sensación de escena o entorno, excepto por unos oscuros cortinajes que quizá tengan la función de evocar el interior de una tienda. Esta pintura carece hasta tal punto del tejido conectivo de la ilusión que es comparable a una lengua que careciese de preposiciones y conjunciones: cara, manos, del criminal; mujer mira asustada; víctima aturdida; dos hombres mirando.

El tema de la obra está tomado de la vida de santa Úrsula, como se relata en *La*

leyenda dorada. Una casta princesa condujo a once mil vírgenes en una infausta peregrinación por Alemania:

Cuando las santas doncellas [...] llegaron a Colonia, hallaron la ciudad sitiada por los hunos. Los sitiadores, en cuanto las divisaron, les salieron al encuentro y como lobos carniceros se arrojaron sobre aquel rebaño de ovejas y [...] las asesinaron. Estando en plena matanza [...] el general que mandaba las tropas vio casualmente a Úrsula, que aún estaba completamente ilesa, y, al fijarse en su rostro, quedó deslumbrado por su extraordinaria belleza; entonces se acercó a ella, le dijo que lamentaba la muerte de sus compañeras y prometió salvarle la vida si accedía a ser su esposa; pero como Úrsula rechazó de plano semejante oferta, el criminal aquel, despechado, le clavó una flecha en el corazón y de ese modo la santa doncella coronó su martirio.

La convención era pintar una escena abarrotada, una orgía de la muerte. Caravaggio hizo lo contrario. Concibió la escena del martirio de santa Úrsula como un ritual horriblemente íntimo. El huno asesino, que parece horrorizado por el resultado de sus propios actos, acaba de disparar a bocajarro una flecha al estómago de la santa. Víctima de un insulto sexual —«Úrsula rechazó de plano semejante oferta»—, responde sometiendo a la mujer que le ha despreciado a un vil simulacro de gravidez. Su hinchado vientre ha sido fecundado por la punta de una flecha pintada imperfectamente. Mientras la sangre salta de la herida, la santa mira hacia abajo con callada sorpresa y hace un gesto con las manos que parece sugerir que quiere abrir más todavía la carne de su estómago. Está a punto de alumbrar a su propia muerte.

Otras tres figuras completan el grupo. La sirvienta de santa Úrsula gravita como un fantasma entre el asesino y su señora. En la mano izquierda sujeta el palo de un estandarte cristiano, mientras que con la derecha trata de alcanzar, demasiado tarde, el arco del huno. Un soldado con armadura negra, representado de medio perfil, se acerca para sujetar a la mártir por si se desvanece o se cae. Directamente detrás de la máscara blanca que es el semblante de santa Úrsula, otro rostro fantasmagórico fija una mirada ciega en el vacío. Parece como si ella tuviera una segunda cabeza. Es el último de los autorretratos de Caravaggio.

¿Qué quería decir con este extraño y misterioso recurso? ¿Sugerir su simpatía con la mártir? ¿Su deseo de morir como ella? ¿O acaso estaba pintando su percepción de que se estaba muriendo —y muriendo, como ella, por una herida infligida desde muy cerca—? Tiene la boca entreabierta, como para sugerir que está jadeando, que siente cómo la flecha también perfora su carne. ¿Transformó Caravaggio la escena en una alusión solapada a la traumática agresión que sufrió en la Osteria del Cerriglio? El asesino tiene el rostro curtido de un guerrero. ¿Se trata también de un retrato, de una imagen desenterrada de sus peores recuerdos?

Estos interrogantes no tienen respuesta. Cuando termina la pintura, Caravaggio está cercado por la oscuridad.

LA HISTORIA DEL PATRÓN DE LA FALUCA

Caravaggio pintó su última obra para el príncipe Marcantonio Doria de Génova, que probablemente le dio refugio cuando huyó durante un tiempo de Roma en el verano de 1605, después de asaltar al notario Mariano Pasqualone. El príncipe, que en una ocasión había intentado encargarle un ciclo de frescos, tuvo que contentarse con un único lienzo. Probablemente eligió el tema de *El martirio de santa Úrsula* en honor de su querida hijastra, que, como su tocaya, había hecho voto de castidad.

La entrega del cuadro fue acompañada de una pequeña comedia de los errores. El 10 de mayo de 1610 ya estaba terminado, pero, al día siguiente, el procurador de Doria en Nápoles, Lanfranco Massa, se disculpó ante su señor porque casi lo había estropeado: «Tenía previsto enviarle el cuadro de santa Úrsula esta semana, pero para asegurarme de que estaba seco ayer lo puse al sol, lo que provocó que se derritiera el espeso barniz que Caravaggio había aplicado. Quiero preguntar a Caravaggio cómo hacerlo sin deteriorarlo. *Signor* Damiano lo ha visto y se ha quedado asombrado, lo mismo que todos los que lo han visto...»^[135].

Se tardó más de dos semanas en arreglar la pintura, pero a finales de mayo ya estaba lista para ser enviada a Génova. El 27 de mayo Massa escribió al príncipe Doria: «Voy a enviar con el padre Alessandro Caramano en este barco el cuadro de *El martirio de santa Úrsula* empaquetado con mucho cuidado en una gran caja, por el que [usted] deberá pagar 50 *soldi*, que es lo que piden por transportarlo».

Completa la correspondencia el manifiesto de carga de aquel día: «En el nombre de Dios y de la buena suerte el señor Lanfranco Massa ha cargado en el puerto de Nápoles en la *felucca* que lleva de nombre *Santa Maria di Porto Salvo*, propiedad de Alessandro Caramano, una caja que contiene el cuadro *El martirio de santa Úrsula*, de mano de Michel'Angelo [*sic*] Caravaggio, muy bien embalado a fin de que sea entregado en el mismo estado al llegar a Génova al señor Marcantonio Doria, que pagará dos *libri* y media de ese dinero si Dios lo lleva a bien puerto». Firmaba el manifiesto de carga cierto Antonio Feraro «por orden del citado Alessandro Caramano, que no sabe escribir».

Dios y el patrón analfabeto llevaron la pintura sin incidentes a la lejana Génova. Según la nota de recibo escrita al margen de la segunda carta de Massa, llegó el 18 de junio, tres semanas después de salir de Nápoles. Y tres semanas más tarde, hacia la segunda semana de julio, Caravaggio también se embarcó en una faluca que iba de Nápoles a Roma^[136]. Abandonó el Palazzo Colonna en Chiaia. Se llevó tres cuadros, dos de san Juan Bautista y uno de María Magdalena.

El momento de su partida sugiere que había esperado el regreso de Alessandro Caramano para volver a Roma. Era un patrón fiable, cuya faluca era lo suficientemente grande para transportar voluminosos cuadros en cajas de madera. Caravaggio estaba muy enfermo y sin duda receloso, por lo que era lógico que

escogiera a un capitán que ya conocía. Pero esta vez la *Santa Maria di Porto Salvo* no trajo buena suerte.

Según Bellori, el pintor se sentía seguro para regresar a Roma «habiendo obtenido el perdón del Papa gracias a la intercesión del cardenal Gonzaga^[137]». El recién nombrado cardenal Ferdinando Gonzaga era hijo de Vincenzo I Gonzaga, que había adquirido *El tránsito de la Virgen*. La familia Gonzaga quizá esperase obtener más obras del artista a cambio de su apoyo. No obstante, parece que el joven cardenal no trató con el Papa directamente, sino a través de su sobrino, Scipione Borghese, que ya era el orgulloso propietario de la primera versión de *San Jerónimo escribiendo*, así como de *David con la cabeza de Goliat*. Como coleccionista insaciable, Borghese accedió a interceder para obtener el perdón de Caravaggio, pero sólo si el artista le regalaba todos los cuadros que tuviera sin vender en cuanto volviera a Roma^[138].

Un *avviso* romano de finales de julio apoya la información de Bellori de que a Caravaggio se le habría concedido el ansiado perdón por haber dado muerte a Ranuccio Tomassoni algún tiempo antes de que abandonara Nápoles, y afirma que el pintor se dirigía a Roma «porque Su Santidad ha levantado el *bando capitale* que pesaba sobre él^[139]». Pero Baglione no estaba tan seguro: lo que escribe suena como si las negociaciones no hubieran terminado todavía, ni siquiera cuando Caravaggio salió de Nápoles. El pintor viajaba «fiando en la palabra del cardenal Gonzaga, que gestionaba su perdón cerca del papa Pablo V»^[140]. Si todavía no se había concedido oficialmente el perdón, eso podría contribuir a explicar por qué las cosas fueron tan mal para él en su viaje a Roma.

Cada autor pone un acento distinto en lo que ocurrió a continuación. La versión de Baglione se convierte en una parábola de una muerte apropiadamente miserable, causada por la impetuosidad del artista y el abrasador sol de julio:

En cuanto llegó a la playa, de repente^[141] fue tomado preso y encarcelado; y puesto en libertad dos días después, ya no encontró la *felucca*. Esto le enfureció y, desesperado, anduvo por aquella playa bajo un sol de plomo, intentado avistar en el mar el barco que llevaba sus cosas. Al llegar por fin a un caserío de la costa, se encamó con fiebre maligna, y sin auxilio de nadie en pocos días murió malamente, tan mal como había vivido^[142].

Bellori ofrece una versión parecida, aunque subraya que Caravaggio todavía estaba afectado por las heridas que había recibido en la *vendetta*. Asimismo, embellece su arresto al desembarcar, convirtiéndolo en un caso de identidad equivocada. Pero no hay que tomar esa idea demasiado en serio, pues es muy probable que su origen esté en la interpretación errónea por parte de Bellori de la expresión «de repente» del relato, considerablemente anterior, de Baglione^[143]:

Se embarcó en una *felucca* y, presa de terribles dolores, se dirigió a Roma [...]. Al desembarcar en la costa, la guardia española, tomándole por otro Cavaliere, le prendió por error y encarceló. Aunque pronto fue puesto en libertad, ya no encontró la *felucca* que le llevaba con sus pertenencias. Así, presa de la mayor angustia y desesperación, echó a andar por la playa bajo el ardor de la canícula y cuando llegó a Porto Ercole desfalleció. Atacado de fiebre maligna, murió a los pocos días, a edad de cerca de cuarenta años^[144].

Mancini da muchos menos detalles. Comete la extraña equivocación —porque disponía de las informaciones correctas— de decir que Caravaggio se estaba marchando de Roma con destino a Malta. También omite que el pintor fue encarcelado y puesto más tarde en libertad, así como su desesperada búsqueda de la faluca, pero coincide con Baglione y Bellori en que murió en Porto Ercole:

Salió de allí con la esperanza de ser perdonado, y fue a Civita Vecchia [Port'Ercole, para ser precisos, según una nota marginal del texto], donde, aquejado de fiebre maligna, murió desatendido y miserablemente, en la cima de su gloria, a la edad de treinta y cinco o cuarenta años. Fue enterrado en un lugar cercano^[145].

Ciertos aspectos de la muerte de Caravaggio expuestos en los relatos de sus primeros biógrafos son cuestionables. Por ejemplo, no fue a pie hasta Porto Ercole. Pero en lo esencial sus datos son correctos. Lo que ellos dicen que ocurrió es básicamente lo que ocurrió.

La verdadera secuencia de acontecimientos ha sido confirmada y ampliada por dos informes de periódicos contemporáneos y una reveladora carta hallada en el archivo estatal de Nápoles.

El 28 de julio un *avviso* romano informaba de que «se ha recibido noticia de la muerte de Michelangelo Caravaggio, famoso pintor, eminente en el arte del color y la pintura del natural a consecuencia de una enfermedad en Port'Ercole^[146]». Tres días después, otro *avviso* romano confirmaba la noticia, añadiendo el detalle de que había muerto en Porto Ercole «mientras iba de Nápoles a Roma, por haberle sido concedido el perdón de Su Santidad de la pena capital que pesaba sobre él^[147]». La rapidez con que aparecieron esos informes sugiere que los autores quizá recibieran su información directamente desde Porto Ercole, que estaba a un día de viaje desde Roma.

Pero el sobrino del Papa, Scipione Borghese, se había enterado de la noticia incluso antes que los autores del *avviso*. El 23 de julio ya sabía que Caravaggio había muerto. Su información fue casi instantánea, pero no era del todo fiable. Su fuente le había comunicado erróneamente que el pintor había muerto no en Porto Ercole, sino

en la pequeña isla de Procida, a un día de navegación desde Nápoles^[148]. Seguramente por esa razón Borghese escribió de inmediato al nuncio papal en Nápoles, Deodato Gentile, obispo de Caserta, pidiéndole más datos con urgencia. Quería saber qué le había ocurrido al desventurado Caravaggio e, incluso con más urgencia, quería saber qué había ocurrido con los cuadros que el difunto llevaba en el equipaje. Por lo que a él respectaba, ahora eran suyos^[149].

El nuncio papal en Nápoles informó a Scipione Borghese de lo ocurrido. Su respuesta anticipa los relatos de la muerte de Caravaggio que Baglione y Bellori escribirían muchos años después. De hecho, como coincide tan exactamente con sus versiones, aunque con más pormenores, seguramente fue su principal fuente de información. Lo que Gentile dijo a Borghese se difundió por toda Roma.

La carta de Gentile está fechada el 29 de julio. Comienza reconociendo la petición de información de Borghese, que ya le había llegado el día 24^[150]. Confiesa que fue entonces cuando se enteró de la muerte de Caravaggio, pero que había hecho averiguaciones y encontrado respuestas a las preguntas que le hacía Scipione. Relató toda la historia de la muerte del pintor, tal y como él creía que había ocurrido:

El desventurado Caravaggio no murió en Procida, sino en Port' Ercole, porque cuando llegó con la *felucca*, en la que fue a Palo, fue encarcelado por el capitán de allí. En el tumulto, la *felucca* volvió a alta mar y regresó a Nápoles. Caravaggio permaneció en prisión y más tarde consiguió la libertad pagando una elevada suma de dinero. Entonces, quizá a pie, llegó por tierra a Port'Ercole, donde cayó enfermo y expiró.

A su regreso, la *felucca* trajo las cosas que él había dejado en casa de la señora Marchesa de Caravaggio, que vive en Chiaia, y de donde Caravaggio había partido. Inmediatamente me aseguré de que las pinturas estaban allí y descubrí que no hay más que tres, los dos san Juanes y la Magdalena, y se encuentran en la mencionada casa de la señora Marchesa, a quien he enviado [un mensaje] inmediatamente para pedirle que las cuide bien a fin de que no les ocurra algún percance antes de poder verlas o de que no caigan en manos de nadie, pues estaban destinadas a [Vuestra Señoría] y es necesario negociar en nombre de Vuestra Señoría con los herederos y acreedores del citado Caravaggio y darles honesta satisfacción^[151].

Deodato Gentile se despedía con la promesa de que los cuadros acabarían «en manos de Vuestra Ilustrísima Señoría».

A pesar de la desapasionada claridad de la carta, y del hecho de que fue escrita pocos días después del acontecimiento que relata, siguen proliferando toda suerte de arcanas teorías conspirativas sobre la muerte de Caravaggio^[152]. Se dice que fue víctima de una trama en la que habrían estado involucrados los caballeros de Malta, o

Costanza Colonna, o el propio Papa —o todos ellos, actuando de común acuerdo—. Se dice que habría sufrido una emboscada en el mar, y su cuerpo habría sido descuartizado y arrojado en un saco al agua. Los que propugnan estas teorías invariablemente afirman que la información reunida por Deodato Gentile no era más que una cortina de humo de falsedades e invenciones para encubrir el crimen. Pero no hay ninguna razón real para dudar del informe que Gentile preparó cuidadosamente para Scipione Borghese, que no sólo era el hombre más poderoso de Italia, sino el cabeza de la justicia papal. Intentar engañar a un hombre así habría sido temerario y probablemente inútil.

En realidad, el supuesto misterio de la muerte de Caravaggio no es tal. Las teorías de la conspiración son una distracción. El verdadero destino de Caravaggio ya fue lo suficientemente oscuro y dramático como para que no sean necesarias elaboraciones o invenciones. Ahora es posible reconstruir su último viaje, comprender la causa de su muerte.

Esto es lo que ocurrió.

Con la esperanza de haber conseguido el perdón, el pintor partió de Nápoles en torno al 9 de julio de 1610 para marchar a Roma. Salió en una faluca, probablemente la *Santa Maria di Porto Salvo*, llevando consigo sus tres cuadros. Es improbable que él fuera el único pasajero. Una faluca era una embarcación de dos mástiles, con velamen triangular y una cebadera, que podía propulsarse con remos si el viento no era favorable. Requería una tripulación de seis a ocho hombres, por lo que resultaba caro alquilarla. El patrón solía esperar hasta tener a dos o más clientes que fueran en la misma dirección para emprender un viaje. Es probable que Caravaggio tuviera algún compañero de viaje que se dirigiera a Porto Ercole o que el patrón tuviera que hacer allí alguna entrega. En cualquier caso, Caravaggio sabía que Porto Ercole era su destino final^[153].

Aproximadamente una semana después de zarpar, la faluca que transportaba a Caravaggio y sus cuadros atracó en Palo, un fuerte de alta seguridad con guarnición española, que se encontraba a más de treinta kilómetros de Roma. No era el lugar más habitual para que desembarcaran viajeros que se dirigían a Roma, especialmente viajeros que querían llegar discretamente^[154]. Pero Palo era un centro de transporte y distribución de mercancías, además de una plaza fuerte^[155]. No era ilógico que Caravaggio desembarcara allí porque con tres cuadros en sus voluminosas cajas necesitaría un carruaje o carreta para finalizar el viaje.

No obstante, cuando desembarcó en Palo, ocurrió algún percance grave. Quizá sus papeles no estuvieran en regla o quizá hizo algún comentario que no le gustó al jefe de la guarnición. Fuera lo que fuera, antes de que se descargara su equipaje, le encerraron en una celda. «En el tumulto, la faluca volvió a alta mar y regresó a Nápoles», escribió Deodato Gentile a Scipione Borghese. La redacción de Gentile sugiere un alboroto, en el que Caravaggio se habría resistido a ser detenido, habría gritado y quizá, como era característico en él, habría intentado sacar la espada cuando

intentaron detenerle.

Para no verse involucrado en el alboroto, el patrón de la faluca zarpó de nuevo. En efecto, volvió a Nápoles, pero no inmediatamente. Primero, para llevar a otro viajero o entregar alguna mercancía tuvo que ir a Porto Ercole, unos ochenta kilómetros al norte de Roma y, dependiendo del viento, a otro par de días más de viaje de Roma y de Nápoles.

Entre tanto, Caravaggio se vio obligado a permanecer en prisión. La causa de su encarcelamiento quizá fuera trivial porque pudo comprar su libertad. En este punto todos los relatos se vuelven un tanto vagos o fantasiosos, lo que sugiere que no hubo testigos. Según Deodato Gentile, «quizá a pie, llegó por tierra a Port' Ercole». Baglione convirtió esa especulación en la carrera de un hombre enloquecido por una playa abrasadora en pleno verano: «desesperado, anduvo por aquella playa bajo un sol de plomo, intentado avistar en el mar el barco que llevaba sus cosas». Evidentemente, la historia le gustó a Bellori, que la repitió.

Pero es obvio que es falsa. Suponiendo que Caravaggio saliera de la cárcel al día siguiente de ser detenido, abandonó Palo el 16 o el 17 de julio. El día 23 Scipione Borghese ya sabía que estaba muerto, lo que significa que murió el día 21 como muy tarde, y con toda probabilidad antes. En otras palabras, su viaje de Palo a Porto Ercole sólo pudo haber durado unos pocos días, seguramente un par. Pero la distancia entre las dos localidades es de unos ochenta kilómetros. En pleno verano, a un hombre convaleciente de heridas graves le habría resultado muy difícil recorrer esa distancia a pie en menos de cuatro o cinco días^[156].

Caravaggio quizá estuviera desesperado, pero no era un loco. Durante toda su vida había mantenido la cabeza fría en las situaciones difíciles. A Baglione le resultaba útil inventar una historia de furia y persecución porque preparaba el terreno para su engreída conclusión —«murió malamente, tan mal como había vivido»—, pero lo cierto es que Caravaggio tenía que alcanzar la embarcación porque en ella estaban los cuadros que eran el precio de su acuerdo con Scipione Borghese. Si no lo conseguía, no podría volver a Roma. Por las conversaciones con el patrón o con algún compañero de viaje, sabía que la faluca había ido a Porto Ercole. Dado el «tumulto» que había acompañado a su arresto en Palo, desde luego no podía contar con que la embarcación volviera allí con sus pertenencias. Tendría que ir él a buscarlas.

Palo era una parada de postas, así que aunque la faluca le llevaba ventaja él podría llegar primero a Porto Ercole fácilmente. No tendría más que seguir la ruta costera con caballos de posta. Cambiando de caballo podría cubrir toda la distancia en un solo día. Sería agotador, pero no podía considerarse una carrera enloquecida contra el destino. Era lo lógico. Probablemente el 16 o el 17 de julio salió de Palo y al día siguiente llegó a Porto Ercole, otro pequeño asentamiento costero con guarnición española. Pero el estrés de su arresto en Palo y el esfuerzo de llegar a Porto Ercole para recuperar sus cuadros finalmente pudieron con él. Caravaggio murió en Porto

Ercole, probablemente el 18 o el 19 de julio.

La faluca que transportaba sus cuadros llegó casi al mismo tiempo, quizá poco después. El patrón y la tripulación no tardaron en enterarse de la enfermedad y la muerte de Caravaggio. El pintor fue enterrado a toda prisa y sin ceremonia. Dadas las altas temperaturas del verano, un cuerpo se descompondría rápidamente, por lo que no se podía esperar. Como murió solo, sin parientes ni amigos que se ocuparan de él, su tumba no se identificó de ninguna forma. Su muerte no se registró en los archivos parroquiales. Los partidarios de la teoría de la conspiración consideran esto una siniestra omisión, pero hay una explicación no siniestra. El único sacerdote de Porto Ercole estaba peleado con las autoridades municipales y se negaba a trabajar. En el verano de 1610 ninguna muerte quedó registrada^[157].

Lo único que podía hacer el barco que llevaba las pertenencias de Caravaggio era volver a Nápoles. Es de suponer que partió inmediatamente. Se sabe que ya estaba en Nápoles el 29 de julio, cuando Deodato Gentile informó a Scipione Borghese de que los cuadros habían sido devueltos al palacio de Costanza Colonna.

Se ignora la causa exacta de la muerte de Caravaggio. En su carta, sólo una semana después de los hechos, Deodato Gentile decía simplemente que Caravaggio cayó enfermo y expiró. A partir de su angustioso autorretrato en *El martirio de santa Úrsula* y la inseguridad de la mano que lo pintó, ya no estaba bien cuando partió para Roma. El estrés de su arresto, y la frenética cabalgada a Porto Ercole en el calor extremo de julio fueron más de lo que una persona en su estado podía soportar. La causa inmediata de su muerte quizá fuera la deshidratación o un infarto.

Permanece un interrogante: ¿dónde obtuvo Deodato Gentile su información? ¿Cuál fue la fuente de su detallado relato sobre el último viaje y la extraña y lamentable muerte de un hombre enfermo que intentaba llegar a Roma? Fuera la que fuera también sirvió de base a los biógrafos posteriores cuando elaboraron sus propios relatos de la muerte del pintor. Ninguno añadió nada significativo, excepto detalles engañosos como el equivocado arresto de Bellori o la extenuante caminata por la costa de Baglione.

Es posible que Gentile hiciera sondeos en Porto Ercole, donde se había producido la muerte, o que enviara a alguien a investigar en Palo, donde Caravaggio había sido detenido. Pero también es posible que no hiciera ninguna de las dos cosas: las fechas de su correspondencia con Scipione Borghese lo impiden. Borghese escribió a Gentile el 23 de julio y Gentile recibió la carta al día siguiente. El 29 de julio, sólo cinco días después, respondió a Borghese. Palo, lo mismo que Porto Ercole, estaba a dos o tres días de navegación. A caballo, incluso con postas, habría tardado al menos cuatro días, pues de Nápoles a Porto Ercole hay 320 kilómetros. Habría sido necesaria una semana, más probablemente diez días, para llegar allí, hacer averiguaciones y regresar con la información. Así que Gentile debió de buscar su información en Nápoles. ¿A quién podría dirigirse? ¿Quién habría estado informado de todo esto?

Sólo una persona podría haber dicho al nuncio papal lo que ocurrió cuando Caravaggio desembarcó en Palo. Sólo una persona pudo haberle informado de la muerte de Caravaggio en Porto Ercole. Esa persona era el patrón de la faluca, que acababa de regresar a Nápoles con las pertenencias del pintor. Le acompañaba su tripulación, pero seguramente fue al dueño de la embarcación a quien Gentile Deodato llamó para interrogarle. Su testimonio debió de ser la base del informe de Deodato; de ahí el uso de terminología náutica —«la *feluca* volvió a alta mar», dijo, *alto mare*^[158]—, así como de la perspectiva marina del relato. De ahí también la vaguedad después de que Caravaggio fuera detenido y la embarcación zarpase: ése fue el momento en que el patrón perdió de vista a Caravaggio.

La entrevista habría sido corta y sin rodeos. Al patrón no se le estaba acusando de nada y no tenía nada que ocultar. No tenía razón para mostrarse evasivo por lo que simplemente diría la verdad.

¿Adónde llevó a Michelangelo Merisi? A Palo, la guarnición. ¿Qué ocurrió allí? Hubo algún problema. Le arrestaron. Se produjo un verdadero tumulto, por lo que pareció conveniente continuar con la faluca hasta Porto Ercole.

¿Cómo llegó el pintor a Porto Ercole? El patrón no lo sabe, por lo que se encoge de hombros y hace una suposición sin pararse a pensar en la distancia: «quizá a pie».

¿Qué ocurrió en Porto Ercole? Tampoco está seguro de eso, probablemente porque el pintor había muerto poco antes de que él llegara allí. Pero sí sabe que Caravaggio había caído enfermo y que había muerto en aquel lugar. Quizá incluso se le pidiera que identificara el cadáver, para enterrarlo lo antes posible.

¿Qué ocurrió con los cuadros? Por supuesto, lo sabe. Están otra vez en casa de la Marchesa de Caravaggio, el palacio de Chiaia, el que está a las afueras de la ciudad y da a la bahía. Los había devuelto el día antes. De ahí es de donde los recogió cuando aquel pobre hombre le contrató.

Deodato Gentile podría haber obtenido toda esta información a través de Costanza Colonna, porque ella debió de interrogar al patrón de la faluca cuando volvió a su casa en Nápoles, con los cuadros pero sin Caravaggio. Pero no lo hizo. Gentile deja claro en su carta que *no* había hablado con ella, que sólo le había enviado un mensaje para decirle que guardara bien los cuadros. La fuente de Gentile sólo pudo haber sido el capitán de la faluca: con toda probabilidad, el patrón de la *Santa Maria di Porto Salvo*.

Caravaggio aparece por primera vez como un ser humano de carne y hueso en un registro documental en el fugaz testimonio de un barbero-cirujano romano llamado Luca. El pintor había sido «un joven fornido, de unos veinte o veinticinco años, con barba negra más bien rala, cejas pobladas y ojos negros, vestido de negro, más bien desaliñado, con unas calzas negras que están un poco gastadas, y que tiene una espesa mata de pelo que le cae sobre la frente». Eso había sido en 1597. Menos de trece años después, herido y agotado, vislumbramos a Caravaggio por última vez en el testimonio de un humilde patrón, Alessandro Caramano. Como el aprendiz de

barbero Luca, Alessandro era un hombre humilde. No sabía leer ni escribir. Pero podía decir la verdad sobre lo que había visto con sus propios ojos.

Caravaggio había vivido buena parte de su vida muy cerca de los márgenes de la sociedad, rodeado de gente pobre y humilde. Los había pintado, representado historias bíblicas con sus rostros y sus cuerpos. Había pintado *para* ellos y desde su perspectiva. Al final, murió entre ellos y fue enterrado entre ellos, en una tumba anónima. Tenía treinta y ocho años.

TRAS LA MUERTE DE CARAVAGGIO

En Nápoles, Roma y Malta, hubo gente en las altas esferas que lamentó brevemente la muerte del «desventurado Caravaggio» para entregarse después a una impropia rebatiña por sus últimos cuadros. Después de que el patrón le dijera que los tres cuadros del equipaje del pintor habían sido entregados a Costanza Colonna, Deodato Gentile le había escrito inmediatamente para reclamarlos en nombre de Scipione Borghese. Pero llegó tarde. Los caballeros de Malta también se habían enterado de la muerte de Caravaggio. El mismo día que Gentile escribió a Costanza Colonna, el prior de los caballeros de Malta irrumpió intempestivamente en su palacio y confiscó los cuadros. Caravaggio sólo había muerto diez días antes, pero se estaba preparando una disputa muy poco edificante sobre sus últimas obras.

El 31 de julio de 1610 Gentile informó a Borghese, en Roma: «Ilustrísimo y reverendísimo señor [...] la Marchesa de Caravaggio me ha informado que los cuadros de Caravaggio ya no obran en su poder, sino que han sido confiscados por el prior de Capua [...] el citado prior sostiene que Caravaggio pertenecía a su orden religiosa y que por lo tanto tiene derecho a quedarse con sus pertenencias. La Marchesa afirma que todo es un disparate y vanidad, y que el prior no tiene razón. Voy a hacer todo lo posible por descubrir dónde se encuentran y no escatimaré esfuerzos para obtenerlos en nombre de Su Ilustrísima...»^[159].

