

VICISITUDES DE CARAVAGGIO

UNA PERSPECTIVA ACTUAL

POR: TERESA DEL CONDE

Cuando un nuevo miembro de número presenta su discurso de ingreso en esta Academia, es habitual que recuerde a la persona a quien sustituye. Tengo el honor de ocupar el lugar de la distinguida académica doctora Beatriz de la Fuente, especialista en arte prehispánico, conocida a nivel nacional e internacional. Sus aportaciones persisten, aunque desafortunadamente sus pasos por la tierra terminaron hace dos años. Fue una mujer de hermosa presencia y prestancia, que impartió su seminario hasta muy poco antes de su fallecimiento, haciendo gala de amor a su quehacer, siempre con suma propiedad, pese a la enfermedad que terminó por vencerla. No desdeñó incursionar en ámbitos ajenos, aunque aledaños a las instituciones académicas. Así fue que impartió un curso en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda”, para beneficio de los alumnos que se entrenan en las disciplinas plásticas. En otra ocasión lo hizo en el Hospital General. Fue asesora de museos, con los que colaboró siempre con presteza y sabiduría. De algún modo este tipo de actividades me compagina con ella, ya que yo también he sido afectada a las mismas. A eso se suma que realizó el inicio de sus estudios profesionales en torno a la medicina. Cuando yo la conocí era la directora de la carrera de Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. Después la traté como compañera y directora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es un honor ocupar su sitio.

No obstante mi alocución está dedicada al académico Jorge Alberto Manrique por dos razones. El primer escrito que yo leí de autoría mexicana sobre el tema que me ocupará, es suyo. La segunda razón se refiere al hecho de que fue mi maestro (el más joven que tuve) en la Facultad de Filosofía y Letras. Sus cursos sobre *Reforma y Contrarreforma* todavía me resuenan en el espíritu. Leímos a Lutero, a Calvino, a Roberto Belarmino, a San Ignacio de Loyola, además de que conocimos avatares de los pontífices a partir de Alejandro VI Borgia. Teníamos que saber las fechas de sus pontificados y estar al tanto de sus patronímicos. Fue así que supe que los decretos del Concilio de Trento, cuya última sesión tuvo lugar en 1563 –un año antes de la muerte de Miguel Ángel Buonarroti– se extendieron hasta Nueva España e inclusive hasta el Congo bajo Pío V Ghislieri, mismo que accedió a la santidad, parece que por esa razón.

Cuando escucho exclamar, tras algún supuesto desatino: “La Iglesia en manos de Lutero”, pienso que eso no estaría nada mal y no sólo por el hecho de que Lutero es uno de los principales configuradores de la lengua alemana, gracias a su versión de la Biblia que revisó Melanchton, sino igual porque dijo que ir contra la consciencia propia, ni es sano ni es correcto. Después de enunciar esa trascendente idea, terminaba con la siguiente frase: “Dios me salve. Amén”. Lutero murió en 1546. Las fechas de Caravaggio, Michele da Merisi, corren de 1571 a 1610, así que en dos años se cumplen 400 de su fallecimiento que quizá tuvo lugar en Porto Ercole. Hay autores recientes que afirman que no murió allí víctima de un ataque de fiebre malaria, sino a que le depararon una pésima jugada los Caballeros de Malta cuando estaba a punto de obtener amnistía por haber asesinado a Ranuccio Tomassoni en Campo Marzio, amnistía ofrecida, alegando tal vez legítima defensa, por Pablo V Borghese, cuyo pontificado tuvo lugar entre 1605 y

1621. Su padre era profesor en leyes. Este papa canonizó a Carlos Borromeo, Francesca Romana, Ignacio de Loyola, Felipe de Neri, Francisco Xavier y mi santa patrona, Teresa de Ávila, si bien la promoción de todos ellos a la santidad, naturalmente con previa beatificación, procedía de otro pontífice radicalmente contrarreformista: Clemente VIII Aldobrandini.

