

Mihály Bodó

La “pintura abstracta” de Caravaggio

(Capítulo 10. de *La pintura como juego de lenguaje, de Cimabue a Caravaggio*,
Typotex, Budapest, 2013)

1. Trabajos preliminares

Las escenas más espectaculares de los documentales y películas sobre la vida y el arte de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) son, sin duda, las que simulan la creación de una obra del artista recurriendo a modelos de carne y hueso e iluminaciones especiales. Es comprensible que los cineastas no hayan podido resistirse a la tentación de colocar la cámara en el lugar preciso en que, presumiblemente, el maestro colocó su caballete. En algún momento del film vemos como el actor que interpreta a Caravaggio coloca cuidadosamente a los modelos en una determinada postura y dispone la caída de los paños, el ángulo de la luz, etc. Cuando ha terminado, como antaño en los estudios fotográficos, los modelos se inmovilizan, lo que, sobre todo cuando se trata de la reconstrucción de un cuadro famoso de Caravaggio, produce el efecto esperado en el público. En el caso de los documentales, es precisamente en estos momentos mágicos cuando los narradores suelen comentar que el artista no hacía bocetos preliminares. Sin embargo, es obvio que esta idea de pintar una composición compleja directamente sobre el lienzo no es sino una idea romántica. Cualquier aficionado a la pintura puede sospechar que habría resultado muy arriesgado pintar una obra de gran formato, e incluso de mediano formato, sin haber realizado unos dibujos preparatorios. Es cierto que las radiografías de sus obras no revelan ni cuadrículas ni ningún otro tipo de dibujo subyacente, por lo que lo más probable es que el artista posicionase a los modelos guiándose por un estudio previo, con frecuencia basado en una estructura geométrica, y que luego pintase las figuras *alla prima*¹. En algunas obras de Caravaggio se aprecian finas incisiones, sobre todo en los perfiles de las cabezas y los brazos, y en los pliegues del drapeado². Estas marcas podían servir para colocar correctamente los modelos y las vestiduras durante las sucesivas fases del trabajo.³ Muchas de las obras de Caravaggio contienen arrepentimientos muy significativos, lo que sugiere que modificaba la postura de las figuras durante la ejecución pictórica.

¹ Carlo Giantomassi y Donatella Zari, “Informe sobre el estado de conservación y la última restauración de *Judith cortando la cabeza de Holofernes*”, en *Caravaggio*, exposición 1999, 72-82. Comisarios: Claudio Strinati y Rosella Vodret., Madrid: Museo del Prado, 1999. 78-79.

² Rosella Vodret, “Il San Giovanni Battista Corsini: novita dalla diagnostica”, en *Caravaggio e Mattia Preti a Taverna: Un confronto possibile*, editado por Giorgio Leone, Giuseppe Valentino, Caterina Bagnato, Rosella Vodret (Roma, Gangemi Editore, 2015), 40-41.

³ Roberto Longhi, Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche, en *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* (Florencia, Sansoni Editore, 1960, vol. 11), 243-254.

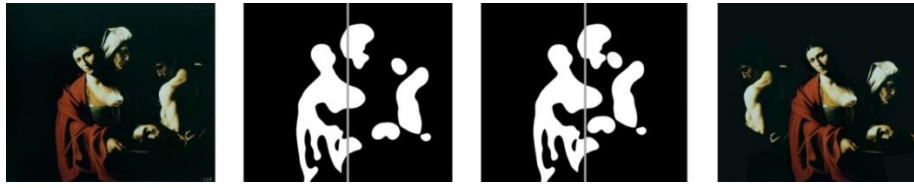


Fig. 1. Las manchas claras son ensamblables. Fuente: .

