

## ■ Caravaggio y Giordano Bruno: Modelos de disidencia y modernidad

Rafael Valentín López Flores

*Caravaggio y Bruno fueron dos prohombres de los inicios del Barroco, y dado esto tratamos de cotejar aspectos de sus vidas y sus obras centrándonos en los puntos comunes que se establecieron respecto a dichos aspectos. Nos centramos para ello en lo que sus vidas y obras supusieron de modernidad y disidencia; tanto artística como filosófica, insertando dichas concomitancias dentro de la relación existente entre la pintura y la filosofía del Barroco.*

*Caravaggio and Bruno were two important names of the starts of the Baroque one, and given this we try to compare aspects of their lives and their works centering us in the common points that were established with respect to said aspects. We center ourselves for it in which their lives and works supposed of modernity and dissidence; so much artistic as philosophical, inserting said parallelisms inside the existing relation among the painting and the philosophy of the Baroque one.*

### BIOGRAFÍA

---

Si Michelangelo Merisi de Caravaggio y Giordano Bruno compartieron algo fueron sus evidentes posicionamientos de cara a la disidencia y la modernidad en los ámbitos artísticos y filosóficos que respectivamente habitaron; siendo estos los que nos sirvan aquí de nexos para abordar el estudio analítico comparativo que de sus vidas y sus obras nos proponemos abordar.

El punto de partida incuestionable a de ser la premisa de un contexto político, cultural y religioso común para ambos; dado que para sus obras y sus vidas resultará fundamental conocer el papel capital que en el terreno filosófico y artístico jugará la contrarreforma católica y el protestantismo luterano y calvinista (el último de los cuales íntimamente ligado a nuestro filósofo) en la edad barroca, la cual entre 1560 y 1600 en palabras de Miguel Ángel Granada; [...] *se encuentra en un momento de*

---

LÓPEZ FLORES, Rafael Valentín: "Caravaggio y Giordano Bruno: Modelos de disidencia y modernidad", en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 131-162.

*repliegue y contradicción cultural, consecuencia de la vigilancia y represión de las autoridades eclesíásticas y españolas...*<sup>1</sup>. Circunstancias como la comentada por Miguel A. Granada se dan tanto en Roma como en gran parte de los estados italianos; como es el caso del Nápoles que en 1562 recibió a un estudiante de humanidades y dialéctica llamado Giordano Bruno; y traerán como consecuencia el rechazo de algunas obras de Caravaggio por no atenerse al decoro "eclesíástico" y la muerte en la hoguera de Bruno.

Todo esto se inserta en un sistema de mecenazgo muy definido, y en el que tanto Caravaggio como Bruno encontraron importantes personajes de la época que le facilitaron numerosos encargos y les protegieron de sus continuos problemas con la justicia, bien por vía directa o por concomitancia con otros estados europeos.

Comenzando por el filósofo arrancamos en el momento en el que Giovanni Bruno y Francisca Savolino vieron nacer a un hijo al que llamaron Filippo Bruno<sup>2</sup>, nacido en Nola a comienzos del año 1548; de ahí el apelativo de *filósofo Nolano*; nombre que éste se cambió por el de Giordano al vestir el hábito dominicano en junio de 1565 en el convento de Santo Domingo de Nápoles. Giordano estudió filosofía y letras en dicho convento ordenándose sacerdote en 1572 y doctorándose en teología en 1575, dedicando sus estudios a toda clase de poetas y filósofos entre los que el mismo destacó a Parménides, Lucrecio, Plotino<sup>3</sup>, Lulio, Copérnico (cuyas teorías le conducirán en parte a su trágico final) o Nicolás de Cusa, que ya por entonces menoscabaron su fe en dogmas católicos como la Trinidad o la Encarnación, y ocasionaron un primer proceso por parte del Tribunal de la Santa Inquisición en 1576 que fue aplazado tras marcharse a Roma al convento de la Minerva, y después suspendido tras su huida en marzo de ese año que le llevó hasta 1579 por ciudades de la Liguria, el Véneto, Lombardía, Venecia o el Piamonte, desde donde sale de la península itálica para llegar a Chambéry y después a Ginebra.

Será en Ginebra donde abandone el hábito religioso y por un tiempo se adhiera al calvinismo, vertiente religiosa que después aborreció por su intolerancia bajo el apelativo de "*herejía multiforme*" originándole otro proceso que le obligó a someterse tras declarar los errores del calvinista De la Faye, tras lo cual vuelve a huir ahora a Tolosa (Francia), donde recibe el doctorado en artes, una cátedra en filosofía e imparte conferencias sobre astronomía, hasta que tras los duros ataques recibidos por parte de los aristotélicos decide abandonarla en 1581.

<sup>1</sup> BRUNO, G.: *La cena de las cenizas*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 13

<sup>2</sup> Para los datos biográficos de Giordano Bruno hemos seguido a GÓMEZ DE LIAÑO, I. (ed.): *Giordano Bruno. Mundo, magia, memoria*, Madrid, Taurus, 1973, y a MONDOLFO, R.: *Tres filósofos del Renacimiento: Bruno, Galileo y Campanella*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1947.

<sup>3</sup> N. del A.: De donde puede provenir gran parte de su doctrina o teoría mística de la luz divina.

Los primeros años vitales de Michelangelo Merisi Aratori<sup>4</sup> de Caravaggio parten probablemente del 28 de septiembre de 1571, fecha en la que nació en la ciudad de Milán; aunque sobre la fecha de nacimiento de nuestro pintor existió hasta los más recientes estudios de Gregori<sup>5</sup> o Calvesi una profunda confusión, de manera que importantes estudiosos como Friedlaender<sup>6</sup>, Weisbach<sup>7</sup>, Berti<sup>8</sup>, o Bottari<sup>9</sup> proponen 1573 como fecha de nacimiento del pintor, mientras que Eugenio Carmona<sup>10</sup> o diferentes versiones modernas en CD-ROM nos dan como fecha documentada la que aquí proponemos de 1571. Nuestro pintor fue hijo de Fermo Merisi, maestro de obras al servicio de Francesco I Sforza Marqués de Caravaggio; localidad de Lombardía de donde recibe el nombre patronímico que le identificará en la historia del arte, y en la que muchos estudiosos sitúan su nacimiento, dado que en 1576 se tuvo que trasladar allí como consecuencia de la fuerte epidemia de peste que asolaba Milán. Fisonómicamente ... *era de tez oscura, y tenía oscuros los ojos, negras las cejas y los cabellos...*<sup>11</sup>, y su aprendizaje artístico comenzó con el contrato de cuatro años de duración que su hermano mayor Battista; tutor legal de éste tras la muerte de su padre; firmó en Milán con Simone Peterzano —unos de los pintores favoritos de San Carlos Borromeo— el 6 de abril de 1584 a cambio del pago de veinte escudos de oro, siendo con éste artista con quien aprendería lecciones fundamentales de luminismo lombardo o colorido veneciano, dado que Peterzano declaraba orgulloso ser discípulo de Tiziano; lo que es difícilmente corroborable y a todas luces falso.

En 1588 acabó el contrato de Caravaggio con Peterzano, y desde esa fecha hasta su aparición documentada en Roma transcurren nueve años; pues su nombre no se constata en fechas anteriores hasta su aparición en el testamento de Ruggero Tritonio en el año 1597, donde se le cita como "*celeberrimo pictore*" de Roma. Estos años los conocemos solamente de un modo parcial gracias a las noticias de biógrafos de la época como Bellori, Baglione, Karel van Mander, Mancini, o Joachim von Sandrart<sup>13</sup>, proponiendo algunos como Ottino della Chiesa<sup>14</sup> un itinerario por

<sup>4</sup> CARMONA MATO, E.: *Caravaggio*, Madrid, Historia 16, 1993, pág. 52.

<sup>5</sup> GREGORI, M.: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascolo i Capolavori*, Milán, Ed. Electa, 1992.

<sup>6</sup> FRIEDLAENDER, W.: *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza Forma, 1989, pág. 23.

<sup>7</sup> WEISBACH, W.: "Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España", en *Historia del Arte* Labor, vol XI, Barcelona, Ed. Labor, 1934.

<sup>8</sup> BERTI, L.: *Caravaggio: Las historia de San Mateo*, Granada, Albaicín-Sadea Editores, 1967.

<sup>9</sup> BOTTARI, S.: *Caravaggio*, Barcelona, Tornay, 1970.

<sup>10</sup> Según tesis en: CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 52.

<sup>11</sup> BELLORI, P.: *Vite de Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 294.

<sup>12</sup> El contrato se haya reproducido en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, págs. 307-311.

<sup>13</sup> Todos estos textos se hayan transcritos y traducidos en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, págs. 275-308.

ciudades como Parma, Florencia, Bolonia, Asís, u Orvieto antes de su llegada a Roma aproximadamente entre 1598 y 1591, otros proponen posibilidades como la llegada directa a Roma como consecuencia del férreo control al que le sometían en Milán su hermano Battista y Peterzano<sup>15</sup>; lo que Ottino della Chiesa considera falso dado los contactos posteriores con clientes y protectores milaneses; o que emprendiera viaje por diversas ciudades italianas antes de 1588 al no finalizar el contrato con Peterzano como sugiere Giulio Manzini<sup>16</sup>. La llegada a Roma es sin duda el periodo más complejo y confuso de la biografía de Caravaggio; así, autores como Friedlaender o Hinks eluden el problema, Giulio Manzini, Venturi o Mariani lo sitúan en Roma con solo veinte años, Longhi entre 1588 y 1589, Baumgart en 1589, Hess entre 1591 y 1592, Mahon entre 1591 y 1593<sup>17</sup>, etc.; pero no obstante, lo único seguro es que llegó a Roma y allí se enfrentó a unos primeros momentos de extrema pobreza teniendo que ser mantenido por algunos *gentilhuomini*<sup>18</sup>. Entre 1591 y 1596 trabajó con Lorenzo Siciliano haciendo burdos retratitos, estuvo algún tiempo viviendo con Monseñor Pandolfo Pucci de Recanati; al que Caravaggio llamaba Monseñor "*insalata*"<sup>19</sup> dado que solo le daba de cenar ese tipo de comida; enfermó posiblemente de malaria y tuvo que ingresar durante un tiempo en el *Hospedale della Consolazione* donde pintó cuadritos para el prior que los mandó a Sicilia o Sevilla (dependiendo de la fuente que se consulte), luego trabajó junto a Antiveduto Grammatica,<sup>20</sup> permaneció durante algún tiempo en casa de Fantino Petrigiani y entró en contacto con Próspero Orsi (también llamado Próspero della Grottesche por dedicarse a la pintura de grutescos) y Giuseppe Cesari, más conocido como Cavalier d'Arpino, del que varios autores señalan recibió determinadas influencias.

Las obras importantes y de más profundo calado tanto de Bruno como de Caravaggio comienzan a elaborarse tras los sucesos biográficos que acabamos de reseñar; en el caso de Caravaggio su llegada a Roma, y en el del filósofo Nolano su huida de Italia. Así, tras este primer periplo, Caravaggio, gracias a un comerciante de cuadros de una plaza en las proximidades de la Iglesia de San Luis de los Franceses conocido como señor Valentino entrará en contacto con el Cardenal del Monte, que le facilitará los encargos monumentales de la capilla Contarelli en San Luis de los Franceses de Roma (donde ejecutó dos versiones de *San Mateo y el ángel* (Fig. 1), *El Martirio* y *La vocación de San Mateo*) y la posibilidad de entrar en altos cenáculos de

<sup>14</sup> OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *La obra pictórica completa de Caravaggio*, Barcelona, Editorial Noguer, 1968, pág. 5.