Este último tenía inusuales inclinaciones pudorosas, tanto que según relatan sus biógrafos, emitió un decreto en 1599 prohibiendo que los varones se bañaran desnudos en el Tíber, so pena de condenarlos a las galeras. Lo que no se sabe es si el decreto surtió, o no, efecto, porque el desnudo era una especie de uniforme para los nadadores, como lo es, por ejemplo, para Cupido. Además, desde Vasari el desnudo implicaba “la perfección en el arte”. Hay que recordar que hasta fines del siglo XVIII y aún después, los modelos de pintores, escultores, grabadores, etc., eran todos masculinos y posaban por supuesto al desnudo. Tal y como sucede ahora, los mismos artistas que se entrenaban solían funcionar como modelos. El historiador Creighton E. Gilbert de la Universidad de Yale, es quien pesquisó la cuestión del decreto prohibiendo la desnudez masculina en el Tíber. A su investigación añade pertinentes consideraciones sobre el status social de la homosexualidad a fines del siglo XVI y principios del XVII. Está claro que al respecto la anterior flexibilidad había cambiado (sólo de tónica, no de hecho) a raíz del Concilio de Trento. Sabemos que debido a que los parámetros contrarreformísticos fueron adversos a las ideologías neoplatónicas, la filosofía teóricamente sufrió cambios, pero no las prácticas. Sin embargo ese tema, si bien importante, no involucra mi actual alocución.



El arte fue herramienta importantísima, no necesito ni mencionarlo, para los propósitos contrarreformísticos. Dado lo cual ¿por qué Pablo V no habría de indultar a Caravaggio, aunque fuera responsable de la muerte de Ranuccio? Igual pudo haber sido él el muerto. De todas formas, ya se había confesado en un acto de contrición, mismo que no le impidió posteriormente cometer otras fechorías, con todo y su propósito de enmienda, que debe haber sido sumamente endeble o poco controlable. El pintor era creyente profundo, adicto a las doctrinas de Borromeo y favorecido por los oratorianos y por los Carmelitas, quienes le comisionaron piezas religiosas. Pero hay que decir que fue el mismo Pablo V Borghese quien censuró a Galileo por defender el sistema de Copérnico eliminando a Ptolomeo. Menos mal que en 1633, al abjurar (sólo de palabra, para no quemarse) frente a la Inquisición, el sabio evitó la hoguera, tal y como no sucedió con Giordano Bruno exactamente en 1600 bajo Clemente VIII Aldobrandini. Caravaggio pudo haber presenciado la quema de Bruno en Campo de Fiori, frente al Palazzo Farnese.

Ya muy prendada de Caravaggio, yo no había leído nada sobre él de autoría mexicana hasta que Manrique abordó al Merisi en un libro-catálogo que conservo cuidadosamente. Auspiciado por Fernando Gamboa para el Museo de Arte Moderno, que ambos habríamos de dirigir sucesivamente tiempo después, el libro se titula *Pinturas maestras de los museos del Ermitage y del Museo estatal ruso*. El bellissimo *Laudista* del Ermitage abría la exposición sin que estuviese flanqueado por ninguna otra pieza, estupenda moción museográfica por parte de Gamboa. Esa es la imagen que aparece en la portada del libro. Se trata de una de las varias pinturas de la primera etapa romana de Caravaggio, realizada bajo el patronazgo del Cardenal del Monte, que era totalmente neoplatónico, pero muy diplomático. Habitaba en Palazzo Madama y fue íntimo del banquero del vaticano, marqués Vincenzo Giustiniani, a quien perteneció inicialmente esa pintura. A Del Monte puede atribuirse el descubrimiento del pintor, o por lo menos su desprendimiento del ultra-manierista Giuseppe Cesari, el Cavaliere d'Arpino. Del Monte llegó a alojar a Michele en el Madama por un tiempo y antes de 1600 había adquirido ya unas ocho obras suyas. El tan glosado (hasta por Olga Costa) *Cesto de fruta* de la Ambrosiana de Milán, quizá la primera naturaleza muerta que se pintó en Italia, era propiedad suya y en 1596 la envió a Milán, como obsequio al Cardenal Federico Borromeo. También fue dueño del *Concierto* (Los jóvenes músicos) que se encuentra en el Metropolitan de Nueva York y de la primera versión del *Laudista*, ahora en ese mismo museo. Era un gran aficionado a la música. Y es posible, dada su vinculación con Francia y el vecindazgo con la iglesia avocada a San Luis Rey, (no confundir con San Luis Gonzaga) que

