

LUCES Y SOMBRAS: ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA VIDA DE CARAVAGGIO

FELIX MONGUILOT BENZAL

Hay que ser absolutamente moderno
Arthur Rimbaud

Resumen:

El artículo tiene como finalidad el estudio de las obras cinematográficas basadas en la vida del artista italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). En él se analizan las numerosas fuentes bibliográficas utilizadas para la documentación de dichas producciones cinematográficas así como las múltiples interpretaciones que de cada una de ellas se da en éstas.

Palabras clave: Angelo Longoni, Caravaggio, cine y pintura, Derek Jarman, Goffredo Alessandrini, Mario Martone, Silverio Blasi, Stella Leonetti

Abstract:

The purpose of this article is to study the films based on the life of Italian artist Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). The various biographical sources used on the films preparation and their multiple interpretations given on them are therefore dealt with in this article.

Keywords: Angelo Longoni, Caravaggio, cinema and painting, Derek Jarman, Goffredo Alessandrini, Mario Martone, Silverio Blasi, Stella Leonetti

El pasado 18 de julio se celebró el cuarto centenario de la muerte del pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), nacido en Milán y fallecido en Porto Ercole a la edad de 38 años¹.

¹ Con motivo de dicho aniversario se han realizado importantes exposiciones en Roma (Galleria Borghese, *Caravaggio e Bacon*, octubre 2009 – enero 2010; Scuderie del Quirinale, *Caravaggio*, febrero – junio 2010) y en Florencia (Galleria Palatina di Palazzo Pitti y Galleria degli Uffizi, *Caravaggio e Caravaggeschi a Firenze*, mayo – octubre 2010).

LAS VIDAS DE CARAVAGGIO

En los últimos años han proliferado no sólo los estudios dedicados a la obra del pintor sino también aquellos destinados a desvelar algunos de los misterios de su existencia o a rellenar algunas de las lagunas que encontramos en sus breves pero intensos años de actividad.

Actualmente las biografías de Caravaggio no muestran un cuadro completo de la vida del artista, sino que se nos aparecen como retratos fragmentarios que nos han llegado a través de materiales de diverso tipo: “lo poco que sabemos de él proviene de fuentes dudosas, de relaciones de escritores que se han limitado a registrar, sin precaución ni crítica, todas las leyendas que se habían creado alrededor de su nombre”². Indudablemente ha sido difícil el seleccionar y clasificar cada uno de los documentos que aportan datos útiles a la hora de reconstruir la figura del pintor. Aparte de las diversas biografías históricas sobre Caravaggio, las cuales presentan discrepancias entre sí o contienen datos que hoy se saben que son erróneos, han sido fundamentales otro tipo de documentos pertenecientes a la época del pintor. Además de los actos de los procesos llevados a cabo contra la persona de Caravaggio por problemas con la ley o molestias a terceros, han aparecido escritos epistolares o material de archivo que han aportado valiosos datos a dichas investigaciones y de los que nos serviremos más adelante para profundizar en como ha sido representado Caravaggio en la pantalla.

Actualmente son seis las biografías históricas con las que contamos para iniciar a construir un discurso coherente, o por lo menos aproximado, en lo que respecta a la memoria del pintor lombardo.

El primer autor que hizo referencia a Caravaggio en un texto escrito fue el flamenco Karel van Mander³. El texto no es una biografía en sí pero es interesante pues está basado en las noticias que el autor obtuvo a través del pintor Floris van Dijck, el cual frecuentaba en aquel momento el círculo del Cavalier d’Arpino, artista para el cual trabajó Caravaggio recién llegado a Roma.

² Wolfgang Kallab, *Caravaggio*, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen des allerhochsten Kaiser hauses*, XXVII, 1906-1907, traducido conforme a Marta Ragozzino, *Introduzione*, en *Vite di Caravaggio*, CasadeiLibri Editore, Padova, 2010, pp. 14.

³ Karel van Mander, *Het Schilderboeck...*, Haarlem, 1604.

Más extenso y sugestivo es el texto de Giulio Mancini⁴, médico del Papa Urbano VIII Barberini y a su vez coleccionista de arte y experto en pintura.

Giovanni Baglione⁵, conocido rival de Merisi no sólo en pintura sino también en la vida real, escribió posteriormente más de doscientas biografías de artistas entre las cuales se encontraba la de nuestro pintor.

Cronológicamente, Giovan Pietro Bellori⁶ es el cuarto en escribir sobre Caravaggio. Erudito y anticuario, es el que dedicó más espacio a la vida del pintor. Ésta y la anteriormente citada son las más conocidas y usadas a la hora de reinterpretar su vida.

Por último se encuentra la biografía redactada mucho más tarde por el pintor alemán Joachim von Sandrart⁷ y también la del biógrafo de los pintores mesineses Francesco Susino⁸, cuya lectura es fundamental para el estudio del periodo siciliano de Michelangelo Merisi y del primer periodo romano, pasado junto a su amigo el pintor de Siracusa Mario Minniti.

En resumen, con los datos a disposición llegamos a la conclusión de que sólo Mancini y Baglione tuvieron un contacto directo con el artista. Mancini frecuentaba a menudo el palacio del Cardenal del Monte, el primer gran mecenas de Caravaggio, mientras que el segundo, a pesar del carácter malicioso que se percibe en su obra por motivos personales, es el que seguramente mejor conocía el ambiente en el que se movía. Bellori y Susino, sin embargo, se colocan cronológicamente después, y tanto van Mander como Sandrart escriben desde fuera de Italia.

LAS PELÍCULAS SOBRE CARAVAGGIO

Se han realizado varias adaptaciones cinematográficas de la vida del pintor. La primera de todas fue la película *Caravaggio, il pittore maledetto* (1941) dirigida por el italiano Goffredo Alessandrini. El siguiente largometraje, *Caravaggio* (1986), mucho más radical y con una interpretación más personal de su vida, lo llevó a cabo el británico Derek Jarman. Por otro

⁴ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 1620 ca.

⁵ Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642.

⁶ Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672

⁷ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675.