Es cierto que, a la muerte de un caballero de Malta, sus posesiones revertían directamente a la orden. De repente a Wignacourt y a su prior les convenía hacer como que la privación del hábito nunca había tenido lugar y que Caravaggio seguía siendo caballero de Obediencia Magistral cuando murió. Pero esta burda estratagema no engañó a la Marchesa, que sabía muy bien que a Caravaggio le habían expulsado de la orden. De ahí su evidente disgusto con el prior y sus hombres, que se presentaron en su casa y se llevaron los cuadros como si estuviera arruinada y ellos fueran los alguaciles: en efecto, todo era *vanità*.

Deodato Gentile concluía su carta del 31 de julio aconsejando a Borghese que escribiera a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, el nuevo virrey español en Nápoles. Don Pedro era el hombre más poderoso de la ciudad. Borghese siguió el consejo e informó al virrey de la falsedad de las pretensiones del prior, al tiempo que le pedía ayuda. Pero los engranajes de la diplomacia española se movían con gran lentitud. Don Pedro no actuó, además un tanto confusamente, hasta mediados de agosto. Dijo al imprudente prior de Capua que era inútil pretender que Caravaggio era caballero de Malta al morir y que debía retirar toda reclamación de los cuadros. Pero está claro que el virrey español no se había dado cuenta exactamente de lo que había ocurrido. Por alguna razón pensaba que los cuadros se hallaban todavía en Porto Ercole, unos 320 kilómetros al norte. Así que envió una misiva perentoria al auditor de los presidios de Toscana, junto con un inventario en el que detallaba los

cuadros que quería recuperar:

Magco. Señor. Estoy informado q. En Puerto Hercules es muerto Miguel Angelo de Carauaccio, Pintor, y q. en vro. poder ha quedado toda su hazienda, particularmente la que va en el Inventario q. será con esta, por hauer hecho espolio d'ella so pretesto q. fuesse del habito de St. Juan, y que tocasse al Prior de Capua, q. ha declarado no tener derecho en este espolio por no ser el defuncto cauallero de Malta, y assi os encargo q. en recibiendo esta, me embieys la dicha ropa con la primera comodidad q. se ofreciere de Faluca, y en particular el quadro de St. Juan Bautista, y si por suerte se huuiesse hecho exito del, o quitadose de la ropa de cualquier suerte, procureys en todas maneras que se halle y cobre para embiarlo bien acondicionado con la demas ropa para entregarla aquí a quien tocare y executareys esto sin replica, auisandome del recibo d'esta.

Nuestro Escritorio. De Naps. a 19 de Agosto 1610^[160]

Pasarían otros cinco meses antes de que se volviera a oír algo sobre los cuadros. Para entonces, dos de ellos habían desaparecido, quizá en manos de acreedores de Caravaggio o quizá habían sido enviados a Malta. La única obra de arte que estaba localizada con seguridad era un *San Juan* que resultó ser el muchacho siciliano de piel aceitunada que Caravaggio pintó por las fechas en que se trasladó de Mesina a Palermo. En el invierno de 1610 ya estaba en posesión del virrey español, que al parecer se resistía a desprenderse de él.

El 12 de diciembre, el agobiado obispo de Caserta, Deodato Gentile, pudo finalmente informar a Scipione Borghese del desarrollo de los acontecimientos. Se disculpó por no haber enviado todavía el *San Juan*, que su señoría «debe de haber dado por perdido», y explicó las razones. El virrey quería una copia del cuadro para su colección. Además, habían surgido oscuros problemas con los herederos y acreedores de Caravaggio —esta parte del documento apenas es legible— y como había dejado muchas deudas, había personas a las que resarcir^[161]. Gentile prometía seguir de cerca el asunto y hacerse con el cuadro. Hasta agosto del año siguiente no consiguió el nuncio papal arrebatárselo al virrey español y enviarlo, por fin, a Roma. Lamentaba que hubiera sufrido ligeros daños en tantas idas y venidas. El cuadro ha permanecido en la colección Borghese desde entonces.

REPRESENTAR A JESÚS COMO CARAVAGGIO

La turbia historia de lo que ocurrió con los últimos cuadros de Caravaggio también es un microcosmos de su fama póstuma y una parábola que ilustra su singularidad como pintor. Caravaggio siempre fue un inadaptado, un hombre difícil y peligroso que causaba problemas. Sin embargo, su arte era tan convincente, tan original, tan inolvidable, que las personas simplemente quedaban fascinadas por él. Se desvivían por contemplarlo, acudían a centenares cada vez que se descubría un retablo suyo y peleaban por adquirirlo, aunque todo lo demás sobre Caravaggio (su brusquedad, sus rarezas con la ropa, su violencia, su reputación sexual, su talento para meterse en problemas) pareciera desconcertante y extraño.

Caravaggio no sólo fue el más perturbado, sino también el menos convencional de los pintores verdaderamente grandes de la tradición italiana. Toda su carrera refutó los tópicos, contradujo de forma desafiante los modelos de formación, patronazgo e incluso práctica artística que se esperaban de un artista de éxito. Está claro que en sus oscuros primeros años, hubo algo que se torció durante su presunto aprendizaje con el pintor milanés Peterzano. En lo esencial, Caravaggio fue un autodidacta. Quizá adoptara algunos consejos y recursos técnicos en lugares como el estudio de Giuseppe Cesari, pero su método básico era empírico. Miraba la forma en que cae la luz, la forma en que las personas se comportan. El hecho de que estuviera obligado a inventarse a sí mismo quizá explique en parte su profunda originalidad. La ventaja de que no se le hubiera enseñado nada es que no tenía nada que olvidar.

Una vez que empezó a encontrar su propio camino, Caravaggio pintaba con tal fuerza, con un sentido tan asombroso del drama, que le llovieron encargos prestigiosos. Lo cierto es que era mucho mejor pintor que cualquiera de sus contemporáneos. Pero, a pesar de obtener el apoyo del cardenal Del Monte, y a pesar de su red de protectores de la familia Colonna, nunca halló un lugar seguro en las jerarquías de poder y patronazgo. Pintaba como si los ricos y los poderosos fueran sus enemigos, como si realmente creyera que los mansos merecían heredar la tierra. En último término, también actuaba así. En toda su vida sólo una vez estuvo cerca de conseguir una posición estable, un lugar respetado entre hombres de verdadero poder e influencia, y esa vez fue en Malta. Pero casi en cuanto hubo sido nombrado caballero, se las arregló para acabar en la cárcel. Mirándolo retrospectivamente parece un acto de autosabotaje, como si le resultara insoportable caminar por los pasillos del poder.

Caravaggio también fue único entre los grandes artistas italianos en cómo concebía la actividad pictórica. Carecía de un estudio convencional. Tenía algún muchacho que le ayudaba, Cecco en particular, pero en lo esencial lo pintaba todo él mismo. No dibujaba. Nunca fundó un taller con ayudantes especializados que se encargaran de realizar los paños o los paisajes, como tenían otros artistas. No reunió en torno suyo a un círculo de discípulos y no tenía acólitos que difundieran sus ideas,

que extendieran sus métodos y convicciones. No circulaban álbumes de dibujos suyos. No había nada excepto los cuadros mismos, y tampoco eran muchos porque murió muy joven. En esas circunstancias, es tanto más asombroso el vasto impacto de su obra.

Durante más de un siglo y medio después de su muerte, los críticos clasicistas de la tradición académica europea hicieron un esfuerzo concertado por oscurecer su nombre. De acuerdo con sus convicciones, muy influidas por las distintas escuelas de la filosofía neoplatónica, el deber de un artista era presentar una versión idealizada de la realidad y no —como sostenían que Caravaggio había hecho— limitarse a representar el mundo real en toda su irreparable fealdad. Bellori era el exponente por excelencia del movimiento anti-Caravaggio en el pensamiento académico, pero había muchos otros, en particular el pintor y autor español Vicente Carducho, que demonizó a Caravaggio como un anticristo del arte, la antítesis de su sagrado predecesor y tocayo, el «divino» Michelangelo. Tan influyente fue la retórica de los enemigos póstumos de Caravaggio que Poussin, el gran pintor francés del sigloXVII, estaba convencido de que había sido «enviado al mundo para destruir la pintura».

A pesar de este prolongado esfuerzo por denigrar y relegar su trabajo, las pinturas de Caravaggio eran demasiado profundas y conmovedoras para caer en el olvido. Gradual pero inexorablemente su concepción dramática de la composición, su audaz tratamiento de la luz y la oscuridad y la crudeza del sentimiento se incorporaron al ADN del arte occidental. En los años que siguieron a su muerte apenas hubo algún pintor importante que escapara a su influencia. Rubens, Velázquez y Pietro da Cortona se hicieron eco de sus composiciones o copiaron sus recursos y rasgos. Una generación después, se habían creado escuelas de los llamados caravaggistas tanto en Italia como en los Países Bajos. En parte quizá por la ubicación de la Academia Francesa en Roma, en lo alto de la escalinata de Piazza di Spagna y a poca distancia de muchos de sus retablos más importantes, tendría un impacto especialmente poderoso sobre el arte francés. Su influencia puede detectarse en la obra de pintores tan distintos como Valentin de Boulogne y Georges de La Tour. Su arte resurgió con especial fuerza en los periodos neoclásico y romántico. En Inglaterra, el *Experimento con un pájaro en una bomba de aire* (1768), de Joseph Wright de Derby, transformó la demostración científica de los efectos del vacío sobre una criatura viva en una muda versión moderna de un milagro como los que había pintado Caravaggio. En Francia, el autodesignado pintor de la Revolución, Jacques-Louis David, pintó a Marat muerto en su bañera como una de las figuras iluminadas de mártires de Caravaggio, y en 1819 Theodore Géricault concibió la que se puede considerar primera gran obra maestra del Romanticismo francés, *La balsa de la Medusa*, como una versión moderna, secular, de un retablo de Caravaggio.

A finales del siglo XIX la obra de Caravaggio dejó de estar de moda. Sus pinturas atraían relativamente poca atención excepto entre los pioneros de la historia del arte, aún en estado embrionario, cuya atención estaba sesgada por el mercado. (La

finalidad de gran parte de las primeras investigaciones en este campo era establecer la autoría y por lo tanto el valor de los cuadros que se iban a subastar, pero, como casi todas las principales obras de Caravaggio eran retablos inamovibles, muy pocas llegaron al mercado del arte). Sus pinturas tampoco resultaron especialmente interesantes a los artistas de comienzos del periodo moderno, como Cézanne, o posteriores, como los cubistas y los futuristas, porque su objetivo declarado era aplanar, distorsionar y destruir las convenciones de la pintura ilusionista posrenacentista. Caravaggio era un pintor demasiado «óptico» para su gusto. Preferían a los llamados «primitivos» italianos, pintores como Giotto y Duccio, que no se atenían a la perspectiva convencional y parecían más próximos a la estética modernista. Les habrían interesado las últimas pinturas sicilianas de Caravaggio, que respondían a poderosas tendencias primitivistas del pensamiento de la Contrarreforma, pero esas obras habían sido relegadas y eran prácticamente desconocidas a principios del siglo xx. Es simbólico de este periodo de auténtico desinterés que el joven Picasso, pese a su gran eclecticismo y su obsesión positivamente edípica con el arte del pasado, nunca mostrara el menor interés en reelaborar o imitar el arte de Caravaggio. Su actitud sólo cambió en la madurez. En 1937, mientras trabajaba en el *Guernica*, su atormentado friso del sufrimiento inspirado por los horrores de la Guerra Civil española, dijo a Salvador Dalí que quería que el caballo en el centro de la pintura tuviera la misma presencia que el caballo de Caravaggio en *La conversión de san Pablo*: «Quiero que sea tan realista como en Caravaggio, que puedas oler el sudor^[162]».

La reputación de Caravaggio fue rehabilitada de forma decisiva por el brillante y elocuente historiador del arte italiano Roberto Longhi, que en 1951 organizó una retrospectiva extremadamente influyente. Desde entonces Caravaggio quizá se haya convertido en el más popular de todos los antiguos maestros. En muchos sentidos es el pintor perfecto para una edad que tiene un interés obscuro en las vidas privadas de las celebridades. Su fama nunca ha sido mayor y su vida privada es positivamente escabrosa. Sus numerosos pecados y delitos, sus irregularidades y excentricidades, que durante tanto tiempo sirvieron para manchar su nombre, le han convertido en una celebridad póstuma. Pero su mayor capacidad de atracción sigue estando en su arte.

Desde que Longhi organizó su pionera exposición, la influencia de Caravaggio no ha dejado de aumentar. Sin embargo, su obra parece que no ha servido de inspiración tanto entre los practicantes de los campos cada vez más conceptuales del arte como entre fotógrafos y cineastas. Caravaggio es uno de los pocos pintores que ha tenido un profundo impacto sobre otras disciplinas aparte de la pintura, y puede considerarse un precursor de la cinematografía moderna. Pier Paolo Pasolini, que hizo algunas de las películas italianas con más fuerza de los años sesenta, estaba profundamente influido por el sentido de la luz de Caravaggio, por su inmediatez narrativa, por sus figuras de gente pobre y ordinaria en los papeles principales. Martin Scorsese, uno de los directores estadounidenses de más talento de los últimos cuarenta años, ha

confesado su enorme admiración por Caravaggio. El guionista Paul Schrader le dio a conocer la obra del pintor a finales de los sesenta, cuando estaban trabajando en *Taxi Driver*, su película sobre un asesino que abraza la misión de enfrentarse al submundo neoyorquino de traficantes de droga y prostitutas. Ve a Caravaggio con los ojos de alguien que busca cosas que pueda utilizar, tomar, adaptar. En las palabras de Scorsese, la larga tradición de Caravaggio como un verdadero artista de artistas se renueva y se reencarna. Merece la pena citarle extensamente:

Inmediatamente me fascinó la fuerza de sus cuadros, de sus composiciones, la acción en los encuadres, la forma en que diseñaba la composición y el tema [...] no hay duda de que podía llevarse al cine por su uso de la luz y la sombra, el efecto del *chiaroscuro* [...].

Al principio las pinturas me interesaban por el momento que había elegido iluminar en la historia. *La conversión de san Pablo, Judith y Holofernes*: había elegido un momento que no era el comienzo absoluto de la acción, sino, en cierto sentido, durante la acción. Es como si llegas a mitad de una escena y te sumerges en ella. Era muy distinto de la composición de las pinturas que le precedieron, las pinturas renacentistas. Era como la puesta en escena moderna de una película. Era como si llegaras a mitad de una escena y ya estuviera ocurriendo todo. Así de poderoso y directo. Era verdaderamente asombroso. Habría sido un gran director de cine, no hay duda. Pensé, este planteamiento también me vale a mí [...].

Así que él estaba allí. Impregna todas las secuencias del bar en otra película que hice por aquel entonces, *Malas calles*. No hay duda. Estaba allí en la forma en que yo quería que se moviera la cámara, en la puesta en escena. Básicamente se trata de gente que frecuenta bares, gente en las mesas, gente levantándose, ese tipo de película. ¡*La vocación de san Mateo*, pero en Nueva York! Se trataba de hacer películas con gente de la calle, como él hacía sus pinturas. No eran como los modelos habituales del Renacimiento. Eran personas que realmente vivían la vida. Por eso lo tuve en mente al hacer *Malas calles* [...].

Después, su influencia se extendió a una película muy posterior, *La última tentación de Cristo*. ¿Por qué no representaban a los apóstoles gente de la calle? Los apóstoles eran pescadores, Jesús era carpintero. Caravaggio toma a la Virgen María y coge a una prostituta para representarla. Es una mujer, y la Virgen María es otra mujer. Es algo escandalizador y provocador. No juzga a la persona. No juzga a la prostituta cuando la representa como la Virgen y esto es algo muy poderoso y compasivo [...].

Así que, al hacer *La última tentación de Cristo* la idea era que Jesús sería Jesucristo en la Octava Avenida y la calle 49 de Nueva York, donde años atrás habíamos filmado *Taxi Driver*. No ha cambiado mucho desde entonces, es un

poco mejor ahora, pero la mayor parte del tiempo es como estar en un antro de iniquidad. Impresionaba, especialmente a las tres y las cuatro de la mañana. Ahí es adonde iría Jesucristo. En Nueva York no se pasearía por Park Avenue. Estaría en la calle con los adictos al *crack* y las prostitutas. La idea era representar a Jesús como Caravaggio^[163].

EPÍLOGO

Sin duda a los contemporáneos de Caravaggio les habría asombrado la magnitud de su fama póstuma. Pocos de los que le conocieron podrían haber imaginado que él y su obra sobrevivirían tanto tiempo, que se les recordaría mucho después de que ellos hubieran sido olvidados.

Pero así es. Apenas alguno de los artistas con los que Caravaggio tuvo relación ha dejado alguna huella en la posteridad. Su amigo siciliano Mario Minniti llegó a los sesenta años produciendo un gran número de retablos mediocres y labrándose una pequeña fortuna, aunque no una gran reputación, en Mesina. El que fuera su ayudante durante tanto tiempo, Cecco Boneri, intentó seguir por su cuenta como Cecco del Michelangelo, pero pronto cayó en una oscuridad casi total. El impetuoso arquitecto Onorio Longhi, que había sido su padrino en el duelo, regresó a Roma un año o dos después de la muerte de Caravaggio, para morir cinco años después de sífilis.

Giovanni Baglione, el viejo enemigo de Caravaggio, vivió largos años y prosperó, recibiendo numerosos encargos de papas, así como de príncipes y aristócratas. Cuando murió tenía casi ochenta años, era un caballero de Cristo y un hombre acaudalado. Pero tampoco tardaría en ser olvidado —o, al menos, recordado principalmente por ser el adversario y biógrafo de Caravaggio—. Orazio Gentileschi, que en una época se había reído con Caravaggio de «Gioan Bagaglia», era el único de su círculo de amigos que podía calificarse de artista. Pintor de considerable fuerza e imaginación, terminó su carrera en la corte de Carlos I y murió en Londres, a una edad avanzada, en 1639, pocos años antes del comienzo de la Guerra Civil inglesa. La hija de Orazio, Artemisia, que fue violada por Agostino Tassi, también llegó a ser una pintora de éxito por sus propios méritos.

¿Y qué fue de aquellos con los que Caravaggio comía, discutía y peleaba? ¿Qué fue de aquellos a los que amó y odió? ¿Del camarero con la herida en la cara, del cirujano-barbero de mirada atenta, del notario resentido? ¿De todos los proxenetas y soldados y jóvenes y muchachas que vivían vendiendo sus cuerpos? Algunos sobrevivieron en sus cuadros, como villanos o mártires, torturadores o apóstoles. La mayoría desaparecieron sin dejar rastro. Pero ha sobrevivido un fragmento: la última voluntad y testamento de Fillide Melandroni.

Fillide fue la primera modelo de Caravaggio. Su atractivo resulta desconcertante en *Santa Catalina* y en el retrato suyo que Caravaggio pintó en 1598, como una joven que sujeta una flor contra su pecho con una coqueta mirada de pasión contenida. Era Fillide la cortesana que quizá ganó el corazón y, desde luego, aligeró el bolsillo del aristócrata florentino Giulio Strozzi.

En el verano de 1618 Fillide tenía treinta y siete o treinta y ocho años, casi la misma edad que Caravaggio cuando murió. Seguía viviendo en Roma, pero ahora tenía su propia casa. Había prosperado en el mundo. Pero estaba mortalmente enferma, quizá con la misma enfermedad venérea que había acabado con la vida del

amigo de Caravaggio, Onorio Longhi. Fillide murió el 3 de julio.

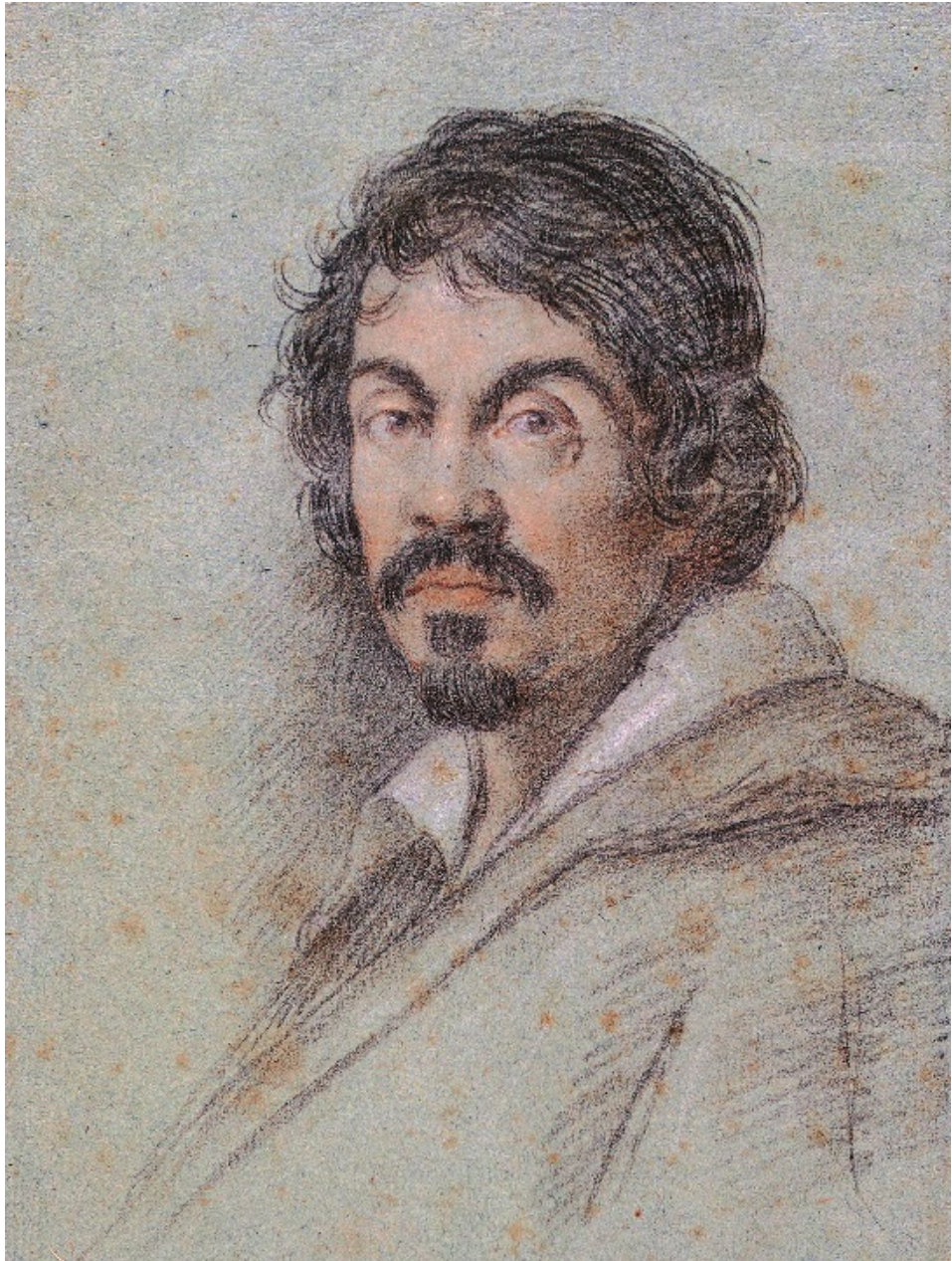
Poco después se hizo un inventario de sus considerables posesiones. El salón donde recibía visitas estaba decorado con paneles de piel repujada en oro. En el centro había una mesa cubierta con un tapete turco y alrededor ocho sillas tapizadas de piel. En el dormitorio tenía una gran cama con cuatro postes dorados y un gran dosel de tafetán y un baúl lleno de lujosos tejidos. Tenía libros, jarrones, plantas, un tintero de cobre plateado, un collar de perlas, veinte botones de oro y dos pendientes de oro con perlas.

El 19 de noviembre sus bienes estaban inventariados y se procedió a su reparto. Se leyó el testamento que había hecho cuatro años antes. Parece que deseaba que sus propiedades fueran vendidas y el dinero obtenido se repartiera entre sus beneficiarios en las cantidades estipuladas. Pero había un objeto que era para una persona determinada: «*Item*: afirma y declara que tiene en su casa una pintura o retrato de mano de Michelangelo da Caravaggio que pertenece a Giulio Strozzi. Desea que sea devuelto y entregado al señor Giulio».

El retrato de Fillide que realizó Caravaggio, el cuadro que siglos después sería consumido por las llamas en la Segunda Guerra Mundial, era lo más precioso que tenía. Quería que fuera para Strozzi, su protector, que le había permitido tenerlo durante tanto tiempo. Quizá le agradaba la idea de permanecer con él, en su retrato, después de morir. Quizá seguía amándolo.

Por el inventario de sus pertenencias y los términos de su testamento se puede pensar que Fillide no era la misma mujer que cuando Caravaggio la conoció. En el pasado había ejercido su oficio de prostituta a la sombra del propio monasterio de las Convertites, una fundación religiosa para la reforma de prostitutas, y había agredido a su rival, Prudenza, en su casa gritando: «¡Sucia zorra! ¡Te voy a rajar, te voy a rajar!». Ahora, además del retrato que había pintado Caravaggio, en su casa había tres pequeñas pinturas religiosas: de la Natividad, de la Virgen María y de Magdalena Penitente, la prostituta arrepentida. Su testamento especificaba que quería ser enterrada en su parroquia. Al final, cuando la muerte se aproximaba, dejó varios legados a instituciones religiosas dedicadas a la Virgen a fin de que se dijeran misas por su alma y un quinto de todo su legado fue para las Convertites. Esta donación estaba escrita por el notario en la penúltima cláusula de su testamento.

Pero quién sabe lo que en realidad sentía Fillide o qué creía verdaderamente. Como el pintor de cabellos oscuros que conoció, se movía en un ámbito incierto, «entre lo sagrado y lo profano».



1. *Retrato de Caravaggio*, Ottavio Leoni. Un barbero romano llamado Luca describió al pintor tal y como aparece aquí: «un joven fornido, con barba negra más bien rala, cejas pobladas y ojos negros [...] vestido de negro».



2. El sacro monte en Varallo, en el moderno Piamonte.



3. Una serie de capillas, comunicadas por senderos de montaña, contienen figuras polícromas que representan historias bíblicas con una puesta en escena expresiva y a menudo sangrienta.



4. *La lamentación*, Guido Mazzoni. Caravaggio sufrió la influencia de este realismo tan intenso. Conocía bien la obra de Mazzoni y pintó un cuadro para la iglesia napolitana que albergaba esta escultura.



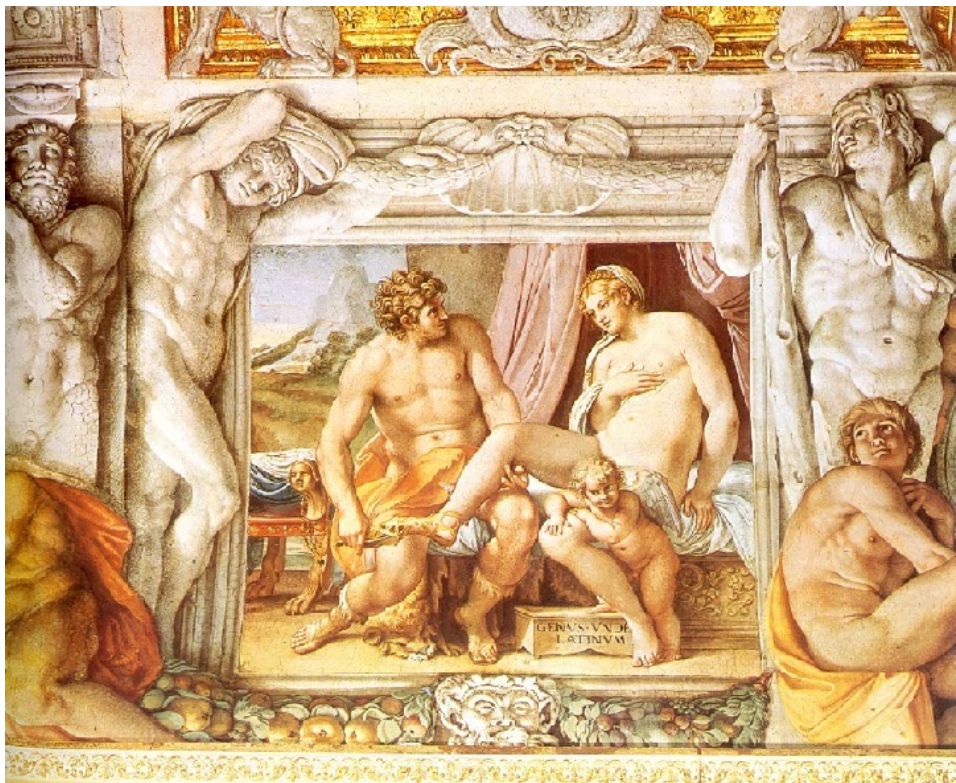
5. *María Magdalena*, Donatello. Las esculturas de Donatello, con su asombroso realismo, también pudieron haber modelado la imaginación de Caravaggio.



6. *Carlo Borromeo* (detalle), Carlo Dolci. Hosco y ascético, Borromeo era la fuerza dominante en Milán durante los años de formación de Caravaggio. Sería una figura legendaria en la ciudad durante siglos.



7. *La adoración de los pastores* (detalle), Simone Peterzano. El joven Caravaggio firmó un contrato de aprendizaje con Peterzano, pero no está claro qué aprendió de este flojo discípulo de Tiziano.



8. *La Galleria Farnese* (detalle), Annibale Carracci. Para sus patronos, los Farnese, Carracci revivió audazmente la mitología pagana y erótica en la Roma de la Contrarreforma.