fuera él quien presentó a Caravaggio con el oficial del papado Mathieu Cointrel, que tomó el capelo cardenalicio en 1583 y murió en 1585 después de haber adquirido su capilla funeraria en San Luis, contratando inmediatamente a un pintor para decorarla con motivos de la vida de su santo patrón. El contrato con el pintor Muziano, que no ejecutó la decoración, sobrevive y la bóveda es obra del Cavaliere d'Arpino. En 1599 el ejecutor del difunto cardenal contactó a Caravaggio y éste inició trabajos ese año. El tema del ciclo Mateo daría para más de una sesión, sobre todo debido a que una de las pinturas: la de San Mateo con el ángel, no fue admitida y Caravaggio tuvo que sustituirla por la que hoy día puede verse allí. No me detendré más salvo para decir que la excesiva cercanía del bello alado mancebo con el rudo Mateo, debe haber provocado muchas inquietudes y hasta deseos *non sanctos*. Esa pintura no se conserva. Fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial en Berlín, pero la conocemos a través de buenas fotografías.

El ciclo Mateo le trajo a Caravaggio gran fama, de allí derivó el encargo de la Capilla Cersasi en Santa María del Pópolo, cuya pieza de altar, una gran madonna, fue realizada por Annibale Carracci, el pintor llamémosle “clasicista” de mayor fama en ese momento. Annibale, gran pintor sin duda, objetaba en Caravaggio que “tomara o traspusiera demasiado del natural”, cosa evidente si se sondea la presencia de sus modelos favoritos, siempre reconocibles y reiterados, ya se tratara del joven Minitti que de la prostituta Lena. El propio Bellori, uno de los primeros o el primer biógrafo de Caravaggio, a partir de las anotaciones de Giovanni Baglioni, repara en que Michelangelo Merisi pone énfasis en “la imitación demasiado cercana, de la naturaleza”.

Escribe Manrique en el libro-catálogo antes mencionado que:

“A fuerza de hacer reales, cotidianos, a los personajes de la historia sagrada, los dotó de una carga emocional –en el sentido estrictamente religioso– que la imaginación no había conocido. Los modelos de sus apóstoles están tan humanamente pintados, como deben haber sido los discípulos de Cristo, con toda su mugre, sus arrugas, sus gestos...”



Caravaggio está entre los pintores “malditos” que Rudolph y Margot Wittkower comentan en *Born Under Saturn. The character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (1963). Lo clasifican en el capítulo “Artist and the Law” como artista criminal, junto con Benvenuto Cellini y Leone Leoni.

Se rescatan en esa publicación sus frecuentes menciones en los records policíacos, de los que mal que bien se libraba, ayudado hasta por sus propios enemigos. Sucedió que a fines de mayo de 1606, durante un juego de *pallacorda* (semejante al tenis) que tuvo lugar en Campo Marzio, Ranuccio Tomassoni y Caravaggio combatieron malamente a causa de unos cuantos *scudi*. Caravaggio quedó herido, pero Ranuccio sucumbió de una estocada final que le propinó el pintor cuando el combatiente yacía por tierra, al menos eso es lo que los testigos declararon. Así fue como Caravaggio empezó su exilio fuera de Roma, siempre esperando la amnistía. Se alegaba, al parecer, “homicidio incidental”. Como las deliberaciones eran lentas, se escondió entre las colinas bajo protección de los Colonna, parientes cercanos a la marquesa de Caravaggio, protectora del pintor. Luego fue a Nápoles y después a Malta, donde obtuvo la Cruz de Malta con el grado de *Cavaliere di grazia* y fue conocido allí como “El honorable Michel Angelo”. Firmó como “Fra Michele” el portentoso lienzo de la decapitación del Bautista. Unos cuatro meses después de su arribo, que aportó además el retrato del Gran Maestre Aloff de Wignancourt (Louvre) ocurrieron otros incidentes y serios disturbios con Cavaliere di Giustizia, motivo por el que tuvo que huir de la prisión en Malta. Se trasladó a Sicilia y allí no le faltó trabajo: en Siracusa, Messina y Palermo. Después regresó a Nápoles, donde dejó esa pintura que anticipa todo, hasta la cinematografía: *Las siete obras de misericordia*. Además de Nápoles y Sicilia, parte la tremenda influencia que ejercería en España, Utrecht, Holanda, y también en Nueva España. Según reza su epitafio, murió el 18 de julio de 1610 a la edad de 36 años, nueve meses y veinte días (fecha equivocada

