

Una vida a borbotones

Juan Vicente Aliaga

HELEN LANGDON

Caravaggio

Trad. de Roser Vilagrassa Sentis

Edhasa, Barcelona 504 págs. 33,65 €

¿Qué hace todavía hoy la obra de Caravaggio tan atractiva, tan seductora? La respuesta, de haber una sola, estaría probablemente preñada de distintas razones. De lo que no cabe duda es de que el mito que rodea a Michelangelo Merisi di Caravaggio (1571-1610) se sustenta fundamentalmente en dos ejes, amén de su extraordinaria aportación a la historia de la pintura. Me refiero a su mala fama de hombre insolente, torvo y pendenciero que se moría por una buena pelea, y a sus preferencias sexuales que, según algunos críticos[1], estaban orientadas hacia zagales y mancebos.

En lo que hace al primer aspecto, que vende mucho mejor que la *bonhomie* de un Velázquez o el carácter estudioso de un Leonardo, las distintas fuentes –algunas de ellas llenas de *vendetta*, veneno y rencor– documentan el temple airado y malencarado de Caravaggio. Véanse, por ejemplo, las biografías de Giulio Mancini, escritor de arte y coleccionista, y de Giovanni Baglione, ambos coetáneos del artista. También resultan válidas, aunque un punto fantasiosas, las aportaciones de tinte biográfico de Giovanni Pietro Bellori.

Mucho hizo Poussin, un pintor de alma clasicista y de sensibilidad totalmente opuesta a la de Caravaggio, por acrecentar el malditismo en torno a la figura de éste cuando dijo que «había nacido para destruir la pintura». Y en cierto modo tenía razón, si tenemos en cuenta las transformaciones revolucionarias que introdujo el lombardo en el campo de la composición, del cromatismo y en la interpretación de la iconografía cristiana desde un ángulo controvertido, huyendo de las idealizaciones y tomando como modelos de sus obras religiosas a personas de mala nota: meretrices del Ortaccio (el barrio prostibulario de Roma), rufianes, espadachines, ladrones y mendigos.

No es de extrañar que el fiero naturalismo plagado de hallazgos visuales y cromáticos (esos espléndidos rojos vinosos y ocres sucios) de Caravaggio pasara sin pena ni gloria durante el acartonado neoclasicismo del siglo XVIII. Pero sí sorprende que, a lo largo del XIX, ni el Romanticismo ni el Simbolismo decadentista reivindicaran, en algún aspecto al menos, al pintor tenebrista. La razón estriba seguramente en el exceso de fisicidad, corporeidad y carnalidad que rezuma la pintura del autor de la *Muerte de la virgen*. Románticos y simbolistas prefirieron por lo general una plasmación de los cuerpos más etérea y volátil, o más delimitada por el perfil de un dibujo férreo: unos cuerpos que carecen de la rotundidad espesa y dramática de los sayones y cristos de Caravaggio.

El libro de la historiadora y crítica de arte británica Helen Langdon se sumó en 1998 a la ya extensa bibliografía existente sobre Caravaggio, ampliada después con la contribución, harto desigual, de autores como John T. Spike, Peter Robb o Leo Bersani. Puede verse que la pasión anglosajona por el indómito italiano sigue estando bien fundamentada. Langdon estudió en el Courtauld Institute de Londres, y está provista de un sólido bagaje en materia de arte clásico. Lo demuestran sus publicaciones sobre Claudio de Lorena (1989) y Holbein (1993). Ahora, y tras haber gozado de las mieles de la Paul Mellon Fellowship de la British School de Roma, tiene entre manos un estudio sobre los artistas y viajeros en el Nápoles del Romanticismo. La crítica estadounidense se ha hecho lenguas de *Caravaggio: A Life*, título original de esta biografía publicada en España en el 2002. Celebró en ella la claridad histórica, el equilibrio en la apreciación del valor artístico del pintor y la erudición biográfica de un texto bien escrito, capaz de trazar un retrato complejo y fascinante de Caravaggio. Es cierto que estas virtudes asoman con frecuencia y descuellan particularmente en la redacción del capítulo VI («El mundo de las calles y los burdeles», un tema goloso); y el análisis hermenéutico de algunas obras resulta ameno y enriquecedor, verbigracia el de *La huida a Egipto* o el de *Baco*. Otros capítulos, en cambio, parecen redactados de modo expeditivo: sobre todo los tres últimos, dedicados a la estancia del artista en Malta, Sicilia y Nápoles, así como a su muerte en Port'Ercole, de camino al parecer a su añorada Roma. Se ha aducido que la falta de datos fiables sobre los últimos días del pintor puede explicar este remate un tanto ralo y abrupto.