A fin de reconstruir los trabajos preliminares de Caravaggio y de revelar algunos de sus métodos compositivos, empezaremos por *Salomé con la cabeza del Bautista* (fig. 1a), una obra realizada entre 1609 y 1610, apenas un año antes de morir el artista, cuya composición figurativa no resulta demasiado compleja⁴. La figura 1b presenta las zonas iluminadas que aparecen como manchas blancas sobre un fondo negro. Si desplazamos las manchas blancas pertenecientes a la figura masculina y a la cabeza cortada hacia el eje central del cuadro, resulta la figura 1c. Esta manipulación muestra que las manchas blancas son tan ensamblables como los continentes que surgieron tras la división del supercontinente Gondwana. Una posible explicación de este efecto es que, en la fase inicial de la ejecución pictórica, el pintor agrupase las manchas blancas para luego separarlas. Pero cabe otra explicación: que el pintor no hubiera separado las figuras sino que se hubiera limitado a pintar entre ellas unas franjas oscuras. En realidad, estos dos métodos no se contraponen, sino que son perfectamente combinables. Si continuásemos desplazando las zonas iluminadas, como demuestra la figura 1d, conseguiríamos una composición figurativa más sencilla que la original, pero el efecto general seguiría siendo dramático. La mayoría de las obras de Caravaggio se prestan a este tipo de modificaciones, que puede realizar cualquiera. Este ejercicio podría resultar muy útil, aunque solo fuera para constatar la fascinación de Caravaggio por las extravagantes composiciones claroscuros.



⁴ Caravaggio, *Salomé con la cabeza del Bautista* (1609), Palacio Real de Madrid.

Fig. 2. La composición figurativa responde a la técnica del montaje. Fuente: .

En la mayoría de casos, son los propios cuadros los que delatan que Caravaggio no los pintó sin una planificación previa, tal como sugieren las películas y los escritos sobre su obra. Como los demás pintores, hizo un concienzudo estudio preliminar antes de utilizar el pincel, empleó la técnica del montaje para la composición figurativa y ajustó todos los elementos a una estructura geométrica. Uno de los motivos que inducen a pensar que Caravaggio trabajaba de forma distinta a sus colegas y que pintaba *alla prima* complejos grupos de figuras es que, al interpretar su obra, el carácter fotográfico que expresa nos remite a las posibilidades tecnológicas actuales, a la fotografía de estudio, de forma que nos quedamos con la engañosa idea de que nos hallamos ante unas imágenes “instantáneas”. Otro motivo es que se tardó mucho en encontrar alguna obra gráfica realizada por Caravaggio, por no hablar de los estudios preliminares perdidos⁵. Sin embargo, no hay que olvidar que Caravaggio no es, en esto, ninguna excepción, pues con el tiempo desaparecieron los bosquejos y estudios preliminares de muchos de los pintores de la época. Tampoco es descartable la posibilidad de que, al igual que aquellos magos que no revelan sus trucos, fuese el propio artista quien se encargase de destruir sus dibujos para no dejar rastro de su forma de trabajar. Probablemente componía un cuadro partiendo de zonas claras sobre un fondo oscuro y señalaba los altos contrastes claros-oscuros⁶ de forma similar a como se muestra en la figura 1b.

Para ilustrar nuestra conjetura, tomaremos otro ejemplo, la *Crucifixión de san Pedro* (fig. 2)⁷. Basta con girar el cuadro (230 x 175 cm) hasta una posición en la que la cruz de madera quede en posición horizontal (fig. 2b) para percatarnos de que esta posición sería mucho más cómoda para el modelo que colocarse boca abajo con la cabeza erguida, tal como aparece la figura de san Pedro en el cuadro acabado. Por ello, es muy posible que durante la ejecución pictórica el modelo permaneciese tumbado sobre una mesa. En la misma imagen, apreciamos asimismo que la figura que tira con fuerza de la cuerda se halla en realidad en una postura mucho más relajada. En la práctica, esto podría significar que el pintor giraba el lienzo hasta la posición que requería la figura que estaba pintando. La única figura que probablemente fuera pintada según la posición real del modelo pareciera ser el personaje arrodillado que levanta la cruz con la espalda. Es evidente que el cuadro responde a un montaje que tiene al menos dos puntos de vista: pareciera que las tres figuras de la parte superior se hubiesen pintado en el lienzo girado, mientras que la cuarta figura y el drapeado de la esquina inferior derecha se pintarían con el lienzo en posición vertical.