por dos años). Porto Ercole era un enclave que se encontraba bajo protectorado español y en Nápoles el pintor ya había protagonizado hartos conflictos. Peter Robb, autor de una acuciosa monografía contemporánea y experto tanto en la mafia siciliana como en la camorra napolitana, temas a los que ha dedicado concienzudos estudios, piensa, apoyado por ciertos hechos, que el pintor fue muerto por quienes lo perseguían desde Malta a poca distancia de Porto Ercole. Ya la historiadora Susan Langdon había especulado lo mismo, pero no se tienen pruebas precisas de que así haya sucedido, como tampoco se tienen de que haya muerto de malaria mientras literalmente se le iba el barco que contenía sus posesiones.

Giovanni Baglione, rival y admirador de Caravaggio, es quizá su primer comentarista y lo acompañaron las notas escritas en vida del pintor por el marqués Vincenzo Giustiniani (íntimo de Del Monte), por el médico e historiador Giulio Manzini y por el también médico y pintor amateur Francesco Scanelli. Debido a que estas fuentes las he comentado en otro trabajo, prescindo ahora de ellas, sólo deseo aludir ahora a Carel van Mander, cuya versión inicial sobre los pintores italianos apareció en 1604. Contiene el primer comentario extranjero, extremadamente laudatorio, sobre la valía del pintor, pero también el registro de su violencia:

“Siempre está listo para la disputa y la pelea, así que resulta imposible el trato con él... Marte y Minerva nunca han sido buenos amigos...”



El Putto (Eros jovencito) con alas de águila de piernas abiertas que nos sonríe desde la tela con expresión entre fresca y descarada, con todo y sus antecedentes en los *Ignudi* de la Sixtina, es una de las pinturas más perturbadoras en toda la historia de ese periodo Joachim von Sandart en su *Vida de Caravaggio* (1675) le dedica más párrafos que a cualquier otra obra suya. La sapientísima naturaleza muerta cargada de símbolos que tipifican los atributos de este llamado *Amore Vincitore* contribuye a acentuar el efecto que su pose provoca. El modelo es el adolescente Minitti quien convivió más de cuatro años con el pintor. No por ser pendenciero y muchachero dejaba de ser muy versado; cuando abandonó Roma intempestivamente, entre lo que dejó se hallaron 14 libros, cosa bastante inusual para la época. Desafortunadamente no se consignaron los títulos.

Según el erudito Mauricio Calvesi, enamorado perdido de Caravaggio e historiador impecable, aunque desde mi punto de vista intérprete quizá atacado de una pudibundez que puede resultar fantástica en extremo, Michele da Merisi fue casi teólogo. Resulta que todos los cuadros que fueron propiedad de Del Monte y de Giustiniani, tienen un sentido cristológico. El *Laudista* del Ermitage, “es quizá una figura consolatoria de Cristo” y hasta el *Baco* de los Uffizzi guarda un sentido eucarístico con todo y sus rizos de chapopote y sus uñas mugrientas. Calvesi no acepta en sus escritos, que yo considero aleccionadores, la noción sobre la presunta homosexualidad o bisexualidad de Caravaggio. Quienes han hablado de esto, dice el piadoso erudito, lo hicieron porque el ingrediente es útil para añadir a los cuadros (y al pintor) un toque de *maledettismo*. Caravaggio tuvo amantes masculinos que están historiados, pero tiene razón Calvesi cuando dice que las pinturas no son homosexuales, ni heterosexuales, ni nada. Las pinturas son lo que son: telas al óleo. Pero si hablamos de temas, hay cuestiones que pueden deducirse. Caravaggio fue bastante proclive a representar decapitaciones y al menos en una de ellas, si no es que en dos, la cabeza de Goliat es un autorretrato reconocido como tal por todos los comentaristas. David es Francesco Boneri, joven coterráneo de Caravaggio, conocido como Cecco di Caravaggio que compartía su vida con él en ese tiempo.

¿Es nocivo pensar que a Caravaggio le producía placer pintar a los chicos semidesnudos, que eran sus modelos de carne y hueso? ¿Es inapropiado sostener que por eso gustaron tanto, y no solo a Del Monte y a Giustiniani?

