

## Egregius in Urbe Pictor

---

Michaeli Angelo Merisio Firmi F. – de Caravagio – in picturis iam non pictori – sed naturæ prope æquali – obiit in Portu Herculis – e Partenope illic se confertens – Romam repetens – XV Kal. Augusti – Anno Ch. R: MDCX. – Vixit ann. XXXVI. menses IX. D. XX. – Martius Milesius iur. Cons. – Amico eximiae indolis – P[osuit]. (*Inscriptiones et Elogia*, fol. 133. [Cod. Vat. 7927], compuestos por Marzio Milesi. Reproducido en Friedlander, 1982, 336). (La itálica es mía).

[Michelangelo Merisi, hijo de Firmio de Caravaggio – en pintura el igual de ningún pintor, sino de la naturaleza misma – falleció en Porto’Ercole – adonde había llegado procedente de Nápoles – de regreso a Roma – en la decimoquinta calenda de agosto – del año de Nuestro Señor 1610 – Vivió treinta seis años, nueve meses y veinte días – Marzio Milesi, jurisconsulto – a su amigo eximio. (Friedlander, 1982, 336). (La itálica es mía).]

En Julio de 1600, poco antes de su muerte, el 5 de mayo del año siguiente, Monsignor Tiberio Cerasi, tesorero de Clemente VIII, adquirió la capilla (*Capella dell’Assunta*) inmediatamente a la derecha del altar mayor de *Santa Maria del Popolo*. Con toda seguridad, en un primer momento se hicieron arreglos con Annibale Carracci para el retablo del altar, la *Asunción de la Virgen*. Sin embargo, el 24 de setiembre de 1600 Cerasi y Caravaggio firmaron un contrato del cual se conserva la copia de un notario (*Archivio di Stato*, Roma [*Segretari e Cancellieri della Reverenda Camera Apostolica*, Vol. 378, Notaro Lutius Calderinus, Anno 1600, fol. 767]) (cf. Mahon, 1951, 226). Allí se estipula que “Dominus Michael Angelus Merisius de Caravagio Mediolanenensis Diocesis egregius in Urbe Pictor” (Friedlander, 1982, 345) [El señor Michelangelo Merisi de Caravaggio de la diócesis de Milán, pintor eminente en Roma (*idem*, 346)], se compromete a pintar “duo quadra cupressus longitudinis palmorum decem et

latitudinis octo pro quol[i]be[t], in altero u[er]o misterium conversionis Sanctorum Pauli et in altero martyrium Petri Apostolorum” (*idem*, 345) [dos cuadros en madera de ciprés, cada uno de ellos de diez palmos de alto por ocho palmos de ancho representando uno el Misterio de la Conversión de San Pablo y el otro el Martirio de San Pedro (*idem*, 346)], los cuales debían ser entregados en un plazo de ocho meses. El artista debía presentar previamente, además, “specimina et design[atione]s figurarum et aliorum, quibus ipse Pictor ex dui Invent[i]one et ingenio dicta misterium et martyrium decorare intendit” (*idem*, 345) [muestras y diseños de las figuras y demás objetos con que según su invención y genio quiera ornar los citados misterio y martirio (*idem*, 346)], a cambio Caravaggio recibiría 400 *scudi*. La segunda versión de la *Inspiración de San Mateo*, la que se encuentra en la capilla Contarelli, debió realizarse una vez terminadas las decoraciones en *Santa Maria del Popolo*, hacia finales de 1601 y principios de 1602.

Según información de Baglione (*idem*, 274), Caravaggio pintó dos versiones de las obras para Tiberio Cerasi. Las primeras, rechazadas por razones que no están claras, fueron adquiridas, al parecer, por el cardenal Sannesio y las segundas son las que se encuentran hoy en la capilla. De manera tal que la primera versión de *La conversión de Pablo* se encuentra actualmente en la colección Odescalchi-Balbi, Roma, y está aceptada como un Caravaggio original por la mayoría de los entendidos. Por su parte, de *La crucifixión de San Pedro* existe una versión en el Ermitage, en Leningrado, sin embargo no hay consenso con respecto de si esta es un original o no y seguramente es una copia. Lo que parece estar claro, en todo caso, es que con toda probabilidad refleja la primera solución de Caravaggio.

