

EL ORO DE UN CREPÚSCULO SOMBRÍO: CARAVAGGIO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

GOLD OF A DARK TWILIGHT: CARAVAGGIO IN SPANISH CONTEMPORARY POETRY

Carlos PRIMO CANO

Universidad Complutense
carloprimoc@gmail.com

Resumen: El presente artículo estudia la presencia de la vida y obra del pintor Michelangelo Merisi da Caravaggio en un conjunto de textos líricos de cuatro autores contemporáneos. El análisis de siete poemas de Luis Antonio de Villena, Luis Javier Moreno, Jesús Ponce Cárdenas y Marina Aoiz Monreal pretende poner en relieve ciertas cuestiones relacionadas con el diálogo interartístico y la escritura ecrástica en la poesía reciente, así como valorar las influencias literarias, interpretativas y audiovisuales que confluyen en la apreciación contemporánea de la pintura de Caravaggio.

Abstract: The present article aims to study the presence of Michelangelo Merisi da Caravaggio's work in a selection of lyrical texts published by four Spanish contemporary authors. The analysis of seven poems by Luis Antonio de Villena, Luis Javier Moreno, Jesús Ponce Cárdenas and Marina Aoiz Monreal aims to underline the specific characteristics of interartistic dialogue and ekhpractical writing in recent poetry, as well as valuing the literary,

interpretative and audio-visual influences that converge in the contemporary appreciation of Caravaggio's pictorial work.

Palabras clave: Poesía. Pintura. Écfrasis. Caravaggio. Luis Antonio de Villena. Luis Javier Moreno. Jesús Ponce Cárdenas. Marina Aoiz Monreal.

Key Words: Poetry. Painting. Ekphrasis. Luis Antonio de Villena. Luis Javier Moreno. Jesús Ponce Cárdenas. Marina Aoiz Monreal.

1. Introducción

A mediados de la década de 1950, el historiador del arte alemán Walter Friedlaender abría su monografía dedicada a la vida y obra del pintor lombardo Michelangelo Merisi da Caravaggio haciéndose eco del “asombroso crecimiento” de popularidad que había experimentado su obra entre el público contemporáneo. En sus *Caravaggio Studies* (1955), Friedlaender vino a dar respuesta desde el ámbito académico al enorme interés público surgido a partir de 1951, año de la celebración, en Milán, de la primera gran exposición contemporánea dedicada a reivindicar el valor plástico del pintor lombardo y su influencia en varias generaciones de artistas. Tras siglos de silencio durante los cuales Caravaggio había sido considerado como un ejemplo de “vulgaridad” por su afán naturalista, la obra de Michelangelo Merisi volvía a interesar al público. Sobra argumentar que, seis décadas después de que Friedlaender escribiera aquellas páginas, la figura y la obra del maestro tenebrista no ha dejado de ganar popularidad y valoración entre el público contemporáneo.

De Caravaggio interesan hoy todas las facetas. Su aproximación transgresora a la representación de materias iconográficas ya existentes, su peculiar sentido de la estética y su radical separación respecto a sus contemporáneos confluyen en un conjunto de lienzos que siguen suscitando hoy la admiración entusiasta del gran público. Algo similar sucede con su biografía. Desde su adolescencia hasta su precoz fallecimiento en misteriosas circunstancias, Caravaggio atesoró un cúmulo de experiencias que, en un contraste muy barroco y muy extremo, tuvieron como escenario los bajos fondos de Roma, Nápoles o Malta, pero también los círculos eclesiásticos de la Contrarreforma italiana. Ya desde el momento de su fallecimiento, la vida de Caravaggio se convirtió en materia para investigaciones, elucubraciones y fabulaciones⁷². En nuestros días, el aura de malditismo del pintor ha sido el punto de partida de producciones fílmicas tan célebres —e influyentes— como *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman, primera de una larga serie de recreaciones cinematográficas que profundizan en la atormentada vida de Michelangelo Merisi.

Convertido ya no solo en una figura artística de primer orden, sino también en un mito contemporáneo por derecho propio, Caravaggio ha conquistado también el interés de la

⁷² Entre las biografías que escribieron en el siglo XVII Giovanni Baglione y Giovanni Pietro Bellori y las últimas recreaciones noveladas de sus días, la vida de Caravaggio ha sido objeto de numerosas aproximaciones en distintos ámbitos. Los documentos históricos son accesibles al lector hispano en la edición española de Estudios de Caravaggio (Friedlaender, 1989: 273-359), que incluye las versiones bilingües de las biografías de Baglione, Bellori, Mancini, Van Mander y Sandrart. Una reciente edición italiana (VV. AA., 2010) incluye además el texto original de la biografía de Francesco Susinno (siglo XVIII). Entre las publicaciones que se han ocupado recientemente de la vida de Caravaggio han gozado de especial atención las de Bassani y Bellini, 1994; Langdon, 2000; Seward, 1998.

literatura. El presente estudio trata de estudiar la presencia del poeta lombardo en la obra de cuatro poetas españoles contemporáneos que han desarrollado su trayectoria desde la década de 1970 en adelante. Dicho punto de partida cronológico no es casual: fue precisamente en aquella década cuando, tal y como ha estudiado Ángel L. Prieto de Paula (1996), el culturalismo se convirtió en un rasgo definitorio de las nuevas generaciones de poetas. En dicho marco, la incorporación de referentes procedentes del ámbito de las artes visuales propició un resurgimiento de la écfrasis, la trasposición de obras visuales —pictóricas, pero también escultóricas o fotográficas— al terreno de lo literario⁷³. Y, en ese contexto —que no es sino un reflejo de la rotunda vigencia de la écfrasis en la literatura contemporánea⁷⁴— la presencia de Caravaggio —de su obra y de su leyenda— era una tentación estética que, como podremos ver, no tardó en cumplirse⁷⁵.

2. Contemplación y autorretrato: tres poemas de Luis Antonio de Villena

En la galería de personajes históricos y literarios que configuran el imaginario del poeta y prosista Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951), la figura de Michelangelo Merisi da Caravaggio ocupa una posición de enorme relevancia. Dicha preponderancia viene dada tanto por las numerosas ocasiones en que el nombre o las imágenes de Caravaggio aparecen citadas en su obra poética —y de ello tratará brevemente este artículo— como por la publicación, en 2000 —con edición revisada en 2014— del libro *Caravaggio. Exquisito y violento*, un repaso divulgativo y también personal por la vida y obra de un creador que Villena (2014: 306) define como “genio mayor de la pintura y hombre turbulento”.

En las siguientes páginas, nuestro análisis se centrará en tres poemas de la obra villeniana donde la presencia de Caravaggio es directa y explícita⁷⁶.

⁷³ “Que la preocupación por las relaciones entre poesía y pintura estaba presente en los ambientes literarios españoles a mediados de los años sesenta, puede demostrarlo el hecho de que justamente el año que aparece *Dibujo de la muerte*, en 1967, Guillermo Díaz-Plaja (1967) dedica su discurso de ingreso en la Real Academia Española al tema Culturalismo y creación poética” (Lanz, 2012: 114).

⁷⁴ Heffernan (2006: 136) define así algunas de las características de la écfrasis contemporánea: “the conversion of fixed pose and gesture into narrative, the prosopopeial envoicing of the silent image, the sense of representational friction between signifying médium and subject signified, and overall the struggle for power —the paragone— between the image and the word”.

⁷⁵ Por motivos estructurales y de extensión, no nos ocuparemos aquí de las menciones puntuales a Caravaggio que aparecen integradas en poemas de otros autores de la misma cronología. Poetas como Pablo García Baena, Julio Aumente, Ramón Coté Baraibar o Juan Carlos Mestre han incorporado la presencia de Caravaggio en su obra a través de menciones ocasionales que no son composiciones ecrásticas *strictu sensu*. Por ello, y aunque presentan un enorme interés, hemos preferido reservar su análisis para futuros trabajos.

