



CARAVAGGIO

Gilles Lambert

TASCHEN

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

26

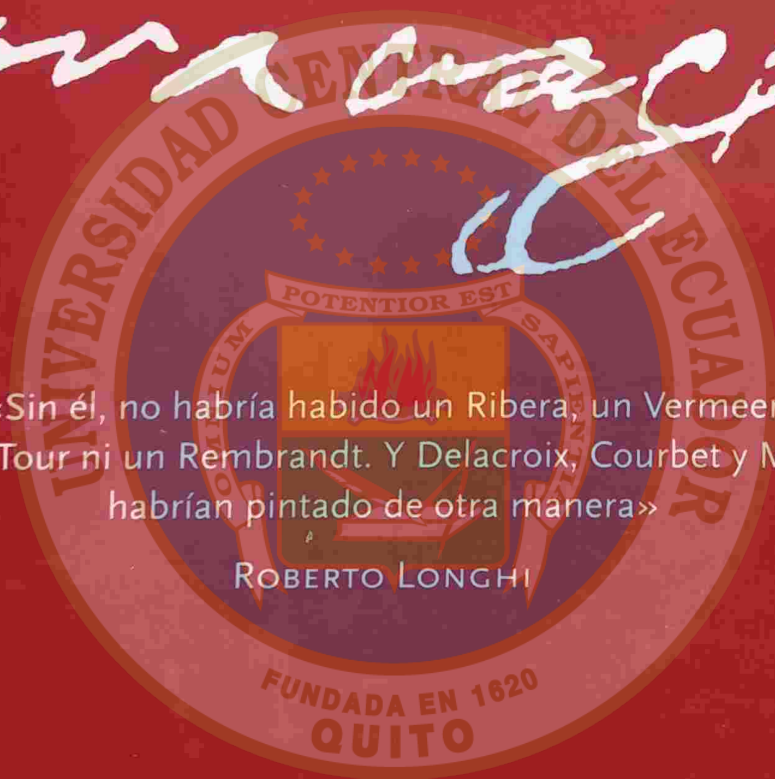
Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

Caravaggio

«Sin él, no habría habido un Ribera, un Vermeer,
un la Tour ni un Rembrandt. Y Delacroix, Courbet y Manet
habrían pintado de otra manera»

ROBERTO LONGHI



Gilles Lambert



UNIVERSIDAD CENTRAL

CONTROL DE BIENES



5086236

CT- P.92

CARAVAGGIO

1571-1610

Editado por Gilles Néret



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN

KÖLN LONDON MADRID NEW YORK PARIS TOKYO

PORTADA:

Amor vencedor, hacia 1601–1602

Óleo sobre lienzo, 156 x 113 cm

Berlín, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz

PÁGINA 1:

Anónimo

Retrato de Caravaggio según un dibujo de Ottavio Leoni (pág. 92)

siglo XVII

Milán, Collection Bertarelli

PÁGINA 2:

Baco enfermo o *Bacchino malato* (detalle), hacia 1593–1594

Óleo sobre lienzo, 67 x 53 cm

Roma, Galleria Borghese

Autorretrato del artista convaleciente

CONTRAPORTADA:

Concierto de jóvenes o *Los Músicos* (detalle), hacia 1595–1596

Óleo sobre lienzo, 92 x 118,5 cm

Nueva York, Metropolitan Museum of Art



Cabeza de Medusa, hacia 1598–1599

Óleo sobre lienzo, adherido a un escudo de madera de álamo, 60 x 55 cm

Florencia, Galleria degli Uffizi

© 2001 Taschen GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

Textos: Gilles Lambert, París

Diseño de la cubierta: Angelika Taschen, Colonia

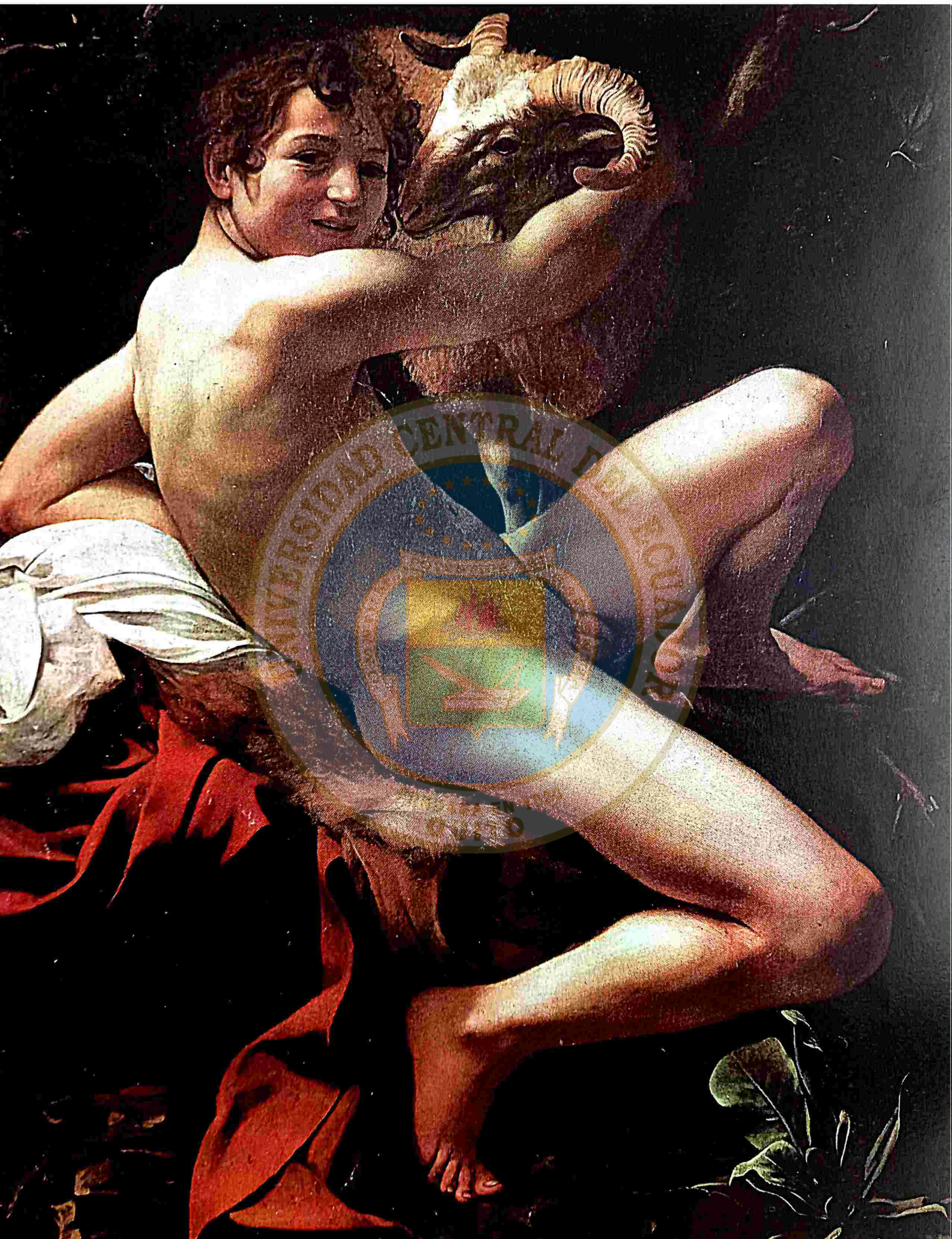
Traducción: P.L. Green, Aquisgrán/Madrid

Printed in Germany

ISBN 3-8228-5837-4

Índice

6	Un proscrito del arte	
18	Un revolucionario inquieto	1571–1592
46	El maestro de las tinieblas	1592–1606
80	Los años de vida errática o la serenidad inaccesible	1606–1610
92	Vida y obra	



Un proscrito del arte

Su pintura era escandalosa; su vida no lo fue menos. Michelangelo Merisi, llamado Caravaggio (el nombre, de su pueblo natal, situado cerca de Bérgamo), tuvo una fama pésima. Antes de él, también otros artistas geniales habían tenido dificultades con la justicia: Duccio, por ejemplo, fue un borracho y pendenciero. Perugino, amante de las riñas y de las luchas callejeras, estuvo en prisión en su juventud. El orfebre Benvenuto Cellini, acusado de estafa, homicidio y sodomía, fue encerrado en el castillo de Sant' Angelo de Roma. Caravaggio fue arrestado y encarcelado en varias ocasiones, después de confesar el asesinato de su contrincante, al que acusó de haber hecho trampa en el juego de «pallacorda». Los rumores le atribuyeron otros crímenes. Este gran pintor, que trabajaba a una velocidad increíble, directamente sobre el lienzo, sin bosquejar siquiera los personajes, fue llevado de mazmorra en mazmorra, y cada vez les era más difícil a sus poderosos protectores sacarle de los calabozos. De su última prisión, en la isla de Malta, se evadió de manera hartamente arriesgada –como Cellini del castillo de Sant' Angelo–. Había sido encarcelado, probablemente, por lo que hoy se denomina pedofilia. Proscrito, se decretó su busca y captura; Caravaggio desapareció en una playa al sur de Roma, quizá asesinado como el cineasta Pier Paolo Pasolini en 1975. No había cumplido aún los cuarenta años.

Caravaggio es el pintor más misterioso y sin duda el más revolucionario de la historia del arte. En Roma, treinta años después de la muerte de Miguel Ángel, desencadenó una violenta reacción contra el Manierismo, «la manera» de pintar de sus predecesores, que juzgaba limitada, amanerada, académica. Impuso un nuevo lenguaje realista, teatral, escogiendo en cada tema el instante más dramático, reclutando sus modelos en la calle, incluso para las escenas más sagradas como *Muerte de la Virgen*, que no dudó en pintar como escena nocturna, algo que ningún artista había osado hacer antes. Proclamó la primacía de la naturaleza y de la verdad.

Fue, en pintura, la apoteosis de lo que se llamará, más tarde, el arte barroco. La época, en el paso del siglo XVI al XVII, está marcada por el frenesí, el exceso, el éxtasis. Del Concilio de Trento salió la Contrarreforma: al rigor de Lutero y Calvino, que habían expulsado cuadros y esculturas de lugares sacros, los papas y los jesuitas opusieron una abundancia de imágenes, de ornamentos, de colores, de contrastes y de decoraciones, para deslumbrar a los fieles, subrayando el predominio de Roma. Claudio Monteverdi inventó la ópera. La obra de Caravaggio se integró en ese momento impetuoso y lo amplificó. Cada una de sus obras es un escándalo, por lo



Miguel Ángel
Ignudi, 1509
Detalle del fresco de la Capilla Sixtina, al lado del *Diluvio* y por encima de la *Sibila de Eritrea*.

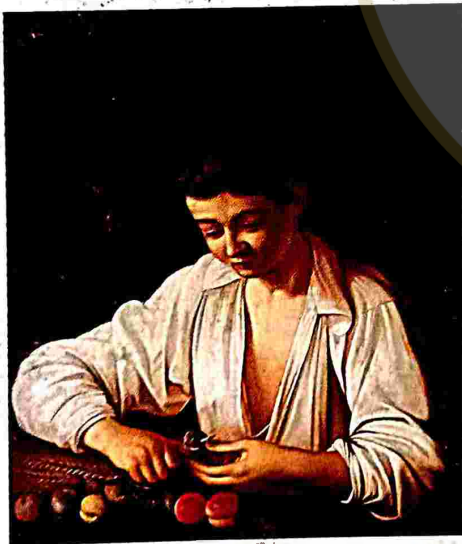
PÁGINA 6:

San Juan Bautista, 1599–1600
Óleo sobre lienzo, 129 x 94 cm
Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina

Como a Caravaggio, también a Miguel Ángel –su ilustre predecesor– le gustaba pintar jóvenes efebos, modelos o amantes suyos. Mientras que los *Ignudi* de Miguel Ángel reflejan siempre la belleza de un criatura divina, los de Caravaggio siempre son equívocos.

Muchacho con cesto de frutas,
aprox. 1593-1594
Óleo sobre lienzo, 70 x 67 cm
Roma, Galleria Borghese

Muchacho con un jarrón de rosas
(¿copia?), 1593-1594
Óleo sobre lienzo, 67,3 x 51,8 cm
Atlanta (Georgia), Art Association Galleries
of Atlanta, The High Museum of Art



Muchacho pelando una fruta (¿copia?) hacia
1593-1594. Óleo sobre lienzo, 75,5 x 64,4 cm
Roma, colección particular

PÁGINA 9:

Muchacho con cesto de frutas (detalle)
Habrá que esperar hasta 1596 para que
Caravaggio pinte su Primer retrato femenino:
Magdalena penitente (pág. 28).

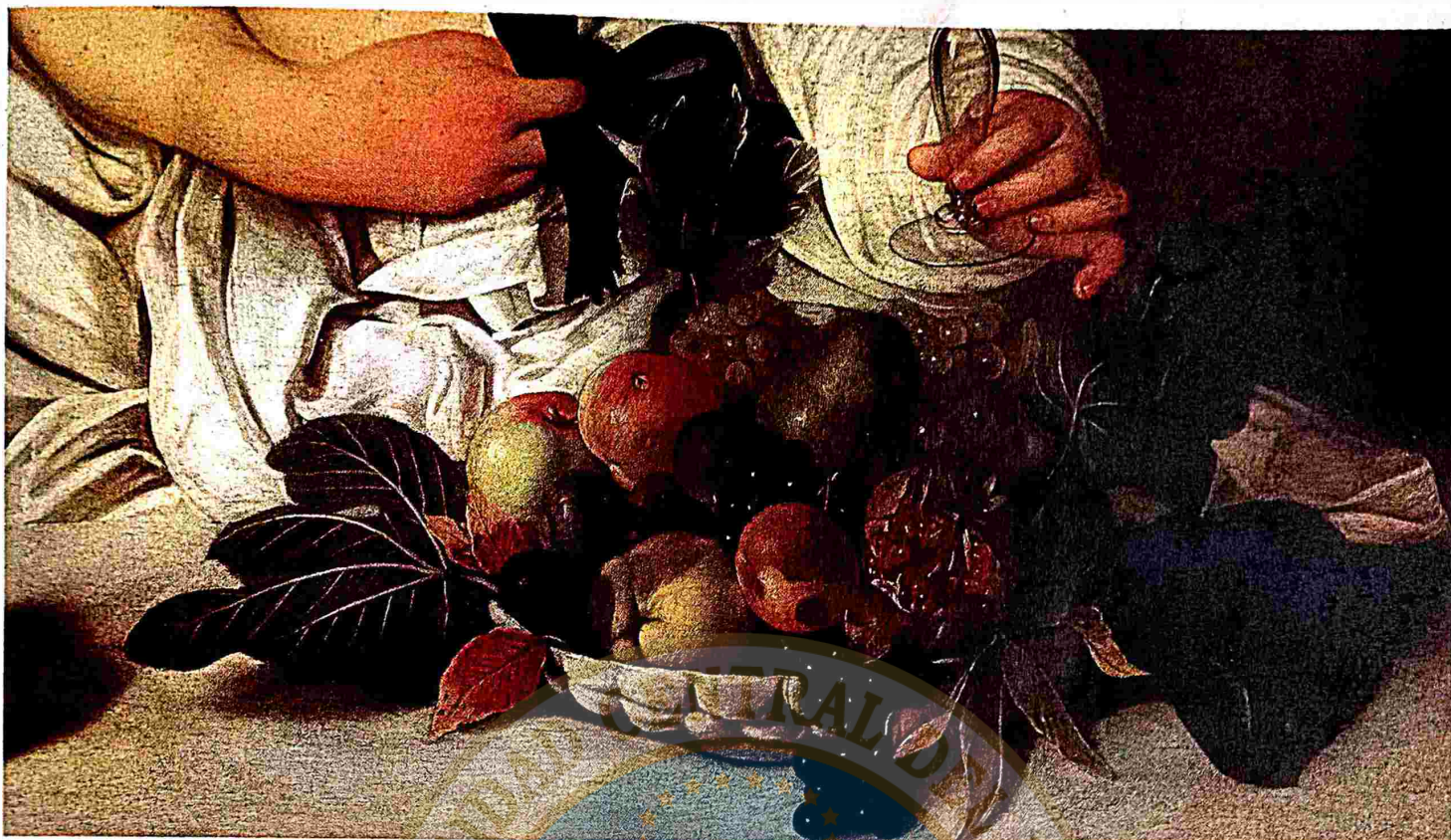
que algunos se indignaron. Nicolas Poussin, que llegó a Roma poco después de la muerte de Caravaggio, declaró: «Vino a destruir la pintura».

La onda expansiva que desencadenaron sus obras fue poderosa y persistente, pero la memoria de Caravaggio no resistió tanto. El artista cayó en el olvido. Habría que esperar tres siglos para que se le hiciera justicia. Su nombre volverá a la superficie a finales del siglo XIX; pero el público solo lo descubrirá, y calibrará su verdadera dimensión, con los trabajos del crítico Roberto Longhi, hacia 1920. Este reconoció la influencia de Caravaggio sobre todo el siglo XVII (Rembrandt, etc.) e incluso más allá, hasta Delacroix, Géricault (quien copió la *Deposición* de Caravaggio antes de abordar *Los naufragos de la Medusa*; pág. 63), Courbet y Manet. «Después de Miguel Ángel, ningún otro pintor italiano ha ejercido tanta influencia», dijo el crítico norteamericano Bernard Berenson, quien le consideró «incongruente» y no lo estimaba especialmente. «Después de él, la pintura ya no podía ser como antes. Su revolución fue una modificación profunda e irreversible de la relación sentimental e intelectual entre el artista y el objeto de su mirada», escribió Giuliano Briganti. Y André Berne-Joffroy, secretario de Paul Valéry, resumía: «Lo que, después del Renacimiento, comienza con Caravaggio es simplemente la pintura moderna».

Escandaloso, provocador, inadmisible en vida, Caravaggio lo siguió siendo después de muerto. Como no se encontró su cadáver, algunos pretendieron que había simulado su muerte para zafarse de sus perseguidores.







Su primer biógrafo, el pintor Giovanni Baglione, le odiaba y no tuvo miramientos con su memoria. La calumnia se expandió. Se le acusó de plagio, de hurto. Sus obras se atribuyeron a sus rivales, artistas consolidados: el Cavalier d'Arpino, para quien Caravaggio trabajó desde su llegada a Roma, Guido Reni, quien tan poca similitud tenía con él, el Guercino, Domenichino, Giuseppino, Albani e incluso Ribera o Zurbarán. Por el contrario, se le atribuyó, según Berenson, «todo lienzo que presentara, con fuertes contrastes de luz, enormes personajes obesos y vulgares, instalados sacrilegamente en el papel de Cristo o de los Apóstoles, figuras empenachadas, hordas de hombres y mujeres de aspecto vicioso y achispado, bribonzuelos ocupados en el juego de los dados y en estafar».

Los pocos comentaristas que mencionan su nombre, como Joachim Winckelmann en 1750, apenas le conceden importancia. Las tinieblas que introdujo en la pintura también oscurecen su recuerdo. Desapareció de las listas, de las cronologías, de la historia del arte. El padre Lanzi, en su «Historia de la pintura en Italia», de seis tomos (1820), yerra su nombre: le llama Michelangelo Amerighi o Morigi... y le dedica tan solo dos párrafos. Stendhal, gran admirador de Guido Reni (al que juzga superior a Rafael) le menciona solo en dos ocasiones en su «Historia de la pintura en Italia»; en sus «Paseos en Roma», en San Luis de los Franceses, recomienda los frescos de Domenichino antes que los de Caravaggio, en los que no ve más que «personajes groseros y enérgicos campesinos».

Curiosamente, también los románticos dejan de lado a Caravaggio. Balzac no lo menciona en la «Comedia humana» y Théophile Gautier se limita a este juicio: «parece haber vivido en garitos y tugurios» («Descripción del Louvre», 1849). En su célebre «Cicerone», verdadera biblia del viajero ilustrado en la Italia del siglo XIX, Jakob Burckhardt tacha *El Mar-*

Detalle de *Baco*

PÁGINA 10:
Baco, hacia 1596-1597
Óleo sobre lienzo, 95 x 85 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

PÁGINA 12:
Santa Catalina de Alejandría, hacia 1598
Óleo sobre lienzo, 173 x 133 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

PÁGINA 13:
Detalle de *Tañedor de laúd* (pág. 14)









Tañedor de laúd, 1596–1597
Óleo sobre lienzo, 100 x 126,5 cm
Nueva York, colección particular, depósito del
Metropolitan Museum of Art

tirio de San Mateo, de San Luis de los Franceses, de «casi ridículo» y habla de «pobreza y monotonía». En su novela «Roma», Zola elogia los frescos de Carracci en el Palacio Farnesio, sin decir ni una sola palabra de Caravaggio. En su «Viaje a Italia» (1890), Hippolyte Taine, cuando visita Santa Maria del Popolo de Roma, admira «un encantador *San Miguel* de Guido Reni, un *San Francisco* consumado de Domenichino», pero no menciona el *San Pablo*; juzga innecesario dirigirse a San Luis de los Franceses, donde se encuentran las obras principales de Caravaggio (es cierto que en esa época la iluminación de esa iglesia era desastrosa).

A este olvido injusto, a este rechazo de casi tres siglos, van a suceder un redescubrimiento espectacular y un apasionamiento creciente. Para establecer la filiación de varias obras de comienzos del siglo XVII de discutida atribución, en su «Anuario de las colecciones imperiales de Austria» de hacia 1890, Wolfgang Kallab tuvo una idea feliz: fundándose en el tratamiento de la luz, en la calidad de lo realizado, estudiando con atención ciertas particularidades, mencionó el nombre de Michelangelo Merisi, llamado Caravaggio. No se conocía entonces ni un solo lienzo firmado (hoy en día solo existe uno). Pocas cosas se sabían de este pintor de dudosa fama. La hipótesis se abrió camino. Especialistas como Hermann Voss, Denis Mahon, Mat-



teo Marangoni y después Lionello Venturi precisaron los contornos de la obra. Caravaggio existe, y su obra también. El descubrimiento de documentos en archivos de Roma, Nápoles y Malta dieron a los trabajos de los expertos un impulso suplementario. En 1920, Roberto Longhi saltó a escena: «Se habla de Michelangelo de Caravaggio, indiferentemente, como tenebrista o luminista. Se ha olvidado que, sin él, no habría habido un Ribera, un Vermeer, un La Tour ni un Rembrandt. Y Delacroix, Courbet y Manet habrían pintado de otra manera», escribió.

Comienza así la segunda carrera del maestro de Caravaggio. Después, su gloria y su esplendor no cesaron de engrandecerse. Poco después de la Segunda Guerra Mundial, se celebró en Milán, en el Palazzo Reale, una exposición titulada «Caravaggio y los caravaggistas». Concebida por Roberto Longhi, tuvo un gran éxito de público: el Barroco se había puesto de moda. En 1985, el Metropolitan Museum de Nueva York presentó «La edad de Caravaggio», con los originales, recientemente identificados, de *Concierto de jóvenes* o *Los Músicos* y *Amor vencedor*. Hasta entonces, solo se conocían por copias. Poco después, el Grand Palais de París propuso «El siglo de Caravaggio en las colecciones francesas»: *El Cristo atado a la columna* de Rouen se convirtió en el centro de atención.

Detalle de *Tañedor de laúd* (pág.14).

