

## CARAVAGGIO, MEMBRUM PUTRIDUM ET FOETIDUM. La Naturaleza del Arte Barroco desde un Análisis Psicobiográfico

Iván Sánchez-Moreno y Alicia Fernández Martínez

(Grup d'Història de Nou Barris – Barcelona)

### INFORMACIÓN ART.

Recibido: 8 julio 2018  
Aceptado: 4 septiembre 2018

*Palabras clave*  
Caravaggio,  
Barroco,  
Historia del arte,  
Psicoanálisis,  
Psicobiografía

*Key words*  
Caravaggio,  
Baroque,  
History of Art,  
Psychoanalysis,  
Psychobiography

### RESUMEN

El presente trabajo propone una demarcación diferencial entre las consideraciones de raigambre socio-histórica que caracterizan la obra de Caravaggio (1573-1610) y, por extensión, el pensamiento estético barroco, y por otro lado las razones biográficas sobre el artista en cuestión que han llevado a menudo a establecer ciertas lecturas psicopatológicas que consecuentemente pueden influir en su valoración artística. El nuestro será un abordaje crítico desde el psicoanálisis, planteando la aplicación de la psicobiografía como enfoque metodológico. El trabajo consta de un apartado introductorio donde se presentará el tema y la hipótesis de partida, el cual precederá al análisis del caso. Éste se abordará desde tres perspectivas distintas: por una parte se enunciarán algunas de las teorías que han pretendido justificar una visión psicopatológica de la vida y la obra de Caravaggio; en el siguiente apartado procederemos a mostrar algunos de los hechos más relevantes de la biografía del pintor; finalmente aportaremos una revisión del caso desde postulados psicoanalíticos, antes de dar el cierre con la discusión y las conclusiones de nuestro trabajo.

### CARAVAGGIO, MEMBRUM PUTRIDUM ET FOETIDUM. The Nature of Baroque Art from a Psychobiographical View

### ABSTRACT

This paper proposes a separation between socio-historical and psychopathological facts in the life and work of Caravaggio (1573-1610). Our point of view starts from a critical approach from psychoanalysis, applying psychobiographical methods. The work consists of an introductory section where the subject and the starting hypothesis will be presented, which will precede the analysis of the case. This will be approached from three different perspectives: on the one hand some of the theories that have tried to justify a psychopathological vision of the life and work of Caravaggio will be stated; in the next section we will proceed to show some of the most relevant facts of the painter's biography; finally we will provide a review of the case from psychoanalytic postulates, before closing with the discussion and the conclusions of our work.

Correspondencia: mail: [ivan.samo@gmail.com](mailto:ivan.samo@gmail.com); Tel.: 930167040

ISSN: 2445-0928 DOI: <https://doi.org/10.5093/rhp2018a16>

© 2018 Sociedad Española de Historia de la Psicología (SEHP)

**Para citar este artículo/ To cite this article:**

Sánchez-Moreno, I. y Fernández Martínez, A. (2018):

Caravaggio, Membrum Putridum et Foetidum. La Naturaleza del Arte Barroco desde un Análisis Psicobiográfico. [Caravaggio, Membrum Putridum et Foetidum. The Nature of Baroque Art from a Psychobiographical View]. *Revista de Historia de la Psicología*, 39(4), 19-28. Doi: 10.5093/rhp2018a16

**Vínculo al artículo/Link to this article:**

DOI: <https://doi.org/10.5093/rhp2018a16>

### Las Alcachofas de la Discordia: Introducción y Objetivos

Abril de 1604. A Michelangelo Merisi (1573-1610) –conocido como Caravaggio– le bastó la insolencia de un camarero para arrojarle el plato por encima de la cabeza. Según atestigua uno de los numerosos informes policiales archivados a su nombre, el suceso ocurrió en la Hostería del Moro (Roma). El camarero le sirvió cuatro alcachofas salteadas con mantequilla y cuatro más en aceite. Al preguntarle el pintor cuáles eran las que tenían mantequilla, el otro le contestó: “Oledas y lo sabrás”, respuesta que Caravaggio tomó como una provocación. La anécdota, que se repite en casi todas las biografías de Caravaggio, sirve como ejemplo de su carácter agresivo y pendenciero. El artista arrastró consigo una mala fama en vida que sin embargo no contribuyó a corregir, sino todo lo contrario. Artur Ramon (2014) y Veronica Polinadrio (2012) nombran a muchos contemporáneos de Caravaggio que certifican la indisciplinada vida del pintor en sus memorias y escritos, como por ejemplo Giovanni Baglione (1566-1643), Giulio Mancini (1558-1630) o Vicente Carducho (1576-1638), entre otros. Karel van Mander (1548-1606), un pintor holandés que le conoció en Roma, le describía ese mismo año de la siguiente manera:

No tiene una continua dedicación al trabajo, sino que, habiéndose afanado en él un par de semanas, se dedica luego a pasear durante un mes o dos, con el espadón al cinto y un criado siguiéndole, o va de un juego de pelota a otro, siempre inclinado a peleas y alborotos, por lo que es peligroso tratarle (citado en Vallejo-Nágera, 1980, p. 130).

Lo cierto es que en la primera década del siglo XVII, el nombre de Caravaggio aparecía de modo recurrente en los archivos delictivos de Roma, Nápoles y Malta mientras su aura artística se acrecentaba. Su amplio expediente criminal no sólo incluye delitos menores como reyertas callejeras, ofensas verbales y agresiones físicas, sino también robo, asalto y asesinato. Su biografía se compone de cuantiosos encontronazos con la autoridad y de una remarcada tendencia a desenvainar la espada a la mínima excusa, hasta el punto de sospechar que su virulento comportamiento pudiera enraizarse en alguna causa de origen psicopatológico.

El presente trabajo plantea una reflexión acerca de las razones que vincularon la figura de Caravaggio con la concepción de un artista marginal que, en ciertas ocasiones, sugeriría una posible lectura psicopatologista de toda su obra. Nuestro objetivo principal es, por tanto, el establecimiento de una demarcación discriminativa entre, por un lado, aquellos fundamentos de cariz sociohistórico que explicarían el peculiar estilo (de vida y de obra) de Caravaggio y, por el otro, las corrientes interpretativas más habituales sobre el artista que anclan su mirada en una perspectiva exclusivamente clínica. La intención que subyace detrás de este trabajo es tratar de despojar la figura de Caravaggio de ciertas connotaciones psicopatológicas asociadas a la asumida marginalidad del propio artista.

La elección de Caravaggio como particular caso de estudio permite abrir un amplio abanico de cuestiones sobre la naturaleza del arte, los mecanismos que incitan al proceso creativo y la función social a la que obedecían las artes plásticas entre los siglos XVI y XVII. Quizá sabedor de su potencial artístico, Caravaggio atentó contra algunos valores formales en relación con la experiencia estética entendida

como vehículo para la transmisión de la expresión emocional. Ejemplo de ello es que, a lo largo de toda su obra, podemos rastrear la concepción que Caravaggio iba construyendo de sí mismo a través de sus autorretratos. Pero en su pintura también puede apreciarse una evidente oposición a los ideales convencionales que trascendía el plano de lo estético para manifestarse en otras dimensiones vitales de Caravaggio. Al respecto, el análisis de su vida y su obra nos ofrece sobrados elementos para debatir sobre el imperativo categórico de lo que se entiende como normal, por belleza estética o por corrección social, entre otros valores de nuestro pasado cultural.