9. *Perseo y Andrómeda*, Giuseppe Cesari. El joven Caravaggio pasó varios meses insatisfecho como ayudante de Cesari, que le utilizaba para pintar frutas y flores.



10. *Muchacho pelando fruta*. Quizá sea una de las pinturas más tempranas de Caravaggio que han sobrevivido. Si es así, muestra lo poco que había progresado como pintor cuando tenía algo más de veinte años.



11. *Muchacho con un cesto de frutas*. «Un adolescente de piel suave, ruborizado, de pelo oscuro rizado y expresión de intensidad amorosa», que quizá represente al Amado bíblico del Cantar de los Cantares.



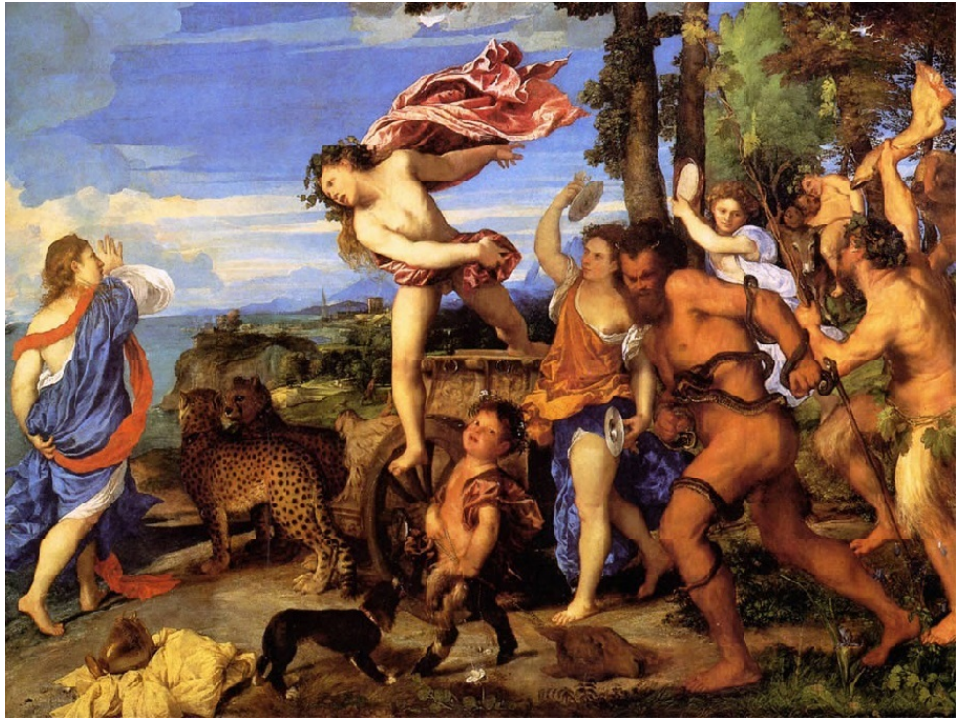
12. *Muchacho mordido por un lagarto*. En el lenguaje italiano de la calle, el dedo mordido representaba el falo herido.



13. *Niño mordido por un cangrejo*, Sofonisba Anguissola.



14. *Autorretrato como Baco*. «Hay algo de aprendiz de brujo en esta pintura, con insinuaciones de comportamientos ilícitos».



15. *Baco y Ariadna*, Tiziano.



16. *Los tahúres*. Dos desaprensivos tramposos están desplumando a un joven aristócrata.



17. *La buenaventura*. «Una dulce sirena, que encanta con lisonjeros sortilegios».



18. *Retrato del Cardenal Francesco Maria del Monte*, Ottavio Leoni. Amigo de escritores, músicos, artistas y científicos, Del Monte fue el primer patrono de Caravaggio



19. El Palazzo Madama, en Roma, donde Caravaggio vivió varios años bajo la protección de Del Monte.



20. Medusa. «Convierte en piedra a quien la mira. Toma un momento del flujo de la vida y hace que dure eternamente. Es lo mismo que hace Caravaggio. La magia de la Medusa es la suya, un arte que petrifica».



21. *Los músicos*. Al pintar un ensayo en vez de la actuación propiamente dicha, Caravaggio se introdujo entre los bastidores de una pintura de concierto tradicional.



22. *Concierto campestre*, Tiziano. La música en un ambiente pastoral.



23. *Concierto*, Callisto Piazza. La música como estímulo erótico.



24. *El tañedor de laúd*. Puede tratarse de Pedro Montoya, un castrato que contaba con el favor de Del Monte. Sus mejillas hinchadas quizá se deban a los efectos hormonales de la castración.



25. *Cesto con frutas*. El único bodegón puro de Caravaggio que ha sobrevivido.



26. *Magdalena penitente*. En un paroxismo de arrepentimiento, Magdalena se ha arrancado las joyas y las ha tirado al suelo. Caravaggio pone de relieve su humildad sentándola en un asiento muy bajo.



27. *San Francisco de Asís en éxtasis*. «Esta pintura ofrece un consolador sueño de la transfiguración, condición necesaria para la unidad con Cristo». Parece ser un autorretrato.



28. *Descanso en la huida a Egipto*. Un ángel adolescente escasamente cubierto se halla entre María y José. Caravaggio tomó esta figura de una composición de Annibale Carracci (ilustración 29).



29. *El juicio de Hércules*, Annibale Carracci.



30. *Júpiter, Neptuno y Plutón*. Decoración para el techo del laboratorio de alquimia que Del Monte tenía en su casa próxima a la Porta Pinciana.



31. *Bacco*. En la segunda ocasión en que Caravaggio representó al dios del vino el modelo probablemente fue su amigo siciliano y también pintor Mario Minniti.



32. *Marta y María Magdalena*. Fillide Melandroni, una cortesana no demasiado penitente, fue la modelo de Magdalena. Su amiga Anna Bianchi posiblemente posó para la figura de la hermana de María.



33. *Santa Catalina*. Fillide también posó para esta representación de la mártir cristiana santa Catalina. «Se inclina hacia la rueda y sus amenazadores clavos de acero gris como si se acercara a un amante».



34. *Retrato de Fillide Melandroni*. Melandroni conservó este retrato hasta la muerte. Más tarde pasaría a las colecciones nacionales alemanas y sería destruido en un incendio durante la Segunda Guerra Mundial.



35. *Judith y Holofernes*. De nuevo, Fillide frunce el ceño absorta mientras representa el papel de la heroína bíblica que corta la cabeza a un tirano.



36. *El descendimiento de la cruz*. El gran retablo de Caravaggio para la iglesia de los oratorianos de Roma.



37. *Pietà*, Michelangelo. Caravaggio adaptó el brazo derecho de Cristo, que cuelga inerte, para su versión de la misma figura en *El descendimiento de la cruz* (ilustración 36).



38. *La vocación de san Mateo*. «Pasando Jesús de allí, vio a un hombre sentado al telonio, de nombre Mateo, y le dijo: Sígueme. Y él, levantándose, le siguió» (San Mateo, 9).



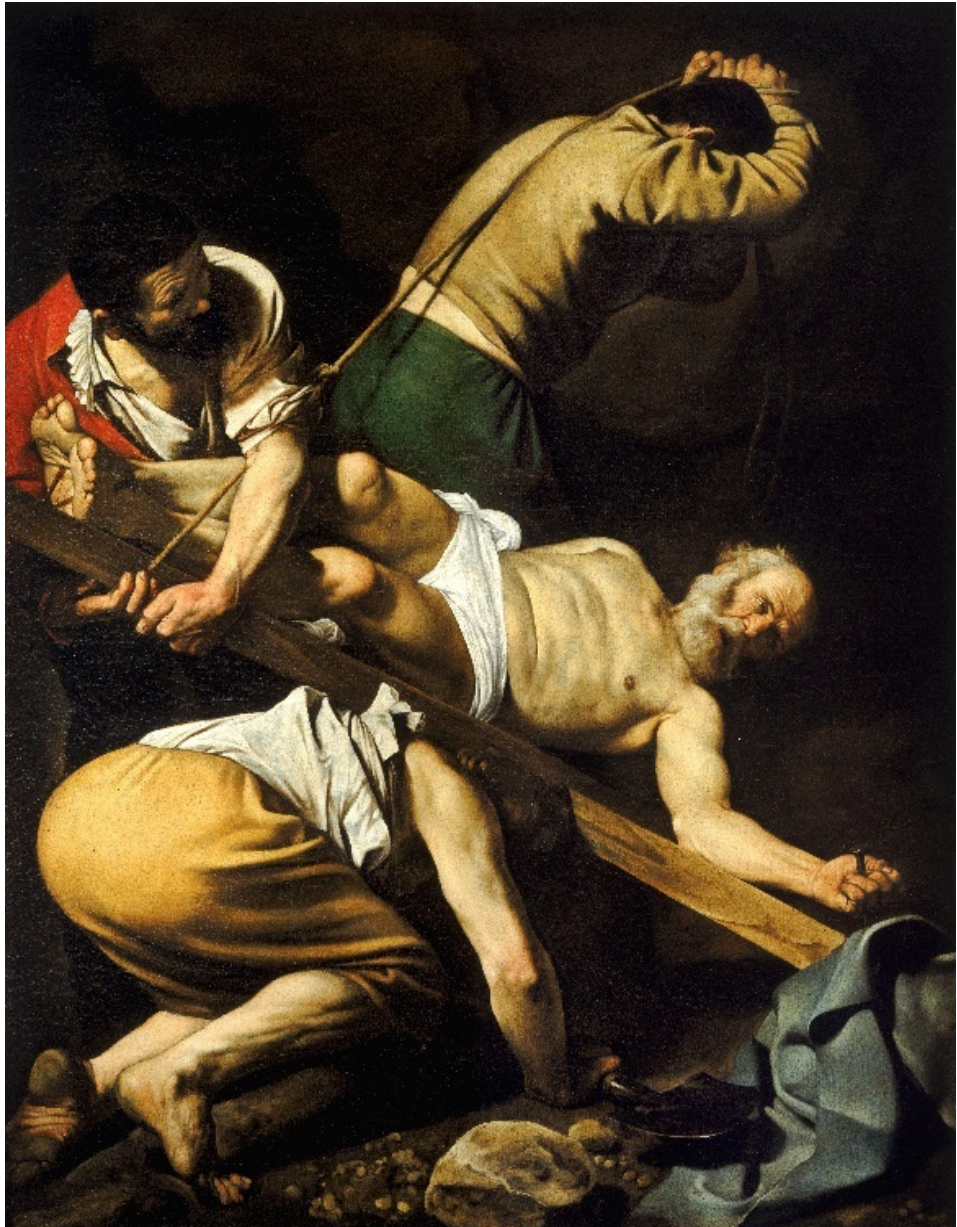
39. *La creación de Adán* (detalle), Michelangelo. La mano de Adán en el fresco de Michelangelo fue el modelo de Caravaggio para la mano de Cristo llamando a Mateo (ilustración 38).



40. *El martirio de san Mateo*. Caravaggio incluyó su autorretrato entre los que huyen de la escena del crimen. Mira hacia atrás como si lamentara no haber ayudado al mártir, herido en el suelo.



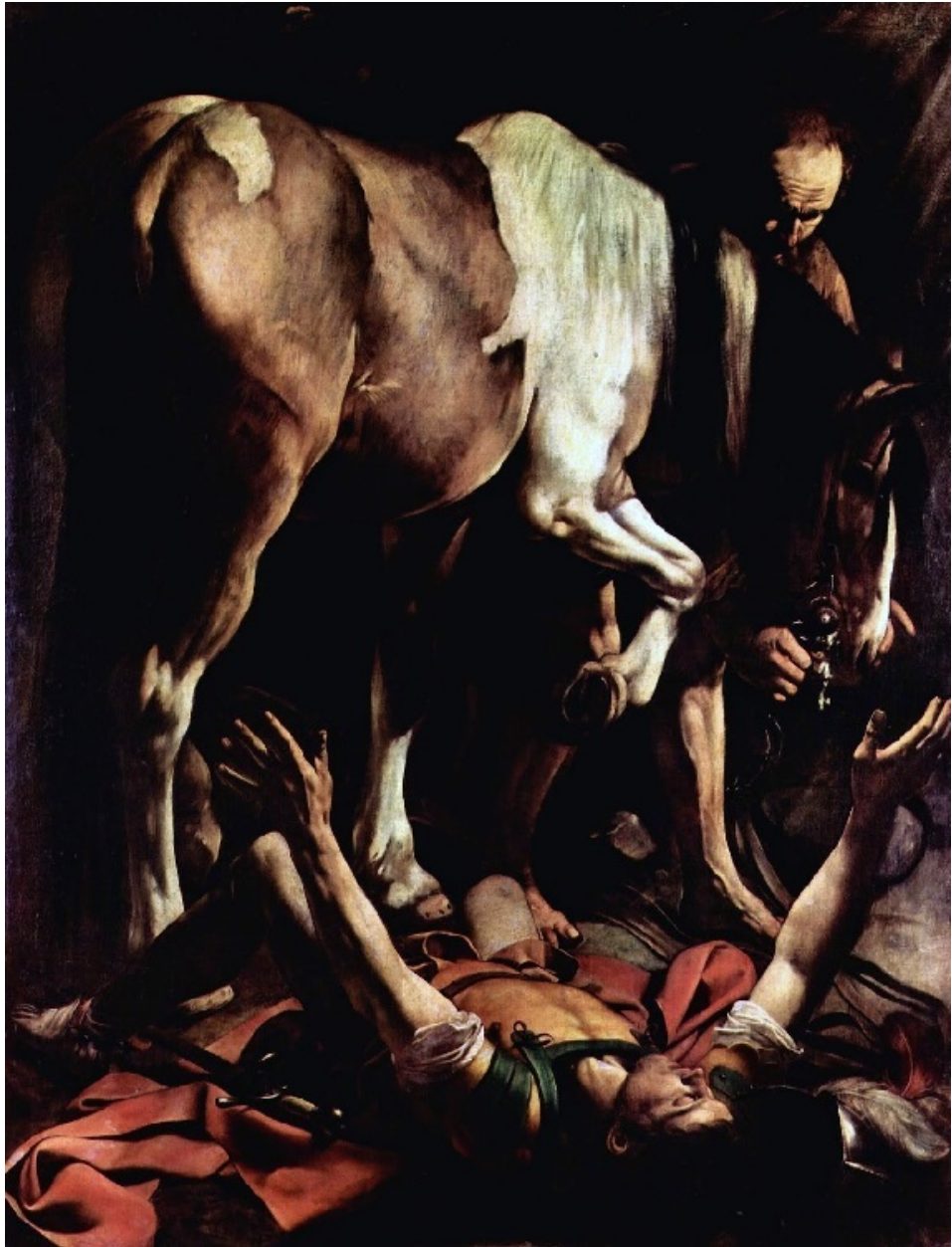
41. *La conversión de san Pablo* (primera versión). Uno de los pocos fracasos de Caravaggio; fue rechazado inmediatamente por su patrono, Tiberio Cerasi. El tambaleante sirviente parece un lancero de una mala ópera cómica.



42. *La crucifixión de san Pedro*. San Pedro pidió que le crucificaran boca abajo porque se consideraba indigno de sufrir la misma muerte que Jesucristo. Sus insensibles verdugos le levantan con indiferencia.



43. La capilla Cerasi (vista frontal). *La Asunción de la Virgen*, de Annibale Carracci, sobre el altar. A la izquierda, *La crucifixión de san Pedro* y, a la derecha, *La conversión de san Pablo*, con la grupa del caballo hacia la Virgen María de Carracci.



44. *La conversión de san Pablo* (segunda versión). Rechazando el tumulto y el drama de su fallido tratamiento anterior del tema (ilustración 41), Caravaggio interiorizó la acción de manera que percibimos cómo se desarrolla en el alma de Pablo.



45. *La cena en Emaús*. Cuando Cristo resucitado se revela a los dos discípulos, éstos reaccionan con gestos de asombro y admiración.



46. *San Juan Bautista*. Cecco, ayudante en el taller de Caravaggio, fue el modelo de esta representación del santo en el desierto como un joven sonriente y extático.



47. *Ignudo*, Michelangelo. Los desnudos masculinos del techo de la Capilla Sixtina evocan la edad dorada de la mitología clásica. Caravaggio se apropió de motivos de la obra de Michelangelo durante toda su vida.



48. *El beso de Judas*. «El rostro de Cristo, pálido, delicado, sensible emocionalmente, contrasta con la cara ordinaria y más oscura de Judas».



49. *Escena callejera*, Francesco Villamena. Una notoria batalla entre las facciones profrancesa y proespañola de Roma. Caravaggio tomó la capa ondeante para su escena callejera nocturna, *El beso de Judas*.



50. *San Mateo y el ángel* (primera versión). Primera versión del retablo, que fue rechazada por su falta de decoro. Durante la Segunda Guerra Mundial sufrió el mismo destino que el perdido *Retrato de Fillide Melandroni* (ilustración 34).



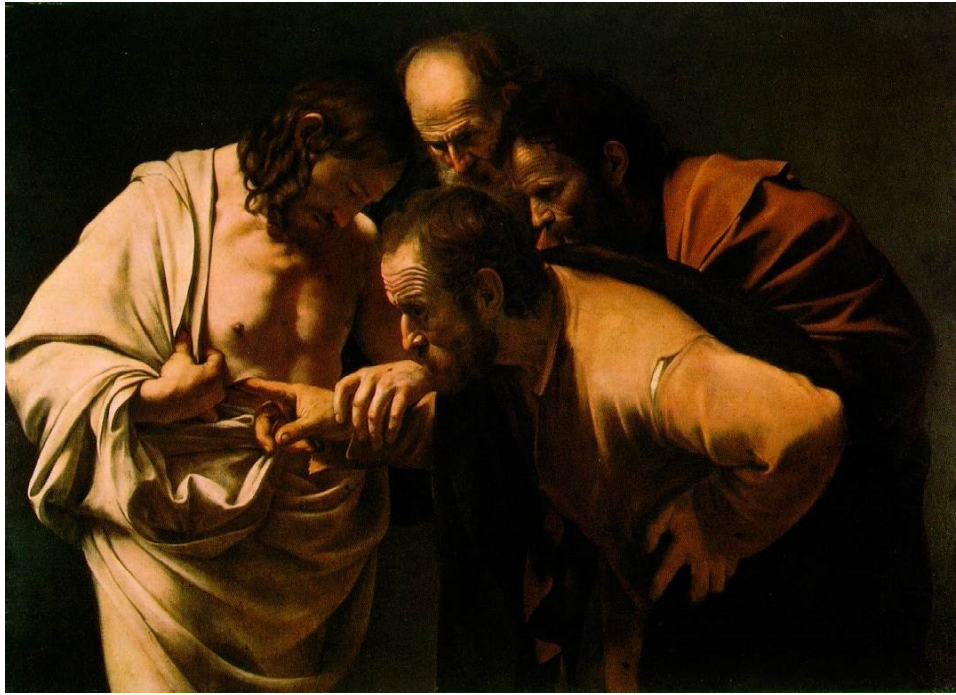
51. *San Mateo y el ángel* (segunda versión). Más refinado, pero menos expresivo, el santo se ha metamorfoseado de un rústico analfabeto en un digno sabio. La pintura todavía se halla sobre el altar en la capilla Contarelli.



52. *El tránsito de la Virgen*, en el que una prostituta sirvió de modelo de la Virgen. La obra fue rechazada por los sacerdotes de Santa Maria della Scala: la última gota que quizá impulsara a Caravaggio a cometer un asesinato.



53. *El tránsito de la Virgen*, Carlo Saraceni, la pintura que sustituyó al retablo de Caravaggio, que fue rechazado (ilustración 52).



54. *La incredulidad de santo Tomás*. «Luego dijo a Tomás: Alarga acá tu dedo y mira mis manos, y tiende tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel» (San Juan, 20).



55. *El sacrificio de Isaac*. Abraham sujeta a su aterrorizado hijo como si el muchacho fuera un cordero para sacrificarlo. Aquí se vislumbra el último paisaje en la obra de Caravaggio.



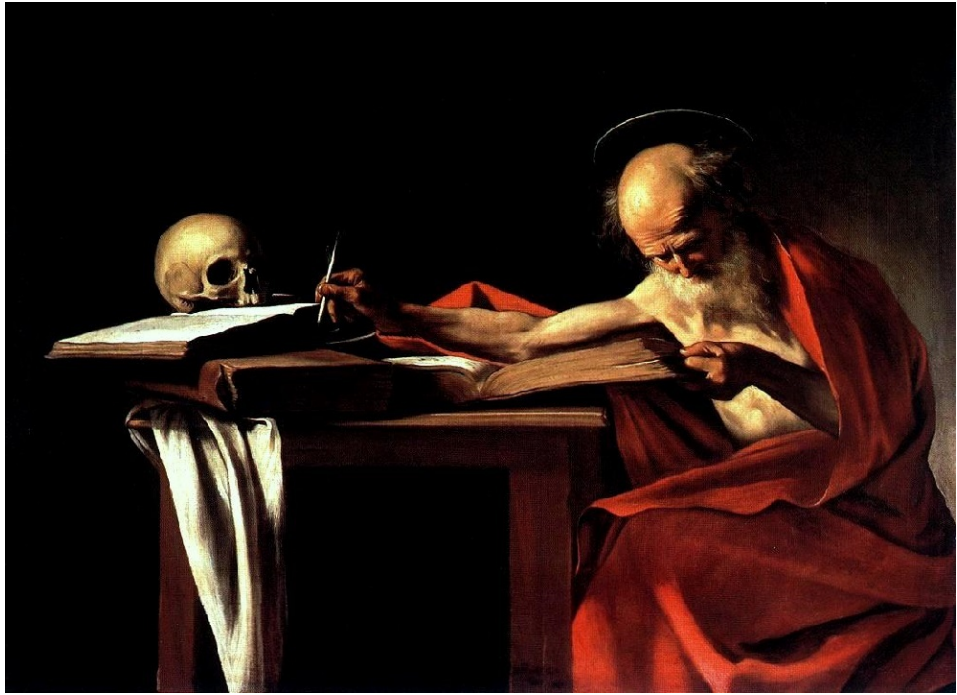
56. *Omnia vincit amor* (El amor victorioso). El modelo de Cupido fue Cecco. A un visitante inglés en Roma se le dijo que «era el cuerpo y la cara de su amigo o sirviente [de Caravaggio] que se acostaba con él».



57. *Amor divino*, Giovanni Baglione. El ángel vengador triunfa sobre el demonio, que ha sido sorprendido in fraganti con su joven efebo. El Satán sodomita de la izquierda es una injuriosa caricatura de Caravaggio.



58. Boceto para *La Resurrección*, Giovanni Baglione. Este boceto mantiene la composición del retablo perdido para el Gesù, del que Caravaggio se mofó abiertamente: «Es una birria..., lo peor que ha hecho».



59. *San Jerónimo escribiendo*. Una pintura de solemnidad penitente. Quizá fuera un regalo para Scipione Borghese, sobrino del Papa, por ayudar a Caravaggio a obtener el perdón por una agresión en el verano de 1605.



60. *San Francisco orando*. El santo está absorto en la contemplación de su propia mortalidad y de la crucifixión de Cristo en el Gólgota, «el lugar de la calavera».



61. *San Juan Bautista*. Completamente distinto del san Juan anterior, cuyo modelo fue Cecco, este adolescente de ceño fruncido «casi podría ser una representación del sombrío estado de ánimo de Caravaggio durante sus últimos años en Roma».



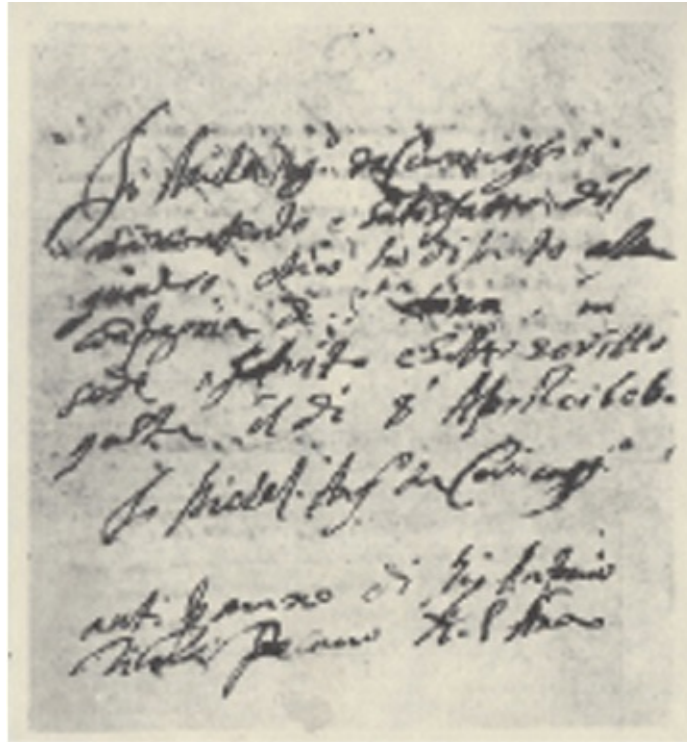
62. *Madona del Rosario*. Este retablo fue muy admirado por Peter Paul Rubens, que formaba parte del grupo de expertos que adquirió la pintura para una importante iglesia de Amberes en 1621.



63. *Madona de Loreto*. Dos humildes peregrinos a Loreto, con ropa remendada y costra de suciedad en los pies, tienen una visión milagrosa de la Madona y el niño.



64. *Madona de los palafreneros*. La Virgen María y el niño Jesús aplastan a Satán en forma de serpiente bajo la mirada de Ana. El cuadro fue retirado de San Pedro probablemente por el escote de la Virgen.



65. Contrato para la malograda *Madona de los palafreneros*. Aparte de su firma en la sangre (ilustración 80), éste es el único ejemplo que sobrevive de la escritura de Caravaggio.



66. Vista de Zagarolo, en los montes Albanos, a las afueras de Roma. El Palazzo Colonna en Zagarolo fue el primer escondite de Caravaggio tras el asesinato de Ranuccio Tomassoni.



67. *La cena en Emaús*. Una interpretación muy distinta de un tema que Caravaggio había tratado tan sutilmente cinco años antes (ilustración 45). Después del crimen, su estilo se volvió cada vez más sombrío, oscuro y mórbido.



68. *David con la cabeza de Goliat*. Cecco como David, Caravaggio como la cabeza cortada de Goliat. Con frecuencia se ha fechado erróneamente al final de la vida del artista, pero en realidad fue pintado en 1606, como una petición de clemencia por el homicidio.



69. *Cupido dormido*. Pintado en Malta para un humanista florentino, este cuadro está inspirado en una célebre escultura de Michelangelo.



70. *Las siete obras de misericordia*. «Esta oscura calle, escenario de desesperación, dolor y muerte, es el microcosmos del pintor para representar la brutalidad de la propia existencia».



71. *Caridad romana* (detalle), Perino del Vaga.



72. *La flagelación*. La tortura como un acto ilegítimo de intimidad.



73. *La crucifixión de san Andrés*. La pintura no muestra a san Andrés mientras es atado en la cruz, como se ha pensado a veces, sino el momento de su muerte. Sus verdugos tratan en vano de bajarlo.



74. *San Jerónimo escribiendo*. Pintado para un destacado miembro de los caballeros de Malta, es una demostración del talento de Caravaggio a su nuevo círculo de patronos en la Orden de San Juan.



75. *Retrato de fray Antonio Martelli*. «Esta representación de un hombre obstinado y enérgico, ya mayor, con los ojos acuosos fijos en la distancia, anticipa en medio siglo el retrato maduro de Rembrandt».



76. *Retrato de Alof de Wignacourt con su paje.* En vez de un hábito monástico, el gran maestro lleva una armadura del siglo XVI, evocando la heroica defensa de Malta en el asedio de 1565.



77. *La resurrección de Lázaro*. «Lázaro, sal fuera» (San Juan, 11).
Cuando Cristo le ordena que se levante de la tumba, Lázaro no parece deseoso de despertar de la muerte.



78. *La adoración de los pastores*. La más trágica de las natiuidades: María es una madre refugiada completamente sola en la oscuridad con su hijo indefenso.



79. *Privación del hábito de un caballero de Malta* (detalle), Wolfgang Kilian. La ceremonia de *privatio habitus* tuvo lugar bajo el retablo de Caravaggio, que se vislumbra en el extremo del oratorio.



80. *La decapitación de san Juan* (detalle, guardas). Caravaggio firmó su nombre en la sangre que brota del cuello del santo. Es su única firma en una pintura.



81. *San Juan Bautista*. La última representación conocida del santo que hizo Caravaggio. En esta ocasión, el modelo fue un atezado adolescente siciliano.



82. *La adoración de los pastores*. Pintado para una cofradía franciscana de Palermo, es el último de los retablos de Caravaggio en Sicilia. Al parecer, fue robado por orden de un capo de la Mafia en 1969 y no se ha recuperado.



83. *El entierro de santa Lucía*. «La iconografía de la pintura sugiere ingeniosamente esperanza y redención, pero el tono es sombrío. Casi la mitad del cuadro está constituido por oscura piedra desnuda».



84. *La negación de san Pedro*. Una de las dos pinturas que pueden fecharse después de que el pintor recibiera una cuchillada en el rostro a finales de 1609. La gravedad de las heridas se trasluce en el estilo desigual y desmañado de la obra.



85. *El martirio de santa Úrsula*. La última obra de Caravaggio contiene también su último autorretrato. Detrás de la cabeza inclinada de Úrsula, aparece la cara del pintor. Parece gemir mientras mira ciegamente hacia el espacio.



