

PRIMERA PARTE

MILÁN, 1571-1592

LA OSCURIDAD Y LA LUZ

El arte de Caravaggio se compone de oscuridad y de luz. Sus pinturas presentan momentos decisivos de una experiencia humana extrema y con frecuencia dolorosa. Un hombre es decapitado en su dormitorio y del profundo corte en el cuello salta un chorro de sangre. Un hombre es asesinado en el altar de una iglesia. A una mujer le disparan una flecha en el estómago a quemarropa. Las imágenes de Caravaggio detienen el tiempo, pero también parecen estar suspendidas al borde de su propia desaparición. Los rostros están iluminados. Los detalles surgen de la oscuridad con una claridad tan misteriosa que podrían ser alucinaciones. Sin embargo, siempre están cercados de sombras, profundidades de negrura que amenazan con hacerlos desaparecer. Contemplar estas pinturas es como mirar un mundo iluminado por relámpagos.

La vida de Caravaggio es como su arte, una serie de relámpagos en la noche más oscura. Fue un hombre al que nunca se puede conocer por completo porque casi todo lo que hizo, dijo y pensó está perdido en un pasado irrecuperable. Fue uno de los artistas más originales y electrizantes que han vivido nunca; sin embargo, sólo tenemos una única frase suya sobre la pintura (cuya sinceridad, en cualquier caso, es cuestionable, puesto que se la arrancaron mientras le interrogaban sobre su presunta culpabilidad del delito capital de calumnia).

Gran parte de lo que se sabe sobre él se ha descubierto en los archivos judiciales de la época. La mayoría de sus actos de los que se conserva un registro escrito —aparte de los relacionados con la pintura— son delictivos. Cuando Caravaggio surge de la oscuridad del

pasado lo hace, igual que las figuras de sus pinturas, como un hombre *in extremis*.

Vivió buena parte de su vida como un fugitivo y así es como le recuerda la historia —huyendo a las montañas, ocultándose en las sombras—. Pero una y otra vez le descubre el haz de luz de un reflector. Cada visión es diferente. Aparece de muchas guisas, en distintos estados de ánimo, atravesando múltiples dificultades. Tira piedras a la casa de su patrona y canta canciones obscenas bajo su ventana. Llega a las manos con un camarero por el aliño de unas alcachofas. Se mofa de un rival con insultos sexuales gráficos. Ataca a un hombre en la calle. Mata a un hombre en una pelea con espada. Junto con una banda inflige atroces heridas a un caballero de Justicia en la isla de Malta. A su vez, es atacado por cuatro hombres armados a la entrada de una taberna de los bajos fondos en Nápoles. Su vida es una serie de intrigantes y vívidas escenas-*tableaux* que, como en las obras de su contemporáneo William Shakespeare, pasan bruscamente de la comedia a la tragedia, de la humilde farsa al drama elevado.

Al escribir una biografía de Caravaggio no sólo hay que hacer de historiador del arte, sino también de detective. Los hechos rara vez son evidentes y las motivaciones que hay tras ellos con frecuencia resultan oscuras. La vida del artista puede parecer meramente caótica, el ascenso y la caída de un hombre impetuoso, tan dominado por la pasión que sus acciones se suceden sin orden ni concierto (así fue como se le vio durante siglos). Pero todo tiene una lógica y, retrospectivamente, una fatalidad trágica. A pesar de los muchos agujeros negros y discontinuidades en el teatro de sombras de la vida de Caravaggio, hay ciertas estructuras de pensamiento y hábitos de conducta en todo lo que hizo y lo que pintó. Los indicios han de decodificarse con suposiciones, intuición y, sobre todo, imaginación histórica —la disposición a ahondar lo más profundamente posible en los códigos y valores que subyacen a las palabras y actos de un pasado lejano—.

Se ha dado mucha importancia a la presunta homosexualidad de Caravaggio, que en más de una biografía se presenta como la clave que lo explica todo, tanto la fuerza de su arte como las desgracias de su vida. No hay una prueba absoluta de ella, sólo fuertes indicios circunstanciales y muchos rumores. Lo más probable es que Caravaggio mantuviera relaciones sexuales con hombres. Pero sin duda tuvo amantes femeninas. Durante los años que pasó en Roma frecuentó a una serie de prostitutas.