<sup>15</sup> BOTTARI, S.: *op. cit.*

<sup>16</sup> En OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 83.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> BAGLIONE, G.: *Le vite de Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1642, págs. 136 y ss., en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 23.

<sup>19</sup> MANCINI, G: *Trattato...*, Mss., It. 5571, Bibl. Marciana, Venecia, págs. 59-61, en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 299.

<sup>20</sup> FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 24.

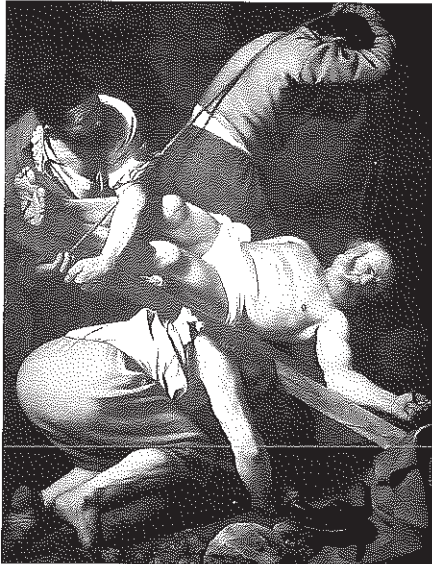
1. *San Mateo y el ángel, (versión definitiva), 1602, Roma, Iglesia de San Luis de los Franceses, Capilla Contarelli*



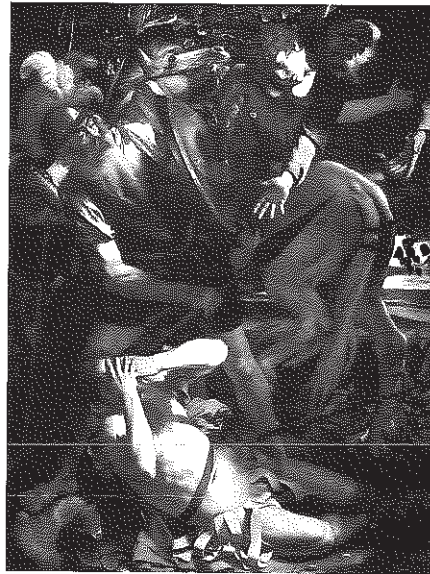
la vida cultural y científica más avanzada de Roma e Italia; cuando no de toda Europa como en el caso de Galileo; ya que entre otras cosas el Cardenal era protector de la Academia de San Lucas junto al hermano de San Carlos Borromeo —lo cual supone ya un acercamiento a uno de los argumentos más recurrentes para interpretar la obra de Caravaggio (fundamentalmente sus tipos humanos) desde la religiosidad popular que este santo milanés profesaba y que Caravaggio pudo ya observar en Milán tras la milagrosa actuación del santo en una epidemia de peste, un acercamiento que se acentuarían a través del contacto que el propio hermano del santo—.

Caravaggio continuará en Roma alcanzando una fama considerable que le lleva a ejecutar obras importantes como *La crucifixión de San Pedro* (Fig. 2) y *La vocación / conversión de San Pablo* (Fig. 3) de la capilla Cerasi en Santa María del Popolo en 1601, o *El Sacrificio de Isaac*, *La Cena de Emaús* (Fig. 4), *La Incredulidad de Santo Tomás*, *San Juan* y *El Prendimiento de Cristo*; todas ellas realizadas durante la segunda mitad de la década de los noventa del siglo XVI. En 1602 pinta *El Entierro de Cristo* (Fig. 5) de la capilla de la Pietá de Santa María en Vallicella por encargo de Pietro Vittrice; amigo de San Felipe Neri, otro de los grandes paladines de la religiosidad popular barroca en toda la cristiandad que se interfiere en las interpretaciones de las obras de nuestro pintor; entre 1603 y 1605 pinta la *Virgen del Loreto* o *de los Peregrinos* de la capilla Cavalletti de San Agostino, la *Virgen del Rosario* y la *Virgen de la Sierpe* para la hermandad de los Palafreneros del Vaticano, entre 1606 y 1607 trabajó en una *Magdalena*, *La muerte de la Virgen*, otra *Cena de Emaús*, *Judit* y *Holofernes*, etc. Todos estos encargos y obras lo ponen en relación con los grandes mecenas y hombres poderosos de Roma, y lo convierten en uno de los pintores más aclamados de la época, pero a su vez se alternan con sus continuos altercados callejeros y problemas con la policía, los cuales arrancan en Roma el 25





2. *El Martirio de San Pedro, 1601, Roma, Iglesia de Santa María del Popolo, Capilla Cesari*



3. *La conversión de San Pablo, (versión definitiva), 1601, Roma, Iglesia de Santa María del Popolo, capilla Cesari*

de octubre de 1600; fecha en que esta documentada la primera entrada de Caravaggio en los archivos policiales<sup>21</sup> romanos por un altercado entre los pintores Onorio Longhi y Marco Tullio en el que intervino; y concluyen la noche del 29 de mayo de 1606 en una disputa callejera en el Campo Marzio ocasionada por un juego de pelota en la cual Caravaggio da muerte a Ranuccio Tomassoni y resulta gravemente herido, tras lo cual huye de Roma el día 31 del mismo mes.

Llegado este punto en las vidas de estos dos prohombres de la cultura barroca, podemos poner en común en ambos un rasgo similar, aunque matizado, en la itinerancia vital que ambos sostuvieron. El verdadero viaje vital de Caravaggio se inicia en 1606 en Roma en el momento en que éste debe huir de la justicia a causa de un acusación de homicidio<sup>22</sup>, a partir de lo cual comienza un viaje que le lleva primeramente a refugiarse con el príncipe Marcio Colonna; cuñado del Marqués de Caravaggio Francesco I Sforza, que seguramente le ayudó en su huida; en ciudades como Palestrina, Paliano, o Zagarolo, desde donde pasa a finales de ese año o

<sup>21</sup> FRIEDLAENDER, W: *op. cit.*, pág. 311.

<sup>22</sup> Cfr.: Párrafo anterior del presente estudio.

4. *La Cena de Emaús*,  
1601, Londres,  
National Gallery

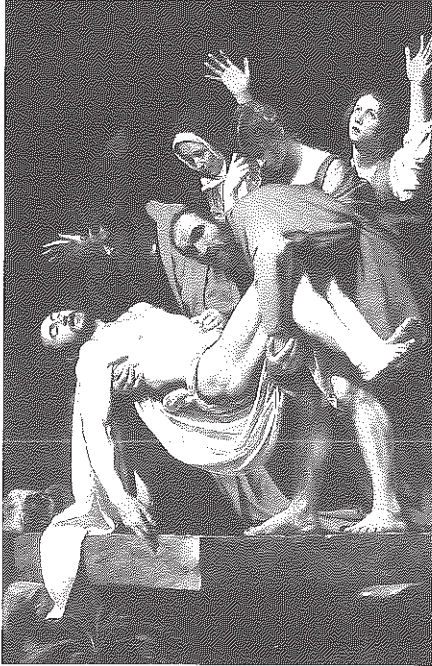


principios de 1607 a Nápoles, y luego a Malta en 1608; donde otro altercado, ahora con un miembro de la Orden de Malta —de la que ya era Caballero de Gracia y Devoción desde el 14 de julio de 1608— le lleva a los calabozos de La Valletta de donde escapa a Siracusa en octubre del mismo año. Desde Sicilia pasará en los primeros meses de 1609 a Messina, pero sintiéndose perseguido por los Caballeros de la Orden de Malta se marcha a Palermo y finalmente vuelve a Nápoles en octubre de aquel año; donde será asaltado y herido gravemente en la cara a la puerta del mesón alemán del Cerriglio, llegando noticias a Roma de su muerte el 24 de octubre como: *Aviso: de Nápoles se informa que el famoso pintor Caravaggio ha sido asesinado, y según otros desfigurado*<sup>23</sup>. Desde Nápoles ya solo hará un viaje más en 1610 que le llevará a una playa de Porto Ercole donde encontrará un desdichado fin<sup>24</sup>. Durante este periodo ira dejando en cada uno de los lugares que habita numerosas obras entre las que destacan verdaderas obras maestras como *Las Siete obras de Misericordia* para en Pío Monte de Nápoles y *Flagelación de Cristo* (Fig. 6) para la Iglesia de Santo Domingo —también de Nápoles— en 1607 (conservado hoy en la Pinacoteca de Capodimonte de Nápoles), el *Retrato de Alof de Wignacourt*, el *Amorcillo Durmiendo* o *La Degollación de San Juan Bautista* de la Catedral de La Valletta en Malta y el *Entierro de Santa Lucía* en Siracusa en 1608, o las últimas pinceladas de genio en obras como la *Resurrección de Lázaro* y la *Adoración de los Pastores* en Messina y Palermo en 1609.

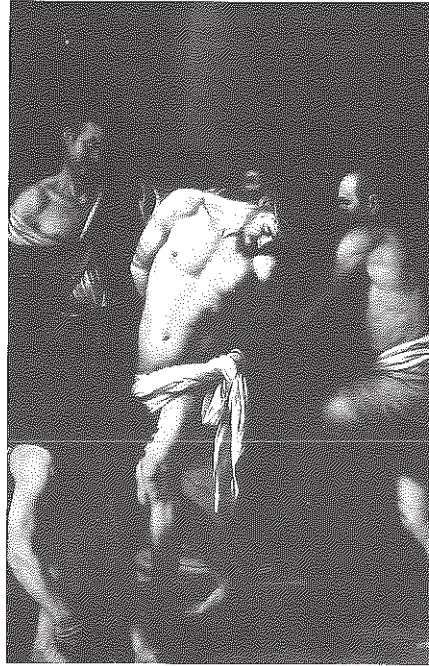
Los motivos que llevaron a viajar; o a huir; por toda Europa —pasando por Bélgica, Francia, Inglaterra, o Alemania— a Giordano Bruno son muy diferentes a los de Caravaggio tanto en sus maneras como en su transcurrir. A Bruno los motivos que

<sup>23</sup> OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 84; y FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 334., en documento fechado el 24 de octubre de 1609.

<sup>24</sup> *Ibidem*, págs. 83-84.