⁸ Francesco Susino, *Vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina* (1724 c.), Firenze, 1960.

lado tenemos dos series televisivas italianas, la primera conducida por Silverio Blasi (1967) y la segunda por Angelo Longoni (2006). Por último contamos también con dos cortometrajes: *Vernissage! 1607, Caravaggio* de Stella Leonetti (2002) es una reflexión sobre el mundo del arte que toma como pretexto la inauguración en 1607 de una de las obras napolitanas más emblemáticas del pintor, mientras que Mario Martone en *Caravaggio, l'ultimo tempo* (2004) pone en contacto pasado y presente de la ciudad de Nápoles a través de escenas que reviven los últimos momentos de su existencia.

CARAVAGGIO, IL PITTORE MALEDETTO (1941) DE GOFFREDO ALESSANDRINI

En 1940 la revista italiana *Cinema*⁹, en referencia a la reciente constitución de la compañía cinematográfica Elica Film (*Edizioni e Lavorazioni Industriali di Cinematografia Artistica*), anunciaba que la primera realización de la casa de producción estaría dirigida por Goffredo Alessandrini.

Éste último, además de ser el asesor artístico de dicha empresa, se había convertido en uno de los directores más prometedores del cine italiano oficial, pues contaba con el total apoyo del régimen. Nacido en Egipto pero de padres italianos, empezó a trabajar como ayudante de dirección al lado de Augusto Genina, otro de los gigantes del cine épico fascista. Tras de haber realizado producciones como *Luciano serra pilota* (1938) o *Abuna Messias* (1939), Alessandrini cambió de registro con esta película sin alejarse de la línea que lo comprometía con las necesidades de un régimen que, a través del género histórico-biográfico, pretendía revalorizar aquellas figuras italianas que habían sido transcendentales a nivel mundial¹⁰.

Caravaggio, il pittore maledetto (1941), es por lo tanto el primer film que llevó a la pantalla la vida del pintor. La película contó con diversos profesionales que seleccionaron y elaboraron los pasajes más interesantes de la biografía del artista. La historia corrió a cargo de Bruno Valeri, mientras que como asesor histórico se llamó al periodista y escritor Gustavo

⁹ “Cinema”, n. 96, Roma, 25 junio 1940, pp. 417.

¹⁰ Entre otras muchas películas de este tipo destacan *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), *Giuseppe Verdi* (Carmine Gallone, 1938), o *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, 1939).

Brigante Colonna¹¹. Además, Alessandrini, que pretendía insertar al personaje en un ambiente que fuera caravaggesco por “luz, color y fantasía”¹², contó con la colaboración del notable escenógrafo Salvo D’Angelo, el cual tenía una amplia experiencia en reconstrucciones de tipo histórico y que, según la crítica, fue uno de los mayores aciertos de la película. D’Angelo creó en los estudios de la SAFA los escenarios del film basándose en las obras de maestros renacentistas¹³.

En lo que respecta a los protagonistas, el actor elegido para encarnar al pintor fue Amedeo Nazzari, el cual era muy popular entre el público italiano de aquellos años. A pesar de que algunos medios dudaban de la idoneidad del actor para representar al atormentado Caravaggio¹⁴, posteriormente la crítica fue prácticamente unánime al destacar el gran papel desempeñado¹⁵, llegándola a considerar como “quizás, la mejor de sus interpretaciones dramáticas”¹⁶. De hecho en la IX *Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia* (1941), Amedeo Nazzari recibió el premio al mejor actor precisamente por su interpretación en *Caravaggio, el pintor maldito*.

En cuanto al personaje femenino, la diva Clara Calamai, encargada de interpretar a Madonna Giaconella, llegó más tarde, puesto que la actriz que en un primer momento tenía que haber desempeñado dicho papel era Vivi Gioi¹⁷.

A nivel biográfico la película se hace eco de la mitología creada en torno a la vida del pintor, que no por casualidad viene calificado como maldito en el título de la obra. Desde el principio se esperaba la representación de un Caravaggio de carácter difícil, la imagen de un “violento y magnífico artista de vida tempestuosa y trágica”¹⁸. A pesar de centrarse más en su vida que en el proceso creativo de su obra, el Caravaggio de Alessandrini no muestra en todas

¹¹ Roberto Chiti, Enrico Lancia, *I film: tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Gremese Editore, Roma, 2005, pp.63.

¹² Giuseppe Isani, *Film di questi giorni*, “Cinema”, n.112, Roma, 25 febrero 1941, pp.138-139.

¹³ Algunos bocetos y consideraciones con respecto a las escenografías ideadas por D’Angelo se encuentran en Domenico Purificato, *Una parentesi*, “Cinema”, n.101, Roma, 10 septiembre 1940, pp. 180-181.

¹⁴ “Cinema” n. 100, Roma, 25 agosto 1940, pp. 113.

¹⁵ Mario Gromo, “La Stampa”, Torino, 7 febrero 1941; Filippo Sacchi, “Corriere della Sera”, Milano, 27 febrero 1941; Osvaldo Scaccia, “Film”, Roma, 22 febrero 1941.

¹⁶ Piesse, *Prime visioni, Caravaggio*, “Rivista del Cinematografo”, n.3, Roma, marzo 1941, pp. 44.

¹⁷ Cfr. anuncio promocional de la película en “Cinema”, n.102, Roma, 25 septiembre 1940.

¹⁸ Domenico Purificato, Op. cit.

sus consecuencias ese temperamento turbulento y es por eso que cuando Giuseppe Isani se quejaba de que a este Caravaggio “le falta humanidad” lo decía porque a su modo de ver le faltaba el ser “un hombre, y un hombre violento y aventurero tal y como la popularidad ha construido esta singular figura del pintor”¹⁹. Aun así la católica *Rivista del Cinematografo* anotaba que “la figura misma del protagonista, de la cual se ha descrito sobre todo la naturaleza rebelde y sin reglas (...) aconsejan reservar a los adultos la visión de este film”²⁰. Actualmente una copia del film se conserva en Italia en los fondos de la *Cineteca Lucana* de Potenza.