Lo cierto es que Caravaggio no se sentía a gusto en sus relaciones, lo mismo que en la mayor parte de los demás aspectos de su vida. Probablemente se acostaba con hombres. Es seguro que se acostó con mujeres. Pero no se decidió por nadie. Desde muy pequeño, y por buenas razones, sufrió una profunda sensación de abandono. Si hay algo que subyace al errático comportamiento que le abocó a una muerte temprana fue la tragedia que se abatió sobre él y su familia cuando no era más que un niño. La idea de que fue un mártir temprano de los impulsos de una sexualidad no convencional es una ficción anacrónica.

Para comprender las emociones que le movieron y las experiencias que le influyeron más profundamente es necesario comenzar donde nació: en Caravaggio, un pueblo de Lombardía, cuyo nombre tomaría más adelante. Hasta los veintiún años vivió allí y en la cercana ciudad de Milán. Su juventud es el periodo menos documentado de su existencia —los años más oscuros, en todos los sentidos, de esta vida de luz y oscuridad—. Pero en sus sombras pueden hallarse algunas de las claves más importantes de la formación de su turbulenta personalidad.

HECHOS Y FICCIONES

Hay tres biografías tempranas de Caravaggio. Las tres fueron escritas después de su muerte y por distintas razones ninguna de ellas es fiable. La primera data de la segunda década del siglo XVII y la escribió Giulio Mancini, un médico de Siena que conoció a Caravaggio en Roma, probablemente en torno a 1592, y con quien se relacionó entre 1595 y 1600. La segunda la publicó en 1642 Giovanni Baglione, un pintor rival que había competido y peleado con Caravaggio durante los años que pasó en Roma, especialmente entre 1601 y 1606, que en una ocasión le demandó por calumnias en respuesta a unos versos escabrosos y en otra llegó a acusarle de contratar a unos asesinos a sueldo para matarle. La tercera la escribió, tres décadas después, un anticuario y teórico del arte llamado Giovanni Pietro Bellori, que no conoció a Caravaggio, sino que se basó en los dos autores anteriores.

Mancini es esporádicamente informativo pero de una brevedad frustrante. Baglione es más pormenorizado y sorprendentemente

objetivo, si se tiene en cuenta que estaba escribiendo sobre la vida de un hombre del que sospechaba que había intentado asesinarle. Por norma, Baglione es la más fiable de las fuentes tempranas. Se ha comprobado que su biografía es muy precisa en la presentación de los hechos desnudos. Muchos descubrimientos posteriores de documentos originales relativos a Caravaggio han confirmado la veracidad de su relato. Baglione sólo deja de ser fiable en sus conclusiones moralizadoras y pedantes, que revelan una *Schadenfreude** evidente, particularmente en los mezquinos pasajes que hablan de sus varias caídas en desgracia.

Bellori escribió su vida de Caravaggio bastante más tarde. Se publicó en 1672, más de sesenta años después de la muerte del pintor. No hay duda de que tomó de Baglione buena parte de su material, pero rastreó nuevos datos. También se esforzó por ver las obras de Caravaggio in situ. Le sedujeron su fuerza y su drama, y le fascinó la novedad de su técnica. Bellori escribió sobre el arte de Caravaggio con mucha más sensibilidad que Mancini y Baglione. Sin embargo, al mismo tiempo, despertaba en él una aversión fundamental. Su vívida descripción de la pobreza y la violencia —sus representaciones de Cristo y de la Virgen María como pobres descalzos, el realismo sangriento de sus martirios cristianos— contradecía las creencias más arraigadas de Bellori. Éste sostenía el principio académico de que el arte no debe representar el mundo tal como es, sino como debería ser, endulzado e idealizado. Así que aunque respondió instintivamente al cautivador realismo de Caravaggio, fue precisamente ese realismo lo que le obligó a condenarlo con tanta más contundencia. Bellori cristalizó la que durante siglos sería la objeción académica habitual a la obra del pintor:

Al repudiar todas las demás reglas [Caravaggio] consideraba que el logro más elevado era no estar atado al arte. Por esta innovación fue muy aclamado y numerosos artistas de talento se sintieron impelidos a seguirle... Ese elogio hizo que Caravaggio sólo se valorase a sí mismo y afirmó que era el único imitador fiel de la naturaleza. Sin embargo, le faltaba *invenzione*, decoro y *disegno* [oficio en el dibujo], e ignoraba la ciencia de la pintura. En el momento en que el modelo desaparecía, su mano y su mente se vaciaban.