PÁGINA 16:

Amor vencedor, hacia 1601–1602

Óleo sobre lienzo, 156 x 113 cm

Berlín, Gemäldegalerie, Staatliche Museen –
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

PÁGINA 17:

Baco enfermo o Bacchino malato,
hacia 1593–1594

Óleo sobre lienzo, 67 x 53 cm

Roma, Galleria Borghese







Un revolucionario inquieto

1571–1592

Michelangelo Merisi, natural de Caravaggio, un pueblo de la región de Bérgamo, tuvo una infancia y una adolescencia difíciles. Se desconocía su fecha de nacimiento hasta que recientemente se descubrió el contrato de aprendizaje que le abrió, en 1584, las puertas del estudio de Simone Peterzano, prestigioso pintor de Milán, «discípulo de Tiziano». Michelangelo tenía entonces trece años. Había nacido, pues, en 1571, año de la batalla naval de Lepanto, que aseguró la primacía de la Cristiandad en el Mediterráneo, y algunos meses antes de la noche de San Bartolomé.

Al nacer Michelangelo, reinaba en Roma el papa Sixto V, antiguo porquero. La Contrarreforma estaba en pleno desarrollo. Bajo la dominación española, el ducado de Milán era un foco de disputas religiosas y también fue presa de vivas controversias artísticas: mientras que en toda Italia reina la «maniera», una forma académica de pintar, un poco amanerada, anquilosada en la imitación de los grandes maestros romanos o venecianos, en Lombardía comienza a desarrollarse un estilo más libre, más cercano a la realidad. Indiscutiblemente, Michelangelo Merisi sintió muy temprano estas influencias.

Su padre, Fermo Merisi, era «magister» —es decir, arquitecto decorador— del duque de Milán y marqués de Caravaggio, Francisco I Sforza. Michelangelo pasó sus primeros años en Milán. En 1576, la peste se abatió sobre la ciudad. El duque y su corte buscaron protección en el marquesado de Caravaggio. Pero la epidemia se llevó al padre y al tío de Michelangelo. Su madre tendrá que afrontar numerosas dificultades para criar a sus cinco hijos. Uno de sus hermanos se ordenará sacerdote. Curiosamente, en Roma, en la cumbre de su gloria, Michelangelo renegará de él. A la muerte de Francisco I Sforza, el marquesado corresponde al príncipe Colonna. Es este príncipe, sin duda, quien, al advertir las dotes del joven de Caravaggio, negoció un contrato de cuatro años con Simone Peterzano. La protección de la casa de Colonna no le faltará nunca a Michelangelo, e incluso —mucho más tarde— le llegará a salvar la vida.

Poco se sabe sobre la actividad del estudio de Simone Peterzano en Milán, cuando entró en él Michelangelo Merisi. Giovanni Paolo Lomazzo escribe en su «Tratado» (publicado en 1584) que la obra de Peterzano gozaba de buena demanda por «la elegancia y la ligereza» de su trabajo. En sus frescos de la cartuja de Garegnano, cerca de Milán, se mezclan el «Manierismo» y el realismo lombardo. Es la misma impresión que se tiene en uno de sus cuadros, *Venus, Cupido y dos sátiros* (Nueva York, colección Corsini); aquí, el tratamiento de los desnudos evoca la escuela veneciana.



Sofonisba Anguissola
Retrato de su hijo Asdrúbal, picado por un cangrejo, hacia 1554
Dibujo, 33,3 x 38,5 cm
Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte, gabinete de calcografías

PÁGINA 18:
Michachón mordido por un lagarto,
hacia 1595
Óleo sobre lienzo, 65,8 x 52,3 cm
Londres, National Gallery



Canasta de frutas, hacia 1598-1599

Óleo sobre lienzo, 31 x 47 cm
Milán, Pinacoteca Ambrosiana

Hasta 1919, este trampantojo estuvo considerado como una obra holandesa. Actualmente, nadie niega la atribución a Caravaggio.

La influencia de Peterzano sobre las primeras obras de Michelangelo es patente.

Pero también se adivinan otras influencias, como la de los grandes viejos maestros. En Milán, en la iglesia de San Francisco el Grande, se venera la *Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci (pág. 35), de gran fuerza emotiva. En Bérgamo, Lorenzo Lotto suscita una admiración entusiasta. ¿Fue Michelangelo Merisi, durante su aprendizaje o más tarde, a Venecia? Bernard Berenson está persuadido de ello, pues advierte la influencia de Giorgione, de Tiziano e incluso de Giovanni Bellini en sus primeras obras. Mina Gregori, especialista contemporánea, también piensa lo mismo. En Vicenza estudió ciertamente la obra de Andrea Mantegna, maestro de la perspectiva (el único fresco de Michelangelo se inspira claramente en este); luego se dirige a Mantua, visita el Palazzo del Tè, donde las obras monumentales de Giulio Romano atraen a los amantes del arte.

En el mismo Milán, siguiendo la huella de los hermanos Campi, está naciendo una verdadera escuela, que toma sus temas de la realidad cotidiana, con una nueva forma de tratar la luz. Posiblemente fuera Giovanni Savoldo quien hiciera a Michelangelo Merisi la revelación del claroscuro; no, la luz no cae obligatoriamente del cielo, como un don divino. Otros artistas de anteriores generaciones, Moretto de Brescia, Vincenzo Foppa, Romanino, habían abjurado con violencia de «la manera». En Bolonia, los









Concierto de jóvenes o Los Músicos, hacia 1595-1596
Óleo sobre lienzo, 92 x 118,5 cm
Nueva York, Metropolitan Museum of Art

hermanos Carracci pintaban siguiendo ese mismo espíritu. En Cremona, en cuya catedral Michelangelo observa los frescos de Pordenone, la célebre Sofonisba Anguissola, quien en su juventud había conocido al gran Miguel Ángel en Roma, no dudaba en reproducir escenas de la vida corriente, entre dos retratos del príncipe. Uno de esos dibujos, a tiza y carboncillo, representa a su hijito, al que ha picado un dedo un cangrejo (p. 19). Actualmente en el Museo Nazionale di Capodimonte de Nápoles, este dibujo se graba en la memoria del joven. Es el tema de uno de los primeros cuadros que pintará inmediatamente después de llegar a Roma.

Sobre la formación del artista, las emociones sentidas en su juventud, su relativa importancia y sobre la creación de un estilo, solo se pueden arriesgar hipótesis. Para Berenson, Venecia y sus grandes maestros, sobre todo Giorgione, fueron esenciales en la formación de Michelangelo Merisi. La influencia de los lombardos es igualmente evidente. «En Milán —escribe Roberto Longhi— un grupo de pintores autóctonos o naturalizados habían abierto el santuario del arte simple... Con su humanidad más familiar, simpatizando con una religiosidad más humilde, empleando un colorido más verdadero y más cuidado, sombras mejor descritas e incluso efectos nocturnos, abren nuevas vías pictóricas al joven pintor». Con Peterzano, Michelangelo aprendió mucho, pues su maestro domina perfectamente la técnica. A los dieciocho años, lleno de impaciencia, de pasión y de deseos de pintar, toma el camino de Roma.

¿Por qué Roma? Michelangelo se habría podido instalar en Milán o en otra ciudad de Lombardía, donde la actividad artística favorecida por los Colonna está en plena expansión. Pero esto no colmaría la medida de la ambición del joven. Quiere más. Lo quiere todo. Y Roma es la capital cultural y artística de Italia, es decir del mundo. La ciudad de los Papas, en efecto, se encuentra en plena efervescencia. Se acaba de terminar la cúpula de San Pedro, el mayor edificio del mundo; grandes basílicas como Santa María la Mayor o San Juan de Letrán proclaman el triunfo de la Cristian-



Detalle de *Concierto de jóvenes o Los Músicos*:
Autorretrato como cantante

PÁGINA 22.
Detalle de *Concierto de jóvenes o Los Músicos*:

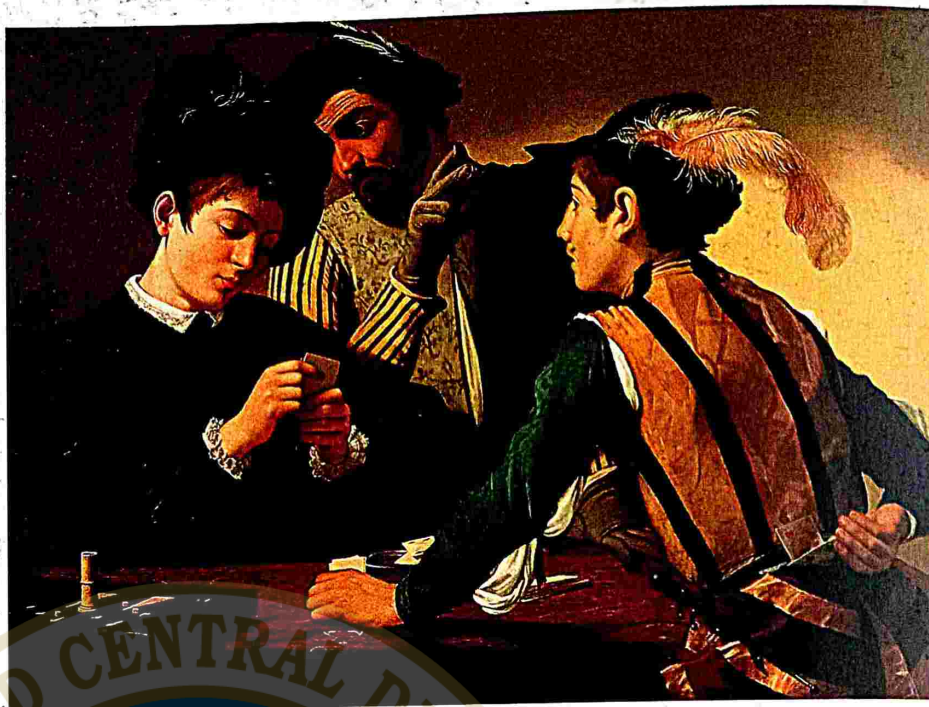
PÁGINA 24-25:
La buenaventura, hacia 1595-1597.
Óleo sobre lienzo, 99 x 131 cm
París, Musée du Louvre

La vida diaria se convierte en el tema de la pintura: un joven confiado es víctima de un engaño. Georges de La Tour recogió el tema (pág. 94).





Los Tahúres, hacia 1595-1596
Óleo sobre lienzo, 91,5 x 128,2 cm
Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum



Georges de La Tour
El Tahúr (detalle), hacia 1630
Óleo sobre lienzo, 96 x 155 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 27:
Detalle de *Los Tahúres*

dad; se abren nuevas vías, como el Corso. El puerto de Ripetta, sobre el Tíber, es la puerta al mundo. Sixto V ha llamado a Roma a todos los artistas de la Península Itálica: arquitectos, pintores, escultores, grabadores, orfebres. Y numerosos lombardos han seguido la llamada, entre ellos el arquitecto Domenico Fontana, que erigirá el obelisco frente a San Pedro, el pintor Pomarancio y otros.

De camino a Roma, Michelangelo se detiene sin duda en Parma, donde Annibale Carracci, ya instalado en Roma, ha pintado para los Capuchinos una *Deposición de la Virgen*, que le encanta (y que quizá fuera el modelo para su célebre y escandalosa *Muerte de la Virgen* del Louvre; pág. 73). Atraviesa Viterbo, donde ve la *Flagelación* de Sebastiano del Piombo (pág. 87). En Florencia se detiene delante de las obras de Masaccio, en la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine. Pero todo esto son solo hipótesis, pues no dejó nota alguna y no se puede confiar en sus primeros biógrafos, malvados o envidiosos.

Los caminos están llenos de peligros, amenazados por bandas de bandoleros como la del siniestro Sciarra, que no vacila en asesinar a los viajeros para hacerse con su equipaje. Montaigne, treinta años antes, solo se atrevió a ir a Roma con una buena escolta. Se ignora cómo Michelangelo Merisi escapó a estos peligros. Se ignora, asimismo, la fecha de su llegada, 1591 o 1592. Por esto, nunca sabremos a qué Pontífice vio pasar con su cortejo por la Porta del Popolo: el viejo Sixto V, que la peste arrebatará; Urbano VII, que le sucederá por trece días; Gregorio XIV, que reinará diez meses; Inocencio IX, que será Papa por dos meses; o, más probablemente, Clemente VIII Aldobrandini.

Cuando llega a Roma, lleva sin duda algunas telas pintadas en el estudio de Peterzano. Pero su concepción realista despierta interés. En Roma domina el «Manierismo», la copia de Miguel Ángel o Rafael. Los artistas de moda, sin originalidad, han dejado poca huella: se llama a Agnelli, Scialante, Taddeo Zuccari, Cesare Nebbia, Salvatierra, Raffaellino da Reggio o Giu-





seppe Cesari, el Cavalier d'Arpino. Las nuevas tendencias afirmadas por Annibale Carracci, de Bologna, que acaba de ser elegido para decorar la galería del Palacio Farnesio, inspiran desconfianza y se imponen con dificultad. «Los jóvenes artistas que llegan a Roma a finales del siglo XVI –escribirá Kallab, uno de los «redescubridores» de Michelangelo de Caravaggio– se arriesgaban no solo a caer en una imitación servil de los viejos maestros, sino también a cambiar su ideal y la habilidad artística adquirida por una manera hueca y superficial; en materia de pintura se contentaban con satisfacer la mirada». Como tiene que sobrevivir, Michelangelo Merisi se va a plegar al gusto de la época. Después de una estancia en los bajos fondos de la gran ciudad, entre exilados lombardos, canteros sin empleo, pintores o escultores a la espera de encargos, y aventureros, acepta sin entusiasmo un empleo con un pintor siciliano que había «ido a parar» a Roma: Lorenzi. En el estudio se encuentra con otros aprendices de Bérghamo: los hermanos Longo. ¡Qué coincidencia! En Bérghamo, la casa del padre de los Longo, el prestigioso arquitecto Marino el viejo, había sido decorada treinta años antes por otro pintor de Caravaggio, Polidoro Caldara (Polidoro de Caravaggio), que dejó una obra importante.

Con sus compañeros, como Antiveduto Gramatica de Siena, Michelangelo alterna sesiones de trabajo, juergas, escapadas a lugares de baja estofa y salidas al campo, a las «viñas», propiedades de ricos amantes del arte. Con otro compañero sin trabajo, Lionello Spada, le une una amistad que no abandonará nunca. Se han buscado, sin éxito, restos del pincel de Miche-

PÁGINA 28:

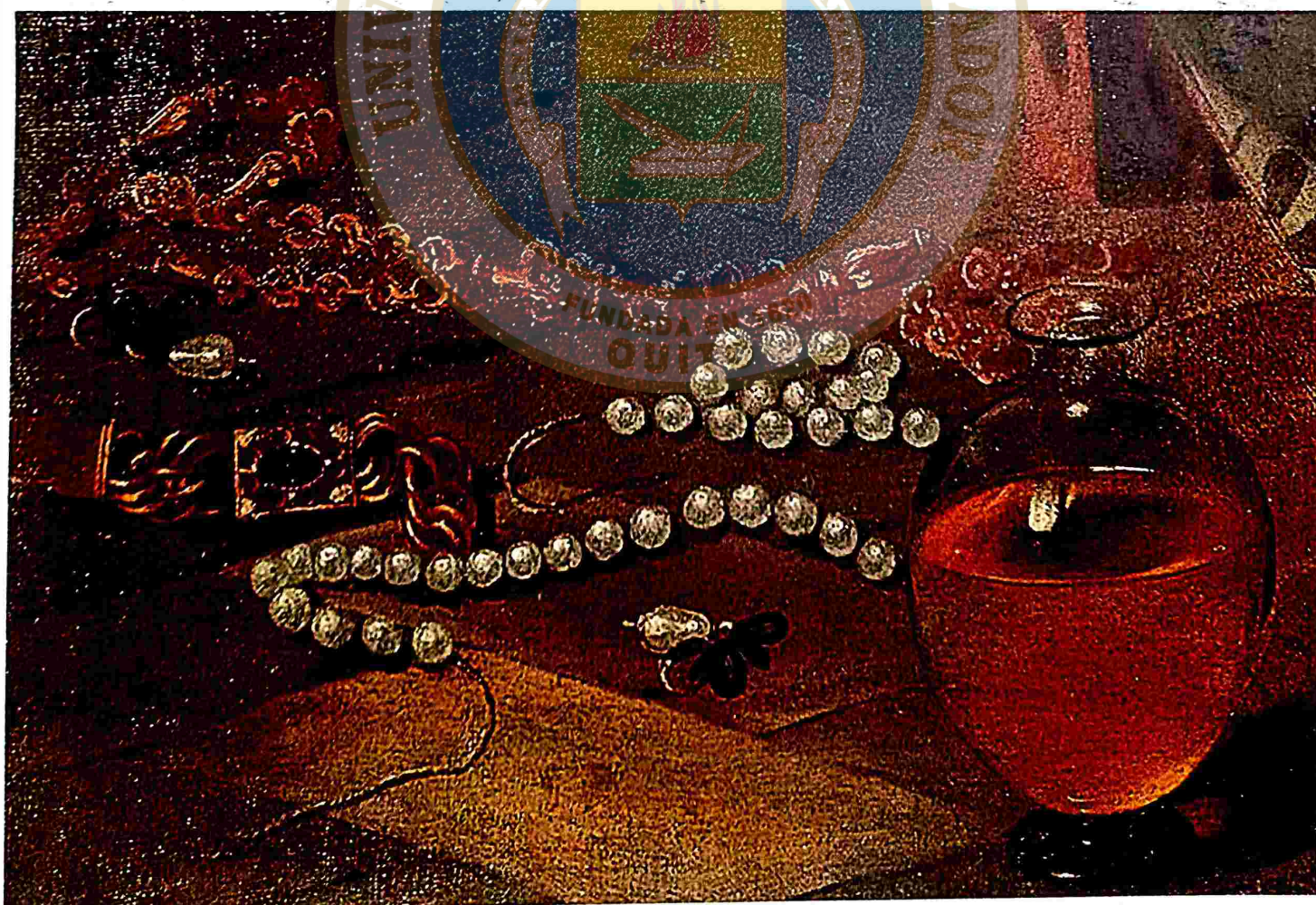
Magdalena penitente, 1596–1597
Óleo sobre lienzo, 122,5 x 98,5 cm
Roma, Galleria Doria Pamphili

Cronológicamente, el primer retrato femenino de Caravaggio

PÁGINA 30–31:

La conversión de la Magdalena o Santa Marta y Santa María Magdalena, hacia 1598
Óleo sobre lienzo, 100 x 134,5 cm
Detroit (Michigan), The Detroit Institute of Arts

Detalle de las joyas de Magdalena penitente.







San Francisco recibiendo los estigmas, hacia 1595

Óleo sobre lienzo, 92,5 x 127,8 cm
Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum

Para algunos historiadores del arte, este cuadro marca el nacimiento de la pintura barroca.



Tommaso Barlacchi
Narciso, 1540-1550
Calcografía

langelo en obras de esta época. Probablemente pintó algunos cuadros opuestos a los gustos de la época; pero no encontraron comprador.

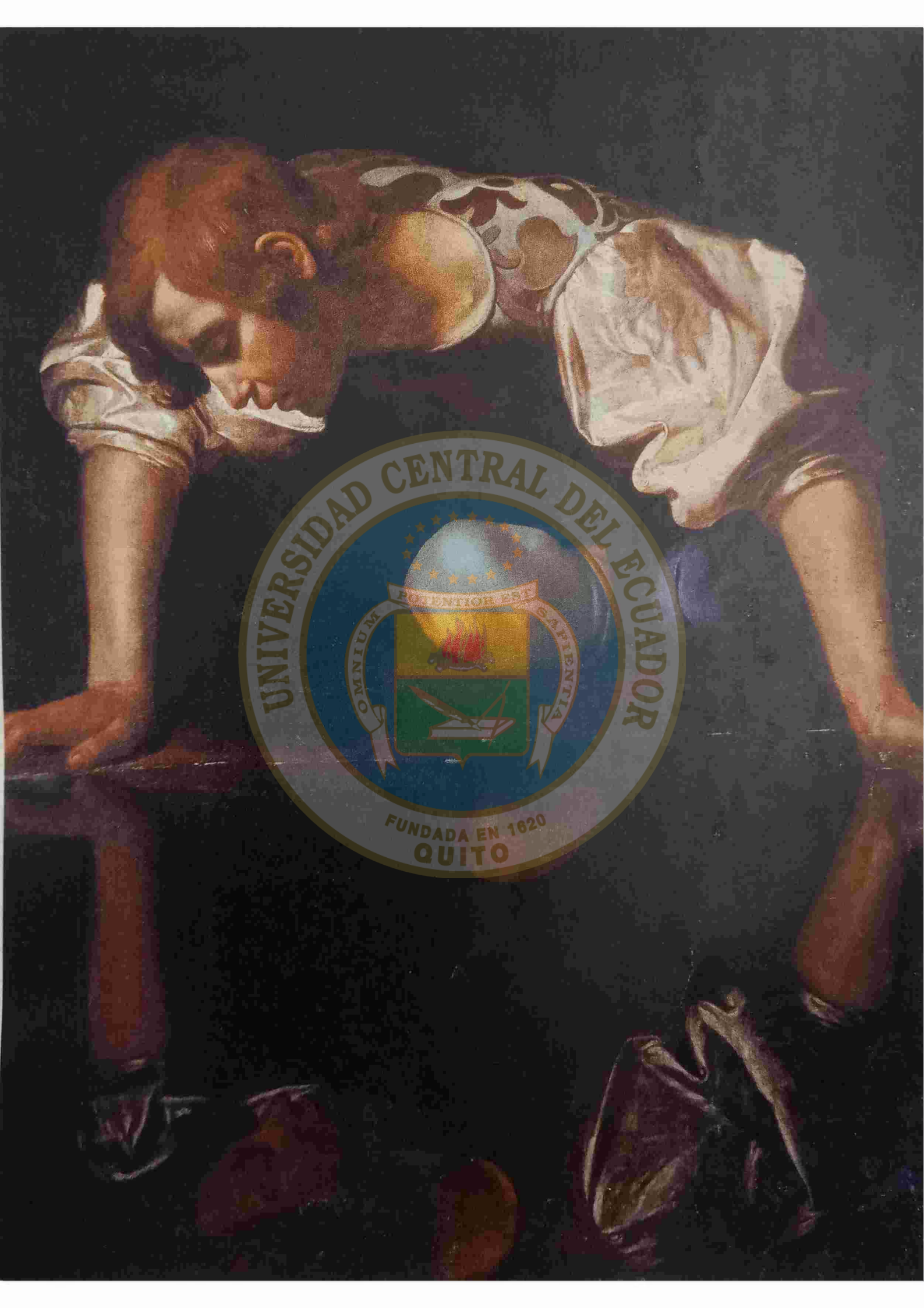
Después, repentinamente, le sonríe la fortuna, en la persona de un rico prelado, beneficiado de San Pedro, un hombre bien visto en la corte, hombre de gusto atento a las nuevas tendencias y también a los jóvenes, hermano menor de un cardenal que, en su día, protegió al temible Benvenuto Cellini; es monseñor Pandolfo Pucci. Fascinado por el talento y la facilidad de Michelangelo, seducido por su carácter salvaje e intransigente, le ofrece albergue y cubierto, a cambio de que copie cuadros de piedad, que monseñor Pucci enviaba al convento de los capuchinos de Racanati, su pueblo natal. No se ha conservado ninguno.