VITA DI CARAVAGGIO (1967) DE SILVERIO BLASI

En 1967 la Radiotelevisione italiana - RAI produjo una adaptación cinematográfica de la vida del pintor que puede relacionarse con un proyecto precedente basado en la *Vida de Miguel Ángel*, dirigido por Silverio Blasi²¹.

La posterior *Vida de Caravaggio*, basada en una idea de Ivo Perilli y Andrea Barbato, contaba de nuevo con Blasi pues era el más adecuado para conducir una obra de este estilo²². El actor que interpretó el papel de Michelangelo Merisi fue Gian Maria Volonté, que pocos años antes había participado en la que fue su primera película de éxito: *Per un pugno di dollari / Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964). Por lo tanto la popularidad del actor estaba en pleno desarrollo. Tal y como se ha indicado en diversas ocasiones, Blasi eligió a Volonté pues lo consideraba “el más caravaggesco de los intérpretes, a causa de su carácter polémico e inconformista”²³.

En esta etapa Volonté había participado en una serie de producciones televisivas que se colocaban en el periodo inmediatamente posterior a su formación teatral en la Academia Romana, lo que explica el carácter intensamente escénico que el actor pone de manifiesto en

¹⁹ Giuseppe Isani, Op. cit.

²⁰ Piesse, Op. cit.

²¹ Dicho proyecto se transmitió en la pequeña pantalla a partir de diciembre de 1964, con motivo del centenario de la muerte del artista.

²² Silverio Blasi, actor y director televisivo y teatral, fue uno de los primeros directores que trabajó con asiduidad en la televisión italiana, para la que llevó a cabo más de 200 obras realizadas a lo largo de 30 años.

²³ Cit. en Aldo Grasso, *Gian Maria Volonté e la televisione*, en Callisto Cosulich (coord.), *Gian Maria Volonté, i mille volti di un attore-autore*, Cinecittà Holding, Roma, 1997, pp.184.

esta interpretación, la última “fuertemente marcada con dispositivos recitativos de gusto teatral”²⁴. Volonté exagera el lado violento y temperamental del pintor, poniendo de manifiesto, con movimientos y gestos inesperados e impulsivos, sentimientos de cólera o de desilusión. Con su participación en la *Vita di Caravaggio* Volonté daba por concluido un periodo de su carrera que lo había llevado a colaborar indistintamente en el teatro, la televisión y el cine, dedicándose a partir de entonces única y exclusivamente a este último medio.

Nuestra producción televisiva, que actualmente puede consultarse en los archivos de la RAI, está dividida en 3 capítulos que se transmitieron durante el mes de octubre de 1967²⁵. Los títulos de cabecera muestran al pintor moribundo en la playa del Monte Argentario. El primero de los episodios inicia directamente por el periodo romano del artista, sin considerar las pocas y breves noticias que se tienen de los primeros años de su vida y de su formación en Milán. Reconstruye por lo tanto esta etapa adulta hasta el rechazo de la primera versión del *San Mateo y el ángel* de la Capilla Contarelli en San Luis de los Franceses. La narración comienza con la figura de Caravaggio trabajando en la construcción de la nueva Basílica de San Pedro. Hambriento²⁶ y enfermo de malaria el pintor cae exánime y de este modo es llevado por el amigo y también pintor Prospero Orsi (Renzo Palmer) al Hospital de la Consolación²⁷. Durante su convalecencia conoce a Tullia (Carla Gravina), una prostituta de la que Caravaggio se enamora. Posteriormente entra en el taller de Cavalier d’Arpino (Manlio Guardabassi) pero luego lo deja a causa del modo diverso que ambos tienen de concebir el arte. La fama de Caravaggio crece y, tal y como Giovanni Baglione indica en su biografía, gracias a las relaciones instauradas con el mercante Maitre Valentin, el pintor establece contacto con el círculo aristocrático del Cardenal Francesco Maria del Monte (Carlo Hintermann).

²⁴ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté, Il lavoro d’attore*, Bulzoni Editore, Roma, 1997, pp.208.

²⁵ 15, 22 y 29 octubre 1967.

²⁶ El estado de pobreza en el que Caravaggio se encuentra al llegar a Roma es algo que se menciona en la mayoría de las fuentes (Mancini, Baglione, Bellori) y que aparece en todos los films que se concentran en este primer periodo romano.

²⁷ Para Blasi y, como posteriormente veremos, para gran parte de los directores de las otras adaptaciones, es malaria lo que Caravaggio contrae, por lo que es llevado al Hospital de la Consolación, considerado de los pobres, tal y como Baglione expone en su texto. Se aleja en cualquier caso de la interpretación que da Mancini, el cual alude a la coza de un caballo.

La segunda parte de la serie se centra en la edad dorada del pintor, en los años que van del 1600 al 1606, tras su consagración oficial después de la inauguración del ciclo de pinturas de San Mateo hasta su fuga de Roma a causa del asesinato de Ranuccio Tomassoni²⁸. Aparecen varios de los conflictos del artista con la justicia, muchos de los cuales nos han llegado no sólo a través de las diversas biografías sino también de los textos de los procesos conservados en el Archivo de Estado de Roma²⁹. En este sentido Blasi escenifica uno de los más conocidos: el interrogatorio del Proceso en el que estuvieron involucrados Caravaggio junto a Orazio Gentileschi, Onorio Longhi y Filippo Trisegni, tras haber sido acusado de haber compuesto versos difamatorios contra Giovanni Baglione. El guión retoma y se inspira por lo tanto en frases que fueron transcritas en su día en los registros del Tribunal del Gobernador. Otro préstamo de una de las biografías aparece en una de las secuencias más interesantes -en este sentido- de toda la película. Giulio Mancini incluyó en su texto sobre el pintor algo que no es mencionado en ninguno de los otros libros y que no volverá a aparecer en ninguna de las otras películas. El biógrafo sienés cuenta como anécdota un hecho ocurrido en casa del Cardenal Del Monte, pero que sin embargo consideró importante a la hora de retratar el temperamento del personaje. Cuando llegó a Roma el hermano sacerdote de Caravaggio, el artista lo rechazó y se negó incluso a hablar con él, añadiendo que no tenía hermanos. Las palabras del sacerdote están tomadas directamente de esta biografía de Mancini, una de las principales fuentes usadas a la hora de realizar el film.