* En alemán, «alegrarse del dolor ajeno». [N. de la T.]

Bellori seguía diciendo que «igual que algunas hierbas producen una medicina beneficiosa y el veneno más pernicioso, de la misma forma, aunque en parte su obra sea buena, Caravaggio ha sido extremadamente perjudicial e hizo estragos en los ornamentos y la buena tradición pictórica»¹. En otras palabras, el pintor quizá tuviera talento para copiar la realidad, pero carecía de profundidad. Si hemos de creer a Bellori, Caravaggio era poco más que una máquina de producir imágenes convincentes ópticamente —una suerte de cámara humana, y su taller, el estudio de un fotógrafo prototípico, muy anterior a la invención de la fotografía—. De esta manera, el mito de Caravaggio como un virtuoso irreflexivo e indisciplinado, el maestro de un naturalismo pernicioso y degradado, quedó anclado a su reputación póstuma², cuando, en realidad, era un pintor inventivo y extremadamente reflexivo, un lector atento de los textos que dramatizaría y representaría en forma de imágenes. Pero sigue sin saberse cómo y dónde recibió su educación, en parte porque sus tres primeros biógrafos tienen sumamente poco que decir sobre su infancia.

ORÍGENES MODESTOS, CONEXIONES NOBLES

Caravaggio nació tres años después de que se publicara la segunda edición revisada de la pionera antología de biografías de artistas de Vasari: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*. El libro de Vasari fue el modelo en el que autores posteriores como Baglione y Bellori basaron sus propias colecciones de vidas de artistas. En él confirmó y trató de elevar el estatus que habían adquirido los artistas en la península italiana durante el periodo que ahora conocemos —también en buena medida gracias a los esfuerzos de Vasari— como Renacimiento. Anteriormente, la profesión del arte había estado entre las más bajas porque implicaba trabajar con las manos y por lo tanto se consideraba una forma de trabajo manual: un oficio, no un arte liberal. Pero en las más de mil páginas de Vasari está implícita la convicción de que los grandes artistas merecen estar a la altura de los poetas y filósofos como hombres de genio, acompañantes por derecho propio de reyes y príncipes.

Además de elevar la reputación de su profesión, Vasari estableció ciertas fórmulas para escribir la vida de un artista. Consagra a pinto-

res y escultores especialmente famosos —Giotto o Michelangelo, por mencionar dos casos— como milagrosos prodigios ya en época temprana: la brillantez de Giotto, por ejemplo, se supone que habría sido descubierta por Cimabue, un artista de más edad, que conoció al joven Giotto cuando todavía era un inculto pastor y le encontró dibujando perfectamente sobre una piedra. Pero los biógrafos de Caravaggio no atribuyen fábulas así de edificantes al joven artista. Mancini despacha sus primeros años en dos frases, y Baglione, en un párrafo. Bellori sí cuenta una historia sobre el joven Caravaggio, pero no está en la línea del tipo de prodigios que relataba Vasari porque su finalidad era poner de relieve el principal defecto del artista, tal y como lo veía Bellori: su supuesta *falta* de intelecto, lo que significaba que su obra nunca podría ir más allá del mero oficio.

Según la historia de Bellori, Caravaggio era hijo de un artesano. Como el pintor «estaba empleado en Milán con su padre, que era albañil, empezó a aglutinar la cola para algunos pintores que estaban pintando frescos e, impulsado por el deseo de pintar, se quedó con ellos para dedicarse por completo a esta actividad. Permaneció allí durante cuatro o cinco años...». Bellori quizá pensara que esta formación imitadora e irreflexiva predispuso a Caravaggio a su gran error: «depender completamente del modelo, sin escoger entre las mejores formas de la naturaleza»³. Su moraleja desde luego no es muy sutil: el que ha sido artesano sigue siéndolo hasta el final.

La historia no es exactamente cierta pero, como muchas anécdotas sobre Caravaggio, contiene elementos de verdad. Nunca pudo haber desempeñado tareas como aglutinar la cola o el mortero para su padre porque éste murió cuando Caravaggio no tenía más que cinco años. Pero los registros muestran que Fermo Merisi, en efecto, era albañil. Esto podría sugerir que, como Bellori da a entender, el origen del artista estaba arraigado en el humilde mundo del artesano. Pero las fuentes apuntan a algo más complicado. Hay margen para la ambigüedad porque el oficio de albañil de Fermo Merisi podría incluir distintas formas de trabajar con la piedra y quizá incluso la profesión de arquitecto.