La figura 2b permite apreciar la estructura subyacente de líneas verticales y horizontales que hemos señalado, destacando las más evidentes en blanco. Ello revela

⁵ En 2012 se hallaron unos cien dibujos, probablemente de la mano de Caravaggio, conservados en el llamado "Fondo Peterzano" del Gabinete de Dibujos y Estampas del Castillo Sforzesco de Milán.

⁶ Johannes Itten. *El arte del color*, trad. Vidal Lamiquiz (México D.F., Lumisa, 1992), 37-44.

⁷ Caravaggio, *Crucifixión de san Pedro* (1601), Capilla Cerasi de la iglesia de Santa María del Popolo de Roma.

que Caravaggio no improvisó sobre la tela, sino que utilizó una estructura geométrica para la composición figurativa del cuadro, aunque no podemos determinar las medidas exactas de dicha estructura debido a las ineludibles correcciones efectuadas durante la ejecución pictórica.

La constatación de la técnica de montaje utilizada revela otra peculiaridad del método seguido por Caravaggio. Es sabido que el artista lombardo solía trabajar con modelos de carne y hueso, aunque ello no implicaba que los modelos tuviesen que posar todos a la vez en la penumbra de una habitación⁸. Es muy probable que algunos modelos no se hallasen allí físicamente y que los que estuviesen presentes no posasen a oscuras, sino cerca de una ventana o de una puerta por la que entrase la luz del exterior. Entre las pertenencias personales de Caravaggio se encontraron varios espejos de cuyas dimensiones no disponemos de información, pero recordemos que en nuestra niñez solíamos jugar con espejos, reflejando y proyectando con ellos la luz del sol. Podríamos, por tanto, imaginar al maestro o a alguno de sus ayudantes iluminando los modelos desde el fondo de una habitación en penumbra, desde la ventana y con un espejo en la mano. No tenemos constancia de que Caravaggio utilizara este último método, pero sin duda en sus cuadros a menudo aparece justamente este efecto, como si se hubieran aplicado, de facto, o solo en su imaginación, rayos de sol reflejados. Muchos autores creen haber encontrado evidencias de que Caravaggio utilizaba lentes o algún tipo de cámara oscura durante la ejecución pictórica⁹. Aun así, las estructuras geométricas previamente establecidas y la idealización de las figuras en distintas medidas no dejan lugar a dudas de que sus cuadros no son imágenes ópticas copiadas con pinceladas sino preparadas concienzudamente.

En los cuadros de Caravaggio, las sombras de las figuras y los objetos son extremadamente oscuras y con frecuencia se funden casi del todo con la penumbra del fondo. La impresión de que las luces representadas han de ser excepcionalmente intensas se debe principalmente a la nutrida presencia de esas zonas oscuras, pero lo más probable es que el pintor no necesitase, para realizar sus cuadros, ni habitaciones oscuras ni luces potentes, sino que sencillamente optase por pintar las sombras bastante más oscuras de lo habitual. Sea como fuere, el artista logró alcanzar el efecto deseado de una manera impecable, porque hasta el día de hoy no solo el público lego sino también muchos expertos creen a pies juntillas que Caravaggio sometía a sus modelos a una iluminación especial. Su estilo se ha denominado *tenebrismo*, dada la oscuridad general de sus cuadros, pero antiguamente solía denominarse *luminismo*, en referencia a la intensa iluminación sugerida.

2. La “pintura abstracta” de Caravaggio

⁸ Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* (Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1821), 208.

⁹ David Hockney, *El Conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros* (Barcelona: Ediciones Destino, 2001).



Fig. 3. Si colocamos una obra de Tiziano y otra de Caravaggio boca abajo, apreciamos que las respectivas “construcciones abstractas” son radicalmente distintas. Fuente: .