⁷⁶ De hecho, estos textos, publicados inicialmente en *Hymnica* y en *La muerte únicamente*, aparecieron también recogidos en un apéndice de la reedición del citado ensayo. En dicho apéndice (Villena, 2014: 291-298), el propio Luis Antonio de Villena proporciona valiosas informaciones acerca de las circunstancias e inspiraciones que dieron lugar a cada uno de los poemas; datos muy pertinentes, puesto que las tres pinturas elegidas cuentan con varias versiones, y Villena se detiene en señalar sus diferencias y predilecciones.

2.1. Verano del Caravaggio

La representación del tema de San Juan Bautista niño es un tema recurrente en la obra de Caravaggio, que a lo largo de su vida ejecutó distintas versiones de dicho motivo iconográfico. Nos centraremos aquí en una de ellas, pintada en 1602⁷⁷. Se trata de una obra de capital importancia debido a su concepción profana y sensual del desnudo del joven protagonista de la imagen, cuya posición, según los expertos, está relacionada con uno de los *ignudi* (representaciones de la belleza) que Michelangelo Buonarrotti insertó en sus frescos de la Capilla Sixtina. De hecho, Friedlaender (1989: 122) lo consideraba una “cita burlona” del estilo del florentino. No obstante, y más allá de posibles citas miguelangelescas, el estudioso alemán llamaba la atención sobre las peculiaridades iconográficas de la obra:

*¿Es este cuadro verdaderamente un San Juan? Este muchachito, que sonríe confiado, vuelve su ancha faz hacia el espectador por encima del brazo extendido, con el cual abraza afectuosamente a un gran carnero de apacible mirada. No conozco ningún San Juan anterior cuyo compañero sea un carnero de retorcidos cuernos, en lugar de un inocente corderillo, el Agnus Dei (Friedlaender, 1989: 122)*⁷⁸.

En términos muy similares se pronuncia Villena en el citado ensayo, sin eludir los aspectos más equívocos de la imagen: “Porque tanto el carnero que se deja acariciar como la desnuda pose sensual y el rostro alegre, ligeramente apicarado, del muchacho, obsceno casi, todo ello era nuevo. Y es que, quizás, además de representar, muy a su modo, al Bautista, Caravaggio quiso representar también (interpenetradas) la sensualidad y la belleza” (Villena, 2014: 52-53)⁷⁹.

Lo que valorará Villena es, precisamente, el aspecto vital, intensamente realista y apegado a la vida, de una pintura pretendidamente sacra. A partir de esa visión y, en menor medida, de la del *San Juan Bautista* de Caravaggio conservado en la Catedral de Toledo (Villena, 2014: 292) surgiría el poema *Verano del Caravaggio*, escrito en 1977 y publicado por primera vez en *Hymnica* (1979). El texto, inscrito en el universo hedonista y pagano que recorre el libro, narra dos escenas —unos muchachos que juegan en el río, y un joven entrevisto en una estación ferroviaria de paso— sobre las que planea la visión sensual de la pintura de Caravaggio. La tenue luz dorada, solar, mediterránea que recorre la anatomía desnuda del joven Bautista de Caravaggio es la misma que domina en el principal eje cromático del poema, ambientado en una “tarde dorada” (v. 2) bajo un “reluciente cielo” (v.

⁷⁷ Existen dos versiones idénticas de este cuadro, en los Museos Capitolinos y en la Galería Doria Pamphili. Para profundizar en el significado y relevancia de dichas versiones, conviene consultar el estudio que le dedica Friedlaender (1989: 122-124).

⁷⁸ Muy sugerente resulta la teoría reciente de que se trataría de una representación del Equinoccio de Primavera, marcada por la presencia de Aries, simbolizado por el carnero (Vodret, 2010: 124).

⁷⁹ Más adelante, el autor madrileño profundiza en los aspectos más abiertamente ambiguos —y sensuales— de la imagen: “El joven Bautista que, en natural impudor, abraza el carnero y ríe bajo los rizos, exhibiendo la caravaggesca y lumínica perfección de sus piernas jóvenes y hermosas ¿qué es sino la Belleza misma? [...] Belleza impecable de auténtico zagal pastor. O de otro chico de las calles romanas, buscado —o deseado— como modelo.” (Villena, 2014: 53). En el mismo libro, añade: “Sin apenas saber aún la trágica historia del artista, me pareció que Caravaggio (y ahí no me equivocaba) era alguien que había sabido descubrir —por la fuerza de un sol veraniego, un sol que exige placer de sombra— la belleza que la realidad oculta, la verdad del goce elemental de estar [...] inmerso en la propia realidad, el goce —altivo y sucio— de esa misma carne joven, popular y bellísima, que nadaría en los recovecos o meandros del Tíber, o entre los pescadores desnudos de la costa amalfitana” (Villena, 2014: 291).

17) donde brilla un “Sol espeso, rubio, tangible como polen” (v. 8) que permite imaginar “cinturas cobrizas” (v. 25) y que se hace presente en el propio poeta, “envuelto en este sol” (v. 31). Dicho eje culmina en el último verso, en el sintagma —“la realidad, iluminada” (v. 34)— que concluye el poema y que cierra una reflexión, precisamente, sobre la luz. Acaso no sea casual que el propio Villena, al describir su primer encuentro con la pintura de Caravaggio, lo haga afirmando que “el refulgente San Juan Bautista de Caravaggio, desnudo y sonriente, resultó para mí una iluminación” (Villena, 2014: 291). En las mismas líneas, reitera: “Recibí tal iluminación” (Villena, 2014: 291). Y, más adelante, el término se repite de nuevo, con una frecuencia inusitada que no puede ser casual: “Caravaggio me pareció —en ese momento— el pintor del júbilo. Una sucia, popular y hermosa encarnación de la alegría, a través de una realidad —de un realismo— que se iluminaba, precisamente al chocar su propia energía con su impensada profundidad” (Villena, 201: 291-292).

El término elegido —“iluminación” — no carece de interés en sí mismo. No solo por las connotaciones metaliterarias —el autor de las *Illuminations*, Arthur Rimbaud, es otra figura tutelar de Luis Antonio de Villena—, sino porque, como ya hemos visto, constituye el principal núcleo semántico del poema. Claro que no aparece imperturbable o sin matices, sino con el contraste entre luz y oscuridad que conforma el rasgo más reconocible de la estética pictórica caravaggiesca. De ese modo, la “tarde dorada” (v. 2) se opone a las “noches secretas” (v. 24). En la misma línea, al cromatismo dorado y cobrizo del poema hay que añadir otra nota: la de los rasgos mediterráneos —“piel oscura” (v. 6), “muchacho moreno” (v. 19), “ojos negros” (v. 23)— que, en los “muchachos” (v. 3) entrevistados en el río o la estación, suscita la evocación caravaggiesca en la mente del poeta. Nos hallamos, sin duda, ante el tipo de belleza masculina predominante en las pinturas de Caravaggio, desde sus propios autorretratos de juventud hasta los jóvenes músicos de *El concierto o El tañedor de laúd y*, por supuesto, los modelos de las diferentes versiones de *San Juan Bautista*.