El breve relato de Baglione coincide básicamente con el de Bellori: sólo dice que el artista, «nacido en Caravaggio, en Lombardía, era hijo de un albañil acomodado»⁴. Pero Mancini sitúa al artista en un entorno mucho más ilustre. Según él, «nació en Caravaggio en el seno de una familia de ciudadanos honorables, pues su padre era ma-

yordomo y arquitecto del Marchese di Caravaggio»⁵. Quizá fuera el propio artista el que proporcionara esta información a Mancini, en particular la idea de que su origen no era ordinario. Una serie de incidentes en la vida ulterior del pintor indican que creía que había nacido en el seno de una familia de alcurnia y que merecía respeto por ello. Es importante establecer la verdad porque muchos de sus futuros problemas tienen su raíz en esa conciencia de un estatus elevado.

La mayor parte de lo que sabemos sobre la juventud de Caravaggio lo publicó la estudiosa Mía Cinotti en 1983⁶. Uno de los documentos más reveladores descubiertos por su investigación se refiere a la boda de los padres del artista. El 14 de enero de 1571 Fermo Merisi se casó con una mujer llamada Lucia Aratori. Fermo había nacido en 1540 aproximadamente, era viudo y tenía una hija llamada Margherita de su primer matrimonio. Lucia era unos diez años más joven y no había estado casada antes. De acuerdo con el documento, Fermo residía en Milán, pero el matrimonio se celebró en Caravaggio, donde vivían tanto el resto de su familia como la novia. De no ser por la presencia entre los testigos del Marchese Francesco I Sforza di Caravaggio, la boda no habría tenido nada de especial. El Marchese era miembro de una de las principales familias nobles de Italia, los Sforza, antiguos señores de Milán. Su esposa, la joven Marchesa di Caravaggio, pertenecía a la muy poderosa familia Colonna. Eran las personas más importantes en la zona.

La presencia de nobles en la boda de la familia Merisi tiene muy poco que ver con el padre de Caravaggio. Fermo Merisi era un albañil corriente, quizá razonablemente acomodado, pero sin grandes pretensiones sociales. Desde luego, *no* era arquitecto. En una serie de documentos relacionados con él aparece como *mastro*, designación de un artesano cualificado con derecho a abrir su propio taller y a contratar aprendices. Tenía un negocio modesto en Milán. El inventario sucesorio de sus pertenencias incluye «algunas viejas herramientas de albañil», pero no libros o instrumentos que indiquen un conocimiento de los aspectos teóricos de la arquitectura. El hecho de que mantuviera un taller independiente hace improbable que estuviera al servicio del Marchese di Caravaggio. El abuelo paterno del pintor, Bernardino Merisi, no estaba más alto en la escala social. También había tenido un pequeño negocio. Era comerciante de vinos y bodeguero en la casa familiar de Porta Seriola, en el noreste de Caravaggio.

En realidad, es cierto que había estrechos vínculos entre la familia de Caravaggio y la noble dinastía Colonna, pero por parte de madre⁷. El padre de ésta, Giovan Giacomo Aratori, era agrimensor y su cometido era ayudar a resolver las disputas sobre la propiedad de la tierra. También intervenía en la compra y venta de parcelas. Su trabajo le ponía en contacto directo con los Colonna, propietarios de gran parte de las tierras de la región. Mientras que el padre y el abuelo paterno de Caravaggio trabajaban con las manos, Giovan Giacomo era un profesional más que un artesano. Su trabajo exigía una formación mayor que la de un albañil, además de conocimientos de geometría y aritmética. En 1570, un año antes del nacimiento de su nieto, el futuro pintor, fue nombrado miembro del colegio de agrimensores del ducado de Milán.

Giovan Giacomo Aratori también intervino en la vida religiosa de Caravaggio. El acontecimiento más sonado en la vida de este letárgico pueblo agrícola había ocurrido en 1432, cuando una joven campesina que trabajaba en los campos había tenido una visión de la Virgen María. Según la leyenda, había brotado agua milagrosamente del lugar en el que había tenido la visión y más tarde se levantó una ermita en honor de la milagrosa Madonna della Fontana. En la segunda mitad del siglo XVI la ermita de Santa Maria della Fontana se había convertido en la institución religiosa más importante del pueblo. La administraba un órgano de *scolari*, para el que Giovan Giacomo fue elegido varias veces desde mediados de la década de 1560.