El tema tiene un precedente importante en los frescos que decoran la capilla Paolina (ca. 1542-50) en el Vaticano, pintados por Miguel Ángel (García Sanguino, 2008, 57 y ss.), los cuales Cerasi ha de haber tenido en mente cuando determinó la iconografía de su capilla y Caravaggio cuando enfrentó la creación de las decoraciones. Los dos episodios en los frescos de Miguel Ángel están concebidos como paisajes abiertos con numerosos grupos de figuras donde, en el centro del muro y hacia abajo, aparece la acción respectiva.

La capilla Cerasi es una hendidura oblonga que consiste en una antesala con una cúpula donde se encuentran las tumbas de los Cerasi en las paredes laterales; y un presbiterio más estrecho con una bóveda de cañón, en donde se encuentra el altar bajo la débil luz de una luneta. El conjunto es rico en decoraciones en estuco y frescos a medias descoloridos, pero es notable principalmente por ser la capilla más oscura en la iglesia (Steinberg, 1959, 183).

A pesar de que la capilla Cerasi siempre se suele estudiar desde el punto de vista del enfrentamiento entre la pintura del altar de Annibale y las laterales de Caravaggio, la capilla entera conforma una unidad a la que ambos se ciñeron. Un sistema de particiones en estuco divide la bóveda del coro en un óvalo flanqueado por dos rectángulos, todo alineado con el eje principal de la capilla. El lado izquierdo, sobre la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, representa al apóstol arrodillándose ante Cristo en la vía Appia, en conformidad con la famosa leyenda de *Quo*

*vadis*. El derecho, arriba de la *Conversión de San Pablo*, presenta al tarsiota, arrodillándose, también, ante la aparición de Cristo en el Tercer Cielo. En ambos paneles la luz proviene del este; en ambos igualmente, la acción principal es la de Cristo señalando, ora hacia Roma, ora hacia Damasco. Las acciones de los dos santos convergen, ambos paneles se relacionan con las pinturas de Caravaggio manifestando la causa divina de lo que sucede debajo de ellas. La *Asunción de la Virgen* de Carracci, por su parte, encuentra su cumplimiento en la zona celestial superior donde está siendo coronada por Cristo.

A diferencia de la capilla Contarelli, en la que Caravaggio había trabajado anteriormente, el pintor esta vez no siguió la convención según la cual la dirección de procedencia de la luz de las decoraciones se hace coincidir con una ventana real. La iluminación de las pinturas laterales de la capilla Cerasi no guarda ninguna relación con la luneta sobre el altar; proviene, más bien, de la dirección opuesta. Su fuente es el cielo pintado en la cúpula de la antecámara, el cual está habitado por la paloma del Espíritu Santo, el Paracleto. La *Conversión* está iluminada, desde la derecha, por una luz empujada; en la *Crucifixión*, esta proviene de la izquierda. En efecto, la recepción de la luz en ambos lienzos contribuye a la ilusión de un cielo abierto directamente sobre la antecámara (*idem*, 186). Existe, así, una serie de contactos íntimos, tanto iconográficos como formales, entre las tres paredes del coro y las decoraciones de las bóvedas de cañón y la cúpula: se trata de la relación que existe entre la causa y el efecto, entre el cielo y la tierra, entre la eternidad y el presente (*idem*, 184-185).

El espacio pictórico vertical del cual disponía Caravaggio permitía pintar figuras de tamaño natural sólo bajo la condición de reducir su número. Las dos escenas suceden al aire libre. Empero, en las pinturas de Caravaggio el fondo oscuro no permite ninguna vista en profundidad, parece incluso que es de noche, aunque esta no se menciona en ninguno de los dos episodios. Las pinturas de la *capella Cerasi* se refieren únicamente al hecho visible del evento "histórico". Eliminando el contenido divino, el artista nos fuerza como espectadores a concentrarnos inicialmente en lo que sucede en la tierra. Analicemos, ahora, con cierto detalle, la *Crucifixión*.