Sin embargo, sería excesivamente simplista suponer que el poema es tan solo una evocación lejana del arte de Caravaggio surgida a partir de un recuerdo de juventud. Las tres secciones del poema, separadas tipográficamente, se abren con exclamaciones que podríamos definir con más exactitud como exhortaciones. “¡Es verdad el gozo! ¡Es verdad!”, afirma el poeta en la primera y tercera sección. En la segunda, sus palabras “Oye, oye el tambor del gozo que retumba / ahora mismo, aquí, como rehala de potros, / como *kermesse* de verano que trastorna el aire!” son una invitación a vivir con intensidad el presente de un episodio que, como comprenderemos, es inevitablemente fugaz⁸⁰. Hay, sin duda, algo de esa mirada melancólica sobre el instante presente que se sabe efímero, sobre la belleza como fenómeno pasajero y volátil. Sin embargo, no todo es lamento por el tiempo perdido. Las exclamaciones y los últimos versos (“Posible plenamente, si envuelto en este sol, / te tinta lo que ves y te place su forma, / si sabes palpar, en fin, la realidad, iluminada”) contienen

⁸⁰ No podemos resistirnos a apuntar en el análisis de esta cuestión un intertexto tan lejano —y al mismo tiempo tan caro a Luis Antonio de Villena— como el episodio de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Proust, 1992) en que el protagonista experimenta, en el tren que atraviesa el campo de camino a su retiro vacacional de Balbec, una impresión similar al ver a una joven campesina que se aproxima a los viajeros para ofrecerles un refrigerio. Al igual que sucede en este poema, la visión de esta imagen de fugaz belleza suscita en el narrador una reflexión sobre la naturaleza pasajera del placer: “Empourpré des reflets du matin, son visage était plus rose que le ciel. Je ressentis devant elle ce désir de vivre qui renaît en nous chaque fois que nous prenons de nouveau conscience de la beauté et du bonheur”. (p. 279). Más adelante, el narrador evocará las aspiraciones imposibles que ha suscitado la imagen: “Ce n’est pas seulement que cet état fût agréable. C’est surtout que (comme la tension plus grande d’une corde ou la vibration plus rapide d’un nerf produit une sonorité ou une couleur différente) il donnait une autre tonalité à ce que je voyais, il m’introduisait comme acteur dans un univers inconnu et infiniment plus intéressant.” (p. 281).

una apasionada defensa de la realidad, del mundo verdadero y de los inesperados destellos de belleza que ofrece. Acaso sea ahí donde la escritura de Villena se aproxime de un modo más cercano a la pintura de Caravaggio, cuyo mayor hallazgo fue, sin duda, la defensa del realismo como forma de representación (Ebert-Schifferer (2012: 259).

2.2. Amor victorioso

En la misma dirección apunta el segundo poema que comentaremos, que es el primero de los dos que Villena dedicó a Caravaggio en su poemario *La muerte únicamente* (1984). “Materia que se goza en la materia y fulge ardiendo” (v. 11), afirma el poeta a propósito de la desinhibida desnudez del protagonista de *Amor Vincit Omnia*, la pintura que Caravaggio ejecutó en 1602 para el marqués Vincenzo Giustiniani y que hoy se encuentra entre los fondos de la Gemäldegalerie de Berlín. Villena adopta uno de los títulos con que se conoce a la obra —*Amor victorioso*— para llevar a cabo una gozosa exaltación de la belleza del protagonista, un jovencito caracterizado como deidad mitológica del amor, Cupido cuyo aspecto jocoso distaba mucho de la solemnidad propia de la pintura alegórica del manierismo⁸¹.

También para glosar su contenido: los primeros versos del poema suponen un ejercicio perfectamente ortodoxo de descripción efrástica. Villena alude a los objetos esparcidos por el suelo que, en la pintura de Caravaggio, adquieren un significado muy preciso (Friedlaender, 1989: 125).

“Por el suelo papeles / y violines y tiorbas y coronas y armas...” enumera el poeta, que sintetiza el significado más inmediato de la pintura (“Si él llega nada tiene sentido”, v. 3) antes de ocuparse del eje principal del poema: la reflexión sobre la belleza efébrica del joven representado⁸². La mirada del poeta se detiene en dos puntos de la anatomía del joven que, asimismo, ocupan la región central del lienzo de Caravaggio: los muslos y el sexo que, descritos primero desde una perspectiva neutral — los “suaves muslos” (v. 5) y el “yacente sexo” (v. 6)—, pasarán a cargarse de erotismo cuando, transformados por la mirada del espectador-poeta, se transformen en “el ofrecido / sexo, los codiciados muslos” (vv. 13-14). La mirada erótica se hace plenamente explícita en este poema, que incide en uno de los aspectos más singulares —y polémicos— de la visión contemporánea de Caravaggio: su

⁸¹ En concreto, Friedlaender (1989: 124) apreciaba en esta obra una referencia burlesca a la muy estilizada y manierista Victoria de Michelangelo Buonarroti: “La actitud toda de la figura de Caravaggio presta un aire de decidida caricatura a las implicaciones platónicas de la trágica obra maestra de Miguel Ángel, y de hecho a todo el ideal renacentista del amor”.

⁸² Según Claudie Terrasson, para Villena “le corps un est l’idéal de la beauté dans sa plénitude, il est la perfection même, renvoyant à un monde grec antique où l’humain et le divin avaient même forme charnelle” (233). A su vez, Juan M. Godoy se ha ocupado de la progresiva aparición del cuerpo masculino deseado en la obra de Villena en el quinto capítulo de su monografía dedicada al poeta madrileño (Godoy 1997: 107-136).

identificación con las coordenadas estéticas del homoerotismo o la sensibilidad *queer* de los siglos XX y XXI⁸³. Algo esencial, como veremos, en el imaginario de Luis Antonio de Villena⁸⁴.

Más allá de la descripción ecrástica o la exaltación de la belleza del protagonista, el poema se resuelve en una reflexión sobre la plenitud que suscita la contemplación de la belleza —“Invita a gloria / cierta, a seducción, a gozo, a trasponer fronteras” (vv. 8-9)— y la culminación erótica —“Placer, cuerpo, saliva y desorden que arrasará con todo” (v. 12), temas ambos muy recurrentes en la obra de Luis Antonio de Villena. Sin embargo, a diferencia de las luminosas visiones de *Hymnica*, este poema no se limita a reflejar un sentimiento de plenitud. Hay también un cierto desengaño, una leve oscuridad barroca que el propio Villena (2014: 294) señalaba en su comentario a este poema:

El amor vence en la carne joven. Pero todo vencedor requiere un derrotado. Y yo sentía, en el inicio de mi madurez [...] que el despedirse en que la vida consiste también incluye al amor y a la maravillosa fascinación de la carne. Y sobre todo —y de ahí acaso la irónica sonrisilla del chico— el amor engaña por insuficiente. [...] Y tras el esplendor y la maravilla, así, no queda nada o apenas nada.

En el poema, dicho desengaño viene marcado en la segunda sección, y su desencadenante no es otro que las alas que sirven para caracterizar al joven como Cupido⁸⁵. “Tales alas dicen todo lo que / no estás viendo, pero comprobarás adelante: / Es hermoso ver, sentir un cuerpo milagroso y terso, pero engañan sonrisa, perineo y formas tentadoras: / La felicidad es ilusoria, el dolor es real, y se palpa” (vv. 15-19). Las alas, indicios en la pintura del carácter mitológico del personaje principal, adquieren en el poema un significado nuevo: el de la naturaleza volandera de la hermosura y la fugacidad del placer, su carácter efímero y vano. El protagonista de la pintura se transforma, por lo tanto, no en una presencia etérea o ideal, como en una personificación al alcance de la mano que, una vez disfrutado, reafirma su poder huyendo del amante. Reflexión amarga e indicadora del pesimismo creciente en la obra de Luis Antonio de Villena, el poema efectúa también una curiosa

⁸³ A esta identificación han contribuido teóricos como Maurizio Marini, quien afirmó que *Amor Vincit Omnia* podía considerarse como el “manifiesto pictórico de una escena gay” (Marini, 2005: 467-468). En un sentido contrario se han manifestado críticos como Ebert-Schifferer, que en la conclusión de su monografía sobre Caravaggio afirmaba lo siguiente: “There is nothing contrived about the serenely sensuous presence of Caravaggio’s male and female protagonists, and it is only the sexualized gaze of the twentieth and twenty-first centuries that finds their nonchalance provocative” (Ebert-Schifferer 2012: 266). Más adelante, incide en la misma cuestión para negar toda voluntad homoerótica por parte de Caravaggio: “It is therefore wholly misguided to expect Caravaggio’s paintings to take a clear position on questions of religious, profane or sexual import – even as a provocation. At a time in which an avowed identification with particular forms of sexuality was neither possible nor relevant, it is simply ahistorical to wonder whether Caravaggio’s paintings contain any messages to that effect. His personal sexual preferences can no more be deduced from his work than can his exaggerated sense of honor or his violent temper” (Ebert-Schifferer, 2012: 267).