Para llevar a cabo nuestro análisis nos serviremos del modelo psicobiográfico planteado por Kris y Kurz (2002). Estos autores parten de un enfoque que aúna las perspectivas psicológica y sociológica sobre el arte, resaltando los rasgos y las disposiciones que se destacan en los ensayos y las biografías de los artistas a la hora de explicar las características de su personal estilo. Tanto Kris y Kurz como Laurie Schneider (1996) admiten que la actitud con que la sociedad trata a los artistas influye poderosamente en la imagen cultural que se proyecta sobre su persona y, consecuentemente, también afectará a la valoración estética de su obra. Una psicobiografía, por tanto, no sólo proporciona una mirada particularizada sobre las intrínsecas conexiones entre la vida personal y la obra de cada artista, sino también sobre las relaciones que éste establece con el contexto sociocultural en el cual desarrolla su arte.

Kris y Kurz también subrayan que el reconocimiento posterior de un artista no depende tanto de sus logros artísticos, sino de nociones estereotipadas que habrían perdurado a lo largo del tiempo, prejuicios que no habrían declinado su impacto inicial y juicios de valor que acabaron adoptándose como criterios de objetividad a pesar de carecer éstos de fundamentos sólidos. En consecuencia, la impresión del biógrafo frente a algunas anécdotas del artista puede llegar a impregnar también la mirada sobre toda su obra.

Una vez formulado el enfoque metodológico, estructuraremos nuestro estudio en tres partes fundamentales. La primera de ellas se centrará en la imagen que Caravaggio deseaba exponer de sí mismo. El análisis que permite acceder a los múltiples cambios que refleja su rostro en los diversos autorretratos que compuso a lo largo de toda su vida ocupará sin duda un espacio destacado en este primer bloque. Sin embargo, la cuestión que vertebrará nuestro interés aquí será de qué modo influyen los rasgos de carácter y personalidad del artista sobre su obra y viceversa.

El núcleo central de nuestro trabajo versará sobre elementos pictóricos y simbólicos que se repiten en la obra de Caravaggio y, más concretamente, aquellos que contribuyen a la plasmación de la fealdad y al realce de los motivos más grotescos de cada escena. Cabe destacar que el arte de Caravaggio irrumpió con fuerza en su época avanzando muchos de los fundamentos estéticos que caracterizarán el movimiento barroco. No obstante, el estilo de Caravaggio se embebía del gusto por lo grotesco tan propio del manierismo precedente. La supuesta marginalidad de Caravaggio quedará entonces puesta en duda al reflexionar más profundamente acerca de los intereses sociales, morales, políticos y religiosos que condicionaron la obra de este artista, en contraposición con la naturaleza temperamental del propio pintor. Para aclararlo, nos serviremos de algunas lecturas expropiadas del discurso

psicoanalítico con el fin de desvelar una reinterpretación de los motivos y el estilo pictórico del artista en cuestión.

La última parte, antes de cerrar con las conclusiones del trabajo, considerará algunos de los fundamentos artísticos de Caravaggio para representar una determinada apariencia de la realidad, sugerida mediante artificios naturalistas, recursos expresivos y el uso de penumbras y claroscuros. A tal fin, su pintura formula al espectador un tenso diálogo entre aquello sobre lo que la luz incide de manera directiva y lo que queda oculto entre las sombras. A esto cabe añadir el expreso deseo de Caravaggio por humanizar los personajes míticos del cristianismo y el paganismo greco-latino y, por consiguiente, desacralizar lo divino tomando del natural algunos modelos provenientes de la vida marginal –la prostitución, la delincuencia, la mendicidad, la enfermedad, etc.– en el papel de santos, cristos, vírgenes y beatos. No obstante, se mantendrá en todo momento una actitud crítica frente a las interpretaciones psicopatológicas que se han ofrecido a lo largo de la historia sobre la obra y la vida de Caravaggio, como trataremos de desbrozar a continuación.

### **El Estudio del Caso desde una Perspectiva Clínica: Un Abordaje Crítico**

Aunque no se sabe a ciencia cierta, el nacimiento de Caravaggio se sitúa entre 1571 y 1573 en Lombardía. Su padre, Fermo di Bernardino Merisi, de profesión albañil, era un gran admirador de Michelangelo Buonarroti, razón por la cual escogió su nombre para su primer hijo. Fermo moriría en 1577, dejando al pequeño Michelangelo al cuidado de su madre y un hermano menor, de nombre Giovanni Battista. La madre seguiría a su difunto esposo hasta la tumba en 1590, pero para entonces el joven Michelangelo ya empezaba a ser conocido como Caravaggio cuando ingresó como aprendiz en el taller de un pintor de Bérgamo que había sido discípulo de Tiziano. Su formación proseguirá entre Milán y Roma, donde se le pierde la pista hasta 1588. Se sabe que durante años vivió una miserable pobreza y con muy mala salud. Por su parte, su hermano decidió vestir hábitos sacerdotales y residió por un tiempo en Roma, pero Caravaggio le repudió en varias ocasiones a pesar de los frustrados acercamientos de Giovanni Battista entre 1596 y 1599.

A partir de entonces, empiezan a proliferar los encargos pictóricos de Caravaggio, quien se labra pronto la fama no tanto por sus habilidades con el pincel –con un estilo tan personal que no es del agrado de todo el mundo–, sino por su carácter marrullero y sus trifulcas. Los informes policiales de la época dan probada cuenta de su violenta personalidad y de un temperamento muy proclive a la provocación pública y a sentirse injuriado por los demás. No ayuda mucho la relativa impunidad que va forjando sus cada vez menos reprimidas tendencias pendencieras, sabiéndose protegido al amparo de los poderosos que le pagan sus cuadros, costean sus deudas y se hacen cargo de la fianza cada que vez que entra y sale de prisión. Consecuentemente, Caravaggio será conocido en vida como un artista tan holgazán como rápido desenvainando la espada a la menor oportunidad.

Vallejo-Nágera (1980) lee en estos rasgos de carácter muestras típicas de una neurosis psicopática, sobre todo por lo que se refiere

a la desproporción entre el estímulo y la reacción que genera y por la facilidad de Caravaggio para dar rienda suelta al automatismo de una respuesta agresiva. Vallejo-Nágera también se aventura a concretar el caso de Caravaggio como un ejemplo de psicópata epileptoide a causa de sus continuas e inevitables crisis de furia, pero no se puede demostrar indicio alguno de epilepsia en las biografías consultadas por el mismo autor. No obstante, intenta poner en estrecha relación el estilo pictórico del artista con su particular naturaleza temperamental, la cual se sirve de un trazo agresivo para crear una disonante combinación entre los hechos criminales que describe en sus cuadros y la relevancia sacra de las escenas representadas.

Escudándose en la interpretación freudiana del arte como medio cultural de sublimación de los deseos reprimidos, tanto Schneider (1996) como Vallejo-Nágera coinciden en la canalización de la que Caravaggio se vale para representar en sus cuadros imágenes de extremada violencia criminal que, sin embargo, serían socialmente toleradas como excusa artística. El psiquiatra español hace mayor hincapié en la expresión sadomasoquista de su pintura, manifestada reiteradamente en forma de decapitaciones. Ejemplo de ello es la *Degollación de San Juan Bautista*, en cuya escena Caravaggio representa al verdugo en una postura que abandona la mera ejecución de una orden sumarial, para postrarse sobre el otro cuerpo como si fuera un luchador que derriba a su víctima y la sujeta con firmeza, expresando así la actitud del vencedor que exhibe su triunfo antes de asestar el golpe mortal. También la protagonista principal de *Judith y Holofernes* presta su cuerpo a una rigidez que parece más preocupada por adoptar una distancia higiénica para no embrutecerse con la sangre que salpica el tajo con que le abre el cuello al general asirio. Por último, podemos nombrar *El sacrificio de Isaac*, cuyas manos se aprestan al degüello no como un padre que paga su fe a Dios con la muerte ritual del hijo, sino con el gesto de un carnicero antes de proceder al despellejamiento de la res.