De otra parte, las convenciones guardan lugar preponderante. Pensemos no solo en los ángeles de Caravaggio, sino en los de otros pintores. ¿Alguien ha visto en la pintura del

siglo XVI, XVII, XVIII o XIX a un ángel o arcángel de rasgos demacrados, medio calvo, añejo y con los tobillos hinchados? Verdad sea dicha, la mayoría de los ángeles (no diré tanto de los arcángeles, por consideración a jerarquías) están permeados de androginia, en mayor o menor grado. Son adolescentes, si no es que prepúberes o bien se encuentran en etapa de juventud temprana. Recordemos al ángel músico ante el San José de la *Huida a Egipto* que se encuentra en la Galleria Doria (1597), está de espaldas y semi viste un lienzo blanco que deja al descubierto parte de su atractiva anatomía; el santo lo mira con arrobada atención. Claro, puede suponerse que su deleite obedece a la música celestial que el divino mensajero ejecuta, pero como nosotros no la escuchamos... lo que vemos es lo que vemos.

El *Laudista* del Ermitage (1596) tiene ante sí el arranque de la partitura legible de un madrigal y se supone que el autor es el compositor flamenco Jacques Arcadelt: “*voi sapete ch'io vi amo, anzi, v' adoro. Ma non sapete già che per voi muoro...*”. El modelo es un contra-tenor, es decir, su voz era de soprano castrato, como la de los cantores de la Sixtina legalmente reclutados a partir de bula pontificia emitida por Sixto V Peretti en 1589. Se ha pensado que el modelo corresponde al joven español Pedro Montoya, músico residente en el palacio del Cardenal del Monte. La versión del Metropolitan con la spinettina, ofrece el mismo modelo que el *Laudista* del Ermitage, tiras famoso y reproducido que el del Metropolitan. Esta versión fue escrita desde Baglione y Bellori. Hubo quien creyó que la persona que toca el laúd en la pintura del Ermitage es muchacha debido al lazo que recoge parte del pelo hacia atrás. No, no lo es, es un joven con peluca. Así se usaba.



El quiebre que destina al pintor a la pintura religiosa de tónica contrarreformista, semejante a la conversión de San Pablo de Damasco, es paulatina, pero radical. Caravaggio, que es genuinamente religioso y teme por su alma, tiene ahora otros patrones. Pero aún en el ciclo Mateo, el modelo del ejecutor es un atleta semidesnudo de indudable apostura y ocupa el centro de la composición (1599, 1600). Un autorretrato del pintor se percibe en la penumbra, entre quienes atestiguan el hecho de la ejecución. Su expresión es apesadumbrada y por lo menos la escena de la estocada de gracia, a modo de premonición es capaz de remitir al espectador a la estocada final que Michele le propinó a Ranuccio años después, tal como si, al pintar, se le hubiera dado una premonición.

El primer pintor nórdico admirador de Caravaggio fue Rubens quien realizó una versión de la *Puesta de Cristo* en el sepulcro, cuadro pintado para Chiesa Nuova, donde hay una copia. El original está en los Museos Vaticanos. Hubo quien dijo que carecía de “decoro”, tal vez, creo yo, porque el Nicodemus ostenta venas varicosas y es modelo reconocible en otras pinturas, además de que la Virgen es una mujer mayor, no una joven como sucede en *La muerte de la Virgen* del Louvre (que es algo posterior). No sólo Rubens, también Fragonard, Gericault y hasta Cézanne, copiaron este entierro de Cristo. En 1991 José Casto Leñero hizo una glosa en acrílico sobre papel convirtiéndola en pintura posmoderna, la tituló *La oración* y le sobrepuso palabras tomadas de textos religiosos.

Jacques La Tour, Velázquez, Ribera, Vermeer y Rembrandt, entre otros, supieron de Caravaggio y en cierto modo continuaron la tradición expandida en Nápoles, Sicilia, España y los países nórdicos. Eso sin hablar de italianos, que son pléyade dentro de la modalidad tenebrista o claroscuro. Su fama sobrevivió a su muerte por pocas décadas. Luego cayó en el olvido. Parecería exagerado decirlo, pero lo cierto es que hay escasísimas referencias a su persona o a su obra y van desde los últimos años del siglo XVII hasta fines del XIX. Eso con todo y que Stendhal se refiere a él, aunque en términos bastante negativos. Delacroix en sus diarios dedica algunos comentarios muy halagadores a Annibale Carracci, pero no dejó nada escrito sobre Caravaggio. Sin embargo hizo un boceto del retrato de Alof de Wilgnancourt que se conserva en un álbum del Louvre. El registro es el siguiente: Delacroix RF 9143 fol. 7.