La influencia de Caravaggio llegó hasta la Ilustración, continuó en el periodo romántico y se ha infiltrado en el ADN del cine moderno.

86. *Experimento con un pájaro en una bomba de aire*, Joseph Wright de Derby.



87. *La balsa de la Medusa*, Theodore Géricault.



88. Fotograma de *Malas calles*, dirigida por Martin Scorsese.

OTRAS LECTURAS

En las notas se encuentran referencias pormenorizadas de las numerosas fuentes que he consultado al escribir este libro. A continuación ofrezco una breve relación de los textos que recomendaría a un lector no especializado que deseara profundizar en Caravaggio y su mundo.

Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul: Confession, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan* (Leiden, Boston y Colonia, 2001). Una descripción fascinante, muy pormenorizada, del entorno religioso creado en Milán por el arzobispo Carlo Borromeo durante la juventud de Caravaggio.

Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio* (Turín, 1990). Muy recomendable para los que leen italiano. Un estudio amplio de numerosos aspectos de la vida y la obra de Caravaggio, lleno de intuiciones biográficas que en gran medida han sido confirmadas por ulteriores hallazgos documentales. También merece la pena leerlo por sus ingeniosas interpretaciones iconográficas de las pinturas.

Sandro Corradini, *Caravaggio: materiali per un processo* (Roma, 1993). Una obra compleja, que requiere el dominio del italiano popular tal y como se hablaba en la época de Caravaggio, y el conocimiento del latín judicial que empleaban los notarios de su tiempo. Además, es difícil de conseguir pues se publicó con una tirada muy reducida. Pero no puedo omitirlo de la lista. El libro de Corradini, fruto de más de dos décadas de investigaciones personales en los archivos de Roma, es la antología esencial de documentos sobre los aspectos más oscuros y violentos de la vida de Caravaggio.

Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies* (Princeton, 1955). Estudio pionero de la vida y la obra del pintor, ha sido superado en algunos aspectos por las investigaciones de estudiosos posteriores, pero sigue siendo asombrosamente fresco y está lleno de respuestas sensibles e inteligentes a las pinturas individuales. Contiene traducciones útiles de numerosos documentos primarios, así como versiones bilingües de las biografías de Mancini, Baglione y Bellori. Completan el volumen las breves observaciones biográficas escritas por Karel van Mander y Joachim von Sandrart, también en su lengua original y en la traducción inglesa.

Howard Hibbard, *Caravaggio* (Londres, 1983). Muy poco fiable en lo que respecta a los datos sobre la vida del pintor, pero sigue mereciendo la pena leerlo por algunas de sus interpretaciones de las pinturas. También contiene una útil traducción de la vida de Caravaggio escrita en el siglo XVIII por Francesco Susinno.

Helen Langdon (ed.), *The Lives of Caravaggio* (Londres, 2005). Edición de bolsillo

de las tres principales biografías del artista escritas por Giulio Mancini, Giovanni Baglione y Pietro Bellori.

Helen Langdon, *Caravaggio: A Life* (Londres, 1998) [*Caravaggio*, Barcelona, Edhasa, 2002]. Con mucho la mejor biografía de Caravaggio escrita en el siglo xx, particularmente en lo que respecta a los años del pintor en Roma. Sin embargo, los últimos capítulos deben leerse con precaución, pues algunos supuestos y conclusiones de la autora sobre los años finales de Caravaggio han sido superados por recientes descubrimientos documentales.

Roberto Longhi (ed. Giovanni Previtali), *Caravaggio* (Roma, 1982). Para los que leen italiano, este libro reúne los escritos sobre el artista del que posiblemente sea el mayor y, desde luego, más influyente estudioso de Caravaggio del siglo xx. Abundantes descripciones de las pinturas, concisas y sin entregarse a especulaciones.

Diarmaid MacCulloch, *Reformation: Europe's House Divided 1490-1700* (Londres, 2003). Una brillante visión panorámica de la historia religiosa del periodo.

Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, «pictor praestantissimus»* (Roma, 1989). Otro para el lector de italiano. El libro de Marini reúne gran número de documentos relativos a las pinturas de Caravaggio y reproduce muchos de ellos en facsímil.

John T. Spike, *Caravaggio* (Nueva York, 2001). Algo deslucido por el optimismo del autor a la hora de atribuir pinturas a Caravaggio (hasta el punto de que tanto la cubierta como la contracubierta del libro muestran obras que Caravaggio nunca pintó). Pero el catálogo del CD-ROM que acompaña al libro es extremadamente útil, pues reúne prácticamente todas las fuentes primarias de las obras principales. En su catálogo, Spike también proporciona listas de referencias bibliográficas exhaustivas y asombrosamente largas para cada una de las obras de Caravaggio: una empresa monumental que hace su catálogo indispensable para todo aquel que desee estudiar alguna obra en profundidad y detalle.

ÍNDICE ANALÍTICO

Accademia Francesa de Roma
Accademia del Disegno (Florencia)
Accademia de' Lincei (Roma)
Accademia degli Oziosi
Accademia di San Luca (gremio de pintores)
Accarigi, Fra Giulio: altercado en La Valeta con C.
Acquaviva, cardenal Claudio
Acre (1291), sitio de
adoración de los pastores, La (Peterzano). Ilus. 7
Adoración de los Reyes Magos (Tiziano)
Agonía en Getsemaní (Campi)
agua bendita, aspersion de
Agustín, san
agustinos
Albanos, montes: C. se esconde en los
Alberti, Leon Battista
Aldato, cabo Paulo: testigo en el asesinato de Ranuccio
Aldobrandini, cardenal Cinzio Passeri
Aldobrandini, Olimpia
Aldobrandini, cardenal Pietro
Alicati, Francesco: aprendiz con Peterzano
alquimia: afición de Del Monte por la
Amayden, Dirck van [biógrafo de Del Monte]
Ambrosio (arzobispo de Milán), san
Ana de Dinamarca (esposa de Jacobo I)
Anguissola, Sofonisba. Ilus. 13
animales, pintura de
Antella, Francesco dell'(secretario de Wignacourt): amistad con C.; y *Cupido dormido* (C.)
anti-Caravaggio tras su muerte, movimiento
Antognetti, Lena (prostituta)
Anunciación a los pastores (Bassano)
Apeles de Cos
Apolo Sauróctono (escultura)
Aratori, Giovan Giacomo (abuelo de C.)
Aratori, Lucia. Véase Merisi (Aratori de soltera), Lucia
Aratori, Margherita (tía de C.)
Arcadelt, Jacques: madrigales de
Archilei, Vittoria (soprano)

Aretino, Pietro

Ariosto

aristocracia: celibato lombardo y; napolitana; *nobilitá* italiana

Aristóteles: género teatral en la *Poética* de

armas: Clemente VIII prohíbe llevar

Arpino, Cavaliere d'. Véase Cesari, Giuseppe

arqueología sagrada

arquitectura religiosa: Borromeo y

arte: Borromeo y; Clemente VIII y; influencia sobre C. del bizantino; jerarquía de modos pictóricos y; opiniones cambiantes sobre el cristiano; la pintura como ayuda en la meditación religiosa; pontificado Borghese y; retratos de donantes y; sagrado y profano; Vasari historiador del

arte medieval: Caravaggio y

arte moderno: escaso interés en C.

artistas: atrezo de; barrio romano de; competencia y rivalidad entre; estima por C.; suministros de; temperamento de

asesinato: alegaciones sobre C.

Austrias, imperio de los

autorretratos: en el arte de C. Véase también retratos

autos sacramentales: influencia sobre las pinturas de C.

avvisi: informan de la muerte de C.; relato del perdón de C.; relatos de la muerte de Ranuccio

Baco: representaciones por C.

Baco y Ariadna (Tiziano). Ilus. 15

Bael, Hendrik van

Baglione, Giovanni: acusa a C. de sodomía; acusa a C. de tramar su muerte; amenazado por Longhi; *Amor divino venciendo al Amor terrenal*. Ilus. 57; blanco de poemas difamatorios; C. y Del Monte; cadena de oro concedida por Benedetto Giustiniani; *caporione* de distrito; envidia y conflicto con C.; *La Resurrección*. Ilus. 58; libelo contra C.; nombrado caballero; nombrado *principe* de la Accademia di San Luca; opinión de C.; pinturas para Cerasi; relato del motivo de la emboscada de C.; sobre C. en Malta; sobre C. en Sicilia; sobre el asesinato de Ranuccio; sobre el *Autorretrato como Baco*; sobre *El descendimiento de la cruz*; sobre el *Muchacho mordido por un lagarto*; sobre la *Madona de Loreto*; sobre las flores de *El tañedor de laúd*; sobre las pinturas de la capilla Contarelli, m 228; sobre *Los músicos*; últimos días de C.

banditti en Sicilia

baptisterios: en *El martirio de san Mateo*

Bardi, Ainolfo: fiador de C.

Baronio, Cesare

Basano, Jacopo: *Anunciación a los pastores*

Basile, Giambattista: orgías en el Cerriglio
 Bauldewyn, Noel (compositor)
 Bazzi, Giovanni Antonio (llamado Il Sodoma)
 Beccafumi, Domenico
 Bellintano, Fra Paolo
 Bellori, Giovanni Pietro: aspecto de C.; C. en Roma; C. regresa a Nápoles; Cesari rechazado por C.; colores oscuros y negros; deseo de C. de ser caballero de San Juan; enemigo de C.; sobre C. en Malta; sobre C. en Nápoles; sobre C. en Sicilia; sobre el asesinato de Ranuccio; sobre *El beso de Judas*; sobre el *Descanso en la huida a Egipto*; sobre *El descendimiento de la cruz*; sobre *El martirio de san Mateo*; sobre el primer *San Mateo y el ángel*; sobre el retrato de Wignacourt; sobre el retrato papal; sobre *El tañedor de laúd*; sobre *Júpiter, Neptuno y Plutón*; sobre *La cena en Emaús*; sobre *La conversión de san Pablo*; sobre *La crucifixión de san Andrés*; sobre *La crucifixión de san Pedro*; sobre la huida de C. de Roma; sobre la *Madona de Loreto*; sobre la rechazada *Madona de los palafreneros*; sobre *Los músicos*; sobre los últimos días de C.; teoría sobre una emboscada de C.
 Benavente [Juan Alonso de Pimentel y Herrera], conde de
 Benzi, Francesco: pelea en La Valeta con C.
 Berenson, Bernard: sobre *La crucifixión de san Pedro*
 Bernini, Gianlorenzo
 Bertacchi, Pellegrino (agente de los Este)
 Bertucci, Antinoro: materiales para pintores y escultores
 Bianchi, Orazio
 Bianchini, Anna. Ilus. 32: en *Marta y María Magdalena*
 Biblioteca Ambrosiana (Milán)
 Biblioteca Marciana de Venecia: ejemplar de la vida de C. por Mancini
 Bisciola, Paolo: rumores de plaga y comentario
 Boccaccio: *Decamerón*
 bodegones: flores y frutas de C.; herramientas de carpintero; *Véase también*
 Caravaggio, técnica pictórica de
 Boneri, Francesco (llamado Cecco). Ilus. 46 y 56
 Bonifacio, Giovanni: manual de conducta
 Borghese, papado: y la introducción del estilo barroco
 Borghese, Camillo (elegido papa Pablo V)
 Borghese, cardenal Scipione: adquiere cuadros tempranos de C.; busca los últimos cuadros de C.; obtiene cuadros sin vender de C. por el perdón papal; patrono de C.
 Borgianni, Orazio: acusado de conspirar contra Baglione
 Borromeo (1564-1631, primo de san Carlo), cardenal Federico
 Borromeo (+1562, hermano mayor de san Carlo), conde Federico
 Bosio, Antonio: *Roma Sotterranea*
 Bosio, Giacomo

Botero, Giovanni: estereotipos italianos
Botticelli: *El nacimiento de Venus*
Boulogne, Valentin de
Bramante, arquitecto Donato
Bronora, Tella: altercado con Prudenza Zacchia
Bruegel, Jan
Bruni, Prudentia [patrona de C.]: daños en el techo y *deturpatio*; se apropia de las posesiones de C.
Bruno, Giordano: quemado en la hoguera (1600)
Buenaventura, san: *Vida de san Francisco de Asís*
Buonarroti, Michelangelo el Joven. Véase también Michelangelo Buonarroti
Burke, Peter: traductor de documentos sobre truhanes y mendigos
bustos: pintura de. Véase también retrato
Butio, Hippolito
Byron, lord George
caballeros de la Orden de San Juan de Malta: albergues y lenguas; Caravaggio y; confiscan las últimas pinturas de C. en Nápoles; delitos y castigos; esfuerzos para recapturar a C.; juicio y privación de hábito de C.; moral pública y conducta privada; requisitos para el ingreso; Venerable Consejo de. Véase también Malta
Caccini, Giulio
Caffarelli, G.P.: *Las familias romanas*
Caimi, Bernardino: *sacro monte*
Caltagirone (Sicilia)
Calvo, cortesana Menica (llamada Menicuccia)
camerino musical
Campanella, Tommaso: *La ciudad del sol*
Campi, Antonio: *Agonía en Getsemaní*
Canonico, Flavio [herido por C.]
Cantar de los Cantares: clave del *Muchacho con un cesto de frutas*; música en el *Descanso en la huida a Egipto*
Capaccio, Giulio Cesare (administrador de Nápoles)
Capeci, Giovanni Andrea: pasaporte oficial para Malta
Capitolino de Roma, Museo
Capodimonte (Nápoles), Museo di
Carlo Borromeo, san: administrador de la diócesis de Milán; admiración por Neri; y el arte religioso; ascetismo; celo católico de; choques con los gobernantes españoles; colaboración con Sixto V; devoción anticuada; edictos del año de la epidemia; ejército privado (*famiglia armata*); influencia jesuita; instrucciones relativas a los baptisterios; intento de purificar Milán; interés por la educación infantil y juvenil; peregrinaje; procesión para evitar la epidemia; retrato. Ilus. 6;teatralidad de; la vista como origen del pecado

Caramano, Alessandro: patrón de la faluca *Santa Maria di Porto Salvo*

Caravaggio (pueblo): ventas de tierra en

Caravaggio: ambición artística; aprendizaje con Peterzano; aspecto; biógrafos; cadena de oro concedida por Wignacourt; carácter y temperamento; casa alquilada en Roma; como espadachín; con Cesari en Roma; conexiones con el clan Colonna. Véase en Colonna, familia; Colonna, Constanza; conflicto con Baglione; corta todos los vínculos familiares; crítica contemporánea; fe religiosa; firma; huye a Génova tras la pelea con Pasqualone; influencia de Borromeo; influencia en el cine de; influencia sobre otros artistas de; mala sangre con Ranuccio Tomassoni conduce a un duelo; Malta; muertes familiares debidas a la peste; nacimiento y primeros años; Nápoles (1606-1607); Nápoles (1609-1610); patronos. Véase también y con más detalle en Costa, Ottavio; Del Monte, cardenal Francesco Maria; Giustiniani, cardenal Vincenzo; Mattei, cardenal Girolamo; peleas y altercados en Roma; presunto proxeneta; problemas personales y bloqueo del pintor; retrato por Leoni. Ilus. 1; rivalidad con Carracci; se oculta en los montes Albanos; Sicilia. Véase con más detalle en Mesina; Palermo; Siracusa; su perro Corvo; sugerencias de homosexualidad; toca la guitarra; último viaje, muerte y entierro de; vínculos con san Filippo Neri

Caravaggio, pinturas: *Baco enfermo* o *Autorretrato como Baco*. Ilus. 14; *Baco*. Ilus. 31; *Cesto con frutas*. Ilus. 25; cuadro de María Magdalena (pintado en los montes Albanos, perdido); *Cupido dormido*. Ilus. 69; *David con la cabeza de Goliat*. Ilus. 68; *Descanso en la huida a Egipto*. Ilus. 28; *El beso de Judas*. Ilus. 48; *El descendimiento de la cruz*. Ilus. 36; *El entierro de santa Lucía*. Ilus. 83; *El martirio de san Mateo*. Ilus. 40; *El martirio de santa Úrsula*. Ilus. 85; *El sacrificio de Isaac*. Ilus. 55; *El tañedor de laúd*. Ilus. 24; *El tránsito de la Virgen*. Ilus. 52; *Judith y Holofernes* (perdida); *Judith y Holofernes*. Ilus. 35; *Júpiter, Neptuno y Plutón*. Ilus. 30; *La adoración de los pastores* (Mesina). Ilus. 78; *La adoración de los pastores* (robado). Ilus. 82; *La buenaventura*. Ilus. 17; la cabeza de san Juan Bautista en la bandeja; *La cena en Emaús* (versión de los montes Albanos). Ilus. 67; *La cena en Emaús*. Ilus. 45; *La conversión de san Pablo*. Ilus. 41, y 44; *La crucifixión de san Andrés*. Ilus. 73; *La crucifixión de san Pedro*. Ilus. 42 y 43; *La decapitación de san Juan*. Ilus. 80 (detalle); *La flagelación de Cristo*. Ilus. 72; *La incredulidad de santo Tomás*. Ilus. 54; *La negación de san Pedro*. Ilus. 84; La Resurrección de Cristo; *La resurrección de Lázaro*. Ilus. 77; *La vocación de san Mateo*. Ilus. 38; *Las siete obras de misericordia*. Ilus. 70; *Los músicos*. Ilus. 21; *Los tahúres*. Ilus. 16; *Madona de Loreto*. Ilus. 63; *Madona de los palafreneros*. Ilus. 64; *Madona del Rosario*. Ilus. 62; *Magdalena penitente*. Ilus. 26; *Marta y María Magdalena*. Ilus. 32; *Medusa*. Ilus. 20; *Muchacho con un cesto de frutas*. Ilus. 11; *Muchacho mordido por un lagarto*. Ilus. 12; *Muchacho pelando fruta*. Ilus. 10; *Omnia vincit amor*. Ilus. 56; *Retrato de Alof de Wignacourt*. Ilus. 76; *Retrato de Fillide Melandroni* (perdida). Ilus. 34; *Retrato de Fra Antonio Martelli*. Ilus. 75; *San Francisco de Asís en éxtasis*. Ilus. 27; *San Francisco*

orando. Ilus. 60; *San Jerónimo escribiendo* (1607). Ilus. 74; *San Jerónimo escribiendo* (ca. 1605). Ilus. 59; *San Juan Bautista* (1602). Ilus. 46; *San Juan Bautista* (1610). Ilus. 81; *San Juan Bautista* (ca. 1603-1605). Ilus. 61; *San Mateo y el ángel* (definitiva). Ilus. 51; *San Mateo y el ángel* (primera versión); *San Mateo y el ángel* (primera versión, perdida). Ilus. 50; *San Sebastián*; *Santa Catalina de Alejandría*. Ilus. 33

Caravaggio, retablos de: la cabeza de san Juan Bautista en la bandeja; *El descendimiento de la cruz*. Ilus. 36; *El entierro de santa Lucía*. Ilus. 83; *El martirio de San Mateo*. Ilus. 40; *El tránsito de la Virgen*. Ilus. 52; *La adoración de los pastores* (Mesina). Ilus. 78; *La adoración de los pastores* (robado). Ilus. 82; *La decapitación de san Juan*. Ilus. 80, detalle; *La resurrección de Lázaro*. Ilus. 77; *La vocación de san Mateo*. Ilus. 38; *Las siete obras de misericordia*. Ilus. 70; *Madona de Loreto*. Ilus. 63; *Madona de los palafreneros*. Ilus. 64; *Madona del Rosario*. Ilus. 62; *Natividad* (Oratorio de San Lorenzo en Palermo); Radolovich (perdido); rechazados; de la Resurrección de Cristo para Sant'Anna; de Santa Maria di Costantinopoli (perdido). Véase también Caravaggio, pinturas

Caravaggio, técnica pictórica de: artista autodidacta; cambio de estilo en los montes Albanos; deja de emplear modelos; *di sotto in sù*; encuadre y oclusión; flores y frutas (bodegones); fracaso en *La negación de san Pedro*; fuentes de ideas; húmedo sobre húmedo; inseguridad en el modelado del cuello y de un hombro; intensidad de sus imágenes; naturalismo en su obra; no emplea dibujos preparatorios; paleta de colores suaves; periodo y estilo; preferencia por el lienzo; preparación de la escena; uso de la luz; uso del color; Véanse también oscuridad y luz; realismo en el arte; bodegones caravaggisti, escuela de los llamados

Cardano, Gerolamo: elementos aristotélicos revisados; Libro de los juegos de azar (*Liber de ludo aleae*)

Carducho, Vicente [demonizó a C. como el anticristo del arte]

Carlos II de Inglaterra

Carlos V sacro emperador romano-germánico

carnaval (antes de la Cuaresma): oposición de Borromeo al; peste y

Carracci, Annibale: *El juicio de Hércules*. Ilus. 29; *La Asunción de la Virgen*. Ilus. 43; rivalidad con C.; sobre *Judith* y *Holofernes* de C.; techo del Palazzo Farnese. Ilus.

8

Cassar, Girolamo (arquitecto de La Valeta)

Cassar, Paolo (juez)

Castel Sant'Angelo (Malta)

Castelli, Pietro: *Epistolae medicinales*

Castiglione, Baldassare: *El cortesano*

castigos: ejecuciones; *strappado*

castrati

catacumbas (Siracusa)

catecismo romano (1566), nuevo
 Catena, ejecución del bandido
 catolicismo romano: desviaciones de la piedad de la Contrarreforma; fervor en Roma; el Milán de Borromeo; repudio de la antigüedad pagana. Véanse también Concilio de Trento; Contrarreforma
 Cavalieri, Emilio de': *Gioco della Cieca*; *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* (ópera); sobre el entorno de Del Monte; y el *stile rappresentativo*;
 Cavalieri, Tommaso de'
 Cavalletti, Ermete: capilla en Sant' Agostino
 Cavalletti, Orinzia: encarga el retablo de Loreto
 Cecco di Caravaggio. Véase Boneri, Francesco (llamado Cecco)
 Cellini, Benvenuto: *Perseo* (bronce)
 Cenci, Beatrice: ejecución pública de
 censura: *Index (Índice) librorum prohibitorum*; *Instructiones* de Borromeo sobre el arte; *San Mateo y el ángel*; techo de la Capilla Sixtina; *Última cena* de Veronese
 Cerasi, Tiberio: dos pinturas laterales de C.; pinturas sobre madera rechazadas; retablo de Carracci
 Cerriglio (Nápoles), Osteria del: C. emboscado en
 Certosa di Garegnano: frescos del presbiterio
 Certosa di San Martino (Nápoles)
 Cervantes, Miguel de: *Don Quijote*
 Cesari, Bernardino
 Cesari, Giuseppe (Cavaliere d'Alpino): emplea a C.; frescos de la capilla Contarelli; *Perseo y Andrómeda*. Ilus. 9; rivalidad con C.; vende a Borghese varias de las primeras pinturas de C.
 Cesari, taller de los hermanos
 Cesi, Federico
 Cherubini, Laerzio
chiaroscuro. Véase oscuridad y luz
 Chieppio, Annibale (secretario del duque de Mantua)
 Cimabue
 cine: influencia de C.
 Cinotti, Mia
 Circignani, Niccolò
 Clemente VIII, papa: muerte de; patrono de Circignani
 clero, celibato en el
 Cleveland Museum of Art
 Cobaert, Jacques: retablo Contarelli
 Cochin, Charles-Nicolas: opiniones sobre el retablo de Sant' Anna
 Cointrel, cardenal Mathieu
 Cointrel, François

Colonna, familia: ayuda a C. en el exilio
Colonna, Ascanio
Colonna, Costanza: ayuda a C. a huir de Roma; ayuda a C. a llegar a Malta; convalecencia de C. después de una emboscada; reconciliada con C.; últimas pinturas de C.; últimos días de C.
Colonna, Fabrizio Sforza
Colonna, Luigi Carafa
Colonna, Marcantonio
Colonna, duque Marzio
comedia mítica: *Júpiter, Neptuno y Plutón* (C.) como
Comici Gelosi
Commedia dell'Arte: personajes arquetípicos en la
comunión: censo de asistentes; justificantes de asistencia
Concierto (Piazza). Ilus. 23
Concierto Campestre (Tiziano). Ilus. 22
Concilio de Trento: Borromeo y; edictos observados en Roma; y las imágenes religiosas; obras de arte
confesión, Borromeo y la
Consiglio Segreto en Milán
Consolazione, estancia de C. en el Hospital de la
conspiración sobre la muerte de C., teorías de la
Contarelli, capilla: pinturas de C.; terminación de la decoración
Contarelli, Matteo. Véase Cointrel, Mathieu
contemplación: meditación franciscana; meditación ignaciana; el rosario y
Contrarreforma: y las imágenes religiosas; influencia sobre C.; veneración de los santos y las reliquias
convertites, monasterio de las
Coymans, Jan Baptist
Corbiaro, Leonetto (inquisidor)
Cortese, Giulio Cesare: *La conquista del Cerriglio* (parodia)
Cortona, Pietro da
Corvo [perro negro de C.]
Coryat, Thomas: *Coryat's Crudities*; en Milán
Cospi, Antonio: consejos a los magistrados en *Il giudice criminalista*
Costa, Alessandro: paje de Wignacourt
Costa, Ottavio: conexiones con los caballeros de Malta; patrono y protector de C.
Crescenzi, familia
Crescenzi, Giacomo
Crescenzi, Virgilio
Cristina de Lorena
Cristo: en *La conversión de san Pablo*

Croce, Benedetto: *Historia del reino de Nápoles*
culto: segregación por sexos
Dalí, Salvador
Dante Alighieri
David, Jacques-Louis: pinta a Marat muerto
Degas, Edgard
Dekker, Thomas: *Lanthorne and Candle-light*
Del Monte, cardenal Francesco Maria: alquimia y medicinas; apoyo a Galileo; bautismo y primeros años; coleccionista de arte; conexiones Medici; historias de Amayden sobre; influencia con los franceses; intereses musicales; *laudatio* de santa Teresa; patrono y protector de C.; retrato de Leoni; visto por Emilio de' Cavalieri; *zingarescha* por los Comici Gelosi
Del Monte, Guidobaldo
Delacroix, Eugène
desempleo en Nápoles
Detroit Institut of Arts
devocionarios
Dionisio el Viejo, tirano de Siracusa
Domingo, santo: y el Rosario
Dominici, Bernardo de: sobre *La flagelación de Cristo*
Donatello: *David* (bronce); *Judith* (bronce); María Magdalena (madera). Ilus. 5; realismo en la escultura
Donguidi, Ascanio: guía para peregrinos
Doria, príncipe Marcantonio: recibe *El martirio de santa Úrsula*
Dos Sicilias, reino de las. Véase también Sicilia
Duccio de Buoninsegna
duelos: delito capital; etiqueta
Durero, Alberto: xilografía del prendimiento de Jesús
educación: en el Milán de Borromeo
ejecuciones públicas
Ejercicios espirituales (san Ignacio de Loyola)
Enrique IV de Francia: conversión al catolicismo de
epidemia: mendigos y asaltos durante las épocas de; rumores sobre
Erasmus de Rotterdam
esclavos, comercio de: caballeros de San Juan y; Mesina; Nápoles
escultura: *Apolo Sauróctono* (*Apolo del lagarto*); estatuas barrocas en España; *mises-en-scène* religiosas; Véanse también Donatello; Fidias; Gagini; Glykon; Mazzoni; Michelangelo Buonarroti
espada, habilidad de C. con la; en Milán
España: *chiaroscuro* en el arte; consecuencias del dominio español de Sicilia; defensa del catolicismo; influencia en Roma; Nápoles bajo dominio de; rivalidad con los

franceses en Roma
espejo: supuesto uso como reflector de luz por C.; utilizado en los autorretratos
Estados Pontificios con Clemente VIII
Este, duque Cesare d': competición de pintura en Módena
Eupompos (pintor griego)
Eurípides: *Las bacantes*
Evelyn, John: en Italia
Eyck, Jan van
Faber, Johannes: sobre del Monte
Farnese, cardenal Odoardo
Felipe II de España
Fenaroli, Alfonso: encarga el retablo de *La Resurrección*
Fernández de Castro, don Pedro (virrey español en Nápoles): últimas pinturas de C.
Ferrari, Gaudenzio
Fidias
Filippo Neri, san
Fillide Melandroni (cortesana): altercado con Prudenza Zacchia; posa para C. Iluss. 32, 33 y 35; retrato de. Ilus. 34; última voluntad y testamento
Finson, Louis (marchante de arte)
Flandes: destreza para el realismo; tradición de pintura al óleo
Florencia
Fontana, arquitecto Domenico
Fossaccia, camarero Pietro de: atacado por C.
Francia: en la época de C.; influencia en Roma; rivalidad con España en Roma. *Véase también* Enrique IV
franciscanos: actitud hacia los pobres de los
Francisco de Asís, san: escena de Natividad en Greccio; *San Francisco de Asís en éxtasis* (C.); *San Francisco orando* (C.)
frescos: capilla Contarelli; capilla Paulina; catedral de Orvieto; palacio del Gran Maestro de Malta; presbiterio de Certosa di Caregnano (Peterzano); Sala di Costantino (Tommaso); techo del Tesoretto
Gabrielli, Ottaviano
Gagini, Antonello: escultura de la Virgen en Caltagirone
Galilei, Vincenzo: *Diálogo sobre la música antigua y la moderna*
Galileo Galilei: apoyo de Del Monte; Mirabella y
Galleria Borghese
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini
Gallonio, Antonio: *Torturas y tormentos de los mártires cristianos*
Garzoni, Tommaso: *La plaza universal de todas las profesiones del mundo*
Génova: C. en
Gentile, Deodato (obispo de Caserta)