Langdon, que confiere gran importancia al contexto histórico, y que peca a veces de excesivo afán moralista, no escatima críticas a la violencia de los ejércitos que saquearon Roma en 1527, anticipo del caos posterior. Por otro lado, examina los valores sociales vigentes entre las clases adineradas y los artistas: «La actitud rebelde de estos pintores y espadachines, su constante preocupación y obsesión por el rango y la categoría social y las consabidas reacciones a los desaires y a los insultos son el reflejo de una sociedad de estratos rígidos. Una compleja cultura del honor gobernaba este mundo, una aspiración y unos valores heredados del ideal del amor cortés renacentista, que había influido en la conducta de muchos romanos. El honor era la insignia de la élite y se manifestaba a través del poder, la riqueza, la cultura y las armas; materializaba el valor y la categoría de un hombre a los ojos del mundo. En una cultura donde primaba el honor, la habilidad en el manejo de la espada era esencial» (pág. 175).

Es perceptible también en el bosquejo que hace de la pugna entre protestantes y católicos el *penchant* de Langdon en defensa del «catolicismo resucitado». Por oposición, también se detecta un ramalazo claramente contrario a las ideas de Martín Lutero. En el terreno personal la historiadora británica insiste en el carácter agrio y furibundo del artista. Bien está que no se deje maravillado por la grandeza de Caravaggio y que no magnifique al individuo, pero tal vez cargue en exceso las tintas. Vemos así cómo se suceden las mutaciones de temperamento sufridas por el bajo y fornido Caravaggio. Al poco de llegar a Roma, el artista, que había entrado al servicio del cardenal Del Monte, fue descrito por un tal Lucca, barbero, como «un hombre grande y joven, de unos veinte o veinticinco años, con una fina barba oscura, de ojos negros y cejas espesas; vestía desaliñado, con unas raídas calzas negras, y sobre la frente le caía una masa de cabellos negros». Se trata de un testimonio ofrecido en un juicio ante el notario del tribunal de Roma en 1597. Aunque en este caso resultó

inocente de la comisión de los delitos que se le imputaban, parece que ya era notable su gusto por el riesgo y el juego. El temido Caravaggio hacía alarde de su destreza en el manejo de la espada y en su habilidad para los juegos de pelota.

En la Roma de la Contrarreforma la vida podía llegar a ser peligrosa, y carecía de gran valor. Al decir de Langdon, Caravaggio se transformó con el tiempo en alguien que dormía completamente vestido con su puñal junto a él, y que temía las persecuciones tanto de la justicia maltesa como de la romana. Acusado de haber matado en un duelo a Ranuccio Tomassoni en Roma, Caravaggio emprendió la huida que le llevaría a Nápoles (donde contó con el apoyo de la familia Colonna) y a Malta (en este caso en pos de la cruz de caballero jerosolimitana, cuyas prerrogativas le permitirían regresar a Roma con la cabeza bien alta y el historial impoluto). Pero también en la tediosa Malta, en un mundo de varones (tal era la abundancia de soldados y miembros de la orden), la violencia le perseguía: fue encarcelado por un hecho poco aclarado (según Peter Robb, autor de *M. The Man who became Caravaggio*, 2001, por mantener relaciones sexuales con un joven, lo que ofendió a un caballero rival que acabó por morir en circunstancias algo turbias). Caravaggio logró fugarse de forma inexplicable de la torre del castillo de Sant'Angelo y escapar a Sicilia. Allí, según la biógrafa, su «comportamiento [era] desequilibrado, le enfurecían las críticas y pronto empezó a menospreciar a los pintores locales, dando rienda suelta a su carácter envidioso e impaciente; se mostraba inquieto, intranquilo, incluso a pesar de dejar de trabajar, y era temido por desquiciado y loco».