Este lado sádico y morboso provocó la aversión y la hostilidad de muchos especialistas en arte que menospreciaron su obra, como es el caso de Stendhal, quien le calificó de infame, al tiempo que Nicolas Poussin dijo de Caravaggio que “ha venido al mundo a destruir la pintura” (citado por Vallejo-Nágera, 1980, p. 145). También John Ruskin dedicaría una opinión desfavorable a la obra de Caravaggio, en la cual advertía “señales concretas de deseos perversos mal reprimidos” (citado por Wittkower y Wittkower, 2004, p. 184).

Esta vertiente sadomasoquista que tanto éstos como el propio Vallejo-Nágera infieren en Caravaggio será reformulada por el psiquiatra al analizar los rasgos andróginos que caracterizan algunos personajes efébricos en sus cuadros, remarcando la indeterminación sexual de los modelos escogidos. Por ejemplo, el mismo adolescente reaparece en una especie de secuencia morbosa a lo largo de tres cuadros pintados en épocas muy dispares entre sí: *Joven con vaso de rosas* –conservado en el Museo de Atlanta–, *Muchacho mordido por un lagarto* –perteneciente a la Colección Longhi (Florencia)– y el *Muchacho picado por un cangrejo* –copia atribuida a un seguidor de Caravaggio a partir de un original que se ha perdido–. Artur Ramon (2014) sostiene que la mayor proporción de cuadros de contenido homosexual más o menos latente fue realizada por encargo del cardenal Del Monte, quien según parece era muy dado a servirse de sus modelos para los placeres propios. Otras explicaciones interpretan

en esta sensualidad efébrica un síntoma de melancolía –el citado autor lo describe como una “neurótica nostalgia” (Ramon, 2014, p.35) sin entrar en más detalles para justificar su diagnóstico–.

Vincenti, Gruppioni y Garofano (2010) señalan la posibilidad de que, con poco más de 20 años, se manifestaran en el cuerpo de Caravaggio las secuelas de una hepatitis viral, como prueba el autorretrato como *Baco enfermo* que pintara en 1593 –atesorado en la Galería Borghese de Roma–. La dermatitis y la decoloración propias de la ictericia podrían ser la clave que explique algún tipo de relación entre el precario estado de salud del pintor y sus continuos cambios de humor. No obstante, se trata de una hipótesis muy libre que apenas se sustenta en las apreciaciones de los autores –de gran prestigio en el peritaje forense, por cierto–.

Paradójicamente, la pena máxima que se impuso sobre Caravaggio como castigo por su larguísimo historial criminal al final de su vida –muerte por decapitación– se convirtió en la gran obsesión del pintor en muchos de sus óleos: la *Cabeza de Medusa* (1597) conservada en la Galería Uffizi de Florencia; la primera, segunda y tercera versión de *David y Goliath* –en el Museo del Prado de Madrid, el Museo de Historia del Arte de Viena, y la Galería Borghese de Roma, respectivamente– pintadas entre 1599 y 1610; *Salomé con la cabeza del Bautista*, pintado en 1609 (y guardado actualmente en el Palacio Real de Madrid); *Judith y Holofernes*, de 1597, en la Galería de Arte Antiguo de Roma; la *Degollación de San Juan Bautista*, de 1608 y conservada en la Concatedral de San Juan de La Valeta (Malta). A esta lista también podría incluirse el citado *Sacrificio de Isaac* (1603), también visible en la Galería Uffizi de Florencia; aunque en la escena no aparece ninguna decapitación, es evidente cuál es el objeto que persigue el acto de Abraham para con su hijo, inmovilizado con las manos atadas a la espalda.

Tras el crimen más severo que se le imputaba a Caravaggio –el asesinato de Ranuccio Tommasoni, del que hablaremos más adelante–, el tema de la decapitación supuso un evidente y desesperado *leitmotiv* con el que el pintor parecía eximir sus pecados y apelar a la clemencia del Papa. Esta hipótesis, defendida por Veronica Polinedrio (2012), cobra mayor significado por dos razones: una es la preferencia de Caravaggio por asumir él mismo el papel protagonista en muchos de sus cuadros; la otra remite a uno de los principios básicos que dictara Leonardo da Vinci (1452-1519) respecto a las virtudes de un buen pintor, esto es, la idea de que todo artista se retrata siempre a sí mismo o bien proyecta parte de su propia alma a través de su obra: “*ogni pintore dipinge sé stesso*”.

Polinedrio (2012) aporta como evidencia la particular visión que ofreció Caravaggio en 1610 sobre la decapitación del Goliath a manos del joven David. Se trata de un cuadro lleno de contrastes, no sólo por la diferencia de edad entre un personaje y otro, sino por la postura y el lugar que ocupan respectivamente en la composición: situada en el margen inferior derecho, la cabeza de Goliath representa a un hombre viejo, barbudo, sucio y en cuyo rostro se aprecian las huellas de la morbidez y el desasosiego; David, en cambio, se adjudica la porción más generosa del cuadro, pero observa la cabeza de su víctima, recién seccionada, con una mirada lastimosa. Como modelos, Caravaggio asumió el papel del vencido, mientras que Francesco Cecco Boneri, su siervo y amante –o “*bardassa*” en el argot de la época, en referencia al sodomita pasivo–, daría cuerpo al joven David. En la espada que

éste empuña puede leerse el lema “*H-AS OS*”, siglas de las palabras latinas “*humilitas occidit superbiam*” que significan: “La humildad mató al orgullo”. No es casualidad que tras su huida de Roma, la obra de Caravaggio subraye los aspectos más violentos de cada escena, debatiéndose entre la búsqueda de la redención y la expiación de los propios pecados a través del martirio de sus personajes. Como apunta el doctor Oscar Bottasso (2015), Caravaggio identifica al artista que vive inmerso en la dualidad pecador/devoto a la vez que se reconoce como un transgresor que no puede ser fiel a los dogmas. Su postura epistémica, pues, oscilaría entre la representación de la penitencia y del arrepentimiento.

El lema de Leonardo da Vinci al que hacíamos referencia –“*ogni pintore dipinge sé stesso*”– fue muy difundido entre los artistas del siglo XVII como un valor moral aplicado al arte. En opinión de Polinedrio (2012), este principio servía para construir un modelo de artista muy propio del barroco, tanto en los aspectos estéticos como también desde una dimensión psicológica, convenientemente explotado por los cronistas del arte de la época. Así, vida y obra seguirían un mismo fin, manifestándose tanto a nivel conductual como actitudinal en el caso de muchos artistas. Por lo que respecta a Caravaggio, no se puede concebir que ignorara las formas convencionales del arte religioso que se le exigía en cada encargo, pero no admitía en absoluto la idealización que sugerían los gustos papales en materia de arte. De hecho, resulta muy reveladora la opinión que le inspiraba Caravaggio a Karel van Mander, quien le recuerda exhibiendo ostentosamente sus elegantes ropajes en los tiempos de mayor gloria artística, sin suavizar en absoluto una mala reputación que, además, se veía agravada por las constantes denuncias públicas por su estilo de vida disoluto e inmoral, sobre todo derivadas de sus querencias sexuales. Caravaggio estaba en el punto de mira tanto de quien le admiraba como de quien le detestaba, pero si bien repudió toda adulación, siempre se mantuvo expectante ante la provocación.