Gentileschi, Artemisia: su *Judith y Holofernes*
Gentileschi, Orazio: acusación de libelo contra Baglione; *San Miguel Arcángel*
Géricault, Théodore: *La balsa de la Medusa*. Ilus. 87
Gesù de Roma, iglesia jesuita de el: retablo de Baglione
Giacomo, Salvatore di: historia de *La prostitución en Nápoles*
Giancarli, Artemio
Gilmore, David
Giorgione
Giotto di Bondone
gitanos, actitud hacia los
Giugoli, Ignazio y Federico: testigos del asesinato de Ranuccio
Giustiniani, cardenal Benedetto
Giustiniani, cardenal Vincenzo: patrono y protector de C.; *Un discurso sobre la música*
Giustiniani, familia: posible ayuda a C. para llegar a Malta
Glykon (escultor ateniense)
Gomes de Azevedo, Fra Giovanni: investigador de desórdenes en La Valeta
Gonzaga, cardenal Ferdinando: intercede por C.
Gramatica, Antiveduto: emplea a C.
Gregorio XIII, papa
Gualdo, Paolo
Gualfreducci, Onofrio
Guicciardini, Piero
herejía: persecución en Milán: represión en Roma
heridas por venganza, castigo para las
Hibbard, Howard: biografía de C.
homoerotismo en el arte de C.
homosexualidad: rumores sobre C. de
honor: *fama* individual y
humiliati, supresión por Borromeo de los
Ignacio de Loyola, san: *Ejercicios espirituales ignudi*, pinturas. Ilus. 47. Véase también posar desnudos
Index librorum prohibitorum [el Índice]
Índice (*Index*) de libros prohibidos
Inmaculada Concepción, doctrina de la
inmigración, problema napolitano de
Inquisición: española; en Malta; romana; veneciana
Inspección de Clemente VIII, bula de
Instructiones (de Borromeo) para sacerdotes
Isabel de Hungría, santa
italianos: aristocracia; rivalidades regionales

Jacobo I de Inglaterra
Jacobo II de Inglaterra
Jacobo VI de Escocia
jardín de la plegaria, El: devocionario
Jerónimo, san: sobre el evangelio de san Mateo; su representación. Véase en Caravaggio: pinturas
jesuitas: actitud hacia los pobres: Borromeo y; el hermano de C. Giovan Battista
Juan de Austria, don
judíos: en Nápoles; pogromos por la peste
Julio II, papa
Kaiser-Friedrich Museum (Berlín)
Kilian, Wolfgang: grabado de un proceso en Malta. Ilus. 79
Kimbell Art Museum (Fort Worth, Texas)
Kunsthistorisches Museum (Viena)
La Crucifixión (Circignani)
La Tour, Georges de
Laocoonte (escultura)
Laparelli, Francesco: planifica La Valeta
Laureti, Tommaso: *El triunfo de la cristiandad*
lazzaretti: de Milán
lazzari, en Nápoles
Lazzari, Giovan Batista de': encarga *La resurrección de Lázaro*
Le Blanc, Horace
Lena (prostituta): *Madona de los palafreneros. Véase también Antognetti, Lena*
León XI, papa
Leonardo da Vinci: pintura realista de la Virgen: *Medusa; Última Cena*
Leoni, Ottavio: retrato de C. Ilus. 1; retrato de Del Monte. Ilus. 18
Lepanto, batalla de (1571)
Lewis, Audwyn (obispo de Cassano)
leyenda dorada, La: martirio de san Andrés; martirio de santa Lucía; martirio de san Mateo; martirio de santa Úrsula
Lomazzo, Gerolamo
Lomazzo, Gian Paolo: culto de Baco y
Lomellini, Francesco
Longhi el Viejo, Martino
Longhi, Onorio: demanda por libelo a Baglione; procesado por conducta amenazante; testigo del asesinato de Ranuccio
Longhi, Roberto: fundación Roberto Longhi de Florencia; reputación de C. rehabilitada; sobre *Baco enfermo*; sobre el *Cesto con frutas*; sobre *El tránsito de la Virgen*; sobre la *Madona de los palafreneros*
Longhi, Stefano

Lorenzo Siciliano
Louvre (París)
Loyola, san Ignacio de. Véase Ignacio de Loyola, san
Luca (barbero-cirujano)
Lutero, Martín
luz y sombra. Véase oscuridad y luz
Madii, Pietro Antonio de: testigo de una pelea
«Maestro Valentino». Véase Spata, Costantino
Magno, Giovanni: agente del duque de Mantua
Malas calles (Scorsese). Ilus. 88
Malaspina, Ippolito: contacto de C. en Malta; *San Jerónimo escribiendo* (C.)
Malta: malteses; páginas borradas en los archivos judiciales; prostitutas; regulaciones de inmigración; victoria de (1565); Véase también caballeros de la Orden de San Juan de Malta
Mancini, Deifebo (hermano de Giulio)
Mancini, Giulio: amistad con Del Monte; C. busca patronos; C. en el taller de Cesari; C. no reconoce a su hermano; *El tránsito de la Virgen* y; sobre el asesinato de Ranuccio; sobre el perdón papal para C.; sobre el *sfregiato* de C.; sobre *La buenaventura*; sobre la huida de C. de Roma; sobre la pintura de Baco por C.; trabajo en el hospital del Santo Spirito; últimos días de C.
mandato español en Italia: importancia del ducado de Milán; relaciones con la Iglesia
Mander, Karel van: *Schilderboek*
Manet, Edouard: *Olympia*
Manfredi, Bartolomeo
manieristas/manierismo
Manso, Giovanni Battista
Maquiavelo
Marchese, Giacomo: bromas sobre su moral
María Magdalena, santa: cuadro de María Magdalena (perdido en los montes Albanos); popularidad de
Marino, Giambattista: *La Galeria* (poema)
Martelli, Fra Antonio: en Mesina; retrato por C.
Martin, Gregory
Martinelli, Pietro Paolo
martirologio en la Contrarreforma
Masetti, Fabio: agente de Cesare d'Este
Massa, Lanfranco: envía la pintura de *Santa Úrsula* a Génova
Matha, Fra Philiberto de: investigador del altercado de La Valeta
matrimonio en Milán
Mattei, colección de
Mattei, familia: Caravaggio y

Mattei, Asdrubale
 Mattei, Ciriaco
 Mattei, Geronimo: testigo en el caso Prudenza/Fillide
 Mattei, Giovanni Battista
 Mattei, cardenal Girolamo: patrono de C.
 Mauruzi, Lancilotto: carta testimonial de
 Mazzoni, Guido (escultor). Ilus. 4
 Medici, Alessandro de', elegido papa León XI
 Medici, colecciones
 Medici, familia: y el mito de Perseo
 Medici, Cosimo I, gran duque de Florencia y Toscana
 Medici, Cosimo II, gran duque de Florencia y Toscana
 Medici, Ferdinando de', cardenal (más tarde gran duque): Fra Antonio Martelli y; Onorio Longhi y
 Medici, Marie de'
 meditación franciscana
 meditación: franciscana; san Ignacio de Loyola y
Meditaciones sobre la Vida de Cristo (tratado franciscano)
 Megiser, Hieronymus: sobre Malta
 Melandroni, Fillide, véase Fillide Melandroni
 Memling, Hans
 Menici, Francesco fu: testifica en favor de Toppa
 Merisi, Bernardino (abuelo de C.)
 Merisi, Caterina (hermana de C.)
 Merisi, Fermo (padre de C.)
 Merisi, Giovan Battista (hermano de C.)
 Merisi, Giovan Pietro (hermano de C.)
 Merisi [Aratori de soltera], Lucia (madre de C.): conexiones con el clan Colonna; enfermedad y muerte; sobrevive a la peste
 Merisi, Ludovico (tío de C.)
 Merisi, Michelangelo. Véase Caravaggio
 Merisi, Pietro (tío de C.)
 Mesina (Sicilia)
Methodus Confessionis
 Michelangelo Buonarroti: 62: basílica de San Pedro; *Cupido dormido*; *El Juicio Final*; *El rapto de Ganímedes*; *El sacrificio de Moisés*; *La conversión de san Pablo* y *El martirio de san Pedro*; *La creación de Adá*. Ilus. 39; La flagelación de Cristo (boceto en tiza roja); *La Pietà Rondanini*; *La Victoria*; *Pietà*. Ilus. 37; pinturas de *ignudi* y C. Ilus. 47; representación de Judith y a su sirivienta; techo de la Capilla Sixtina
 Milán: culto de Baco de Lomazzo; *famiglia armata* de Borromeo; gobernada por

España; peste bubónica (1576-1578); reputación de ciudad pecadora
 Milton, John
 Minniti, Mario: posa para C. Ilus. 31
 Mirabella, Vincenzo: la «oreja de Dioniso»
mises-en-scène: en el arte de C.: escultóricas
 modelos, cortesanas y prostitutas. Véase también prostitución
 Montaigne, Michel de: descripción de Roma
 Monte, Niccolò Lorini del
 Montefeltro, Federico da
 Montoya, Pedro. Ilus. 24
 Moryson, Fynes
 mujeres: como modelos desnudas; confesionario y; segregación por sexos en la iglesia; vestidas en la iglesia
 Munster, Sebastian
 Murtola, Gaspare: elogio a la gitana de C. en un madrigal
 música: castrati; comparación de polifonía y monodia; litúrgica; ópera; pinturas musicales; *stile rappresentativo*
 Muziano, Girolamo: y la capilla Contarelli
 Nápoles: Caravaggio en (1606-1607); Caravaggio en (1609-1610)
 Nashe, Thomas: *The Unfortunate Traveller* (novela)
 National Gallery de Irlanda en Dublín
 National Gallery de Londres
 Natividad, escenas de: *La adoración de los pastores* (C.). Ilus. 78; *mises-en-scène* esculpidas; retablo de Palermo por C.; Tiziano y Peterzano
 Navagna, Pompeo (barbero-cirujano)
 Nelson-Atkins Museum de Kansas City
 Olgiate, Bernardo (tesorero papal)
 ópera, origen de
 Oratorianos, Orden de los: retablo *El descendimiento de la cruz* (C.). Ilus. 36
 Orsi, Prospero (pintor de grutescos)
 oscuridad y luz: en el arte de C.; en la obra de Rubens; en Tintoretto; en la vida de C. Véase también pintura de C., técnica en la
 otomano, imperio: contra Venecia y la Santa Liga
 otomanos, asedio de Malta (1565) por los
 Pablo III, papa
 Pablo IV, papa
 Pablo V, papa: retrato por C.
 Padri Crociferi (Mesina): retablo para la iglesia de los
 paisajes, pintura de: en *El sacrificio de Isaac* de C.; holandeses y flamencos
 Palafreneros, fraternidad de, retablo por C.
 Palazzo Farnese: techo. Ilus. 8

Palazzo Madama: colecciones de Del Monte. Ilus
Paleotti, cardenal Gabriele: diferencias con Borromeo; *Discurso sobre las imágenes sagradas y profanas*
Palermo (Sicilia)
Palestrina: refugio para C.
Palo: C. detenido en la guarnición española
Pamphilj en Roma, Colección
Panigarola, Francesco (sacerdote)
papado, relaciones entre España y el
Paravicino, cardenal Ottavio, 117
Pascasio (cónsul romano)
Pasolini, Pier Paolo
Pasqualone, Mariano: atacado por C.; reconciliación judicial firmada por C.
pasquines (poemas injuriosos) dirigidos contra Baglione
Passeri, Giambattista: relato del ataque a Pasqualone
Passignano, Domenico: celos de C.
Pastor Friso: título atribuido erróneamente al *San Juan Bautista* de C.
Pastor, Ludwig von: *Historia de los papas*
pauperistas. Véase también pobres, los
pecado original; doctrina de Borromeo sobre
Pecci, Giovanni: altercado con C. en La Valeta
Pellegrini (peregrinos), archiconfraternidad de
penitencia, sacramento de
peregrinaje: caballeros de san Juan y; Neri y; *sacro monte* y; Santa Casa de Loreto
Peretti, cardenal Felice, (más tarde papa Sixto V)
Peretti, familia
Perez d'Aleccio, Matteo: frescos con escenas del Gran Sitio de Malta
peste (siglo XIV). Véase también epidemia
peste bubónica. Véase epidemia
Peterzano, Simone: *La adoración de los pastores*. Ilus. 7
Petrarca
Petrigiani, Fatin
Piamonte: relación con Francia
Piazza, Callisto: *Concierto*. Ilus. 23
Picasso, Pablo Ruiz
Piemontese, Carlo: supuesto asesino a sueldo
pies: en las pinturas de C.
Pietropaolo (aprendiz de barbero)
Piissimi, Vittoria (actriz)
Pimentel y Herrera, don Juan Alonso. Véase Benavente, conde de
Pinacoteca Ambrosiana (Milán)

pintores de la figura humana: como aspiración de C.
 pintura para iniciados: *Descanso en la huida a Egipto*. Ilus. 28
 pinturas de género: bodegón; de «concierto»; religiosas y devotas; truhanes y pícaros
 Pío IV, papa
 Pio Monte della Misericordia (Nápoles): *Las siete obras de misericordia* (retablo). Ilus. 70
 Pío V, papa
 Piombo, Sebastiano del: *La flagelación de Cristo*
 Pioveno, capitán Francesco: testifica en favor de Toppa
 Pisano, familia
 Pitti (Florencia), Palazzo
 Plinio el Viejo: posible influencia sobre C.
 pobres, los: actitudes cristianas hacia; en Nápoles. Véase también pauperistas
 Ponte, Fra Giovanni Pietro de: altercado con C. en La Valeta
 Pontoni, Cesare: testigo en el caso de Prudenza/Fillide; tutor de la hija de Ranuccio
 Porta Pinciana: destilería farmacéutica; techo del Tesoretto
 Porta, Giacomo della
 Porto Ercole: muerte y entierro de C.
 posar desnudos. Véase también *ignudi*, pinturas
 Pourbus el Joven, Frans
 Poussin, Nicolas
 Pozzo, Cassiano dal: «El Museo de Papel»
 procesiones: como arte visual; como penitencia por la peste
 prostitución: en Malta; en Milán; en Nápoles; en Roma. Véase también modelos, cortesanas y prostitutas
 protestantes: actitud hacia las imágenes religiosas; actitud hacia el rosario; desacuerdos en la traducción de la Biblia; *lansquenets* luteranos
 Pucci, Pandolfo, «Monsignor Ensalada»
 Radolovich, Niccolò: encarga retablo (perdido) a C.
 Rafael
 realismo en el arte: Caravaggio; Donatello; *sacro monte*. Véase también Caravaggio, técnica pictórica de
 redención: C. la busca en Malta; tema en el arte de C.
 Reforma protestante: el Concilio de Trento y
 reliquias religiosas
 Rembrandt van Rijn: sacrificio de Isaac
 Reni, Guido: preferido por los Borghese
 Requesens (gobernador de Milán), marqués de
 retablos: Baglione *La Resurrección*; Carracci *La Asunción de la Virgen*. Ilus. 43; Cobaert (capilla Contarelli); Saraceni. Ilus. 53; Tiziano *San Pedro mártir*
 retrato: en las colecciones de Del Monte; retratos de donantes. Véanse también

bustos; autorretratos
Ribera, José de
Richelieu [Armand Jean du Plessis], cardenal
Richeome, Louis: *Le Pelerin de Lorette*
Ripa, Cesare: *Iconologia* y simbolismo
Roccasecca, Galeazzo: testigo de la agresión a Pasqualone
Rodas y San Juan, caballeros de
Roero, Fra Giovanni Rodomonte: víctima del altercado de La Valeta
Roma: antigüedades clásicas; antiguos lugares cristianos; barrio de los artistas; leyes contra el libelo; mendigos, bribones y pícaros; miseria; represión de la herejía; rivalidad entre las facciones francesa y española; Roma de C.; saqueada por los *lansquenets* luteranos; tiempos violentos; transformación en el pontificado de Sixto V. Véase también incidentes de la vida de C., en Caravaggio
Romano, Giulio
Rosario: leyenda y culto
Rovere, príncipe Francesco Maria della
Rubens, Peter Paul: *El tránsito de la Virgen* (C.); *La matanza de los inocentes*; *Madona del Rosario* (C.)
Ruffetti, Andrea: da alojamiento a C.
Ruggieri, Attilio (agente del duque d'Este)
sacrificio de Isaac (relieve en bronce): competición Ghiberti/Brunelleschi
sacrificio de Isaac (Rembrandt)
sacro monte, esculturas del: influencia sobre C.
Salini, Tommaso (llamado Mao): amenazado por Longhi; juicio por libelo de Baglione; ridiculizado en poemas injuriosos
San Giovanni Decollato, exposición de artistas en
San Giovanni in Laterano (Roma), basílica
san Isidro Labrador (retablo en Tolentino)
San Juan (La Valeta), concatedral
San Lorenzo (Palermo), oratorio de: Natividad de C. para el
San Luigi dei Francesi (Roma): pinturas de C.; terminación de la capilla Contarelli
San Nicola dei Prefetti, censo de comulgantes en
San Pantaleón (Macedonia), iglesia
San Pedro (Roma), basílica: retablo encargado a C. Véase también Sixtina, capilla
San Pedro mártir (Tiziano): en *El martirio de San Mateo*
Sandrart, Joachim von: C. va a Malta; empleo por C. de efectos de luz; relato de los primeros años de C.; sobre *La incredulidad de santo Tomás*; sobre *La vocación de san Mateo*; sobre *Omnia vincit amor*
Sandys, George: en Malta; en Nápoles; en Sicilia
Sangallo, Antonio da (arquitecto)
Sannesio (cardenal), compra dos caravaggios rechazados

Sansovino, Jacopo
 Sant' Agostino, retablo de la *Madona de Loreto*. Ilus. 63
 Sant' Anna de' Lombardi (Nápoles), retablo de la Resurrección
 Santa Casa de Loreto
 Santa Liga: guerra con el imperio otomano de
 santa Lucía, retablo de C. Ilus. 83
 Santa Lucia al Sepolcro (Siracusa)
 Santa Maria di Costantinopoli (Tolentino), retablo
 Santa Maria della Fontana, santuario
 Santa Maria di Gesù en Caltagirone: Virgen de mármol (Gagini)
 Santa Maria delle Grazie (Milán)
 Santa Maria del Popolo, pinturas de C. en
 Santa Maria della Scala, retablo
 Santa Maria in Vallicella, retablo de C. Ilus. 36
 Santo Spirito, Hospital: Del Monte y el
 Santo Sudario de Turín
 santos: culto a; *La leyenda dorada* (vidas de santos)
 Saraceni, Carlo: acusado de tramar contra Baglione; retablo. Ilus. 53
 Savonarola
sbirri (policías): y Caravaggio; durante la peste en Milán; investigan la muerte de
 Ranuccio; reyertas entre proespañoles y profranceses; en la Roma de Clemente VIII
 Scaravello, Fra Giovanni Battista: altercado en La Valeta con C.
 Schrader, Paul (guionista cinematográfico)
 Sciberras, Keith: examina documentos con rayos X
 Scorsese, Martin: influencia del arte de C.
 Selim II, sultán otomano
 seminarios: en el Milán de Borromeo
 sermones: en el Milán de Borromeo
 Sfondrato, cardenal Paolo Emilio: patrono del taller de Cesari
 Sforza di Caravaggio, Marchese Francesco I
 Sforza, dinastía
 Sforza, Francesco I, duque de Milán
 Shakespeare, William: *Noche de reyes*
 Sicilia. Véanse también en más detalle Mesina; Palermo; Siracusa
 Signorelli, Luca: frescos de la catedral de Orvieto
 Sillano, Felice (viuda)
 simbolismo: en *Baco*; en *Baco enfermo*; en *Cesto con frutas*; en *Iconologia* de Ripa;
 en la mitología clásica; en *Muchacho con un cesto de frutas*; en *Muchacho mordido
 por un lagarto*; en *Omnia vincit amor*; de los pies; en *San Juan Bautista*; sexual
 Siracusa: encargo del retablo de Santa Lucía; «la oreja de Dionisio»
 Sixtina, capilla: coro; pintura del altar; pinturas de la bóveda. Véase también San

Pedro, basílica
Sixto V, papa
Solimán el Magnífico, sultán otomano
Spada, Lionello
Spampa, Girolamo: asaltado por C.
Spata, Costantino («Maestro Valentino»)
Speculatores domus Israel (bula de Inspección papal)
Strozzi, Giulio
Suarez, Joseph-Marie (obispo de Vaison)
Susinno, Francesco: sobre C. y Minniti
Symonds, Richard: comentarios sobre *Omnia vincit amor*
Tassi, Agostino
Tassis y Peralta, Juan de. Véase Villamediana, conde de
Taverna, Ferrante (gobernador de Roma)
Taxi Driver (Scorsese)
teatinos
teatro: en las pinturas de C.: espectáculo religioso
tenebrismo. Véase oscuridad y luz
Teresa de Ávila, santa
terracota, escultura en
Tertuliano
Tintoretto, Jacopo: luz y oscuridad: *La Virgen y san Jerónimo*
Tirelli, Antonio (diácono de San Pedro)
Tiziano: *Adoración de los Reyes Magos; Baco y Ariadna*. Ilus. 15; *Concierto campestre*. Ilus. 22; empleo del color; Peterzano pupilo de; *San Pedro mártir*
Tolentino: retablo perdido de C.
Tomassino, Alfonso (juez): caso de libelo de Baglione
Tomassoni, clan: buscan a C.: posible responsabilidad por el *sfregiato* de C.
Tomassoni, Alessandro
Tomassoni, Felicita Plautilla (hija de Ranuccio)
Tomassoni, Giovan Francesco: padrino de Ranuccio en el duelo; solicita regresar a Roma
Tomassoni, Lavinia (esposa de Ranuccio)
Tomassoni, Mario
Tomassoni, Ranuccio: muere a manos de C.; posible razón del duelo
Toppa, capitán Petronio: padrino de C. en el duelo con Ranuccio
toque de queda en Roma
Trisegni, Filippo: y el caso de libelo de Baglione
triumfo de la cristiandad, El, (Laureti)
trompe l'oeil: efecto en el *Cesto con frutas*
Tufo, Giovan Battista del: más sobre el Cerriglio

Turchi, Angelo (Juez): investigación de la muerte de Ranuccio
 Turrensi, Antonio: investigador del altercado en La Valeta
 Uffizi, sótano de los
última tentación de Cristo, La (Scorsese)
 Urbani, Giovanni
 Urbano VIII, papa
 Vaga, Perino del: *Caridad romana*. Ilus. 71
 Valeta, La (Malta)
 Valette, Jean de la, gran maestre
 Van Dyck, Anton: retratos de aristócratas ingleses
vanitas, pinturas sobre la
 Varallo, *sacro monte*. Iluss. 2/3
 Vasari, Giorgio: historia de Anguissola; ofendido por Bazzi; sobre el *Cupido dormido*
 de Miguel Ángel
 Vaticano, Archivio Segreto
 Vecchia, Laura e Isabella della
 Vecellio, Cesare: tratado sobre *Hábitos antiguos y modernos*
 Velázquez, Diego
vendetta
 Venecia: astilleros del Arsenal de; estado de excepción por los gitanos en; posible
 visita de C. (1592)
 veneciana, tradición pictórica: influencia sobre C. de la
 Veneziano, Simone. Véase Peterzano
 Veronese, Paolo: *Cristo en la casa de Leví; La Última Cena*
 Vervins (1598), Paz de
Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores (Vasari)
 Villamediana [Juan de Tassis y Peralta], conde de
 Villamena, Fancesco. Ilus. 49
 Vincenzo I duque Gonzaga de Mantua
 Vinck, Abraham (marchante de arte)
 Vittrice, Girolamo: encarga *El descendimiento de la cruz*
 Vittrice, Pietro
 Volterra, Daniele da: hojas de higuera en la Capilla Sixtina
 Vulgata, revisada por Clemente VIII
 Wadsworth Atheneum (Connecticut)
 Weyden, Rogier van der
 Wignacourt, gran maestre Alof de: cancela la amenaza de extradición de C.; Costanza
 hace un trato con; discurso de investidura; esfuerzos para capturar a C.; privación del
 hábito de C.; retrato por C.; solicita el rango de caballero para C.; últimas pinturas
 de C.
 Willaert, Adrian

Wright de Derby, Joseph: *Experimento con un pájaro en una bomba de aire*. Ilus. 86
Zacchia, Prudenza: altercado con Fillide Melandroni y Tella Bronora
Zagarolo, refugio de C. Ilus. 66
Zuccaro, Federico
Zurbarán, Francisco



Andrew Michael Graham-Dixon (nacido el 26 de diciembre de 1960) lleva más de 25 años escribiendo sobre arte en la prensa británica, primero en el *Independent* y más recientemente en el *Sunday Telegraph*. Ha publicado varios libros de éxito, entre ellos *A History of British Art y Renaissance*, y ha recibido en dos ocasiones el Hawthornden Prize, el más prestigioso premio británico de literatura sobre arte.

Actualmente es uno de los principales especialistas en arte de la televisión británica, y ha presentado siete importantes series para la BBC. Ha estado investigando sobre la vida y el arte de Caravaggio durante más de diez años. Este libro recoge el resultado de ese trabajo.

Notas de la *Primera parte*

[1] En alemán, «alegrarse del dolor ajeno». [N. de la T.] <<

[2] Véase Helen Langdon (ed.), *The Lives of Caravaggio* (Londres, 2005), pp. 89, 81.

