

## Caravaggio, uno de los nuestros

El nombre de Michelangelo Merisi, *Caravaggio*, es relativamente habitual en las noticias de hoy, hasta el punto de ser probablemente el pintor antiguo más citado en los medios. No sólo acaparó titulares en diciembre de 2021 su *Ecce Homo* –una obra «dormida» o *slepper* que salió a subasta en una conocida casa de Madrid por mil quinientos euros y que la Comunidad de Madrid corrió a declarar bien de interés cultural (BIC), basándose en informes técnicos emitidos por el Ministerio de Cultura y Deporte y por el Museo del Prado–, sino que su nombre volvió a primera plana al cabo de un mes como autor de uno de los frescos del Casino dell’Aurora de la Villa Boncompagni Ludovisi, en el corazón de Roma, palacete que salió asimismo a subasta y no se vendió. Poco más tarde fue noticia la puesta a la venta del cuadro *Coronación de espinas* de la Banca Popolare de Vicenza, junto con el resto de la colección de la entidad, quebrada cinco años antes. Si nos remontamos un poco más en el tiempo, en 2014 se dio a conocer el hallazgo de una nueva versión de *Judit y Holofernes* atribuida al maestro en un desván de Toulouse. El lienzo, de atribución polémica, se vendió a un comprador enigmático en junio de 2019, justo antes de que lo subastaran. Claro que, en cuestión de enigmas, pocos pueden superar el del paradero de la *Natividad*. En una noche lluviosa de 1969 la mafia siciliana cortó el lienzo en el oratorio de San Lorenzo en

Palermo, donde hoy lo sustituye un triste facsímil. La *Natividad* no ha vuelto a aparecer nunca más en público, pero un mafioso arrepentido informó en 2018 que el cuadro habría salido a trozos de Italia rumbo a Suiza, y los expertos afirman que seguramente la obra ha servido de aval en operaciones multimillonarias de tráfico de drogas. Esta conexión actual de Caravaggio con el mundo del hampa no resulta extraña a la luz de la biografía del pintor, cuyo arte se incardina en la violencia.

Caravaggio es el más moderno los maestros antiguos, el que mejor conecta con nuestra sensibilidad. Su voz nos llega hoy con la fuerza de un contemporáneo porque en Caravaggio está el embrión del cine. El cineasta Pier Paolo Pasolini lo explicó muy bien:

Lo que inventó Caravaggio fue, en primer lugar, un mundo nuevo que, según la terminología cinematográfica, se denomina el espacio profilmico, me refiero con esto a todo lo que está delante de la cámara: es decir, Caravaggio inventó todo un mundo que poner frente al caballete en su taller: tipos nuevos de objetos, tipos nuevos de paisajes. En segundo lugar, inventó una nueva luz; reemplazó la luz universal del Renacimiento platónico por una luz cotidiana y dramática. Tanto los nuevos tipos de personas y de cosas como el nuevo tipo de luz, Caravaggio los inventó porque los había visto en la realidad [...]. Y la tercera cosa que inventó Caravaggio es un diafragma (también luminoso, pero de una luminosidad artificial que es privativa sólo de la pintura y no de la realidad) que separa tanto

a él, el autor, como a nosotros, los espectadores, de sus personajes, de sus naturalezas muertas, de sus paisajes.

Caravaggio es un invento moderno. Cincuenta años después de su muerte en 1610, su estrella se apaga de tal modo que, a finales del Seicento, casi ni existe, relegado al sueño de los artistas olvidados. Fue el abate Giovan Piero Bellori el primero en clavarle la daga a su memoria cuando en 1614 publicó *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*, tratado en el que reduce el arte de Caravaggio a una imitación de la realidad. Giovanni Baglione, pintor contemporáneo de Caravaggio y que rivalizó con éste, le dedica una entrada en sus *Vite* (1642) llena de rencor, aunque reconoce que «una cabeza de su mano se pagaba más cara que las grandes composiciones de sus rivales, tan grande es la importancia del favor público, que no juzga con los ojos, sino que mira con los oídos». Entre Baglione y Bellori crearon un arquetipo negativo del naturalismo y de Caravaggio que marcaría el gusto y la crítica artística durante dos siglos. La corriente clasicista se impuso a la naturalista que el Merisi representaba; Rafael y Carracci, Poussin y Guido Reni triunfaron, la idea se afianzó sobre la verdad, y la llama del naturalismo caravaggesco que había iluminado la Europa de la primera mitad del 1600 –como demuestra que muchos artistas venidos de todo el continente pasaran por Roma para contemplar sus obras– se apagó para siempre. El crítico Bernard Berenson cuenta que cuando Poussin, el mayor artista de su tiempo, llega a Roma en 1650, no conoce la obra