### **El Estudio del Caso desde una Perspectiva Socio-histórica: El Contexto Biográfico**

El largo historial delictivo de Caravaggio arranca en octubre de 1600, cuando se le detiene entre todos los participantes de una reyerta callejera. Tan sólo un mes más tarde fue procesado por pelearse con Girolamo Spampa, un pintor rival al que persiguió por toda Roma para molerlo a bastonazos, siendo ambos separados en mitad de su violenta riña por unos carniceros. Ese mismo año también será incriminado por un atraco a mano armada, aunque no aparecieron pruebas en su contra y fue puesto en libertad de inmediato, según relatan las crónicas recogidas por Vallejo-Nágera (1980) y Laurie Schneider (1996).

El 21 de febrero de 1601 será requerido por la justicia por amenazar a un sargento militar en el Castillo de Sant’Angelo, quien le recriminó que blandiera una espada sin tener licencia de armas. La disputa se saldó con un duelo del que salió perjudicado Caravaggio, pues a partir de ese día una profunda cicatriz marcaría su semblante. El 28 de agosto de 1603 sería encarcelado de nuevo por injurias a un juez, pero en noviembre de ese mismo año volvería a pisar la cárcel por una pelea con Giovanni Baglione, otro artista contra el que solía competir

públicamente y que en esa ocasión le acusó de sodomía. Wittkower y Wittkower (2004) y Vallejo-Nágera (1980) fechan en septiembre de 1604 otro arresto por insultar a un funcionario público, aunque también se le responsabilizó de hacer correr a un grupo de alguaciles por la calle del Babuino espantándolos a pedradas.

1605 fue un *annus horribilis* para Caravaggio. En febrero ya se había interpuesto una denuncia por un asunto relacionado con la devolución de una alfombra. En mayo entraría de nuevo en la cárcel por la posesión ilegal de un puñal y una espada en la vía pública. En julio será amonestado por increpar a una dama de alta alcurnia y a su hija, de las que se conocen los nombres de Laura e Isabel. Apenas pasarán nueve días para que Caravaggio huya de Roma por un supuesto lío de faldas. La verdadera razón, sin embargo, fue que en uno de sus incontables ataques de furia, Caravaggio asestó un hachazo en la cabeza a un notario, Pascualone d'Accumulo, quien, pese a la gravedad de la lesión, no presentó cargos contra él (Pérez Vaquero, 2010). No obstante, a pesar de ausentarse de la ciudad, volverá a ser requerido por las autoridades cuando su casera le denuncie por el impago de seis meses de alquiler y por ocasionar desperfectos en el techo de su casa. Como cobro de la deuda se acuerda embargarle los muebles, una medida que el pintor considera injusta y que le impele a acudir de madrugada con varios compinches para apedrear las ventanas de la casa, rompiendo uno de los marcos.

Sin embargo, lo peor estaría aún por venir. A inicios de 1606, en Nápoles, Caravaggio se encuentra postrado en la cama y herido de gravedad en la garganta y la oreja izquierda, pero desestima abrir un parte ante las autoridades cuando se le reclaman explicaciones sobre lo sucedido. En el rostro quedarán las secuelas del encontronazo con los desconocidos que le propinaron tan soberbia paliza. Durante la primavera, se verá implicado en otra reyerta callejera. Pero la pelea que tuvo lugar el 29 de mayo de ese año será la más recordada de todas, pues lo que empezó siendo una riña entre los dos equipos contrincantes en un juego de pelota acabó con la muerte de Ranuccio Tommasoni a manos del propio Caravaggio, a quien se condenaría a muerte por decapitación por tal crimen de lesa gravedad. Parece ser que Caravaggio abandonó a Tommasoni en la intemperie mientras éste se desangraba hasta morir (Pérez Vaquero, 2010).

Después de ordenarse su busca y captura, el pintor huirá de Roma para refugiarse entre las filas de caballeros de la Orden de Malta. La protección que encontró allí no iba a durar mucho, pues en cuanto se descubrieron los motivos de su fuga se le echó sin miramientos de la isla al poco de instalarse allí. Por tal razón, a principios de 1608 se difunde el siguiente anuncio: “De nuestra Orden y compañía ha sido expulsado y separado como miembro pútrido y fétido” [*membrum putridum et foetidum*, en el texto original] (citado por Vallejo-Nágera, 1980, p. 128). Sus encontronazos con la soldadesca del lugar le condenan a pasar una temporada en la cárcel, pero consigue escapar al cabo de tres meses con destino a Nápoles. Tras él se envía a dos sicarios con el fin de matarle, dándole alcance a las puertas de una hostería en octubre de 1609, donde sufre un atroz apaleamiento.

Tras guarecerse de las graves y casi mortales heridas que había sufrido, decide vender todo lo que tiene y embarcarse con rumbo a Porto Ercole a la espera de su indulto en Roma. Por desgracia, la guardia española apostada en la zona le confunde con otro fugitivo y le encarcela como medida preventiva. Cuando se aclara el

malentendido ya habrían pasado dos días desde que zarpó el barco donde había cargado previamente sus escasas posesiones. Preso de un ataque de nervios corrió por toda la playa intentando avistar la nave desde tierra, sin ningún éxito. Sucumbiría al poco tiempo afectado por las fiebres del paludismo. Según Oscar Bottasso (2015), podría haberse activado algún proceso infeccioso durante su largo y cansado exilio, sin descartar que los efectos de la peste y las altas temperaturas del verano hubieran minado la salud de Caravaggio. El médico papal Giulio Mancini ya había reportado a las autoridades que en los últimos meses estaba llegando a Porto Ercole una gran cantidad de marineros infectados de la peste, contagiando al menos a un 15% de la población.

Caravaggio murió finalmente el 18 de julio de 1610. El virrey español en Nápoles notificó el suceso con una carta fechada el 19 de agosto: “Estoy informado q. en Puerto Hercules es muerto Miguel Angelo de Caravaccio, Pintor” (citado por Vincenti *et al.*, 2010). Giovanni Baglione (citado por Ramon, 2014, p. 57), pese a sus muchas diferencias con Caravaggio, le dedicó estas sentidas palabras al saber de su deceso: “Finalmente, en algún lugar de la playa, se dejó caer al suelo atacado por la fiebre; y sin que nadie le ayudara, al cabo de pocos días murió del mismo modo como había vivido, mal”. Por una de esas ironías del destino, apenas dos semanas más tarde el Papa Pablo V firmaba una carta que eximía al Caravaggio de todos los delitos que se le inculpaban, sin saber que éste ya había fallecido en tan dramáticas circunstancias.

Como se puede apreciar, la ajetreada trayectoria delictiva de Caravaggio no se justifica sólo por el mal carácter del artista, sino por un cúmulo de circunstancias encadenadas que sin duda forjaron aún más amargamente el temple natural del pintor. Al respecto, conviene valorar el contexto socio-histórico en el que Caravaggio vio desarrollar su vida y su obra. Wittkower y Wittkower (2004) no ven tantas diferencias entre el estilo de vida de otros muchos artistas de la época, tan o más conocidos por sus encontronazos con la ley como por su arte –unos por sus continuos conflictos con la policía, otros por asesinato–: Boccaccio Boccaccino (1467-1525), Giacomo Pacchiarotti (1474-1540), Tommaso Luini (1600-1635), Alonso Cano (1601-1667) y Angelo Maria Costa (c.1670-1721), etc. El caso más destacado es el de Benvenuto Cellini (1500-1571), a quien se le atribuyen arrebatos paranoicos que confirman una particular visión pesimista de la vida, tal y como rezan estos versos de su propia autoría: “No hay nada como la cárcel, a mi parecer, para conocer la diferencia entre la gracia de Dios y la del género humano” (citado por Wittkower y Wittkower, 2004, p. 180).

