

ANTONIO R. ROMERA

CRITICA DE ARTE

(Introducción a la pintura seiscientista)

---

El tema del caravagismo centra uno de los problemas más interesantes planteados en la investigación del desarrollo de las artes plásticas. Al traerlo aquí no hago sino insistir —una vez más— en la serie de materias y asuntos que desde hace tiempo me obsesionan.

Por cierto que estas meditaciones responden a un estado casi colectivo de la crítica universal —quiero decir de un determinado sector de la crítica. Muchas veces obramos como si determinados estímulos externos movieran en nosotros algún oculto resorte. Nuestras palabras constituyen así el eco de otras anteriores, o nacen de una incitación insospechada, uniéndose al palpitar de lo que se siente como adscrito a un cierto estilo temporal.

El caravagismo ha sido el tema tratado por muchos eruditos y especialistas en lo que va corrido del siglo, acaso tal vez porque en cada momento de la historia se hace urgente la tarea de hallar nuevos contenidos en el repertorio cultural de esa historia.

Este afán por penetrar en los secretos de un estilo pictórico se ha beneficiado con diversos factores venidos desde zonas aparentemente extrañas entre sí. Yo no creo, sin embargo, que la existencia de estímulos distintos pero coincidentes dados en la reivindicación de unas determinadas normas figurativas del pasado, sea cosa casual. Al contrario, la concurrencia de tales estímulos está provocada por fuerzas que tienden a sumarse, desde sus campos de influencia, para el resultado definitivo.

Acaso la alusión —siquiera sea de pasada— a datos concretos aclarará lo que deseo decir.

En 1862 se produjo en París un hecho mínimo al que naturalmente no se le presta la importancia merecida. Champhleury publicó un libro sobre los hermanos Le Nain, de donde vino a crearse la notoriedad de esos pintores. Pero no era esto lo decisivo. El libro, titulado *Les peintres de la Réalité sous Louis XIII: les frères Le Nain*, acuñaba una expresión destinada a tener con el curso de los años larga fortuna y fecunda descendencia: *Los pintores de la realidad*. Se llama así en la moderna historiografía de arte al núcleo de artistas que de un modo más ostensible cultivan el realismo extremo en cualquiera de sus formas. Las páginas de Champhleury constituyen un hecho de

importancia decisiva, y, si entonces no pudo anticiparse su significación, extraña sobremanera que la crítica posteriormente no haya reparado en ello.

Como quiera que sea, dicho episodio constituye un primer esguince de la rehabilitación de Miguel Angel de Caravaggio. Porque el bergamasco rebelde, inquieto, errante, puede ser estimado, si no como el embrión de los maestros de la realidad, por lo menos el que de un modo más consciente, deliberado e intenso lleva a la tela los supuestos plásticos que tras él vendrían a formar uno de los grandes estilos europeos.

De manera, pues, que el toque de atención y el indicio germinal del interés de la crítica por el arte del seiscientos está en la sagacidad del crítico y novelista del realismo: aludo a Champhleury.

El segundo indicio debe verse en el resurgimiento del gusto por el análisis y estudio del movimiento barroco. La estética de las *formas que vuelan* —como la designa Eugenio d'Ors— es una superación del manierismo, lo mismo que el estilo caravagesco reacciona contra la tendencia afectada en que cayeron los seguidores de Miguel Angel Buonarroti. Barroquismo y naturalismo tenebrista guardan muchos puntos de contacto y hasta hermandades sutiles. Así, la inclinación al estudio de la corriente barroca necesariamente despertaría ecos y resonancias que iban a producir algún cambio —como el descubrimiento de los hermanos Le Nain— en la posición de los críticos y eruditos frente a los estilos pictóricos.

Es evidente, por otra parte, que la reacción contra el manierismo de quienes sentían amor hacia la expresión directa de la realidad, tenía que producirse. Los manieristas se entregaron al juego decorativo y de estilización descoyuntada de formas, más que reales, inventadas. (Ejemplo extremo es Parmigianino). Los primeros naturalistas caravagescos tropiezan con la segunda fase del manierismo —Bronzino, Primaticcio, Bellange— en donde las estructuras se hacen escurridizas, esquivas, contorsionadas, y el cuadro se transforma en pura tracería ornamental.