5. *El Entierro de Cristo*, 1602-1603,  
Roma, Ciudad del Vaticano,  
Pinacoteca Vaticana

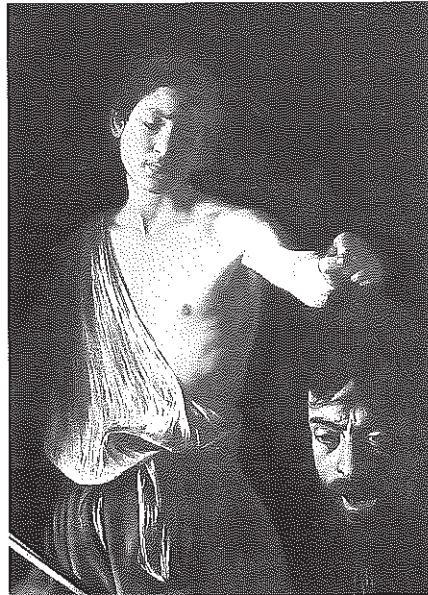


6. *La Flagelación*, 1607, Nápoles,  
Pinacoteca de Capodimonte

le llevan a salir de Italia son fundamentalmente ideológicos; ya que desde Nápoles comenzará a dudar de dogmas y a rechazar las lecturas que marcaba su orden religiosa para leer y estudiar otras prohibidas o no aceptadas por ésta; que le acarrearán problemas con el Tribunal de la Santa Inquisición, siendo la justicia a la que él se enfrente la eclesiástica y no la civil como en el caso de Caravaggio. Los viajes de Bruno tendrán como causa una búsqueda continua de lugares que le permitan ejercer libremente la libertad de pensamiento sin atenerse a cortapisas religiosas o seculares. No obstante cabe señalar que los viajes de Caravaggio y Giordano Bruno tendrán como base común el hecho de reflejarse en sus obras, pues si bien Caravaggio tras el homicidio de Roma comienza a efectuar obras donde el dramatismo refleja; a nuestro modo de ver; una angustia interna acrecentada por el sentimiento de sentirse perseguido que se materializa en efectos como el degollamiento del *San Juan de la Catedral de La Valletta* o el cuerpo decrepito de la *Resurrección de Lázaro*, culminando en el manifiesto de arrepentimiento del *David con la cabeza de Goliat* (Fig. 7) de 1609-1610 de la Galería Borghese de Roma, en el cual se autorretrata pidiendo el perdón al Papa en la cabeza decapitada de Goliat;



7. *David con la cabeza de Goliat*, 1609-1610, Roma, Galería Borghese



según esto, Calvesi interpreta la obra como una representación de la victoria del bien frente al mal, en la que el implora la gracia divina...<sup>25</sup>; perdón que gestionaban en Roma sus protectores; sobre todo el Cardenal Gonzaga<sup>26</sup>, que a principios de 1610 parecía tener próxima la consecución de la pena impuesta al pintor; al menos desde el 26 de mayo de 1607<sup>27</sup>, y que según algunos autores se le había concedido antes de su muerte.

El Nolano mantendrá durante sus "huidas" un carácter ideológico a la vez que funcional, buscando a la vez un lugar o estado que le permitiera ejercitar su tan anhelada libertad de pensamiento y un trabajo o pensión que le permitiera vivir y publicar sus obras mientras pronunciaba sus lecciones filosóficas en las universidades que lo albergaban. Además, cabe destacar como punto común con la huida de Caravaggio que al igual que éste; que en un momento determinado pidió el perdón del Papa mediante su obra y sus contactos en Roma; intentó reintegrarse cuando en el interrogatorio del 15 de febrero de 1599 mostró su disposición a declararse arrepentido y retractarse de sus opiniones sobre una nueva religión que uniera a Dios y al hombre con el universo en un Uno total, abjurando así de las ocho proposiciones de herejía que le imputaban, pero poco después declarará que los jueces le han entendido mal y que *como nada hay de qué retractarse, de nada se va a retractar*<sup>28</sup>.

Los viajes de Bruno comienzan cuando rehuyendo un proceso inquisitorial se traslada de Nápoles a Roma, iniciando desde la capital un peregrinar italiano que culmina inicialmente en Ginebra al pasar desde el Piamonte a Chambéry. De Ginebra

<sup>25</sup> CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 161.

<sup>26</sup> OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 84.

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> GÓMEZ DE LLAÑO, I. (ed.): *op. cit.*, pág. 417.

pasa a Tolosa; ya en 1579 y en Francia; debido a un proceso ahora calvinista que a pesar de someterlo lo conduce a Francia, donde tras ataques de los aristotélicos relaca en París al amparo de Enrique III que le proporciona una cátedra remunerada dado su interés por sus artes *lulianas* y de la memoria (mnemotécnica). En abril de 1583 parte para Inglaterra donde es protegido por el Conde de Castelnau; embajador francés en la corte, en cuya casa vive durante su estancia en el país; destacando por sus disputas filosóficas con teólogos y gramáticos de Oxford a la vez que se relaciona con el círculo de Sir Philip Sidney<sup>29</sup>.

Desde Inglaterra regresa a Francia en 1585, donde tras la exposición de su discípulo Hanneguin ante los doctores de la Universidad de París en el Colegio de Cambray de artículos anti-aristotélicos en junio de 1586 se ve obligado a salir dado el gran tumulto que ocasionó, recalando ahora en Wittenberg, donde tras concederle un cátedra universitaria; negada anteriormente en Marburgo; permanece hasta 1588 cuando el calvinismo vuelve a oprimir su pensamiento impulsándolo hacia Praga.

En Praga vivió seis meses pensionado por el rey Rodolfo II, aunque sin trabajo alguno, teniendo de nuevo partir a finales de 1588, ahora a Helmstedt, donde se matricula el 13 de enero de 1589 en la Universidad de Brunswick y se acoge a la protección del duque Enrique Julio. Aquí también es excomulgado por un pastor protestante, pero sin causarle ningún tipo de problema dado su protector. En el mismo año viaja a Frankfurt para publicar sus *poemas latinos*; *De triplici minimo*, *De monade numero et figura*, y *De inmenso et innumerabilibus*; y obras como *De rerum principiis*, *Medicina Iulliana*, o *Summa terminorum metaphysicorum*. Bruno continúa publicando sus obras hasta 1591, cuando pasando un temporada en casa de J. H. Hainzell cerca de Zurich un librero le habla del noble veneciano Mocegino interesado en recibir instrucción en el arte de la memoria, lo cual ocasionará su marcha a Venecia en 1591; antes de lo cual pasa tres meses en Padua; y la consiguiente vuelta a Italia, su posterior juicio, proceso y ejecución. Así, en 1592 entra al servicio de Mocegino, que lo denuncia a la inquisición, siendo encarcelado el 26 de mayo y trasladado a Roma en enero de 1593, fecha en que se inicia el proceso que acabará con su vida el 20 de enero de 1600<sup>30</sup>.

## DISIDENCIA

La mejor manera de comenzar a analizar los rasgos disidentes de los autores que nos ocupan es comenzar por sus desdichadas muertes. Giordano Bruno murió quemado en la hoguera de la Inquisición romana y Caravaggio en una abandonada

<sup>29</sup> *Ibidem*: págs. 413-417; y MONDOLFO, R.: *op. cit.*, págs. 9-82.

<sup>30</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I. (ed.): *op. cit.*, págs. 413-417; y MONDOLFO, R.: *op. cit.*, págs. 9-82.



playa de Porto Ercole probablemente enfermo de malaria y locura tras divagar por la playa durante días.

Respecto a Bruno citemos a Miguel Ángel Granada:

*El 17 de febrero de 1600 la plaza romana de Campo dei Fiori veía cómo Giordano Bruno, despojado de sus ropas y desnudado y atado a un palo... con la lengua... aferrada en una prensa de madera para que no pudiese hablar... fue quemado vivo [subrayado en el original] en cumplimiento de la sentencia dictada pocos días antes por el tribunal romano de la Inquisición, tras un largo y tortuoso proceso que, empezado en Venecia en 1592, había continuado en Roma desde 1593. Declarado hereje impenitente, pertinaz y obstinado, [subrayado en el original] el tribunal inquisitorial lo proscribía de la Iglesia, y si ciertamente la condena no era una condena de la ciencia, sino de un hereje anticristiano, no dejaba por ello de ser menos cierto que se llevaba a la hoguera a un pensador por sus opiniones religiosas (en una reafirmación del rechazo por la Iglesia de la concepción política de la religión y la independencia y superioridad del discurso filosófico-natural) y por la articulación que él había efectuado de reforma cosmológica y posición religiosa. De resultas de ello la nueva cosmología (heliocentrismo y movimiento de la Tierra, universo infinito, pluralidad de mundos animados...) se evidenciaba sospechosa<sup>31</sup> para los guardianes de la ortodoxia, y con la condena del copernicanismo herético de Bruno se ponía la primera piedra para el ulterior proceso y condena de Galileo.*

*La condena de Bruno se extendía también a toda su obra filosófica: todos los libros que cayeran en las manos del Santo Oficio deberían ser destruidos públicamente y quemados en la plaza de San Pedro, amén por supuesto de ser incluidos en el Índice de los Libros Prohibidos<sup>32</sup>*

Este texto nos ofrece algunos de los motivos por los que Bruno se convirtió en el siglo XVI en un filósofo disidente o por lo menos repudiado y condenado por la Iglesia; ante cuya lectura en el Campo di Fiori Bruno contestó *tremate forse più voi nel pronunciar la sentenza che io nel riceverla*<sup>33</sup>. Se le acusó fundamentalmente de cuatro herejías<sup>34</sup> —dos teológicas y dos filosóficas—: repudio del dogma de la transubstanciación divina, herejía sobre el dogma de la Trinidad al afirmar la prioridad ideal del Padre sobre el Hijo, afirmación de la pluralidad de los mundos; como derivación del copernicanismo; o de la afirmación de la presencia del alma en el cuerpo como el piloto en la nave.

<sup>31</sup> N. del A.: Indicio inequívoco de la disidencia filosófico-religiosa de Giordano Bruno.

<sup>32</sup> BRUNO, G.: *La cena de las cenizas*, op. cit., págs. 9-10.

<sup>33</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I.(ed.): op. cit., pág. 417: "tenéis acaso más miedo vosotros en pronunciar la sentencia contra mí, que yo en recibirla".

<sup>34</sup> MONDOLFO, R.: op. cit., pág. 30.

Todos los rasgos que hicieron que Bruno fuera tenido en consideración por religiosos y pensadores de su tiempo se enmarcan irremediabilmente en el marco de la contrarreforma católica, corriente fundada en el pensamiento aristotélico derivado de las enseñanzas de pensadores religiosos como Santo Tomás; al que Bruno respetó profundamente toda su vida sin compartir sus doctrinas; la cual Bruno abandonó hacia el neoplatonismo de raíces renacentistas influenciado por los nuevos descubrimientos y teorías cosmológicas como el heliocentrismo; sustituido luego por el geocentrismo imperante en su obra *La Cena de las Cenizas*<sup>35</sup>; los nuevos mundos o la infinitud del universo<sup>36</sup> puestas en boga por Copérnico y otros científicos del inicio del barroco; haciendo referencia a la que él consideró la gran triada de pensadores de su tiempo: el omnisciente Lulio, el magnánimo Copérnico, y el divino Nicolás de Cusa<sup>37</sup>. Bruno partió inicialmente para la elaboración del sistema filosóficoaristotélico, las cuales abandonó; a causa de su extrema ortodoxia; hacia iniciales sugerencias materialistas e interpretaciones panteístas que irá abandonando paulatinamente hacia sus características ideas neoplatónicas. Estas ideas le impulsan hacia posturas panteístas que le acarrearán durante siglos el verse referido como el iniciador de un nuevo panteísmo de una manera desafortunada hasta su recuperación por parte de los pensadores alemanes de finales del siglo XVIII encabezados por Friedrich Heinrich Jacobi, Spinoza o Schelling; los cuales también recuperaron filosofías como la de Averroes, Ibn ben Gabirol (Avicébron) o David de Dinan<sup>38</sup>.

Bruno patentiza un modo de rebeldía netamente ideológico, fundado en la necesidad de hallar la autonomía del pensamiento filosófico sobre la fe moralista católica; que siempre sostuvo preeminente sobre la protestante calvinista —a la que definió como la *multiforme herejía*— dado ese carácter moral del catolicismo cristiano; por la que Bertrando Spaventa<sup>39</sup> lo llamó *heraldo y mártir de la nueva y libre filosofía*. Así, su autonomía se basa en separar dos formas diferenciadas de religiosidad; relacionables con las posturas negativa (en referencia a la contrarreforma) y positiva (en referencia a la nueva filosofía) de las que habla G. De Sanctis<sup>40</sup>; la basada en la contemplación elevada sobre la naturaleza en virtud de una luz sobrenatural y no natural, y la filosófica y de contemplación natural que busca la divinidad en los infinitos mundos y las infinitas cosas<sup>41</sup>. Ésta última será la base de su metafísica del infinito y su religiosidad filosófica del carácter infinito del Universo y los mundos, la cual un profundo conflicto entre fe y razón en Bruno que le llevó a la hoguera al definir la fe religiosa encarnada por la Iglesia de su tiempo como "santa

<sup>35</sup> BRUNO, G.: *La cena de las cenizas*,..., págs. 69-72.