Ahora, Michelangelo tiene mucho tiempo libre. Pinta lo que le pasa por la cabeza, como puede. Actualmente se sabe que de los comienzos de su estancia en casa de monseñor Pucci data su *Muchacho mordido por un lagarto* (pág. 18), recuerdo del famoso dibujo al carboncillo de Sofonisba Anguissola *Retrato de su hijo Asdrúbal, picado por un cangrejo* (pág. 19), que vio en Cremona. El joven ha sido plasmado en el preciso momento en que le invade el dolor producido por la mordedura del animal y retrae la mano. Se trata —¡verdadera revolución!— de la irrupción de la instantánea en la pintura. Berenson ha escrito que esa inconveniencia con las reglas debió de sentirse como una innovación total. Monseñor Pucci no se equivoca: su protegido acaba de inventar algo. El cuadro puede tener también una intención alegórica: el dolor inseparable del amor. No hay duda de que el muchacho de hombro desnudo y flor en la oreja procede del ambiente de prostitución de Roma. El cuadro se encuentra actualmente en la Fundación Longhi de Florencia; otra versión, un poco diferente pero posiblemente de la mano del artista, cuelga en la National Gallery de Londres.

Poco más tarde, entre dos copias de *Virgenes* que se han perdido, Michelangelo pinta *Muchacho pelando una fruta* (pág. 8), atribuido durante mucho tiempo a Murillo y después a Le Nain. El *Muchacho con un jarrón*

PÁGINA 33:

Narciso, hacia 1598-1599
Óleo sobre lienzo, 122 x 92 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica,
Palazzo Corsini







Descenso en la huida a Egipto,
hacia 1596-1597
Óleo sobre lienzo, 135,5 x 136,5 cm
Roma, Galleria Doria Pamphili

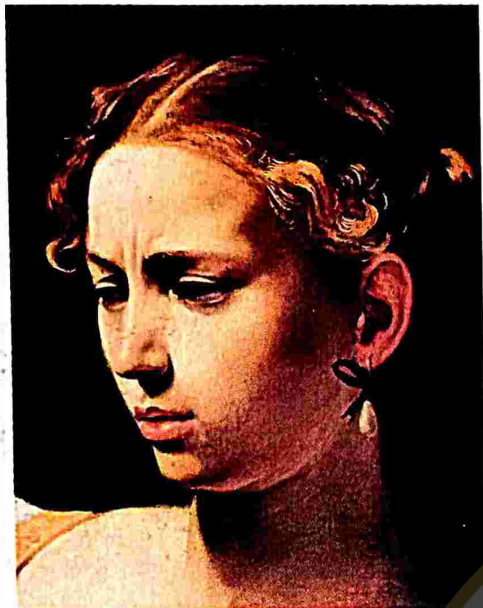
Leonardo da Vinci
Virgen de las Rocas, 1483-1486
Óleo, trasladado de madera a lienzo,
199 x 122 cm
París, Musée du Louvre



Titian
El Arcángel San Gabriel, hacia 1522
Detalle del Político Averoldi
Brescia, iglesia de S.S. Nazaro e Celso







Judith cortando la cabeza de Holofernes,
1599

Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

El rostro de Judith es el de su modelo preferida, Filide Melandroni, quien también posó para *Santa Catalina de Alejandría* (pág. 12 y detalle abajo) y para *Marta en la conversión de la Magdalena* o *Santa María y Santa María Magdalena* (pág. 30-31).

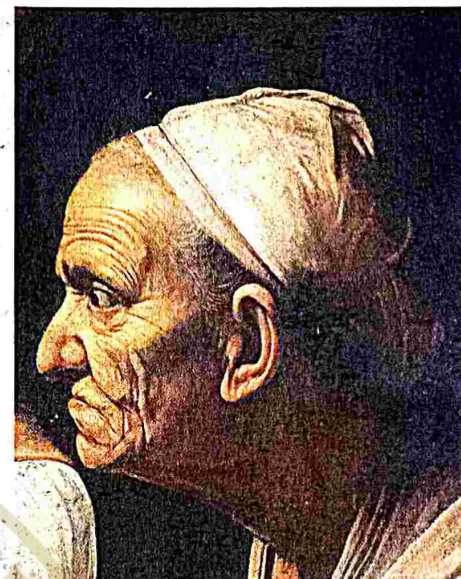
de rosas (pág. 8) pertenece a ese mismo periodo como el muy bello *Concierto de jóvenes* (pág. 23), llamado a veces *Los Músicos*. Este lienzo recoge el primer autorretrato del artista: es el cantante del fondo a la derecha; la presencia del amor, con sus alas, puede interpretarse como un síntoma del supuesto carácter homosexual del cuadro. Esta obra pasa a formar parte de la colección del Cardenal del Monte, otro protector de Michelangelo Merisi; sus herederos lo vendieron y no volvió a aparecer hasta 1894, en Londres, con ocasión de una subasta en Christie's.

En casa de monseñor Pucci, Michelangelo pinta también *Naturalezas muertas*, sin personajes. Han sido identificadas tres; dos se conservan en la galería Borghese (una, con flores y frutas; la otra, con pájaros) y la tercera en el Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut). Durante mucho tiempo fueron consideradas flamencas. En este tiempo, Michelangelo realiza el magnífico *Tañedor de laúd* (Ermitage, San Petersburgo). En una segunda versión del cuadro (pág. 14, Metropolitan Museum de Nueva York), curiosamente las flores y frutas han desaparecido. Los instrumentos están pintados con sumo cuidado. El tañedor del laúd, con su mirada equívoca, parece escapar del «concierto» para vivir su vida propia. En el cuadro de San Petersburgo, en la partitura, se lee una frase misteriosa: «Voi sapete chio v'amo» (Sabed que os amo). ¿A quién se dirige esta declaración? En la versión del Metropolitan Museum, la partitura que lleva el cantante medio desnudo del primer plano también contiene una línea manuscrita, pero es ilegible. Hasta este momento de su carrera, Michelangelo Merisi no se ha atrevido aún a pintar a una mujer. Solo le inspiran los jóvenes muchachos. Habrá que esperar más de un año para que salga de sus pinceles una *Magdalena penitente* (pág. 28), muy emotiva.

¿Por qué se decidió a abandonar la residencia de monseñor Pucci? ¿Se debió a este? No se conoce la respuesta. Ciertamente, el prelado tenía un carácter difícil y era avaro. La pitanza era tan frugal que sus protegidos le



Detalle de *Judith cortando la cabeza de Holofernes*: la cabeza cortada de Holofernes y el rostro de la vieja sirvienta, dispuesta a recogerla.



habían dado el mote de «monseñor ensalada». Michelangelo se encuentra sin dinero, vagando por las calles, como cuando llegó a Roma tres años antes. Es acogido por Antiveduto Gramatica, el viejo amigo de los días de Lorenzo. A Gramatica le sonríe por fin la fortuna; tiene encargos. Pronto será admitido en la Academia de San Lucas.

Poco más tarde, Michelangelo contrae una enfermedad, la fiebre romana o la peste, que se extiende por toda la península. Su amigo Longo le lleva hasta Santa María de la Consolación, el hospital de pobres, donde le abandona sin mucha esperanza de volver a verlo vivo. Michelangelo se encuentra en medio de personas agonizantes, en un subterráneo oscuro, que une el hospital con el vecino palacio Colonna. Es la antecámara de la muerte. Debe su salvación al prior del hospital, el español monseñor Contreras, familiar de monseñor Pucci, que le reconoce, le hace llevar a una pieza menos nauseabunda y le encomienda a las religiosas. Michelangelo sobrevivirá; pero esta dolorosa experiencia no le abandonará jamás... y encontrará un eco lejano en varias obras como la *Muerte de la Virgen* (pág. 73). En agradecimiento, Michelangelo pintó para el prior varias obras durante la convalecencia. Según Roberto Longhi, esos lienzos fueron llevados a España, donde despertaron la admiración de Velázquez y de Zurbarán. No se han conservado.

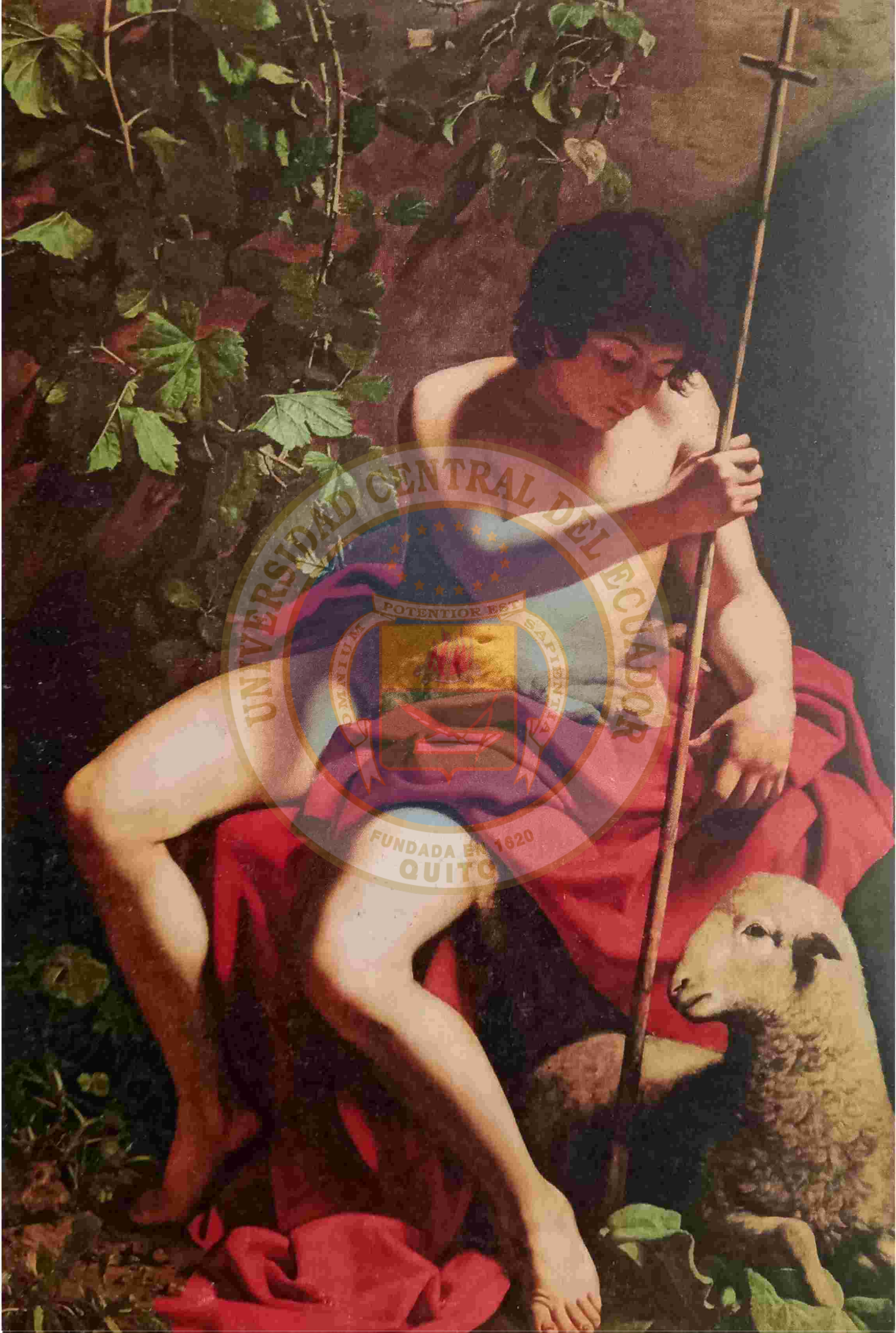
La estancia en el hospital, de unos seis meses, inspiró a Michelangelo otra obra muy conocida, *Baco enfermo* o *Bacchino malato* (pág. 17). Se trata, con casi seguridad, de un autorretrato, el segundo después del cantante de *Los Músicos*. Este está realizado con la ayuda de un espejo: la carne hinchada, la piel lívida, las ojeras y la mirada y sin brillo son huellas de una enfermedad que no le abandonaría completamente; durante toda su vida, Michelangelo sufrirá dolores de cabeza y de vientre. *Baco enfermo* es también un Baco miserable: no tiene más que dos albaricoques y dos racimos de uvas. Está pintado en el estudio del Cavalier d'Arpino, pintor a la moda,



Este retrato de vieja sirvienta se inspira, por lo que se refiere a las orejas en forma de hoja de col, la mueca y la boca sin dientes, en los dibujos de cabezas de Leonardo da Vinci, como este *Estudio para una caricatura*. Milán, Biblioteca Ambrosiana



Facultad de Artes
BIBLIOTECA





donde Michelangelo fue acogido a la salida del hospital, aún convaleciente, sin duda por la recomendación del prior o de monseñor Pucci, que no le guarda rencor. El Cavalier d'Arpino, apenas algo mayor que Michelangelo, ex niño prodigio, era el favorito de la alta sociedad y tenía acceso a la corte papal. Longhi le llamará «arrivista». Forma parte de una de las cofradías artísticas más activas de Roma: la Academia de los «Insensati» («no sensitivos»), así llamados porque sus miembros dan prioridad a los bienes divinos sobre los dones de los sentidos. Torquato Tasso, el poeta Battista Lauri y el mismo futuro papa Urbano VIII asisten a las reuniones de la Academia. En el estudio del Cavalier d'Arpino, Michelangelo parece que aceptó hacer las orlas de flores y hojas en los frescos encargados al caballero. Se han examinado muy de cerca los frescos de la iglesia de los Griegos (*Asunción* y *Coronación de la Virgen*) y de San Práxedes, sin que se distinguiera la marca de Michelangelo. Un autor, Jullian, piensa que las flores de la iglesia de los Griegos son de él.

En el estudio del Cavalier d'Arpino, Michelangelo se encontró con los más ricos amantes del arte de Roma: cardenales, embajadores y artistas de reputación como Van Dyck, Brueghel de Velours, quizá Rubens, y con todos los marchantes de Roma. Uno de ellos, Valentin, llegado recientemente de Francia a la ciudad papal, se interesa por él. Además del *Baco enfermo* (galería Borghese), Michelangelo había pintado también en el estudio del

Sacrificio de Isaac, 1596
Óleo sobre lienzo 116 x 173 cm
Lawrenceville / Princeton (Nueva Jersey),
Collection Barbara Piasecka Johnson

PÁGINA 40:
San Juan Bautista, hacia 1597-1598
Óleo sobre lienzo, 169 x 112 cm
Toledo, Museo de la Catedral



Sacrificio de Isaac, 1603
Óleo sobre lienzo, 104 x 135 cm
Florencia, Galleria degli Uffizi

caballero *Muchacho con cesto de frutas* (pág. 8), que el papa Pablo V regalará a su sobrino Scipione Borghese. Estos dos lienzos permanecerán en el estudio y serán confiscados, algunos años más tarde (en 1607), junto a un *Cesto de flores*, por parte de los agentes del papa Pablo V, sucesor de Clemente VIII. El Cavalier d'Arpino sufrirá algunas incomodidades en esta época; incluso será hecho prisionero por posesión ilegal de un arcabuz. Es posible que el marchante Valentin vendiera en esas fechas las otras obras de Michelangelo, realizadas casi clandestinamente en el estudio del caballero.

De nuevo se encuentra en la calle. Aunque conoce a la élite de los amantes del arte, se vuelve hacia los vagabundos de Roma. Sordo a los consejos de Valentin, seguro de sí mismo y de su genio, ebrio de libertad, vagabundea alrededor de la plaza Navona, a orillas del Tíber, con individuos que encuentra por allí, como él pintores sin medios. Su amigo Longo se decide por una vida más seria, pero Licinello Spada lo reemplaza; siempre dispuestos a nuevas aventuras, como Antonio Tempesta, también él transfuga de la casa del Cavalier d'Arpino. Provocan a «la Corte», como se denomina la policía papal, buscan a las mujeres fáciles de Roma —muy numerosas—, beben bastante y horrorizan a los burgueses. Michelangelo tiene veinte años y quiere olvidarse de copiar Vírgenes y guirnaldas en el estu-





dio; quiere vivir y pintar a su antojo. Pero necesita dinero. Se dirige a Valentin, que le aconseja pintar escenas religiosas, pues hay gran demanda. Michelangelo acepta, pide pinturas, pinceles... y, en lugar de un cuadro de devoción, entrega a su cliente un segundo *Baco* (pág. 10). Esta vez, el dios tiene los rasgos de un muchacho de buena salud, con el rostro graso, la mirada pesada, coronado con los tradicionales pámpanos, una copa de vino en la mano, cerca de una garrafa medio llena. Algunos detalles, como el aspecto marchito de las hojas de la corona y de los frutos que aparecen sobre la mesa, traicionan la provocación. Es la primera obra citada por su biógrafo sin indulgencia: «Un *Baco* con algunos racimos de uvas, realizado con bastante diligencia, pero no sin cierta sequedad, en la época en que Caravaggio intentaba trabajar por su cuenta». El lienzo desapareció. Lo volvió a encontrar, milagrosamente, en 1916, en muy mal estado y sin atribución, Roberto Longhi, en los depósitos de los Uffizi florentinos. La restauración hizo aparecer una minúscula cabeza de persona con cuello blanco, reflejada en la garrafa. La obra inspiró comentarios apasionados: su realismo causó sensación. El genio del pintor se manifestó... con tres siglos de retraso.

Rechazado o mal vendido, el *Baco* no solucionó los problemas de Michelangelo, que seguía falto de dinero, siempre a la búsqueda de unos «julios» para sobrevivir. Valentin, que ha adivinado su capacidad, le sugiere que acepte un «verdadero» encargo, por ejemplo una Crucifixión. En vano. Lo que Michelangelo le trae es una escena de la calle o del teatro popular, pintada en el piso de uno de sus amigos, *La buenaventura* (pág. 24-25). Valentin apenas le dará por ella treinta escudos. Más tarde, el cuadro será ofrecido a Luis XIV por el príncipe Doria Pamphili. Se conserva en el Louvre.

Una radiografía ha revelado que la escena fue pintada con economía, sobre una Virgen que recuerda el estilo del Cavalier d'Arpino. Es la primera vez que se representa una escena de estas características, en la que llama la atención la vulgaridad. Inspirará la *Buenaventura* de La Tour (pág. 94).

¿Qué pasó? ¿Qué argumentos aporta Valentin para convencer al joven pintor? Sin duda dejó entrever la eventual protección de uno de los amantes del arte más ricos de Roma, su mejor cliente, el cardenal Francesco Maria del Monte. Michelangelo, quizá fatigado por la vida de vagabundo, acepta el ofrecimiento de Valentin y promete pintar un cuadro religioso, el primero de su carrera. Pero no será ni una Crucifixión ni un Descendimiento ni una Anunciación, ni un mártir. Elige un episodio poco conocido e ilustrado muy raras veces: *San Francisco recibiendo los estigmas* (pág. 32). Se pone a trabajar en el sótano de Valentin, dispuesto a terminar cuanto antes esta tarea que le fastidia.

Va a pintar una obra maestra, que le abrirá las puertas de las grandes colecciones romanas. Además de hacerlo famoso y ayudarlo a conseguir la estima de los poderosos, marca el fin de su periodo de juventud.



Filís, hacia 1596-1597
Óleo sobre lienzo, 66 x 53 cm

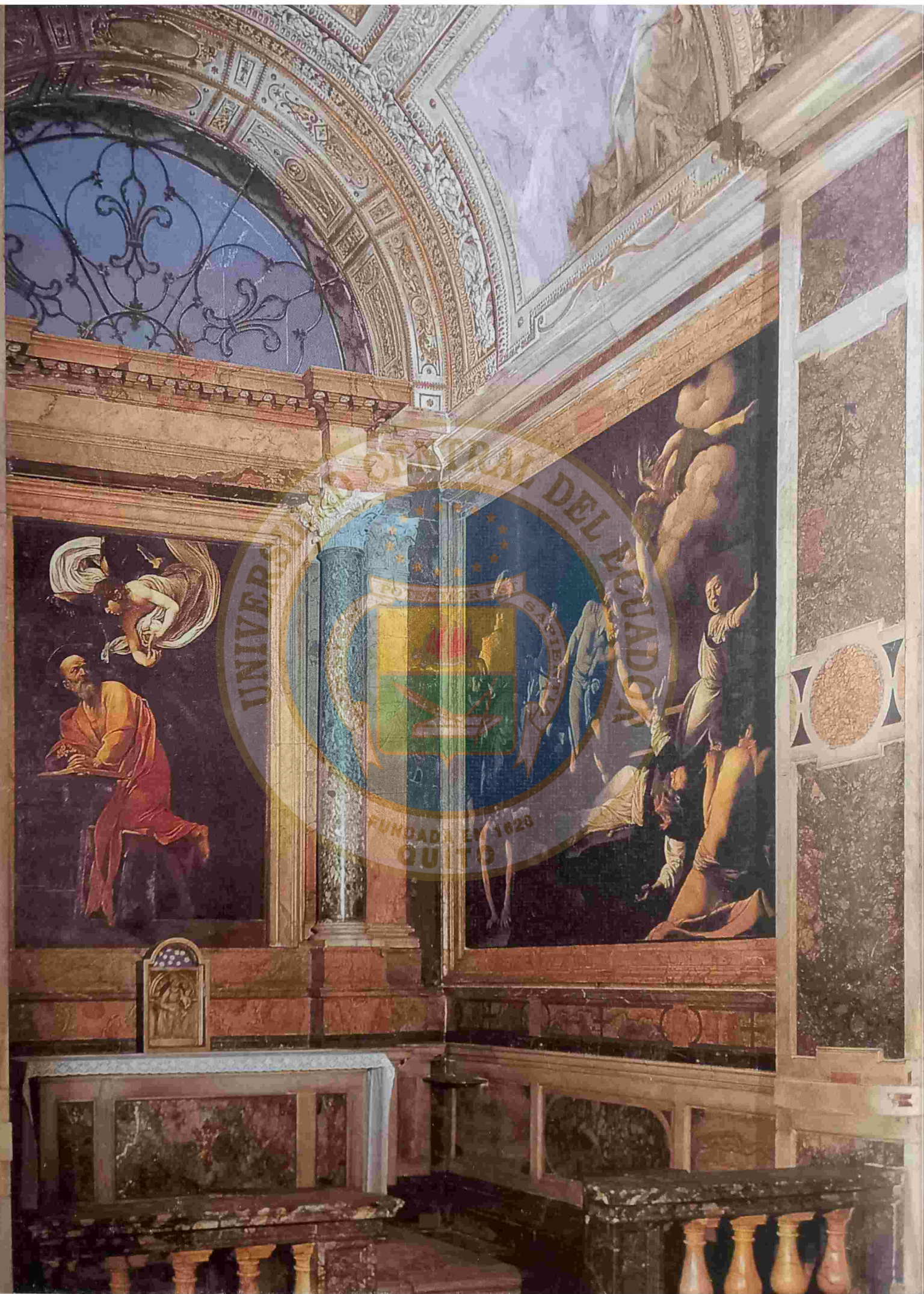
Obra desaparecida durante la Segunda Guerra Mundial. Antes, en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín



PÁGINA 44:

Retrato de Maffeo Barberini (que será Papa con el nombre de Urbano VIII), hacia 1598-1599

Óleo sobre lienzo, 124 x 90 cm
Florenia, colección particular



El *San Francisco recibiendo los estigmas* (pág. 32) ha inspirado diversas reflexiones. El escritor Dominique Fernández lo considera como el verdadero nacimiento del arte barroco. El lienzo ha sido analizado a fondo por Pamela Askew, basándose en un texto de San Buenaventura. La escena se desarrolla durante la noche; al fondo, unos pastores han encendido un fuego que ilumina el cielo; en el resplandor de las brasas se distingue al compañero del santo, León, dormido. San Francisco recibe los estigmas en un estado de éxtasis místico como nunca se había representado: se encuentra extendido en los brazos de un adolescente sensual, uno de los modelos favoritos del pintor, que a pesar de sus alas es difícil de tomar por un ángel. La escena está marcada por una fuerte emoción mística. Dos años antes de la invención de la Ópera —«Orfeo» de Monteverdi— y anterior a las esculturas de Berninì (la famosa *Santa Teresa*) es la primera traducción artística del «desvanecimiento». Con el juego de luz y la puesta en escena, constituye una asombrosa búsqueda de efecto y de verdad.