⁸⁴ La descripción que Luis Antonio de Villena (2014: 36-37) hace de esta obra en Caravaggio subraya dicha dimensión: “De la calle –de las calles vecinas– ha traído a un muchachillo amigo, y le ha colocado esas alas falsas, como de golondrina, que muchos pintores usan para retratar ángeles. Y le ha hecho desnudarse en una posición violenta (aunque nada tenga que ver ya con el manierismo) porque el Amor, su verdadera atracción, es así. Descarada, impúdica, inmoral no contra ninguna ortodoxia concreta, sino contra todas las que no sean el amor mismo.”

⁸⁵ “A tono con la chanza, las pesadas y oscuras alas de águila o buitre, en fuerte contraste con las alas blancas del cisne [...] parecen estar sólo superficialmente unidas a la espalda del muchacho, como si en realidad no le pertenecieran, aunque es obvio que él se toma completamente en serio su papel de Cupido” (Friedlaender 1989: 124).

transformación de la pintura original. Si el cuadro de Caravaggio era una reivindicación del poder transformador y dictatorial del amor⁸⁶, en el poema de Villena el foco ya no está en el amor, sino en la belleza y el deseo cifrados en “el ofrecido / sexo, los codiciados muslos, ese mordible oro que regala” (vv. 13-14). Desde una postura de un vitalismo esteticista y pagano, la reflexión sobre la belleza va cobrando un mayor peso en la obra de Villena en detrimento de cuestiones más íntimas. La figura mitológica de Caravaggio queda transformada en *vanitas*, una naturaleza muerta —el cuerpo como un objeto equiparable a los instrumentos musicales esparcidos por el suelo— que invita a reflexionar sobre la fugacidad del placer.

2.3. Alegórica pintura

El tercer poema que Luis Antonio de Villena dedica explícitamente a una obra de Caravaggio forma parte, al igual que el anterior, del poemario *La muerte únicamente* (1985) y su título, *Alegórica pintura*, supone una invitación, en palabras del poeta, a que “se interprete de inmediato más allá de lo explícito” (Villena, 2014: 296). De hecho, el primer elemento que el lector debe descifrar es el vínculo del poema con la pintura *David con la cabeza de Goliath*, de la que Caravaggio pintó varias —y muy distintas— versiones. Luis Antonio de Villena afirma que la que eligió como modelo es la que hoy se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena, pintado en 1607, y cuya historia no carece de interés, ya que pudo pertenecer a Juan de Tasis y Peralta, Conde de Villamediana (Schütze, 2013: 275)⁸⁷.

El poema *Alegórica pintura*, a pesar de hacer mención a su naturaleza efrástica ya desde el título, se caracteriza por presentar un tono abiertamente narrativo que corresponde a un tipo de éfrasis que “en ningún momento renuncia a añadir a la escena contemplada aquellos elementos que, incluso aunque no estén presentes en el cuadro, le otorguen naturaleza narrativa” (Pineda, 2000: 256). La consabida alternancia caravaggiesca entre luz y oscuridad también aparece en el poema desde los primeros versos. El poeta afirma que “La gesta había sido más en lo alto / al viso dulce de algún sol dorado”, refiriéndose al instante glorioso en que David decapita a Goliath tras abatirlo con una piedra lanzada con su honda, y que suele protagonizar la mayor parte de las representaciones de este episodio bíblico. No obstante, el instante elegido por Caravaggio (y por Villena) es el posterior a la gloria, cuando el joven David acarrea la pesada cabeza de Goliath como trofeo de su hazaña. En la versión villeniana, la alegría del héroe—“ojos de alegría, / inocencia y pudor” (vv. 7-8)— contrasta con lo tenebroso del escenario, donde los elementos propios del paisaje bucólico han sido transformados. El joven camina por un camino “muy nublado” (v. 9) que atraviesa un prado no soleado, sino “sombrio” (v. 4); en lugar de una agradable brisa, encontramos que “el viento leve se entraba por su cabello oscuro” (v. 6); por último, el tradicional murmullo de un riachuelo de aguas claras ha sido sustituido por la inquietante presencia de “un río verdeante / y casi mudo” (vv. 9-10).

Hasta este momento, la verdadera identidad del joven ha quedado oculta a ojos del lector, que en el verso 11 recibe la noticia del “trofeo en la mano sin arma” del muchacho:

⁸⁶ “Nadie hasta Caravaggio había sabido pintar el demonio de la carne o el amor carnal con tanta libertad y naturalidad, en términos de triunfo y gozo” (Friedlaender, 1989: 126).

⁸⁷ Luis Antonio de Villena (2014: 225-228) se hace eco de esta circunstancia y traza los vínculos entre Juan de Tassis y Michelangelo Merisi, que no llegaron a conocerse personalmente.

*Melancólica cabeza de protuberantes ojos, cortada.
Ávida boca de mordiscos y sed, afanes saturnales,
anhelo de sombra y temulencia, flujo lunar de apetecer la carne.
Y dijeron las almas: Beba olvido. Descanse este Villena
mísero que amó morir por poseer y arder vida más clara.*

La cabeza decapitada de Goliath podría corresponderse sin demasiadas dificultades interpretativas con la que aparece en el citado lienzo vienés. En contraste con la juventud inexperta de David, el rostro del gigante muestra rasgos cuya ferocidad no está exenta de cierta belleza a pesar de su gesto —la boca entreabierta que remite a la “ávida boca de mordiscos y sed” (v. 13) del poema—. Sin embargo, la violencia de la imagen se vuelve más compleja cuando Luis Antonio de Villena indica que la cabeza le pertenece a él, y que lo que encontramos en el poema es, por tanto, un autorretrato. No parece una elección casual, en tanto el autor señala, en sus notas explicativas al poema, que dicho juego le vino sugerido por el autorretrato que el propio Caravaggio introdujo en el rostro de uno de sus Goliaths, que no es el de Viena sino el de la Galería Borghese de Roma.

El hecho de que Merisi decidiera autorretratarse en el rostro del gigante derrotado por el adolescente es, sin duda, uno de los mayores destellos de originalidad de Caravaggio en el tratamiento de un tema bíblico, y uno de los elementos que contribuyeron a crear la leyenda de malditismo y violencia que lo acompaña hasta nuestros días. En efecto, tal y como señala la teoría más extendida, cuando Michelangelo Merisi pintó esta obra se encontraba huyendo de la justicia y, tal y como ha señalado Calvesi (1990: 383), en la época, los sentenciados por la ley podían ser representados como ya ejecutados.

A la evidente violencia de la obra pictórica —el autorretrato de Caravaggio muestra un rostro desencajado, contraído en un gesto de dolor, con la boca entreabierta— se añade, en la pintura que mencionamos, el gesto de evidente disgusto que muestra el joven David: “Hay un muchacho hermoso que triunfa, pero en el rostro del muchacho (apagado por el traumático sueño de la realidad) no hay brillo ninguno, sino una mezcla de asco, melancolía y pena...” (Villena, 2014: 240).

¿Qué pretende Luis Antonio de Villena mediante este autorretrato indirecto?⁸⁸ Según Belén Quintana, de ese modo “se funden Goliath, Caravaggio y Luis Antonio de Villena. El rostro de uno trasluce el de otro, todos se transforman unos en otros, sin desaparecer nunca por completo” (Quintana Tello, 2009: 285).⁸⁹ Lo que encontramos, a fin de cuentas, no es sino un juego de espejos habitual en Luis Antonio de Villena, cuyas referencias autobiográficas se encuentran con frecuencia enmascaradas por un depurado uso del culturalismo (Aguilar, 2008: 34).