Además, ocupaba importantes cargos en la *comune* local como consejero, tesorero y emisario ante las autoridades españolas (en aquella época el ducado de Milán, donde se hallaba el pueblo de Caravaggio, formaba parte del vasto imperio de los Austrias, que Felipe II gobernaba desde El Escorial, su palacio y monasterio a las afueras de Madrid). Las muchas responsabilidades de Giovan Giacomo significaban que era una figura familiar entre la nobleza local. Actuaba como agente del Marchese Francesco Sforza I di Caravaggio y como testigo legal de la familia Sforza, y recaudaba los arrendamientos en su nombre. Algunos documentos lo relacionan con el Marchese, otros con la esposa de éste, Costanza Colonna.

Había otros vínculos aún más íntimos entre la familia Colonna y el clan Aratori. La hija de Giovan Giacomo, Margherita, tía materna de Caravaggio, fue nodriza de los hijos de Sforza. Vivió muchos años

en la casa de Colonna y fue ama de leche de los hijos de Costanza Colonna, entre ellos el futuro aventurero, y durante algún tiempo caballero de la Orden de San Juan, Fabrizio Sforza Colonna. En 1584, en recompensa por sus servicios, Costanza regaló a Margherita una pequeña propiedad en Fara d'Adda, cerca del pueblo de Caravaggio. Todavía en 1601 Margherita mantenía un contacto regular con la Marchesa y le escribía cartas a Roma, en la misma época en que Caravaggio, que también se encontraba en la ciudad, estaba recibiendo algunos de sus encargos más importantes.

Caravaggio acudió muchas veces a Costanza Colonna, que siempre le respondió y fue un apoyo constante para él en tiempos de crisis, dándole cobijo cuando huía y protegiéndole cuando estuvo condenado a muerte. Sin embargo, a diferencia de sus otros aliados o protectores nobles, nunca quiso adquirir una pintura suya. Todo lo que los datos existentes sugieren es que le apreciaba verdaderamente, quizá incluso le quería como a un hijo propio. Su influencia y la de su familia, con su red tentacular de alianzas feudales y familiares, que alcanzaba a toda la península italiana, se percibe a lo largo de la vida de Caravaggio, pero en especial en sus últimos y más atribulados años.

La clase social (en particular las cuestiones de «nobleza» y «virtud») sería un asunto en litigio en muchas de las futuras disputas y peleas de Caravaggio. Eran éstos temas de un intenso debate en la Italia medieval y renacentista. En el norte de Europa, la aristocracia daba por sentada su preeminencia y suponía que la nobleza era una cualidad exclusiva de aquellos que eran lo suficientemente afortunados para nacer en las clases altas terratenientes. Allí se identificaba fácilmente al noble: un hombre virtuoso de sangre pura, que tenía el derecho de portar armas en servicio de su rey, era buen jinete y espadachín, y nunca se manchaba las manos con el comercio. En Italia, la situación era más ambigua porque la sociedad italiana era más fluida y sus élites dirigentes —constituidas por caballeros imperiales, caballeros locales, magnates y otros tipos de señores feudales—, más heterogéneas. Además, era una sociedad cada vez más urbanizada y eso también condujo a que se difuminaran las diferencias sociales. De la segunda mitad del siglo XIV en adelante, los patricios urbanos trataron de afianzar su control del gobierno. Los integrantes de esos sectores —mercaderes, prestamistas, fabricantes textiles y otros impulsores de un capitalismo incipiente— eran a su

vez intensamente conscientes de las diferencias de clase. Fundaron sus propias dinastías y también albergaban aspiraciones a la *nobilità*, hasta el punto de que, en Italia, el propio término se volvió cambiante e inestable. Ya en el siglo XIV, escritores que iban desde el poeta Dante hasta los juristas medievales habían luchado por definir el concepto. Las definiciones legales, basadas únicamente en los títulos conferidos por la monarquía o la Iglesia, eran rechazadas por aquellos que preferían considerar la nobleza una cualidad moral a la que, en teoría, casi todo el mundo podía aspirar⁸.