Los estudios de Roberto Longhi en nuestro tiempo suponen ya el primer intento de una interpretación profunda y formal de los problemas planteados por la pintura de Miguel Angel de Caravaggio. Sin embargo, no podemos olvidar un largo ensayo publicado en 1912 por Ortega y Gasset, es decir, dieciséis años antes que las investigaciones de Longhi. En este ensayo por modo tangencial se traza la anatomía de ese grupo de pintores que buscan la esencialidad visible de las cosas: "Los naturalistas —dice el filósofo— (...) reúnen en el cuadro una serie interminable de actos visuales; han estudiado previamente cada cosa y cada parte de cada cosa; han investigado con idéntica acribia las figuras que han de ocupar el primer plano y las que han de asentarse en el último; han averiguado las deformaciones que el aire intermedio impone a los cuerpos lejanos; han aprendido anatomía, perspectiva física. Se acercan a los cuerpos armados de todas armas como si fueran a conquistar el áureo bellocino. Y esto son, en realidad, las cosas para ellos: sublimes riquezas que contemplan los ojos codiciosos. Porque son verdaderamente sensuales y amantes de las tierras y de las realidades sobre la tierra. Sus globos oculares se acomodan a cada distancia y a cada cosa: se afanan en

su persecución. La realidad reina sobre el pintor como la mujer amada en la hora del paroxismo”.

Me he demorado en la cita porque con ella detenemos un instante la atención sobre la más exacta definición de lo que esa pintura viene entregándonos desde que Miguel Angel Merisi hizo sus nupcias inesperadas con la más viva y entrañable realidad.

Claro es que para llegar a la aceptación de los rudos contrastes del tenebrismo caravagesco hubo de producirse un estado de creciente tedio por las formas idealizantes de los que se llamaban a sí mismos “manierosos”. El realismo de cuévano o bodegón con sus relieves enérgicos opuestos a sombras profundas, debió luchar, como toda innovación, contra la rutina. El realismo —según el tópico del uso— implicaba carencia de inventiva y fantasía, prosaísmo, vulgaridad, desdén por las fulguraciones poéticas, enemistad con la jerarquización espiritual de los asuntos.

Todo esto se pensaba en los años finales del siglo xvi cuando las telas del joven Merisi se enfrentaban al gusto de entonces. Y todo esto volvió a pensarse también hacia finales del siglo xix, cuando a punto de estragarse el paladar habituado a una pintura buscadora de exquisiteces, se oyeron las fuertes voces de los maestros de la realidad. Hubo resistencias, pero el paso germinal estaba dado.

Otra etapa en el “regreso” de la fama del pintor debe ser considerado el “descubrimiento” del francés Georges de La Tour, famoso hoy por un corto número de telas en las que aborda casi preferentemente temas nocturnos.

En 1915 el erudito alemán Hermann Voss publicó en la revista *Archivos para la historia del arte* un estudio sobre ciertos cuadros de los museos de Nantes y de Rennes en los cuales veía la misma mano: la de Georges de La Tour y, por tanto, la “aparición” de testimonios tangibles de un artista del cual sólo se conocía el nombre y ninguna obra. A partir de ese momento la notoriedad del gran pintor de las “noches” comenzó a crecer de manera intensa e incontenible.

Un nuevo argumento se presentaba de pronto a los sostenedores del caravagismo por la evidente relación —sin duda más superficial que profunda— existente entre las obras de ambos pintores. A ello se unió en 1934 la exposición abierta en París con el nombre de *Los pintores de la realidad*, que consagró definitivamente a de La Tour, y en donde se vio la tendencia creciente hacia los maestros realistas que parten de los supuestos explayados en la obra del italiano.

Caravaggio es, dentro de la evolución de la pintura occidental, un *pintor clave*. Llamo así a los maestros que, además de realizar una obra significativa por sí misma, la cargan de materia explosiva que vendrá a modificar el arte en algún momento indeterminado del futuro con su acción retardada. Sin Michelangelo Merisi no se entendería la evolución de la pintura a finales del siglo xvi y comienzos del xvii. Se dan estos casos en la historia de las artes plásticas. En ellos la importancia de la obra de un artista es mayor por

sus implicaciones y efectos sobre la posteridad, que por los propios valores intrínsecos subyacentes en la obra.

Caravaggio hizo un arte beligerante, de lucha contra los estilos dominantes en su tiempo. Más aún, su pintura es de tal naturaleza explosiva e insólita, que los efectos se prolongan muchos años y hasta siglos después. Ante sus cuadros de tan violento relieve, de tan rudos contrastes, algunos espíritus anegados de tradición, temerosos de innovaciones, conservadores en suma del fácil camino seguido hasta entonces, se escandalizan y proclaman la subversión y el golpe de estado artístico. "Este hombre —dice Poussin— ha venido a destruir la pintura". Es, como se puede ver, un ejemplo significativo.