El tercer y último episodio comprende los años finales de la vida de Caravaggio como fugitivo, con estancias en Nápoles, Malta y Sicilia, para así escapar de la pena capital que le había sido impuesta por homicidio. El periodo maltés es el que más se desarrolla. Éste comprende no sólo su nombramiento como Caballero de la Orden de Malta³⁰ bajo la regencia del Maestro Aloy de Wignacourt (Roldano Lupi) sino también su posterior caída en desgracia y sucesiva expulsión de la orden, al parecer por conflictos con otro caballero, que en el film

²⁸ 29 mayo 1606, durante una partida de *pallacorda*, deporte parecido al actual del tenis.

²⁹ Para ver las transcripciones de algunas de las declaraciones relativas a varios de los procesos cfr. Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, vol. 2, Milano, 1881, pp. 49-76; Sandro Corradini, *Caravaggio. Materiali per un processo*, Alma Roma, Roma, 1993.

³⁰ 14 julio 1608.

resulta ser Hyeronimo de Varayz (Franco Graziosi)³¹. El pintor es encarcelado pero misteriosamente logra escapar y huye a otra isla del mediterráneo: Sicilia³². Tras el periodo sículo -con etapas en Siracusa, Mesina y Palermo, brevemente tratadas por Blasi- Caravaggio regresa por segunda vez a Nápoles. En este caso el hecho biográfico más destacado y conocido es la agresión que sufre en la taberna del Cerriglio, a consecuencia de la cual corre incluso en Roma la voz de que el pintor había fallecido. La película se basa en las noticias que nos han llegado a través de los biógrafos Pietro Bellori y sobre todo de Giovanni Baglione, los cuales identifican a los agresores como enviados del “enemigo” de Malta, añadiendo Baglione que a causa de los golpes “casi no se le reconocía”. Malherido y enfermo decide regresar a Roma. Se embarca en un navío dirigido a Porto d’Ercole con la esperanza de que el perdón del Pontífice llegara mientras tanto. Desgraciadamente en el litoral romano es confundido con un criminal y unos soldados lo encierran en prisión. Una vez aclarado el equívoco es dejado en libertad pero descubre con sorpresa que su barco ya ha zarpado y con él sus pertenencias y últimas obras. Desesperado, intenta alcanzarlo pero es inútil puesto que, tal y como narran las fuentes, la muerte lo atrapa solo y en medio de la playa.

A excepción de estas últimas escenas la obra se rueda en los estudios de la RAI. Las escenografías de Misha Scandella y el vestuario de época de Veniero Colasanti³³ dan en un principio a la obra un marcado carácter teatral, que se equilibra con los dinámicos movimientos de cámara y los numerosos primeros y medios planos que el director emplea para narrar la historia. De este modo, tal y como se ha dicho en otras ocasiones, opino que más que como una obra de tipo teatral hay que considerarla una producción que “intenta renovar la oferta tradicional de la televisión en una especie de original síntesis entre formación y espectáculo”³⁴.

³¹ La identificación del noble con dicho personaje actualmente ha sido puesta en cuestión por numerosos historiadores. Para un análisis más detallado cfr. Maurizio Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Studio B. Bestetti e Bozzi, Roma, 1974, pp. 44-45.

³² Tanto Bellori como Baglione y Susinno hablan de su encarcelamiento y su posterior fuga.

³³ Colasanti no sólo había participado en el equipo de la *Vida de Miguel Ángel* sino también en *Caravaggio, il pittore maledetto* de Alessandrini.

³⁴ Mariana Pellanda, *Gian Maria Volonté, L’epos*, Palermo, 2006, pp. 99.

CARAVAGGIO (1986) DE DEREK JARMAN

A diferencia de las otras realizaciones, en las que la vida y el contexto social de Caravaggio inspiraban las obras del artista, aquí el proceso es totalmente contrario y, a la inversa, Derek Jarman parte de las obras para “reinventar” la vida del artista y construir así la trama de su película. Este retrato de Caravaggio, mucho más personal y en cierto sentido también relativamente autobiográfico, es trazado no en base a los documentos sino a una lectura libre de sus lienzos³⁵:

La narratividad del film podría haber sido reconstruida a través de las noticias que tenemos de las vidas de Caravaggio, jugando con los trazos del artista maldito, escandaloso, que pinta personajes de la calle (...) Caravaggio el maldito, el asesino. Pero el Caravaggio que a mí me interesaba era aquel de sus cuadros, de su estudio, donde con los cuadros y modelos pasaba su vida. El film es ficción, no es una película histórica y la ficción se basa en una lectura atenta y profunda de sus cuadros³⁶.

El papel fundamental que las obras desempeñan dentro de la película es evidente desde el momento en que los personajes pictóricos son suplantados por aquellos cinematográficos, hasta el punto de que Jarman imagina al mismísimo pintor posando como el *Muchacho con el cesto de frutas* de la *Galleria Borghese* o el Cristo de la *Deposición* de los Museos Vaticanos, al Cardenal del Monte como el modelo del *San Jerónimo* de la *Galleria Borghese*, a Ranuccio como el verdugo del *Martirio de San Mateo* de San Luis de los Franceses y a Lena como la *Magdalena penitente* ubicada en la *Galleria Doria Pamphilj*. Esta asociación-apropiación de personajes da como resultado un maravilloso equilibrio entre cada una de las realidades que se sobreponen, sin llegar a suplantarse la una a la otra.

El cineasta presenta al artista como un verdadero “*maudit*” desde la adolescencia, en el binomio indivisible revolución artística-degradación moral. Un binomio que Jarman hace

³⁵ Jarman conocía las biografías del pintor, llegándose incluso a inspirar en las de Bellori y Baglione pero sin dejar que éstas predominaran sobre sus propias ideas, las cuales aparecen ampliamente desarrolladas en el libro que publica ese mismo año sobre su película: Derek Jarman, *Derek Jarman's Caravaggio*, Thames and Hudson, London, 1986.