Comparemos un detalle de *La religión socorrida por España*, de Tiziano (fig. 3a) y uno de *La crucifixión de san Pedro*, de Caravaggio (fig. 3b), poniendo ambos boca abajo¹⁰. En esta posición, debido a la exclusión parcial del contenido figurativo, las pinturas se descomponen en líneas y manchas de distintos colores. Con este simple truco, quién sabe desde cuándo empleado por los pintores y que fue determinante para que Kandinsky pintase un cuadro totalmente abstracto, podemos transformar cualquier pintura figurativa en “abstracta”¹¹. Observemos que el detalle del cuadro de Tiziano está repleto de juegos de pinceladas visibles, manchas, modulaciones y texturas visuales. A su lado, los “sistemas abstractos” de Caravaggio resultan mucho más austeros. La mayor parte de las zonas pintadas en torno a las figuras son oscuras, y en su interior, pictóricamente hablando, casi “no sucede nada”. Observamos que, en general, Caravaggio no descompuso los bloques más grandes utilizando diversos procedimientos pictóricos, sino que se limitó a pintar en su interior una serie de gradaciones tonales relativamente sencillas. Tampoco estableció una compleja relación entre las zonas claras y oscuras, sino que pintó una somera transición entre los valores claros y oscuros.

Mientras que Tiziano, por el uso intensivo de las modulaciones cromáticas¹², deja claro al espectador que las escenas representadas son, ante todo, pintura, Caravaggio, con la eliminación de las modulaciones y los efectos estetizantes, parece centrar la atención del espectador a la realidad virtual creada. Su modo de representación es sin duda mucho más directo, real y dramático que el de los maestros venecianos, pero más

¹⁰ Tiziano, *La Religión socorrida por España* (1572 y 1575), Museo del Prado de Madrid.

¹¹ Wassily Kandinsky, *Mirada Retrospectiva* (Barcelona, Emecé Editores, 2002), 150.

¹² Damos al término *modulación* el mismo sentido amplio que Cézanne. «Por *modulación* (Cézanne) entendía las variaciones de un color en tonos calientes y fríos, claros y oscuros, luminosos y apagados. Gracias a estas modulaciones que cubren toda la superficie de la tela, consigue nuevas concordancias pictóricas de efecto vivísimo.» J. Itten, 12.

pobre en cuanto a pinceladas pictóricas. Si en su madurez Tiziano se acabó interesando cada vez más en las “construcciones abstractas”, Caravaggio puso el énfasis desde el inicio de su carrera en la representación “óptica”¹³, en la que, no obstante, se aprecian soluciones pictóricas meramente estéticas.

Las “composiciones abstractas” de Caravaggio principalmente radica en el uso de acusados contrastes claros-oscuros: las extremidades y los vestidos de las figuras son como islotes claros que emergen de un fondo muy oscuro, casi negro, que suele ocupar la mayor parte de la superficie pictórica. En cuanto al colorido, podemos decir que Tiziano empleó toda la gama de pigmentos¹⁴, incluso en el caso de sus cuadros “parduzcos”, mientras que la paleta de Caravaggio es limitada: rojo cinabrio, tierras, sienas, ocres, verdigrís (cardenillo) y carbón negro orgánico. En sus obras suele ser el contraste caliente-frío el que determina la relación entre las masas de color¹⁵.

La falta de colores en la obra de Caravaggio nos hace recordar que, al parecer, Tiziano habría alardeado de ser capaz de pintar una obra maestra utilizando únicamente tres colores: negro, blanco y rojo, uno menos que los antiguos maestros¹⁶. Aunque no pensamos que, en rigor, Tiziano pintase nunca un cuadro limitando su paleta a estos tres colores, cabe la posibilidad de que lo hiciera como experimento y para su propia diversión. Nos lo sugiere el hecho de que en algunos cuadros de Caravaggio, como por ejemplo en *Salomé con la cabeza del Bautista* (fig. 1a), parecen concebidos a partir de esa restricción, aunque en sentido estricto sepamos que no haya sido así. En muchas obras de Caravaggio la monocromía aparente contrasta con la presencia de los drapeados rojos.