Pero, ¿quién es este hombre? Porque su historia no es ni desdeñable, ni mucho menos para ser olvidada.

Nació Miguel Angel Merisi en la aldehuela de Caravaggio (de donde le vendría el apodo), cerca de Bérgamo, en 1573. Se forma en Milán con Simón Peterzano. En esos años de aprendizaje los talleres de Lombardía reciben un influjo sutil y casi imperceptible. Es el manierismo.

Pintor clave he llamado al Caravaggio. Su obra es en primer lugar un antídoto contra los excesos de la estilización. Los "manierosos" pintan —ya lo hemos visto— un imposible: lo que las cosas deben ser, no lo que en realidad son —como se ha dicho— un *desiderio vano della bellezza antica*, un algo inasible.

Caravaggio sabe que las cosas no son como las deseamos. *Son*, simplemente. He ahí el sencillo secreto de su pintura. Un secreto —el naturalismo— que salvará al arte perdido en el anagamiento de irrealidad.

Caravaggio pintará, pues, las cosas en su directa, entrañable y muda verdad visible. Sí, lo que las cosas son o parecen ser, no lo que deberían ser con arreglo a un ideal forjado apriorísticamente. Michelangelo Merisi no llega a ello por un capricho del azar. Ya, antes otros artistas habíanse enfrentado al hecho plástico en su total crudeza. Pero iba a ser él el destinado a ver en su entera plenitud la poesía de lo real, el que se enfrentaría sin tapujos ni mohines pudorosos en nombre de una sospechosa y decantada idea de la Belleza a la posibilidad de ennoblecer por el arte la visceral y agoniosa vida del hombre.

Vagabundo menesteroso un día; caballero de la Orden de Malta, otro; vestido de harapos, o luciendo ricos ropajes. Irascible, áspero, violento; presto siempre al gesto homicida, se le llama por un contemporáneo "fantastico e bestiale". Anda de allá para acá en trashumancias y aventuras: Milán, Roma, Génova, Nápoles, Malta, Siracusa, Messina... Necesita el pintor egregio y el estrambótico merodeador, como los que viven al margen de códigos y reglamentos, poner siempre distancias y tierras por medio. Necesita Caravaggio que lo olviden.

No fue fecundo, no podía serlo. Vivió poco y pasó su vida fugaz en huida constante, sin descanso ni reposo posibles. Cabe inclusive preguntarnos: ¿cómo pudo pintar lo que pintó este "hors la loi", si eso mismo, aun en su exigüidad, es inconcebible con las andanzas y trapisondas del aventurero?

Puede establecerse un curioso paralelo entre la obra y la existencia de

Caravaggio. Se entregó el artista con glotonería a esa vida, a gozarla con un realismo desusado, extremado. ¿No podríamos ver en esto uno de los impulsos que obran —con otros de naturaleza distinta— sobre la característica peculiaridad de su creación?

¿Fue, en efecto, un restaurador del naturalismo? Tomadas las cosas en su sentido más corriente debemos responder afirmativamente. Si nos aplicamos, por el contrario, a verlos en su esencialidad, comprobaremos cómo la idea del naturalismo viene estrecha a la explicación de los supuestos estéticos planteados por el italiano.

Si aceptamos la tesis del psicologismo, deberemos señalar que así como extremó los rasgos de su vivir con las alternancias violentas señaladas, con el entrecruce de pasiones, con el tenebrismo de la frecuentación de tabucos, timbas y casas malfamadas, también acentuó las tintas dramáticas de su pintura. No debemos olvidar que Caravaggio no deja espacio alguno, o casi, en la parte alta de sus cuadros. Es un modo de subrayar simbólicamente la idea de la oposición del ámbito al pintor. Claro es que en esta peculiaridad estilística está —también— la razón del monumentalismo de sus composiciones: la relación en suma entre el marco y lo que éste contiene.

Pero —sigo preguntándome— ¿no habrá, además de ese designio puramente morfológico, otra razón atendida más estrechamente a motivaciones de significación espiritual?

Ese cerrar el horizonte con implacable contumacia, con premeditado propósito, ¿no aludirá a la constante impresión de enclaustramiento sentida por el pintor? Piénsese que sus primeras obras poseen en general un horizonte alto. Piénsese que obras tan tempranas como *La huida a Egipto* —con resabios manieristas—, *María Magdalena* y *El sacrificio de Isaac* tienen amplias espacialidades. Debe anotarse un hecho inquietante. A medida que la vida del pintor se hace problemática, el horizonte se cierra y una atmósfera de agobio apresa a los personajes del cuadro.