El martirio de San Pedro se relaciona íntimamente, claro está, con la pasión de Cristo. Sin embargo, en las escenas que se representan durante el ciclo de la crucifixión, el levantamiento de la cruz de Nuestro Señor es rara vez mostrado, especialmente en Italia; más común es verlo ya crucificado o siendo clavado. Levantamientos de importancia encontramos, en general, en un fresco de Filippino Lippi (1457-1504) en la *Capella di Filippino Strozzi* en *Santa Maria Novella*, que representa la elevación de la cruz de San Felipe, realizada a principios del *Cinquecento*; y la elevación de la cruz de uno de los ladrones en la gran composición –ejecutada a mediados del decenio de 1560– de la *Crucifixión de Cristo* de Tintoretto (1518-1594) para la *Scuola di San Rocco*. Por lo que no es extraño que para el levantamiento análogo de la cruz de San Pedro, los antecedentes iconográficos sean aún más exigüos. Una de las primeras representaciones de la crucifixión del Apóstol la había realizado Masaccio (1401-1428). En esta obra la cruz ha terminado de ser levantada. Por tanto, al santo se lo ve frontal, totalmente de cabeza, la composición carece completamente de interés por el movimiento de elevación del madero y se resuelve en un diseño simétrico dividido por la cruz en el centro. De cerca se vio obligado a seguirle Filippino Lippi en 1484, cuando se encomendó a terminar el ciclo de frescos iniciado por Masaccio en la capilla Brancacci de *Santa Maria del Carmine*, a finales de la década de 1420. A pesar de ello, en su fresco hizo un esfuerzo por añadir algo de movimiento al esquema de la generación anterior. En él, tres sayones, asistidos por poleas, han terminado de elevar casi por completo la cruz con el santo en ella.

Fue Miguel Ángel quien formuló una tipología absolutamente nueva. En la *Cappella Paolina* la cruz, a diferencia de las representaciones anteriores, no ha sido izada en su totalidad, sino que se nos muestra en un momento intermedio en el que esta se encuentra en posición oblicua y Pedro permanece consciente mientras se le levanta. Durante, más o menos, cincuenta años, ningún pintor importante trató el tema. De esa manera, recayó en Caravaggio la labor de reformular el revolucionario –pero gélido– esquema de Miguel Ángel.

Friedlander ha especulado que la segunda versión de Caravaggio de la *Crucifixión* podría

haber estado producida en competencia con la versión del tema en *San Paolo alle tre Fontane* –la cual repite en términos generales su primera versión así como la cualidad superficial de su *chiaroscuro*– ejecutada por la estrella en ascenso de la escuela boloñesa, Guido Reni (1575-1642), invitado a Roma por el Cavaliere d'Arpino para contrarrestar la influencia perniciosa de Caravaggio (Friedlaender, 1945, 153-154).

En la segunda *Crucifixión*, la que permanece en la capilla, el interés de Caravaggio son únicamente el Apóstol y los tres asistentes que llevan a cabo la ejecución. El santo mueve su cabeza hacia los dedos de su mano izquierda, donde sobresale un clavo, el registro de estos en su mano y pies es escalofriantemente realista. Pedro está representado de cuerpo entero en un magnífico escorzo realizado por el uso del *chiaroscuro*, para resaltar la estructura tridimensional de los personajes y los objetos representados, sobre un fondo casi totalmente negro.

El cuerpo agachado, visto desde atrás, de uno de los esbirros abre la composición a la izquierda. Sobre él, otro sostiene la cruz mientras trata de levantarla, en el proceso vuelve su cara, envuelta en densas sombras, hacia el tercer asistente quien, de espaldas, hala de una cuerda. El resultado es una estructura pictórica inestable, en forma de 'X', cargada de dinamismo. El anonimato de todos los participantes, menos san Pedro, queda claro en la conspicua forma en que Caravaggio esconde la cara de los ejecutores.