³⁶ Según una entrevista a Derek Jarman en Maria Giovanna Tassinari, *Credo negli oggetti, conversazione con Derek Jarman*, “Cinema & Cinema”, n. 45, Bologna, junio 1986, pp. 63.

suyo, delineado por el continuo intercalarse de pasado-contemporaneidad en cada escena”³⁷. La modernidad que aún hoy se percibe en gran parte de la producción del maestro depende de la tensión provocada por el uso de elementos y detalles que se alejan por tipología, espacio, tiempo y decoro de los temas representados en sus obras. En este sentido se puede afirmar que tan anacrónica es la obra de Jarman como anacrónico fue Caravaggio. En palabras de William Pencak, para el director:

*La verosimilitud no es un acto de búsqueda poco adecuada de la verdad literal, sino una huidiza empatía entre los sentimientos y la razón de la gente que ha dejado huellas de su existencia y los sentimientos y la razón de los historiadores que han intentado acercarseles a lo largo de los siglos. Jarman inventa situaciones y personajes y tropieza deliberadamente con anacronismos para demostrar que el tiempo presente siempre influencia la historia pasada*³⁸.

Basta recordar el periódico que lleva en la cabeza Tomassoni la primera vez que aparece en la película, la calculadora de oro del Marqués Giustiniani o la máquina de escribir con la que trabaja Baglione.

Otro de los rasgos que en mayor modo diferencia la obra de Jarman del resto de realizaciones sobre la vida del pintor es la visión de un Caravaggio homosexual, la cual encuentra consenso en algunas interpretaciones contemporáneas³⁹. Ésta no es sólo una característica propia del protagonista sino también el motor que impulsa la trama de la obra, pues se basa en el triángulo amoroso que se establece entre el artista, Ranuccio Tomassoni (Sean Bean) y Lena Antognetti (Tilda Swinton). El resultado de todo ello es una compleja relación que acaba con un final trágico y en la que se mezclan “dolor y placer”, elementos que Jarman consideraba fundamentales a la hora de entender la sexualidad⁴⁰.

³⁷ Mario Dal Bello, *Caravaggio, percorsi di arte & cinema*, Effatá Editrice, Cantalupa, 2007, pp. 57.

³⁸ William Pencak, *The films of Derek Jarman*, Mc Farland & Company Inc. Publishers, North Carolina, 2002, pp. 73.

³⁹ Donald Posner, *Caravaggio's homo-erotic early works*, Art Quarterly, XXXIV (3), 1971, pp. 301-324; Herwarth Röttgen, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Bulzoni, Roma 1974; Herwarth Röttgen, *Caravaggio, der irdische Amor oder der Sieg der Fleischlichen Liebe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

⁴⁰ Cfr. Michael O'Pray, *Derek Jarman, Dreams of England*, British Film Intitute, London, 1996, pp. 12.

A la pregunta de por qué este director se fijó en la figura de Caravaggio, él mismo responde diciendo que el motivo fue que “inventó la iluminación para los pintores”⁴¹. Como la luz para Jarman era fundamental, en el film aparecen aquellos elementos que explican el proceso de construcción de la característica luz dura que Caravaggio usaba para darle a sus cuadros un efecto dramático sin precedentes. Tal y como sostiene Mariolina Diana, Jarman “demuestra que la luz divina de Caravaggio, no visible directamente en los cuadros y por esto entendida como emanación de un ser supremo, es irradiada por la realidad misma que posee una fuerza enérgica y reveladora de la verdad”⁴².

El proceso de realización de la obra, con 17 versiones del guión y tras varios años de preparación (1978-1986), es tan fascinante como el resultado final de la misma. *Caravaggio* fue el quinto largometraje de Derek Jarman, pero el primero en 35 mm. Rodado en 1985 en los *Limehouse Studios* de la *Isle of Dogs*, con un austero presupuesto de 475.000 libras, obtuvo el Oso de Plata a la mejor Fotografía (Gabriel Beristain) en el Festival de Berlín de 1986 y además hizo que su director fuera candidato ese mismo año al *Turner Prize* por su contribución al arte británico⁴³.

En un principio la película la produjo Colin MacCane para el *British Film Institute* en asociación con el marchante de arte Nicholas Ward Jackson, que había propuesto la historia a Jarman ya en 1978. Sólo más tarde *Channel 4* decidió colaborar en lo que a distribución televisiva respectaba.

Nigel Terry fue el encargado de dar vida al pintor en época adulta, caracterizado en base al *Retrato de Caravaggio* de Ottavio Leoni que hoy se conserva en la Biblioteca Marucelliana de Florencia. Según Roberto Longhi el “único retrato de Caravaggio que puede considerarse fiel puesto que, si no directamente, al menos sí que está hecho de memoria”⁴⁴.

El Caravaggio de Jarman comienza por el final, igual que el de Blasi, pero en este caso lo sitúa en una sala (y no en la playa) para así dar paso a un extenso *flashback*. El director se

⁴¹ Cit. en Mark Prendergast, *Caravaggio, the making of a dream*, “Films and Filming”, n. 376, Croydon, enero 1986, pp. 27.

⁴² Mariolina Diana, *Caravaggio: la luce della verità*, “Cinema & cinema”, n. 50, Bologna, diciembre 1987, pp. 74.

⁴³ Premio que, sin embargo, luego fue a parar a las manos de Gilbert & George.