El libro de Langdon funciona por medio de obsesiones: se hace prolijo en detalles un tanto baladíes sobre la vida y milagros de los mecenas, los nuncios, el papado y las distintas órdenes religiosas hegemónicas en la época (oratorianos, teatinos, capuchinos y jesuitas). Otra de las recurrencias es el intento reiterado de deshomosexualizar a Caravaggio a toda costa. Epígona de las hipótesis de Creighton Gilbert (*Caravaggio and His Two Cardinals*), pone todo su empeño en desmentir que algunos amigos de Caravaggio y de su protector, el cardenal Del Monte, pudieran tener preferencias por jóvenes del mismo sexo. *Putero* sí, pero maricón nunca, parece concluir Langdon. Veamos algunos ejemplos del tufillo homófobo de sus tesis:

1. «Tras la muerte de Del Monte, éste fue descrito con malicia como amante de muchachos, y los cuadros que Caravaggio pintó para él posteriormente se han contemplado a menudo como obras homoeróticas para un mecenas de gustos similares» (pág. 121).
2. «[...] los muchachos, que evocan un ideal lírico de la belleza masculina, sensual y delicado, que, si bien es fino, no tiene por qué aludir a un erotismo homosexual» (pág. 186).
3. «[...] tampoco hay indicios de que el artista se acostara con su ayudante [se refiere a Francesco]. Al igual que Longhi y Minniti, ambos claramente heterosexuales, se mezclaba con las putas de Roma. Las notas incomprensibles de Richard Symonds no sólo no resuelven el tema de la orientación sexual de Caravaggio, sino que dan la impresión de ser un comentario anecdótico, propio de un turista -sobre todo, de un turista inglés, convencido de que la sodomía era una de las prácticas predilectas de los italianos» (pág. 263; alude al anecdotario relatado por el viajero inglés Richard

Symonds, que recorrió Italia en 1649 y 1650).

Claramente Langdon mezcla datos y anécdotas procedentes de la realidad biográfica (relativamente contrastables) con el espacio propio de la representación artística, que no tiene por qué traducir hechos de forma literal. A estas alturas, qué relevancia puede tener que Caravaggio se acostara con chicos, hombres adultos o con algunas cortesanas (probablemente tuvo actividad sexual con ambos sexos). Lo que sí importa, y mucho, es el ámbito metafórico de esa representación artística. Esta terca obstinación por descartar el componente homosexual en la vida del artista se da de bruces con la obviedad de su pintura, especialmente la realizada en los primeros años romanos. Véase la androginia ahembrada de los mancebos retratados en *Los músicos*, o la sensualidad del *Muchacho con canasto de frutas* y del *Tañedor de laúd*. Y en obras posteriores parece inevitable no tomar nota del erótico cuidado con que traza los brazos nervudos de los sepultureros del *Entierro de santa Lucía* o el torso cimbreante y potente del Mesías en su *Flagelación de Cristo*.

En la historiografía caravaggésca, el desdén hacia la pulsión homoerótica está bien documentado, enquistado incluso. No sólo uno de los máximos expertos en su obra, Maurizio Calvesi, cae en la homofobia[2], sino que incluso recientemente se han podido leer algunas apreciaciones rayanas en la injuria por parte de ciertos estudiosos[3]de Caravaggio.