En el caso de la *Crucifixión de san Pedro* (fig. 2a), Caravaggio pintó las figuras sobre una imprimatura parduzca oscura que destaca sobre todo en los bordes del cuadro. Los bocetos fueron ejecutados con pinceladas rápidas. Luego sobre ella aplicaba las luces más brillantes siguiendo el proceso conocido como de *magro a grasso*. Los impastos consistieron en una base de blanco de plomo (temple graso o pútrido). Usó veladuras translúcidas u opacas para las transiciones y para los colores¹⁷.

En cualquier caso, cabe decir que su obra resulta menos fría de lo que afirman sus críticos, y solo tiene un carácter fotográfico en las reproducciones. Su forma de proceder es sorprendentemente variada. Es más, en el modelado de las cabezas percibimos texturas e impastos similares a los empleados por Tiziano. Tanto las zonas oscuras que rodean a las figuras, a menudo en forma de arco o cuña, como las líneas caligráficas cumplen una función determinante en sus “composiciones abstractas”. Aunque Caravaggio sea considerado por muchos el pintor realista por excelencia, cabe subrayar que, tanto hablando en términos generales como en su caso, la representación

¹³ Philip Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy* (Cambridge University Press, 1991), 91-93.

¹⁴ Waldemar Januszczak, *Técnicas de los grandes pintores* (Madrid: Blume Editorial, 1981), 36.

¹⁵ J. Itten, 45-46.

¹⁶ Erwin Panofsky, *Tiziano, problemas de la iconografía*, trad. Irene Morán García (Madrid: Akal, 2003), 38.

¹⁷ Roberta Lapucci, “La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi”, en *Merisi da Caravaggio*, en *Michelangelo Merisi da Caravaggio: Come nascono i capolavori*, edit. Mina Gregori (Milano, Mondadori Electa, 1991), 31-51.

naturalista siempre se basa en “estructuras abstractas” intelectualmente formadas y controladas.

En la obra de Caravaggio se percibe una evidente influencia de los pintores venecianos y lombardos. Sabemos que en el comienzo de su carrera pintó, tal vez en respuesta a la demanda del mercado del arte, varios cuadros que remiten directamente a Tiziano, pero también en su obra posterior hallamos ejemplos, como *Salomé con la cabeza del Bautista* (fig. 1a) o el maravilloso *Martirio de santa Úrsula*¹⁸ pintado poco antes de morir, que recuerdan a las composiciones con figuras de medio cuerpo de Tiziano y Giovanni Bellini¹⁹. Respecto a su claroscuro, se pueden encontrar muchos precursores. Entre ellos destaca la figura de Leonardo da Vinci, el artista y científico que inventó la técnica del claroscuro²⁰.

3. El claroscuro de Caravaggio

Si comparamos la obra de Caravaggio y la última producción de Tiziano o de Tintoretto, habría que subrayar las diferencias que presentan sus respectivas “pinturas abstractas”. Frente al dinamismo de los maestros venecianos, las masas claras y oscuras del artista lombardo parecen inmóviles. Es cierto que el acusado contraste claro-oscuro produce una cierta tensión para el observador, pero sin que las masas luchan entre sí. Los oscuros arcos y cuñas que se insertan en los islotes claros confieren aún mayor rigidez a las estructuras pictóricas y, al mismo tiempo, esas masas claras aisladas, inmovilizadas por las cuñas oscuras, repercuten en la interpretación figurativa. En las escenas de Caravaggio, pese al dramatismo, el tiempo parece haberse detenido, a pesar de las posturas “teatrales” y de las conmovedoras expresiones faciales de algunas figuras. Es decir, que aunque los cuadros representen unos momentos álgidos²¹, la rigidez de los sistemas claros-oscuros congelan las figuras de tal modo que resulta difícil adivinar la posición de las extremidades en el momento previo o posterior. Sin embargo, es innegable que la emoción que expresan los rostros y los cuerpos retorcidos confiere dinamismo y dramatismo a las escenas representadas, a lo que se añade el efecto producido por las luces relampagueantes que parecen surgir de un estroboscopio.