Traemos a colación esta cita para situar al lector en el contexto biográfico compartido por todos estos artistas, muy alejado de los supuestos lujos que se refieren para otras grandes figuras del anterior Renacimiento. Si bien en la Edad Media la Iglesia Católica no admitía una conexión moral entre pobreza y delito, las tornas iban a cambiar considerablemente a partir de la Contrarreforma. Hasta entonces, la imagen oficial que la Iglesia pretendía transmitir de los pobres era la representación terrenal del sufrimiento cristiano. No es hasta finales del siglo XVI que la pobreza comienza a perder esa condición santificada, asimilándose como fuente de criminalidad y delincuencia. Sirva de ejemplo un libelo expedido por la Santa Sede en 1585 donde se acusa a los pedigüeños napolitanos de

“herejes, rebeldes, blasfemos, embusteros, falsificadores, plagiarios, alborotadores, ladrones, asesinos, matones y bandoleros”, seguido de otro documento firmado por Sixto V dos años más tarde confirmando que los pobres vagan por la tierra “como bestias salvajes en busca de alimento, pensando únicamente en saciar el hambre y llenar la panza inmunda” (Manguel, 2003, p. 325). A raíz de edictos como estos, en las principales ciudades de Europa empiezan a proliferar los hospicios al otro lado de las murallas con el objetivo de mantener a los vagabundos alejados de la sociedad honrada que reside intramuros.

Es el caso de *San Mateo y el ángel*, en el que un pordiosero encarna el papel del evangelista. En una primera versión, el ángel dirige la mano del otro en la redacción de las sagradas escrituras, una imagen que fue interpretada como un insulto por proponer un evangelista analfabeto; en una versión posterior, el ángel tan sólo enumera los mandamientos de Jesús para que el otro los vaya anotando. Por desgracia, la obra se destruyó en el bombardeo de Berlín de 1944. Para *La Muerte de la Virgen*, pintado en Roma entre 1605 y 1606, Caravaggio empleó el modelo de Lena, una joven prostituta embarazada cuyo cuerpo fue hallado ahogado en el río Tíber. La obra en cuestión fue rechazada por considerarse indecorosa, mas no tanto por los antecedentes sociales del cadáver, sino por mostrar el cuerpo hinchado y los pies desnudos en un episodio bíblico que, contra todo pronóstico, desafiaba la idea de una muerte sin dolor ni desfiguración física y que, además, no respetaba el recato al que obliga una escena mariana. Caravaggio se defendió de todas las críticas argumentando que él pintaba aquello que conocía bien de su propia realidad personal, razón que le inspiraba cuadros como el que retrata a un grupo de tahúres haciendo trampas en el juego –pintado en 1594 y conservado en el Kimbell Art Museum de Texas– o al de una joven gitana seduciendo a un muchacho demasiado confiado mientras aquella le sustrae un anillo del dedo –*La adivina*, actualmente exhibido en el Museo del Louvre–. Para *La resurrección de Lázaro*, sin embargo, volvió a recurrir al uso de un cadáver en descomposición que sustrajo de la morgue de un hospital de Mesina (Pérez Vaquero, 2010).

Los dramáticos cambios en la vida de Caravaggio tendrán una significativa traducción estética en su obra. Al respecto, la etapa más conflictiva en la vida de Caravaggio se enmarca entre su huida de Roma como proscrito de la ley tras el asesinato de Ranuccio Tommasoni y el desesperado exilio durante el cual se refugió una temporada en Nápoles después de ser expulsado de la isla de Malta, donde esperaba ocultarse. Por entonces, la ciudad había crecido en exceso y el aumento de la población, la criminalidad y la pobreza estaban muy presentes en sus calles. El invierno de 1601 fue especialmente duro para el entorno rural napolitano, empujando a muchas familias a trasladarse a la capital en busca de alimento y cobijo. Un informe fechado en abril atestigua la dramática situación a la que nos referimos. Dicho documento, recogido por Alberto Manguel (2003, p. 322), relata el modo en que un matrimonio de campesinos abandonó a sus hijos en casa para no verlos morir de hambre: “Encontraron muertos a dos de los niños, y el tercero agonizaba con la boca llena de paja. En el fuego había una olla con paja que habían puesto a hervir para ablandarla y poder comerla”.

A inicios del siglo XVII, cuando la miseria parecía ganar terreno por toda Europa, las grandes ciudades se vieron masificadas muy

rápido por una horda de gente que huía de escenas truculentas como ésta. Caravaggio fue otra víctima más de este crecimiento poblacional, aumentando las probabilidades de que mucha gente sobreviviera aprovechándose de los actos misericordiosos que promovía la Iglesia. En consecuencia, se originó un sintomático miedo y una elevada desconfianza hacia los mendigos que, fingiendo estar tullidos, lisiados o enfermos, pretendían inspirar la compasión de la sociedad que les acogiera y ampararse en la impunidad moral para justificar sus propios actos delictivos.

Ésa parece ser la forzosa filosofía de vida que tuvo que abrazar Caravaggio para hacerse un destacado lugar en la sociedad cuando los encargos no proliferaban. Su oposición a los convencionalismos estéticos ligados a las ideas puristas de la Iglesia Católica no respondería tanto a una voluntad personal sino a los tortuosos cambios sociales que estaban influyendo en la realidad política y religiosa del momento. Cambios que, por supuesto, tendrán su réplica en las formas pictóricas adoptadas por el arte de Caravaggio, como trataremos de exponer en el siguiente apartado.

### **El Estudio del Caso desde el Psicoanálisis: Una Lectura Desmarginalizadora**

Caravaggio no fue un producto atípico del barroco, corriente artística que cabe situar entre los siglos XVI y XVII en el mundo occidental europeo. El barroco supone también una forma de pensamiento –“*forma mentis*” en palabras de Saturnino Álvarez (1989)– que influyó sobremanera a través de lo que hoy podríamos denominar la contracultura. No en vano, el arte y la filosofía del barroco respondían a los conflictos que no pudo evitar la pretendida voluntad humanista del renacimiento: luchas religiosas, guerras dinásticas entre soberanos, el asedio continuo contra el gobierno eclesiástico, etc. Todas estas crisis pusieron en entredicho los ideales de la universalidad católica, a la par que se extendía un sentimiento de escepticismo y menosprecio hacia los dogmas de fe que afectaron consecuentemente al modo de representar las escenas religiosas por medio del arte. Paradójicamente, el mismo desamparo de estos ideales originó un mayor autoritarismo de la Iglesia católica, imponiendo su promoción en aras de la sobreprotección del devoto creyente. Al respecto, Álvarez (1989) es del parecer que no se puede desligar el estilo estético y el pensamiento del barroco del espíritu jesuítico de la Contrarreforma. No en vano, el barroco aparece en la historia de la cultura occidental como respuesta contestataria y contracultural de un núcleo influyente pero rebelde de intelectuales y artistas en una sociedad inconformista con las formas de poder establecidas desde antaño. Surge por tanto de las incertidumbres, la autorreflexión y el extrañamiento, cuestionando, por un lado, los principios de realidad del humanismo renacentista y, por el otro, el logocentrismo oficialista de la iglesia católica.