Caravaggio, pues, sirve a Villena como una máscara para el autorretrato. Conviene señalar que no nos hallamos ante un caso aislado de utilización de Caravaggio en ese

⁸⁸ “La muerta cabeza de Goliath degollado empieza a significar vida... Es un ser abrupto y terrible pero no meramente simbólico. Se retuerce y se apresta a gesticular para decir algo más que un mal metafórico. Es el mal que somos, el mal que también nos habita, el desgarrar visceral, la propia ira incomprendida y humillada de quien no es capaz – aunque lo anhela– de sostenerse tan sólo en la Belleza. Goliath es una cabeza repulsiva (aceptablemente repulsiva) que puede estarnos diciendo algo propio. Es una luz, un foco, directamente al fondo del alma. Al desván último. Al ello pútrido.” (Villena, 2014: 238).

⁸⁹ Claudie Terrasson ha analizado la importancia del autorretrato de Luis Antonio de Villena en 205-210.

sentido. Acaso el ejemplo más conocido pertenezca al orden cinematográfico: el largometraje *Leçons de Ténèbres* (1999), de Vincent Dieutre es una producción que, bajo la forma de un documental subjetivo, refleja episodios autobiográficos del protagonista, el propio Dieutre, empleando para ello la imagen caleidoscópica de Caravaggio, sus obras y su biografía, recorrida por el cineasta en un itinerario que lo lleva por Nápoles, Utrecht y Roma⁹⁰. Tanto en la película como en el poema de Luis Antonio de Villena se produce lo que Antonio Aguilar (2008: 32) define como culturalismo de “cita interna”, donde “la contemplación de un cuadro [...] puede enmascarar la propia biografía”. Caravaggio, pues, queda integrado en el discurso biográfico como nombre destacado de un imaginario que, en el caso de Villena, encuentra en la marginalidad —social, sexual, estética— su más alta realización.

3. Miniaturas en una biografía: Luis Javier Moreno

Uno de los rasgos más destacables de la obra poética y memorialística de Luis Javier Moreno (Segovia, 1956) es la relevancia que en ella adquieren las descripciones, alusiones y reflexiones sobre las artes plásticas. Como “visitante de museos y profundo conocedor del arte” (Carbajosa Palmero, 2013: 210), Luis Javier Moreno ha dejado constancia de su interés por el arte en reflexiones en prosa o comentarios a exposiciones, pero también en algunos de sus poemarios más destacados. Uno de ellos es, sin duda alguna, *El final de la contemplación* (1992), una colección de poemas vertebrado por un conjunto de intertextos pictóricos cuyas coordenadas oscilan entre el arte medieval (“Teresa Díez, pintora castellana activa en la década de 1320”) y la pintura del siglo XX (Antoni Tàpies).

En dicho poemario encontramos también una larga composición —100 versos— que lleva por título *Miguel Ángel Merisi de Caravaggio*⁹¹. Dicho poema no se centra en una obra artística concreta, sino en la vida y obra de Caravaggio narrada de forma lineal: comienza con su nacimiento (“Caravaggio es el lugar del nombre / al borde libre de los aires claros / que llegan de los Alpes”, vv. 1-3) y concluye con su enigmática muerte (vv. 82-100). Entre estos dos puntos, encontramos alusiones a distintos episodios de su vida narrados de forma impresionista en orden cronológico: la juventud pendenciera y noctámbula del pintor (vv. 8-16), su apuesta por el realismo frente a la monumentalidad miguelangelesca (vv. 17-29), su transgresora aproximación al arte religioso bajo la protección de distintos mecenas (vv. 30-68), y sus últimos años huyendo de la justicia (vv. 69-81).

⁹⁰ Confluyen en el largometraje de Vincent Dieutre cuestiones plenamente autobiográficas como la identidad homosexual o la asimilación de la muerte en un contexto social marcado a finales de los años noventa por la lacra del SIDA. La huella visual de Caravaggio permite afrontar estas cuestiones a través de una estética siempre realista —es un documental de bajo presupuesto, rodado cámara en mano casi por completo— definida por el claroscuro, por los escenarios nocturnos y por la alternancia reflexiones meta-artísticas y episodios cotidianos. Aunque marginal y siempre enmarcado en los circuitos del cine independiente, *Leçons de Ténèbres* ha tenido eco en la poesía española. Luis Martín Estudillo (2007: 91, n.º) afirma que el título del poemario *Telón de sombras* (2002) está inspirado en el documental de Vincent Dieutre.

⁹¹ Una versión revisada del poema que ahora analizamos ha aparecido en el volumen *De palabra* (Moreno, 2013: 15-18). Dicha revisión incorpora una nueva estructuración en cinco partes numeradas con títulos alusivos a las obras caravaggiescas evocadas: *El comienzo*, *Muerte de la Virgen*, *Ciclo de San Mateo* (*San Luis de los Franceses*), *Malta* (*Martirio del Bautista*) y *Final*. El texto presenta asimismo algunas variantes léxicas y estructurales que dan prueba de la exigencia formal de Luis Javier Moreno y de su voluntad de estilo.

El aspecto que nos ocupa ahora, sin embargo, no es la formulación de este relato biográfico que, por otro lado, presenta cuestiones de enorme interés⁹². Nos centraremos en las pequeñas écfasis de obras caravaggiescas que, como miniaturas, jalonan esta narración de la vida de Caravaggio. La primera la encontramos entre los versos 17-29, donde narra el enfrentamiento de Caravaggio con el estilo monumental impuesto por Michelangelo Buonarroti —enfrentamiento simbólico, puesto que el autor de la Capilla Sixtina falleció años antes del nacimiento de Merisi. La reacción caravaggiesca a la *terribilità* miguelangelesca se ubica, dentro del poema, en “desbaratar su música / quebrándole la forma de un laúd / con los cuerpos desnudos y la cara lasciva / de dos o tres chaperos del Trastévere; / la música y la letra, el gesto ausente / con la insinuante risa de los golfos”.

No resulta difícil asociar estos versos a una de las pinturas más populares de Caravaggio: nos referimos a *Los músicos* (también llamada *Concierto de jóvenes*), una de las primeras obras destacables en la trayectoria de Merisi, y que el pintor lombardo realizó aproximadamente en 1594-1595 para el cardenal Francesco del Monte⁹³. La espontaneidad —casi descaro— de los jóvenes retratados, dos de los cuales miran frontalmente al espectador, así su belleza juvenil típicamente caravaggiesca hacen decantarse a Luis Javier Moreno por una de las interpretaciones más comunes de este tipo de representaciones, y que hacen referencia a la sensibilidad homoerótica de Caravaggio y también de los jóvenes que frecuentaban el entorno del Cardenal del Monte⁹⁴.

Esta actitud provocativa es, posiblemente, lo que hace a Luis Javier Moreno, siempre desde la libertad interpretativa de la práctica poética —nos hallamos ante un poema y no ante una exégesis erudita—, establecer esa lectura de la obra de Caravaggio. Sin duda, esa libertad es uno de los rasgos más destacables y valiosos del poema. La misma cuestión —la identidad de los jóvenes que posan en los cuadros de Caravaggio— reaparecerá más adelante, cuando se refiera a los ángeles que aparecen en varias de sus obras, obras de un pintor “que no ha visto ángeles nunca”:

*No le importa al pintor el sexo de los ángeles:
unos serán precoces rufianes de taberna
y otros adolescentes de indefinido aspecto.
A San Mateo anciano, próximo a su martirio,
de todas esas clases de espectros le rodea;*

⁹² Por ejemplo, la inserción, a modo de *collage*, de cuatro versos en primera persona (4-7) en un poema narrado enteramente en tercera persona.

⁹³ Hoy en día este lienzo forma parte de los fondos del Metropolitan Museum of Art. Entre sus aspectos más destacados se encuentra el autorretrato que Caravaggio introdujo: es el muchacho que, en un segundo plano, tiene el rostro vuelto hacia el espectador. Un estudio de dicha pintura, las circunstancias de su ejecución y sus posibles interpretaciones puede hallarse en Vodret (2010: 64).