¿Qué posición ocupaba el abuelo materno de Caravaggio en este mundo de sutiles diferencias sociales? Giovan Giacomo Aratori recibe en los documentos de la época el trato de *signor*, *messer* o *dominus*. Aunque su estatus social sin duda era más alto que el de los Merisi en la familia de Caravaggio, ni él ni sus descendientes poseyeron título alguno. Aratori era miembro de lo que podría denominarse la alta burguesía profesional, mientras que Bernardino y Fermo Merisi pertenecían a la pequeña burguesía comercial. La afirmación de Mancini de que Caravaggio había nacido en una familia de «ciudadanos muy honorables» —*cittadini* es la palabra que emplea en italiano— era acertada.

Pero en el pequeño mundo de Caravaggio, donde el artista pasó gran parte de su juventud, su estatus quizá le pareciera más ilustre que eso. Como hemos visto, su abuelo materno era un hombre muy respetado, pero otros factores pudieron haber coadyuvado a hacerle creer que tanto él como su familia disfrutaban del favor aristocrático. Quizá Costanza Colonna mostrara una amabilidad especial con la madre de Caravaggio, Lucia, hermana de la nodriza de sus hijos. Los primeros años de Lucia como madre fueron duros y estuvieron marcados por aflicciones y pérdidas. Costanza Colonna también había pasado por una época difícil durante los primeros años de su matrimonio con Francesco I Sforza. La habían casado, como se acostumbraba entre la nobleza, a la edad de trece años. Al principio los deberes conyugales le resultaron repugnantes, hasta el punto de que amenazó con suicidarse. ¿Sintió Costanza Colonna una simpatía especial por Lucia y sus hijos durante los duros años de su crianza? Es imposible saberlo con certeza, pero de lo que no hay duda es de que se interesó por la suerte de Caravaggio más tarde, a lo largo de la vida de éste. Quizá la fecha de su nacimiento tuvo algo que ver con ello, porque para cualquiera en la

cristiandad —pero especialmente para una Colonna— había nacido en un momento propicio.

EL ÁNGEL CON LA ESPADA Y EL ESCUDO

Caravaggio creció como Michelangelo Merisi. Era un nombre evocador para un futuro artista —el mismo que el del escultor y pintor italiano más famoso, Michelangelo Buonarroti, que había muerto siete años antes—. Pero los padres de Caravaggio no tenían eso en mente cuando le bautizaron. Le llamaron Michelangelo por razones de fe y superstición, pues Caravaggio nació el 29 de septiembre de 1571, el día del arcángel san Miguel.

La cristiandad vivía entonces una época decisiva y llena de tensión. Durante las décadas de 1550 y 1560 las potencias cristianas del Mediterráneo occidental estaban amenazadas por las fuerzas del islam —dirigidas primero por el sultán otomano Solimán el Magnífico y después por su sucesor Selim II—. El enconado y sangriento conflicto entre musulmanes y cristianos alcanzó su momento álgido exactamente cuando nació Caravaggio. En 1570-1571 la isla cristiana de Chipre, una fortaleza estratégicamente vital que los venecianos controlaban desde hacía mucho, cayó en manos de los otomanos. La guarnición estacionada en Famagusta, el último bastión cristiano en Chipre, luchó valientemente antes de verse obligada a rendirse. Los supervivientes fueron cruelmente masacrados. Las iglesias y catedrales, convertidas en mezquitas; sus vidrieras, destrozadas; sus pinturas y esculturas, destruidas; sus campanarios, transformados en minaretes. El papa Pío V estaba consternado no sólo por las atrocidades y sus consecuencias inmediatas, sino también por la posibilidad de que los otomanos se hicieran con el control de las principales rutas comerciales del Mediterráneo. Unió sus fuerzas con los venecianos y recabaron todos los apoyos posibles. Enviaron embajadas a España, a Portugal y a todos los Estados independientes de Italia. Las familias reales del sur de Europa respondieron a la llamada y reunieron un ejército de miles de soldados. El resultado no fue una mera alianza política, sino la autodenominada Santa Liga para la defensa de la cristiandad contra los infieles.