⁴⁴ Roberto Longhi, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, “Paragone Arte”, n. 15, marzo 1951, pp. 16.

concentra sobre todo en el periodo romano, dejando de lado el último tiempo y la juventud. Las dificultades que encuentra el pintor en Roma son numerosas, hasta el punto de que en la película *Caravaggio* tiene que vender no sólo sus cuadros sino también su cuerpo para poder sobrevivir. Tras estar convaleciente en el hospital, el Cardenal del Monte lo acoge bajo su protección. Con motivo de la realización del ciclo de pinturas de San Mateo, Caravaggio usa a Ranuccio como modelo para representar al verdugo que, enviado por el rey etíope Hirtacus, tenía que acabar con la vida del santo. Al estar Ranuccio emparejado con la prostituta Lena, ésta última se convierte también en protagonista de algunos de los cuadros del pintor, iniciándose de este modo una arriesgada relación entre los tres. Durante una opulenta fiesta Lena conoce al cardenal Scipione Borghese (Robbie Coltrane), sobrino del Papa Pablo V. Más adelante la muchacha confiesa al pintor que está embarazada y poco después de comunicarles, tanto a él como a Ranuccio, sus intenciones de tener el hijo bajo la protección del cardenal, la chica es encontrada ahogada en el río Tíber. De dicha tragedia Caravaggio encuentra la inspiración necesaria para representar la *Muerte de la Virgen* (Museo del Louvre). Ranuccio, al ser acusado de lo sucedido, es encerrado en prisión, pero el pintor obtiene su libertad a cambio de la realización de un retrato para el Pontífice. Sin embargo una vez a solas Ranuccio le confiesa el crimen y admite haberlo hecho por amor:

Ranuccio: Michele, you're blind, I did it for you! For love!

Michele: For what?

Ranuccio: Love!

Michele: You murdered her?

Ranuccio: For you. For us!

Michele: You murdered her!

El pintor, decepcionado y al mismo tiempo desconcertado, lo apuñala. Por lo tanto la relación concluye tal y como inició: con un acto de violencia física⁴⁵. El largometraje finaliza con la muerte de Caravaggio años después y en compañía de su criado mudo Jerusalem (Spencer Leigh)⁴⁶. Todos los cineastas menos Jarman muestran a Caravaggio solo, sucumbiendo en

⁴⁵ Tal y como notan Leo Bersani y Ulysse Dutoit en *Caravaggio*, British Film Institute, London, 1999, pp. 36.

⁴⁶ El personaje de Jerusalem no está documentado en ningún texto, pero en la película aparece como su compañero más fiel.

medio de la arena. Nuestro director sin embargo lo representa en un contexto totalmente diferente⁴⁷.

A la particular visión que Jarman conservaba de Caravaggio se añaden otras ideas de diversa proveniencia y que influyen en el proceso de preparación y elaboración del film. Me refiero a la obra de Pier Paolo Pasolini, a la cual es obligado hacer referencia, o a la del también director Carl Theodor Dreyer, perteneciente al cine silente y por el cual Jarman sentía admiración, precisamente por el hecho de ser un cine “estático”⁴⁸. Precisamente la estaticidad es un elemento que destaca en la película, puesto que es más propio de una técnica pictórica que cinematográfica. Predomina el plano general, la visión de conjunto y sólo posteriormente la cámara se acerca a los detalles, nos muestra los rostros y expresiones de manera progresiva a través de planos medios y primeros planos, de manera parecida a la actitud que el espectador adopta a la hora de contemplar un cuadro. El empleo del color en la película es tan importante como la policromía de un lienzo⁴⁹. El tono que no aparece es el azul, puesto que Caravaggio no lo usó casi nunca en sus cuadros y era el color que para el cineasta representaba el veneno⁵⁰. Por último, tal y como se observa en la obra de Caravaggio, también en el largometraje los fondos se oscurecen progresivamente a medida que avanzamos.

Poco después de la realización de la película, en diciembre de 1986, a Derek Jarman le diagnosticaron ser portador del VIH. Años más tarde, en febrero de 1994, murió de SIDA. *Caravaggio* se convierte de este modo para el espectador actual en una visión tan estremecedora como la del *David y Goliat* de la *Galleria Borghese* realizado por nuestro pintor pocos meses antes de fallecer.

⁴⁷ Para más información o para conocer diferentes hipótesis sobre la muerte de Caravaggio cfr. Vincenzo Pacelli, *Una nuova ipotesi sulla morte di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, en Stefania Macioce (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio, La vita e le opere attraverso i documenti*, Atti del convegno internazionale di studi, Logart Press, Roma, 1995; o los más recientes: Silvano Vinceti, Giorgio Gruppioni, *L'enigma Caravaggio*, Armando Editore, Roma, 2010; Silvano Vinceti, Giorgio Gruppioni, Antonio Moretti, *Porto Ercole, l'ultima dimora di Caravaggio*, Armando Editore, Roma, 2010.

⁴⁸ Cfr. Maria Giovanna Tassinari, Op. cit.

⁴⁹ Ya observado en Gianmarco del Re, *Derek Jarman*, Il Castoro, Milano, 2005.

⁵⁰ *Blue is the poison* era el título de la primera versión del guión de *Caravaggio* y azul el color que Jarman usó para la última de sus películas.

VERNISSAGE! 1607, CARAVAGGIO (2002) DE STELLA LEONETTI

El cortometraje de 18 minutos *Vernissage! 1607, Caravaggio* (2002) de Stella Leonetti reconstruye de forma ficticia un momento no documentado de la vida del pintor durante su primera estancia en Nápoles. En esta ciudad Caravaggio ejerció una influencia que es vital para muchos de los artistas del periodo, hasta el punto de llegar a “mutar el curso de la pintura napolitana”⁵¹.

La directora y escritora de esta pieza imagina la presentación en público, a principios del siglo XVII, del cuadro *Las siete obras de misericordia* que aún puede contemplarse en el altar mayor de la Iglesia napolitana del Pio Monte de la Misericordia.

Tras 3 años de preparación y 5 días de rodaje *in situ*, esta comedia gravita entorno a una concepción más jocosa del artista y a las múltiples reacciones del público frente a la obra. Danny Quinn representa a un Caravaggio que rompe en cierto modo con el *cliché* de artista maldito que hasta ahora hemos visto, para dar una visión más cómica, pero siempre imprevisible, del maestro. El resto de personajes están contruidos con una conciencia que es más propia del presente que del pasado, ironizando incluso sobre algunos de los estereotipos modernos de la vida del protagonista.