La coordinadora bibliográfica de la muestra *The Age of Caravaggio* (Metropolitan, Nueva York, 1985), Laura Hawkins, hizo todo lo posible por rescatar referencias correspondientes al largo lapso de olvido. Las hay, muy de pasada en guías de ciudades o de iglesias italianas. Por ejemplo en la *Descrizione di Roma Moderna* (2 vols, 1727) de F. di Rossi. A fines del siglo XIX Bernard Berenson lo menciona en un artículo publicado en *Gazette des Beaux Arts*. Les peintures italiennes de New York et Boston. Corrieron décadas y en etapa tardía de su vida, ya aparecidos algunos ensayos de Roberto Longhi el propio Berenson consideró oportuno dedicarle, desde su Villa I Tatti, el artículo *Caravaggio. His Incongruity and His fame*, en 1951.

Las bibliografías del siglo XX empiezan a aparecer desde 1928, pero es después de la exposición que organizó Roberto Longhi, precisamente en 1951, cuando una pléyade de estudiosos se lanza casi al unísono a estudiar a Caravaggio. Sólo los títulos llenarían más de un volumen, pero a propósito de eso, conviene tener en cuenta que para entonces Courbet era el iniciador del realismo moderno, que Lionello Venturi hace partir primero de Giorgione y luego de Caravaggio para continuar con Courbet y Cézanne en su librito *Cuatro pasos hacia el arte moderno* que fue, en cuanto a lectura, punto de arranque para estudiantes de mi generación hace muchas décadas.

La resurrección de Caravaggio en cuanto a exhaustiva fortuna crítica por lo tanto parte, con antecedentes, de la segunda mitad del siglo XX. Es el rebelde y el pintor bohemio por excelencia. Se acompaña de ensayos que corresponden al rubro de la literatura médica y tienen su corolario en glosas, carteles, decires, cuyas autorías son de artistas contemporáneos en varias latitudes, México incluido.

No todos quienes lo han glosado vieron la película de Derek Jarman realizada con escaso presupuesto para el Instituto Británico de cine (1985) cuyo camarógrafo fue el mexicano Gabriel Beristain. El guión es del propio Jarman y las fotos fijas son de Gherald Incandella. Jarman revisó fuentes y tuvo acceso a una de las mejores monografías sobre *Caravaggio* que existen. Me refiero al *Caravaggio* de Howard Gibbard en su primera versión (1983). La visión de Jarman es en retrospectiva: inventa a un acompañante, Jerusalem, que recoge sus últimos momentos y de allí resalta aspectos de su vida y de sus pinturas; alternando visiones contemporáneas tipo *tableaux vivants* con esquemas o reproducciones de pinturas. Es una película-homenaje, que termina con la Barca de Caronte. Jarman recalca que siguió el *pattem* de la vida de Michele:

"Momentos de acción violenta, recogidos por sus biógrafos con todo el gusto (sic) de la prensa amarilla, que contrastan con la calma de su estudio, en el que los modelos más rudos eran reducidos al silencio mientras posaban frente a él... Su historia, al ir creciendo me permitió recrear hechos de mi propia vida, puenteando la brecha entre siglos y culturas, en aras de cambiar la brocha por la cámara."

Sus primeras notas sobre Caravaggio, incluidas en el guión, fueron realizadas en una pensión cerca de Piazza di Spagna en 1978. Él fue quien divulgó el supuesto lema que el pintor habría grabado en su daga, "No Hope. No Fear" (Sin miedo, Sin esperanza).

Entre los años ochenta y mediados de los noventa, varios pintores mexicanos glosaron a Caravaggio. Recuerdo en primer término a Vlady. Cada vez que viajaba a Roma, visitaba como un peregrino tanto San Luis de los Franceses como Santa María del Pópolo, además de la galería Borghese y el Palacio Doria. Pero fueron pintores de generaciones posteriores quienes –sin tener que ver unos con otros– homenajearon al pintor. Están entre ellos: Rafael Cauduro, Manuela Generali, Roberto Cortázar, Oscar Ratto con una serie completa, Patricia Soriano y José Castro Leñero.