⁹⁴ “In the Metropolitan Museum’s Concert, which Friedlaender rightly interpreted as an allegory of love and music [...] androgynous youths wear no disguise. With their soft mouths open in a show of desire and their suggestive state of dress and undress, they clearly mean to tempt the spectator” (Posner, 1971: 303). Luis Antonio de Villena no elude esta cuestión en su estudio sobre las obras que Caravaggio creó bajo la protección del Cardenal del Monte (Villena, 2014: 25-40), aunque no coincide en la extracción social que Luis Javier Moreno atribuye a los jóvenes modelos: “Los muchachos (indudablemente hermosos y algo desnudados) que hacen música no podrían ser hijos de nobles, que nunca, entonces, hubieran considerado u honorable posar así. Se trata, pues, de modelos y pajes que probablemente trabajaban en el palacio del cardenal, y acaso —en consecuencia— los que se travestían de chicas en contradanzas o escenas de fiesta. No pueden ser sino muchachos de extracción popular, pero su delicado natural —véanse las manos del tañedor de laúd— indican que se mueven en un orbe de distinción donde la música que alegorizan es más que un habitual pasatiempo, una cualidad del espíritu” (Villena, 2014: 29).

Se refiere, claramente, a los ángeles que aparecen en creaciones como *San Mateo y el ángel* (1602), la obra central del conjunto que Caravaggio pintó para la Capilla Contarelli, y cuya versión —la que hoy se conserva— presenta a un San Mateo pulcro y refinado que no resulta difícil identificar como el “caballero de barba muy cuidada” (v. 63) “al que nunca faltaron ayudantes / que llevaran sus cuentas de dinero, / ávidos del afecto de un hombre tan solvente” (vv. 66-68) que menciona Luis Javier Moreno, con indudables alusiones al Cardenal Francesco del Monte⁹⁵.

La siguiente ékfrasis —esta vez algo más extensa— se halla entre los versos 34-51, y alude a una de las creaciones más polémicas de Caravaggio: la *Muerte de la Virgen* pintada hacia 1605-1606 por encargo de convento carmelita de Santa Maria della Scala, en el Trastevere romano. En este caso, la innovación vino dada por el aspecto insólito dado a la escena (Vodret, 148): la Virgen, lejos de la iconografía más extendida (por ejemplo la de *La muerte de la Virgen* de Mantegna, hoy en el Museo del Prado), aparecía en un leve escorzo, sobre un lecho desordenado en el que destacaba la hinchazón *post-mortem* de tobillos y vientre. Como es bien sabido, el retablo fue rechazado por el prior de los Carmelitas por el escandaloso rumor de que la modelo era, de hecho, una prostituta ahogada (Vodret 148)⁹⁶. Luis Javier Moreno, sin embargo, traza una inspiración muy distinta: un recuerdo de juventud de Caravaggio.

*La mujer, que no es vieja, había muerto sola;
una cortina roja desplegada en lo alto
es la forma de un fuego crepitante
que maldice a la vida sin sujetarse a nada,
es el único apoyo de la luz que se extingue,
ondulación intensa de la sangre
contra la coagulada sangre más oscura
del vestido que tiene la difunta,
una mujer hinchada que fue hermosa
y que sigue aumentando, rígida que se hace
a la reseca solidez del barro...*

Nos hallamos ante uno de los pasajes de mayor belleza lírica del poema. Especialmente porque Luis Javier Moreno, sin eludir los aspectos más polémicos del óleo —la hinchazón de la modelo—, centra su atención en un elemento enormemente enigmático: el paño rojo que ocupa el tercio superior del lienzo, y que, según el historiador del arte Daniele Radini Tedeschi (2011: 151), “è símbolo della rubedo ovvero della Resurrezione”⁹⁷. Para el poeta

⁹⁵ Recordemos las (controvertidas) palabras de un estudioso de la obra caravaggiesca que mencionaba que las pinturas del lombardo habían sido hechas “by an artista of homosexual inclinations for patrons of similar tastes” (Kitson, 1969: 7).

⁹⁶ Dicha interpretación se vuelve aún más compleja en el espléndido largometraje que el cineasta británico Derek Jarman dedicó a *Caravaggio* en 1986: en esta ficción, la modelo que Caravaggio emplea en esta obra es la cortesana Lena, que aparece muerta en el río Tíber tras ser asesinada por Ranuccio, que morirá posteriormente a manos de Michelangelo Merisi.

⁹⁷ Resulta llamativa la alusión que hace el crítico italiano a la *rubedo*, o fase final del proceso alquímico, en la que el metal adquiriría un tono púrpuro o rojizo previo a su transformación en oro. Por lo tanto, según esta refinada teoría,

segoviano, el cortinaje es una imagen que remite al fuego, a la fragilidad de la vida —“el único apoyo de la luz que se extingue”— y, en última instancia, una representación de la sangre en continuo fluir que se opone a la “coagulada sangre más oscura / del vestido que tiene la difunta”⁹⁸. Es decir, la sangre viviente de la parte superior del lienzo frente a la sangre inmóvil de la muerte, en la sección inferior: no un elemento gratuito y meramente ornamental, como podría parecer, sino una representación de la oposición entre vida espiritual y vida terrenal, entre inmortalidad y putrefacción. Si añadimos a esta comparación las referencias alquímicas señaladas por Radini Tedeschi, el resultado es una imagen enormemente sugerente⁹⁹ y una muestra de la enorme complejidad y riqueza interpretativa que ofrece el poema de Luis Javier Moreno.

4. Una noche con Caravaggio: Jesús Ponce Cárdenas

Los dos poemarios publicados hasta la fecha por Jesús Ponce Cárdenas (Baracaldo, 1973), *Oficio de Silencios* (2000) y *Memorial de la sombra* (2009) se enmarcan en una forma plenamente contemporánea de culturalismo que podríamos relacionar con los postulados poéticos de la generación del 70, pero que busca un camino propio a través de la experimentación técnica y la incorporación de elementos autobiográficos¹⁰⁰.

En el marco de este programa estético, la sección que cierra *Memorial de la sombra* (2009) se erige como una peculiar serie de composiciones poéticas relacionadas con obras pictóricas. Su título, “Ecos en la galería”, evoca la idea mariniana de galería o museo privado¹⁰¹, pero la inclusión del término “ecos” informa acerca del amplio marco en que se desarrollan una serie de poemas que no siempre pueden ser calificados como écfrasis en un sentido estricto.

Así sucede con el poema que ahora nos ocupa: el punto de partida de *Judith y Holofernes [Caravaggio]* es, sin lugar a dudas, el monumental lienzo titulado *Judith decapitando a Holofernes*, que Caravaggio finalizó en 1599 por encargo del banquero

el color rojo del paño vendría a significar, en una hermosa combinación entre teología cristiana y alquimia, la etapa previa a la ascensión de la Virgen y su transformación en ente divino.

⁹⁸ Un detalle llamativo es que en la pintura de Caravaggio el vestido de la fallecida es de un tono más claro que el paño rojo superior, lo que lleva a una inversión de la comparación establecida por Moreno o, en otro sentido, a un desplazamiento del sentido, casi un *trompe l'oeil*: para el poeta, el color del vestido no sería el que vemos en la pintura, sino el de la sangre coagulada, oscura y densa, del cadáver. Por otro lado, el absoluto predominio de distintas tonalidades de rojo en el cromatismo de la obra maestra de Caravaggio adquiere así múltiples caminos para la interpretación.

⁹⁹ El poema de Luis Javier Moreno contiene otras alusiones fácilmente identificables con obras pictóricas de Michelangelo Merisi: “sórdido calabozo donde rinde el Bautista su cabeza / al cálculo de un baile de muchacha” (vv. 80-81) se refiere sin duda posible a *La decapitación de San Juan Bautista* que Caravaggio pintó en Malta hacia 1608 y que hoy se encuentra en la Concatedral de San Juan de la Valeta. A su vez, “la imagen del cuello degollado” mencionada en el v. 91 muy probablemente haga referencia al autorretrato que Caravaggio introdujo en los rasgos del Goliat decapitado de la Galleria Borghese, y del que hemos hablado aquí a propósito del poema ecfástico *Alegórica pintura* de Luis Antonio de Villena.

¹⁰⁰ Una valoración general del poemario puede hallarse en Primo Cano, 2013. Puede consultarse asimismo el demorado análisis de la écfrasis actual acometido por Martos, 2012 (en especial, véanse las pp. 85-86 sobre *Memorial de la sombra*).