de Caravaggio. Es más, el cronista francés André Feli-bien nos da un detalle revelador: «Poussin no soportaba a Caravaggio porque pensaba que había venido al mundo para destruir la pintura».

Los viajeros románticos, cuya educación pasaba por Roma como capital del Grand Tour, también desconocen a Caravaggio. Así, cuando Goethe llega a Roma, no menciona ninguna obra suya, y Stendhal, en sus bellísimos *Paseos por Roma* (1828-1834), sí lo hace, pero para criticarla, mientras alaba a Reni, «le grand Guide». Caravaggio permaneció casi cuatro siglos sepultado, pero hoy sólo los expertos conocen a Reni, mientras que Caravaggio, para los legos en la materia, es un nombre tan popular como Miguel Ángel o Leonardo.

El resurgimiento del Merisi es un proceso de la historiografía del siglo xx y de paternidad compartida. Se lo debemos a los estudios de grandes críticos como Jacob Burckhardt (1818-1897), Alois Riegl (1858-1905) y Roger Fry (1866-1934), que van deconstruyendo los prejuicios sobre el naturalismo y así lo rescatan del olvido. A esta primera generación de estudiosos alemanes y británicos la va a suceder la de los historiadores italianos de la posguerra.

Pero la (re)consagración definitiva de Caravaggio se haría esperar. Así, en una carta fechada en octubre de 1929, el crítico francés Henri Focillon le escribe desde Roma a su madre: «Pensé en ti ayer por la mañana, en San Luis de los Franceses, frente a la placa funeraria de Pauline de Baumont, colocada allí por M. Chateaubriand, su amigo». No hace ninguna alusión a los tres lienzos de Caravaggio del ciclo de san Mateo de la capilla Contarelli. Pero por si este olvido

no fuese ya significativo, prosigue Focillon: «De allí fuimos a saludar al *Inocencio* de Velázquez al Palacio Doria: es la flor más sublime de la pintura que se puede ver»; se olvida de mencionar los tres cuadros de Caravaggio –la *Magdalena penitente*, el *Descanso en la huida de Egipto* y el *San Juan*–, tres obras maestras, que cuelgan en la misma galería Doria. Y, para colmo, Focillon dice refiriéndose al cuadro de Velazquez: «todo lo demás parece hule (incluidos los caravaggios). La pintura demasiado descolorida envejece sin dignidad. Pero no la de Claude Lorrain, que tiene aquí maravillas. Él también se encuentra en San Luis de los Franceses». En 1929 para un historiador del arte culto y refinado como Focillon, Claude era más importante que Caravaggio, maestro invisible; o peor aún: lo tenía delante de los ojos y no lo veía. La maldición de Bellori duró siglos.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la Italia de la posguerra sale del fascismo en busca de la verdad y la justicia social: el neorrealismo en el cine y el comunismo en la política. No hay mejor caldo de cultivo para reivindicar al Merisi, al revolucionario de la realidad, al artista que pinta la vida tal como es, pura verdad; que convierte a los mendigos en santos y a las ramera en vírgenes: Caravaggio. Y así la construcción del mito Caravaggio, paralela a su redescubrimiento moderno, la hemos vivido en directo y ha estado presente en exposiciones, publicaciones, congresos durante toda la segunda mitad del siglo xx y lo que va del actual. Cada vez se ha indagado más en archivos y han salido nuevas informaciones que iluminan su vida y su arte, que se ha interpretado desde casi todos los puntos de vista:

formalistas, históricos, iconográficos, marxistas, sociológicos o incluso desde perspectivas de género, donde su homosexualidad ha condicionado el punto de vista. Y luego está su presencia mediática, a la que ya nos hemos referido. Seguiremos viendo aparecer nuevos cuadros del Merisi, algo normal porque conocemos sólo unos ochenta de sus lienzos –pocos en comparación con los ciento cincuenta de Velázquez o los doscientos de Rembrandt– y hay demasiados cuadros suyos documentados y perdidos –como la desventurada *Natividad* de Palermo– que un día volverán: un cuadro es como un cadáver arrojado al agua, que tarde o temprano, flota.

Caravaggio permite todas las lecturas y es una fuente inagotable para la imaginación: puede ser un personaje de novela decimonónica, un espadachín salido de la pluma de Alejandro Dumas, así como un icono gay en la película homoerótica que le dedicó Derek Jarman. Pier Paolo Pasolini confesó que conoció a Caravaggio a través de las clases de Roberto Longhi y que su descubrimiento cristalizó su pasión por el cine. De hecho, Pasolini es una especie de Caravaggio revivido y posmoderno, que se identifica tanto con su arte como con su personalidad y su vida de doctor Jekyll y señor Hyde. De día es el intelectual o el cineasta refinado que reflexiona sobre temas complejos en busca de soluciones que encuentra en la alta cultura y la belleza, pero al caer la noche, se transforma en un depredador sexual que se pone sus Ray-Ban y va con su coche deportivo en busca del placer que le dan los *ragazzi di vita*, como Caravaggio, chicos marginales que lo llevarán al exceso, a su particular *walk on the wild side*, como

cantaría Lou Reed. Hay una fotografía de Pasolini con sus actores que impresiona porque en sus rostros vemos a los mismos modelos resucitados del primer Caravaggio: Nineto Davoli es *Baco* y Franco Citto el *Baco enfermo*. Incluso en la muerte trágica de ambos creadores, en las playas cercanas a Roma, hay una increíble similitud poética. Es evidente el paralelismo entre ambos hombres, genios incomprendidos, bipolares, amantes del riesgo y la marginalidad.

Michelangelo Merisi nació en Milán en 1571. Su familia procedía del pueblo de Caravaggio, a casi cincuenta kilómetros al este de la capital lombarda. Pronto se dio cuenta de que los grandes artistas llevan por apelativo sus nombres de pila, y el suyo ya está cogido: Michelangelo sólo hay uno, el gran Buonarroti, y él no puede ser Michelangelo II. Por eso adoptó como nombre el del lugar de nacimiento de sus padres, a imitación de lo que había hecho Antonio Allegri, *Correggio*. Caravaggio se forma en Milán en el taller de Simone Peterzano, discípulo de Tiziano, y conoce la pintura lombarda del siglo XVI. De la época milanesa no conocemos ninguna obra. Llega a Roma con poco más de veinte años y sus primeros años son difíciles. Pinta bodegones y cabezas y pronto es apreciado por los grandes coleccionistas, entre ellos el cardenal del Monte, que lo acoge en su palacio y para quien pinta sus primeros cuadros. Caravaggio transforma a los chicos de la calle en Baco y los hace posar en una estancia bañada de luz y reflejados en espejos: por eso parecen maniqués de cera dentro de un acuario. Enseguida rompe los cánones, transforma la mitología bañándola de realidad: le concede la misma importancia a la naturaleza

muerta que a la anatomía y se fija en las reacciones fisiológicas de sus modelos, como el *Muchacho mordido por una lagartija*. Busca el instante. Caravaggio es el precursor de la fotografía. Pinta a una campesina en el papel de Magdalena y no le importa que se quede dormida mientras posa. Su amiga, la prostituta Fillide Melandroni, gracias a su pincel, se convertirá en santa Catalina, belleza que anticipa a las divas del neorrealismo. Esta manera de hacer, de transformar lo cotidiano en mitológico o sacro y la búsqueda de las reacciones físicas, lo asocia a Velázquez. Es el mismo mecanismo que emplea el sevillano en sus *Borrachos* o en las reacciones fisiognómicas de los personajes que entran en *La fragua de Vulcano*. En su juventud sevillana, Velázquez debió de ver algunos cuadros del Merisi procedentes de Italia, o debió de impregnarse de las mismas ideas tal como las exponía su suegro, el pintor Francisco Pacheco, en la academia neoplatónica que fundó en Sevilla, e incluso cabe la posibilidad de que Velázquez mirase y admirase la obra de Caravaggio en alguno de sus viajes a Italia.