No es esto sólo. Esos seres que lo pueblan gesticulan con violencia, y si la luz y la sombra combaten fieramente en una beligerancia dramática, el patetismo derivado de todo ello se acrece e intensifica al sumarle el efecto exasperado de las manos y la actitud atribulada y dinámica de los personajes.

El ejemplo más eminente para corroborar esta idea está en la mujer del último término de esa bella obra cuyo asunto representa *El entierro de Cristo*, del Museo Vaticano. En efecto es en cierto modo falso, porque no parece corresponder al recogimiento general. No hay coherencia entre el dolor aquietado de las demás personas y la alharaca y el patetismo de aquel personaje. Caravaggio cae aquí en cierta gratuidad formalista. Y es que, como inevitable tributo a quienes le precedieron y contra los que luchó a veces, en sus obras más plenamente "caravagescas" —permitid la palabra— aflora un sorpresivo, un rebelde atisbo de manierismo rezagado.

El natural en nuestro artista está pues exagerado. Todo esto supone una innovación en la pintura del seiscientos. La pintura busca la representación nuda de las cosas, pero en Caravaggio, a fuerza de sobrepasarse la frontera en

la cual el estricto natural queda confinado servilmente, se llega a la estilización "in" crudo.

¿Cómo lo consigue? Basta con mirar algunas de sus obras más cargadas de *pathos* para comprenderlo. En *La Madona de Loreto*, San Agustín de Roma, la realidad es sólo la trama sobre la cual los elementos artísticos y formales se insertan. Caravaggio utiliza la luz sin variar su juego y conforme se rompe cuando tropieza con una superficie. Pero no se limita a respetar la lógica lumínica. Hace que la luz adquiriera una personalidad primordial, a tal punto que sin ella la existencia del cuadro correría el peligro de anularse.

La obliga a intensos contrastes y hace, como se ha dicho alguna vez, más refulgente lo claro y lo oscuro más tenebrosamente oscuro. Trata Michelangelo Merisi de subrayar enérgicamente la brusca orografía plástica, buscando una deliberada voluntad de estilización estructural.

Tenemos, pues, que el naturalismo de Caravaggio es sólo un naturalismo a medias. Es sólo la base sobre la cual operará la sensibilidad que traduce los hechos reales y objetiva su experiencia visual según un sistema de transposiciones. Esta ordenación del natural según un estilo que unifica, vertebrata y sistematiza la visión directa de las cosas de acuerdo con un sentimiento estético apriorístico, lo llamaría *realismo*.

El cuadro cae en lo formalista, como hacía el grupo de "manierosos"; mas lejos de insistir en una fórmula que transforma la pintura en un repertorio de manchas, Caravaggio marca el relieve y lo deja ahí con su tangible y entera densidad. Las formas adquieren un aspecto de resaltantes estructuras sometidas a un esquema sustantivo y geométrico.

Extremando la idea podría decirse esta paradoja: Caravaggio anuncia ya un primer atisbo de pintura en la cual afloran prenuncios de abstracción. Después vendrán otros jalones: Fray Juan Sánchez Cotán, Georges de La Tour, Vermeer, Ingres...

Pero esto nos llevaría a la segunda parte de reflexiones. Es decir, a esa gran aventura en la cual nace el primero de los grandes estilos europeos.

A este estilo lo llamaremos *caravagismo* porque —como hemos visto— tiene su origen, con todas las reservas y objeciones, en el pintor italiano. Peca tal designación, en efecto, de impropiedad, pues hablar de caravagismo para referirse al modo expresivo que corre a lo largo de todo Occidente en el período seiscentista, es decir sólo una verdad a medias. No olvidemos que las normas informadoras de ese estilo cambian y se modifican a impulsos de la nacionalidad de cada artista, del nervio individual y de las mismas mutaciones que la pintura sufre en el curso de esta centuria tan rica y singular dentro de la historia del arte.

Este punto requerirá de nuevas indagaciones. Hagamos punto por hoy.



CARAVAGGIO - *Entierro de Cristo*



CARAVAGGIO - Entierro de Cristo (Detalle)



REMBRANDT - *Sacrificio de Isaac*



VELÁZQUEZ - *La Venus del Espejo*