¹⁰¹ *La Galleria* del poeta napolitano Giambattista Marino (1569-1625), literato que gustaba en grado sumo de la obra de Michelangelo Merisi, ofrece uno de los ejemplos más radiantes de literatura ecfástica de los albores del Barroco europeo. La relación entre ambos artistas puede rastrearse en el completo estudio de Elizabeth Cropper (1991).

Ottavio Costa (Vodret, 2010: 92-95). El tema no era nuevo para la pintura de la época; sin embargo, la aproximación de Caravaggio a la violencia visual de la imagen supuso un punto de inflexión cuya influencia puede apreciarse de forma prístina en la obra de caravaggistas como Artemisia Gentileschi. A partir de esta obra, conservada hoy en la Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma, Jesús Ponce compone un extenso poema dividido en cinco secciones de desigual longitud. Sin embargo, no lleva a cabo una mera *transposition d'art* de la pintura, sino una serie de escenas que tienen que ver con la concepción y ejecución de la pintura. El primer verso, “desconocen los sabios”, indica al lector que lo que sigue no es material conocido por los expertos o estudiosos, sino testimonio directo: de esta forma, Ponce establece ya un marco donde los hechos narrados no se ajustan a lo que sabemos con certeza sobre la vida de Caravaggio, sino a una recreación personal, a una fantasía caravaggiesca que, paradójicamente —tal y como sucede en la película de Derek Jarman—, se encuentra en total sintonía con el universo pictórico, estético y vital de Caravaggio.

A través de un recurso tan extendido como el monólogo dramático, es en la propia voz de Michelangelo Merisi —el poema está escrito en primera persona— como nos llega el relato y la descripción de la escena. También la identidad de los modelos que en la pintura dan rostro a Judith, Holofernes y Abra (la criada de Judith). De hecho, el punto de partida es un bosquejo de juventud (“en la remota adolescencia / pergeñé la tez marchita / de mi bisabuela, Filomena / Melandri”) que, trasladado al lienzo en la figura de Abra. Aunque se trata de una anécdota inventada por el poeta, la postulación de un modelo previo para este motivo es hoy algo reconocido por la crítica. Dicho modelo serían los estudios de cabezas de Leonardo da Vinci (Lambert, 2013: 39). En el poema de Ponce Cárdenas, el rostro envejecido de la sirvienta contrasta severamente con la belleza radiante de la modelo que dará rostro a Judith¹⁰², y de quien sabemos que es “cortesana” (v. 81), amante de Caravaggio y responde al nombre de Mnaïs. Dicha elección onomástica merece una mención aparte. Sabemos por los estudios más recientes (Vodret, 2010: 92) que la modelo que Caravaggio empleó en esta obra fue Fillide Melandroni, una cortesana y amante del pintor que fue también la modelo de la *Santa Catalina* que custodia el museo Thyssen Bornemisza y que aparece asimismo en *Marta y María Magdalena* (hoy en Detroit). Sin embargo, la presencia del nombre de Mnaïs en el poema de Ponce Cárdenas, más que un nombre real —y que por lo tanto postularía una identidad diferente para la modelo de Judith y Holofernes—, parece tener cierto valor simbólico. No es un nombre reconocible, ni tampoco habitual en la Italia de finales del siglo XVI; de hecho, una de sus escasas menciones se halla en un texto tan radiante como *Les Chansons de Bilitis*, el poemario que Pierre Louÿs publicó haciéndolo pasar por la traducción de la obra desconocida de una discípula de la poeta Safo que habría vivido en la isla de Lesbos en el siglo VI a. C. Es en las páginas preliminares al poemario, en el texto titulado “Vie de Bilitis”, donde hallamos una mención a Mnaïs¹⁰³. Parece, pues, que el

¹⁰² “Caravaggio accosta alla giovane carnefice un’anziana donna, ad evidenziare volutamente lo contrasto con la bellezza dell’elegante protagonista” (AA. VV., 2007: 122).

¹⁰³ “Elle nous a laissé en une trentaine d’élégies l’histoire de son amitié avec une jeune fille de son âge qui se nommait Mnasidika, et qui vécut avec elle. Déjà nous connaissons le nom de cette jeune fille par un vers de Sappô où sa beauté est exaltée : mais ce nom même était douteux, et Bergk était près de penser qu’elle s’appelait simplement Mnaïs” (Louÿs, 1990: 34).

nombre de Mnaïs, en el poema de Ponce Cárdenas, responde más a intenciones simbólicas que documentales¹⁰⁴.

A lo largo de las cinco secciones del texto, otros personajes aparecerán denominados con diminutivos o apelativos cariñosos que, en ocasiones, son nombres parlantes: el músico Orsetto (“osito”, v. 31), el adolescente Biondino (“rubito”, v. 35) o un misterioso Gelsomino Ligure (“jazmín ligur”, v. 46). Con la excepción del modelo de Holofernes, el herrero “Pietro” —que coincide con el gusto caravaggiesco de elegir sus modelos entre las clases populares—, todos los personajes que encontramos en el círculo de Merisi imaginado por Ponce ostentan nombres que no parecen ser los originales, pues entroncan con el mundo ambiguo de las meretrices, catamitos y otras gentes de placer. Así sucede con los ecos grecolatinos evocados por Flavia, Iris, Roxanna y Clelia, que imaginamos cortesanas y aparecen bailando. Sigue en esto el autor la tradición de aquellos ambientes evocados en las famosas obras de Francisco Delicado o Pietro Aretino, sobre las “cortigiane locali” activas en Roma y Venecia durante los siglos XVI y XVII. Ese entorno disoluto y refinado permitiría hablar de la ciudad eterna en aquella época como una verdadera “capitale del Cristianesimo e della prostituzione” (Larivaille 1997: 47). De hecho por aquel entonces “la mania dei nomi illustri era diffusissima”, pues “tutte mettevano da parte il loro nome di battesimo e si sceglievano un nome di battaglia che era di per sé un programma”. Así, la mayor parte de las meretrices “adottavano nomi famosi dell’antica Roma e dell’antica Grecia: una schiera di Lucrezie, di Cornelie, di Adriane, di Faustine e di Virgilie si confrontano con una schiera di Flore, Medee, Diane, Pantasilee...” (Larivaille 1997: 65).

La indagación sobre el universo perdido de las antiguas cortesanas a veces asume los rasgos de una silenciosa *imitatio*. De hecho, el fragmento I incorpora, a modo de homenaje, la reescritura del comienzo de uno de las composiciones más bellas de los *Nuevos Poemas* de Rainer Maria Rilke: *Die Kurtisane*. La imagen se refiere allí a los ungüentos que las refinadas meretrices usaban para dorar sus cabellos, haciendo que éstos se secaran al sol:

*El sol del Trastevere
hacía nacer en su cabellera
undosa la majestad
prístina, el oro
de un crepúsculo
embarcado en el comercio secreto
de tósigos y alquimias.*

¹⁰⁴ La presencia del modelo decadente de Pierre Louÿs en la sección *Ecós en la galería* no se circunscribe a este caso apuntado en la écfasis caravaggiesca. La evocación del cuadro *Las hijas de Lot* de Orazio Gentileschi también incorporará un eco procedente de *Les Chansons de Bilitis*. El final de la composición referida a las muchachas incestuosas (“los cabellos oscuros / se fundían con la penumbra / de la caverna, como un mar / de temblorosas violetas”) rinde así homenaje al *incipit* del poema titulado *La mer de Kypris*: “Sur le plus haut promontoire je me suis couchée en avant. *La mer était noire comme un champs de violettes*” (Louÿs, 1990: 140).

Bajo el signo de la *amplificatio*, el hipotexto rilkeano al que remiten tales versos dice así (Rilke, 1998: I, 152-153): “Venedigs Sonne wird in meinem Haar / ein Gold bereiten: aller Alchemie / erlauchten Ausgang”¹⁰⁵.