El *San Francisco* anuncia las grandes obras religiosas de Caravaggio, en particular la *Conversión de San Pablo* de Santa María del Popolo (pág. 67). El cardenal Del Monte no se equivoca: el cuadro testimonia una nueva forma de pintar. Su autor es llamado al palacio Madama, no lejos de la plaza Navona.

Francesco Maria del Monte no es un cardenal como los demás. Es embajador del duque de Toscana cerca del Pontífice soberano; con este título, tiene en usufructo la villa Médicis, que será más tarde alquilada simbólicamente al rey de Francia. Lee griego, hebreo y otras lenguas del Oriente. Se murmura que practica la alquimia. Está abierto a ideas nuevas. Amante de la música, da audiencia rodeado de su corte, como un rey. Michelangelo Merisi le causa una buena impresión. El cardenal le propone cobijo, cubierto... y libertad. Presionado por Valentin, el joven acepta. Pensionista en el palacio Madama, se convierte en un artista considerado, controvertido, adulado y detestado... célebre.

Momentáneamente juicioso, con las necesidades cubiertas, bien servido, incluso quizá enamorado, su genio se manifiesta, su lenguaje directo se desarrolla con la búsqueda de la situación dramática, que da a sus lienzos este vigor del instante —hoy se hablaría de «suspense»— en un juego cada vez más contrastado de luces y sombras. Sin abandonar de ningún modo su necesidad de provocar, de sorprender, siendo aún el contestatario que siempre ha sido, enemigo de la convención, de la sumisión, de la lamentación, va a producir obras maestras que, a la vez, sorprenderán, inquietarán y



En realidad, esta *Vanitas* es un grabado de época, realizado según una obra perdida de Caravaggio: *Autorretrato en el espejo*.

PÁGINA 46:

Vista de la capilla Contarelli, en la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. Pared lateral derecha con *San Mateo y el ángel* (izquierda) y *El Martirio de San Mateo* (a la derecha).

El Martirio de San Mateo, 1599-1600
Óleo sobre lienzo, 323 x 343 cm
Roma, pared lateral derecha de la capilla Contarelli en la iglesia de San Luis de los Franceses (pág. 46)



PÁGINA 49:
Detalle con el autorretrato que figura en
El Martirio de San Mateo



Ottavio Leoni
Retrato del Cardenal Francesco Maria del Monte, 1616
Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum of Art

atraerán a sus clientes. Los rigores de la Contrarreforma se apaciguan. Se acerca el fin de siglo y la «maniera» está ya pasada: el Renacimiento forma parte de la Historia. Es la época del edicto de Nantes. Italia y Francia se alían: Enrique IV contrae matrimonio con María de Médicis. Michelangelo Merisi, que a partir de ahora se hará llamar «Caravaggio», tiene veinticinco años. Pensionista del cardenal, que compra con entusiasmo lo esencial de su producción, puede abandonarse a su «furia de pintar», alternando temas religiosos y profanos. Hace una emocionante *Magdalena penitente* (pág. 28). Su modelo es una muchacha de la calle, Giulia, quizá su amante. Berenson notará que el tejido verde de la falda aparece en otros cuadros. Más tarde pintará otra *Conversión de la Magdalena* o *Santa Marta y Santa María Magdalena* (pág. 30-31), más elaborada.

Probablemente al comienzo de su estancia en casa de Del Monte pinta *Canasta de frutas* (pág. 20), frecuentemente reproducida. Nunca se había presentado una naturaleza muerta de esta manera, a la altura de la vista, en trampantojo: la canasta sobrepasa la mesa sobre la que se posa, casi en desequilibrio. Está llena de hojas marchitas, de frutas podridas, al lado de otras frescas. ¿Puede verse aquí una alusión de Caravaggio a ciertas costumbres religiosas contra las que se rebela? Se dice que al cardenal Del Monte, al contemplar la obra, se le saltaron las lágrimas. El cardenal no la conservó, pues Hacienda la confiscó en el estudio del Cavalier d'Arpino. Después, cayó en el olvido. Se consideró una obra importada de los Países Bajos. La *Canasta de frutas* fue atribuida a Caravaggio por Longhi en 1919. Hoy en día, nadie niega esa atribución.

Es posible que algún tiempo más tarde, Caravaggio abandonara el pa-











PÁGINA 50-51:

Detalle de *El Martirio de San Mateo*

PÁGINA 52:

Detalle de *La vocación de San Mateo*

En «Las Voces del silencio» (1952), André Malraux escribe que Caravaggio murió demasiado temprano «para encontrar su unidad interior... es Rembrandt quien encontrará lo que buscó desesperadamente: el resplandor que arranca a la noche figuras humildes para entregarlas a la eternidad»

La vocación de San Mateo, 1599-1600

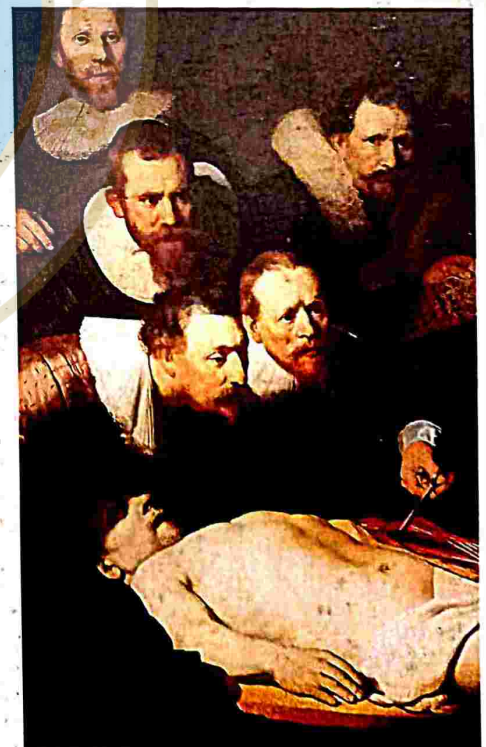
Óleo sobre lienzo, 322 x 340 cm

Roma, pared lateral derecha de la capilla Contarelli en la iglesia de San Luis de los Franceses

lacio Madama y se trasladará al del cardenal Maffei, otro cliente de Valentin. Pero es la colección Del Monte en la que entraron los dos lienzos pintados en esta época, *La buenaventura* (pág. 24-25) y *Los Tahúres* (pág. 26). Son las primeras obras con tres personajes, en un formato de tres cuartos a la veneciana, al que Caravaggio se mantendrá fiel. Otra novedad: el humor. No solo rechaza la «maniera» y busca escenas de la calle o del teatro, sino que además da a sus personajes expresiones maliciosas o perversas. ¡El cardenal no da crédito a lo que ve! La radiografía ha revelado que *La buenaventura* fue pintada sobre un lienzo utilizado anteriormente; numerosos repintes confirman la ausencia de dibujo preliminar. Existen dos ejemplares que parecen obra de Caravaggio (el segundo se encuentra en el Musei Capitolini de Roma). Sobre el tema de *Los Tahúres*, Giovanni Pietro Bellori escribe que la anécdota –la señal que hace uno de los protagonistas a su cómplice– fue considerada por muchos como una vulgarización del arte. *Los Tahúres*, a la muerte del cardenal Del Monte, pasó a la familia Colonna, que vendió la obra a un Rothschild en 1889.

La extraña *Cabeza de Medusa* (pág. 4) de Caravaggio data de esta época, un lienzo adherido a un escudo de madera de álamo. ¿Por qué escogió este tema insólito? Se ignora. También Leonardo da Vinci, si creemos a la tradición, pintó una cabeza de Medusa, desaparecida. ¿Hay una intención paródica en el cuadro de Caravaggio? La expresión del rostro es terrible. Berenson, que fue testigo de una decapitación, encuentra en él sus propias sensaciones de horror. La *Medusa* de Caravaggio fue enviada por Del Monte al duque de Toscana. No ha abandonado nunca Florencia.

Sin duda por la presión de Valentin, Caravaggio volvió a los temas re-



Rembrandt

La lección de anatomía del profesor Tulp (detalle), 1632

Óleo sobre lienzo, 169,5 x 216,5 cm

La Haya, Mauritshuis



Detalle de *La vocación de San Mateo*

ligiosos. Hasta entonces, que se conozcan, solo había pintado *San Francisco* y la *Magdalena penitente*. Fiel a su concepción de la pintura, busca temas y situaciones dramáticas, poco representados, a los que la puesta en escena, los contrastes de sombra y luz les dieran un sentido y una fuerza diferentes. *El Prendimiento de Cristo* (Dublín, National Gallery of Ireland),



un cuadro que le ha sido atribuido recientemente, y el *Sacrificio de Isaac* (Galleria degli Uffizi, Florencia, pág. 42) los trató como cuadros de historia. En el *Sacrificio de Isaac*, de 1595, se ve cómo un ángel muy humano, un «putto», aborda a Abrahán, cuando este se dispone a degollar a su hijo. El ángel acaricia el carnero que va a reemplazar al niño. En esta obra algu-



nos han visto la influencia del cardenal de Milán, Federico Borromeo, ex camarero del papa Sixto V, quien en su paso por Roma se mostró entusiasmado por los trabajos de Caravaggio. Una *Santa Catalina de Alejandría* (pág. 12) muestra, en una equilibrada dosificación de sombras y luces, una rueda con puntas de acero, el instrumento de su suplicio. El lienzo, que se encontraba en la herencia de Del Monte, fue vendido a Barberini; se conservó entre las posesiones de la familia hasta 1935, fecha en que entró en la colección Thyssen-Bornemisza, donde se encuentra hoy en día.

Otras obras religiosas de esta época son un *San Juan Bautista* (pág. 6), visiblemente inspirado en los *Ignudi* de Miguel Ángel (pág. 7) en la Capilla Sixtina, y una segunda Magdalena (*La conversión de la Magdalena*, pág. 30-31), presentada en esta ocasión con su hermana Marta y con un espejo de un estilo que recuerda a los maestros venecianos. Para Marta posó como modelo Filide Melandroni, quien también lo había hecho para *Santa Catalina de Alejandría*. El lienzo fue adquirido por la familia Gómez y estuvo en Argentina hasta 1965.

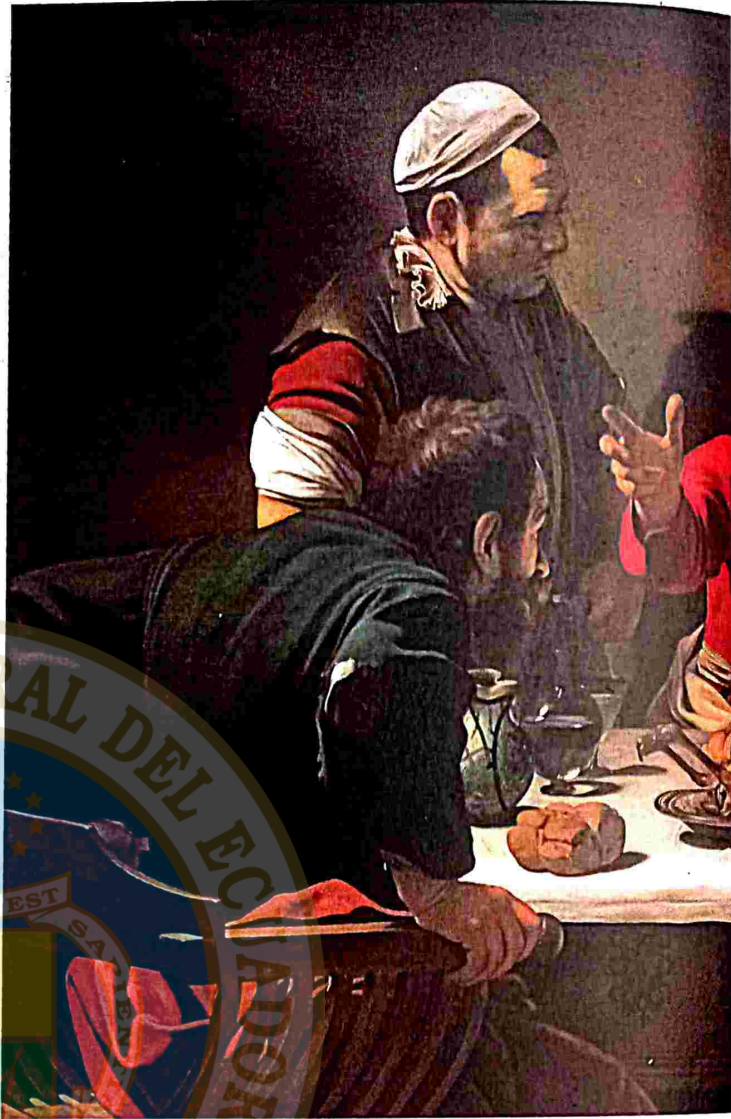
La demanda de temas religiosos y, sin duda, la presión de los cardenales hicieron que Caravaggio se decidiera a pintar otros temas de las Escrituras, pero sus obras se alejan del amaneramiento al uso; elige una escena terrible, *Judith cortando la cabeza de Holofernes* (pág. 38) del Antiguo Testamento, en la que la primera corta con una espada la cabeza del tirano asirio. Para Judith vuelve a posar Filide Melandroni. La radiografía demuestra que originalmente tenía los senos desnudos; después fueron recubiertos con un velo. Una vieja sirvienta con expresión cruel secunda a Judith y se apresta a



PÁGINA 56 IZQUIERDA:
Detalle de *La vocación de San Mateo*



Leonardo da Vinci
La última cena, 1495-1498
 Óleo y temple sobre enlucido,
 460 x 880 cm
 Milán, Refectorio del convento de Santa
 Maria delle Grazie



recoger la cabeza en un lienzo; para ella, Caravaggio se inspiró en un estudio de anciana de Leonardo da Vinci, conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (pág. 39). Artemisia Gentileschi, hija de un íntimo amigo de Caravaggio, Orazio Gentileschi, realizará varias versiones de *Judith cortando la cabeza de Holofernes*.

Descanso en la huida a Egipto (pág. 34-35) ilustra igualmente el rechazo de la tradición, de la convención: ¡una Virgen de cabellos rojos, descansando con la cabeza apoyada en el Salvador, de cabellos rubios!; un ángel visto de espaldas toca el violón, con los ojos fijos en la partitura que sostiene San José y un campesino con los pies desnudos, sentado sobre un saco, con la garrafa de vino al alcance de la mano. El cuadro campestre, la lejanía y la decoración de flores recuerdan a Giorgione, pero muestran una mayor fuerza descriptiva. *Descanso en la huida a Egipto* tuvo una acogida moderada en Roma, pero ese medio éxito dejó indiferente a Caravaggio. Ahora se habla de él. El Cardenal le pide que pinte el techo de su segunda residencia (la actual Villa Boncompagni Ludovisi). Este fresco, el único que se conoce del pintor, no ha sido identificado recientemente. Con un notable dominio de la perspectiva, digno de Mantegna, se ve a Júpiter, Neptuno y Plutón. Esta obra ayuda a comprender cómo Caravaggio dominaba la técnica a los veintiséis años.



Cena de Emaús, 1601
Óleo sobre lienzo, 141 x 196,2 cm
Londres, National Gallery



Tiziano
La cena de Emaús, hacia 1540
París, Musée du Louvre

El fresco supone todo un éxito y significa la consagración de Caravaggio. Pero Valentin tiene mayores ambiciones para él. Le va a obtener, antes de que termine el siglo, un encargo mucho más prestigioso, para una de las iglesias más frecuentadas de Roma: San Luis de los Franceses. Han pasado cuatro siglos y los dos grandes lienzos de Caravaggio siguen estando en San Luis de los Franceses, en el mismo lugar donde fueron colgados en la presencia del pintor, después de múltiples peripecias: *El Martirio de San Mateo* (pág. 48) y *La vocación de San Mateo* (pág. 53), obras que anuncian una nueva fase en la vida y en la obra de Caravaggio. Se trata del mayor conjunto que haya pintado jamás. El efecto fue considerable. Por su carácter revolucionario, estas obras fueron el origen de una violenta controversia, con apasionados debates. En los comienzos del siglo XVII, los frescos y las pinturas de las iglesias acaparan el centro de la atención; había un fuerte interés por descubrir obras nuevas y en ocasiones se tenía que hacer cola para entrar en los templos.

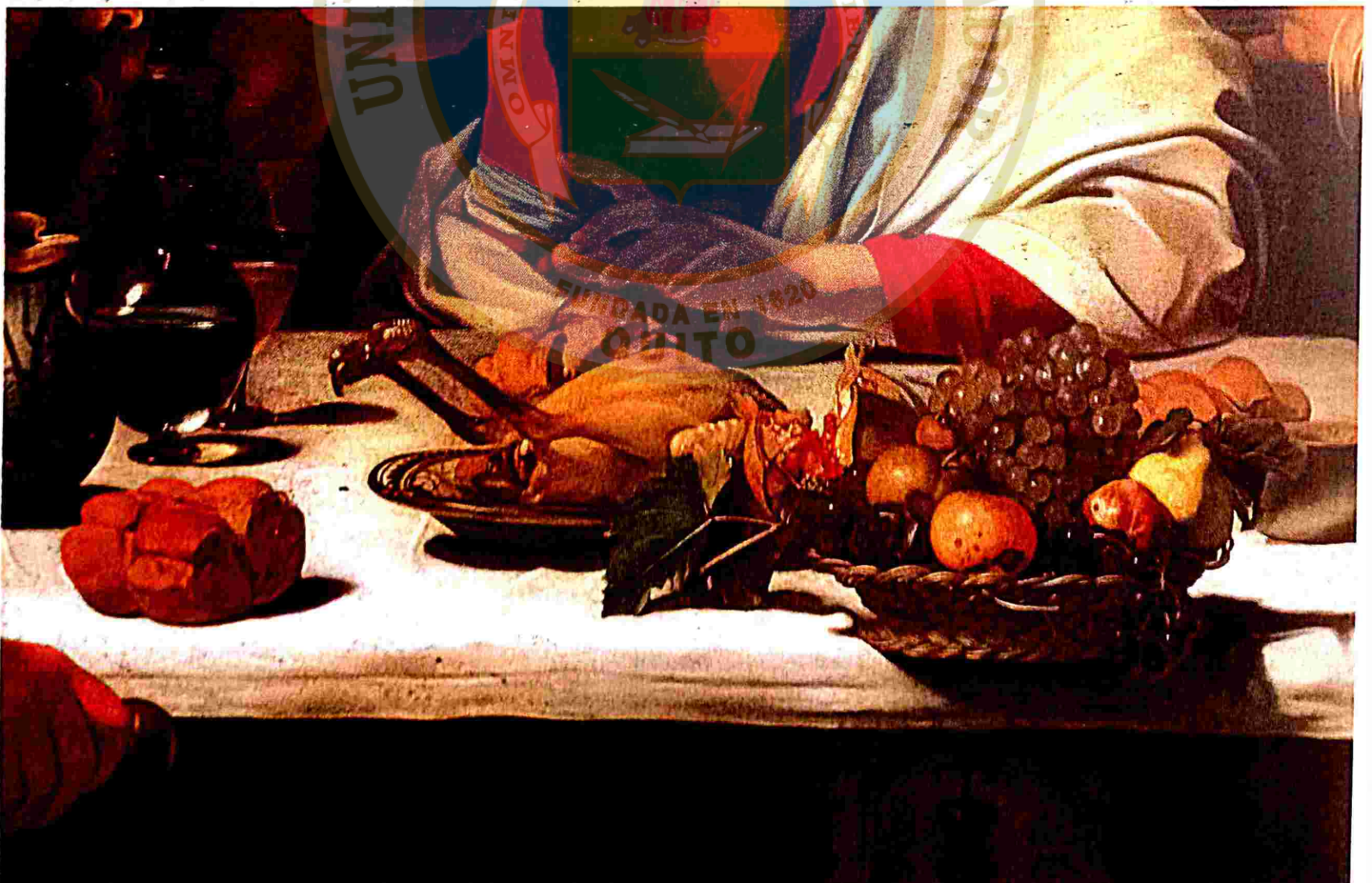
La historia del encargo de San Luis de los Franceses es complicada. La iglesia se encontraba en un proceso de reforma. El cardenal Contarelli, originario de Sarthe y de nombre Mathieu (Mateo), había comprado allí una capilla que deseaba dedicar a su patrón San Mateo con una decoración suntuosa. El cardenal Contarelli murió antes de que se terminaran los traba-

jos, cuya continuación se hizo difícil. Se sucedieron diversos procesos. Varios artistas trabajaron en la capilla Contarelli, entre ellos Muziano y el Cavalier d'Arpino, quien pintó bajo la bóveda otro episodio de la vida de San Mateo, la *Resurrección de la hija de un rey*. Había aceptado pintar, así mismo, los frescos para las paredes laterales de la capilla; pero, por una razón desconocida, no lo hizo y el encargo recayó en Caravaggio. Se ha encontrado el contrato, firmado el 25 de junio de 1599, por una suma de cuatrocientos escudos. ¿Por qué Caravaggio, cuando había tantos pintores romanos que hubieran deseado recibir el encargo? Sin duda, por la intervención de sus protectores, el cardenal Del Monte, el banquero Giustiniani, que se interesó vivamente por el joven pintor. Halagado, Caravaggio se puso a trabajar; pero pronto surgió una primera dificultad: la capilla Contarelli estaba abierta al culto, por lo que se vaciló en levantar andamios. Caravaggio propuso lienzos gigantes: 3,40 metros por 3,22. Ningún otro pintor había hecho antes una propuesta igual. Fue aceptada.

En «Le Dossier Caravage» (editado en 1958), Berne-Joffroy escribe: «Caravaggio se debió de sentir, a la vez, intimidado y lleno de un deseo muy vivo de aprovechar esta gran ocasión de afirmar plenamente su fuerza. Su estado de espíritu es fácil de imaginar. Quiso superar todo lo que había hecho hasta entonces. Recuerda que si sus obras precedentes le habían valido bastantes cumplidos, no se le habían hecho pocas críticas. Recuerda en particular que le habían reprochado que no sabía componer».