Se evidencian ciertas analogías con las dinámicas que aún hoy se observan en el mundo del arte contemporáneo. En esta reflexión sobre el mercado del arte y la percepción de la obra por parte del público destacan las diversas tipologías de sujetos que asisten al *vernissage*: mecenas, coleccionistas, críticos, o incluso un joven Giovan Battista Caracciolo, que pronto se convertirá en uno de los más fieles seguidores de la pintura de Caravaggio en el ámbito napolitano.

El cortometraje recibió el premio a la mejor fotografía (Pino Sondelli) en el Festival Internacional de Cine Independiente de Elche (2003) y el premio especial en los Globos de Oro de la Asociación de la prensa extranjera en Italia (2002).

⁵¹ Mia Cinotti, *Caravaggio la vita e l'opera*, Edizioni Bolis, Bergamo, 1991, pp. 149.

CARAVAGGIO, L'ULTIMO TEMPO (2005) DE MARIO MARTONE

Ya hemos hablado de la repercusión que tuvo la estancia de Caravaggio en Nápoles, pero ahora hay que preguntarse qué influencia pudo ocasionar la ciudad en el pintor. No hay que olvidar que a principios del XVII era la capital del reino de las Dos Sicilias, parte de los vastos dominios de Felipe III, y que estaba considerada la ciudad más grande de Europa, con una población de más de 300.000 habitantes, unas tres veces la de Roma.

A partir de una idea del director partenopeo Mario Martone⁵² el mediometraje *Caravaggio, l'ultimo tempo* (2005), de unos 40 minutos de duración, fue rodado en Nápoles en noviembre de 2004, con motivo de la exposición homónima llevada a cabo en el Museo Nacional de Capodimonte⁵³.

Se trata de una reflexión libre sobre la presencia de Caravaggio en dicha metrópoli, asociando a través de imágenes del presente la Nápoles del siglo XVII con la Nápoles actual. En otras palabras “no es una biografía en el verdadero sentido de la palabra, sino más bien una revisitación del alma del pintor en el último año de vida, a través de su obra, haciendo que la Nápoles de ayer se encuentre con la de hoy”⁵⁴, dando como resultado un admirable diálogo en el que se funden pasado y presente, pintura y realidad, Caravaggio y Nápoles.

Tal y como se indica en uno de los monólogos del film, la ciudad se abría como un “inmenso, diabólico mercado, donde se vendía de todo: cigarrillos, pan, mujeres, hijos”. Por lo tanto es lícito afirmar que la película de Martone “observa Nápoles con los ojos de Caravaggio”⁵⁵. El artista reflexiona en soledad y errando por el litoral del Argentario, durante los últimos momentos de su vida.

Los rostros, la fisionomía y la cotidianidad de los diferentes tipos napolitanos de ahora se intercalan con los detalles de las últimas obras del maestro realizadas entre Nápoles, Malta y Sicilia. De este modo a los obreros que cargan sus palas con tierra le suceden por similitud

⁵² Anteriormente el cineasta ya había rodado un cortometraje en 16 mm. dedicado al siglo XVII napolitano titulado *Nella città barocca* (1984).

⁵³ Octubre 2004 - febrero 2005.

⁵⁴ Mario Dal Bello, Op. cit., p. 58.

⁵⁵ Beatrice Barbalato, *Sul palco c'e l'autore*, UCL Presses universitaires de Louvain, 2006, pp. 50.

las imágenes del *Enterramiento de Santa Lucía* de la Iglesia de Santa Lucía extra moenia en Siracusa, o la escena de la madre que con su hijo pequeño se nos aparece en su hogar del barrio español enlaza con la *Adoración de los pastores* del Museo Regional de Mesina. Así “la cámara de Martone descompone y remonta detalles robados a Caravaggio, a los barrios populares y a las extremas periferias de Nápoles”⁵⁶. El sustrato popular en estas imágenes está tan presente como en las obras del último periodo del maestro: “ninguna imagen de la película de Martone nos conduce a una *postal* de Nápoles. Lo que nos muestra lo recibimos exactamente como un momento de investigación del artista”⁵⁷.

Caravaggio, el cual muere en la película solo y durante la noche, es en este caso interpretado por Alessandro Abate. Los textos son de Anna Maria Ortese y la voz que los recita es la de Danio Manfredini.

CARAVAGGIO (2007) DE ANGELO LONGONI

La última adaptación se llevó a cabo en el 2007⁵⁸. Esta coproducción realizada para televisión entre Italia, España, Francia y Alemania fue dirigida por Angelo Longoni para Titania Produzioni y RAI Fiction. Con un total de 200 minutos la versión televisiva se dividió en dos capítulos que fueron emitidos por la RAI en febrero de 2008. Posteriormente se realizó una versión más breve de 135 minutos destinada a la pantalla grande y estrenada en junio de ese mismo año.

Longoni considera *Caravaggio* como su largometraje “más duro pero el más bello estéticamente”⁵⁹. Gran parte de los exteriores se rodaron en Sicilia, Malta, Nápoles y Roma, mientras que seis semanas las pasaron en los estudios de Belgrado, en donde se construyó entre otras cosas el centro de la Ciudad Eterna.

⁵⁶ Fabio Ferzetti, “Il Messaggero”, Roma, 22 diciembre 2004.

⁵⁷ Beatrice Barbalato, Op. cit., pp. 62.

⁵⁸ Sin embargo el rodaje empezó la primera semana de mayo de 2006.

⁵⁹ Mario Dal Bello, Op. cit., pp. 71.

Dentro del equipo técnico destaca la figura del director de fotografía Vittorio Storaro, que recreó cuidadosamente la atmósfera de los cuadros de Caravaggio en las diversas escenas del film⁶⁰.

El Caravaggio interpretado por Alessio Boni repite parte de los *clichés* aceptados por el gran público y se nos aparece como un hombre exaltado e impetuoso. Para el director, el personaje “está en constante contraposición, es ambivalente: tiene una profunda fe en Dios, una unión fortísima con el cristianismo de los orígenes pero contemporáneamente rechaza los dogmas de la pintura de la iglesia, es creyente y gran pecador (...). Por lo tanto siempre blanco y negro”⁶¹. Longoni manifiesta de este modo su absoluta fascinación por su dualismo psicológico.