En 1600 –casi treinta años antes del primer viaje de Velázquez a Italia– Roma era una ciudad violenta plagada de soldados desertores de los ejércitos europeos y de prostitutas. Pero era asimismo la capital europea del nuevo arte surgido de la Contrarreforma, que pretendía atraer a los fieles con imágenes que estimularan sus instintos piadosos. La revolución de la verdad que llevaba a cabo Caravaggio encajaba perfectamente con los nuevos anhelos católicos, y el Merisi sabía que, si quería encumbrarse como artista, debería ser el mejor en lo sagrado, el gran tema. Caravaggio pinta de día y,

al anochecer, sale con su espada en busca de gresca. No hay pintor de su tiempo con tantos antecedentes penales, denuncias de todo tipo en las que predomina una violencia salvaje que lo lleva a peleas que acaban algunas veces en prisión. Al mismo tiempo, recibe los primeros encargos religiosos, y con estos antecedentes no es de extrañar que, en la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses, transforme la vocación de san Mateo en una escena de taberna. Llega Cristo en la penumbra y señala con su mano –una cita visual a la Creación de Adán del otro Michelangelo, en la Sixtina– a Mateo, que está jugando a los dados. Es el primer cuadro moderno de la historia de la pintura. Delante está el martirio del santo, al que vemos tendido en el suelo, mientras un niño huye con el rostro descajado como el del *Muchacho mordido por la lagartija* o la *Medusa*. Al fondo, pinta su autorretrato; al igual que a Hitchcock, a Caravaggio le gustaba salir en sus obras.

Curiosamente no se conocen dibujos de Caravaggio, como casi tampoco de Velázquez. En cambio, sabemos por las radiografías de sus cuadros que el Merisi usaba una espátula para practicar unas incisiones en el lienzo a manera de dibujo preparatorio, pero no ha quedado ninguna de sus ideas previas plasmada en un papel. Fue un maravilloso inventor de imágenes, pero entre las que creó y nosotros hay una especie de barrera de vidrio, posiblemente porque se valió de un espejo para captar las composiciones que preparaba minuciosamente como en un teatrillo en su estudio, y «dentro del espejo todo parece como suspendido en un exceso de verdad, en un exceso de evidencia, que lo hace parecer muerto», por citar de nuevo a Pasolini.

Hay momentos cruciales en las biografías de las personas. El de Caravaggio tiene día y hora. Entre las siete de la tarde y las diez de la noche del 29 de mayo de 1606, en una riña propiciada por un juego de *palla a corda* (un antecedente del tenis actual), Caravaggio mata a Ranuccio Tomassoni, soldado de la guardia del papa. Ese lance marca un antes y un después. Ya no es el pintor polémico y aclamado que está en boca de toda Roma y que los coleccionistas se disputan, sino que pasa a ser un fugitivo de la justicia, un paria. Marcha a Nápoles, pasa por Malta, donde los caballeros lo acogen, pero por una pelea con uno de ellos lo encarcelan y se fuga nuevamente. Y trabaja en Sicilia. Es alucinante comprobar cómo un pintor que está solo en el mundo, abandonado, escondido y sin casi patrones, pinta una obra maestra detrás de otra. También sorprende observar cómo, siendo un pintor nómada en el sur, pinta telas mayores que las romanas. En su repertorio aparecen obsesivamente cabezas cortadas como la del Bautista, en el que a menudo se autorretrata, obsesión que no es de extrañar sabiendo que había una suculenta recompensa por la suya. Su paleta se va haciendo más densa y oscura, pasa de los ocres de las paredes romanas a los colores del chocolate o del barro. Sigue una evolución pictórica cercana a la de otros grandes maestros como Tiziano, Rembrandt o Goya, pintores que, salvando las distancias en el espacio y el tiempo, comienzan con una pintura apretada y gráfica, asentada en el dibujo, y a medida que avanzan sus carreras se van soltando, sus composiciones vuelan libres de la preparación del dibujo, a la vez que sus pinceles se van haciendo cada vez más untuosos y acaban