Entrega *El Martirio de San Mateo* a comienzos de 1600, con algunos meses de retraso. Las radiografías realizadas por Lionello Venturi han de-

PÁGINA 61 Y ABAJO:
Detalle de *Cena de Emaús*





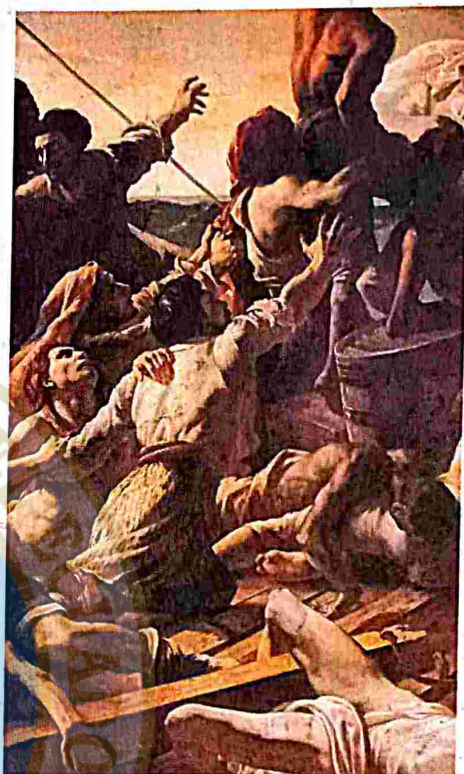


mostrado que Caravaggio cambió varias veces la composición del martirio, episodio que se desarrolla en la corte de Etiopía: el rey hizo a sesinar al apóstol cuando estaba celebrando en el altar. En efecto, se trata de un crimen: el verdugo es un vengador que elimina a un revolucionario. Éste, antes de morir, rechaza la palma del martirio que le ofrece un ángel que aparece sobre una nube. La escena ha dado lugar a numerosas interpretaciones. Un joven de rasgos suaves está horrorizado con el espectáculo. Un niño se vuelve con una expresión de pánico inefable. Uno de los testigos, con el rostro atormentado y la barba rala es Caravaggio mismo, en figura de un hombre viejo, el tercer autorretrato después de *Baco enfermo* y *Los Músicos*.

Por su realismo, por la emoción que irradia, *El Martirio de San Mateo* conmueve al público. «Aplicando su invención lumínica a un conjunto complejo de figuras, Caravaggio renunció necesariamente a los medios lineales que emplearon Zuccari y Giuseppino para guiar el ojo del espectador —escribió Hermann Voss—. Habiendo adquirido ya una maestría extraordinaria del claroscuro, Caravaggio poseía un equivalente suficiente. De este modo consigue una acentuación de lo esencial que era desconocida a los manieristas...» Sus competidores, por el contrario, no esconden sus críticas; por ejemplo, Zuccari declara: «Tanto ruido por nada! Yo no veo más que la copia del estilo de Giorgione».

La vocación, la otra obra, que se colgó unos meses más tarde, acrecentará la emoción y alimentará la controversia. Caravaggio ilustra el misterio de la vocación con una escena contemporánea de la vida romana. Audacia extraordinaria, representa una estancia que se tomó durante mucho tiempo por una taberna, un tugurio lleno de jugadores. En realidad se trata del telonio, el lugar de recaudación de impuestos, donde el recaudador está haciendo las cuentas. La luz incide desde lo alto a la derecha; la única ventana está cerrada, como condenada. Un decorado imprevisto para la aparición de Cristo, quien surge designando a un hombre con la mano, con un gesto que evoca la *Creación del mundo* de la Capilla Sixtina. «Esta obra revolucionaria marca el comienzo de una nueva era en la pintura», escribió Valerio Mariani en 1958.

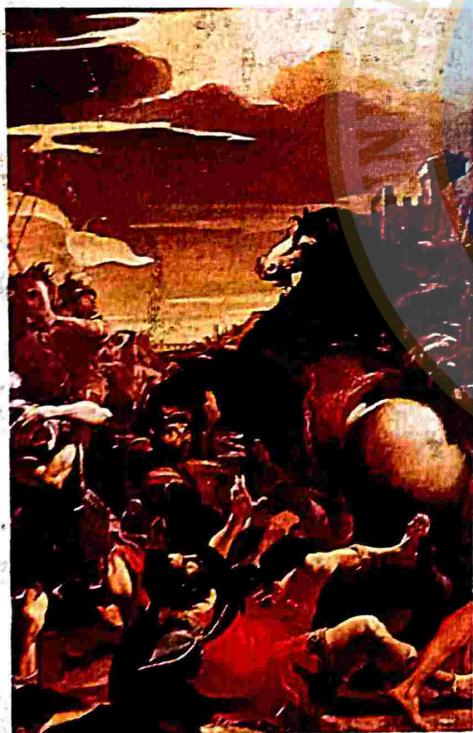
Ahora, Caravaggio es famoso. Ha probado que el milagro divino se puede acomodar a la vida cotidiana, que se puede pintar a Cristo en una oficina de recaudación de impuestos. También ha advertido que se puede decorar una capilla con escenas pintadas sobre lienzo. Algunos pusieron el grito en el cielo, pero los albaceas del Cardenal quedaron satisfechos. Pedirán a Caravaggio que se ocupe de pintar el cuadro, para el altar de la capilla. El tema ya está elegido: *San Mateo y el ángel* (pág. 70). Aunque lo hizo en el plazo establecido, el cuadro es rechazado porque el santo tiene los rasgos de un campesino simplón, calvo y barbudo, con las piernas desnudas y los pies sucios. Y el ángel que guía su mano tiene una actitud equívoca. El lienzo fue adquirido por el marqués Giustiniani. En 1815 será vendido por sus descendientes al Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, donde será destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Poco más tarde, Caravaggio entrega una nueva interpretación de la escena (pág. 71), en la que ya no hay contacto físico entre el Evangelista y el ángel que le inspira. El cuadro sigue estando en San Luis de los Franceses. El conjunto, sumido en la sombra de la capilla Contarelli, cayó en el olvido hasta el «redescubrimiento» de Caravaggio por Roberto Longhi y la exposición de 1922 en Florencia. Fue restaurado en 1939. Hasta hace algunos años había que echar una mo-



Théodore Géricault
Los naufragos de la Medusa (detalle),
1818-1819
Óleo sobre lienzo, 187 x 491 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 62
Conversión de San Pablo, 1600-1601 (primera versión, rechazada)
Óleo sobre madera de ciprés, 237 x 198 cm
Roma, colección del príncipe Guido Odescalchi

Detalle de *Conversión de San Pablo* (primera versión)



Ludovico Carracci
La conversión de San Pablo, 1587-1589
Bolonia, Pinacoteca Nazionale

neda en un contador para que se encendiera la luz durante unos minutos, que permitiera admirar el conjunto de los lienzos.

El ruido que levantó el trabajo para San Luis de los Franceses proporcionó a Caravaggio otro encargo prestigioso, para la capilla Cerasi, en la iglesia de Santa María del Popolo, situada en una de las plazas más bellas de Roma. La familia Cerasi compró la capilla que se encuentra a la izquierda del altar mayor para levantar allí el panteón familiar. Estamos en 1601. En el invierno se ha desbordado el Tíber y Giovanni, uno de los aprendices de Caravaggio, ha muerto en el sótano del palacio del Monte. Mientras que Valentin negocia, no sin dificultades, un contrato con monseñor Tiberio Cesari, tesorero retirado del papa Clemente VIII, Michelangelo de Caravaggio pinta la *Muerte de la Virgen* (pág. 73) que el marqués Giustiniani intenta hacer comprar a los carmelitas descalzos de la iglesia de Santa María della Scala en el Trastevere. De nuevo se produce un escándalo.

Es el mayor cuadro de altar realizado por Caravaggio. Mientras que *La vocación de San Mateo* se desarrollaba en una oficina de recaudación de impuestos, la *Muerte de la Virgen* tiene como decorado una estancia pobremente amueblada, apenas separada por una gran cortina roja que cuelga de las viguetas del techo, sin otro mobiliario que una cama de cinchas, una silla y una jofaina. «Se está llorando la muerte de una mujer del pueblo, bien conocida en el barrio –escribió Longhi–. Es una escena de hospicio. La angustia de los asistentes parece cobrar un sentido infinito e indeleble con el brillo devastador de la luz que incide desde la izquierda y que, luchando con la sombra, se detiene en las calvas, en los cuellos palpitantes, las manos abandonadas». Naturalmente que los carmelitas rechazaron el cuadro. ¿No se murmuraba que Michelangelo de Caravaggio había tomado como modelo a una prostituta, que se había ahogado en el Tíber? Su cuerpo incluso muestra signos de enfermedad.

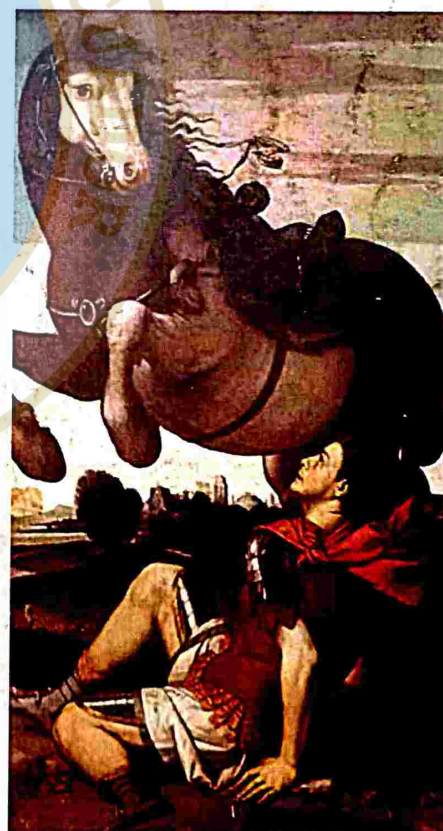


Detalle de *Conversión de San Pablo* (segunda versión)

La *Muerte de la Virgen* no encontrará comprador. Finalmente, entrará en la colección de Vicente Gonzaga, duque de Mantua, aconsejado por Peter Paul Rubens, quien, procedente de Amberes, había llegado a Roma después de una estancia en Venecia. Rubens quedó fascinado por el vigor, por la audacia y por el claroscuro de Caravaggio –aunque le reprochó no haber hecho un dibujo previo–. En 1628, la obra será vendida al rey Carlos I de Inglaterra, con la mayor parte de la colección del duque de Mantua. A la muerte de este Rey, pertenecerá algún tiempo al banquero parisino Jabach, antes de ser adquirida por Luis XIV.

El contrato de Santa María del Popolo languidece. Con gran inquietud de Valentin, Caravaggio vuelve a reunirse con sus amigos de los barrios bajos de Roma, reincide en sus pendencias y juergas, desaparece una y otra vez sin dar señales de vida. Sin embargo, acepta pintar para el marqués banquero Giustiniani, cuyos negocios florecen, una *Coronación de espinas*, de formato vertical. La versión original, que se consideró durante mucho tiempo una copia de época, fue identificada como auténtica en 1974; se encuentra en la Cassa di Risparmio (Caja de Ahorros) de Prato. La expresión de dolor de Cristo es desgarradora. El verdugo es un modelo conocido, compañero de francachelas del pintor. Caravaggio pinta también, rápidamente, una *Deposición* (pág. 74), un gran cuadro de notable luz y de colores sorprendentes. Es la única obra sacra de Caravaggio que fue aceptada sin vacilación por los comitentes, los herederos de monseñor Vitrici, que la adquirieron para la iglesia de Santa María de Vallicella. Rubens hizo una copia (pág. 75), suprimiendo –sin que se conozca el motivo– la figura de María de Cleofás.

Por último, Valentin consiguió cerrar el gran contrato para Santa María del Popolo, por cuatrocientos escudos, que permitirán a Caravaggio enjugar sus deudas y asegurarse un cierto desahogo. (El contrato fue descubierto en



Alessandro Bonvicino Il Moretto
Conversión de San Pablo (detalle), 1529–1530
Milán, Santa Maria presso Santo Celso



Georges de La Tour
San José carpintero (detalle)
 Óleo sobre lienzo, 137 x 102 cm
 París, Musée du Louvre

«Caravaggio y La Tour estaban íntimamente
 unidos en el genio» André Malraux

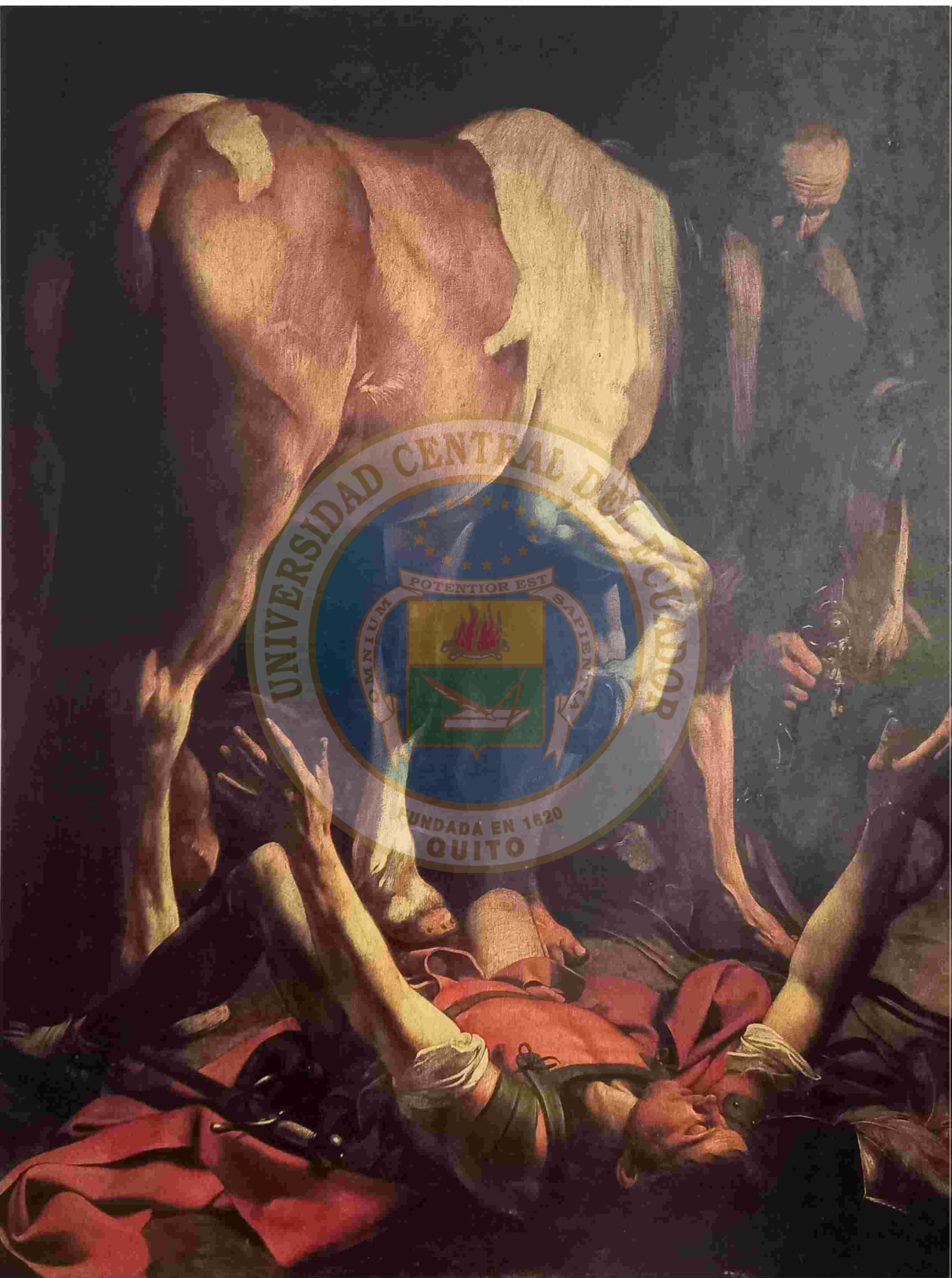
PÁGINA 67:
Conversión de San Pablo, 1601
 (segunda versión, aceptada)
 Óleo sobre lienzo, 230 x 170 cm
 Roma, pared lateral derecha de la capilla Ce-
 rasi en la iglesia Santa Maria del Popolo

1920 por Denis Mahon y se publicó en «Burlington Magazine»). Se trata de dos cuadros como los de San Luis, un poco más pequeños, previstos originalmente sobre tableros de ciprés, pero que se realizaron sobre lienzo. Monseñor Cesari le indicó los temas: la *Crucifixión de San Pedro* (pág. 68) y la *Conversión de San Pablo* (pág. 67). Se puede suponer que Caravaggio no se mostró entusiasmado con este encargo tan clásico. Sin embargo lo hizo. Actualmente se pueden ver los cuadros, mal iluminados, en Santa María del Popolo, tal como los colgó Caravaggio.

Tampoco esta obra estuvo exenta de dificultades. Las primeras versiones de cada cuadro fueron rechazadas de plano: la de la *Crucifixión de San Pedro* se encuentra sin duda en San Petersburgo (pág. 69); la de la *Conversión de San Pablo* ha desaparecido. La segunda *Crucifixión de San Pedro* (pág. 68), terminada con retraso, es de tal realismo que los carmelitas de Santa María sintieron angustia: los verdugos hacen denodados esfuerzos para levantar la pesada cruz en la que está crucificado San Pedro. Para este empleó uno de sus modelos habituales, que figura en las obras de San Luis de los Franceses y en *Descanso en la huida a Egipto* (pág. 34-35). Berenson escribirá sin indulgencia: «Es un estudio sobre la manera de levantar un peso sin la ayuda de una máquina». Finalmente, después de ciertas vacilaciones, se acepta la obra.

Para la *Conversión de San Pablo*, que servía de *pendant*, es posible que rechazaran dos estudios. Como en *Muerte de la Virgen*, su interpretación supuso una verdadera provocación. El caballo ocupa casi todo el espacio del cuadro. Un prelado de Santa María, exasperado, le espetó: «¿Por qué has puesto a un caballo en el centro y a San Pablo en el suelo?» —«Por eso» —«El caballo, ¿es Dios?» —«No, pero está iluminado por la luz de Dios». Así ha transmitido el diálogo un clérigo de Santa María. También Berenson se interroga por la importancia concedida a la grupa del caballo: «Caravaggio —escribe— se anticipa a los escultores de nuestros días, para quienes los traseros parecen ser las partes más interesantes. Será porque es la parte más fácil de plasmar plásticamente». Para Roberto Longhi, los dos cuadros de Santa María del Popolo atestiguan la plenitud del genio de Caravaggio: «¡Cuánto camino recorrido desde las experiencias con el espejo de la adolescencia! Caravaggio es el maestro de las tinieblas y las entreabre justo lo necesario para no aminorar su trágico y viril pesimismo. Sabe que para una *Crucifixión de San Pedro* puede quedarse lejos de los juegos de brutalidad masiva practicados sesenta años antes por Miguel Ángel en la capilla Paulina. Es consciente de que puede evitar el insistir en la crueldad de los verdugos como en San Luis de los Franceses. Todo sucede con una evidencia inconsciente de que cada uno cumple su tarea. La desolación reside en el acontecimiento puro y simple... Y el santo, buen modelo conocido en la via Margutta, ya clavado a la cruz, tiene una mirada tranquila, consciente, de héroe laico moderno... En la *Conversión de San Pablo*, nuestro pintor también se limita a sonreírse de lo que, ocho o diez años antes, había pensado, adolescente, sobre ese mismo tema... Con este discreto sobreentendido que subraya de ironía la erudición corriente, pone en circulación la pintura posiblemente más revolucionaria de toda la historia del arte sacro». Recientemente, Antony Blunt ha demostrado que la *Conversión de San Pablo* influyó sobre el *San José carpintero* de Georges de La Tour (pág. 66).

Por el retraso, Caravaggio fue penalizado con cien escudos. Como los cuadros de San Luis, los de Santa María, colgados demasiado alto, en semi-



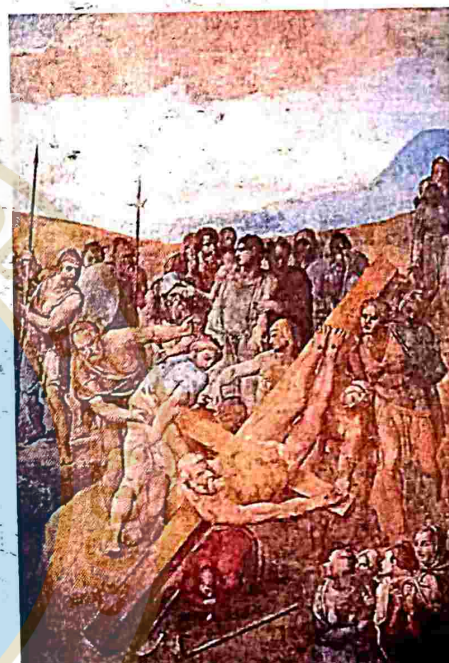


penumbra, cayeron en el olvido hasta su «redescubrimiento». Caravaggio encajó mal las críticas, es decir los insultos, y se refugió en el libertinaje. Desaparecía sin dejar rastro durante varios meses. Acompañado por su amigo Spada y un joven palafrero, llamado Benedetto, recorría el campo. Valentin lo encontró y le propuso dos temas que le gustaban: un *Narciso* (pág. 33), cuya atribución ha sido confirmada recientemente gracias a una radiografía, y un *Amor vencedor* (pág. 16); el marchante quedará perplejo, por considerarlo indecente. El amor suele representarse como un niño; aquí, es un adolescente armado, posiblemente Benedetto, pisoteando los símbolos del saber y del poder! El cuadro lleva la inscripción: «Amor vincit omnia». El marqués Giustiniani compró el cuadro, del que Hermann Voss dirá más tarde: «En esta figura deslumbrante de vida y maravillosamente pintada, Caravaggio vuelve a sus primeros temas... Es más interesante constatar el nuevo cariz de esta obra, cuánto más inmediata es, más sugestiva en la concepción y cómo tiene una mayor unidad entre los colores y el claroscuro. El cupido «Giustiniani» no sería concebible si Caravaggio no hubiera hecho antes las grandes composiciones históricas».

El *Amor vencedor* (también llamado *Amor profano*) fue pintado en 1602-1603, como se sabe gracias a una carta de Orazio Gentileschi, padre de Artemisia y amigo de Caravaggio, en la que le reclama con insistencia un «par de alas» que le había prestado para realizar su obra. Naturalmente, el cuadro causó escándalo. Se murmuró que se trataba de una parodia de la *Victoria*, célebre estatua de Miguel Ángel, que se encuentra en el Palazzo Vecchio de Florencia. Se vio en él una alusión al San Bartolomé del *Juicio final* de la Capilla Sixtina; así, Caravaggio habría querido revelar la homosexualidad de su gran predecesor. Baglione, el rival, pintó inmediatamente un *Amor divino*. En casa de Giustiniani, el cuadro indecente fue recubierto de un velo verde que el poeta Petrarca, veinticinco años más tarde, levantó para satisfacer su curiosidad.