En la famosa leyenda de *Quo vadis* se cuenta que san Pedro quería huir de la persecución de cristianos en Roma. Sin embargo, cuando huía por la *Via Appia* fue detenido por Nuestro Señor cargando su cruz: Cristo iba camino de Roma, ya que si Pedro no regresaba, él debía ser crucificado de nuevo allí. El manto de color azul en el ángulo inferior derecho no carece de significado, ya que es uno de los colores tradicionales del santo. Debemos recordar que el manto en la base de la cruz en la crucifixión de Cristo juega también un papel importante.

Para intensificar la experiencia espiritual y apelar a los sentidos del espectador envolviéndolo en el drama bíblico, Caravaggio no solamente utilizó dispositivos extraídos de tradiciones dramáticas populares, tales como fondos neutros que eliminan los elementos accesorios, un espacio poco profundo, una intensa iluminación angular,

sino que esta vez, además, las pinturas de la capilla Cerasi no están concebidas como cuadros de caballete, sino que suponen un espectador siempre en movimiento, sin una relación fija ni geométrica con la pintura, sino siempre fluctuante. Para lograr esto Caravaggio incorporó una sutil distorsión anamórfica en sus lienzos, los cuales deben verse en ángulo oblicuo. Debajo del arco de la entrada de la capilla, en la línea de la balaustrada, ambas pinturas laterales son claramente visibles, en esta distancia las pinturas se experimentan como superficies complejas, embrolladas por un *chiaroscuro* catastrófico. Desde allí, primero se pueden reconocer a los protagonistas en sus feroces escorzos. Al ingresar en la capilla hasta el límite señalado por el arco triunfal del coro —que probablemente señala el término desde el cual se deben contemplar las telas— todavía vemos las pinturas oblicuamente. En este ángulo, evitando la confrontación perpendicular, la colocación de los cuerpos de san Pedro y san Pablo experimenta una transformación significativa. Las partes más alejadas de ambos cuerpos han sido hechas girar en el espacio de tal manera que sus ejes se convierten en prolongaciones de nuestra línea de visión. Sus escorzos no parecen más ahora producto del capricho del pintor, sino relativos a nuestro punto de vista y distancia; los lienzos se transforman en una función de nuestra situación (Steinberg, 1959, 186 y ss.). La irreverencia implícita en la distorsión forzada de figuras sacras desaparece tan pronto como consentimos en guardar una distancia decorosa del altar. En estos cuadros, de hecho, ya no se concibe más al espectador como testigo quieto y fijo, sino, más bien, en constante movimiento. Las vistas oblicuas de Caravaggio, sus atrevidos escorzos y abruptos

cambios de escala traicionan medios puramente pictóricos para involucrar activamente al espectador. Mediante sutiles mecanismos, nuestra “intrusión”, en tanto que experiencia empática, en los dramas representados en los lienzos de la capilla Cerasi, es virtual, pero inmediata.

## Referencias

- Friedlaender, W. (1945). The “Crucifixion of St. Peter”: Caravaggio and Reni. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 152-160.
- Friedlander, W. (1982). *Estudios sobre Caravaggio*. (M. L. Balseiro, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- García Sanguino, M. J. (2008). La Conversión de San Pablo según Miguel Ángel y Caravaggio. El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. *Simposium* (16. 2008. San Lorenzo de El Escorial), 555-568. Madrid: Ediciones Escorialenses. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Mahon, D. (1951a). Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised. *The Burlington Magazine*, XCIII (580), 222-235.
- Steinberg, L. (1959). Observations in the Cerasi Chapel. *The Art Bulletin*, XLI, (2), 183-190.

**Edgar M. Ulloa Molina** (edgar.ulloa@gmail.com). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica.

Docente e investigador de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Editor de la revista *Escena*, de la Universidad de Costa Rica.