casi pintando con manchas, «cruels borrões» que, si los singularizáramos en un fragmento, serían las primeras semillas de la abstracción. Un desarrollo estilístico que va de lo descriptivo a lo narrativo, de lo realista a lo casi abstracto, del pincel a las manos.

«Todo lo que yo pueda saber de Caravaggio se lo debo a Longhi», escribió Pasolini, y lo suscribo por entero. Cuando el cine italiano alumbraba sus primeras grandes obras –*La caída de Troya* (1911) de Giovanni Pastrone y, sobre todo, las ¡tres horas! de la *Cabiria* (1914) del mismo director–, Roberto Longhi organiza la *Mostra del Seicento e del Settecento* en el Palazzo Pitti de Florencia en 1912. Allí ya descubrió a Caravaggio como gran estilista, capaz de plasmar de la forma más económica posible «una nueva plasticidad obtenida de materia pictórica con el auxilio de la luz». Pero tuvieron que transcurrir cuatro décadas más para que el Caravaggio que Longhi vislumbró de joven se consolidase para siempre, pese a los Focillon de turno. Cuando Longhi comisaría la muestra de Florencia tiene veintidós años; cuando consagra a Caravaggio con la gran exposición del Palacio Real de Milán de 1951, sesenta y uno.

José Milicua contaba que viajó becado a Italia para, entre otras cosas, ver la exposición de Caravaggio en Milán y allí conoció por azar a Longhi: «Fue en las salas de la espléndida exposición sobre Caravaggio –permítaseme este inciso personal– donde tuve el honor de conocer al profesor Longhi, en un encuentro casual que para mi suerte se prolongó durante horas ante los cuadros», escribe Milicua en su ensayo «Acercamiento a Roberto Longhi» como contribución al catálogo *Pa-*

*sión por la pintura: la colección Longhi* (Fundació La Caixa, 1999). La muestra de Caravaggio que entre abril y julio de 1951 se celebró en el Palacio Real de Milán fue seminal por la cantidad de obras del maestro allí expuestas –hoy sería imposible conseguir tantos préstamos–, por el éxito de crítica y público que obtuvo y por dar el pistoletazo de salida en la revaloración de Caravaggio. Longhi invitaba a los espectadores de la exposición a «leer un pintor que ha buscado ser “natural”, comprensible, humano más que humanista; en una palabra, popular». Caravaggio renace en una Italia donde el mundo intelectual es marxista y se reivindica en las clases obreras y en el realismo que abarca la estética del momento, especialmente el cine. Caravaggio es un icono marxista, popular y realista en la Italia de 1950: no hay otro maestro antiguo tan contemporáneo. Longhi lo sabe y lo exprime.

El *Caravaggio* de Longhi, publicado en 1952 y en edición corregida y aumentada en 1968, que ahora, en una diáfana y eficaz traducción de José Ramón Monreal, damos a conocer por primera vez al lector español, es un libro fundamental en los estudios historiográficos sobre el artista. Escrito un año después de la exposición de Milán, Longhi recoge todos sus conocimientos sobre el Merisi y su mundo en esta obra considerada un raro *capolavoro* en el campo a menudo herético de la literatura artística. Consciente de su aportación al redescubrimiento de Caravaggio, Longhi programa su ensayo valiéndose de un lenguaje ágil y fluido, más atento a su misión pedagógica que a la floritura literaria. Han pasado veinticinco años desde que escribió su *Piero della Francesca* –recientemente pu-

blicado también en la editorial Elba-, y Longhi no tiene que demostrar nada a nadie. Su escritura ya no es una selva frondosa que quiere impresionar al lector, sino un jardín podado por un cartesiano.