Estos años de intensa producción, de 1602 a 1606, están también marcados por un sucesión de dudosas aventuras, de diversos delitos y choques con la justicia. Buena prueba de ello son los *Avvisi* de Roma, especie de publicación oficial. Un cierto Girolamo Spampa puso una demanda, porque Caravaggio le hirió con una daga después de haber criticado las obras de San Luis de los Franceses. Sin embargo, el asunto se archivó. Poco más tarde, Caravaggio fue acusado de haber escrito, o de haber ordenado escribir, y difundido sonetos difamadores sobre su enemigo, el pintor y futuro biógrafo, Baglione, quien acababa de pintar una *Resurrección* para la iglesia del Gesù de Roma, que Caravaggio consideró fallida. Este fue arrestado y llevado a la prisión de Tor di Nona. En Roma no se jugaba con ese género de delito. Se han encontrado las actas de los interrogatorios; que supusieron para Caravaggio una ocasión de expresar sus ideas sobre los pintores romanos, sus compañeros. Pero con esa especie de profesión de fe mezcló contradicciones e incoherencias, con la evidente intención de borrar pistas y de complicar el trabajo de los investigadores. Así, cubrió de elogios a pintores que detestaba como Zuccari, y maltrató a algunos de sus mejores amigos, por ejemplo a Orazio Gentileschi.

Sus declaraciones, llenas de impertinencias, de incongruencias, contradicciones y mentiras; no eran precisamente de una naturaleza capaz de inspirar la indulgencia de un tribunal. Sin la intervención de dos o tres cardenales, del marqués Giustiniani, Caravaggio -teniendo en cuenta sus antece-



Crucifixión de San Pedro (¿copia?),
hacia 1600
Óleo sobre lienzo, 232 x 201 cm
San Petersburgo, Eremitage

Se trata, posiblemente, de una copia de la primera versión, pensada para hacer *pendant* con la *Conversión de San Pablo* y que rechazó el Cardenal Cerasi. Se reconocen afinidades de composición con cuadros del mismo tema de Rubens en Colonia y de Reni en los Museos Vaticanos. Hoy en día se atribuye, con fundamento, a su amigo Lionello Spada, como variante del original perdido de Caravaggio.

PÁGINAS:

Crucifixión de San Pedro, 1601
Óleo sobre lienzo, 230 x 175 cm
Roma, pared lateral izquierda de la capilla Cerasi en la iglesia Santa María del Popolo

San Mateo y el ángel, 1602

Óleo sobre lienzo, 223 x 183 cm

Obra destruida en 1945, durante los bombardeos de Berlín. Antes, en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, Gemäldegalerie.

Esta primera versión fue rechazada porque la figura del santo parecía demasiado vulgar y la del ángel, demasiado familiar.



Detalle de *San Mateo y el ángel* (se guía versión)

Ahora, el ángel se encuentra un poco más retirado y, en lugar de tomar familiarmente la mano del evangelista para guiar su escritura, emplea el lenguaje de los signos.

PÁGINA 71:

San Mateo y el ángel, 1602

Óleo sobre lienzo, 295 x 195 cm

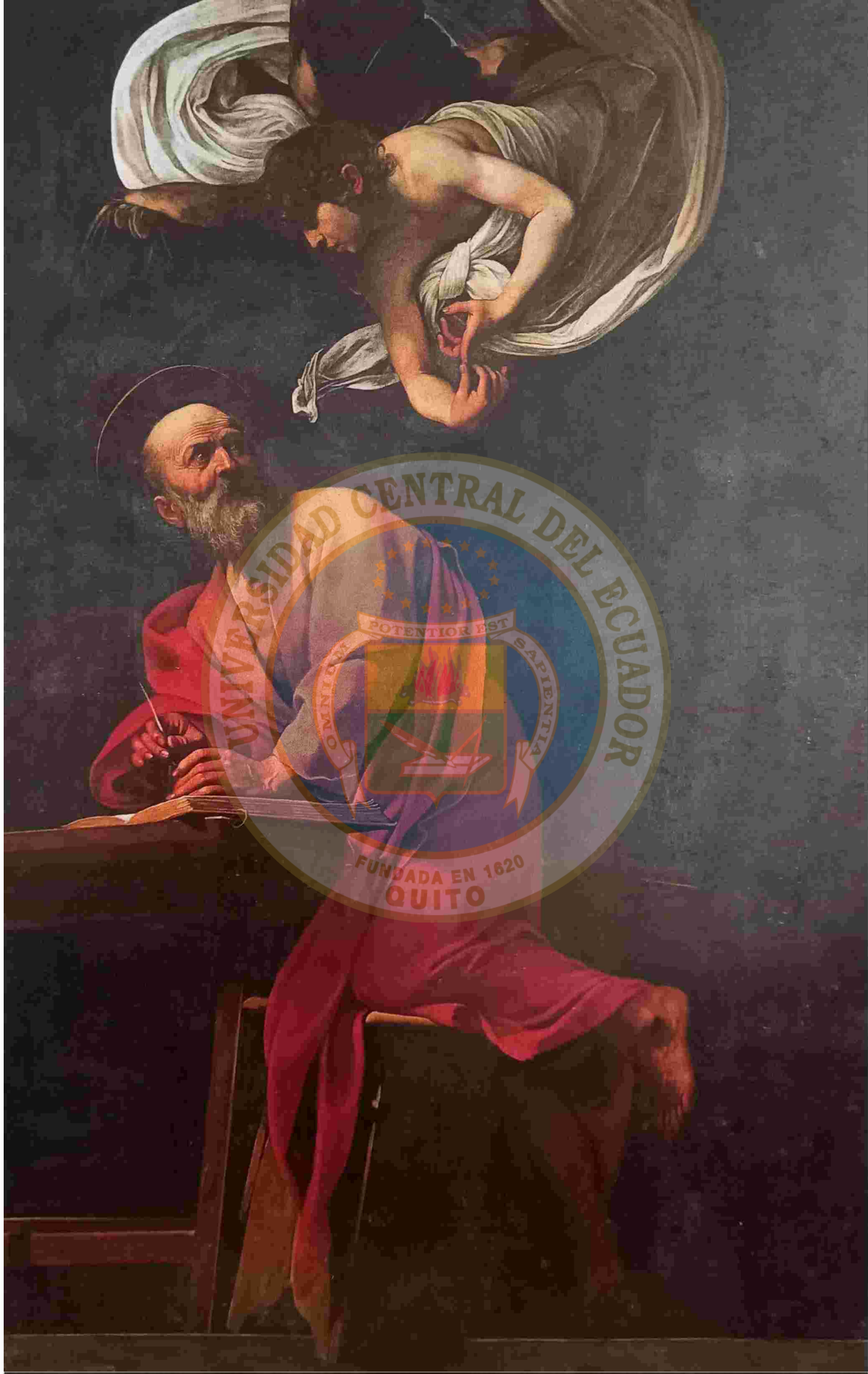
Roma, Altar de la capilla Contarelli en la iglesia de San Luis de los Franceses

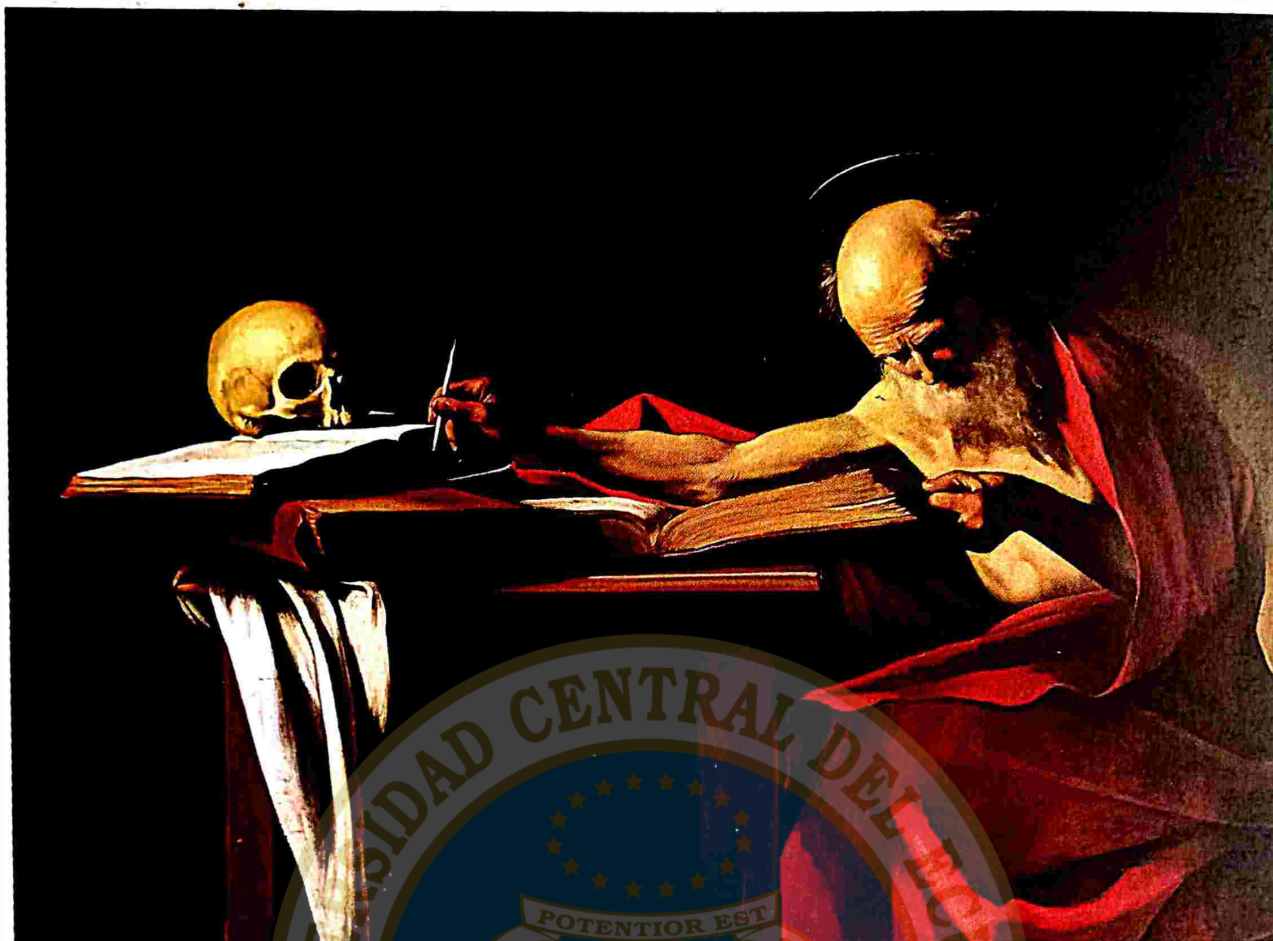
Segunda versión, esta vez aceptada, porque el evangelista tiene trazos más nobles e incluso una aureola; mientras que el ángel se mantiene a distancia. Sin embargo, se ha reprochado a Caravaggio que no sabía representar ángeles volando, que parecen acróbatas.



...dentes seguramente habría sido condenado. Prometió enmendarse, aceptó presentar excusas a Baglione y fue puesto en libertad. Durante algún tiempo se hace olvidar. Termina un *David con la cabeza de Goliath* (pág. 78). Hará una segunda versión tres años más tarde. Acepta un encargo interesante, una gran *Virgen de Loreto* o *Virgen de los peregrinos* (Nuestra Señora de Loreto es una célebre meta de peregrinaciones, pues según la tradición allí se encuentra la Santa Casa de Nazaret) para la capilla Cavaletti de la iglesia de San Agustín de Roma (pág. 76).

Este cuadro no le traerá fortuna. A pesar de las advertencias de sus amigos, escogió como modelo a una muchacha llamada Lena, que practicaba su oficio por la plaza Navona. A uno de sus clientes, el notario Mariano Pasqualone, las sesiones le inspiraron recelo: ¿O fue Caravaggio quien se vio presa de los celos? Se ignora. En cualquier caso, el desgraciado notario, perdiendo sangre, se refugió en la «Corte», afirmando haber sido «asesinado» por Caravaggio delante del palacio del embajador de España. El juez de instrucción se enojó. Caravaggio creyó prudente abandonar Roma. Se dirigió a Génova, donde se refugió en la casa del príncipe Marzo Colonna, uno de sus protectores de los años de Milán. Corría el año 1604.





San Jerónimo escribiendo, hacia 1606.
Óleo sobre lienzo, 112 x 157 cm
Roma, Galleria Borghese

En Génova, Caravaggio rechazó al parecer una propuesta del príncipe Marcantonio Doria para que decorara con frescos los muros de su residencia de campo. Actualmente se puede ver en Génova un conmovedor *Ecce Homo* (pág. 86) de Caravaggio, pero no está probado que lo pintara con ocasión de su estancia en la ciudad. El notario Pasqualone retiró misteriosamente su demanda, con lo que el pintor pudo volver a Roma y terminar la *Virgen de Loreto*. Tradicionalmente, según esta popular advocación, se representa a la Virgen suspendida en el cielo del santuario. Caravaggio la plasmó en una humilde morada campesina, donde recibe el homenaje de dos peregrinos mayores, de pies sucios. El rostro de la Virgen refleja una infinita ternura; el Niño Jesús observa a los viejos con una mezcla de inquietud y de curiosidad. El realismo de los rostros de los peregrinos es impresionante (Baglione lo juzgará obsceno). Como es habitual, este cuadro tuvo tanto admiradores como detractores. Los sacerdotes de San Agustín dudan en aceptarlo, y en pagarlo. Existe una carta de uno de ellos que se inquieta por los altercados de Caravaggio con la justicia (archivos del Estado de Modena). Un nuevo suceso viene a complicar las cosas: en una cena en la que el alcohol había fluído copiosamente, en el Albergo del Moro, Caravaggio se considera mal tratado y lanza un plato de alcachofas ardiendo contra un camarero, lo que provoca una batalla campal. De nuevo, la «Corte» ha de tratar un caso del perturbador de la paz... y, de nuevo, sus protectores obtienen su liberación.

Para rehabilitarse, Caravaggio acepta pintar un *San Francisco meditando con una calavera* para la iglesia de los Capuchinos y un *San Jerónimo escribiendo* (pág. 72), que le vienen reclamando desde hace tiempo.

PÁGINA 73 ARRIBA:

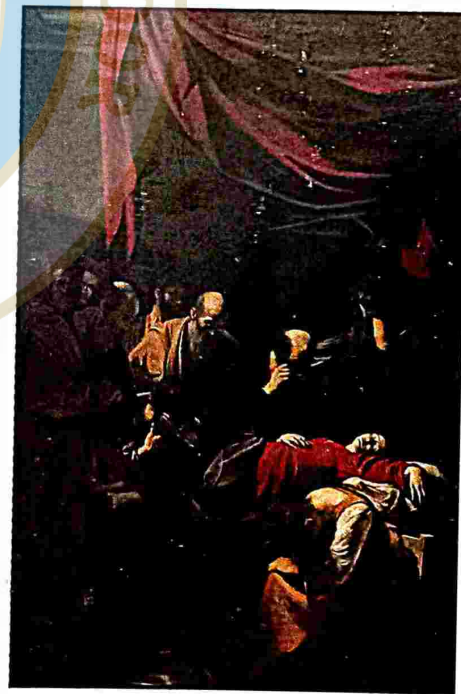
Detalle de *Muerte de la Virgen*

En Roma se murmuraba que el pintor había tomado como modelo a una prostituta, que se había sacado muerta del Tíber. ¡Qué escándalo! El recipiente del primer plano recuerda además el mobiliario de un hospicio. ¡Sacrilegio! Caravaggio se exponía así a las últimas convulsiones de la Inquisición.



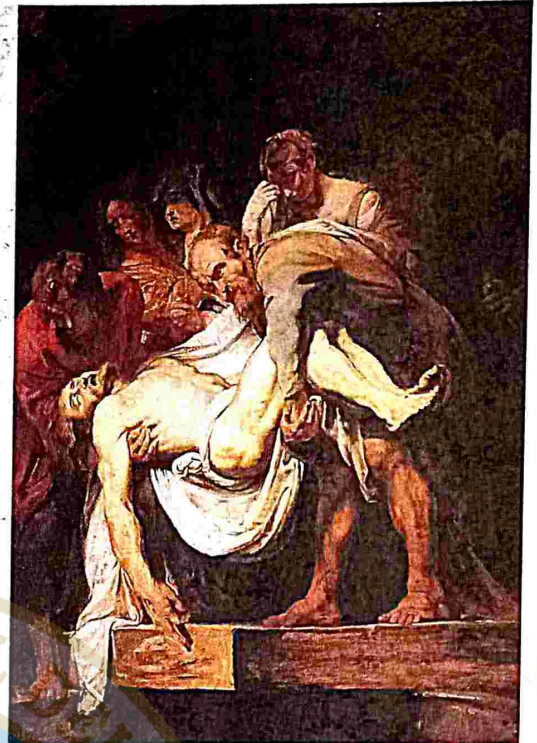
En el contexto de la Contrarreforma, San Jerónimo experimentó un culto especial. El cuadro se atribuyó durante mucho tiempo a Ribera. Existe también una segunda versión (en Montserrat), de la que se ignora si está salida de la mano de Caravaggio. El mismo modelo posó para los dos cuadros, de una calidad extraordinaria. El cráneo del santo, sobre el que se concentra la luz, se opone a la calavera, en una decoración de libros viejos. Sobre la mesa descansa un paño. El santo extiende la mano, en la que lleva una pluma. Caravaggio hace una demostración deslumbradora de su talento en pleno apogeo. Longhi sitúa en este periodo el *Cristo en el huerto de los olivos* (destruido en Berlín en 1945), conocido por las copias, el *San Juan Bautista* de la Galleria Borghese (pág. 91) y una segunda versión de la *Cena de Emaús* (Pinacoteca di Brera, Milán), comprado por Ottavio Costa, que se puede considerar como la obra más lograda del periodo romano: en la distribución de los cinco personajes, en la utilización de la luz, en los gestos y las expresiones, Caravaggio alcanza una gran perfección. El pan y el vino evocan la Eucaristía; el pintor añadió un modesto plato de ensalada, como el que se servía en los albergues más miserables. En la primera *Cena*, de ocho años antes, que se encuentra en la National Gallery de Londres (pág. 59), Cristo es más juvenil, los movimientos de los personajes más vigorosos, el cuadro más rico. Data de la época de su llegada a Roma, cuando Caravaggio todavía estaba lleno de fuerza.

Gracias a la protección del príncipe Colonna, recibe nuevos encargos; el genio creador de Caravaggio se dilata; la consagración llega: el Cardenal Nepote, Scipione Borghese, ha conseguido de Pablo V que Caravaggio, a pesar de su mala reputación, reciba el encargo de pintar una Virgen para



Muerte de la Virgen, hacia 1606
Óleo sobre lienzo, 369 x 245 cm
París, Musée du Louvre





San Pedro. ¡Todos los artistas romanos sueñan con trabajar para la mayor iglesia de la cristiandad! Se trata del cuadro para el altar de la capilla que acaba de ser atribuida a la Confraternidad de los Palafreros, con quienes el Papa se sentía muy unido. Los cardenales aceptan a regañadientes y Caravaggio recibe el encargo. Es la oportunidad de su vida. Haciendo oídos sordos a los consejos, vuelve a tomar como modelo a Lena, que ya había posado para la *Virgen de Loreto*. Pinta el cuadro en unos días, según su costumbre. Es un verdadero desastre. Nunca antes había llegado tan lejos en su realismo... o en su vulgaridad, como dicen algunos. «¿Cómo es posible –escribe Longhi– que, precisamente en la ocasión en que se ha hecho el más clarollamamiento a su responsabilidad y a su ambición, Caravaggio se sienta empujado hacia la interpretación más brutal? (...) Aunque sabía que el tema está ligado al símbolo litúrgico de la Inmaculada Concepción, el tono dominante en la obra tiene fuertes resonancias plebeyas; Santa Ana, una viejagitana; la Virgen, tocada con un vestido arremangado de la vander; el Niño, desnudo, como Dios lo hizo... una familia robusta, que espera sobre el umbral de la cuadra (¿los palafreros?) para cazar una inofensiva culebra. ¿Por qué arriesgó el todo por el todo? Era de prever que los verdaderos comitentes –es decir, los cardenales, no los palafreros– la rechazarían. La cosa estaba clara...» Una vez rechazada la *Virgen de los Palafreros*, también llamada la *Virgen de la serpiente* (pág. 77), las puertas de San Pedro –la consagración– se cerraron delante de Caravaggio. «En este cuadro no encontramos más que vulgaridad, sacrilegio, impiedad y mal gusto –escribió el secretario de uno de los cardenales–. Se diría que es una obra realizada por un pintor que conoce su oficio, pero de espíritu oscurecido, alejado desde hace tiempo de Dios, de su adoración, de todo buen pensamiento...»

Mientras que sus rivales –Pomarancio, el Cavalier d'Arpino, Passignano e incluso Baglione– van subiendo los peldaños de la gloria, entran en

IZQUIERDA:
Miguel Ángel
La Piedad, 1499
Mármol, altura 174 cm, con la base 195 cm
Roma, San Pedro

DERECHA:
Peter Paul Rubens
Copia de la *Deposición* de Caravaggio,
1613–1615
Óleo sobre madera, 88,3 x 65,4 cm
Ottawa, National Gallery of Canada

Como Miguel Ángel, también Caravaggio evita lo trágico y adopta la pose lánguida y los trazos serenos de Cristo, introducidos por el gran escultor, con lo que se produce la impresión de que el Cristo de su *Piedad* está abrazado maternalmente por la Virgen.

PÁGINA 74:
Deposición, 1602–1603
Óleo sobre lienzo, 300 x 203 cm
Roma, Pinacoteca Vaticana

PÁGINA 76:
Virgen de Loreto o Virgen de los peregrinos,
1604–1605
Óleo sobre lienzo, 260 x 150 cm
Roma, iglesia de Sant' Agostino, capilla Cavallati

PÁGINA 77:
Virgen de los Palafreros o Virgen de la serpiente, 1605–1606
Óleo sobre lienzo, 292 x 211 cm
Roma, Galleria Borghese







David con la cabeza de Goliath, 1605-1606
(o 1610)
Óleo sobre lienzo, 125 x 100 cm
Roma, Galleria Borghese

la Academia de San Lucas, reciben la Cruz de Cristo, Caravaggio se mantiene —¿voluntariamente?— al margen de los honores y de la fama. Esa oportunidad no se le volverá a presentar nunca más. El Cardenal compra la *Virgen de los Palafreros* para su colección privada. Será la última obra del periodo romano. Caravaggio vuelve a sus expediciones nocturnas. De nuevo es encarcelado en la prisión de Tor di Nona. Pero en esta ocasión no se trata de una trifulca. Ha matado a un hombre. Un sargento de la Corte que se disponía a interpelarlo en plena noche, en una calleja oscura, aparece muerto de un fuerte golpe en el cráneo. Contra toda verosimilitud, Caravaggio jura que cayó una piedra del techo en ese mismo instante. A pesar de los testimonios de sus amigos, la «Corte» rechaza esa versión y el pintor es enviado al calabozo. Es sometido a un interrogatorio en toda regla, atado a un *cavaletto*, el potro de madera, al golpe de las correas. Es posible que en *La flagelación de Cristo* (pág. 87), pintada más tarde en Nápoles, integrara esos recuerdos personales.