Bajo el mando de don Juan de Austria, hermano ilegítimo de Felipe II, rey de España, una enorme flota de galeras —la mayoría de

ellas construidas en un tiempo récord con métodos de producción en cadena en los astilleros del Arsenal de Venecia—partió para someter a la armada turca. Ocho días después del nacimiento de Caravaggio, el 7 de octubre de 1571, las dos armadas se encontraron en el golfo griego de Corinto, conocido en aquella época en Occidente como golfo de Lepanto. El resultado fue la última gran batalla naval entre galeras de remo. Hubo muchas bajas en las dos partes. Murieron ocho mil cristianos y muchos más turcos. Pero, mientras que la flota de la Santa Liga salió de la batalla casi intacta, la otomana quedó destruida y su jefe pereció. Uno de los héroes fue el comandante de las fuerzas papales, Marcantonio Colonna, padre de Costanza Colonna y suegro de Francesco I Sforza, que había sido testigo en la boda de Fermo Merisi y Lucia Aratori. Tras la victoria, el Papa declaró que la Virgen María había intercedido ante Dios por la Santa Liga, por lo que, desde entonces, ese día se recuerda como la fiesta de Nuestra Señora de la Victoria. Por toda la Europa católica se extendió la popularidad de los cultos marianos. En Venecia ese día se declaró *festum solemnis* y cada año se debía conmemorar con procesiones encabezadas por el dogo y solemnes misas. En toda Italia se construyeron iglesias en honor de Santa Maria della Vittoria. La devoción al rosario cobró una intensidad desconocida hasta entonces.

El triunfo en la batalla de Lepanto curó las heridas de un mundo cristiano que había quedado dividido con la Reforma medio siglo antes. El rey protestante de la lejana Escocia, Jacobo VI, se entusiasmó tanto con la noticia que escribió un poema épico para celebrar la gran victoria católica (aunque se sintió obligado a precisar al comienzo que don Juan de Austria, el héroe de sus versos, seguía siendo un «bastardo papista extranjero»). Entre tanto, el padre de Costanza Colonna, Marcantonio, hizo una entrada triunfal en Roma. Llegó a la ciudad montado en un caballo blanco, un Marco Antonio moderno que robaba la gloria a los césares de antaño. Pero también tuvo el decoro de mitigar esa exhibición de orgullo con una espectacular demostración de humildad. Después de haber desfilado triunfante, cambió la armadura de la victoria por unos harapos y fue a dar las gracias en peregrinación a Nuestra Señora de Loreto⁹.

Michelangelo Merisi había nacido en un día lleno de buenos presagios para los cristianos fervorosos, cuyo mundo se veía amenazado. El arcángel san Miguel había sido el guardián del pueblo hebreo y quedó asociado a la protección de los fieles. En tiempos cris-

tianos también había sido adoptado como el principal santo de la Iglesia militante. En las representaciones del Juicio Final, es el que pesa las almas de los salvados y de los condenados, separando el bien del mal. En esas pinturas suele aparecer cubierto con una cota de malla y portando espada y escudo, símbolos de la antigua asociación del ángel con caballeros y cruzados y con guerras santas contra los infieles.

Michelangelo era un nombre cristiano adecuado para un niño que estaba en la esfera de la familia Colonna, defensores de la fe y combatientes contra la herejía, tanto más por cuanto el niño no sólo había nacido el día del santo, sino en la víspera de una gran batalla entre cristianos y musulmanes en la que el cabeza de la familia Colonna desempeñaría un importante papel. Cuando una semana después de su nacimiento se conoció la victoria en Lepanto, las esperanzas y plegarias que rodearon su bautismo habían sido respondidas. Quizá se pensó que el niño había traído buena suerte. Quizá fuera ésa otra de las razones por las que, a pesar de su conflictiva personalidad y de sus frecuentes caídas en conductas delictivas, Costanza Colonna siempre le apoyó.

EL PUEBLO Y LA CIUDAD

Los primeros años del artista estuvieron divididos entre el pueblo de Caravaggio y la ciudad de Milán. El contraste entre ellos no podía ser mayor. Situado en las fértiles llanuras de Lombardía, Caravaggio era un lugar tranquilo, sin obras arquitectónicas destacables, que en el pasado había sido un puesto de avanzada romano. Las actividades del pueblo giraban en torno a la agricultura, que era vital para la prosperidad de la región. Desde finales de la Edad Media toda la zona había experimentado un intenso desarrollo. Se habían construido sistemáticamente canales de irrigación, una red de cursos de agua que todavía hoy atraviesan los campos. Una aplicación más eficiente de la rotación de cultivos había transformado la zona en un importante productor de cereales. Se plantaron grandes extensiones de moreras para alimentar gusanos de seda, pues la seda era la materia prima esencial de la próspera industria textil de Milán. Los habitantes de Caravaggio vivían y trabajaban al ritmo de la naturaleza. Era proverbial su carácter flemático, su sólido sentido para los negocios y