Estructura su obra por orden cronológico y sitúa al lector en el caldo de cultivo en que nació el genio de Caravaggio. Leyendo a Longhi entiende uno que los genios como el Merisi no nacen por generación espontánea, sino en suelo fértil, en el ambiente milanés cercano a su pueblo de nacimiento que le da nombre donde florecía el naturalismo. Artista aún del Cinquecento, como Lotto, Moretto, Savoldo y Moroni, que se habían desviado del gran camino de la *maniera* de Miguel Ángel y Rafael y que Caravaggio trata de recuperar en sus cuadros, aprende de ellos una humanidad cálida y cercana, en las antípodas de las grandes mitologías, siempre frías y distantes. Longhi nos guía por este primer Caravaggio, aprendiz en Milán que estudia a los Campi y Figino, una filología pictórica concreta que tendrá presente cuando comience a escribir con sus pinceles, ya en Roma, las primeras páginas de su revolucionario tratado de pintura. Caravaggio llega a la Ciudad Eterna en el mejor momento, durante el fastuoso papado de Sixto V, y Longhi nos cuenta muy bien los duros comienzos de Caravaggio en la gran urbe. Es fascinante conocer el método de Caravaggio, sus composiciones a modo de retablo viviente que sitúa ante el espejo y pinta. Longhi es único al descodificar la pintura del Merisi y hacernos ver su andamiaje y sus costuras a través de su forma de trabajar y sus temas; entre ellos, los ángeles como símbolos de una belleza andrógina muy a la moda entonces. Se fija en la

preocupación del maestro por captar el instante, su capacidad por congelar el momento. Mientras nos narra los primeros encargos sagrados importantes, nos explica a la vez su forma de pintar partiendo de lo oscuro hacia lo claro, su confrontación con el mundo clásico y el del Renacimiento. Así, Longhi, fiel a su estilo singular de equivalencias verbales, nos presenta el nuevo método pictórico de Caravaggio, que sustituye el espejo por la cámara oscura, recordándonos que Caravaggio es contemporáneo de Galileo y que, detrás del descarnado realismo de su pintura, se oculta su curiosidad por la ciencia. En el último decenio del siglo XVI, Caravaggio ya es un artista célebre. Tan famosas como sus cuadros son sus correrías nocturnas. La imaginación de Longhi nos lo retrata como si lo hubiese conocido personalmente:

Nada prohíbe imaginarlo, por la mañana, como un joven erizado y melancólico mientras amaestra a su perro de lanas..., espiarlo en las horas de luz (y de trabajo) mientras cambia de posición el espejo o el postigo de la cámara oscura, calibrando el peso dramático que producirá en los grupos de sus modelos cotidianos; seguirlo, cuando el sol ha orbitado ya demasiado, en las etapas de su vida de relación; el juego de pelota, las mujeres, la histeria, con los amigos de toda clase y nación, más tarde, también, la cabeza ofuscada por el vino de los Castelli, los alborotos nocturnos, el permiso de armas olvidado, las palabras gruesas a la fuerza pública, los días de cárcel, los enfrentamientos más o menos bruscos con los rivales, las pedradas a la celosía del casero...

En un ejercicio de mimetismo arqueológico singular –no olvidemos la facilidad que sabemos que tenía Longhi para imitar voces–, se introduce en la vida de Caravaggio como si hubiese sido su contemporáneo. Siempre me ha fascinado que entre los amigos del Merisi figurase un arquitecto llamado Onorio Longhi (1568-1619), con quien compartió ideas artísticas y peleas nocturnas. He llegado a creer que Roberto Longhi –con el que no tenemos constancia de que lo uniese parentesco alguno– fue capaz de viajar en el tiempo y adoptar la identidad de su casi tocayo para poder luego dibujar un retrato tan exacto y vivo de la existencia del Merisi en la Roma de 1600.