<sup>36</sup> *Ibidem*, págs. 70-81.

<sup>37</sup> MONDOLFO, R.: *op. cit.*; pág. 11.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 12.

<sup>39</sup> SPAVENTA, B.: *Lezioni di filosofia*, Nápoles, 1862; en MONDOLFO, R.: *op. cit.* pág. 33.

<sup>40</sup> DE SANCTIS, G.: *Storia della letteratura*, vol. II, Bari, 1955, pág. 213; en ANCeschi, L.: *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991, pág. 113.

<sup>41</sup> MONDOLFO, R.: *op. cit.*, págs. 37-38.



ignorancia" en *El Asno Cilénico*, ya que para él la religión oficial y la fe que ésta encarnaba representan una forma inferior de religión al intentar separar naturaleza y Dios<sup>42</sup>. Este es uno de los puntos cruciales dentro de la filosofía del Nolano que se refleja de cierto modo en las obras de Caravaggio; el gran naturalista pictórico del barroco romano; que como éste ve en sus "naturalistas" personajes la inmanencia de Dios en el Universo y en todos los seres a través de la naturaleza<sup>43</sup>, en lo que a nuestro modo de ver es una fusión entre la tendencias de religiosidad popular representadas por San Carlos Borromeo o San Felipe Neri y la nueva filosofía natural de Giordano Bruno, aunque para estudiosos como Ottino della Chiesa, Caravaggio se acerque más a Bruno que a San Carlos<sup>44</sup>; algo que luego volveremos a tratar.

Bruno siempre supo la rebeldía que implicaba su postura filosófica, y así en la epístola dedicatoria del *Despacho de la bestia triunfadora* declara que será odiado, reprochado, perseguido y asesinado<sup>45</sup> por el mundo a consecuencia de sus ideas. Ya desde sus inicios conventuales mostró dudas sobre dogmas católicos capitales como la Trinidad o la Encarnación, mostrando a la vez su inconformismo con las imposiciones eclesiásticas de su orden, al negarse a leer textos propuestos por ésta, más adelante se opuso a la escuela filosófica de los peripatéticos<sup>46</sup> (seguidores del aristotelismo) tanto en Tolosa como en París entre 1579 y 1583, y a la vez que mantenía duras pugnas con sus adversarios despertaba admiración entre alumnos y profesores de la Universidad de París, y como colofón también nos ofreció ejemplos de posturas ofensivas respecto a sus adversarios en obras como *Articuli 160 adversus huius temporis matemáticos et philosophos*<sup>47</sup> (160 artículos contra los matemáticos y filósofos de nuestro tiempo).

Una vez analizada someramente la rebeldía de Giordano Bruno frente a la Iglesia y los pensadores de su tiempo, podemos sintetizar el eminente, y dualista, papel que esta nota vital y espiritual juega en Caravaggio, que sostuvo una obra netamente naturalista que podríamos considerar como disidente o rebelde, pero que aquí entenderemos en su mayor amplitud como moderna —y así la mostraremos—, además de una vida llena de conflictos y provocaciones que él trasladaba hasta a su vestuario y aseo personal como nos muestra Bellori:

*Gustaba de adornarse con terciopelos y paños costosos, mas una vez que vestía un traje ya no se lo volvía a quitar hasta que se le caía hecho jirones. Era*

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 40.

<sup>44</sup> Cfr.: apartado dedicado a la modernidad en el presente estudio.

<sup>45</sup> MONDOLFO, R.: *op. cit.*, pág. 33: *orsú, orsú! Questo, come cittadino e domestico del mondo... perché ama troppo il mondo veggiamo come debba essere odiato, biasimato, perseguitato e spento da quello.*

<sup>46</sup> MONDOLFO, R.: *op. cit.*, pág. 15.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pág. 24.

*de lo más negligente en cuanto a su aseo, y durante muchos años usó la tela de un retrato a guisa de mantel comiendo en él mañana y tarde*<sup>48</sup>.

Con esto podemos identificar y separar en Caravaggio dos tipos de disidencia, una profunda y notoriamente artística que le sobrevivirá durante siglos y otra social que solo le conduce a su muerte, cuyo relato final es también un buen indicativo de su azarosa y complicada vida llena de altercados y problemas con la policía romana, otros pintores, etc. De ello nos da buena muestra Baglione:

*[...] Llegado que hubo a la playa, fue por error tomado preso y encarcelado; y puesto en libertad dos días después, ya no halló la falúa. Esto le enfureció, y desesperado anduvo por aquella playa bajo el látigo del sol de estío, por ver si avistaba en la mar el barco que llevaba sus cosas. Llegado por fin a un caserío de la costa, se encamó con fiebre maligna, y sin auxilio de nadie en pocos días murió malamente, tan mal como había vivido.*<sup>49</sup>

Pese a lo cual grandes amigos suyos como el poeta Cavalier Marino le dedicaron sentidas palabras o poemas como el que él propio Marino le dedicó:

*Cruel conjura hicieron  
contra ti, Michele, Muerte y Naturaleza;  
ésta, quedar temía  
de tu mano vencida  
en cada imagen,  
pues tú más que pintar creabas.  
Aquella de enojo ardía  
Porque, con gran logro,  
a cuanta gente ella con su guadaña consumía  
tú con tu pincel, a la vida, rehacías.*<sup>50</sup>

Dentro de la obra de Caravaggio son varios los parámetros o elementos que convierten su obra en rebelde, centrándose en la apoteosis del naturalismo barroco; tanto en los tipos humanos callejeros y de los bajos fondos sucios y desarrapados; como es el caso de los famosos "pies sucios" que Bellori describió diciendo que *en San Agustino se ofrece a la vista la suciedad de los pies del peregrino*<sup>51</sup> en relación

<sup>48</sup> BELLORI, P: *Vite de 'Pittori, Sxultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 294.

<sup>49</sup> BAGLIONE, G.: *Le Vite de 'Pittori, Sxultori, et Architetti*, Roma, 1642, págs. 136 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 278.

<sup>50</sup> En CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 141; procedente de: BELLORI, P: *Vite de 'Pittori, Sxultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 293.

<sup>51</sup> BELLORI, P: *Vite de 'Pittori, Sxultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 294.

8. *La Virgen del Loreto o de los Peregrinos, 1604- 1605, Roma, Iglesia de San Agustín*



a *La Virgen del Loreto* (Fig. 8); —a los que empleó en la mayoría de sus grandes obras, y Ottino della Chiesa definió como personajes populares con los que mantiene intercambios de juventud y vida cuya búsqueda temática fue acusada de plebeya durante gran parte del barroco<sup>52</sup>—, como en las indumentarias o las posturas, que le llevan a romper claramente el decoro impuesto por la Iglesia contrarreformista, la composición y el color antimanierista, la morbilidad sexual provocadora de algunas de sus pinturas que le han perpetuado en la historia del arte como uno de los grandes

pintores supuestamente homosexuales que plasmaba en algunas de sus obras sus inclinaciones sexuales; tales como el *Baco de Museo* de los Uffici en Florencia (Fig. 9) que para Wittkower supone en su forma y composición como toda una herejía mitológica patente en *el rosa tan obsceno de su carne*<sup>53</sup>, los músicos del *Concierto de algunos jóvenes* pintados entre 1595 y 1596 que se conserva en el Metropolitan de Nueva York que pintó para el Cardenal Francesco María del Monte o el *Amor Victorioso* (Fig. 10) pintado hacia 1601-1602 realizado para el marqués Vincenzo Giustiniani que hoy se conserva en el Staatliche Museum de Berlín.

Yves Bottineau refiriéndose a Caravaggio da referencias a su rebeldía tanto artística como social:

*Caravaggio en Roma demostró como sustituir la refinada elaboración del manierismo por una brutalidad plástica y plebeya, dentro de un ambiente de*

<sup>52</sup> OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 6.

<sup>53</sup> WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia, 1600 - 1750*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 46.



9. *Joven Baco enfermo, hacia 1596, Florencia, Galería de los Uffizi.*



10. *Amor Victorioso, hacia 1602, Berlín, Staalische Museen Preussischer Kulturbesitz, Pinacoteca*

*inteligentes contrastes de luz y sombras. Fue el mayor representante de una tendencia internacional, el luminismo, que contribuyó al nacimiento del barroco en pintura por su tratamiento del claroscuro y su agudo sentido de la realidad<sup>54</sup>;*

Pero la mayoría de pintores, críticos o biógrafos de su época, y algunos posteriores, destacaron sobre su faceta artística su malvivir social y sus continuos problemas con la justicia, que la gran mayoría de ellos asocian a su fuerte y complejo temperamento; así, hoy se habla de él refiriéndose a la *violencia inconformista de su vivir privado*, a la *causa de naturaleza emotiva de sus delitos<sup>55</sup>*, a su *vivir altamente revolucionario<sup>56</sup>*, a *aquella pintura nueva y polémica<sup>57</sup>*, a un *"joven insolente y atrevido, luego hombre de vida borrascosa, pintor, falto de acción, idealismo o cultura, cuyos*

<sup>54</sup> BOTTINEAU, Y.: *El Arte Barroco*, Madrid, Akal, 1990, pág. 49.

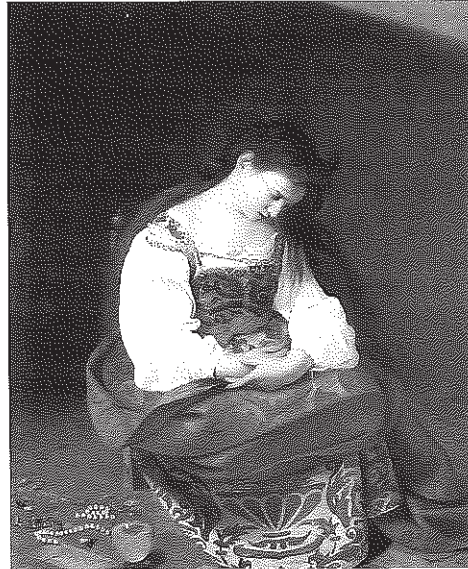
<sup>55</sup> BOTTARI, S.: *Caravaggio*, Barcelona, Tornay, 1970, pág. 11.

<sup>56</sup> WEISBACH, W.: "Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España", en *Historia del Arte Labor*, vol XI, Barcelona, Ed. Labor, 1934.

<sup>57</sup> BERTI, L.: *op. cit.*, pág. 4.



11. *La Magdalena arrepentida*,  
1596-1597, Roma, Galería  
Doria-Pamphili



santos son puramente físicos y no divinos<sup>58</sup>, a obras suyas donde el santo representado *no tenía decoro ni aspecto de santo, sentado con las piernas abiertas y con los pies burdamente mostrados al pueblo*<sup>59</sup>, o al contrario destacando cualidades como el hecho de que *transformó en belleza de arte lo que en la naturaleza es repugnante*<sup>60</sup>, y que *sin tener maestros ni preceptos... a tantísimo se atreviera*<sup>61</sup>; lo que por otra parte es falso, pues maestros y preceptos traía desde Milán, y luego los perfeccionó en Roma.