Sin embargo en esta nueva versión se pone de manifiesto y hasta se exagera la heterosexualidad de Caravaggio en escenas muy precisas, por ejemplo cuando el pintor flirtea con la mujer de un noble mientras su marido se encuentra en el taller del Cavalier D’Arpino (Florian Teichmeister) o en aquéllas en las que la pasión entre él y la cortesana Fillide Melandroni (Claire Kleim) crece de forma evidente a partir de los primeros cruces de miradas. Ésto será precisamente lo que provoque los celos de su protector Ranuccio Tomassoni (Maurizio Donadoni) y el inevitable enfrentamiento con el artista.

Andrea Purgatori, guionista con James H. Carrington, declaraba:

*Hemos trabajado mucho en el proyecto, para descubrir como tenía que ser la historia que contábamos (...). Cada uno de nosotros se había apropiado de una parte de la vida de Caravaggio y la defendía. Habíamos escrito 10 pruebas del guión, estudiando todo el material recuperable, ayudados por estudiosos como Maurizio Marini y Claudio Strinati (...). Hemos intentado contar la historia no de un rebelde, sino de un hombre que consideraba la libertad como el principio fundamental de su vida.*⁶²

⁶⁰ Storaro fue galardonado tres veces con los premios Oscar durante los años ochenta declarando en varias ocasiones su pasión por la obra y la luz del pintor. Para mayor información sobre su trabajo en esta producción cfr. su entrevista en Giose Galloti, *Baroque Visions*, American Cinematographer, vol. 88, n.9, Los Angeles, septiembre 2007, pp. 54-65.

⁶¹ Mario Dal Bello, Op. cit., pp. 71

⁶² Mario Dal Bello, Op. cit., pp. 69-70.

Sin duda la versión televisiva, también la de mayor extensión, es la más interesante de las dos realizadas, a nivel de hechos biográficos. Por primera vez esta “vida” inicia, y de forma detenida, con la infancia del artista. Se muestra su relación y aprendizaje con Simone Peterzano (Francesc Orella), la muerte de su madre y se crea un primer vínculo con la Marquesa Costanza Colonna (Elena Sofía Ricci). Esta última aparece como su protectora en diversas ocasiones a lo largo de la historia, hasta el punto de que una vez muerto es la única persona que lo alcanza en la playa de Porto d’Ercole (hecho en cualquier caso no documentado). En Roma, además de los acontecimientos más famosos representados en las anteriores adaptaciones, se muestra la decapitación pública de Beatrice Cenci (1599), que según interpretaciones modernas influyó profundamente el ánimo del artista a la hora de crear obras como *Judith y Holofernes* (*Galleria Nazionale d’Arte Antica - Palazzo Barberini*). Del último periodo emerge su paso por Malta y Sicilia pero faltan referencias del segundo periodo napolitano. Mientras tanto en Roma, con la ayuda de Costanza Colonna, los Cardenales Del Monte (Jordi Mollá) y Scipione Borghese (Luigi Diberti) interceden ante Pablo V para obtener el indulto. En la película, tras conocer la noticia se dirige enfermo a Roma por mar, es encarcelado por error y posteriormente liberado. Al zarpar el barco en cuyo interior estaban las telas que llevaba para el Papa, intenta alcanzarlo con una pequeña embarcación acompañado por unos pescadores que al final lo abandonan en la playa, en donde poco más tarde fallece.

CONCLUSIONES

Una vez tratados algunos de los aspectos de la vida de Michelangelo Merisi de Caravaggio no es difícil entender por qué ha atraído tanto la atención de los diversos cineastas que hemos estudiado en este texto. Ya indicamos al principio que eran muchas las lagunas existentes en cada una de las biografías realizadas sobre Caravaggio. Ésto, que por un lado tiende a hacer más difícil la investigación histórica, por otro, da una mayor libertad a la hora de interpretar los hechos. Por consiguiente se observan una serie de circunstancias que son comunes a todas las adaptaciones cinematográficas, pero también diversas interpretaciones más o menos personales sobre el carácter del artista y sobre ciertos acontecimientos que las hacen muy

diferentes. Considero interesante hacer una última reflexión acerca de los dos largometrajes que por concepción e intención resultan prácticamente opuestos.

A pesar del marcado carácter didáctico que se observa en la *Vida de Caravaggio* (Silverio Blasi, 1967) y la meticulosa recreación de algunos de los hechos que se encuentran en las biografías del pintor, sus creadores son conscientes de la imposibilidad de realizar “un trabajo rigurosamente histórico”⁶³. Es por eso que la intervención que lleva a cabo el actor Giancarlo Sbragia al principio de la serie, y que a modo de introducción revela las intenciones y el proceso de elaboración de la obra, pone de manifiesto el problema y explica que aquellas partes o aspectos de la vida de Caravaggio que no aparecen documentadas se reconstruyeron, pero siendo “coherentes con el espíritu del pintor y de la época histórica según las indicaciones de los textos más serios y reputados, históricos y biográficos”, añadiendo que en cualquier caso se trataba de crear “si no un retrato, al menos un perfil de Caravaggio”.

Por otro lado, cuando Derek Jarman empezó a concebir su película sabía desde el principio que no podía hacerlo desde una perspectiva histórica. *Caravaggio* (1986), si bien no es el film que mejor lo representa a nivel biográfico, es el que más se adapta al espíritu transgresor y revolucionario del artista. Es una película resultado de la influencia de

Caravaggio en el mismo Jarman, no sólo como pintor sino también como hombre, pues la finalidad última del director era hacer una película sobre Caravaggio tal y como “el mismo Caravaggio podría haberla hecho”⁶⁴.

Roma, 29 septiembre 2010

⁶³ Tal y como había indicado uno de los guionistas de la serie, Andrea Barbato. Cit. en Aldo Grasso, *Gian Maria Volonté e la televisione*, en Callisto Cosulich (coord.), *Gian Maria Volonté, i mille volti di un attore-autore*, Cinecittá Holding, Roma, 1997, pp. 186.

⁶⁴ Cfr. Maria Giovanna Tassinari, Op. cit.