¹⁸ Caravaggio, *El martirio de santa Úrsula* (1610), Palacio Zevallos Stigliano, Nápoles.

¹⁹ Hans Belting, *Giovanni Bellini, Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei* (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1985).

²⁰ Véase *San Juan Bautista* de Leonardo da Vinci (1513-1516), Museo del Louvre, París.

²¹ Marco Bona Castellotti, *La paradoja de Caravaggio* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2010), 70.



Fig. 4. Las estructuras pictóricas blancas y negras resultan siempre “equilibradas”, independientemente de la forma y tamaño de sus componentes. Fuente: .

Mientras que las “composiciones abstractas” de Tiziano o Tintoretto permiten que la mirada recorra el cuadro con total libertad, en el caso de Caravaggio los ojos se ven impelidos a saltar de una zona clara a la otra. En sus cuadros, el contraste producido por los valores extremadamente altos y bajos es equiparable al que se produce entre el blanco y el negro. La transcripción en blanco y negro de la *Virgen del Rosario* (fig. 4b) parece indicar que fue a partir de una estructura similar como la mente del pintor llegó a desarrollar su futuro cuadro²². Cabe decir que las estructuras pictóricas o fotográficas compuestas únicamente de blancos y negros son muy sólidas: cualquier segmento que aislemos en las estructuras presenta equilibrio, independientemente de su forma y tamaño y de la proporción de los componentes (4c).

Procederemos ahora con otro experimento. Recortemos las reproducciones de *la Religión socorrida por España* de Tiziano y las de la *Virgen del Rosario* de Caravaggio en fragmentos rectangulares que luego encajaremos de forma arbitraria. Si observamos el resultado, lo primero que salta a la vista es que el “universo abstracto” de Tiziano es el que más daños ha sufrido (fig. 5a), porque comparado con la armonización cromática del cuadro original, el nuevo presenta un aspecto más bien caótico. La obra de Caravaggio, en cambio, parece haber soportado mucho mejor el ensamblaje aleatorio (fig. 5b), porque el nuevo cuadro es casi tan equilibrado como el original. Ello se debe a que la *Virgen del Rosario* está muy próxima a las estructuras pictóricas blancas y negras. El resultado de este experimento confirma que la “pintura abstracta” de Tiziano es mucho más compleja que la de Caravaggio.

Hay que subrayar que los cuadros de Caravaggio no son monocromos ni están compuestos únicamente de valores tonales extremos; sin embargo, se aproximan a este tipo formaciones. Es lo que explica por qué sus cuadros permiten el juego de desplazar las figuras de forma arbitraria sin que ello altere el equilibrio original (fig. 1).

²² Caravaggio, *Virgen del Rosario* (1607), Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 5. De las dos combinaciones arbitrarias, la primera parece más caótica. Fuente: .

4. “Mapa” de las intensidades lumínicas

Es necesario distinguir entre la representación humana idealizada que caracteriza la obra de Miguel Ángel, Rafael, Tiziano o Tintoretto, y la de las figuras realistas de Caravaggio, aunque en el caso del pintor lombardo tampoco podemos hablar de un naturalismo absoluto. Basta con comparar su obra con el descarnado naturalismo flamenco de los siglos XV y XVI para percibir el carácter esteticista de sus figuras: las jóvenes representan un ideal de belleza femenina, mientras que los hombres fornidos evocan la “poesía anatómica” de Miguel Ángel. Caravaggio se afana por transformar la fealdad en belleza, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que en la Italia renacentista la belleza encarnaba la armoniosa unidad del hombre y el mundo natural. En este sentido, el artista no hace sino aplicar a su pintura las exigencias estéticas de su tiempo.