Sus amigos, inquietos por el cariz que pudiera tomar el asunto, no ven otra salida que la evasión. La fuga tiene éxito, tras sobornar a dos guardianes con la anuencia del Cardenal Nepote. Pero ahora, Caravaggio se encuentra entre los criminales y sus amigos no consiguen que se detenga la persecución. Entre tanto, el pintor parece no haber escarmentado. En el puerto de la Ripetta, en las orillas del Tíber, vuelve a involucrarse en una reyerta. Una noche, tira piedras contra las ventanas de una posadera, Prudencia, que se creía autorizada a tomar objetos que le pertenecían a él. Se refugia en el palacio Colonna. Pero lo peor aún estaba por venir: en el Campo de Marte, el 29 de mayo de 1606, en un partido de pelota denominado «pallacorda», acusa de hacer trampa a un adversario llamado Ranuccio Tommasoni de Terni. Hay dinero por medio. Se llega a las manos y después a las armas. Caravaggio nunca sale sin puñal. Tommasoni se derrumba, herido de muerte. Caravaggio está herido, pero consigue escapar; Longo y Spada son aprisionados. Los *Avvisi* de Roma del 31 de mayo de 1606 anuncian que Michelangelo Merisi, pintor de Caravaggio, ha sido condenado a muerte y «proscrito», lo que significa que cualquier miembro de la «Corte» puede ejecutar la sentencia en cualquier lugar, sin proceso alguno. Angustiado, alerta a sus habituales protectores. Pero el Cardenal Nepote está de viaje, el cardenal Del Monte está enfermo y el marqués Giustiniani, lejos de Roma, como el príncipe Colonna y el embajador del rey de Francia. Otros, hartos de sus pendeencias, no responden a sus llamadas.

Tiene que huir. De noche, disfrazado, sale de Roma. Espera refugiarse en Paliano, en el Lacio, fuera de la jurisdicción romana, en el feudo de los Colonna. Está débil y enfermo. Se encuentra en el bosque, como cuando llegó a Roma. A los treinta y cinco años de edad se cierra un periodo de su vida. A falta de riquezas, Roma le había ofrecido los medios para desenvolver su genio, un genio que no ha agotado aún del todo. Todavía quiere pintar. Y pintará. Pero ya no volverá nunca más a Roma. De asilo en escondite, impelido por el odio, la enfermedad y la muerte, va a crear a un ritmo sobrehumano la última parte de una obra patética, vigorosa y grandiosa. Se trata de su desquite del amaneramiento, la banalidad, la enfermedad y la muerte.

PÁGINA 79:

Detalle de *David con la cabeza de Goliath*
Autorretrato en el que se distingue, en la frente, la herida que recibió en Nápoles. Como en su vida, Caravaggio es la vez el autor y la víctima, el joven David y el viejo Goliath...



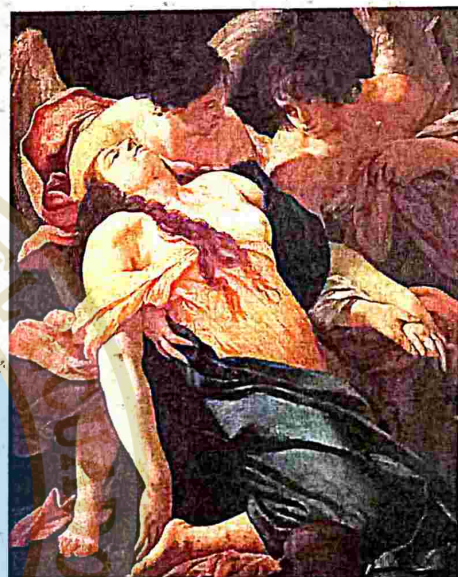


Los años de vida errática o la serenidad inaccesible 1606-1610

Cuando, amenazado por la condena a muerte, se fuga de Roma en mayo de 1606, Caravaggio es uno de los pintores más célebres de la Ciudad Eterna. Como el indulto se hace esperar, Caravaggio juzga oportuno poner más tierra por medio, antes de que finalice el año. ¿Adónde ir? No tiene que pensar mucho. A dos o tres días de camino se encuentra una gran ciudad, una de la más pobladas de Europa, donde confluyen las corrientes artísticas, las ideas nuevas, los estremecimientos de las revueltas: Nápoles. Allí recibe un primer encargo de un rico mercader de Ragusa llamado Radolovich: *La Madona del Rosario* o *La Virgen del Rosario* (pág. 82), gran cuadro de altar de 3,64 metros por 2,50, destinado a la iglesia de los dominicos.

Esta Virgen del Rosario marca el comienzo de una nueva manera de pintar, todavía más realista, más cercana a la vida. El cuadro es un nuevo escándalo. Los dominicos reconocen sus cualidades, sus «modelos» excepcionales, sus juegos de sombras; pero lo rechazan. La tela será comprada por el pintor de Brujas Finsonius, que la enviará a Amberes; en esta ciudad, una asociación de artistas, a la que pertenecen Rubens, Brueghel y Van Balen, pagará 1.800 florines por cuenta de los dominicos de Amberes. En 1871, el emperador José II de Austria-Hungría, entusiasmado por la obra, la comprará a los religiosos.

Afortunadamente, otro encargo va a compensar este fracaso. Procede de los gobernadores del Pio Monte della Misericordia (Monte de Piedad) y se trata de un gran cuadro de altar, de 3,90 metros por 2,60, para la iglesia de la Hermandad. Los honorarios: 470 ducados. Tema (difícil): las *Siete obras de misericordia* (pág. 84). Es la primera vez que un pintor osa representar las siete obras descritas por San Mateo, no separadas, sino juntas. Como la Virgen del Rosario, es una obra puramente napolitana, por su espíritu, por sus modelos y por el tratamiento. Ricos y pobres, nobles y miserables, aparecen representados en una escena nocturna. Una joven mujer de tipo popular está amamantando a un viejo a la puerta de una prisión: dar de comer al hambriento. Un gentilhomme desenvaina la espada para apartir en dos su capa y entregar la mitad a un mendigo desnudo. Un fondista da de beber a un sediento quien, como Sansón, utiliza para ello la quijada de un asno. Otro acoge a peregrinos extenuados, que aparecen con sus grandes capas de viajeros. Otra obra de misericordia: enterrar a los muertos, ilustrada por los pies —y solo los pies— de un cadáver, sobre los que se posa un rayo de luz. Jullian ha visto en esta obra «los últimos destellos del barroco caravagesco». A Berenson no le gusta, pues considera el tema «casi grotesco». Para Longhi es una obra maestra que inspiró a Rembrandt, Franz



Simon Vouet
Magdalena en éxtasis, hacia 1630
Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm
Besançon, Musée des Beaux-Arts

Con su *Magdalena en éxtasis*, Caravaggio da una nueva imagen de la penitente y abandona la forma tradicional de representar a los santos, para hacer visible lo invisible. En lugar de mostrar una Magdalena subyugada por el peso de sus pecados, la presenta una vez convertida, sumida en la contemplación divina, como se plasma en las arrugas de la frente, los ojos inflamados, el labio superior hinchado y los dedos firmemente aferrados. Esta nueva visión influyó sobre numerosos artistas, desde Orazio Gentileschi hasta Simon Vouet pasando por Bernini.

PÁGINA 80:
Magdalena en éxtasis o *Magdalena Klain*
(¿copia?), 1606
Óleo sobre lienzo, 106,5 x 91 cm
Marsella, Musée des Beaux-Arts

Este cuadro obtuvo tal éxito en su época que se hicieron numerosas copias, que se conservan actualmente en museo, sin que se sepa cuál es el original...

Hals y Velázquez. Ribera reproducirá en *Cinco sentidos* al fondista que, a la izquierda, acoge a los peregrinos.

A lo largo de la primera estancia de ocho meses en los alrededores de Nápoles, Caravaggio pinta dos veces *La flagelación de Cristo*. La primera se conserva en Nápoles (pág. 87); como dijo él mismo, en ella refleja las torturas que sufrió en Roma. «La oscuridad –ha escrito Mina Gregori– hace exteriorizar la fuerza interior de Cristo». Roberto Longhi consideraba esta obra como una de las más desgarradoras de Caravaggio: «Una brutalidad y una piedad infinitas nos conmueven, en una oposición terrible, como hará Rembrandt una treintena de años más tarde». En la otra *Flagelación*, más pequeña (Rouen, Musée des Beaux-Arts), aparecen los mismos verdugos; evidentemente, Caravaggio está saldando una cuenta personal.

En unos meses, el Caravaggio proscrito se ha convertido en el artista más conocido y más prolífico de Nápoles. Sin embargo, decide abandonar la ciudad para dirigirse a la isla de Malta. Las razones de esta partida precipitada se desconocen; solo se pueden hacer conjeturas. Algunos historiadores han dicho que fue advertido de la llegada de agentes de la «Corte» papal. Pero el móvil más probable es el deseo y el proyecto de obtener la Cruz de Caballero de gracia de la Orden de Malta (por su nacimiento plebeyo no puede pretender la Cruz de Caballero de justicia), lo que supone el derecho de llevar espada. Sin duda, también pensaba que era una forma de que se levantara su condena. En julio de 1607, Caravaggio desembarca en La Valetta, capital de los nobles caballeros de San Juan de Jerusalén; defensores de la fe cristiana frente al Oriente de Mahoma y a los temibles piratas berberiscos.

El periodo maltés de Caravaggio es muy singular. Solo pasará cinco meses en la isla, pero pintará, con un ritmo precipitado, una sucesión de obras piadosas y profanas tan diferentes que los especialistas, durante mucho tiempo, las atribuyeron a diferentes épocas de su vida. Apenas desembarcado, y gracias a Malaspina, recibe el encargo de un *San Jerónimo escribiendo* para la capilla de los italianos en la catedral de Malta, San Juan de los Caballeros. El cuadro complace al Gran Maestre vitalicio de la Orden, un francés, Alof de Wignacourt, que le confía la realización de una gran *Decapitación del Bautista* (de 5,20 metros por 3,61; pág. 86–87). En el marco original campea el blasón de Wignacourt.

Desde que se cuelga, esta obra goza de gran notoriedad. En los años que siguen, pintores del norte de Europa viajarán a Malta para contemplarla. La escena de la prisión, llena de sombras y de vacío, es patética. Se diría que se siente una última palpitación del mártir degollado, extendido sobre el suelo, con las manos atadas a la espalda. El verdugo que acaba de cortar la cabeza se dispone a terminar de separarla con un puñal. Salomé sostiene la bandeja para recibir la cabeza, como exige el gesto del carcelero. Una vieja, que recuerda a la sirvienta de la *Cena de Emaús*, hace un movimiento de horror. Dos prisioneros asisten a la ejecución detrás de una reja. Pietro Ambrogiani escribió: «No se puede evitar pensar que el pintor se inspiró en recuerdos personales».

La *Decapitación del Bautista* es el único lienzo firmado por Caravaggio: la sangre que mana del cuello se transforma en su nombre, lo que ha hecho decir que el pintor, en su peligrosa situación, se identifica con la víctima. El nombre está precedido de la letra F, por «Fray»; en el momento de terminarse el cuadro pertenece ya a la Orden de Malta.



La Virgen del rosario, 1607
Óleo sobre lienzo, 364,5 x 249,5 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie

PÁGINA 83:

Detalle de las manos de *La Virgen del rosario*. Las manos desempeñan un papel central en todos los cuadros de Caravaggio. En el pintor hay un lenguaje de las manos que se vuelve a encontrar en sus ilustres descendientes, Velázquez y Georges de La Tour (pág. 94).



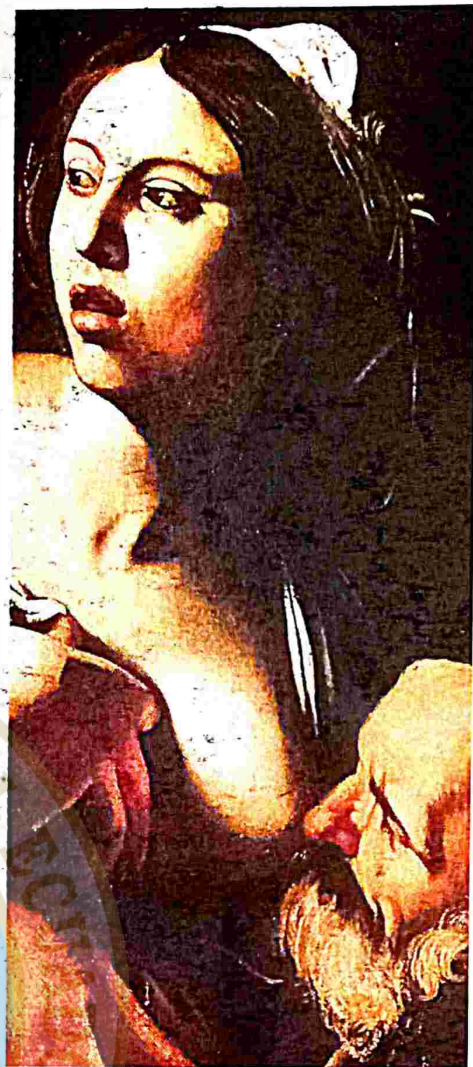


Es entonces cuando el Gran Maestre le encarga su retrato (*Retrato del Gran Maestre Alof de Wignacourt*, pág. 88). Lo hace con satisfacción, pero no puede impedir –empujado por sus viejos demonios– añadir al temible guerrero, representado con una armadura arcaica, un paje quizá demasiado hermoso, que lleva el casco de combate, una provocación en el universo devoto de los caballeros célibes. Este paje de mirada provocadora se hará célebre. Delacroix lo reproducirá en sus cuadernos de apuntes e inspirará a Manet para su *Niño con espada* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art). El cuadro será adquirido por Luis XIV en 1670, por catorce mil libras. Por supuesto que desencadenó un nuevo escándalo. Al mismo tiempo, parece que pintó un *Amorcillo durmiente* (pág. 90), que recuerda al niño desnudo que figura en la *Virgen de los Palafreros*, pero es más púdico: una sombra oculta el sexo del niño. El cuadro lleva una inscripción al dorso: «opera di M.M. de Caravaggio, Malta, 1608». Este *Amorcillo durmiente*, que tan poco a tono está con el ambiente de La Valetta, termina de empeorar su situación: el nuevo caballero es arrestado y llevado a la prisión de Sant'Angelo. En los archivos de la Orden no se ha encontrado el acta de acusación; se han adelantado numerosas hipótesis. Historiadores malpensados, novelistas, han imaginado que el hermano Michelangelo intentó seducir al hijo de un «baile» o corregidor de la Orden. Es posible, asimismo, que el descubrimiento de su condena por la «Corte» romana, que bien se había guardado de ocultar, horrorizara a ciertos caballeros. También pudo ser víctima de un complot urdido por hermanos indignados por este *Amorcillo durmiente* indecoroso y provocador.

Es expulsado de la Orden de Malta. El acta que lo designa como miembro «putridum et foetidum», gravemente culpable y justiciable, fue encontrada hace algunos años. Una nueva amenaza se cierne sobre él: la Orden tenía fama de no bromear con estegénico de delitos. De nuevo ha de huir; consigue evadirse con gran peligro de la siniestra prisión, y se embarca para Sicilia. *La sepultura de Santa Lucía*, para la iglesia construida a orillas del mar, en el mismo lugar donde la santa sufrió el martirio, es el primer encargo que consigue en Siracusa, donde desembarca discretamente. El gran retablo estaba en muy mal estado cuando el francés Rouchès lo «redescubre» hacia 1920. Con este trabajo, Caravaggio inaugura una nueva relación entre las figuras y el espacio. La obra no fue bien acogida en Siracusa, por ocupar la muralla la parte más grande del cuadro. Los sepultureros del primer plano, enormes en relación con los otros personajes, parecen quedar aplastados por la decoración. Berenson juzgaba aun esta obra «cínica por la incongruencia que ha hecho colocar en el último plano a las personas que lloran, y también por la enorme importancia del hecho material».

La mediocre acogida dispensada a *La sepultura de Santa Lucía* lleva a Caravaggio a instalarse en Messina. Es bien recibido y pronto le dan un encargo, destinado a la iglesia de los Padres Crucíferos: una *Resurrección de Lázaro* (actualmente, en el Museo Nazionale de Messina), en el que plasma sus angustias, sus dudas y sus esperanzas: Lázaro está representado sin lienzo, escandalosamente desnudo, verdadero cadáver cuyo hedor queda sugerido, sin ambages, por uno de los presentes, que se tapa la nariz. Otra audacia: no surge de un sepulcro antiguo, sino de una tumba moderna para la época, es decir embalsamada.

Según ciertos comentaristas, es durante su estancia en Messina en



ARRIBA:
«Tuve sed y me disteis de beber» (Mt 25, 35).
Detalle de *Las siete obras de misericordia*

Salomé, hacia 1609–1610
Óleo sobre lienzo, 116 x 140 cm
Madrid, Palacio Real

PÁGINA 84:
Las siete obras de misericordia, 1606
Óleo sobre lienzo, 390 x 260 cm
Nápoles, Pio Monte della Misericordia

DERECHA:

Decapitación del Bautista, 1608

Óleo sobre lienzo, 361 x 520 cm

La Valetta (Malta), Oratorio de la Basilica San Giovanni

Esta obra, muy conocida desde un primer momento, es la única firmada por Caravaggio. De todos los sitios venía gente a contemplarla; estaba considerada como la primera gran tragedia moderna de la pintura.

PÁGINA 87 ARRIBA:

La flagelación de Cristo, 1607

Óleo sobre lienzo, 286 x 213 cm

Nápoles, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte



ARriba:

Ecce Homo, 1605

Óleo sobre lienzo, 128 x 103 cm

Génova, Galleria Municipale, Palazzo Rosso

PÁGINA 87 ABAJO:

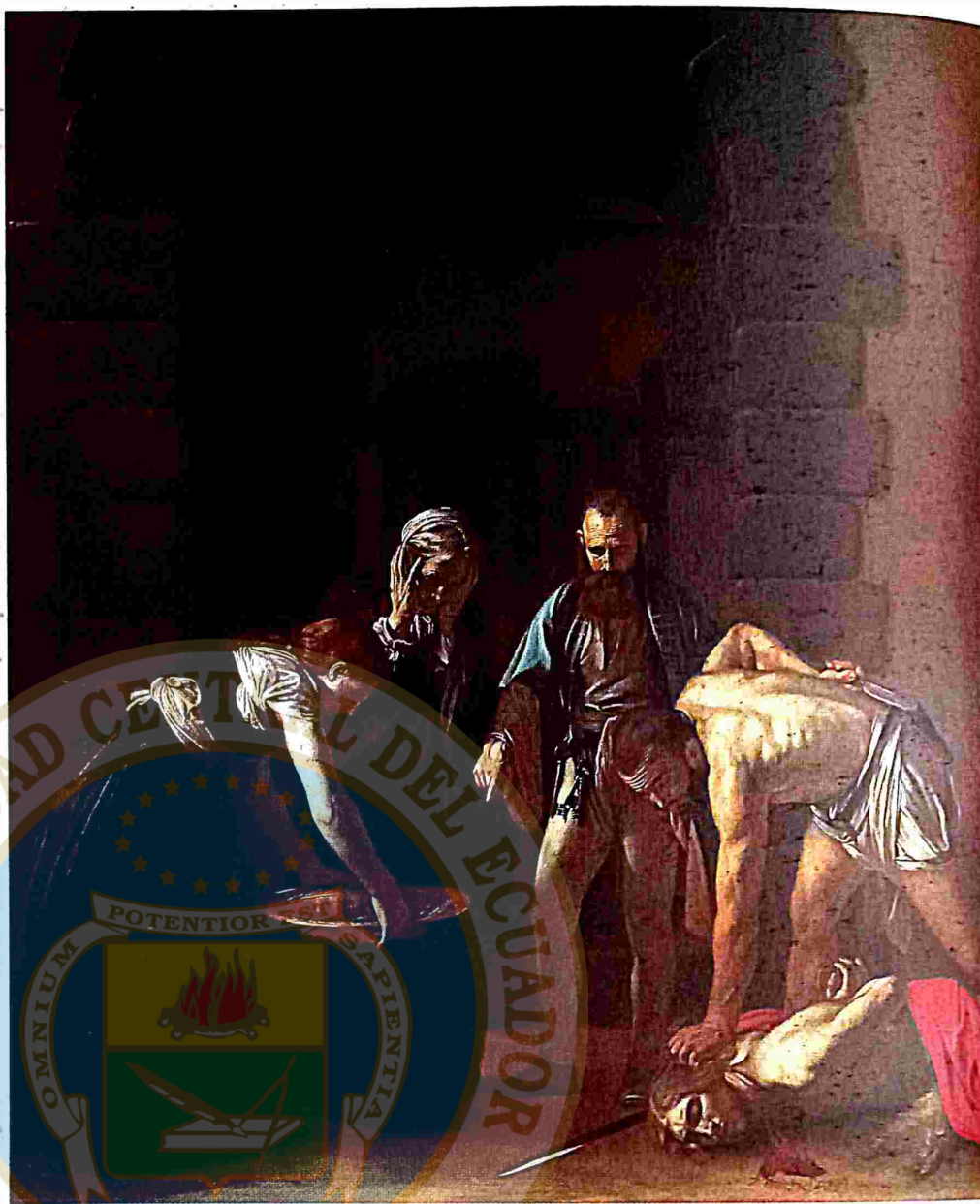
Sebastiano del Piombo

Flagelación, 1524-1525

Óleo sobre yeso

Roma, S. Pietro di Montorio

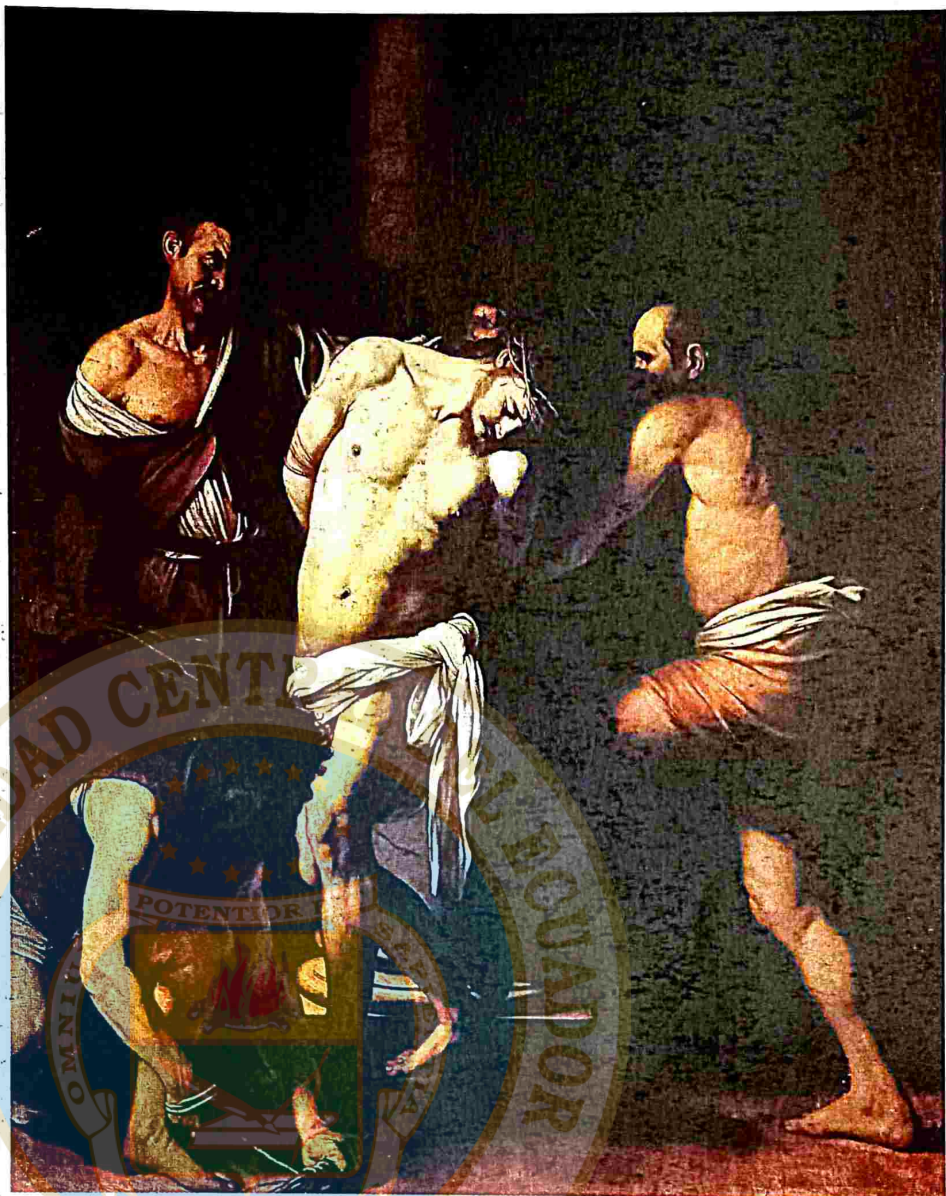
Caravaggio se inspiró en la *Flagelación* de del Piombo, pero redujo el número de personas, suprimió arquitectura y proyectó la luz sobre un Cristo musculoso, digno de los atletas de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina.