<<

[3] La propia estructura de *Vidas de los pintores, escultores y arquitectos modernos* de Bellori consigna a Caravaggio a la oscuridad. Al elegir los retratos grabados que ilustraban su libro, Bellori se aseguró de que los artistas a quienes verdaderamente valoraba recibieran atributos dignificantes como libros o pinceles. Por ejemplo, Nicolas Poussin, uno de sus héroes, sujeta un libro adornado con un delicado cierre y mira hacia el espectador con una expresión de digna calma. Por el contrario, Caravaggio agarra la empuñadura de una espada y mira nerviosamente hacia un lado con ojos furtivos y culpables de criminal. Elegido como uno de los doce artistas incluidos en el libro, se le ha dejado un lugar en la mesa de la historia del arte. Pero está mal colocado, como un Judas entre los verdaderos apóstoles. Para una apasionante interpretación de algunos elementos ficticios de las primeras biografías, véase «Caravaggio's Deaths», de Philip Sohm, *Art Bulletin*, vol. 84, núm. 3 (septiembre de 2002), p. 452. <<

[4] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 57. <<

[5] *Ibíd.*, p. 41. <<

[6] *Ibíd.*, p. 27. <<

[7] Véase en especial M. Cinotti, *Novita sul Caravaggio* (Milán, 1983). <<

[8] Sobre la importancia de las relaciones maternas de Caravaggio y sus contactos, Giacomo Berra, «Il Giovane Michelangelo Merisi da Caravaggio: la sua famiglia e la scelta dell'ars pingendi», *Paragone*, vol. 53 (2002), pp. 40-128, es una fuente inestimable. <<

[9] Véase Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600* (Baltimore, 1993): «En términos generales [...] la discusión pasó de la naturaleza de la nobleza a la conducta del noble; y por el camino se relativizaron la mayoría de los elementos esenciales de la definición tradicional: armas, servicio, virtud, sangre, actividades económicas». En torno al concepto «confluyeron tantas ideas distintas — añade el autor— que cada uno podía definirlo de la manera que le pareciese». <<

[10] Véase Diarmaid MacCulloch, *Reformation: Europe's House Divided, 1490-1700* (Londres, 2003), pp. 330-332. <<

[11] Véase C. Hughes (ed.), *Shakespeare's Europe: Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary* (Nueva York, 1967), p. 49; véase también D. E. Zanetti, «The Patriziato of Milan from the Domination of Spain to the Unification of Italy: An Outline of the Social and Demographic History», *Social History*, núm. 6 (octubre de 1977), pp. 745-760. <<

[12] Véase D. E. Zanetti, «The Patriziato of Milan», pp. 750-752. <<

[13] Véase Thomas Coryat, *Coryat's Crudities* (Londres, 1611), p. 102. <<

[14] Véanse «Instrucciones de Carlos-Quinto a Don Felipe su hijo», en C. Weiss (ed.), *Papiers d'Etat du Cardinal de Granvelle*, vol. 3 (París, 1842), pp. 267-318. Me llamó la atención sobre este documento John Hale, que lo cita en su *The Civilisation of Europe in the Renaissance* (Londres, 1993), pp. 95-96. [*La civilización del Eencimiento en Europa*, Barcelona, Crítica, 1996] <<

[15] Véase Agostino Borromeo, «Archbishop Carlo Borromeo and the Ecclesiastical Policy of Philip II in the State of Milan», en John M. Headley y John B. Tomaro (eds.), *San Carlo Borromeo: Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century* (Washington, Londres y Toronto, 1998), pp. 85-111. <<

[16] Véase Ludwig von Pastor, *The History of the Popes* (Londres, 1951), vol. 15, p. 108. <<

[17] Véanse Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul: Confession, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan* (Leiden, Boston y Colonia, 2001), p. 73; Paolo Prodi, «San Carlo Borromeo e il Cardinale Gabriele Paleotti: due vescovi della Riforma Cattolica», *Critica Storica*, 3 (1964), pp. 135-151. <<

[18] Véase Agostino Borromeo, «Archbishop Carlo Borromeo». <<

[19] Véase Diarmaid MacCulloch, *Reformation: Europe's House Divided*, pp. 411-412. <<

[20] Véase E. Cecilia Voelker, «Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture», en John M. Headley y John B. Tomaro (eds.), *San Carlo Borromeo*, pp. 173-187. <<

[21] *Ibíd.*, p. 178. <<

[22] Véase Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul*, p. 43. <<

[23] *Ibíd.* <<

[24] *Ibíd.*, p. 122. <<

[25] Véase Diarmaid MacCulloch, *Reformation: Europe's House Divided*, pp. 406-407. <<

[26] Véase Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul*, pp. 62-63: «Así, los confesores se convirtieron literalmente en funcionarios encargados del cumplimiento de la ley y podían utilizar su acceso privilegiado al alma en pro de la aplicación de la ley de la Iglesia. Resueltos esos detalles, se ocupaban de la confesión propiamente dicha. Pero seguían llevando los uniformes de agentes disciplinarios y sopesaban constantemente la necesidad de negar la absolución a quienes no estuvieran dispuestos a enmendar sus pecados [...] si su obstinación era innegable, se cumplía la amenaza de denegarle la absolución. El confesor milanés debía desplegar la misma combinación de celo sagrado y espíritu legal que caracterizaba a su obispo». <<

[27] Véase Ludwig von Pastor, *The History of the Popes* (Londres, 1930), vol. 19, p. 108. <<

[28] Véase David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago y Londres, 1989), p. 179. [*El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992]. Su excelente descripción de las tradiciones de la contemplación en la meditación cristiana menciona de pasada a Borromeo (pero no a Caravaggio). <<

[29] *Ibíd.*, p. 171. <<

[30] *Ibíd.*, p. 168. <<

[31] Véase Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford, 1972), p. 45: «El pintor era un contemplador profesional de las historias sagradas. Lo que ahora olvidamos fácilmente es que muchos de los miembros de su piadoso público también hacían lo propio cuando practicaban los ejercicios espirituales, que exigían una representación muy precisa de, al menos, los episodios centrales de las vidas de Cristo y María». <<

[32] Citado en Roger Fry, «Flemish Art at Burlington House I», *Burlington Magazine* 50, 287 (febrero de 1927), p. 68. <<

[33] Véase Michael Baxandall, *Painting and Experience in the Fifteenth Century Italy*, p. 46. <<

[34] Véase David Gilmore, *Aggression and Community: Paradoxes of Andalusian Culture* (New Haven, 1987), p. 161. [*Agresividad y comunidad: paradojas de la cultura andaluza*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995] <<

[35] Véase Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul*, p. 113. <<

[36] *Ibíd.*, p. 114. <<

[37] Véase M. Cinotti, *I pittori bergamaschi* (Bérgamo, 1983), p. 235. <<

[38] *Ibíd.* Giovan Pietro, que es mencionado por primera vez en un documento de 1578, murió en la infancia. <<

[39] Véase Ann G. Carmichael, «The Last Plague: The Uses of Memory in Renaissance Epidemics», *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 53, núm. 2 (abril de 1998), p. 143. <<

[40] *Ibíd.*, p. 137. <<

[41] Véase Paolo Bisciola, *Relatione verissima del progresso della peste di Milano, qual principio nel messe d'agosto 1576* (Ancona y Bologna, 1577). Traducido al inglés por Ann G. Carmichael en «The Last Past Plague». <<

[42] Véase Ann G. Carmichael, «The Last Plague», pp. 137, 141. <<

[43] Véase Paolo Bisciola, *Relatione verissima del progresso della peste di Milano*. <<

[44] Véase Fra Paolo Bellintano, *I due Bellintani da Salò et il dialogo della pesta di Fra Paolo*, F. Odorici (ed.), en Francesco Colombo (ed.), *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti* (Milán, 1857), vol. 2, p. 296. <<

[45] Véase ibíd.; Ann G. Carmichael llama la atención sobre esta historia en «The Last Past Plague». <<

[46] Véase Paolo Bisciola, *Relatione verissima del progresso della peste di Milano*. <<

[47] Véase M. Cinotti, *I pittori bergamaschi*, p. 203. <<

[48] Sobre este documento y la división de la tierra, véase *ibíd.*, pp. 235, 250, 206. <<

[49] Véase Giacomo Berra, «Il Giovane Michelangelo Merisi da Caravaggio». <<

[50] Véase *The Age of Caravaggio*, catálogo de la exposición de la Royal Academy (Londres, 1985), p. 24. <<

[51] El contrato se cita en M. Gregori (ed.), *Gli affreschi della Certosa di Garegnano* (Turín, 1973), p. 10; he utilizado la traducción que se ofrece en Helen Langdon, *Caravaggio: A Life* (Londres, 1998), p. 24. [*Caravaggio*, Barcelona, Edhasa, 2002].

<<

[52] *Ibíd.*, p. 57. <<

[53] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies* (Princeton, 1955), p. 233. <<

[54] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 89, 27. <<

[55] Este pasaje fue detectado y descifrado por el historiador del arte Maurizio Calvesi, autor de un libro que lleva el apropiado título de *Le realtà del Caravaggio* (*La realidad de Caravaggio*) (Turín, 1990). Le agradezco que compartiera sus ideas conmigo. <<

Notas de la *Segunda parte*

[1] «*Bugiaronaccia poltrona puttana de tio te voglio tirare una pignatta de merda su mostaccio... fatti fottere dal boia e ho in culo te con quanti n'hai*»: me llamó la atención sobre este pasaje Alexandra Lapierre, que muy amablemente me permitió examinar su colección personal de transcripciones de archivos judiciales relacionados con actividades de artistas en la Roma de finales del siglo XVI y principios del XVII. En su novela histórica *Artemisia* (Londres, 2000), p. 16, cita el documento con una traducción ligeramente distinta. En ella pone esas palabras en boca de Agostino Tassi, uno de los protagonistas de la historia —lo que es una licencia artística porque en realidad son de otro pintor, largamente olvidado—. El documento original está datado en 1602. En una nota del libro especifica su localización; véanse las pp. 369-370. <<

[2] Véase en James Fenton, «Bernini at Harvard / Chicago Baroque», en *Leonardo's Nephew* (Londres, 1998), un conciso relato de la historia, que se cuenta con más detalle en Charles Avery, *Bernini: Genius of the Baroque* (Londres, 1997). <<

[3] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 57. <<

[4] Véase *The Complete Works of Montaigne*, D. Frame (trad.) (Londres, 1958), p. 1163. <<

[5] *Ibíd.*, p. 1164. <<

[6] *Ibíd.*, p. 1172. <<

[7] *Ibíd.*, p. 1143. <<

[8] *Ibíd.*, pp. 1142, 1150. <<

[9] *Ibíd.*, p. 1142. <<

[10] *Ibíd.*, p. 1150. <<

[11] Véanse Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 34; y Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 59. <<

[12] Véase *The Complete Works of Montaigne*, p. 1148. <<

[13] Agradezco a Opher Mansour que me permitiera leer su tesis doctoral inédita para el Courtauld Institute de Londres, «Offensive Images: Censure and Censorship in Rome under Clement VIII 1592-1605», de donde he tomado esta información sobre la Inspección de Clemente. <<

[14] Esta cifra es necesariamente una estimación, pero, si se tiene en cuenta la gran actividad artística que había en Roma en aquella época y el tamaño de los talleres de muchos pintores y escultores, es probable que se quede corta. <<

[15] Citado en John Hale, *The Civilisation of Europe in the Renaissance*, p. 53. <<

[16] Véase Giovanni Botero, «*The Reason of the State*» and «*The Greatness of Cities*», trad. de Robert Peterson 1606, P. J. y D. P. Waley (trad.) (Londres, 1956), p. 38. [*Diez libros de la razón de Estado*, Madrid, Servicio Publicaciones del Senado, 2001]. <<

[17] Véase *The Complete Works of Montaigne*, p. 1168. <<

[18] De nuevo agradezco a Alexandra Lapierre que me orientara en la historia del barrio de los artistas y compartiera tan generosamente en una conversación los resultados de su investigación. <<

[19] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 41. <<

[20] *Ibíd.*, p. 27. <<

[21] Según las notas que tomó Bellori mientras preparaba su vida de Caravaggio. <<

[22] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 41. <<

[23] Véase Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I (Roma, 1956), pp. 226-227. <<

[24] *Ibíd.*, p. 226. <<

[25] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 41. Agradezco a John T. Spike la sugerencia —muy probable, en mi opinión— de que la obra sea un nocturno. <<

[26] Véanse, por ejemplo, las entradas en *Caravaggio-Rembrandt*, catálogo de la exposición en el Rijksmuseum (Ámsterdam, 2006), y *The Age of Caravaggio*, el catálogo de la exposición celebrada en la Royal Academy. <<

[27] Véase Plinio, *Historia natural*, libro 35, 64-66. <<

[28] Agradezco a Maurizio Calvesi que me hiciera esta sugerencia en una conversación mantenida en septiembre de 2001. Véase Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, y para una versión en inglés de su interpretación, su *Caravaggio* (Florenca, 1998), pp. 26-27. <<

[29] El nombre del rabino era Akiva. Véase Carl W. Ernst, *Interpreting the Song of Songs: The Paradox of Spiritual and Sensual Love*, una útil guía de los entresijos teológicos de la tradición secular de la exégesis (www.unc.edu/~cernst/articles/sosintro.htm, 28 de octubre de 2008). <<

[30] Santa Teresa de Jesús, *Meditaciones sobre los cantares*. <<

[31] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 28. <<

[32] *Ibíd.*, p. 49. <<

[33] *Ibíd.*, p. 41. <<

[34] Está pintada sobre un fondo gris suave, como varias de las primeras obras de Caravaggio, mientras que, en la versión de la National Gallery, el fondo es más cálido, lo que concuerda con la práctica del pintor desde 1596 aproximadamente. <<

[35] Todas las citas de Sandrart están tomadas de Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, pp. 263-266. <<

[36] Véase Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, David Ekserdjian (ed.), vol. 1 (Londres, 1996), p. 860. <<

[37] Citado en Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy* (Cambridge, 1987), p. 98. <<

[38] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 42. <<

[39] Véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 78. Langdon escribe (y da conferencias) particularmente bien sobre las pinturas de truhanes de Caravaggio. La idea de que los tahúres son como avispas con ropas humanas —véase más adelante— se la debo a ella. <<

[40] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 42. <<

[41] Mancini, citado en Howard Hibbard, *Caravaggio* (Londres, 1983), p. 350 (Mancini escribía sobre la versión posterior, una pintura que a él le gustaba especialmente, pero sus observaciones también son aplicables a la obra de Del Monte). <<

[42] Citado en Todd P. Olson, «The Street has Its Masters: Caravaggio and the Socially Marginal», en *Caravaggio: Realism, Rebellion, Deception*, Genevieve Warwick (ed.) (Delaware, 2006), p. 76. <<

[43] Las citas reproducidas aquí se han tomado del ensayo «Perceiving a Counter-Culture», en Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, pp. 63-75. Mi resumen de los distintos tipos de mendigos es una versión abreviada del texto de Burke. <<

[44] *Ibíd.*, pp. 65-71. Mi relato sobre la pobreza, la religión y la política en esta sección del capítulo debe mucho al lúcido análisis de Burke. <<

[45] Véase Antonio Maria Cospi, *Il giudice criminalista*, pp. 374-377. <<

[46] *Ibíd.* <<

[47] Citado en John F. Moffitt, «Caravaggio and the Gypsies», *Paragone*, vol. 53 (2002), p. 141. <<

[48] Citado en D. J. Gordon, «Gypsies as Emblem of Comedy and Poverty», *Journal of the Gypsy Lore Society*, vol. 23 (1944), pp. 39-42. <<

[49] *Ibíd.* <<

[50] Véase John F. Moffitt, «Caravaggio and the Gypsies», p. 134. <<

[51] Giuseppe Pavoni, *Diário*, 1589, pp. 20-30, citado en Kenneth Richards y Laura Richards, *The Commedia dell'Arte: A Documentary History* (Oxford, 1990), p. 74.

<<

[52] *Ibíd.*, p. 60. <<

[53] Tommaso Garzoni, citado en *ibíd.*, pp. 221-222. <<

Notas de la *Tercera parte*

[1] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 42. <<

[2] Véase Creighton Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals* (Pensilvania, 1995), p. 116. <<

[3] Véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 79. <<

[4] Véase Zbgniew Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626* (Florencia, 1994), p. 77, citado en Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 81. <<

[5] Decorada con elegantes y lánguidas figuras y un *putto* volando, es ahora uno de los tesoros del British Museum. <<

[6] Quizá hubiera apreciado la forma en que el romántico francés Delacroix cortó ese nudo gordiano: con la observación de que cada pincelada de un pintor necesariamente incorpora el acto de dibujar. <<

[7] Véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 96. <<

[8] Sobre Del Monte, Mancini, la salud y la alquimia, véase Silvia de Renzi, «“A Fountain for the Thirsty” and a Bank for the Pope: Charity, Conflicts and Medical Careers at the Hospital of Santo Spirito in Seventeenth-Century Rome», en *Health Care and Poor Relief in Counter-Reformation Europe*, Ole Peter Grell, Andrew Cunningham y Jon Arrizabalaga (eds.) (Londres, 1999), pp. 102-131. <<

[9] El erudito estudio realizado por De Renzi sobre el hospital (véase anteriormente) concluye, con cierta ambigüedad, que: «Había distintas razones para solicitar un trabajo en el Santo Spirito: se entremezclaban un compromiso religioso y moral difícil de detectar y la más evidente búsqueda de una posición de prestigio». <<

[10] Véase Creighton Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, p. 205. <<

[11] Ibíd. Gilbert ha hecho un servicio a todos los estudiosos de Caravaggio y Del Monte mostrando tan pormenorizadamente que Amayden no es fidedigno como biógrafo. <<

[12] La carta en cuestión fue descubierta en los Archivos del Estado Florentino por la estudiosa Franca Trinchieri Camiz, que la publicó por primera vez en 1991. Véase Franca Trinchieri Camiz, «Music and Painting in Cardinal del Monte's Household», *Metropolitan Museum Journal*, núm. 26. <<

[13] Véase Franca Trinchieri Camiz, «La “musica” nei quadri di Caravaggio», *Caravaggio. Nuove riflessioni, Quaderni di Palazzo Venezia*, vol. 6 (Roma, 1991). <<

[14] Véase Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player* (Nueva York, 1990). <<

[15] Véase Franca Trinchieri Camiz, «La “musica” nei quadri di Caravaggio». <<

[16] Véase Claude V. Palisca, «Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri», *Musical Quarterly*, vol. 49, núm. 3 (julio de 1963), p. 346. <<

[17] Véase Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, p. 26.

<<

[18] Véase la entrada sobre Emilio de' Cavalieri en *The Grove Dictionary of Music* (Oxford, 2001). <<

[19] Véase Zbgniew Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte*, pp. 137-138. <<

[20] Véase Creighton Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, p. 116. <<

[21] Véase Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, p. 32.

<<

[22] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 63. <<

[23] Véase Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, p. 32.

<<

[24] Véase Franca Trinchieri Camiz, «Music and Painting in Cardinal Del Monte's Household», p. 220. <<

[25] Como señala Franca Trinchieri Camiz en «Music and Painting in Cardinal Del Monte's Household»: «La voz se prestaba bien a la interpretación solista por su mayor capacidad para el fraseo, lo que permitía la expresión de emociones fuertes que estaba de moda en esa época» (p. 221). <<

[26] *Ibíd.*, p. 218; puede verse un ejemplo opuesto en la *Natividad* de Piero della Francesca (National Gallery, Londres), en el que unos cantores muy distintos, con la boca abierta, entonan un himno polifónicamente al Niño Jesús, acompañados de laúdes. <<

[27] Véase Colin Slim, «Musical Inscriptions in Paintings by Caravaggio and His Followers», en *Music and Context*, A. Schapiro (ed.) (Cambridge, Mass., 1995). <<

[28] Véase Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, p. 90.

<<

[29] El escritor de finales del siglo XVII Pietro Paolo Bosca de hecho lo calificó de «tántalo». Véase P. P. Bosca, *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae* (Milán, 1672), p. 126. Citado por John T. Spike, *Caravaggio* (Nueva York, 2001), en la entrada sobre *Cesto con frutas* de su catálogo en CD-ROM. <<

[30] Citado por John T. Spike, *Caravaggio*, en la entrada sobre *Cesto con frutas* de su catálogo en CD-ROM. <<

[31] Agradezco esta observación a Maurizio Calvesi. <<

[32] Es razonable suponer que las dos pinturas tienen la misma historia, así que la historia que se reconstruya para una será válida para la otra. *Descanso en la huida a Egipto* está vinculada a Olimpia Aldobrandini por un inventario de su colección realizado en 1611, que menciona «una pintura de gran tamaño de la huida de la Virgen a Egipto, enmarcada», aunque sin nombrar al artista. La hipótesis de que sea una referencia a la pintura de Caravaggio está reforzada por pruebas circunstanciales. Un inventario realizado en 1622 de las pinturas conservadas en la Villa Aldobrandini en Frascati menciona «un gran lienzo de una Virgen abrazando al niño y un san José... copia de Caravaggio». La presencia de esta copia en una de las residencias de la familia de Olimpia de Aldobrandini sugiere que el original estaba en su posesión. La referencia al inventario aparece en la entrada sobre *Descanso en la huida a Egipto*, del catálogo en CD-ROM de John Spike. <<

[33] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 28. <<

[34] Véase Bernard Aikema, «Titian's *Mary Magdalen* in the Palazzo Pitti: An Ambiguous Painting and Its Critics», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57 (1994), p. 58. <<

[35] Véase Colin Slim, «Musical Inscriptions in Paintings by Caravaggio and His Followers». <<

[36] Véase la entrada de John T. Spike sobre *San Francisco en éxtasis* en su catálogo en CD-ROM. <<

[37] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 63. <<

[38] La *Legenda maior* de san Buenaventura era una de las fuentes literarias más comunes de los pintores del periodo postridentino. Escrita en 1262, era la biografía oficial del santo. San Buenaventura tomó gran parte de su información de la primera vida de san Francisco, escrita por Tomás de Celano hacia 1230, sólo cuatro años después de la muerte del santo. Véase Pamela Askew, «The Angelic Consolation of St Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32 (1969), pp. 280-386. <<

[39] Citado en Pamela M. Jones, «The Place of Poverty in Seicento Rome: Bare Feet, Humility and the Pilgrimage of Life in Caravaggio's *Madona of Loreto* (c. 1605-6) in the Church of S. Agostino», en *Altarpieces and Their Viewers in The Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni* (Aldershot, 2008), p. 107. <<

[40] *Vida de Santa Teresa*, cap. XXIX. <<

[41] Citado en Radleigh Addlington, *The Idea of Oratory* (Londres, 1966), p. 3. <<

[42] Esta afirmación se basa en comparaciones con retratos conocidos de Caravaggio, pero no es un hecho documentado. <<

[43] Sobre la correspondencia entre Paravicino y Gualdo, véase G. Cozzi, «Intorno al Cardinale Ottavio Paravicino, a Monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio», *Rivista storica italiana*, vol. 73 (1961), pp. 36-68. Agradezco a Opher Mansour que me permitiera ver su traducción y sus comentarios de estas cartas en su tesis doctoral inédita, leída en el Courtauld Institute: «Art, Offensive Images: Censure and Censorship in Rome under Clement VIII 1592-1605» (Londres, 2003).

<<

[44] Con frecuencia se dice que la frasca de vino refleja un autorretrato oculto. Véase, por ejemplo, Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 151. Yo he inspeccionado la pintura con una potente ampliación y no hay tal autorretrato. <<

[45] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 43. <<

[46] Véase la nota 41 anterior. <<

[47] Véase Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vol. 1, p. 629. <<

[48] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 93. <<

[49] Quizá lo hizo porque había una sólida relación entre ese estilo artístico y la alquimia. Véanse mis comentarios sobre el *studiolo* de Francesco de' Medici en la p. 190. <<

[50] De nuevo, véase la nota 41 anterior. En mi opinión, el parecido con el retrato de Caravaggio que hizo Ottavio Leoni es irrefutable en *Júpiter, Neptuno y Plutón*. La identificación con san Francisco es menos segura, pero sigo convencido de que se trata de un autorretrato. <<

[51] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 260. <<

[52] Sandro Corradini descubrió el caso. Más tarde, publicó con Maurizio Marini las transcripciones completas, junto con un útil ensayo interpretativo. Véase Sandro Corradini y Maurizio Marini, «The Earliest Account of Caravaggio in Rome», *Burlington Magazine*, vol. 40, núm. 1138 (enero de 1998), pp. 25-28. <<

[53] Este edificio aún está en Roma. ¡Y sigue siendo una barbería! <<

[54] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 92. <<

[55] Véase Fiora Bellini, «Tre documenti inediti per Michelangelo da Caravaggio», *Prospettiva*, núm. 65 (enero de 1992), pp. 70-71. <<

[56] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, pp. 263-265. <<

[57] Véase Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina*, V. Martinelli (ed.) (Florenca, 1960), p. 117. <<

[58] Véase Rudolf y Margot Wittkower, *Born Under Saturn* (Nueva York, 1963), p. 198. [*Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988]. Orazio Gentileschi finalmente prosperó en Francia y Génova en la década de 1620. Fue llamado a Londres para convertirse en pintor de la corte del rey Carlos I, que le recompensó generosamente. <<

[59] Véase G. P. Caffarelli, «Famiglie romane», Biblioteca Angelica MS 1638, cc. 88r-v; citado (de manera fidedigna) en Riccardo Bassani y Fiora Bellini, *Caravaggio assassino* (Roma, 1994), p. 13, n. 20. <<

[60] ASR, Tribunale criminale del Senatore (TCS), reg. 1438, testimonio de Onorio Longhi, 4 de mayo de 1595, cc. 20v-22v. <<

[61] *Ibíd.* <<

[62] *Ibíd.*, reg. 444, testimonio de Margherita Fannella, 4 de mayo de 1595. <<

[63] Citado en Sandro Corradini, *Materiali per un processo* (Roma, 1993), documento 15, 25-27 de octubre, declaraciones de Stefano Longhi y otros. <<

[64] *Ibíd.* <<

[65] Véase Rudolf y Margot Wittkower, *Born Under Saturn*, p. 196. <<

[66] Véase L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma, 1730), vol. 2, pp. 512-513. <<

[67] Véase ASR, TCS, reg. 1438, testimonio de Onorio Longhi, 4 de mayo de 1595, cc. 20v-22v. <<

[68] Véase Christopher Breward, «Fashioning the Modern Self: Clothing, Cavaliers and Identity in Van Dyck's London», en *Van Dyck and Britain*, Karen Hearn (ed.) (Londres, 2009), pp. 34-35. <<

[69] Véanse las citas siguientes en Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Roma, 1996), pp. 1263-1283. [Publicado en España por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia en 1994]. <<

[70] ASR, Tribunale del governatore (TCG), reg. 483, declaración de Anna Bianchini, 22 de abril de 1594, c. 144v; citado (de manera fidedigna) en Riccardo Bassani y Fiora Bellini, *Caravaggio assassino*, p. 74, n. 5. <<

[71] ASR, Archivio Sforza Cesarini, s. XII, b 1b, filza i, interrogaciones et testes 1596-1597, cc. n.n; citado (de manera fidedigna) en Riccardo Bassani y Fiora Bellini, *Caravaggio assassino*, p. 53, n. 5. <<

[72] Los inventarios muestran que poseía una pintura de Magdalena arrepintiéndose de mano de Caravaggio. El banquero Ottavio Costa también poseía una versión del mismo tema. La opinión erudita está dividida sobre quién poseía originalmente la pintura de Detroit, pero, actualmente, todo parece indicar que era de Olimpia Aldobrandini. <<

[73] Véase Gregory Martin, *Roma sancta*, George Bruner Parks (ed.) (Roma, 1969), p. 143. <<

[74] Sobre Ranuccio Tomassoni, véase Riccardo Bassani y Fiora Bellini, *Caravaggio assassino*, pp. 55-73. <<

[75] Para los testimonios que se citan a continuación, véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 17. <<

[76] Tales figuras aparecen con mucha frecuencia en las pinturas de género noreuropeas, en especial en el arte holandés. Su rostro duro y áspero probablemente tiene como modelo un busto masculino romano. <<

[77] Véase Carlo Cesare Malvasia, *Le vite de' pittori bolognese*, edición de 1678 (Bologna, 1841), vol. I, p. 344. <<

[78] Su método podría describirse como una suerte de tintoretismo empírico, en el sentido de que son las técnicas que habría desarrollado un pintor que quisiera emular a Tintoretto, pero que no hubiera recibido ninguna formación sobre los métodos de éste, que eran bastante distintos y, desde luego, incluían el dibujo. <<

[79] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 264. <<

[80] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 64. La idea de que Caravaggio también empleaba algún tipo de lente o cámara oscura lo único que hace es desviar la cuestión. Caravaggio tenía suficientes enemigos que, sin duda, habrían estado encantados de delatarle como un fraude, pero ninguno de los primeros biógrafos menciona un dispositivo de esa clase. Tampoco aparece nada semejante en el único inventario conocido de sus posesiones. <<

[81] *Ibíd.*, p. 33. <<

Notas de la *Cuarta parte*

[1] Este documento se reproduce en Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 297.

<<

[2] Véase Herwarth Röttgen, *Il Caravaggio, ricerche e Interpretazione* (Roma, 1974), pp. 20-21; la traducción es de John T. Spike, *Caravaggio*. El contrato en cuestión es el que Giuseppe Cesari firmó el 27 de mayo de 1591. Como sucesor de Cesari, es muy probable que indicaran a Caravaggio los deseos de Contarelli. <<

[3] Citado en Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 265. <<

[4] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 69. <<

[5] Véase, por ejemplo, Catherine Puglisi, *Caravaggio* (Londres, 1998), pp. 157-160.

<<

[6] Véase G. Urbani, «Il restauro delle tele del Caravaggio in S. Luigi dei Francesi», *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, vol. 17 (1966). <<

[7] Véase Franca Trinchieri Camiz, «Death and Rebirth in Caravaggio's *Martyrdom of St Matthew*», *Artibus et Historiae*, vol. 11, núm. 22 (1990), pp. 89-105. <<

[8] Véase E. Cecilia Voelker, «Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae» de Carlo Borromeo, traducción con comentario, tesis doctoral, Syracuse University, 1977, pp. 250-251. <<

[9] Véase *Anti-Nicene Christian Library, Translations of the Writings of the Fathers Down to AD 325. Volume 9: The Writings of Tertullian, I*, 25. Citado en «Death and Rebirth in Caravaggio's *Martyrdom of St Matthew*». <<

[10] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 300. <<

[11] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 300. <<

[12] Véase, en especial, sus penosas aportaciones al ciclo de frescos, comenzado por Giorgio Vasari, de la cúpula de la catedral de Florencia. <<

[13] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 45. La traducción dice «el estilo de Giorgione», pero yo lo he cambiado por «idea» porque la palabra italiana utilizada por Baglione fue *pensiero*. <<

[14] Véase Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vol. 1, p. 641. <<

[15] San Luigi dei Francesi estaba abierta a tales innovaciones del exterior. Cuando Caravaggio aceptó el encargo, ya era una de las pocas iglesias en Roma que tenía un gran lienzo veneciano —de Jacopo Bassano— sobre el altar mayor. <<

[16] Véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 75. <<

[17] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 21, 7 de febrero de 1601. <<

[18] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, pp. 269-270. <<

[19] Todo el material de la investigación de Onorio Longhi en octubre de 1600 que se expone a continuación procede de Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 15. <<

[20] *Ibíd.*, documento 16, 20 de enero, declaración de Stefano Longhi y otros. <<

[21] *Ibíd.*, documento 18. <<

[22] Citado en John T. Spike, *Caravaggio*, en las entradas de *La conversión de san Pablo* y *La crucifixión de san Pedro* en su catálogo en CD-ROM; y Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, pp. 302-303. <<

[23] Véase Denis Mahon, «Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revisited», *Burlington Magazine*, vol. 93, núm. 580 (julio de 1951), p. 226. <<

[24] Caravaggio también conocía el hospital. En 1592-1593 había estado allí convaleciente después de que un caballo le diera una coz. <<

[25] Sixto V; véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 181. <<

[26] Citado en John T. Spike, *Caravaggio*, p. 106. <<

[27] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 88, donde Bellori afirma que «Caravaggio no utilizaba rojos bermellón ni azules celeste en sus figuras, pero, cuando lo hacía, los atenuaba, pues decía que eran colores venenosos». <<

[28] Véase Fiora Bellini, «Tre documenti per Michelangelo di Caravaggio», pp. 70-71.

<<

[29] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 91. <<

[30] Véase Charles Scribner III, «In Alia Effigie: Caravaggio's London *Supper at Emmaus*», *Art Bulletin*, vol. 59, núm. 3 (septiembre de 1977), pp. 375-382, para una esclarecedora narración del joven Cristo y su significación teológica. <<

[31] El nombre del autor es Gaspare Celio, cuyo libro se publicó en Nápoles en 1638. Describió la pintura como «un Pastor Friso, al óleo, de Michelangelo da Caravaggio». Véase la entrada en John T. Spike, *Caravaggio*, entrada núm. 29 del catálogo en CD-ROM. <<

[32] Véase Conrad Rudolph y Steven F. Ostrow, «Isaac Laughing: Caravaggio, Non-Traditional Imagery and Traditional Identification», *Art History*, vol. 24, núm. 5 (noviembre de 2001), pp. 646-681. El artículo defiende la teoría de que el pintor pretendía representar a Isaac en vez de a san Juan. También ofrece un buen resumen de los testimonios documentales que contradicen su propio argumento. <<

[33] «Un quadro di San Gio: Battista col suo Agnello di mano del Caravaggio», citado en ibíd., p. 649. <<

[34] La describía como «di San Giovanni Battista del Caravaggio», citado en ibíd. <<

[35] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 72. <<

[36] Véase Sergio Benedetti, «Caravaggio's Taking of Christ: A Masterpiece Rediscovered», *Burlington Magazine*, vol. 135, núm. 1088 (noviembre de 1933), p. 740. <<

[37] Véase Niccolò Lorini del Monte, *Elogii delle piu principali S. Donne del sagro calendario, e martirologio romano* (Florenca, 1617), p. 316. Me llamó la atención sobre este pasaje el esclarecedor estudio de Pamela M. Jones sobre el contexto pauperista de la Roma de Caravaggio en su libro *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*; en particular, las páginas 75 y ss.