Para seguir refiriéndose al carácter rebeide o disidente de la vida; y en menor medida a la pintura, cuya disidencia entendida como modernidad analizaremos en el siguiente punto de este estudio; nada mejor que remitirnos a sus críticos coetáneos o cercanos en el tiempo —sin hacer referencia a los propios documentos policiales que atestiguan dicha problemática, y que ya hemos referido aquí— como lo son Baglione o Bellori. Giovanni Baglione es uno de los que mejor nos puede ilustrar esta circunstancia, ya que el mismo interpuso una denuncia contra Caravaggio fechada el 28 de agosto de 1603<sup>62</sup> por calumnias de éste y sus amigos pintores (Onorio Longo y Oracio Gentileschi) respecto a sus obras. Así, Baglione nos habla de un pintor satírico y altanero con excesivo ardor de espíritu, coincidiendo en esto con la mayoría

<sup>58</sup> *Ibidem*, págs. 4-7. Refiriéndose a la primera versión del *San Mateo y el ángel* de la Capilla Contarelli.

<sup>59</sup> BELLORI, P.: *Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 294.

<sup>60</sup> SELVATICO, P.: *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 1856; en OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 12.

<sup>61</sup> ROSINI, G.: *Storia della pittura italiana, 1839-1847*; en OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 12.

<sup>62</sup> BAGLIONE, G.: *Le Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1642, págs. 136 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, págs. 273-278.

de autores que achaca sus delitos a su carácter demasiado irascible y un poco díscolo, que a cada paso tenía ocasión de romperse el cuello o poner en peligro la vida ajena<sup>63</sup>. Pietro Bellori nos ofreció la visión de un hombre pendenciero y violento que despreciaba el arte de Rafael (algo sumamente matizable en la obra caravaggiesca dado sus contenidos pseudorenacentistas) y que hizo pasar a una prostituta por la Magdalena arrepentida (Fig. 11) de su cuadro de 1596-1597 conservado actualmente en la Galería Doria Pamphilli de Roma, llegando a decir textualmente que Caravaggio *pregonaba que sabía salir de las tabernas, y que, pobre de invención y de diseño, sin decoro y sin arte, pintaba todas las figuras con una misma luz y en un mismo plano*<sup>64</sup>, o ... *se dejaba ver por la ciudad con la espada al flanco y hacía profesión de armas, aparentando atender a cualquier cosa menos a la pintura. Discutiendo en un juego de pelota con un joven amigo suyo, se pegaron con las raquetas y de ahí pasaron a las armas, y él dio muerte al joven y quedó también herido*<sup>65</sup>. Giulio Mancini o Joachim Von Sandrart algo más tarde tendrán opiniones similares respecto al carácter social de Caravaggio si bien no se centran tanto en estos aspectos y dulcifican algo sus relatos. Mancini se refiere a sus desmanes como *extravagancias causadas por ardor y viveza de temperamento*<sup>66</sup> y Von Sandrart nos cuenta que *era muy difícil tratar con él [...] pendenciero y excéntrico, y gustaba de buscar pelea*<sup>67</sup>. Por último Karel van Mander nos dijo respecto a Caravaggio;

*Más también junto al trigo esta la cascarilla, porque él no se sujeta con constancia al estudio, sino que tras quince días de trabajo se pasa un mes o dos fanfarroneando con la espada al flanco y un criado detrás, yendo de un juego de pelota a otro, siempre dispuesto a entrar en riñas o alborotos, con el resultado de que es muy penoso tratar con él*<sup>68</sup>;

<sup>63</sup> FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, págs. 313-316.

<sup>64</sup> BAGLIONE, G.: *Le Vite de Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1642, págs. 136 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 277.

<sup>65</sup> BELLORI, P.: *Vite de Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, págs. 279- 295.

<sup>66</sup> *Ibidem*: pág. 289.

<sup>67</sup> BELLORI, P.: *Vite de Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 291.

<sup>68</sup> MANCINI, G.: *Trattato...*, Mss. It. 5571, Venecia, Biblioteca Marziana, págs. 59-61; en BELLORI, P.: *Vite de Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 299.

<sup>69</sup> VON SANDRART, J.: *Teusche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlcrey-Künste*, Nuremberg, 1657, págs. 189 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 306.

<sup>70</sup> VAN MANDER, K.: *Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders... Het tweedle Boeck van het Leven der schilders*, Tot Alkmaer, 1603, T'LEVEN VAN NOCH ANDER ITALIAENSCHEN DIE TECHENWOORDIGH TE ROOM ZIJN, [parte III de Het Schilder-Boeck..., Haarlem, 1604], fol 191 recto; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 302.

volviendo con esto a las expresiones más contrarias a la persona del pintor de Baglione o Bellori.

Caravaggio fue quizás *el primer bohemio consecuente... y su rebeldía contra la autoridad y su violento y anárquico carácter le ocasionó más de un conflicto con la policía*<sup>71</sup>, siendo esto el detonante que haga que el profesor Eugenio Carmona Mato<sup>72</sup> (muy acertadamente a nuestro parecer) lo ubique como recuperación a través de su papel transgresor de la Italia artística del grupo Valori Plastici, del Novecento o la Pintura Metafísica; si bien estos no supieran asumir lo verdaderamente pictórico de su rebeldía, sino solamente su postura social disidente; y después en las rebeldías artísticas de los años 70 y 80 del siglo XX en géneros totalmente modernos como el cinematográfico a través del uso de influencias de su luz en el cine expresionista o el cine negro americano a través de Eisenstein, D. W. Griffith, o Charles Chaplin, del crudo neorrealismo de Pier Paolo Pasolini con el que comparte el uso y representación de los tipos más bajos de la sociedad o del director británico Derek Jarman en la película dedicada a nuestro pintor; donde hace evidente una de las máximas provocaciones del pintor en la ambivalencia de sus personajes, que lo mismo pueden ser santos que prostitutas, ejerciendo todo un ejemplo de lo que supone en parte la *Agudeza y arte de ingenio* del barroco de Baltasar Gracián<sup>73</sup>. Todo esto ha llevado a considerar la *mala fama como buena fama*<sup>74</sup> en Caravaggio, ejemplo de pintor rebelde y genial cuya disidencia lo une a Giordano Bruno sobre todo a través de su contexto epocal, como bien nos dice Eugenio Carmona:

*El pintor había vivido en un continuo conflicto, social y psicológico, público y privado con un sistema cerrado sobre su propio carácter represivo e intolerante. Muchos historiadores no lo planteaban, pero las disidencias desgraciadas de dos coetáneos de Caravaggio, Giordano Bruno y Galileo, servían de referente*<sup>75</sup>.

## MODERNIDAD

Michelangelo Merisi da Caravaggio fue sin lugar a dudas el creador o impulsor definitivo que consagró el naturalismo, también conocido por muchos como realismo luminista; una de las tendencias capitales de la historia del arte cuando en Roma aún pervivían las sofisticaciones manieristas o nacía el clasicismo de los Carracci, apostando en todo momento por el natural e introduciendo en el lenguaje plástico formas de contraste conocidas como "tenebrismo" (aunque no defendamos esta acepción para el arte de Caravaggio) que influirán después en toda Europa a través de movi-

<sup>71</sup> WITTKOWER, R.: *op. cit.*, pág. 45.

<sup>72</sup> CARMONA MATO, E.: *op. cit.* pág. 37.

<sup>73</sup> *Ibidem*: pág. 97.

<sup>74</sup> *Ibidem*: pág. 20.

<sup>75</sup> CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 34.

12. *Concierto o Música de algunos jóvenes, detalle, hacia 1595-1596, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Foundation*



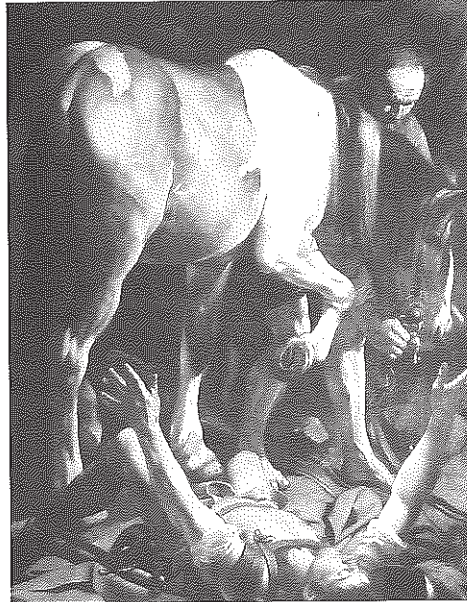
mientos como el naturalismo español de Ribera, Ribalta, Maino o Velázquez, en los Países Bajos a través de Rembrandt, o en Francia a través de Georges de la Tour; sin olvidar que fue de los primeros artistas que trató con primacía artística de primer orden a las escenas de género o los bodegones, como es el caso de *La Cesta de fruta* pintada en torno a 1596 conservada en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán o el cuadro conocido como *Il Fruttaiolo* de la Galería Borghese de Roma pintado hacia 1593 o 1594.

Giordano Bruno por su parte fue uno de los primeros filósofos en defender posturas materialistas estando inserto en la doctrina católica, en reconocer el heliocentrismo, la existencia de otros mundos y del Universo o en apadrinar el neoplatonismo de inicios del barroco en un contexto marcadamente aristotélico, todo lo cual le llevó a la muerte en la hoguera como hereje; lo mismo que ocurriera algunos años después a Galileo por defender como él las posturas heliocéntricas. Bruno se relaciona con Caravaggio en varios aspectos de su filosofía, y así uno de los puntos comunes más claros se establece en la filosofía natural-visual que compartieron en sus respectivas obras, y que en el caso de Giordano fue germen de la posterior obra dieciochesca de Schelling que pone las bases de movimientos como el romanticismo, o en el de Caravaggio punto de partida de la recuperación de su arte por el neoclasicismo de David o por el realismo de Courbet junto al romanticismo de Gericault.

Analizando los rasgos de modernidad de Caravaggio nos encontramos con referencias a su luz, sus composiciones, las posturas y gestos de sus personajes, sus modelos populares, la no asunción de reglas, la polisemia de sus imágenes y los segundos significados, o el principal rasgo identificado con lo que se ha venido en lla-