Otra forma de mirar las obras de Caravaggio es analizar las correlaciones entre la representación de luz y sombra y los tonos claros y oscuros. En el detalle central de la *Crucifixión de san Pedro* (fig. 6) hemos indicado las distintas zonas que poseen un valor similar y que constituyen lo que podríamos denominar “mapa” de las intensidades lumínicas por su parecido con un mapa topográfico, solo que en este caso las isolíneas no indican las distintas alturas, sino las distintas intensidades de luz reflejada. Es cierto que se puede dibujar “mapas” similares con la obra de los pintores más destacados de la historia del arte, pero durante varios siglos Caravaggio y los pintores caravaggistas fueron casi insuperables en la medición y representación de las intensidades lumínicas. La obra de Caravaggio sugiere, en parte, bien que durante la ejecución pictórica el pintor medía con precisión las intensidades de luz reflejadas por los modelos y objetos, bien que pintó como si hubiese conseguido los valores tonales precisos mediante observaciones reales. En otras palabras, la exactitud de las intensidades lumínicas y la

precisión anatómica constituyen la base del naturalismo caravaggesco, a los que habría que añadir el estilo pictórico relativamente “frío” y carente de modulaciones.



Fig. 6. “Mapa” de las intensidades lumínicas correspondiente al centro del cuadro.

Fuente: .

Caravaggio ni pintó ni hubiera podido pintar lo que veía, porque los sistemas de líneas y manchas solo pueden corresponder al mundo visible si se recurre a determinados “juegos de lenguaje”, término creado por Ludwig Wittgenstein, que permitan la comunicación entre el pintor y el espectador²³. De ahí que el pintor no se limitase a pintar una imagen óptica, sino que también dejase espacio a su fantasía visual y sensibilidad decorativa. Observemos de cerca el rostro de san Pedro una vez colocado en posición vertical (fig. 7): lo primero que llama la atención es que la parte iluminada es mucho más elaborada que la parte oscura, en la que se perciben muy pocas pinceladas. La notable diferencia entre ambos lados del rostro atestigua que Caravaggio no pintaba de manera mecánica, sino que a veces consideraba oportuno trabajar más una zona y obviar el detalle en otra. La factura del lado iluminado del rostro revela pinceladas vigorosas, impastos y veladuras. Los enérgicos movimientos de la mano son apreciables incluso en una reproducción de pequeño formato. Si bien las pinceladas no conforman un sistema tan armónico como el que suele observarse en la obra de Tiziano, lo que es innegable es que revelan un control formidable del pincel y un fino tratamiento estetizante.

²³ Ludvig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines (Madrid, Altaya, 1999), 7-12..

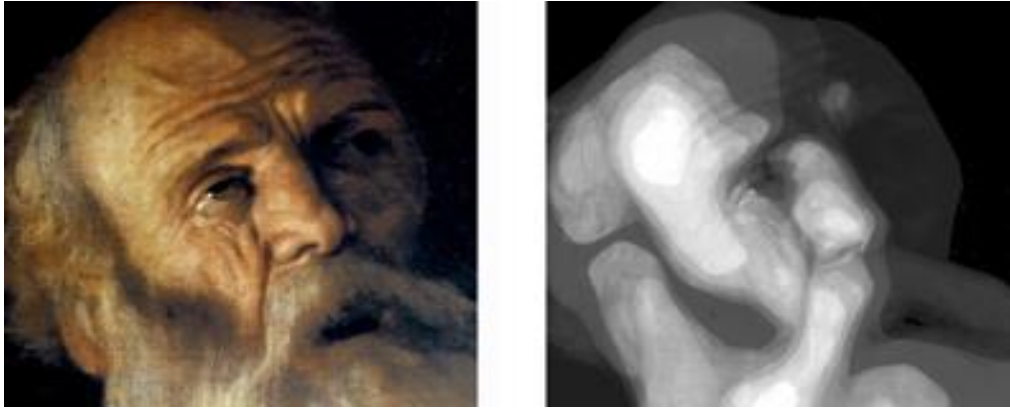


Fig. 7 “Mapa” de las intensidades lumínicas correspondiente a la cabeza. Fuente: .