<<

[38] El sobrino y heredero de Cointrel, François, adquirió la insulsa y anodina escultura de Cobaert, encargó a otro artista que la completara y la colocó en una capilla de la Santissima Trinità dei Pellegrini, donde él mismo sería enterrado. <<

[39] Véase Irving Lavin, «Divine Inspiration in Caravaggio's Two St Matthews», *Art Bulletin*, vol. 56, núm. 1 (marzo de 1974), pp. 59-81. <<

[40] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*: la p. 45 para el comentario de Baglione y la p. 66 para el de Bellori. <<

[41] La tajante afirmación de Bellori de que *La incredulidad de santo Tomás* fue un encargo del «Marchese Vincenzo Giustiniani» está apoyada por la mayoría de las pruebas existentes. No hay duda de que en 1606 Giustiniani ya poseía la pintura, porque en el verano de aquel año escribió una carta comparando su *Incredulidad de santo Tomás*, de mano de Caravaggio, con una copia que había en Génova. Baglione afirmó que *La incredulidad de santo Tomás* fue un encargo de Ciriaco Mattei, pero probablemente se trata de uno de los pocos errores que comete. Quizá lo confundiera con *El beso de Judas*, que sí era para Mattei y que, extrañamente, Baglione no menciona en ningún momento. En suma, existe una posibilidad remota de que *La incredulidad de santo Tomás* fuera un encargo de Ciriaco Mattei y Vincenzo Giustiniani lo adquiriese más tarde. Pero lo más probable es que fuera para Giustiniani desde el principio. Puede consultarse un buen análisis de los argumentos y un resumen de los documentos relevantes en John T. Spike, *Caravaggio*, entrada correspondiente a *La incredulidad de santo Tomás* del catálogo en CD-ROM. <<

[42] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 264. <<

[43] Inventario del 9 de febrero de 1638; véase John T. Spike, *Caravaggio*, entrada de *Omnia vincit amor* en el catálogo en CD-ROM. <<

[44] El parecido con la *Victoria* de Michelangelo lo observó por vez primera Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 93. <<

[45] Véase Joachim von Sandrart, *L'Accademia Todesca della architettura, scultura e pittura...* (Nuremberg, 1675). Citado por Robert Enggass, «L'Amore Giustiniani del Caravaggio», *Palatino*, vol. 11 (1967), pp. 13-19. <<

[46] Esta idea la propuso Robert Enggass en el artículo citado en la nota anterior. Si la hipótesis fuera cierta, Cupido no estaría pisoteando las artes y las ciencias, sino inspirando su florecimiento en la familia Giustiniani. No obstante, tal interpretación se ve rotundamente desmentida por el inventario de Giustiniani realizado en 1638, en el que la pintura se describe como «Cupido menospreciando al mundo». También se contradice con la evidencia puramente visual de la pintura. En concreto, Caravaggio nunca podría haber pretendido que una coraza vacía por el suelo representara un elogio a las hazañas militares de su patrono. Además, tampoco resultaría verosímil convertir a un Cupido travieso y provocador, completamente desnudo, en un emblema neoplatónico del Amor Terrenal que inspira en el hombre la Creatividad Divina. <<

[47] Para una conversación anterior inspirada por una pintura de Cupido entre el coleccionista veneciano Gabriel Vendramin y el experto Anton Francesco Doni, véase Catherine Whistler, «Titian's *Triumph of Love*», *Burlington Magazine*, vol. 151, núm. 1277 (agosto de 2009), núm. 19, en la que el autor cita a Doni, *I marmi* (Venecia, 1552), vol. 3, fols. 40-51: «e fra l'altro mi mostrò un leone con un Cupido sopra. E qui discorremo molto della bella invenzione, e lodassi ultimamente in questo, che l'amore doma ogni gran ferocità e terribilità à persone». <<

[48] Las Courtauld Galleries de Londres conservan dos ejemplos particularmente buenos de baúles de boda en su estado original. Están embellecidos con complejas pinturas narrativas sobre el amor, extraídas de la mitología clásica, y con granadas partidas que derraman sus semillas, una suerte de plegaria simbólica por una unión fértil. <<

[49] Véase Charles Dempsey, «“Et nos cedamos amori”»: Observations on the Farnese Gallery», *Art Bulletin*, vol. 50, núm. 4 (diciembre de 1968), pp. 363-374. <<

[50] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 45-46. <<

[51] Véase Karel van Mander, *Het Schilderboek* (Haarlem, 1604), citado en Beverly Louise Brown, «The Black Wings of Envy: Competition, Rivalry and *Paragone*», en *The Genius of Rome*, catálogo a la exposición de la Royal Academy, p. 251. <<

[52] Véase Gianni Papi, «Cecco del Caravaggio», en *Come dipingeva il Caravaggio: atti della giornata di studio*, Mina Gregori (ed.) (Milán, 1996). <<

[53] Esta transcripción fue realizada a partir del manuscrito original del diario de Symonds por John Gash, que la publicó en *Burlington Magazine*, vol. 140, núm. 1138 (enero de 1998), pp. 41-42. <<

[54] Véase Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vol. 2, p. 418. <<

[55] Véase el ameno estudio revisionista de Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome* (Cambridge, 2002), p. 17. Estoy en deuda con su lúcido relato de los libelos y sus consecuencias, aunque no me convence su sugerencia de que Baglione fue la parte inocente injuriada en el asunto. <<

[56] He tomado las transcripciones de estos poemas de Anthony Colantuono, «Caravaggio's Literary Culture», en *Caravaggio, Realism Rebellion, Reception*, Genevieve Warwick (ed.) (Newark, 2006), p. 58. <<

[57] La tragedia *The Cenci* [*Los Cenci*], de Percy Bysshe Shelley, está inspirada en estos acontecimientos. <<

[58] Véase Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Roma*, p. 13. <<

[59] Los documentos aportados en el juicio por libelo se publicaron en su totalidad por vez primera en D. A. Dell'Acqua y M. Cinotti, *Il Caravaggio e il sue grandi opere da S. Luigi dei Francesi* (Milán, 1971), pp. 153-157. La traducción que se ofrece aquí es de Don Var Green y se puede consultar completa en Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 337-362. He realizado un par de pequeñas alteraciones para que coincida con mi propia traducción de los dos poemas en torno a los que giraba el caso y en alguna ocasión he conservado los usos italianos originales. <<

[60] El documento se reproduce completo en Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 357-358. <<

[61] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 26. <<

[62] Véase Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 358-362. <<

[63] Salini añadió el detalle sobre el puñetazo en el pecho en un testimonio posterior; lo he insertado aquí para mayor claridad. <<

[64] Este documento se reproduce completo en Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»* (segunda edición, Roma, 1979), p. 472. <<

[65] Véase Tullio Lazzari, *Ascoli in prospettiva* (Ascoli, 1722), p. 40. <<

[66] El documento está fechado el 6 de junio de 1605. Se cita y reproduce en una fotografía en Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor Praestantissimus»*, p. 53. <<

[67] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 57. La traducción es de Catherine Puglisi, *Caravaggio*, p. 420. <<

[68] Hoy en día mucha gente tiene libros que no lee, pero en la época de Caravaggio los libros eran tan caros que quien poseía un libro casi seguro que estaba familiarizado con su contenido. <<

[69] Véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 279. <<

[70] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 280. <<

[71] *Ibíd.*, p. 260. <<

[72] *Ibíd.*, p. 249. <<

[73] Esta traducción está tomada de *ibíd.*, p. 281; la transcripción más completa de estos documentos se encuentra en G. A. Dell'Acqua y M. Cinotti, *Il Caravaggio e il sue grandi opere da S. Luigi dei Francesi*, p. 158. <<

[74] G. A. Dell'Acqua y M. Cinotti, *Il Caravaggio e il sue grandi opere da S. Luigi dei Francesi*, p. 158. <<

[75] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 281. <<

[76] De origen secular, estos jefes eran elegidos para ese puesto por las familias nobles de la ciudad. Por lo tanto, reflejaban el faccionalismo y las ambiciones dinásticas rivales que existían al más alto nivel en la sociedad romana. Durante la llamada Sede Vacante, el interregno entre la muerte de un papa y la elección del siguiente —pero sólo entonces—, se permitía que los *caporioni* actuaran como jueces en los barrios que tenían bajo su control. En esos periodos con frecuencia se producían desórdenes. Véase Laurie Nussdorfer, «The Politics of Space in Early Modern Rome», *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 42 (1977), pp. 161-186. <<

[77] Todo este testimonio se encuentra en Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 41. <<

[78] *Ibíd.*, documento 47. <<

[79] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 282. <<

[80] El término «vilipendio de casas» fue acuñado por Elizabeth S. Cohen. Los pasajes que siguen tienen una gran deuda con su obra pionera en el campo de la historia social del siglo XVII, en especial su ensayo «Honour and Gender in the Streets of Early Modern Rome», *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 22, núm. 4 (primavera de 1992), pp. 597-625. <<

[81] Louis Richeome, *The Pilgrime of Loreto*, facsímil de la edición de 1629, *English Recusant Literature 1558-1640*, vol. 285, D. M. Rogers (ed.) (Londres, 1976), p. 33.

<<

[82] Miles de peregrinos visitaban Loreto cada año y su experiencia estaba orquestada en todos los detalles. Los diarios de peregrinaje de la Santissima Trinità dei Pellegrini, fundada por Filippo Neri y apoyada por los patronos que sufragaron la *Madona de Loreto* de Caravaggio, la familia Cavalletti, contienen abundante información sobre la estructura de una visita a Loreto y sugieren que el pintor quería evocar un peregrinaje real en su obra. <<

[83] La ubicación de las obras de Caravaggio en la geografía de Roma ha recibido relativamente poca atención. El ensayo de Pamela Jones, «The Place of Poverty in Seicento Rome», en *Altarpieces and Their Viewers*, contiene un penetrante análisis del significado de la situación geográfica de algunas obras de Caravaggio. <<

[84] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 90. <<

[85] Véase ibíd., p. 46. <<

[86] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 284. <<

[87] Véase G. A. Dell'Acqua y M. Cinotti, *Il Caravaggio e il sue grandi opere da S. Luigi dei Francesi*, p. 158. <<

[88] No se incluyó en las ediciones posteriores. <<

[89] Véase Jacob Hess, «Nuovo Contributo alla vita del Caravaggio», *Bolletino d'Arte*, anno 26, ser. 3 (julio de 1932), pp. 42-44. <<

[90] En los archivos judiciales de Roma se conserva un informe del *sbirro* que la detuvo. Véase Alessandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 38. <<

[91] Si esto es así (y desde luego es posible), habría utilizado la expresión en el mismo sentido que el soldado boloñés tuerto, quizá llamado Paulo Aldato, que, al parecer, dijo algo parecido en un acto criminal posterior en el que intervino Caravaggio. Aldato (si es que ése era su nombre) habría dicho que iba a ver a «*una sua puttana*» —una de sus putas— en una calle cercana. No se da a entender que Aldato fuera un proxeneta. Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 101. <<

[92] Más tarde afirmó que había intentado desafiar a Pasqualone a una pelea abierta y justa, pero probablemente sólo quería quedar mejor retrospectivamente. <<

[93] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documentos 48-52, 54. <<

[94] Giuliana Marcolini, «Cesare d'Este, Caravaggio, e Annibale Carracci: una duca, due pittori e una committenza “a mal termine”», en *Sovrane passioni: studi sul collezionismo estense*, Jadranka Bentini (ed.) (Milán, 1998), pp. 23-24. La carta de Ruggieri sobre la respuesta de Caravaggio está fechada el 2 de marzo de 1605. <<

[95] Si no hubiera sido por el descubrimiento de la correspondencia de Masetti, no se habrían conocido los detalles del viaje de Caravaggio a Génova. Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 53. <<

[96] *Ibíd.*, documento 55. <<

[97] *Ibíd.*, documento 56. <<

[98] Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 285. <<

[99] *Ibíd.* <<

[100] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 58. <<

[101] *Ibíd.*, documento 59. Esta traducción es un tanto libre; Masetti emplea la expresión «un' altra questione», que significa «otra cuestión». <<

[102] *Ibíd.*, documento 67. <<

[103] *Ibíd.*, documento 68. <<

[104] *Ibíd.*, documento 71. <<

[105] Finalmente, Carracci entregó su pintura al duque. Se cree que era idéntica a *El nacimiento de la Virgen*, del mismo artista, que se conserva en el Louvre. <<

[106] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 73-74. <<

[107] Véase Luigi Spezzaferro, «La pala de los palafreneros», *Colloquio* (1974), que reproduce los documentos relacionados con el encargo que se conservan en el archivo de la cofradía. <<

[108] *Ibíd.*; la traducción se incluye en John T. Spike, *Caravaggio*, donde la pintura aparece como la entrada núm. 48, lo mismo que los dos documentos siguientes. Véase una reproducción de este documento con la escritura de Caravaggio en la figura 65. <<

[109] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 90. <<

[110] Véase Gabriele Paleotti, «Discurso intorno alle imagini sacre e profane», en *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo a Controriforma*, vol. 2, P. Barocchi (ed.) (Bari, 1961), p. 370. <<

[111] Véase Roberto Longhi, *Opere complete* (Florencia, 1968), vol. 4, p. 58. <<

[112] Aunque la fecha de terminación de *El tránsito de la Virgen* es discutida, hay razones de peso para situarla muy cerca del final del periodo romano de Caravaggio, es decir hacia mayo de 1606. Antes del descubrimiento del contrato de la pintura, fechado el 14 de junio de 1601, la mayoría de los historiadores del arte databan la obra en 1606 por razones estilísticas. No parece que haya razones para cambiar esa opinión simplemente por el descubrimiento del contrato. Era frecuente que las pinturas se entregaran con retraso, a veces de varios años (recuérdense los esfuerzos del pobre Fabio Masetti). No hay duda de que la pintura está mucho más próxima en cuanto a su factura, paleta de colores y atmósfera a las obras tardías, posromanas, de Caravaggio que a las de 1601-1602, como *La cena en Emaús*. En mi opinión, la terminó inmediatamente después de la *Madona de los palafreneros*, pues está realizada en el estilo más suelto y libre del lado derecho de la obra —el lado de santa Ana—, que prefigura el estilo de los últimos años del artista. Como solución de compromiso algunos expertos la han situado hacia 1604, pero esto parece perverso si se tiene en cuenta tanto la evidencia de la propia pintura como la documentación existente. La primera referencia detallada a la obra aparece en una carta de Giulio Mancini fechada el 14 de octubre de 1606, en un contexto que sugiere poderosamente que se había finalizado unos meses antes. Hay otra referencia de aproximadamente la misma fecha en la correspondencia de un agente que trabajaba para el duque de Mantua, que señaló que los pintores de Roma se quejaban de que todavía no habían podido ver la pintura. Si Caravaggio realmente la hubiera terminado en 1604, sería muy extraño que, dos años después, sus amigos y rivales aún no la hubieran visto. Además, en su biografía del pintor, Mancini relaciona de manera explícita su rechazo con «el problema» que causó la ruina de Caravaggio, es decir, la muerte de Ranuccio Tomassoni. Por lo tanto, parece lógico pensar que ésta fue la última obra que el artista pintó antes de huir de Roma. <<

[113] A los santos nunca se les debe dar rasgos reconocibles de «personas de mala reputación», había escrito Paleotti. Gabriele Paleotti, «Discorso intorno alle imagini sacre e profane», p. 360. Agradezco a Opher Mansour que me indicara estas dos referencias. <<

[114] Véase Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, pp. 120, 132; véase también Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 195. <<

[115] Véase Michele Maccherini, «Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini», en *Prospettiva*, vol. 86 (1997), pp. 71-92. <<

[116] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 78. No está claro qué tipo de documento es; quizá un periódico. <<

[117] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 29-31. <<

[118] *Ibíd.*, p. 52. <<

[119] *Ibíd.*, p. 76. <<

[120] Véase Peter Burke, «Rome as Center of Information and Communication for the Catholic World 1550-1650», en *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, c. 1550-1650*, Pamela M. Jones y Thomas Worcester (eds.) (Leiden, Boston y Colonia, 2002), p. 259. <<

[121] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 81. <<

[122] Las pistas de tenis quedaron destruidas en un incendio que se produjo en el siglo XVIII. Actualmente, en ese lugar hay un aparcamiento subterráneo. Agradezco a Maurizio Marini que me mostrara el lugar exacto en donde estaban. <<

[123] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 85; aquí se ofrece la traducción de Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 286. <<

[124] *Ibíd.*, documento 82. <<

[125] Su informe sobre las heridas de Toppa todavía puede consultarse en la sección «Barbitonsores» de los Archivos del Estado Romano. Este documento confirma que el aliado de Caravaggio en la pelea efectivamente había resultado herido de gravedad. Véase ibíd., documento 80. <<

[126] *Ibíd.*, documento 83. <<

[127] *Ibíd.*, documento 84. <<

[128] *Ibíd.*, documento 95: «*initi duelli cum Michelangelo da Caravaggio... ac pro presenti duello*». <<

[129] Sobre el documento del que se habla a continuación, véase *ibíd.*, documento 101.

<<

[130] *Ibíd.*, documentos 163, 164. <<

[131] *Ibíd.*, documento 145. <<

[132] *Ibíd.*, documento 111. <<

[133] Agradezco a Sandro Corradini que me hablara de esta serie de documentos, que todavía no se han publicado. Puede consultarse otro extracto de su contenido en Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 313. <<

[134] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 109. Pontoni, que era abogado, también aparece en el documento 17, testificando en el caso de la agresión con un cuchillo de Fillide a Prudenza Zacchia. <<

[135] *Ibíd.*, documento 151. <<

[136] Véase Romolo Caggese (ed.), *Statuti della reppublica fiorentina. Volume 2: Statuto del poestà del anno 1325* (Florencia, 1921); y *Volumen statutorem civitatis Maceratae*, facsímil de la edición de 1553, Arnaldo Forni (ed.) ([s.l., s.f.]). Agradezco a Elizabeth S. Cohen y a Thomas S. Cohen que me permitieran leer su ensayo «*Sfregio: Facial Mutilation as Expressive Act*» cuando todavía era un borrador. Fue dicho ensayo lo que me llamó la atención sobre las multas legales que se citan en los libros de estatutos mencionados más arriba. <<

Notas de la *Quinta parte*

[1] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 31, 76. <<

[2] Un cuadro de una colección privada romana se ha propuesto como candidato repetidas veces, pero es tan torpe y sentimental que no puede ser obra de Caravaggio.

<<

[3] No se ha conservado ningún documento relacionado con esta obra. Románticamente se ha situado al final de la vida de Caravaggio —en la exposición del cuarto centenario organizada en Roma en 2010 se volvió a datar en 1610—, pero no se menciona entre los cuadros que se llevó a Roma cuando fue por última vez en julio de aquel año y, además, su estilo es muy distinto del de su última obra documentada, *El martirio de santa Úrsula*, que ahora se encuentra en la sala de juntas del Banco di Napoli. Como el estilo de *David con la cabeza de Goliat* está tan cercano a *Las siete obras de misericordia*, pintada en Nápoles en 1606-1607 —compárense, por ejemplo, el tratamiento de la luz en los paños estriados en las dos obras—, y dado que, en efecto, el cuadro entró en la colección Borghese (aún se puede contemplar en la Villa Borghese, en Roma), mi opinión es que Caravaggio lo pintó expresamente para Scipione Borghese a fin de obtener el perdón por sus delitos. La identificación de la cabeza de Goliat como un autorretrato de Caravaggio está aceptada universalmente a partir de la comparación con el retrato de Caravaggio realizado por Ottavio Leoni que se conserva en los Uffizi, y con otros autorretratos conocidos en la *oeuvre* de Caravaggio. <<

[4] Mancini es la fuente de esta información. Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 31. <<

[5] Según un inventario del palacio Borghese, no encargó un marco para ella hasta 1613. Véase la entrada correspondiente a la obra del catálogo en CD-ROM en John T. Spike, *Caravaggio*. <<

[6] Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 106, 23 de septiembre de 1606. <<

[7] Véase George Sandys, *A Relation of a Journey* (Londres, 1615), pp. 253-254. <<

[8] Citado por Jeanne Chenault Porter en «Reflections of a Golden Age: The Visitor's Account of Naples», en *Parthenope's Splendour: Art of the Golden Age in Naples*, publicado como *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, vol. 7, Jeanne Chenault Porter y Susan Scott Munshower (eds.) (Pensilvania, 1993), p. 11.

<<

[9] Véase Giuseppe Galasso, «Society in Naples in the Seicento», en *Painting in Naples 1606-1705: From Caravaggio to Giordano*, catálogo de la exposición en la Royal Academy of Arts, Londres, Clovis Whitfield y Jane Martineau (eds.) (Londres, 1982), p. 28. <<

[10] Es probable que los lienzos napolitanos de tejido abierto en los que Caravaggio pintó algunas de sus mayores obras fueran de origen inglés. Véase Clovis Whitfield, «Seicento Naples», en *Painting in Naples 1606-1705*, p. 19. <<

[11] Benedetto Croce, *History of the Kingdom of Naples*, Frances Frenaye (trad.), H. Stuart Hughes (ed.) (Chicago, 1970), p. 116. El texto de Croce se publicó por primera vez como *Storia del regno di Napoli* (Bari, 1925). <<

[12] Citado en *ibíd.*, p. 120. <<

[13] Citado en Giuseppe Galasso, «Society in Naples in the Seicento», en *Painting in Naples 1606-1705*, p. 25. <<

[14] Véase *ibíd.*, *passim*. <<

[15] Véase ibíd., p. 25. <<

[16] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 76-77. <<

[17] Véanse los detalles y documentos relativos a este encargo en Vincenzo Pacelli, «New Documents concerning Caravaggio in Naples», *Burlington Magazine*, vol. 119, núm. 897 (diciembre de 1977), pp. 819-829; y Vincenzo Pacelli, *Caravaggio: Le Sette opere di misericordia* (Salerno, 1984), p. 12. <<

[18] La cita está tomada del manuscrito de C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra del d'Engenio 1654-1689*, citado en Vincenzo Pacelli, *Caravaggio: Le sette opere di misericordia*, p. 12. <<

[19] Véase Ferdinando Bologna, «Caravaggio: The Final Years», en *Caravaggio: The Final Years*, catálogo de la exposición en la National Gallery (Londres, 2005), p. 22.

<<

[20] Tiberio del Pezzo fue el miembro de la hermandad que firmó los documentos para autorizar el pago a Caravaggio, pero como sólo era un delegado probablemente su papel fue marginal. Sobre los documentos relacionados con este encargo, véase Vincenzo Pacelli, *Caravaggio: Le sette opere di misericordia*, p. 102. <<

[21] Véanse las pp. 250-253 de la obra anterior. Caravaggio pintó un retrato de Marino en 1600 o en 1601. No se ha conservado. <<

[22] Véase Estelle Haan, *From Academia to Amicitia: Milton's Latin Writings and the Italian Academies* (Filadelfia, 1998), p. 122. <<

[23] *Ibíd.*, p. 119. <<

[24] Se puede consultar un útil resumen de estos documentos en John T. Spike, *Caravaggio*, en la entrada del CD-ROM correspondiente a ese cuadro. <<

[25] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 77, donde Bellori afirma que «para la iglesia de San Domenico Maggiore se le encargó hacer *La flagelación de Cristo atado a la columna* para la capilla Di Franco». En Rouen hay otra representación de *La flagelación* de medio cuerpo que los estudiosos atribuyen a Caravaggio, pero yo no estoy convencido. Otras dos versiones del tema, una en Lucca y otra en una colección privada suiza, fueron publicadas respectivamente por Roberto Longhi y Denis Mahon en la década de 1950, pero tampoco estoy convencido de que sean de mano de Caravaggio. <<

[26] Véase Vincenzo Pacelli, «New Documents concerning Caravaggio in Naples», p. 820. <<

[27] Véase Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (Nápoles, 1742-1743), pp. 275-276. Citado en John T. Spike, *Caravaggio*, en su entrada sobre *La flagelación*. <<

[28] Para cerrar el círculo de la fecunda interrelación entre pintura y escultura que es parte integral de la obra de Caravaggio cabría decir que, a su vez, él estaba profundamente influido por la escultura policroma de Lombardía y los *sacro monti*.

<<

[29] Véase Ann Tzeuschler Lurie y Denis Mahon, «Caravaggio's Crucifixion of St Andrew from Valladolid», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 64 (enero de 1977), pp. 3-24. Al parecer, en 1972 el cuadro se encontraba en un convento español y estaba a la venta en el mercado del arte en Suiza un año después; lo adquirió el Cleveland Museum of Art gracias a la L. C. Hanna Jr. Bequest en 1976. Véase la entrada sobre la pintura en el catálogo en CD-ROM en John T. Spike, *Caravaggio*. <<

[30] Véase *Caravaggio: The Final Years*, catálogo de la exposición, p. 109. La entrada de Keith Christiansen sobre esta pintura concreta aborda con extraordinaria lucidez los aspectos más generales relacionados con la controvertida cronología de las últimas obras de Caravaggio. <<

[31] La cita está tomada de *The Golden Legend*, de Jacobus de Voragine, traducida del latín y adaptada por Granger Ryan y Helmut Ripperberger (Nueva York, 1969), p. 13.