Lo cierto es que Longhi (¡Roberto, no Onorio!) conoce tan al dedillo los defectos y virtudes de Caravaggio que nos habla de él igual que si fuera un íntimo amigo. Repasa sus encargos, sus obras maestras, que va produciendo con una rapidez y facilidad pasmosas hasta llegar a los desórdenes de sus últimos días romanos, previos al fatal y trágico asesinato. Longhi narra minuciosamente su fuga, su llegada a Nápoles y los diez años que le quedarán de vida de artista nómada y fugitivo de la justicia. En su primer lienzo napolitano, *Las siete obras de misericordia*, Longhi reconoce a un Caravaggio que se siente libre y capaz de condensar todo el repertorio iconográfico sacro en una única tela, en un domino asombroso del espacio compositivo. Ya hemos hablado de la estancia de Caravaggio en Malta con los caballeros de la orden y su posterior fuga a Sicilia, donde visita las ruinas de Siracusa y pinta el *Entierro de santa Lucía* junto con las dos pinturas de Messina, *La resurrección de Lázaro* y *La adoración de los*

*pastores*, que son casi un epílogo de su vida y de su obra. Regresa a Nápoles, donde seguirá pintando lienzos maravillosos como la *Flagelación de Cristo*, y Longhi, como si de una película se tratase, nos cuenta el último viaje de Caravaggio a Roma y su muerte en las playas de Porto Ercole, doblemente trágica porque, en una atroz ironía del destino, casi a las puertas de Roma, «el día exacto de su muerte es restablecido».

Han pasado setenta años desde la primera edición de la obra que motiva esta nota introductoria. A diferencia del arte, que siempre muda de piel, la historiografía artística, en cuanto disciplina científico-filológica, progresa. No tenía ningún sentido publicar el texto original de Longhi sin un trabajo editorial para contextualizar la vida y obra del Merisi ajustando y completando la aportación de Longhi a los conocimientos que se han adquirido en este tiempo. Basándonos en la edición de Giovanni Previtali de 1992 (Editore Riuniti), se han aportado nuevos datos en el aparato de notas que van desde su partida de nacimiento a la causa de su muerte, pasando por el entramado atributivo que se ha modificado en gran medida con obras que Longhi daba por autógrafas y que se han caído del catálogo, al no gozar del consenso crítico internacional, como ocurre con el *San Juan Bautista* de Basilea, la *Virgen con Niño* de la Galería Nacional de Roma o el *Ecce Homo* del Palazzo Rosso de Génova, por poner tres ejemplos llamativos. Hay lienzos originales que se han esfumado –ya hemos hablado de la *Natividad* de Palermo–, mientras que otros han cambiado de ubicación –la *Santa Catalina* de la colección Thyssen ya no está en Lugano, sino en Madrid– y han aparecido nuevas

obras seguras, entre las que destaca el *Prendimiento* de Dublín, que se identificó como original en el refectorio de una residencia de los jesuitas de dicha ciudad en los años noventa del siglo pasado, para terminar con el *Ecce Homo* de Madrid, que parece contar con el beneplácito de la crítica, pero cuyo destino final aún está en el aire.

En este largo tiempo transcurrido, Caravaggio ha interesado cada vez más a los amantes de los viejos maestros. Por eso el libro de Longhi sigue siendo capital: porque es el primero que nos da una visión de contexto de su obra. Mira a Caravaggio con los ojos limpios, sólo influenciados por la nueva mirada del cine, y analiza su pintura a través de la cultura visual de su tiempo, en una Roma que vivía entre el fervor sacro y la sensualidad homoerótica en los círculos de cardenales y poderosos, pasando por la vida mundana y vulgar de los desertores y las prostitutas. Caravaggio se empaapa de este mundo dual y contradictorio, que va de lo sublime a lo soez, y lo retiene como una esponja para soltarlo de manera radical mediante un lenguaje nuevo. Se ha querido reducir la obra de Caravaggio al claroscuro, pero estoy de acuerdo con Pasolini cuando escribe: «una nueva forma de sentir la luz me entusiasma menos que una nueva manera de poner la rodilla de una Virgen bajo el manto o el escorzo del primer plano de un santo: amo las invenciones y las aboliciones del claroscuro, de la geometría, de las composiciones». La luz de Caravaggio es, según el cineasta, «una enorme máquina cristalizada». Aquí Pasolini imita a Longhi para describir como nadie el artefacto del claroscuro como el gran invento de Caravaggio.