En el renacimiento dominaba lo contemplativo frente a las formas ideales de la naturaleza, rigiéndose por el canon de la proporción y la armonía y dirigiendo su estética hacia una sensibilidad refinada y racionalista. En cambio, en el barroco apenas existe el tratamiento de la alegoría del que tanto abusa el arte renacentista. Asimismo, en el barroco los rasgos manieristas se acentúan y lo que pasa por

énfasis acaba convirtiéndose progresivamente en patetismo, esto es, apelando antes al *pathos* que a la razón. Si bien inicialmente se concedía mayor preeminencia al *ethos* sobre el *logos*, recalcando los valores de lo subjetivo sobre el mundo –entendido éste como representación directa de la realidad natural–, el sentido antiintelectualista y contestatario del barroco más radical dará un mayor empeño a la representación de la piedad por encima del resto de sentimientos que se deseaban proyectar en el arte pictórico de temática religiosa. No en vano, según nos señala Eugeni D'Ors (1993), se comprende el barroco como el descubrimiento de la vida interior, no sólo del componente orgánico del cuerpo humano, sino también la propia subjetividad del artista. Se impone a partir de ese momento el carácter personal por encima de cualquier canon universal en cuanto a formas estéticas se refiere. El artificio se erige como estilo particular del barroco, aspirando a contener en la obra de arte el conflicto de las pasiones representadas al mismo tiempo que subrayar la singularidad de lo aberrante y lo anómalo en la dimensión humana de cada uno de los personajes pintados en el cuadro. El estilo barroco se servirá para ello de una retórica estética que pretenda no sólo alcanzar un mayor grado de conciencia social sobre la realidad mundana, sino también desvelar las máscaras del mundo ingenuo racionalmente concebido –entendiendo por racional lo que habría sido aprobado oficialmente por la moral religiosa del momento–.

Para D'Ors (1993) no resulta entonces casual que el barroco se sitúe en el momento histórico en que se empieza a estudiar científicamente el cuerpo más allá del interés por el alma humana. Ésta dejará de tener la supremacía en los abordajes antropológicos, pues la mirada clínica se fija ahora en el sistema nervioso, el sistema vascular, la inervación de los músculos, la relación entre el cerebro, alojado en el cráneo, y las terminaciones sensitivas en la piel, etc. Del salto al *pathos* no mediará más que un paso, y eso se constatará de manera evidente en la propia pintura barroca.

Similar proceso trazará el interés por el análisis de las emociones humanas, afectando también la propia manera de expresarlas por medio del arte. A pesar de que a menudo se confunde lo barroco con un gusto extravagante, lo que se busca en la mayor parte de casos –y Caravaggio no será una excepción– es acentuar el carácter satírico de la vida. Así, en el barroco se abandona lo sustantivo para realzar cada vez más lo accesorio, creyendo que ahí se halla el secreto de la realidad humana. Por este motivo, las representaciones religiosas adquieren en la pintura barroca una especial atención en lo cotidiano, en lo más mundano, frente al acercamiento idealista del renacimiento hacia lo divino y por tanto más alejado del hombre común. Por desgracia, según el parecer de Álvarez (1989), al enfatizarse tanto los efectismos, la apariencia física de los personajes representados y la expresividad de sus gestos, se exageraba lo real hasta sobrepasar las propias cotas de naturalismo que se pretendían: “A la imitación trasunto de la naturaleza sucede el intento de superarla en el arte. Clasicismo es brillo de la forma sin añadido de excrecencias que la sobreinformen. El barroco se define por la sobreinformación excrecente”, dice Álvarez (1989, p. 210) usando la categoría de “clasicismo” como sinónimo del gusto renacentista por las formas armónicas y las composiciones simples. Por contraste, el barroco implicó un giro absoluto hacia lo morboso y lo escatológico de la vida. “Lo que era sabiduría en la obra de Dios” en la concepción renacentista, “se vuelve locura en la

de los hombres” al llegar el barroco (op. cit., p. 212). Por ende, todo cuanto añade la subjetividad del hombre en las creaciones de Dios –inclúyase aquí al hombre mismo– se vuelve por su propia mano imperfecto.

Ejemplo de ello son los motivos del pretendido naturalismo con el que Caravaggio representó las figuras de los santos, como prueba el anciano que le sirvió de modelo para su *San Jerónimo penitente* – hoy custodiado en el Museo de Montserrat (Barcelona)–. Según Artur Ramon (2014), la misma persona posó en otras muchas ocasiones para Caravaggio, a saber: para el *San Jerónimo escritor* de la Galería Borghese (Roma), como uno de los apóstoles que asiste a *La muerte de la Virgen*, como la figura central que aparece entre los tres testimonios de *La incredulidad de Santo Tomás* y, apurando otras semblanzas, caracterizado con casco en el *Prendimiento de Jesús en el huerto*, como protagonista de las dos versiones de *San Mateo y el ángel* y también en el *Sacrificio de Isaac*, así como en el rol del viejo a quien su propia hija amamanta entre las *Siete obras de misericordia*. En el caso de *San Jerónimo*, el pintor no oculta las arrugas de una piel tostada por el sol en los miembros más expuestos a la intemperie, blanqueando tan sólo las zonas que supuestamente taparía su ascética y escasa ropa.

Esta querencia por el realismo atentaba sobradamente contra el ideal de belleza que se esperaba encontrar en un cuadro de temática religiosa tal y como se concibió en el Concilio de Trento (1545-1563). Por el contrario, y según los apuntes de Artur Ramon (2014, p. 84), Caravaggio despertó las inquinas de compañeros de profesión como Giovanni Bellori, quien acusaba su pintura de ser “muy dañina” para el arte de su tiempo y por su menosprecio por las cosas bellas:

Al principio comenzó la imitación de cosas viles, buscando la inmundicia y las deformidades, como algunos de ellos ansiosamente quieren hacer: si tienen que pintar una armadura, eligen la más oxidada; si es un jarrón, no lo hacen completo, sino resquebrajado y roto (...), al imitar los cuerpos, se detienen a estudiar las arrugas y los defectos de la piel y de las articulaciones, dibujan los dedos retorcidos, engañados por la imitación natural, y por haber seguido demasiado lo natural se alejaron del arte, quedándose en los errores y en las tinieblas, (...) vinieron a iluminar las mentes y a restituir la belleza en la imitación. (FALTA REFERENCIA)

Cabe subrayar que Bellori era un acérrimo defensor de la decisión canónica dictada en el Concilio de Trento respecto a cómo debían ser interpretadas las escenas religiosas en materia pictórica, y por descontado el estilo de Caravaggio rompía con las nuevas normas impuestas en el arte. Bellori opinaba que la obra de Caravaggio deprimía el alma del espectador, cuando no la agredía directamente al exhibir de manera tan descarnada la violencia de algunas escenas en cuestión (Polinadrio, 2012). Nada más lejos de la realidad, teniendo en cuenta la cultura de la dramatización imperante durante el barroco, un recurso con el que se buscaba el efecto catártico mediante la expresión directa de lo reprimido. No en vano, el barroco fue durante mucho tiempo denostado por su gusto por lo feo, lo abyecto y lo perverso hasta el punto de que, como testimonia Eugeni D'Ors (1993, p. 66) a menudo se ha hablado del barroco como de un “estilo patológico”.

Lo cierto es que por muchas de las razones que estamos exponiendo aquí, el barroco fue frecuentemente tachado de arte

marginal. Pero lo fue en base a los intereses idealistas que proclamaba la iglesia católica, especialmente desde una dimensión moral de lo que debía ser y reflejar el arte. Los encargos de Caravaggio tenían por meta apelar fervorosamente a la salvación religiosa, y así lo expuso el pintor en su obra; la manera ambivalente con la que, desde los aspectos estéticos, respondía a sus pagadores no era muy distinta de la de otros contemporáneos suyos. Si destaca un rasgo identificador en la pintura barroca es su ambigua tensión entre la religiosidad y lo mundano, entre lo vital y lo mental, entre lo natural *versus* lo racional, entre la razón y la pasión. Álvarez (1989, p. 237) sostiene otras relaciones en este lenguaje bipolar de la iconografía barroca, tales como la oposición entre objetividad y subjetividad. Pero en este listado es conveniente añadir la tensión entre lo representado (lo visible, lo consciente) y lo que no se representa (lo que se oculta, pero no por ello menos evidente; lo ausente, pero no por ello desconocido), una dicotomía que ya había observado Jacques Lacan al hablar del goce que emana de la contemplación de una pintura barroca. Lo obsceno, entendido como aquello que no se ve por medio del dolor representado en la pintura, se desdoblaba en el goce en la mirada del espectador (Iriarte, 2013).