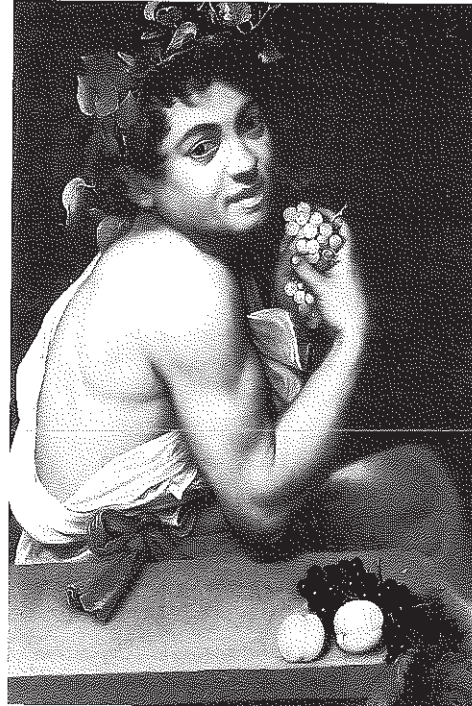
13. *La conversión de San Pablo, primera versión, 1600-1601, Roma, colección Odescalchi*



mar su poética natural-realista; pero podemos empezar por el hecho de ser unos de los primeros pintores que dio el mismo tratamiento plástico y formal a una escena de género y a una de historia, poniendo las bases de géneros artísticos como los bodegones o las naturalezas muertas que cobrarán gran importancia en el barroco del siglo XVII a través de las vanitas o alegorías de la muerte, suponiéndoles un grado de artisticidad del que hasta entonces carecían. Como ejemplo tenemos obras como *La Cesta de fruta* de la Pinacoteca Ambrosiana, los bodegones que aparecen en los primeros planos de obras como *el Bacchino malato* (Fig. 14) de la Galería Borghese de Roma pintado hacia 1593-94, o *el Baco* (Fig. 11) del Museo de los Uffizi en Florencia pintado hacia 1596, u obras donde asocia los bodegones a personajes populares instaurando una tipología plástica que culminará en el costumbrismo como son *Il Fruttaiolo* de la Galería Borghese o *el Muchacho mordido por un lagarto* de la Fundación R. Longhi de Florencia, para acabar en algunas en las que plantea únicamente escenas naturalistas de género y costumbres, como son *Las Buenaventuras*, *los tramposos*, *El tañedor de laúd* del Metropolitan de Nueva York de entre 1596-1597 o *el Concierto* (Fig. 12) del mismo museo y realizado por las mismas fechas para el Cardenal Francesco María del Monte, donde ya inserta elementos iconográficos mitológicos que marcan su transición a la denominada fase monumental romana en la que adopta dichos temas mitológicos y otros de temática religiosa encargados por sus diferentes comitentes individuales y corporativos, que serán los que le acompañen hasta el final de sus días en las playas de Porto Ercole. Estos temas suponen la primera etapa artística de Caravaggio, y se caracterizan por la ausencia de fondos arquitectónicos o paisajísticos abandonados por espacios neutros donde no existe localización geográfica posible; lo cual mantendrá durante toda su vida; el escaso número de figuras, y sus situaciones cercanas al espectador mediante el uso primeros planos; donde además algunos estudiosos han observado ciertas inclinaciones homosexuales de tipo andrógino en la morbilidad de figuras como las del *Concierto de algunos jóvenes* (Fig. 12) o *Il Fruttaiolo*. La importancia que Caravaggio concede a sus escenas o elementos de

14. *Bacchino malato, hacia 1593-1594, Roma, Galería Borghese*

género se evidenció ya en su época mediante opiniones como la de V. Giustiniani que dijo que *Caravaggio concedía la misma importancia a flores que a temas de historia*<sup>76</sup>, y también siglos más tarde en estudiosos como F. Villot que constataban la igualación de géneros en nuestro pintor diciendo que *ofrecía igual elevación en retratos, escenas sagradas, o en temas de género, flores, o frutas*<sup>77</sup>.



Esta inclinación de Caravaggio hacia las escenas de género; como son las naturalezas muertas, la pintura de objetos, etc.; serán el punto de partida hacia el realismo mediante la desmantelación de las jerarquías temáticas y la elección de una pintura sin sujeto aparente y sin acción, más idónea para acercarse a la verdad y liberarse de mitos, ideologías y falso decoró, que supusieron que su pintura fuera considerada como una pintura nueva y polémica en cuya revolución había un profundo conocimiento del arte, los hechos, las obras y las diferentes escuelas artísticas; pese a lo cual no se evitó que fuera rechazada por diferentes personajes e instituciones de la época que retiraron de las iglesias y palacios romanos algunas de sus obras, como así lo fueron las primeras versiones del *San Mateo y ángel* de la Capilla Contarelli desaparecido en Berlín durante la segunda Guerra Mundial y la *Conversión de San Pablo* (Fig. 13) de la Capilla Cesari conservado actualmente en la Colección Odescalchi de Roma, *La muerte de la Virgen* del Museo del Louvre o la *Virgen de los Palafreneros* de la Galería Borghese. Las causas que causaron estos rechazos nos pueden ofrecer notas relevantes acerca de la modernidad y revolución que supusieron las pinturas de Caravaggio en la Roma de finales del siglo XVI y principios del XVII, y así nos son de mucha utilidad las palabras de Bellori:

<sup>76</sup> CHECA CREMADES, E y MORÁN TURINA, J. M.: *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1982, pág. 28.

<sup>77</sup> VILLOT, E: *Notice...*, 1852, en OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 12.

*Comenzó entonces la representación de cosas groseras, buscándose lo sucio y lo deforme... Son sus ropajes, calzas, calzones y gorras, y al pintar cuerpos dedican toda su atención a las arrugas y los defectos de la piel y contornos, haciendo los dedos nudosos y los miembros deformados por la enfermedad.*

*Por estas cosas ofendió Caravaggio y se retiraron sus cuadros de los altares, como hemos relatado en el caso de San Luis. La misma suerte corrió el Tránsito de la Virgen en la iglesia de la Scala, retirado porque imitaba con demasiada exactitud el cadáver hinchado de una mujer. También el cuadro de Santa Ana fue descolgado de uno de los laterales menores de la basílica vaticana, porque la Virgen y el Niño desnudo estaban retratados de manera indecente, como se puede ver en la Villa Borghese. En Sant'Agostino se ofrece a la vista la suciedad de los pies del peregrino, y en Nápoles, entre las Siete obras de Misericordia, hay un hombre que alzando la frasca bebe con la boca abierta, de modo que el vino le cae por encima indecorosamente. En la Cena de Emaús, además de las formas rústicas de los dos apóstoles, y de haber figurado al Señor joven, y sin barba, el huésped asiste con un gorro en la cabeza, y en la cabeza hay un plato con uvas, higos y granadas fuera de estación. [...] ...fue muy dañino y trastocó todas las hermosuras y buenos usos de la pintura.<sup>78</sup>*

Con éste texto se hace evidente que uno de los rechazos más importantes hacia la obra de Caravaggio fue la falta de decoro; o apropiación de representaciones de santos y figuras religiosas de primer orden; y las consiguientes adecuaciones de vestimenta, elementos, posturas o modelos, que topaban de manera frontal con la predilección y asunción evidente por parte de Caravaggio de los modelos naturales procedentes de los bajos fondos de Roma por los que él mismo se movía, *dejando atrás la Idea de la Belleza*<sup>79</sup> impuesta en el renacimiento y continuada luego en la complejidad manierista y el arte clasicista barroco de Anibale Carracci; quien para Bellori había salvado la nobleza del arte pictórico. Sin embargo todos estos rechazos están compensados de alguna manera por la acogida de esas obras rechazadas de un modo inmediato por personajes influyentes de la época cercanos a los círculos intelectuales y artísticos más elitistas de Roma y la península itálica; como es el curioso caso de la compra por parte de Rubens de *La muerte de la Virgen* (Fig. 15) para el duque de Mantua; dando a entender que la obra de Caravaggio a la vez que era rechazada por parte de la sociedad de su tiempo era admirada por verdaderos entendidos que vieron en su plástica la modernidad incipiente que ésta implicaba y que conducía a la plenitud del lenguaje barroco.

<sup>78</sup> BELLORI, P.: *Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, págs. 293-294.

<sup>79</sup> AGUCCHI, G. B.: *Trattato...*, 1607-1615, en OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 10.

Las relaciones que mantuvo Caravaggio con los círculos privilegiados de Roma nos sirven para constatar que la disidencia de Caravaggio se alternó con la implicación con comitentes y corporaciones de alto nivel cultural e influencia política; que a su vez explican que su arte pasa de ser meramente realista convirtiéndose en ocasiones en realizaciones polisémicas y anfibológicas que encierran significados poéticos o alegóricos que estudiosos como Calvesi asocian a interpretaciones cristológicas; como fueron desde sus inicios milaneses los Colonna o los Sforza, o los Barberini, Gonzaga o Borghese, con los que contactó en Roma a través de su relación con el Cardenal Francesco María del Monte. Así, Caravaggio mantendrá pese a sus continuos problemas con la justicia relaciones de tipo privilegiado con importantes personajes religiosos y políticos de Roma y la península, asumiendo pese a la modernidad que transportaba su obra las relaciones de mecenazgo y comitencia que la época establecía de manera normalizada para los oficios artísticos, de la misma manera que Giordano Bruno mientras se enfrentaba al régimen eclesiástico contrarreformista o calvinista por media Europa, se acogía a la protección de monarcas como Enrique III en París, Rodolfo II en Praga o Isabel I en Londres, o de nobles europeos como el Conde de Castelnaud, Sir Philip Sidney o el duque Enrique Julio; suponiendo tanto en el caso de Caravaggio como en el de Bruno una doble relación de modernidad disidente y asunción de las relaciones de influencia social con las fuentes de poder social, cultural, político y religioso de la época que vio nacer el barroco.

Si seguimos rastreando la modernidad formal de la obra de Caravaggio nos encontramos con las normas compositivas que rigen sus obras, unas normas que presentan marchamos de modernidad en el mismo instante en que abandonan de un modo claro las complejas organizaciones de los diferentes y abundantes elementos que conformaban las composiciones manieristas, y que no obstante; como dice Luciano Berti<sup>80</sup>; nunca se ven faltas de dinamismo o asunción de la historia que representan, evidenciando con ella una *nueva concepción estilística ... para la que se sirvió principalmente de dos medios, luz y composición*<sup>81</sup>. Las composiciones de Caravaggio fueron vistas por Weisbach<sup>82</sup> como claros aportes rupturistas frente al manierismo mediante la ruptura de la centralización con modelos fuertes y rígidos donde primaban las diagonales y los trazos sesgados, conformando ejemplos tan característicos como los de composición en aspa; creados la mayoría de las veces por focos de luz; que se observan en *El Martirio de San Mateo* de la Capilla Contarelli, y que evidencian un nuevo modo de representación óptica fruto de la combinación magistral de luz imbuida de un nuevo valor estructural, color lombardo y composición de equilibrio ortogonal donde todo es sonoro, escandido y concreto, de modo que *gestos, sentimientos, espacio, volumen, color o luz conforman dibujos*

<sup>80</sup> BERTI, L.: *op. cit.*, pág. 3.

<sup>81</sup> MARANGONI, M.: *Il Caravaggio*, 1922, en OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 12.



compositivos donde las gestes del pueblo son las protagonistas<sup>83</sup> proponiendo un natural-realismo que será la base de gran parte del barroco europeo, y que en su últimas obras *crea un espacio que engendra una relación inusitada con las figuras, manejado de manera absolutamente nueva, libre, que desconoce los cánones compositivos*<sup>84</sup>. Caravaggio en sus composiciones ofrece toda una *ciencia de ritmos, de acordes, de correspondencia entre los espacios, una sabia distribución de los acentos, y un dibujo extremadamente cuidado y sensible*<sup>85</sup>, y ofrece un punto de vista donde las escasas figuras en muchas ocasiones aparecen en un primer plano cortado por los límites de la tela asumiendo un encuadre que bastantes siglos después será asumido por el denominado séptimo arte, que asumirá las lecciones del maestro milanés como muestras de la modernidad que aquí exponemos. Estas composiciones serán las que en último término, ayudadas por la luz, narren las historias en las obras del pintor lombardo, situándose en cierto punto por encima del naturalismo mediante la trabazón de estas en una nueva sintaxis dinámica que une dramatismo; mostrado en la *manera sobria, contenida, esencial, pero intensas, rotunda, veraz y cercana de expresar lo dramático*<sup>86</sup>; y significación.