<<

[32] John Varriano, en su *Caravaggio: The Art of Realism* (Pensilvania, 2003), señala que «el bocio estaba relacionado geográficamente con las zonas montañosas y era especialmente frecuente en la región de Nápoles, que es donde se llevaron a cabo las primeras investigaciones sobre la enfermedad». <<

[33] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 314. <<

[34] Cuando Finson se lo llevó había asumido la propiedad individual del cuadro, pero se lo legó a su amigo y socio, Vinck. <<

[35] El cuadro fue vendido o regalado al emperador José II de Austria cuando visitó Amberes en 1781. <<

[36] Véanse los documentos pertinentes en John T. Spike, *Caravaggio*, en la entrada sobre esta obra en el catálogo en CD-ROM. <<

[37] Para la correspondencia de Mancini en relación con la venta de *El tránsito de la Virgen*, véase Michele Maccherini, «Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini», *Prospettiva*, vol. 86 (1977), pp. 71-92. <<

[38] Para la correspondencia de Magno con Chieppio, véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, pp. 308-310. <<

[39] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 110, 2-4 de noviembre de 1606. <<

[40] Véase Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 166-167. <<

[41] Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 313. <<

[42] *Ibíd.*, p. 313. <<

[43] Giacomo Bosio, *Dell'istoria della sacra religione* (Roma, 1594-1602), vol. 3, p. 574. Me llamó la atención sobre esta cita y la siguiente el artículo de David M. Stone, «The Context of Caravaggio's *Beheading of St John* in Malta», *Burlington Magazine*, vol. 139, núm. 1128 (mar. 1997), pp. 161-170. <<

[44] *Ibíd.*, vol. 3, p. 574. <<

[45] Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 79. <<

[46] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 266. <<

[47] Justo un año antes, a principios de 1606, Capeci había ayudado a otro pintor a viajar a Malta, proporcionando al artista en cuestión, un florentino cuyo nombre no se menciona, lienzos y pigmentos. También había organizado su paso a la isla a través de Mesina en Sicilia. Por razones desconocidas el pintor florentino nunca llegó a la isla, pero el episodio sugiere poderosamente que Capeci también participó en el traslado de Caravaggio a Malta. Véase Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta* (Malta, 2006), p. 22. <<

[48] Véase Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, pp. 132-133; Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, p. 20; Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 346. <<

[49] Se pudo establecer buena parte de esta secuencia de acontecimientos gracias al descubrimiento de una carta, ignorada durante largo tiempo, en el depósito Farnese en los Archivos Estatales de Nápoles. La escribió en junio de 1607 Alessandro Boccabarile, agente del duque Ranuccio Farnese: «Hace ocho días llegaron aquí cinco galeras de la Religión de Malta desde Provenza, bajo el mando del prior de Venecia, hermano del marqués de Caravaggio [es decir, Fabrizio Sforza Colonna]. Trajo a su madre, que se encontraba en la Torre del Greco con el príncipe de Stigliano [...]. Las mencionadas galeras saldrán con rumbo a Malta después de la festividad de san Juan, llevando con ellas dos galeras sin equipar que se acaban de construir en Provenza y, sobre todo, esclavos...». Este material fue descubierto por Antonio Ernesto Denunzio y se publicó en el catálogo de la exposición de la National Gallery *Late Caravaggio*, p. 49. <<

[50] El segundo capítulo de Keith Sciberras en *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, titulado «Virtuositiy Honoured, Chivalry Disgraced», es una inestimable fuente de información sobre el tiempo que Caravaggio pasó en Malta, buena parte de la cual ha sido hallada por el propio Sciberras en los archivos malteses. Para los documentos relativos al viaje a Malta, véase la p. 22. <<

[51] George Sandys, *A Relation of a Journey*, p. 234. <<

[52] Para estos documentos, véase el texto de John Azzopardi en el catálogo *The Church of St John in Valletta 1578-98 and the Earliest Record of Caravaggio in Malta*, Fr John Azzopardi (ed.) (Malta, 1978). <<

[53] Véase George Sandys, *A Relation of a Journey*, p. 230. <<

[54] Véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 345. <<

[55] Véase comandante Denis Calman, *Knights of Durance* (Malta, 1963), p. 12. <<

[56] Véase George Sandys, *A Relation of a Journey*, p. 230. <<

[57] Martelli no ocupó su cargo hasta 1608, cuando un agente Medici informó de su llegada al puerto siciliano: «Ayer llegaron aquí galeras de Malta y en ellas el prior Martelli, cuya salud es excelente, si bien ha envejecido mucho». Para esta cita, véase Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, p. 89. Stone ofrece un análisis claro y perceptivo del retrato de Martelli. El ensayo más informativo sobre la vida y la carrera de Martelli es de John Gash: «The Identity of Caravaggio's Knight of Malta», *Burlington Magazine*, vol. 139, núm. 1128 (marzo de 1997), pp. 156-160. Algunos autores siguen poniendo en tela de juicio la atribución de la pintura a Caravaggio, mientras que otros dudan que represente a Martelli. Pero una inscripción en un inventario de la colección Medici realizado a mediados del siglo XVII cita a Antonio Martelli como el modelo, y no veo razón alguna para dudarle. Era un hombre famoso y el cuadro probablemente se exhibió en el pasillo de Vasari junto con otras representaciones de dignatarios y notables que atesoraban los Medici, lo que hace tanto más probable que al realizar el inventario no se cometieran errores con el nombre. Se pensaba que Caravaggio no podía haber pintado a Martelli en Malta en 1607-1608 por haber sido nombrado prior de Mesina en 1606, por lo que la prueba documental que atestigua que en realidad no partió para Mesina hasta el otoño de 1608 es decisiva. Y, por último pero igualmente importante, la singular fuerza moral e intelectual de la obra, su concisión, la profundidad de su *chiaroscuro*, incluso detalles tales como el empasto un tanto grueso de los toques de luz en el prominente oído del modelo: todo apunta a un Caravaggio tardío. No sé quién podría haberla pintado si no. <<

[58] Véanse estos documentos en Fr. John Azzopardi, «Documentary Sources on Caravaggio's Stay in Malta», en *Caravaggio in Malta*, Philip Farrugia Random (ed.) (Malta, 1986, pp. 45-56; y Stefania Macioce, «Caravaggio a Malta e i suoi referenti», en *Storia dell'Arte*, vol. 81 (1994), pp. 207-208. Helen Langdon, en una conversación, me expresó sus reservas sobre si este documento se refiere realmente a Caravaggio. Como los caballeros de Malta eran tan proclives a la violencia en todo el mundo, la referencia a un homicidio no apunta necesariamente a Caravaggio como el receptor de uno de los dos títulos de caballero para los que se estaba solicitando la aprobación pontificia. No obstante, dado que Wignacourt concedió muy pocos títulos de Obediencia Magistral —de hecho, su renuencia a concederlos era tan grande que prácticamente los abolió—, parece improbable que en el mismo año concediera dos a hombres que habían cometido un asesinato. En mi opinión, está fuera de toda duda razonable que el hombre mencionado en el documento y Caravaggio son la misma persona. <<

[59] Véase la nota 47 anterior. <<

[60] Agradezco a Keith Sciberras que me explicara estos aspectos cruciales en las conversaciones mantenidas en Malta en 2001. <<

[61] Se ha sugerido que quizá pintara la obra in situ, en el propio oratorio de San Juan, pero no me parece probable pues en ese espacio la luz habría distado mucho de ser ideal, incluso en los meses de verano. En cualquier caso, no hay una prueba definitiva, pero me parece más probable que encontrara algún sitio y lo adaptara a sus necesidades. <<

[62] Algunos autores la han identificado con Salomé; otros, con la madre de Salomé, Herodías, consorte de Herodes. Pero sus ropas son de sirvienta. Todo en su concepción indica que ha de verse como un miembro del coro, no como un actor principal del drama. <<

[63] La inscripción a veces se ha interpretado como «fecit Caravaggio» («Caravaggio hizo esto»), en vez de «Fra Michelangelo». Pero el hecho de que fuera su pintura de recepción en la Orden de San Juan sugiere poderosamente que esta última es la lectura correcta. <<

[64] Citado en John T. Spike, *Caravaggio*, pp. 209-210. Fr. John Azzopardi publicó una fotografía del documento, con transcripción y traducción, en «Documentary Sources on Caravaggio's Stay in Malta», pp. 55-56. <<

[65] Agradezco a John T. Spike que me sugiriera que Dell'Antella podría ser el verdadero autor de la Bula y la implicación de que, al elogiar a Caravaggio como Apeles, Wignacourt recibía un elogio aún mayor como su patrono. <<

[66] Sobre la vida y la personalidad de Dell'Antella, véase Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 354; y Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, p. 80. <<

[67] Estoy en deuda con el esclarecedor artículo de Elizabeth Cropper sobre los vínculos entre Marino y Caravaggio: «The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 26 (1991), pp. 193-212. Sobre las conexiones entre el poema de Marino sobre Cupido dormido y el cuadro de Caravaggio, véanse las pp. 199-200. Las citas están tomadas de Giambattista Marino, *La Galeria*, Marzio Pieri (ed.) (Padua, 1979), vol. 1, pp. 273-277. <<

[68] Véase Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vol. 2, p. 650. <<

[69] Carta fechada el 24 de abril de 1610. Véase David Stone, «In Praise of Caravaggio's *Sleeping Cupid*: New Documents for Francesco dell'Antella in Malta and Florence», *Melita historica*, vol. 12, pp. 165-177. <<

[70] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 80. <<

[71] Véase la cita completa en italiano en la nota 33 del segundo capítulo en Keith Sciberra, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*. La presente traducción es mía. <<

[72] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 292. Esta traducción es más fiel que la de Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, pp. 52-53. Las palabras textuales de Baglione son importantes. <<

[73] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 80. <<

[74] Tengo una deuda de gratitud con Fr. John Azzopardi por orientarme en el archivo maltés y permitirme examinar los documentos —tanto los legibles como los borrados— sobre el delito y el castigo de Caravaggio en Malta. Keith Sciberras, que también compartió generosamente muchas informaciones conmigo en mis visitas a la isla, publicó los resultados de su examen con rayos X con el título «“Frater Michael Angelus in tumultu”: The Cause of Caravaggio’s Imprisonment in Malta», *Burlington Magazine*, vol. 144, núm. 1189 (abril 2002), pp. 229-232. Inevitablemente, mi relato de los acontecimientos que rodean el delito de Caravaggio se basa en buena medida en su investigación pionera. <<

[75] Según el Liber Conciliorum de Malta de 1608-1610, menos de dos años después del «tumulto» en el que estuvo involucrado Caravaggio, De Ponte fue condenado a dos meses por una pelea «*cum levi sanguinis effusione*» con cierto Fra Francesco Sarsale. Véase Keith Sciberras, «“Frater Michel Angelus in tumultu”: The Cause of Caravaggio’s Imprisonment in Malta», nota 37. <<

[76] De nuevo agradezco a Fr. John Azzopardi por ayudarme a encontrar una escalera y permitirme bajar a la *guva*. Keith Sciberras duda de que Caravaggio hubiera sido encerrado en la *guva* y sostiene que, con toda probabilidad, estuvo detenido en una de las prisiones semiabiertas del Castel Sant'Angelo. Pero, dado el deseo de Wignacourt de «no perderlo», tal y como había dicho cuando solicitó al Papa el permiso para nombrar caballero a Caravaggio, comparto la opinión de Fr. Azzopardi de que le encerraron en la *guva*, que, después de todo, era la cárcel de alta seguridad de la isla. También cabe señalar que, según una antigua tradición oral de Malta, Caravaggio estuvo en la *guva*. <<

[77] Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 81. <<

[78] Véase Faith Ashford, «Caravaggio's Stay in Malta», *Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 67, núm. 391 (oct. 1935), pp. 168-174. <<

[79] Véase Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, p. 34. <<

[80] Véase Faith Ashford, «Caravaggio's Stay in Malta», p. 174. <<

[81] *Ibíd.* <<

[82] Este documento fue publicado por A. Spadaro, «Il percorso smarrito e l'importante inedito: la presenza del pittore a Caltagirone», en *Foglio d'Arte*, vol. 8, núm. 2 (1984-1985), pp. 6-7; llegué a él gracias al ensayo de Gioacchino Barbera y Donatella Spagnolo «From *The Burial of St Lucy* to the Scenes of the Passion: Caravaggio in Syracuse and Messina», en el catálogo de la exposición *Caravaggio: The Final Years*, pp. 80-87. <<

[83] Véase George Sandys, *A Relation of a Journey*, p. 234. <<

[84] El manuscrito de Susinno, que contiene biografías de artistas que habían trabajado en Sicilia, y particularmente en Mesina, fue publicado por primera vez por Valentino Martelli en Florencia en 1960. La vida de Caravaggio incluida en el manuscrito de Susinno, fue reimpressa y traducida en Howard Hibbard, *Caravaggio* (véase la p. 381). Minniti había tenido una vida accidentada desde que regresó a su Sicilia natal hacia 1604 y en una ocasión incluso tuvo que buscar refugio en el monasterio carmelita de Siracusa «por homicidio involuntario»; véase Francesco Susinno, *Le vite dei pittori messinesi*, de 1724, Valentino Martelli (ed.) (Florencia, 1960), p. 117. En el otoño de 1608 ya se había redimido pintando numerosos retablos para las instituciones religiosas de Siracusa y Mesina. Trabajó frecuentemente con los franciscanos, lo que indica que tenía una estrecha relación con la orden. Su hermana, María, era terciaria capuchina. Véase Gioacchino Barbera y Donatella Spagnolo, «From The Burial of St Lucy to the Scenes of the Passion: Caravaggio in Syracuse and Messina», en el catálogo de la exposición *Caravaggio: The Final Years*, p. 81.

<<

[85] Véase Susinno en Howard Hibbard, *Caravaggio*, p. 381; de hecho, la iglesia y el monasterio adyacente no fueron asignados a los frailes de la orden menor franciscana hasta 1618. Pero ellos llevaban mucho tiempo presionando para que el templo fuera restaurado, por lo que la decisión de escoger a Caravaggio seguramente se tomó por intermediación suya. Los franciscanos eran la más pobre de las órdenes mendicantes. Es probable que sintieran simpatía por un artista cuya obra insistía tan rotundamente en la pobreza de Cristo y sus primeros seguidores. La intervención franciscana también apoya la versión de Susinno sobre el papel desempeñado por Minniti en la consecución del encargo para Caravaggio. <<

[86] El nombre de Lucía se derivaba de la palabra latina *lux*, que significa «luz», como sabían los primeros padres de la Iglesia. San Ambrosio, en sus comentarios al martirio de la santa, señaló que «en Lucía se dice la senda de la luz». <<

[87] Susinno reproducido en Howard Hibbard, *Caravaggio*, de donde procede la presente traducción. Véase la p. 381. <<

[88] Véase Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, pp. 35-36. <<

[89] Susinno reproducido en Howard Hibbard, *Caravaggio*, de donde procede la presente traducción. Véase la p. 386. <<

[90] *Ibíd.* Baglione revela el nombre del perro en un comentario jocoso en su vida del seguidor de Caravaggio Carlo Saraceni. Véase Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, fino a'tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* (Roma, 1642), p. 147. <<

[91] Véase Francesco Susinno, *Le vite dei pittori messinesi*, p. 119. <<

[92] Véase Vincenzo Mirabella, *Dichiarazioni della pianta delle antiche Siracusee d'alcune scelte medaglie d'esse e de' principi che quelle possedettero*(Nápoles, 1613), p. 89. El pasaje completo se cita en italiano en Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, p. 100. Doy aquí mi propia traducción. <<

[93] Véase Ferdinando Bologna, «Caravaggio: The Final Years», en *Caravaggio: The Final Years*, p. 32. <<

[94] Véase Keith Sciberras y David Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, pp. 36-37. <<

[95] Véase George Sandys, *A Relation of a Journey*, pp. 245-246. <<

[96] Susinno reproducido en Howard Hibbard, *Caravaggio*, de donde procede la presente traducción. Véase la p. 382. <<

[97] Los documentos de este encargo se han perdido, seguramente fueron destruidos en el catastrófico terremoto que asoló Mesina en 1908. Antes de su destrucción fueron transcritos y publicados. Véase V. Saccà, «Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche», en *Archivio storico messinese*, vol. 7 (Mesina, 1906), p. 58, y vol. 8 (Mesina, 1907), p. 78. <<

[98] Una prueba de que conocía los estatutos de los caballeros se encuentra en su propio retablo maltés, *La decapitación de san Juan*. La imagen de la prisión, con los reclusos, se basa claramente en una de las ilustraciones del libro de los estatutos de la orden. Véase David M. Stone, «The Context of Caravaggio's *Beheading of St John in Malta*», *Burlington Magazine*, vol. 139, núm. 1128 (marzo de 1997), pp. 161-170. También hay que señalar que el documento de entrega en el que se alude a Caravaggio como caballero de Malta está fechado en junio de 1609, siete meses después de su expulsión de la orden. Por lo tanto no parece realista sostener que no sabía nada de la expulsión. <<

[99] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 84. Caravaggio había hecho una súplica parecida a Scipione Borghese después del crimen. No obstante, la pintura de Londres es mucho más floja que *David y Goliat* de Borghese. Quien sujeta la bandeja con la cabeza no es Herodías (ni Salomé), sino una criada. <<

[100] Véase V. Saccà, «Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche». El nombre de Caravaggio no se menciona en el documento del 6 de diciembre, pero, dada su asociación con las órdenes mendicantes y con instituciones de caridad, y dada la observación de Susinno de que se marchó de Siracusa poco después de terminar *El entierro de santa Lucía*, que debió de estar acabado para su festividad el 13 de diciembre, es razonable suponer que Giovan Battista de' Lazzari tenía a Caravaggio en mente desde el principio. De hecho, su llegada a Mesina pudo haber propiciado la iniciativa misma. Tomo el documento del 6 de diciembre como el *terminus ante quem* de la llegada de Caravaggio a Mesina desde Siracusa. <<

[101] Susinno reproducido en Howard Hibbard, *Caravaggio*, de donde procede la presente traducción. Véase la p. 382. <<

[102] Como señaló George Sandys, en Sicilia se toleraba el ritual oriental: «Su religión es romana; sin embargo, hay no menos de diez mil que pertenecen a la Iglesia griega, que está tolerada». Véase George Sandys, *A Relation of a Journey*, p. 238. <<

[103] Susinno reproducido en Howard Hibbard, *Caravaggio*, de donde procede la presente traducción. Véase la p. 385. <<

[104] *Ibíd.* Véase la p. 385. <<

[105] Puede encontrarse en incontables iconos de la Virgen y el Niño. Uno de los ejemplos más famosos es el icono más sagrado de Rusia, *Nuestra Señora de Vladímir*, cuyo origen está en Constantinopla en el siglo XI y que fue llevado a Kiev cien años después para conmemorar la conversión al cristianismo de los pueblos de Rusia. Caravaggio debió de conocer el motivo en los iconos de Sicilia o por las tradiciones de la pintura italo bizantina de los siglos XIII y XIV, de la que hay ejemplos en toda la península italiana. <<

[106] Susinno reproducido en Howard Hibbard, *Caravaggio*, de donde procede la presente traducción. Véase la p. 385. <<

[107] *Ibíd.* Véase la p. 386. <<

[108] *Ibíd.* <<

[109] *Ibíd.* <<

[110] Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 84. <<

[111] Llego a esta fecha por sentido común. Sabemos que Caravaggio fue herido de gravedad por un grupo que le atacó en Nápoles a finales de octubre de 1609, como se explicó. Los dos únicos cuadros que pueden fecharse después de ese momento, *La negación de san Pedro* y *El martirio de santa Úrsula*, son tan radicalmente distintos de sus pinturas sicilianas que la diferencia sólo puede atribuirse lógicamente a la incapacidad y la enfermedad. También sabemos que Caravaggio pintó un gran retablo para la capilla Fenaroli en Sant'Anna de' Lombardi durante su segunda y última estancia en Nápoles, es decir, después de llegar allí desde Palermo en 1609. No pudo haberlo pintado en su primera visita a la ciudad porque su patrono no adquirió los derechos de la capilla hasta el 24 de diciembre de 1607, cuando Caravaggio ya se había marchado a Malta. En mi opinión, la evidencia visual de *La negación de san Pedro* y *El martirio de santa Úrsula* demuestra que Caravaggio las pintó cuando apenas podía sujetar el pincel. Estas obras atestiguan que había sufrido lesiones en la vista, así como seguramente en el sistema nervioso. Por lo tanto, es inconcebible que hubiera podido pintar un retablo grande y ambicioso después del asalto de finales de octubre de 1609. En otras palabras, debió de haber pintado el retablo Fenaroli en Nápoles antes de ser herido. Incluso aunque trabajara de un tirón y recibiera el encargo en el momento de su llegada a Palermo, necesitaría al menos de cuatro a seis semanas para pintarlo. Por lo tanto, tuvo que regresar a Nápoles entre cuatro y seis semanas antes del asalto de finales de octubre. Sobre esta base, sostengo que regresó a Nápoles hacia la primera semana de septiembre. <<

[112] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 53. <<

[113] *Ibíd.*, p. 84. <<

[114] Baso esta suposición en que sabemos con seguridad que Caravaggio *abandonó* Nápoles desde el Palazzo Colonna al término de su segunda estancia en la ciudad, en julio de 1610: ese hecho está documentado. Dado que todas las fuentes tempranas coinciden en afirmar que desde Palermo se marchó a Nápoles porque temía ser perseguido, parece lógico suponer que en 1609-1610 permaneció todo el tiempo en el Palazzo Colonna de Chiaia, bajo la protección de la Marchesa Costanza Colonna. <<

[115] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 77. <<

[116] Véase el razonamiento que sustenta estas afirmaciones sobre la datación de *La Resurrección* perdida en la nota 111 anterior. <<

[117] Véase Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie...* (París, 1758), vol. 1, pp. 171-172; el pasaje se cita en Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, p. 568. <<

[118] «*Orgie siffatte*»: véase un útil resumen del poema en Giuseppe Ferrari, *Opuscoli politici e letterari* (Nápoles, 1852), p. 462. Puede consultarse el poema completo en Giulio Cesare Cortese, *Opere* (Nápoles, 1666), 6 vols. <<

[119] Véase Giambattista Basile, «Talia, ovvero lo Cerriglio», *Egloga III, Le Muse Napolitane*, en *Collezione di tutti i poemi in lingue napolitane*, tomo 21, vol. 2 (Nápoles, 1788), p. 267: «Lloco le Cortesciane / Fanno lo squazzatorio: / E all'uocchie de corrive, / A spesa de perdente / Ne sporpano tant' ossa...». <<

[120] Citado en Salvatore di Giacomo, *La prostituzione in Napoli nei secoli xv, XVI e XVII: documenti inediti* (Nápoles, 1899), p. 82. <<

[121] Véase Giambattista Basile, «Talia, overo lo Cerriglio», p. 257. La expresión exacta de Basile es «*dove trionfa Baco, dove se scarfa Venere*»: traduzco *se scarfa*, en dialecto napolitano, por «se rehúye», siguiendo el experto consejo de Nicholas Stone Villani, que amablemente consultó en mi nombre a varios especialistas en el uso histórico del napolitano. <<

[122] Véase Salvatore di Giacomo, *La prostituzione in Napoli*, p. 83. <<

[123] *Ibíd.*, p. 119. <<

[124] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 292. <<

[125] Véase Michele Maccherini, «Caravaggio nel cargeggio familiare di Giulio Mancini», p. 83. <<

[126] Véanse Segunda parte (Tiempos violentos) y Tercera Parte («La próxima vez no te escaparás»). <<

[127] Ésta es aproximadamente la traducción que da Friedlaender en *Caravaggio Studies*, p. 236. He traducido *affronto* como «afrentó», en vez de «insultó», porque está más cerca del italiano, que lleva un significado implícito, como se explicará en la Quinta Parte (La venganza de un caballero). <<

[128] De nuevo ésta es la traducción aproximada que da Friedlaender en *Caravaggio Studies*, p. 251. He corregido la transcripción errónea de «Herodías» por «Salomé».

<<

[129] Susinno en Howard Hibbard, *Caravaggio*, p. 386. <<

[130] Muy especialmente por Maurizio Marini. Le agradezco que compartiera conmigo sus puntos de vista durante dos fascinantes días de excursiones y peregrinaciones por la Roma de Caravaggio en el otoño de 2001. Debo añadir que cuando Marini expuso su opinión de que Tomassoni podría haber sido el responsable del ataque, Keith Sciberras todavía no había publicado los hechos del delito de Caravaggio en Malta, lo que inclinó considerablemente la balanza hacia Malta como el lugar del que partió el ataque. En otras palabras, Marini no conocía todos los datos cuando expuso su hipótesis. <<

[131] Véase el segundo capítulo de Keith Sciberras en *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, nota 49. <<

[132] Keith Sciberras, que descubrió el delito de Caravaggio en Malta, examinó el libro con rayos X para leer los documentos. En su informe señala que se pintó encima de los registros relacionados con el delito no mucho después de haberse escrito, es decir, si esto se hizo a principios del siglo XVII, es congruente con la idea de que la destrucción de pruebas podría haber sido organizada por el propio Roero. Véase Keith Sciberras, «“Frater Michael Angelus in tumultu”: The Cause of Caravaggio’s Imprisonment in Malta», pp. 229-232. <<

[133] Véase Michele Maccherini, «Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini», p. 83. <<

[134] En toda la *oeuvre* conocida de Caravaggio sólo hay otro cuadro pintado en el estilo tristemente disminuido de su último año y es *El martirio de santa Úrsula*, que se examina en la Quinta Parte (Las dos últimas pinturas). Esa pintura se puede datar con seguridad a partir de los documentos originales relativos a su encargo. Se trata de dos obras con características distintivas, que muestran claramente una menor destreza manual del pintor que sólo puede atribuirse a sus heridas. <<

[135] Para todos los documentos relativos a *El martirio de santa Úrsula*, véase Vincenzo Pacelli, «Caravaggio 1610: la “Sant’Orsola confitta dal tiranno” per Marcantonio Doria», *Prospettiva*, vol. 23 (octubre de 1980), pp. 24-30. Se han publicado traducidos en John T. Spike, *Caravaggio*, en la entrada sobre la pintura del catálogo en CD-ROM. <<

[136] La fecha de su partida se puede deducir de la duración del viaje por mar de Nápoles a Palo, donde pretendía desembarcar con sus pertenencias y continuar por tierra —aproximadamente siete días—, y la fecha de su muerte, que debió de producirse entre el 18 y el 21 de julio de 1610. <<

[137] Véase Helen Langdon, *The Lives of Caravaggio*, p. 85. <<

[138] Los pormenores del trato se desprenden de la carta de Deodato Gentile a Borghese del 29 de julio de 1610 sobre la muerte de Caravaggio; véase Quinta parte (La historia del patrón de la faluca). <<

[139] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 292. <<

[140] Véase el italiano original de Baglione, reproducido en Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 233. <<

[141] Baglione utiliza las palabras *in cambio*, una expresión que con frecuencia se ha traducido engañosamente como «por error», pues se supone que Baglione quería dar a entender que Caravaggio fue «cambiado» (por así decirlo) por otra persona. Pero en el uso italiano del siglo XVI y comienzos del XVII, *in cambio* es principalmente una expresión de énfasis con poco significado real, que tiene una fuerza similar a «en efecto». A veces también puede implicar la idea de un cambio rápido, en cuyo caso «de repente» es una traducción apropiada. Es probable que Baglione la utilizara en este último sentido. Las traducciones erróneas modernas siguen a Bellori, que claramente basó su relato de la muerte de Caravaggio en el de su predecesor, Baglione. Parece que él también malinterpretó el uso de *in cambio*, amplificándolo en su propia versión de un arresto por error, como se verá a continuación, en la Quinta parte (La historia del patrón de la faluca). <<

[142] Aparte de la expresión «de repente» —explicada en la nota anterior— he utilizado la traducción que da Walter Friedlaender en *Caravaggio Studies*, p. 236. <<

[143] Véase la n. 141 anterior. <<

[144] He utilizado la traducción de Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, pp. 251-252. <<

[145] *Ibíd.*, p. 258. <<

[146] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 138, 28 de julio de 1610. <<

[147] *Ibíd.*, documento 140, 31 de julio de 1610. <<

[148] Se ha dado mucha importancia a esta referencia a Procida y se han pergeñado muchas teorías paranoicas sobre un fundamento tan débil. Pero quien dijo a Borghese que Caravaggio había muerto allí quizá sólo estuviera haciendo una deducción lógica sabiendo que el pintor había partido de Nápoles. El viajero inglés George Sandys tuvo exactamente esa experiencia cuando salió de Nápoles para dirigirse a Roma, pocos años después de Caravaggio: le sorprendió una tormenta y acabó haciendo una visita no programada a la isla antes de continuar a Roma, vía Nettuno. <<

[149] Se han perdido las cartas de Borghese de este intercambio. No obstante, el contenido de su carta del 23 de julio puede inferirse de las cartas que Gentile le envió a él, que sí sobreviven. Todos estos documentos fueron descubiertos por Vincenzo Pacelli, gracias a su brillante trabajo detectivesco en los archivos napolitanos. Se reproducen, junto con muchos otros documentos de los archivos, en Sandro Corradini, *Materiali per un processo*. <<

[150] Para llegar tan rápido el correo debió de haber viajado en posta, pues Nápoles está a 230 kilómetros de Roma. <<

[151] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 139, 29 de julio de 1610. <<

[152] Véanse, en particular, las imaginativas secciones finales de la cuasi biografía del pintor escrita por Peter Robb, *M* (Sydney, 1988), [*M. El enigma de Caravaggio*, Barcelona, Alba, 2006], en la que el Papa, Costanza Colonna y los caballeros de Malta habrían conspirado para que Caravaggio fuera asesinado. Vincenzo Pacelli, que descubrió la correspondencia de Gentile con Borghese, también cree en una trama. En su opinión, Caravaggio habría sido víctima de una conspiración de los caballeros de Malta, Costanza Colonna y Scipione Borghese, según me dijo en una conversación en 2001. El motivo de los confabulados, según Pacelli, fue que estaban convencidos de que Caravaggio no sólo había dejado de creer en Dios, sino que estaba utilizando sus encargos más importantes para profesar, por así decirlo, su herético ateísmo en un código sutil. El principal ejemplo que me dio Pacelli de una infiltración presuntamente atea de Caravaggio en la Iglesia fue *Las siete obras de misericordia*. Le agradezco que compartiera sus teorías conmigo, pero debo decir que me parecen inverosímiles. <<

[153] Agradezco al historiador naval maltés Joseph Sciberras que me explicara cómo funcionaba realmente el transporte por faluca en la Italia de comienzos del siglo XVII.

<<

[154] Cuando George Sandys fue allí desde Nápoles unos años más tarde, desembarcó en el puerto de Nettuno (véase la nota 148 anterior), mucho más tranquilo, para evitar ser identificado como inglés y protestante. <<

[155] Me di cuenta de esto en una visita a Palo en 2001. La antigua fortaleza todavía existe, aunque actualmente es un hotel de lujo visitado por destacados políticos y vividores italianos con sus amigas supermodelos. Aún puede verse en el muro el símbolo del antiguo servicio postal. <<

[156] Además, hacer el viaje a pie habría sido contradictorio con su propósito, que era llegar a Porto Ercole preferiblemente antes que la embarcación o, en el peor de los casos, al mismo tiempo. Si Caravaggio hubiera llegado cuatro o cinco días después de salir de Palo, la faluca ya habría abandonado Porto Ercole. Así que si no podía disponer de un caballo o caballos, no habría tenido sentido ni siquiera intentar el viaje. <<

[157] Durante todo 1610 se negó a anotar los nombres de los muertos. Agradezco a Giuseppe La Fauci que me mostrara el registro de defunciones de ese periodo en los archivos del pueblo y que me explicara la ausencia de registros para el año en cuestión. El certificado de defunción que se «descubrió» en 2001 en Porto Ercole, un papel suelto con el nombre de Caravaggio escrito en él, no se corresponde con la forma en que las muertes se anotaban convencionalmente en Porto Ercole: es decir, como entradas en el registro de defunciones. Estoy seguro de que el documento es una falsificación. <<

[158] En Langdon, *Caravaggio: A Life*, p. 388, la autora señala equivocadamente que esta expresión significa «mar encrespado» y sugiere que se avecinaba una tormenta y que se estaba levantando un fuerte oleaje, lo que obligó a alejar la faluca de la orilla. Pero *alto mare* no significa eso; simplemente es «alta mar». <<

[159] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 141, 31 de julio de 1610. <<

[160] Véase Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, p. 293. <<

[161] Véase Sandro Corradini, *Materiali per un processo*, documento 144, 10 de diciembre de 1610. <<

[162] Citado en Carlton Lake, *In Quest of Dalí* (Michigan, 1969), p. 46. <<

[163] Los comentarios de Martin Scorsese se han transcrito directamente de las conversaciones mantenidas con el autor en diciembre de 2005, que incluyeron una entrevista filmada que se retransmitió en *The Cultural Show* (BBC Television, dirigido por David Shulman). <<