Los diagnósticos retrospectivos sobre Michele da Merisi (también suele anotarse Amerighi como variante de su apellido), llenan estantes completos de bibliotecas. Muchos

coinciden en que era un psicópata (sufría intensamente y hacía sufrir a los demás. Sus respuestas a ofensas reales o imaginadas, no pasaban por el tamiz de la razón ni del control, eran automáticas).

Consulte por mi cuenta a un amigo, editor de la revista Salud Mental, consejero del Fondo de Cultura Económica, adscrito al Instituto Nacional de Psiquiatría y además presidente de la Asociación Internacional para el estudio de la psicopatología de la expresión con sede en Francia. Se trata del doctor Héctor Pérez Rincón, psiquiatra a la vez que reconocido autor de estudios especializados y de varios libros que conjugan saberes psiquiátricos y neurológicos, con creaciones artísticas y culturales. Transcribo aquí lo que me dijo en una carta.

“Sobre Caravaggio. Mira, tengo que decirte lo siguiente. Estos casos por lo común obedecen a lesiones que generalmente eran y son producidas por partos distócicos. Al pasar por la canal del parto, la cabeza sufre una compresión que, de durar más de lo indispensable, produce una falta de irrigación en las partes profundas del lóbulo temporal, lo que se manifiesta después por una serie muy severa de síntomas psicológicos y conductuales que van desde los muy discretos hasta los muy ruidosos. Antes del desarrollo de la gineco-obstetricia moderna, a partir de los tres últimos decenios del siglo XIX, esas lesiones eran muy frecuentes: todos los partos eran distócicos, por eso la gente veía, oía, pensaba y actuaba tantas cosas exóticas y fantásticas. A eso hay que agregar, por supuesto, los traumatismos craneales que se propinaban en esa época por duelos, agresiones o batallas. Los tóxicos —el vino no era entonces lo que conocemos— sino un jugo espeso, pesadísimo, de mucho más grados. Y no pocos compuestos químicos de las pinturas que se usaban eran funestos para el sistema nervioso. Las infecciones cerebrales (la sífilis hizo estragos a partir del siglo XVI y muchos morían jóvenes antes de tener tiempo de que se manifestara la parálisis general con su demencia). O sea que entre las herencias, la distocia, los golpes, los tóxicos y las infecciones, los pobres humanos vivían en un auténtico valle de lágrimas (por no mencionar su estado dental que antes del nacimiento de la moderna odontología a finales del XIX, era desdichadísimo hasta un grado que no podemos imaginar ahora).”

Lo que dice Pérez Rincón apunta a muchas posibles causas. Tal vez deba terminar mi alocución mencionando dos cuestiones poco comentadas. El pintor manierista Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara 1499-1543) que huyó de Roma después del saqueo de 1527, se estableció primero en Nápoles y luego en Mesina. Vasari dice que fue asesinado allí por su asistente, no por rencillas, quien quería sólo robarle su dinero. El artista contemporáneo de Caravaggio cuya memoria no llegó a perderse en las épocas sucesivas fue Annibale Carracci, comentado hasta por Goethe. Él prácticamente dejó de pintar después de completar el admirable ciclo al fresco de los amores de los dioses en la Galería del Palazzo Farnese. Lo terminó en 1600-1601 y después casi no hizo nada, salvo muy ocasionales trabajos, pocos y débiles, indignos de su reputación. A partir de 1606 no volvió a tomar el pincel o la brocha, atacado según sus comentaristas contemporáneos de una “fiebre melancólica” que lo llevó precisamente a Nápoles, donde empeoró. Regresó a Roma y puede decirse que quien es el más relevante pintor de la dinastía boloñesa, se dejó morir, en 1609, a los 49 años. Dejó dicho que debían enterrarlo junto a Rafael, en el Pantheon (el mausoleo de Agripa) y así sucedió. De los restos mortales de Caravaggio es nada lo que se sabe, aunque existe el epitafio que consigna, mal, sus fechas.

TERESA DEL CONDE

25 de Agosto de 2008