El psicoanalista francés ve en el barroco un complejo artefacto mediante el cual los artistas se acercan a lo real sin por ello representarlo directamente, a pesar de los intentos por acentuar un pretendido naturalismo en sus personajes. Mientras el renacimiento pobló de politeísmo sus cuadros, imponiendo la idea de que el mundo estaba hecho para el disfrute del hombre, el Concilio de Trento barrió con esta concepción hedonista de la vida y reforzó el dogma escolástico de que la existencia era una prueba divina sobre todos los seres humanos, colocando a Dios en el centro de toda la vida social y proyectándole a través del cuerpo de todas las personas. Lacan vería en los místicos las primeras manifestaciones de este goce divino, representadas con expresiones de éxtasis, pero también interpretará en los cuerpos torturados de la pintura barroca el reflejo mismo de los artistas, como si éstos quisieran transmitir a través de su arte la imagen metafórica del propio sufrimiento de Cristo (Iriarte, 2013). Como se ha dicho más arriba, Caravaggio se retratará a sí mismo en sendas ocasiones decapitado, demacrado o en un estado decrepito, asumiendo el papel de víctima o de mártir redentor que muere por los pecados de los demás. El sacrificio por inmolación tendría su representación simbólica en su fijación por los detalles morbosos de los que él sería protagonista.

Soldevilla (2007, p. 97) expone que la sensibilidad barroca en general –y la obra de Caravaggio así lo prueba– aspirará a la síntesis entre el deseo y el dolor, a la conciliación de la tensión entre las pulsiones de *eros* y *thanatos* en la literatura freudiana. Ambas tendencias convergerían en la pintura barroca en su particular iconografía del sacrificio y la inmolación, planteando por la vía estética un modo de *furor sanandi* catártico que hace de tal período histórico, según la opinión de Soldevilla, un prolífico campo de cultivo para asentar algunos de los principales fundamentos epistemológicos del psicoanálisis, como son la autoconcepción subjetiva, el arte de la mirada y el estilo clínico de análisis de la realidad:

Hay, por tanto, una peculiar búsqueda de lo inconsciente en la estética del barroco. El artista asciende o, mejor, penetra en el oscuro espacio en el que todo son inquietudes y misterios, allí

donde se entrecruzan la experiencia creadora y la experiencia del dolor (Soldevilla, 2007, p. 91).

Según lo dicho, en el barroco categorías como sufrimiento, muerte y el propio valor de la verdad se expondrían a la mirada como un espectáculo efectista que, a través de los cuerpos representados en el cuadro, comparecerían como algo que debe interiorizarse para volverlo consciente por medio de la contemplación estética.

Siguiendo con esta premisa, Lacan deduciría en el arte de Caravaggio una bisagra entre el idealismo renacentista y la carnalidad barroca. Según la lectura que el psicoanalista francés hace de la interpretación bíblica que expone mayoritariamente la pintura barroca, el crimen y el asesinato subrayarían la verdad humana oculta en las sagradas escrituras –sobre todo en el Antiguo Testamento, como pone de manifiesto la representación del devoto deber (y del sufrimiento del hijo favorito) en el citado *Sacrificio de Isaac*–. Así lo formularía pues la pintura de Caravaggio, afirmando su estilo frente al idealismo prefigurado y mitificado de los pintores anteriores a él en el género religioso:

El barroco es inicialmente la historieta, el anecdotario de Cristo. Quiero decir eso que relata la historia de un hombre. No se impresionen, él mismo se designó como Hijo del Hombre. Lo que relatan cuatro textos llamados evangélicos (...) son textos que alcanzan al corazón de la verdad, la verdad como tal (...).

Es cierto que la historieta de Cristo se presenta, no como la empresa de salvar a los hombres, sino a Dios. Ha de reconocerse que quien se encargó de esta empresa, Cristo, en este caso, pagó lo suyo, y es poco decir. (...)

Freud, afortunadamente, nos brindó una interpretación necesaria –que no cesa de escribirse, como defino a lo necesario– del asesinato del hijo como base de la religión de la gracia. No lo dijo del todo así, pero marcó bien que ese asesinato era un modo de denegación que constituye una forma posible de la confesión de la verdad (Lacan, 1998, pp. 130-132).

Si bien la pintura renacentista perseguía el “efecto pacificador” y “apolíneo”, el barroco se situaría en el polo de lo dionisiaco, de lo catártico. Cuando Lacan (op. cit., p. 140) advierte que “el barroco es la regulación del alma por la escopia corporal”, comparte la tesis de que la representación pictórica de los santos y mártires durante el período barroco refleja un sufrimiento puro, no disimulado ni atenuado ni idealizado ni metafórico. Aquí, el cuerpo trasluce la imagen del alma tanto del personaje representado como del artista que lo recrea y, por lo tanto, la encarnación exuberante del alma a través del cuerpo se vuelve obscena pues hace consciente lo que, histórica y estéticamente, hasta entonces siempre quedaba oculto en una pintura. En definitiva, Lacan asume que toda la iconografía pictórica del barroco puede comprenderse entonces como representación del síntoma.

### Caravaggio, entre Marte y Minerva: Discusión y Conclusiones

En conclusión, ¿fue Caravaggio un producto de su época o, por el contrario, su arte brotaba de las particularidades de una naturaleza psicológicamente conflictiva y quizá malsana? Los edictos periciales

que reconstruyen sus hechos delictivos no aclaran la duda, así como tampoco los estudios biográficos que acentúan los aspectos más morbosos de su vida. No hay un material que sitúe de manera indiscutible la línea de separación entre la influencia social y una casuística psicopatológica que pudiera dar explicación sobre el peculiar estilo pictórico del artista. No obstante, Laurie Schneider (1996) es del parecer de que la vida marginal del pintor le pasó factura y el arte no le sirvió a Caravaggio para eximirle de sus propios pecados. La glorificación en la historia del arte le llegó tarde y, a diferencia de otros artistas contemporáneos, no supo congeniar la respetabilidad que merecía como pintor con la mala fama que se había cultivado a lo largo de toda su vida.

Según Schneider (1996, p. 316), “Caravaggio, al crear arte, era seguidor de Minerva, pero, en su propensión a la violencia y la ilegalidad, era seguidor de Marte. En la vida no fue capaz de integrar el arte y la actividad criminal”. Son de la misma opinión otros autores que remarcan el peso de la marginalidad de Caravaggio a la hora de juzgar su arte. Artur Ramon (2014, p. 42), por ejemplo, saca a colación una réplica del especialista Roberto Longhi, quien aclara los constantes malentendidos entre los pagadores de sus encargos y el rechazo de su obra al ver el resultado final: “En Roma (...) en pintura no le pedían verdad sino devoción y nobleza, nobleza de temas y de acciones”. Karel van Mander, cuyas palabras abrían este artículo, admiraba profundamente la obra de Caravaggio pero aborrecía de su vandálico estilo de vida diciendo de él que “no concuerda nada con nuestra profesión, pues Marte y Minerva jamás fueron amigos” (op. cit., p. 45).