El análisis de Helen Langdon, prejuiciado en lo que respecta al ámbito de la sexualidad, confunde algunos conceptos. A saber: la homosexualidad es una orientación sexual (y un término desconocido en el siglo XVII; fue acuñado por el periodista húngaro Karoly Maria [Kertbeny] Benkert en 1869), y no es equiparable a la sodomía. Ésta es una práctica sexual que no supone una identidad sexual fijada y determinada, aunque sea más abundante en quienes ahora consideramos homosexuales. Por otro lado, si algo llama la atención en la heterodoxia del pintor lombardo es su enorme predilección por los cuerpos de muchachos, semivestidos o desnudos por completo (basta recordar su *San Juan Bautista*, el *Amor vencedor* o el niño de la *Virgen de los palafreneros*, erróneamente denominado en esta biografía como *María y el Niño con santa Ana*): hecho asaz infrecuente en su época, sobre todo si se piensa en el puritanismo religioso que ocasionó a Caravaggio problemas con algunos de los encargos que recibió de comitentes y mecenas. Por otro lado, es innegable que en la pintura de Caravaggio predomina la representación de hombres con un afán que podría decirse provocador (véase la figura del Nazareno en *La flagelación de Cristo* del Musée des Beaux-Arts de Rouen, con los pezones erectos), que interactúan y establecen entre ellos un juego de miradas y complicidades; y que el desnudo femenino, muy presente en algunos contemporáneos como Guido Reni (véanse *Atalanta e Hipómenes*, 1612, o *Susanay los viejos*, 1622), brilla por su ausencia: sobresale por lo insólito el pecho *alimenticio* de una mujer (La Caridad) en *Las siete obras de misericordia*.

Pero hay algo más, y en esto han insistido con clarividencia Leo Bersani y Ulysse Dutoit en *Caravaggio's Secrets* (1999) en línea con los postulados de la teoría *queer*, que busca una desestabilización de las identidades sexuales. La obra del lombardo plasma un nomadismo sexual, una sensualidad difusa presente en los distintos cuerpos arracimados, un fulgor que desprenden algunas partes del cuerpo tildadas de sucias: pies, axilas, codos, cuello. Buscar una identificación homosexual u heterosexual como

vector de la identidad supondría un comportamiento impropio de la Roma del siglo XVII, sobre todo porque la orientación sexual no estaba fijada como una identidad unívoca en los discursos de la cultura de la época.

En la pintura de Caravaggio se evita la exaltación de la pareja matrimonial, dándose en cambio una mayor promiscuidad de los cuerpos en espacios cerrados, oscuros e irrespirables donde se produce una movilidad relacional que podríamos considerar *queer*, en tanto que no aparece anclada sino más bien porosa y difusa. «Caravaggio propone visualmente en lugar de una pasión que fija el ser –es decir, en lugar de la pareja pasional y fiel, que sigue siendo nuestro modelo dominante de intimidad– una especie de seducción de todo el espacio que ni idealiza ni encierra ni viola a nadie» «Les secrets du Caravage», entrevista a Leo Bersani realizada por Alexandre Leupin, *Art Press*, n.º 287, París, febrero de 2003, pág. 60..

La obra de Caravaggio rezuma estas relaciones ajenas a las normas morales, y es esa promiscuidad de cuerpos apenas percibidos en el espacio semioscuro lo que la hace insólita. De ahí que, sin poner en tela de juicio la fe cristiana de Caravaggio, no parezca desmesurado discrepar de que su pintura sea un salvoconducto para las ideas contrarreformistas, como sostiene Langdon. Bien es cierto que los pobres y desheredados –la caridad es una virtud ensalzada por los capuchinos y otras órdenes religiosas– menudean en su obra, pero también que las figuras representadas proceden de un mundo de moral turbia y dudosa (como el de la afamada prostituta Fillide Melandroni). Caravaggio fue un heterodoxo estéticamente hablando. Y también en materia de gestación de una nueva subjetividad sexual. Esto se comprende mucho mejor en el libro citado de Bersani y Dutoit, todavía inédito en España. Sería bueno que se tradujese pronto al castellano.

[1] Entre otros, Friedländer (1955), Posner (1971), Frommel (1971), Röttgen (1974) y Hibbard (1983) que escribieron muchos años antes de la eclosión de los estudios culturales *gays*.

[2] Gianni Dall'Orto lanza esta acusación en Robert Aldrich y Gary Wotherspoon (eds.), *Who is Who in Gay and Lesbian History*, Nueva York, Routledge, 2002.

[3] Véase el comentario despectivo de Stefania Macioce sobre las «desviaciones homosexuales» en la glosa del cuadro *Los músicos* en *Caravaggio*, Madrid, Museo del Prado, 1999, pág. 89. En Italia, país en que, probablemente por influencia vaticanista, se practica la homosexualidad de puertas hacia adentro mientras no se exponga en público, abundan los textos negadores del componente homosexual de la obra de Caravaggio.