Una vez analizados los roles que las obras de género y la composiciones juegan en la modernidad caravaggiesca podemos centrarnos en analizar el que jugaron los tipos en la elaboración de la que fue la máxima expresión de dicha modernidad. Caravaggio usó como es bien sabido modelos naturales para sus obras, y los escogió de entre los bajos fondos de Roma que él tanto frecuentaba; ejemplificando la conexión de su psicología y su labor plástica; haciendo aparecer en sus obras a prostitutas, chaperos, rudos campesinos y cargadores de puerto, etc.; conformando el grupo llamado *lumpen* o los *pobres de Yaveh*<sup>87</sup>; encarnando a diferentes Santos, e incluso a la propia Virgen María como es el caso de la que se reconoció en la obra *La muerte de la Virgen*; la cual según las fuentes de la época era una prostituta conocida en toda Roma que apareció ahogada en las orillas del Tíber, de ahí su cuerpo hinchado; y que traerá como consecuencia lógica el rechazo de algunas de estas obras por cuanto suponían de clara ruptura del decoro contrarreformista. En la elección de estos tipos se encierran para muchos estudiosos unas hondas cargas espirituales y filosóficas que lo relacionan con nuestro otro personaje estudiado a través del naturalismo, pues estos se ven inmersos en corrientes religioso-sociales encabezadas por San Carlos Borromeo y San Felipe Neri y los Oratorianos que sitúan a Dios en los pobres, harapientos y sucios hombres de las más bajas clases y los más básicos instintos; como lo son los personajes de las obras de Caravaggio; y que en Giordano Bruno se justificarán en la inmanencia de Dios en todas las cosas,

<sup>82</sup> WEISBACH, W.: *op. cit.*, pág. 185.

<sup>83</sup> OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 8.

<sup>84</sup> OTTINO DELLA CHIESA, A. y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 9.

<sup>85</sup> *Ibidem*, pág. 6.

<sup>86</sup> CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 22.

personas y mundos del Universo, siendo dichas corrientes de religiosidad popular bien conocidas por Caravaggio desde su periodo de formación milanesa y posteriormente gracias a sus relaciones con diferentes comitentes cercanos a ellas como fueron el Cardenal del Monte o Vincenzo Giustiniani, todo lo cual ha llevado a considerar a Caravaggio como quien *se mostró como el maestro de la muchedumbre de la calle*.<sup>88</sup>

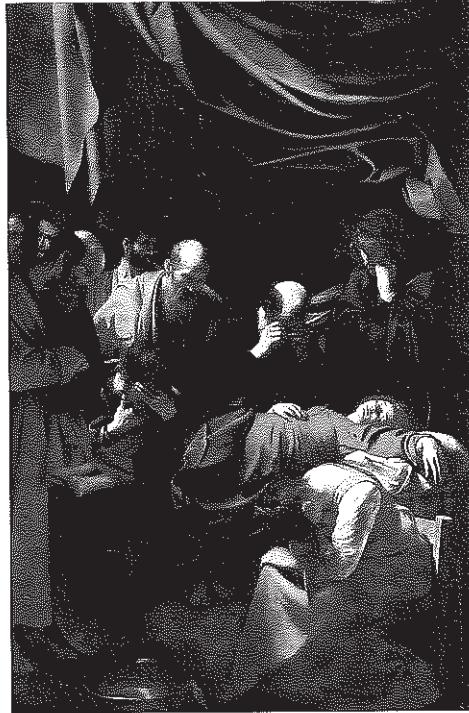
Hasta ahora nos hemos centrado principalmente en la modernidad formal del pintor, pero esta modernidad también reside en los significados, y más concretamente como dice el profesor Eugenio Carmona en la polisemia de dichos significados que hacían de sus cuadros auténticos ejercicios herméticos de erudición cultural elitista favorecida por círculos intelectuales como los del Cardenal del Monte. Dicha polisemia oscila en varias ocasiones entre conceptos como la cristología; tomada como bandera en la interpretación de sus obras por estudiosos como Mauricio Calvesi o Luigi Salerno; las claves sensoriales o sensualistas ligadas a la supuesta homosexualidad del pintor, las provocaciones sociales, la poética conceptista relacionada con la retórica de Baltasar Gracian o el gongorismo en España, las interpretaciones en clave de género, o las meramente natural-realistas. Pero no podemos quedarnos con una o algunas de estas tendencias, pues en total acuerdo con Eugenio Carmona no vemos en Caravaggio sino la suma de múltiples claves interpretativas que hacen de sus obras escenarios propicios para la magia, la mística, la alegoría y la metáfora, el drama, la poesía, o la sensualidad terrenal. Cuadros como el *Bacchino malato* (Fig. 15) o *Muchacho con guirnalda de yedra* de la Galería Borghese han sido interpretados de múltiples maneras<sup>89</sup> que varían entre el simple autorretrato cuando se hallaba convaleciente en el Hospedale della Consolazione, alegoría de los sentidos por Bauch; y consiguientemente ángulo de interpretación en clave homosexual por autores como Frommel o Posner, que además enlaza con determinadas derivaciones de un neoplatonismo humanista representado por Giordano Bruno y otros filósofos que constataban en lo andrógino la perfección filosófica de la integración de los opuestos; ejercicio poético en relación con los ambientes que frecuentaba junto a poetas como Mortuola, Lauri, Marino y sus seguidores —en los cuales entró tempranamente gracias a su amistad con Prospero Orsi que lo introdujo en hermandades como la de *Los Viñeros*, los *Belli Humori* o la *Accademia de los Insensatos*, donde se propiciaban argumentos poéticos de dicha clase— que llevó a Argan a interpretar dicha obra como poesía a la veneciana que usa a Baco como referencia al poeta elegiaco y a la inspiración creativa, la yedra referencia a la inmortalidad del creador-poeta y la palidez alusiva al denominado *furor de Luna* propio del carácter melancólico del poeta; o la *Imitatio Christi* de clave cristológica defendida por Calvesi que ve

<sup>87</sup> *Ibidem*, págs. 112-117.

<sup>88</sup> ALGAROTTI, F.: *Saggio sopra la pittura*, 1762, en OTTINO DELLA CHIESA, A., y GUTTUSO, R.: *Ob. cit.*, pág. 11.

<sup>89</sup> Interpretaciones recogidas en CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 144-145.

15. *La muerte de la Virgen,*  
hacia 1606, París, Museo  
del Louvre



en el joven Baco la simbología del espíritu divino, en las uvas negras y las manzanas verdes las alegorías respectivas de muerte y pecado, en la palidez el dolor de Cristo, en la piedra una forma de *Cristo lapis* o *piedra angular* correspondida con la lápida de la tumba de Jesús, en la corona de yedra la inmortalidad y en la uva verde la resurrección, para finalmente ver en la postura de la pierna cruzada la salida triunfante de Jesucristo del sepulcro. Todas

estas interpretaciones; o mejor dicho, modos de interpretación; se repiten en sus fundamentos en multitud de obras de Caravaggio suponiendo ejemplos continuados de modernidad e inteligencia cultural del pintor, sin tener que excluir en ningún momento alguna de ellas dadas las lecturas polisémicas que hemos constatado en las obras de Caravaggio, y que es en donde residen a la vez sus rasgos de modernidad y de disidencia a través de la provocación y el doble significado de la imagen, que de ese modo deja de referirse como muchos autores han pretendido; como es el caso de Giulio Carlo Argan<sup>90</sup>; solo al "mero dato anecdótico y realista" que es base de su naturalismo para pasar a constituir obras donde se funden realidad, alegoría y capricho poético bajo la asunción de libertad sin ataduras a reglas que se evidenció en Giordano Bruno cuando éste dijo que *la poesía no nace de las reglas, las reglas nacen de la poesía*<sup>91</sup>; lo que tendrá su paralelo en Roger Bacon, y su contrapunto en tratados artísticos como el de Lomazzo.

La magia o el misterio es uno de los efectos aludidos frecuentemente al hablar del espacio ilusorio que las figuras y la luz de las obras de Caravaggio crean; ésta magia será la que Giordano Bruno trate en algunas de sus obras; como *Oratio*

<sup>90</sup> En CHECA CREMADES, F y MORÁN TURINA, J. M.: *op. cit.*, pág. 27.

<sup>91</sup> En CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 49.

valedictoria (Wittenberg, 1588), *De Imaginum, De magia, Theses de magia, De magia matemática, De rerum pincipiis, Medicina Iulliana, Lampas triginta statuarum*, o en pasajes de *De Umbris Idearum*; o la que autores como F. Algarotti vieron en ... *la magia de su claroscuro*...<sup>92</sup> al tratar de las obras de Caravaggio. Las interpretaciones mágicas o mágico-esotéricas en el barroco suponen unos de los puntos más peculiares de este periodo artístico y se han aplicado fundamentalmente a las interpretaciones de la naturaleza; y por consiguiente al naturalismo; desde autores como Paracelso, Nicolás de Cusa, Pico della Mirándola o el mismísimo Giordano Bruno, cuyas lecciones acerca de la materia serían largas de explicar y se saldrían fuera de los límites de nuestro estudio, con lo que solo apuntaremos la posible relación que ciertas obras de Caravaggio pueden tener con los usos mágicos del barroco asimilables en el misterio y extrañamiento que envuelve a sus figuras en espacios ilusorios habitados e imperceptibles llenos de densas atmósferas alentadas por un *hondo sentido de percepción de los más recónditos sentimientos del alma humana*<sup>93</sup> que se entienden desde las relaciones que el pintor mantuvo con círculos poéticos conceptistas y neoplatónicos que mantenían la concepción del saber como un conocimiento hermético; tal y como lo planteaba Giordano Bruno en sus obras referentes a la magia en paralelo con la concepción infinita del nuevo Universo copernicano, donde por ejemplo establecía entre sus nueve acepciones del mago dos que bien se pudieron aplicar a Caravaggio y que él definía como *magia natural*:

*En segundo lugar, mago equivale a hacedor de maravillas mediante la sola aplicación de los activos y los pasivos, como en la medicina y en la alquimia según género; y a éste se llama comúnmente magia natural. [...] En cuarto lugar, cuando [la magia obra] por la virtud de antipatía y simpatía que hay en las cosas que mueven, transmutan y atraen, cuales son las especies del imán y similares, cuyas obras no se limitan a las cualidades activas y pasivas, sino que se refieren al espíritu o alma que existe en las cosas; y a ésta se le llama con propiedad magia natural*<sup>94</sup>.

El neoplatonismo que pone las bases de gran parte de la filosofía de Giordano Bruno es una de las pautas de modernidad más relevantes de éste. Aquí hemos analizado ésta como respuesta disidente a un ambiente y contexto claramente aristotélico, la cual reconocemos desde nuestro punto de vista —que a todas luces vemos arriesgado y falto de corroboración científica, pero que como toda interpretación interpela a la subjetividad evidente— como concomitante a la androginia de algunos de los personajes caravaggiescos a través de la relación del

<sup>92</sup> ALGAROTTI, F: *Saggio sopra la pittura*, 1762, en OTTINO DELLA CHIESA, A.; y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 11.

<sup>93</sup> AA. VV.: "Barroco" en *Historia Universal de la Pintura*, vol. 4., Madrid, Espasa Calpe-Planeta De Agostini, 1997, pág. 26.

<sup>94</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I. (ed.): *op. cit.*, págs. 237-238.



pintor con círculos intelectuales de reminiscencias renacentistas donde se concebía éste estado físico como el de la perfecta unión espiritual y física de los contrarios, al igual que lo hacían filósofos como Bruno. Éste neoplatonismo hace que Bruno mantenga como nota identificativa de sus obras el ideal heroico renacentista desplazado hacia lo espiritual considerando el éxtasis heroico como el estado espiritual de perfecta unión entre hombre, todo y divinidad<sup>95</sup>, que podemos trasladar de un modo arriesgado a la relación a que Caravaggio somete sus figuras cuando se interponen con la divinidad, o incluso cuando estas encarnan a la divinidad; estableciendo una unión global que a través del naturalismo generalizado y los tipos populares particulares funde la divinidad narrada con la humanidad representada en un mismo cuerpo y en un mismo espacio místico y espiritual, de modo que Dios y sus Santos se encarnen en los más desfavorecidos siguiendo las corrientes contrarreformistas de religiosidad popular ya aludidas de los Borromeo o los Oratonianos.