5. Drapeado



Fig. 8. Detalle de la *Virgen del Rosario*.

En los cuadros de Caravaggio los paños que cubren parcialmente los cuerpos y el cortinaje del fondo suelen consistir en sencillos tejidos. No obstante, si el drapeado cumple una función secundaria en el contenido figurativo, su importancia es indiscutible en lo que se refiere a la “construcción abstracta”. Por un lado, cumple la función de romper la “monocromía” impuesta por el tenebrismo, y por otro dinamiza el aspecto abstracto, relativamente estático debido a la ausencia de modulaciones, mediante una serie de franjas claras y oscuras arqueadas, ondulantes y caligráficas (fig. 8). Las curvas y dobleces de los pliegues, a menudo paralelos, indican que los drapeados de Caravaggio, pese a su aspecto naturalista, no están exentos de una cierta estilización.

Quienes hayan tomado algún curso de dibujo o de pintura habrán podido comprobar que, aunque es posible colocar a un modelo más o menos en la misma posición durante varias semanas, es prácticamente imposible reproducir con precisión los pliegues de las

telas. Este hecho demuestra que Caravaggio sabía pintar tejidos que no tenía ante la vista, aunque no hay que descartar que realizase bocetos preliminares del drapeado y otros objetos. Los drapeados de Caravaggio están constituidos por vibrantes franjas claras y oscuras que en la interpretación figurativa representan luces y sombras de una extrema intensidad. Un ejercicio que puede resultar muy provechoso es comparar los drapeados de Caravaggio con los paños porcelánicos de Pontormo, los vestidos y cortinajes de Tiziano compuestos por pinceladas visibles y aquellos modelados por Tintoretto mediante líneas y franjas claras y oscuras.

6. Bibliografía

- Bellori, Giovanni Pietro. *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1821.
- Belting, Hans. *Giovanni Bellini, Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985.
- Castellotti, Marco Bona. *La paradoja de Caravaggio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.
- D'Orazio, Costantino. *Caravaggio segreto. I misteri nascosti nei suoi capolavori*. Milano: Sperling & Kupfer, 2014.
- Giantomassi, Carlo y Zari, Donatella. “Informe sobre el estado de conservación y la última restauración de *Judith cortando la cabeza de Holofernes*”. En *Caravaggio*, exposición 1999, 72-82. Comisarios: Claudio Strinati y Rosella Vodret. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- Hockney, David. *El Conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
- Itten, Johannes. *El arte del color*. Traducido por Vidal Lamíquiz. México D.F.: Lumisa, 1992.
- Januszczak, Waldemar. *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: Blume Editorial, 1981)
- Kandinsky, Wassily. *Mirada Retrospectiva*. Barcelona: Emecé Editores, 2002.
- Lapucci, Roberta. “La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi”. En *Michelangelo Merisi da Caravaggio: Come nascono i capolavori*. Editato por Mina Gregori. Milano: Mondadori Electa, 1991.
- Longhi, Roberto. *Caravaggio*. Milano: Abscondita, 2015.
- Longhi, Roberto. Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche, en *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. Florencia: Sansoni Editore, 1960, vol. 11, 243-254.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducido por Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- Sohm, Philip, *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge University Press, 1991, 91-93.

Vodret, Rosella. “Il San Giovanni Battista Corsini: novita dalla diagnostica, en *Caravaggio e Mattia Preti a Taverna: Un confronto possibil*”. Editado por Giorgio Leone, Giuseppe Valentino, Caterina Bagnato, Rossella Vodret. Roma: Gangemi Editore, 2015.

Wittgenstein, Ludvig. *Investigaciones filosóficas*. Traducido por Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Madrid: Altaya, 1999.