1608 cuando Caravaggio pinta su *Ecce Homo* (pág. 86) del Palazzo Rosso de Génova, descubierto en 1953 por Caterina Marcenaro, directora de Bellas Artes, con ocasión de un inventario de los fondos del museo. Antes de la Segunda Guerra Mundial, el cuadro estuvo considerado como una copia de Lionello Spada; se encontraba en la Escuela Naval de Génova y desapareció en 1944, en los bombardeos de la Escuela (colgaba en la gran escalera). Aunque se daba por desaparecido, fue llevado, no se sabe cómo, al museo de la ciudad, el palacio ducal, donde quedó olvidado en una buhardilla.

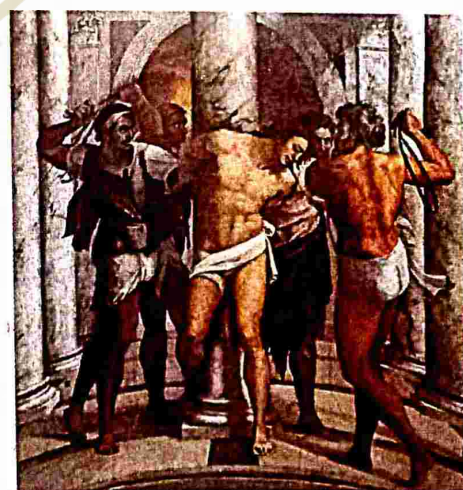
Caravaggio solo permaneció un año en Sicilia. A finales de 1609 se embarca en Palermo con destino a Nápoles, con la esperanza de volver pronto a Roma. Marcado por las vicisitudes, envejecido (como muestra su último autorretrato), enfermo, sin embargo no ha perdido el furor de pintor ni el ansia de vivir. Las diversas obras que va a pintar precipitadamente son buena prueba de ello. Caravaggio no volverá nunca más a Roma. Y solo le queda un año de vida.

En Nápoles es atacado; lo dejan en la calle herido, dándole por



muerto. Se tiene la prueba de este intento de asesinato, aunque no se conoce a sus instigadores; Baglione habla de una venganza. Longhi atribuye esta emboscada a enviados de Malta. Milagrosamente, Caravaggio sobrevive, pero conservará desde entonces una cicatriz enorme que le cruza la cara.

Desconocemos si Caravaggio pintó o comenzó otras obras a lo largo del año 1610; y tampoco lo sabremos nunca. Solo se han conservado dos cuadros: el primero, un *San Juan Bautista* (pág. 91), cuyo rostro marcado por la tristeza, con los ojos cansados, presenta elementos de autorretrato, como una especie de dolorosa retrospectiva. «La extrema excitación de la luz dramática –escribe Longhi– es realmente una última y feroz queja del artista». Este *San Juan Bautista* contrasta con los otros *San Juan Bautista* de Caravaggio, con el de Kansas City, con el de la colección Corsini o con el *San Juan Bautista en la fuente* de Roma. Este es un hombre enfermo, a la vez enflaquecido e hinchado en las articulaciones. La curiosa pose evoca la enfermedad o al menos el malestar. Venturi dijo: «Es un muchacho que ha vivido demasiado».





El *David con la cabeza de Goliath* (pág. 78) que presenta, en la cabeza cortada del gigante, su último (y patético) autorretrato (pág. 79), es probablemente también de esta época. El artista ya había tratado el tema, pero nunca de esta forma: David no está triunfando, sino desesperado. La cabeza de Goliath, con su cicatriz, la mirada perdida y huraña, plasma la profunda confusión en que el pintor está sumido. La espada de David, que se encuentra en numerosas telas del pintor, posiblemente evoque la presencia fiel del amigo Lionello Spada.

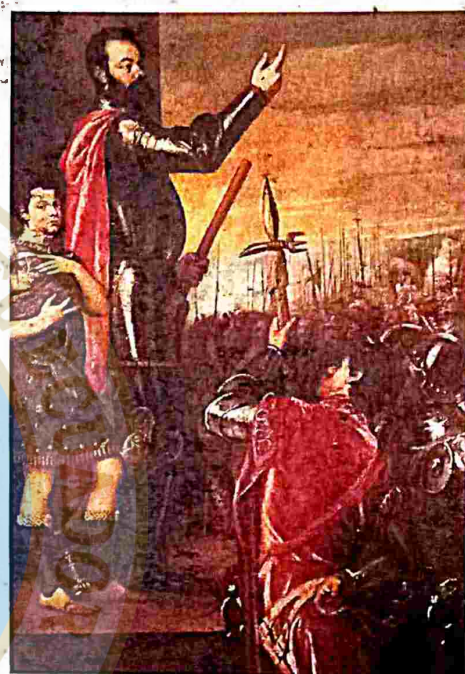
La otra de sus últimas obras es el *Martirio de Santa Úrsula* (pág. 90), cuadro de 1,70 metros por 1,45, pintado para el príncipe genovés Marcantonio Doria, hijo del dux Agostino. Es el último encargo aceptado por el pintor, quien, en previsión de su vuelta a Roma, quiere acumular cierta reserva de dinero. En ninguna otra obra de Caravaggio aparece la muerte tan fuertemente sugerida, ni está tan presente e inminente. La flecha del rey de los Hunos está saliendo del arco; dentro de un instante atravesará el pecho de la mártir, resignada. «En el seno del espacio limitado —escribe Mina Gregori— transcurre una pausa imperceptible entre el gesto del arquero y el momento en que la flecha alcanza el pecho de la mártir. Del mismo modo, en la búsqueda del instante, el pintor niega la historia. Y la oscuridad que desarrolla sus fantasmas es también una negación de la historia y de la jerarquía social (...). Nos preguntamos si no radica precisamente aquí la irresistible atracción que ejerce Caravaggio aún hoy en día».

Caravaggio ya no pintará nada más. Son los días más cálidos del verano de 1610. Poco después de dejar los pinceles, toma la determinación de abandonar Nápoles. En lugar de seguir la ruta de Roma, se embarca a bordo de una falúa, una vía que le parece más segura y que le da la posibilidad de esperar en un territorio bajo autoridad extranjera la noticia, tan esperada, de su indulto. Lleva consigo algunos efectos personales y uno o dos cuadros. Su destino: un puerto de los presidios españoles no lejos de la desembocadura del Tíber, Porto Ercole. Caravaggio desembarca en esta costa insalubre, infestada de malaria; Roma queda a tan solo un día a caballo. Aquí, la noticia del indulto, que podía ser inminente, le llegaría con certeza.

¿Qué sucedió? ¿Estaban los españoles prevenidos de su llegada? ¿O fue la denuncia una venganza de los caballeros de Malta o de otros enemigos? Apenas desembarcado, Caravaggio es hecho prisionero y llevado a la ciudadela de Porto Ercole, y su equipaje es confiscado. De nada le sirve protestar. Afirma ser caballero de la Orden de Malta. No le creen. Se ignora cómo consiguió liberarse —quizá pagando una fianza, pues tenía el dinero recibido por el último encargo, el *Martirio de Santa Úrsula* (pág. 90)—. Recupera sus bienes, al menos en parte. Se puede imaginar que intentó llegar por la playa al albergue de Porto Ercole o al menos a un lugar donde pasar la noche al abrigo. Una narración lo describe alocado, hambriento, enfermo, extenuado, a la búsqueda de la falúa que le había llevado allí, o de otro barco. Las heridas se le habían infectado; le asalta la fiebre. Según otra versión, fue víctima de merodeadores, a quienes se confió... y lo asesinaron.

Encontrarán su cuerpo en la playa, a escasa distancia de la ciudadela, cuyas impresionantes ruinas siguen dominando aún hoy el pequeño puerto turístico. Murió con la mirada puesta en Roma, en el mes de julio de 1610.

En agosto, los *Avvisi* de Roma publican la noticia de su muerte. Desde



Tiziano

Discurso de Alfonso d'Avalos, hacia 1541
Óleo sobre lienzo, 223x165 cm
Madrid, Museo del Prado

Caravaggio tomó de Tiziano el arte de destacar la silueta con el destello de la armadura, y el joven personaje que sostiene el casco de su señor. Pero el insolente paje de Caravaggio tiene una mirada provocadora y equívoca. Con este cuadro deseaba facilitar ser armado caballero; pero el paje, o mejor dicho su inspirador, le llevará a prisión y le obligará a huir.

PÁGINA 88:

Retrato del Gran Maestre Alof de Wignacourt, hacia 1608
Óleo sobre lienzo, 195 x 134 cm
París, Musée du Louvre



Amorcello durmiente, 1608
Óleo sobre lienzo, 72 x 105 cm
Florenia, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

ABAJO:
Martirio de Santa Úrsula (detalle), 1610
Óleo sobre lienzo, 154 x 178 cm
Nápoles, Banca Commerciale Italiana

PÁGINA 91:
San Juan Bautista, hacia 1609–1610
Óleo sobre lienzo, 159 x 124 cm
Roma, Galleria Borghese

Este cuadro, que precede al *Martirio de Santa Úrsula*, irradia una tristeza infinita, como si Caravaggio hubiera presentado su fin próximo.

su fuga a Nápoles, su reputación no ha cesado de crecer. Baglione, autor de la primera biografía de Caravaggio, escribe: «Ha muerto mal, como mal había vivido». Su herencia, los bienes recogidos o confiscados por los españoles, fueron ofrecidos a la Orden de Malta, que los rechazó. Entre estos se encontraban dos telas. ¿Cuáles? Posiblemente, el último *San Juan Bautista* y *Salomé* (pág. 85). Pero no se sabe con seguridad. La herencia recayó, en definitiva, en el virrey de Nápoles, que dispuso de ella a su gusto, aunque no sabemos cómo.

Unos días después, o quizá antes, del drama de Porto Ercole, el papa Pablo V, cediendo a los ruegos de los amigos de Caravaggio, había estampado su sello sobre el documento que le concedía el indulto.







Vida y obra



Autorretrato en *Baco enfermo* o *Bacchino malato*, 1591

1571-1584 Michelangelo Merisi nace el 29 de septiembre en Caravaggio, un pequeño pueblo cerca de Bérgamo, o en Milán. Su madre, Lucia Aratori, es la segunda esposa de su padre Fermo, «magister» (arquitecto-decorador-jefe de obra) de Francisco I Sforza, marqués de Caravaggio. Un año después de Michelangelo nace su hermano Battista, que se ordenará sacerdote. Primera infancia en Milán. La peste hace que la familia se traslade a Caravaggio; sin embargo, su padre y su tío sucumben a la epidemia. En 1583, muere el marqués de Caravaggio. Constanza Colonna hereda el marquesado. La madre de Michelangelo sufre grandes dificultades económicas. Tiziano muere en 1576, mientras que nacen

PÁGINA 92:

Ottavio Leoni

Retrato de Caravaggio (detalle), hacia 1621-1625

Tiza roja y blanca sobre papel azul, 23,4 x 16,3 cm

Florencia, Biblioteca Marucelliana

Sin duda, el mejor retrato de Caravaggio que poseemos

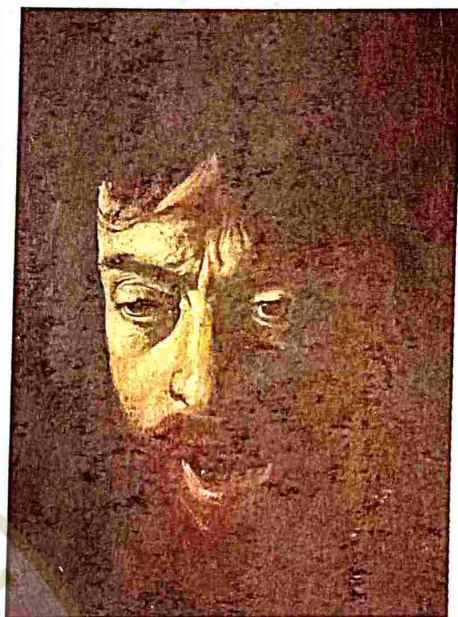
Domenichino en 1581 y Frans Hals en 1584.

1584-1595 A los 13 años, Michelangelo vuelve a Milán y entra en el estudio de Simone Peterzano, pintor famoso, «discípulo de Tiziano». El contrato es avalado por el príncipe Colonna. Peterzano, como los hermanos Campi, se siente atraído por el naturalismo y se aleja del Manierismo a la moda. En Lombardía está naciendo un nuevo estilo, que influye sobre el aprendiz. Ha terminado la gran época del Renacimiento. El papa Sixto V se muestra abierto a las nuevas tendencias. Nace Georges de La Tour en 1593 y Nicolas Poussin en 1594.



Autorretrato en *El Martirio de San Mateo*, 1598-1600

1595-1598 Michelangelo, que ha adquirido con Peterzano una excepcional técnica, se dirige a Roma, la capital cultural. No se conoce su itinerario, pero seguramente vio los frescos de Masaccio, los cuadros de Lotto, las obras de los grandes venecianos como Gior-



Autorretrato de David con la cabeza de Goliath, 1605-1606

gione, los frescos de Niccolò dell'Abate en Bologna y los dibujos de Sofonisba Anguisola en Cremona. Es acogido por un prelado de dudosas costumbres. Primeras obras, todas profanas: *Muchacho mordido por un lagarto*, *Muchacho pelando una fruta*, *Muchacho con cesto de frutas*. Después, *Concierto de jóvenes* o *Los Músicos*, con el primer autorretrato. Cae gravemente enfermo y se salva milagrosamente; convalciente, pinta un *Baco enfermo* o *Bacchino malato*, un segundo autorretrato. Protegido de un cardenal poderoso en Roma (Del Monté), pinta por primera vez una mujer: una *Magdalena penitente*, seguida de *La buenaventura*, después otro *Baco*, de mejor salud. Primeros enfrentamientos con la justicia... los primeros de una larga serie que culminará en una condena a muerte por homicidio. Pinta la famosa *Canasta de frutas* (de Milán).

1598-1600 Temas religiosos: el *Sacrificio de Isaac*, *San Francisco recibiendo los estigmas*, etc... Nacimiento

de Zurbarán en 1598, de Velázquez en 1599 y de Claude Lorraine en 1600.

1600-1604 Dos grandes encargos que representan una de las cimas de la obra de Caravaggio: San Luis de los Franceses (*El Martirio de San Mateo*, *La vocación de San Mateo*) y Santa María del Popolo (*Crucifixión de San Pedro* y *Conversión de San Pablo*). Los cuadros provocan un escándalo. Otro escándalo: *Muerte de la Virgen*, pues presta a la Virgen los rasgos de una prostituta. Es rechazada una Virgen para San Pedro. Batallas callejeras; Caravaggio hiere de gravedad a un notable con el que rivaliza por el favor de una prostituta. Huye a Génova. Grandes temas religiosos. En abril de 1604, pelea en el Albergo del Moro, provocada por Caravaggio. Después, una cuestión más grave: muere un sargento de la policía y el pintor es sospechoso de homicidio. Es arrestado y torturado; consigue evadirse.

1605-1607 *Virgen de Loreto*. El 29 de mayo de 1606 (se conserva el acta del proceso verbal), Caravaggio mata a una persona llamada Tom masoni, al que

acusa de haber hecho trampas en el juego de «pallacorda» —un juego de pelota, antecesor del frontón—. Se ordena su busca y captura; ha de huir de Roma. Es «proscrito», lo que significa que cualquier miembro de la policía romana, la «Corte», puede ejecutar la sentencia en cualquier lugar. Encuentra refugio en los feudos del príncipe Colonna. Después, se dirige a Nápoles, donde llega a finales de 1606. Es bien acogido, pinta una *Resurrección*; una *Flagelación de Cristo*, un *Cristo atado a la columna*, *Las siete obras de misericordia* y una *Virgen del rosario*, que rechazan los dominicos. Es célebre, es adulado. Pero el indulto del Papa tarda en llegar. Deja Nápoles y se dirige a Malta. En 1606 nace Rembrandt.

1607-1608 Desea ser acogido, como caballero de la Orden de Malta, lo que facilitaría el indulto. En Malta, pinta algunas obras mayores para la catedral de San Juan y dos retratos del Gran Maestre de la Orden. Es armado caballero. Pero una nueva indiscreción le lleva a prisión y produce su expulsión de la orden. De nuevo tiene que huir.

1608-1609 Desembarca en Siracusa (Sicilia), se dirige a Messina y a Palermo; en la angustia del exilio y torturado por la enfermedad, pinta telas patéticas: una *Resurrección de Lázaro*, una *Natividad* y un *Ecce Homo*. A finales de 1609 decide volver a Nápoles. Muerte de Annibale Carracci en 1609.

1609-1610 Siempre esperando el indulto papal, pinta una *Negociación de San Pedro* y un *David con la cabeza de Goliath*, con su último autorretrato. Este segundo periodo napolitano es rico en obras consternadoras, un último *San Juan Bautista*, un *Martirio de Santa Úrsula*, en el que la muerte está ya presente, como si el pintor la presintiera. En Nápoles es víctima de un atentado. En Roma se difunde la noticia de su muerte. Pero la noticia es falsa: el pintor, herido, ha abandonado Nápoles. A bordo de una falúa, costea hacia el norte. Desembarca cerca de Roma, en Porto Ercole, ocupado por tropas españolas. Aparece muerto en la playa. No ha cumplido aún los cuarenta años.



Los famosos sucesores: A LA IZQUIERDA: Velázquez
La fragua de Vulcano, 1630, Óleo sobre lienzo, 222 x 290 cm. Madrid
Museo del Prado.

A LA DERECHA: Georges de La Tour
La buenaventura, hacia 1634-1635, Óleo sobre lienzo, 102 x 123 cm.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art



PÁGINA 95:
Detalle del jarrón de *Muchacho mordido por un lagarto* (pág. 18)



Copyright de las fotografías

La editorial desea expresar su agradecimiento a todos los museos, archivos, coleccionistas y fotógrafos que han autorizado a reproducir las ilustraciones; les agradece asimismo su amable apoyo en la realización de este libro. Si no se indica otra cosa abajo, el copyright de las obras reproducidas obra en las colecciones e instituciones mencionadas en las leyendas, o en los archivos de la editorial Benedikt Taschen.

Detalle de la copa de
Baco (pág. 11)



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín: 26 arriba, 27, 58 izquierda, 82, 83, 86 derecha, 94 izquierda, 94 derecha

Foto Jean Bernard, Marsella: 80

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Foto Jörg P. Anders: portada, 16

The Bridgeman Art Library, Londres: 58 derecha

The Detroit Institute of Arts, Detroit (MI): 30, 31

© 1983 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: contraportada, 22, 23 arriba, 23 abajo

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: 12 Barbara Pinsecka Johnson Collection, Lawrenceville/Princeton (NJ): 41

Foto Patrimonio Nacional, Madrid: 85 abajo

© Foto RMN, París, Gérard Blot: 24

© Foto RMN, París, R.G. Ojeda: 73 arriba, 73 abajo, 88

Foto SCALA GROUP S.p.A., Florencia: 2, 4, 6, 8 abajo, 8 arriba a la izquierda, 10, 11, 17, 20, 28, 29, 33, 34, 36, 37, 38 arriba a la izquierda, 38 arriba a la derecha, 39 arriba a la izquierda, 39 arriba a la derecha, 42, 43, 44, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58 izquierda, 62, 64, 65, 67, 68, 70 izquierda, 71, 72, 74, 75 izquierda, 76, 77, 78, 79, 84, 85 arriba, 90 arriba, 91, 92, 93 arriba a la izquierda, 93 arriba a la derecha, 93 abajo, 96

Studio Fotografico Tosi, Florencia: 86 derecha

En la misma serie se han publicado:



SANDRO BOTTICELLI Barbara Deimling	WASSILY KANDINSKY Hajo DÜCHTING	PABLO PICASSO Ingo F. Walther
PIETER BRUEGEL La obra completa – pintura Rose-Marie y Rainer Hagen	PAUL KLEE Susanna Partsch	REMBRANDT Michael Bockemühl
CARAVAGGIO Gilles Lambert	YVES KLEIN Hannah Weitemeier	DIEGO RIVERA Andrea Kettenmann
PAUL CÉZANNE Ulrike Becks-Malorny	GUSTAV KLIMT Gilles Néret	PIERRE-AUGUSTE RENOIR Peter H. Feist
MARC CHAGALL Ingo F. Walther	TAMARA DE LEMPICKA Gilles Néret	HENRI ROUSSEAU Cornelia Stabenow
SALVADOR DALÍ Gilles Néret	LEONARDO Frank Zöllner	EGON SCHIELE Reinhard Steiner
EL BOSCO La obra completa – pintura Walter Bosing	ROY LICHTENSTEIN Janis Hendrickson	GEORGES SEURAT Hajo DÜCHTING
JAMES ENSOR Ulrike Becks-Malorny	RENÉ MAGRITTE Marcel Paquet	HENRI DE TOULOUSE- LAUTREC Matthias Arnold
PAUL GAUGUIN Ingo F. Walther	HENRI MATISSE Volkmar Essers	J.M.W. TURNER Michael Bockemühl
VINCENT VAN GOGH Ingo F. Walther	MIGUEL ÁNGEL Gilles Néret	DIEGO VELÁZQUEZ Norbert Wolf
EDWARD HOPPER Rolf G. Renner	JOAN MIRÓ Janis Mink	VERMEER La obra completa – pintura Norbert Schneider
HUNDERTWASSER Pierre Restany	AMEDEO MODIGLIANI Doris Krystof	ANDY WARHOL Klaus Honnef
FRIDA KAHLO Andrea Kettenmann	PIET MONDRIAN Susanne Deicher	
	CLAUDE MONET Christoph Heinrich	
	EDVARD MUNCH Ulrich Bischoff	

«Back to visual basics.»

International Herald Tribune, Londres



ISBN 3-8228-5837-4



9 783822 858370

www.taschen.com