El naturalismo es el foco principal de atención para evidenciar la relación en la modernidad entre Giordano Bruno y Caravaggio, respecto a esto se ha dicho que Caravaggio *se dejaba llevar por la verdad natural tal como se presentaba ante sí*<sup>96</sup>, que *transformó en belleza de arte lo que en la naturaleza era repugnante*<sup>97</sup>, que *"hizo una interpretación libertina de la mimesis aristotélica"*<sup>98</sup>, o que *"no reconocía otro maestro más que el modelo"*<sup>99</sup>, pero la realidad es más compleja y se evidencia por ejemplo en *la esencialidad o la parquedad de unas imágenes de mimesis muy densa o veraz en un escenario desnudo en el que jugar plástica y poéticamente con la luz, las sombras, y color y la corporeidad de las figuras...*<sup>100</sup>, que se apartan por ejemplo mediante espacios vacíos del puro realismo pretendido por algunos de sus biógrafos o estudiosos, pese a lo cual hasta su recuperación a finales del siglo XVIII se le calificó mediante frases como *monstruo del ingenio y del natural*<sup>101</sup> o interpelaciones como [...] *¿quien pintó jamás y llegó a hacer tan bien... casi sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, más solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba...?*<sup>102</sup>. El naturalismo como dice Eugenio Carmona se vio en parte favorecido y potenciado por la Contrarreforma *"en su acercamiento al natural y veracidad representativa"*<sup>103</sup>.

<sup>95</sup> CHECA CREMADES, F y MORÁN TURINA, J. M.: *op. cit.*, pág. 229.

<sup>96</sup> FÉLIBIEN, A.: *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres Anciens et Modernes*, 1666-1688, en OTTINO DELLA CHIESA, A., y GUTTUSO, R.: *op. cit.*, pág. 11.

<sup>97</sup> SEIVÁTICO, P.: *Storia estético-critica delle arte del disegno*, 1856; en *Ibidem*: pág. 12.

<sup>98</sup> CHECA CREMADES, F y MORÁN TURINA, J. M.: *op. cit.*, pág. 26.

<sup>99</sup> BELLORI, P.: *Vite de Pittori, Sxultori, et Architetti*, Roma, 1672, págs. 201 y ss.; en FRIEDLAENDER, W.: *op. cit.*, pág. 287.

<sup>100</sup> CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 118.

<sup>101</sup> CARDUGHO, V.: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, G. Cruzada Villamil, 1865.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> CARMONA MATO, Eugenio: *Op. cit.*, pág. 54.

El naturalismo es una de las principales uniones entre la filosofía de Giordano Bruno y la obra pictórica de Caravaggio, este naturalismo bruniano se explica desde la propia modernidad que la ciencia y sus nuevos avances supusieron en los albores del barroco y la relación que ésta sostuvo con el arte; así, Luciano Anceschi nos confirma que:

*parcialmente se intuyó que los nuevos descubrimientos científicos podían armonizarse con el nuevo sentido del arte: con las diversas formas de la arquitectura, con la pintura de la luz y el claroscuro, y con la poética conceptista de la palabra [tan presentes en las obras de Caravaggio, como ya hemos mencionado y volveremos a mencionar respecto a la luz en Caravaggio] en sus múltiples desarrollos en las más lejanas naciones; [...] para indicar la unidad entre ciencia, arte y pensamiento de una época post-renacentista...<sup>104</sup>.*

Esto nos hace pensar que fue en la nueva ciencia, la nueva filosofía; como es el caso de la de Giordano; y la nueva música donde verdaderamente la modernidad del barroco se fundó. La nueva ciencia traerá como consecuencias ya indicadas por Berti el que

*...poco a poco; dadas determinadas circunstancias políticas, religiosas, y sociales establecidas tras el Concilio de Trento; se revelará un infinito de mundos astronómicos [fundamentalmente desde la obra de Copérnico] y la autonomía de las leyes de la naturaleza, conservando (de un modo intensificado para su equilibrio espiritual) anhelos sentimentales y místicos, neoplatónicos, trascendentes y religiosos,...<sup>105</sup>*

Éstos son fácilmente identificables en las obras tanto de Caravaggio como de Bruno mediante el establecimiento de unas nuevas nociones de hombre y naturaleza, donde el hombre ya no es el centro del Universo; puesto que como defendió Bruno se empezó a asumir el concepto de heliocentrismo; y donde se contraponían ideológicamente en aristotelismo y el neoplatonismo como representaciones de poéticas naturalistas y realistas. Ante esto se establecieron dos posturas ya en el siglo XVII, las cuales Croce<sup>106</sup> diferencia entre la activa-positiva dispuesta a asumir la novedad que todo esto implicaba, y la pasiva-negativa dispuesta a frenar todo movimiento; que será la que lleve a Bruno a la hoguera y retire de los altares las obras de Caravaggio. La libertad del pensamiento de Giordano Bruno y su pertenencia a la primera de las opciones de Croce se evidencia mediante textos del propio Bruno como éste:

<sup>104</sup> ANCESCHI, L.: *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991, pág. 30.

<sup>105</sup> BERTI, L.: *op. cit.*, pág. 2.

<sup>106</sup> En ANCESCHI, L.: *op. cit.*; pág. 114.

... así, en presencia de todo sentido y razón, abiertos con la llave de una cuidadísima investigación aquellos claustros de la verdad que nosotros podemos abrir, desnudando la encubierta y velada naturaleza, ha dado los ojos a los topos, iluminando a los ciegos que no podían fijar los ojos y mirar su imagen en tantos espejos que por todas partes se les oponían, ha soltado la lengua a los mudos que no sabían y no se atrevían a explicar sus intrincados sentimientos, enderezado a los cojos, que no eran capaces de hacer con el espíritu el progreso que no puede realizar el innoble y disoluble compuesto; les da la oportunidad de estar tan presentes como si fuesen los propios habitantes del Sol, de la Luna y de los otros denominados astros, demuestra cuánto sean similares o disímiles, mayores o peores aquellos cuerpos que vemos lejos de aquel que está cerca y al que estamos unidos y nos abre los ojos para ver este numen, esta madre nuestra que en su dorso nos alimenta y nos nutre tras habernos producido de sus entrañas, en las que de nuevo siempre nos acoge, y no (nos permite) seguir pensando que ella es un cuerpo sin alma y vida, e incluso hez entre las sustancias corporales. [...] Nuestra razón no está ya aprisionada en los cepos de los fantásticos móviles y motores ocho, nueve y diez<sup>107</sup>,

Donde se evidencia la loa que de la libertad de pensamiento y de los nuevos logros científicos hace Giordano Bruno, y que él traslado a conceptos religiosos como el de Alma o Dios en obras como *Los heroicos Furores* al decir que *el alma no está localmente en el cuerpo [...] El cuerpo, por tanto, está en el alma, el alma en la mente, la mente o es Dios o está en Dios, como dijo Plotino: así como por esencia está en Dios, que es su vida, igualmente por la operación intelectual y la consiguiente voluntad tras tal operación, se refiere a su luz y su beatífico objeto*, poniendo bases a muchas de las concepciones naturalistas de su filosofía que tienen como base respecto a los seres vivos y los objetos la inmanencia de Dios en todas las cosas, manteniendo un paralelismo evidente con el perfil de naturalismo mundano de la obra de Caravaggio; que desde estas filosofías brunianas adquiere el marchamo de divino por la "no escisión naturaleza-Dios"<sup>108</sup> y la citada inmanencia de Dios en todos los seres explicada como *in nullo luogo presente, da nullo luogo absente*<sup>109</sup> en su obra *Spaccio della bestia trionfante*.

La modernidad filosófica bruniana se debe en una de sus principales causas por llevar hasta sus últimas consecuencias los descubrimientos de Copérnico o Ptolomeo; además de ser por ejemplo uno de los primeros filósofos en usar el italiano para sus obras, y que se anticipó al pensamiento de Bacon, Leibnitz, Schelling, o Kant; o por exaltar ante todo la liberación de la razón en el contexto de la

<sup>107</sup> BRUNO, G.: *La cena de las cenizas*, Madrid, Alianza, 1987, págs. 84-85.

<sup>108</sup> MONDOLFO, R.: *op. cit.*, págs. 38-39.

<sup>109</sup> *Ibidem*, pág. 48; *en ningún lugar presente, de ninguno ausente*.

Contrarreforma trentina, intentando de buena fe potenciar la imaginación y el intelecto al referirse a un *ascensus teórico del sentido concerniente a lo corporal regido por el amor, hacia la fantasía regida por el arte plasmada por dicha imaginación e intelecto*<sup>110</sup>, o al abandono de *ideas preconcebidas (anticipatio idola mentis) de la comprensión fiel de la naturaleza (interpretatio) mediante la conformidad objetiva (ex analogía universi)*<sup>111</sup> que tiene sus repercusiones desde nuestro punto de vista en las realizaciones natural-realistas donde aparecen los rostros de interpretaciones polisémicas de Caravaggio, que así obtiene y presenta en sus obras un sólido sustrato filosófico que bebe directamente de Giordano Bruno y la tradición ideológica post-renacentista. El naturalismo supone en la filosofía de Giordano Bruno la principal *ley para la razón humana*<sup>112</sup> pareja a la libertad de pensamiento, cercana a imágenes caravaggiescas como la de la primera versión de *San Mateo y el ángel* desde frases como la que el propio Bruno escribe en *Los Heroicos Furores* refiriéndose a los tipos populares; *vacíos de propio espíritu y sentido, en los que de improviso como en una estancia purificada se introduce el sentido y el espíritu divino*<sup>113</sup>; que bebe directamente de la inmanencia de Dios en todos los seres y en todo el infinito Universo de Bruno —que a la vez es Dios y está en Él, estableciendo lo que Bruno definirá como lo único y lo múltiple— y en el sustrato religioso de la obra de Caravaggio, pues en Bruno *la naturaleza es ahora un gran organismo vivo animado en cada una de sus partes por el 'alma del mundo'* [entrecomillado por la autora], *que es la potencia divina en cada uno de los seres la cual se corresponde con Dios, más íntimo en los efectos de la naturaleza que la naturaleza misma; de manera que si Él no es la naturaleza misma, por cierto es la naturaleza de la naturaleza; y es el alma del alma del mundo, si no es el alma misma*<sup>115</sup>, lo cual que se traslada al óleo mostrando seres rudos y en ocasiones sucios y desarrapados, bases todos ellos de la religiosidad transferida desde la mano al lienzo gracias al pincel de Caravaggio, representando así un nuevo hábito de renacentismo naturalista donde la naturaleza se eleva al rango de lo divino en los seres más desfavorecidos, en *los pobres de Yaveh*<sup>116</sup>.

<sup>110</sup> BERTI, L.: *op. cit.*, pág. 4.

<sup>111</sup> MONDOLFO, R.: *op. cit.*, pág. 34.

<sup>112</sup> *Ibidem*: pág. 35.

<sup>113</sup> En BERTI, L.: *op. cit.*, pág. 5.

<sup>114</sup> SOTO BRUNA, M. J.: *La metafísica del infinito en Giordano Bruno*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, pág. 21.

<sup>115</sup> BRUNO, G.: *Spaccio de la bestia trionfante*, II, pág. 179, en MONDOLFO, R., *op. cit.*, pág. 52.

<sup>116</sup> CARMONA MATO, E.: *op. cit.*, pág. 112.