Giulio Mancini (1558-1630), coleccionista de arte y médico personal del Papa Urbano VIII, atribuía a un cerebro enfermo la causa principal del “*stravagantissimo*” temperamento de Caravaggio. El Cardenal del Monte (1549-1627), uno de los principales mecenas de Caravaggio, coincidía con el dictamen de Mancini. En su crónica del pintor, Filippo Baldinucci (1624-1691) lo matiza con el adjetivo “*stranissimo*”. Su biógrafo Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), en cambio, culpaba al continuo rechazo de su pintura la razón primera de su terrible carácter, pero también aventuró con la posibilidad de que durante una reyerta que Caravaggio pudo haber mantenido con Giovanni Baglione, éste le hubiera herido con una punta de veneno. Por los síntomas descritos por algunos testigos, los cambios de humor de Caravaggio podrían responder a los efectos del beleño negro (*hyoscyamus niger*), manifiestos en las erráticas conductas del pintor: delirium tremens, epilepsia e insomnio.

Vincenti *et al.* (2010) apuntan que el trato insolente y litigante, el carácter susceptible, impetuoso y sumamente borrascoso de Caravaggio, tan inclinado a batirse en duelo y montar barullo según relataba su colega Karel van Mander en 1604, podría explicarse por una infección de malaria o brucelosis, también conocida como “fiebre de Malta”. El cuadro clínico se caracterizaría por fiebres continuas, de intensidad diversa, con síntomas colaterales de cefalea, artrosis, anorexia y sudoración abundante. Entre sus manifestaciones físicas se aprecian los efectos de una fuerte conjuntivitis, muy evidente en el autorretrato que hace Caravaggio en el papel de Goliath en el último cuadro que pintó en vida. En una forma crónica, la brucelosis podría predisponer a alteraciones del humor, ataques de turbación psíquica, accesos de excitación y agitación nerviosa y otros frecuentes

síntomas neuropsíquicos con componentes de depresión, ansiedad e irritabilidad. La hipótesis se basa en que la infección bacteriana pudo haberse dado por transmisión alimentaria, quizá por ingestión casi exclusiva de leche cruda o de lácteos derivados –como la *panna* y otros quesos no fermentados– que pudieran haberse contaminado por contacto directo con animales infectados. La hipótesis sería más verosímil si no fuera porque Caravaggio tan sólo residió en la isla de Malta en 1608, lo que no explicaría el carácter pendenciero del pintor antes de su huida de Roma.

Por su parte, el historiador del arte André Félibien (1619-1695) justificaba el uso de los claroscuros por sus excesos éticos y una degeneración sensorial debida a un estado casi constante de intoxicación alcohólica. En cambio, el polígrafo y pintor alemán Joachim von Sandrart (1606-1688) recogió el testimonio del marqués Vincenzo Giustiniani (1564-1637), uno de los valedores de Caravaggio, quien le comunicó que a éste le gustaba presentarse en sociedad con un lema (“*motto*”) que resumía a la perfección su posición ante el mundo y la vida: “*nec spe, nec metu*”, traducible como “sin esperanza, pero sin miedo” (Polinedro, 2012).

Según aprecia Bottasso (2015), hay varias maneras de apreciar la verdad sobre la obra de Caravaggio: dirigiendo la mirada sobre su presumible genialidad, fijándose en los desórdenes sociales que le tocó vivir o destacando la empatía con los excluidos que inspira su propia biografía. La marginalidad que acompañó inevitablemente la vida de Caravaggio en los duros tiempos que le tocaron vivir afectó sin duda al juicio de valores sobre su arte, lo que derivó en una equívoca orientación hacia una mirada psicopatológica sobre su obra, en menoscabo de los sectores marginales de una sociedad drásticamente cambiante. La libertad creativa que comenzó a germinar en el barroco queda de sobras demostrada en la obra de Caravaggio, un pintor de escenas santas extraídas de una mundana cotidianeidad, más propias de una realidad marginal respecto al ideal que se sustenta en los textos sagrados aprobados por la iglesia vaticana. La obra de Caravaggio revela la actitud de un artista que se presenta a sí mismo como ser creador y constructor de su propio lugar en sintonía con el desconcertante y desesperanzador entorno social que vive en su presente.

Para comprender el posicionamiento ético y epistemológico de Caravaggio, nos apropiamos de la interpretación que Echeverría (1996) propone para el concepto de *ethos*: la morada, el abrigo o el refugio activo que asume el individuo frente al mundo; una toma de conciencia estratégica de defensa o de adaptación intuitiva. Asimismo, designa el carácter, la personalidad o el modo de ser que se enfrenta con un entorno hostil. El *ethos* barroco, por tanto, surgiría del choque psicológico frente a una crisis generalizada en el mundo occidental que depara el inicio de la era moderna y que va a decantar la imposición de los nuevos valores de la sociedad en manos de la burguesía y de los nuevos mecenas del arte, quienes respetarán la libertad creativa de los artistas a partir de entonces. La producción estética, a partir del barroco, dejará de servir exclusivamente a los intereses corporativos e institucionalizadores que encargaban las obras para rescatar la realidad marginal –aquella que había quedado desplazada a los márgenes de lo ideal– y devolverla al centro de la mirada humana.

## Referencias

- Álvarez, S. (1989). Pensamiento barroco, proyecto intelectual ambiguo con atención especial al pensamiento práctico [Baroque thinking, ambiguous intellectual project with special attention to practical think]. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 16, 201-240.
- Bottasso, O. (2015). Caravaggio: De su vida turbulenta y muerte sin diagnóstico [Caravaggio: Of his turbulent life and death without diagnosis]. *Revista de Medicina & Cine*, 11(4), 215-221.
- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco* [The Baroque]. Madrid, España: Tecnos.
- Echeverría, B. (1996). El ethos barroco [The Baroque Ethos]. *Debate Feminista*, 13, 67-87.
- Iriarte, I. (2013). Lacan y el Barroco [Lacan and The Baroque]. *Escritura e Imagen*, 9, 271-292.
- Kris, E.; Kurz, O. (2002). *La leyenda del artista* [Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist]. Madrid, España: Cátedra.
- Lacan, J. (1998). *Seminario XX: Aun* [Seminar XX: Encore]. Cap. IX. Del Barroco, pp. 127-141. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Manguel, A. (2003). *Leer imágenes* [Reading Pictures]. Cap. XII. La imagen como teatro: Caravaggio, pp. 317-342. Madrid, España: Alianza.
- Pérez Vaquero, C. (2010). In Albis: Los crímenes caravaggescos [In Albis: The Caravaggio Crimes]. *Quadernos de Criminología, Revista de Criminología y Ciencias Forenses*, 11, 28-31.
- Polinedrio, V. (2012). Caravaggio and the head of Goliath. *Kaleidoscope*, 10(30).
- Ramón, A. (2014). *San Jerónimo penitente de Caravaggio* [Caravaggio's Saint Jerome in Meditation]. Barcelona, España: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Schneider, L. (1996). *Arte y psicoanálisis* [Art & Psychoanalysis]. Cap. XI. Psicobiografía: Caravaggio (1571-1610), pp. 309-321. Madrid, España: Cátedra.
- Soldevilla, C. (2007). El trasfondo barroco del psicoanálisis [Baroque background of Psychoanalysis]. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 183(723), 87-100.
- Vallejo-Nájera, J. A. (1980). *Locos egregios* [Crazy egregious]. Cap. VII. Miguel Ángel Merisi "Caravaggio", pp. 125-147. Madrid, España: Dossat.
- Vincenti, S.; Gruppioni, G.; Garofano, L. (2010). *Il mistero Caravaggio* [The Caravaggio Mystery], pp. 109-111. Milán, Italia: Rizzoli.
- Wittkower, R.; Wittkower, M. (2004). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* [Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists]. Cap. VIII. Los artistas y la ley: Caravaggio, el "bohémio", pp. 184-187. Madrid, España: Cátedra.