En uno de nuestros estimulantes encuentros, José Ramón Monreal me sugirió que Caravaggio pertenece a un grupo de creadores que se podrían definir como «malhechores de la estética», expresión que acuñó Remy de Gourmont en el cuarto tomo de sus *Promenades littéraires* y que Monreal había conocido a través de un ensayo del gran escritor mexicano Alfonso Reyes sobre Góngora: «malhechores de la estética, los que no caben en las convenciones de su tiempo, y las sacuden y rompen, comunicando a la sensibilidad de los hombres nuevos calofríos». Ciertamente, Caravaggio fue un malhechor de la estética, como lo debió ser de la felicidad. Rompió los moldes estéticos de su tiempo y desligó para siempre la pintura de la idealización para llevarla a la verdad. Más allá del caravaggismo, una corriente amanerada de su arte, encontró sus seguidores más fieles entre los españoles, Velázquez y Zurbarán, y sobre todo Ribera, que perfecciona y mantiene su lenguaje desde Nápoles. En realidad, Ribera es la versión mejorada del Merisi, se nutre de su mundo, pero técnicamente es mejor, aunque Longhi no lo supiera ver. El legado de Caravaggio atraviesa el tiempo y su huella aparece como una corriente subterránea en los pintores de la verdad. Se entrevé en los bodegones de Chardin o de Meléndez, en los locos de Géricault, en las figuras de Courbet, en las naturalezas muertas de Ribot. Caravaggio aparece en el cine neorrealista italiano y en los lienzos desgarradores de Francis Bacon. Y también en el cine de hoy. Así, en una entrevista concedida a *The Guardian*, el cineasta Martin Scorsese declaró:

Me conmocionó de manera instantánea el poder de las imágenes de Caravaggio. Inicialmente, me

sentí identificado con ellas por el momento en el que escogía iluminar la historia. *La conversión de san Pablo, Judit decapitando a Holofernes*: él escogía un instante que no era del todo el principio de la acción, sino que el espectador se encuentra con la escena a la mitad, de forma que se halla completamente sumergido en ella. Era diferente de las composiciones pictóricas que le precedían. Era como un montaje cinematográfico moderno: tan poderoso y directo. Hubiera sido un magnífico cineasta, no cabe la menor duda. Y yo pensé que podía usar eso también...

Y ahí estaba él. De alguna manera impregnó la totalidad de las secuencias de bar en *Malas calles*. Ahí estaba, en la manera en la que quería que se moviese la cámara, en la elección de cómo montar una escena. Es básicamente la gente sentada en los bares, en las mesas, levantándose. ¡*La vocación de san Mateo*, pero en Nueva York! Hacer películas con gente de las calles es de lo que se trataba, como si él las estuviese retratando en sus obras. Entonces, eso derivó en otra película, *La última tentación de Cristo*. La idea era representar a Jesús como Caravaggio.

El cineasta Martin Scorsese, el videoartista Bill Viola, el fotógrafo David La Chapelle, el pintor Peter Doig, el creador de imágenes Albert Serra, el taxidermista Polly Morgan, el cineasta Isaac Julien, el fotógrafo Tom Hunter, el pintor Roberto Ferri y tantos otros creadores de hoy siguen trabajando a la sombra de Caravaggio. Gracias a Roberto Longhi y a este libro, Caravaggio sigue siendo uno de los nuestros.

Según Blaise Pascal, la verdad es invisible y nace de la controversia. La vida de Caravaggio fue controvertida y buscó la verdad para pintarla. Fue un bólido que irrumpió en la noche del Renacimiento para anunciar un arte nuevo. Su estrella se apagó durante siglos. En el crepúsculo del siglo XIX, algunos historiadores la vislumbraron y desde el mismo arte fue reivindicado. Longhi, en la Italia marxista de la mitad del siglo XX, culminó la gesta, y este libro es el mejor testimonio del rescate. Traducirlo bien al español es una contribución imprescindible, y su lectura, una tarea casi obligatoria para reparar un olvido historiográfico vergonzante.

ARTUR RAMON

Viladrau, 7 de junio de 2022