También es cierto que la escena descrita se parece mucho a una mascarada o fiesta que pronto adquiere tintes eróticos, casi orgiásticos. “La noche había sido larga”, recuerda el pintor en el inicio de la segunda sección del poema, y a continuación describe una escena repleta de ebriedad y sensualidad, donde no falta la música interpretada por ambiguos jóvenes —“no recuerdo el nombre / del citarista que besaba / al adolescente Biondino” (vv. 33-35)— que no cuesta imaginar como los protagonistas de *El concierto*.

Sin embargo, la presencia más destacada es la ya citada Mnaïs. El poema, impregnado de sensualidad, nos describe los encuentros eróticos que tienen lugar durante la elaboración del cuadro —Caravaggio, en su búsqueda de realismo, siempre pintaba del natural y no solía hacer bocetos preparatorios—. La “ígnea belleza” (v. 64) de Mnaïs responde al modelo petrarquista: cabellos dorados —“El sol de Trastevere / hacía nacer en su cabellera / undosa la majestad / prístina, el oro / de un crepúsculo / embarcado en el comercio secreto / de tósigos y alquimias” (vv. 11-17) y piel pálida —“la dalia / suave y rosa de los senos” (vv. 24-25); “los albos tobillos” (v. 27)—. El contraste lo establece la presencia de otra cortesana, “Clelia, de trenzas oscuras / y su fogosa grupa”, y la introducción de algunas menciones inquietantes, como los ojos “ávidos como la Parca” (v. 42) de las bailarinas, o la alusión a “Mnaïs la cruel” (v. 70), que probablemente responda a la identificación de la modelo con su papel, el de la *femme fatale* veterotestamentaria Judith.

A lo largo de 82 versos, el poema de Ponce Cárdenas ofrece una colorista inmersión en lo que el autor imagina como una noche de trabajo de Caravaggio. Su atención se centra en los episodios eróticos —con la originalidad añadida de que, a diferencia de los poemas previos, dichos episodios son de naturaleza heterosexual—, pero también deja constancia de detalles de tipo suntuoso —las ajorcas de Mnaïs o los pendientes de perlas que luce la modelo en el lienzo— e incluso curiosos ejemplos de *Naturaleza muerta*, como los versos que describen la cena del pintor y sus amigos, una “ensalada compuesta a la usanza del norte” (vv. 52-62) en la que podríamos identificar una referencia al auge del género pictórico del bodegón durante los siglos XVI y XVII. Más allá de la más que verosímil conexión visual con este linaje de pinturas, asistimos aquí a una ulterior muestra de juego intertextual, ya que el autor engasta aquí un pasaje culinario del *Itinerario I*, compuesto por Juan de Salinas hacia diciembre de 1586 en ágiles octosílabos¹⁰⁶.

Según vamos viendo, los parámetros creativos que sigue el poema en cierto modo se van configurando según las prácticas más extendidas en la época de la imagen evocada, puesto que de alguna manera cabe identificarlos con la escritura propia de una ‘imitación compuesta’ o ‘imitación de diversos’. En ese cauce alusivo también pueden hallarse algunos elementos marcados por una cierta sensualidad¹⁰⁷.

¹⁰⁵ ‘El sol de Venecia creará en mi pelo / un oro: agosto resultado / de toda alquimia’. Reproduzco la traducción de Federico Bermúdez-Cañete en su edición bilingüe.

¹⁰⁶ ‘Que ya sospecho me aguarda / el gran maestro Vivanco / con una rica ensalada, / que aderezada y compuesta / tendrá a la usanza de Italia, / do no falte yerbabuena, / chicoria, flor de borraja, / camuesa dulce, lechuga / y sus granos de granada, / con diacitrón y gragea / y pimpollos de albahaca / y otras flores olorosas / al gusto dulces y gratas’ (Salinas, 1988: 127-128).

¹⁰⁷ Baste como pequeña prueba el engaste de una *injurta* procedente de la picante y lasciva *Copla que hizo Antón de Montoro a Diego Tañedor por que el duque y el Maestre de Santiago dormían con su mujer* (Montoro, 1991: 318):

Es precisamente en dicha estética donde reside la mayor afinidad del poema de Jesús Ponce Cárdenas con el universo plástico del pintor lombardo: en su apasionado realismo, en el tono cotidiano y desprovisto de solemnidad con que narra el proceso de creación artística: a fin de cuentas, en el modo caravaggiesco de recrear un episodio de la vida de Caravaggio. En esta crónica, como en la pintura de Caravaggio, hay también estilización —los nombres, la belleza de Mnaïs— e, incluso, repentinos destellos de humor. Así sucede en los últimos versos, cuando, una vez concluida la sesión, el herrero Pietro exclama para sí, con un claro descenso anticlimático, no exento de ironía: “¡Dejarse retratar / por un varón dudoso / mientras la cortesana / finge cortarle a uno la cabeza!” (vv. 79-82).

5. El lagarto entre las rosas: Marina Aoiz Monreal

El más reciente de los poemas propuestos pertenece al libro *Islas invernales*, que le valió a la poeta Marina Aoiz Monreal (Tafalla, 1955) el Premio Leonor de Córdoba en 2011. Se trata de la única composición abiertamente ecrástica del poemario, y ya su título permite identificar sin esfuerzo la obra a la que se refiere. Se trata de *Muchacho mordido por un lagarto*, una de las pinturas más tempranas de Caravaggio, fechada en 1594 y custodiada hoy en la National Gallery de Londres (Schütze, 2013: 245).

El interés que la obra sigue despertando en nuestros días responde principalmente a dos elementos enormemente llamativos. El primero es la originalidad del tema y la ausencia de pretextos mitológicos o religiosos en el mismo¹⁰⁸. El segundo, la expresividad y naturalismo del gesto del protagonista, un joven que recibe la mordedura de una lagartija escondida entre unas frutas. La crítica suele coincidir en que considerar que probablemente sea un autorretrato elaborado con la ayuda de un espejo (Vodret, 2010: 46) durante los primeros años de Michelangelo Merisi en Roma. Es esa la interpretación que adopta Marina Aoiz, que recrea en el poema las circunstancias que imagina rodeando al incidente.

Su visión es la de un artista adolescente que, tras un encuentro amoroso —evidenciado por la flor blanca que adorna su cabello, y por las sábanas que envuelven su cuerpo—, decide saciar el apetito comiendo unas cerezas. Es entonces cuando recibe la mordedura de la lagartija. A partir de esta sencilla anécdota, la poeta despliega un tejido simbólico de densidad considerable. De hecho, el poema se abre con una mención a la flor, “Rosa de nácar prendida en el cabello / por el amor más perentorio” (vv. 1-2). La rosa es, sin duda, uno de los elementos más enigmáticos de la pintura, ya que conlleva una carga de ambigüedad —subrayada por el aspecto andrógino del muchacho— y también un nada desdeñable contenido iconográfico: Calvessi (1971: 106-108) detecta una alusión a la

“Diego, así Dios me adiestre, / que debéis haber placer / que un duque y un maestre / gocen de vuestra mujer; / hovistes buena ventura, / que vos fizo Dios igual; / que un grande e un real / hayan tal cabalgadura / dulce tiene el angostura.” Como prueba este fragmento del *Cancionero* cuatrocentista, la cita del burlón e hiriente Roperero de Córdoba se refiere a los genitales de la esposa del músico, mujer fogosa y placentera, capaz de satisfacer a su marido y a dos nobles de alcurnia. En el fragmento II el mismo sintagma se refiere al sexo de la insaciable cortesana Mnaïs: “Después del esforzado trabajo de Gelsomino Ligure, / tomé a Mnaïs con furia, / Mnaïs que dulce / tiene el angostura”. Rendido por los excesos con el alcohol, el pintor admite que sólo pudieron cumplir tres veces los ritos de Venus: “Pudo / más el vino: apenas / acabé el tercer asalto”.

¹⁰⁸ Longhi (1928-29: 258) afirma que un posible modelo previo para esta representación pudo ser el dibujo de un chico mordido por un cangrejo (*Fanciullo morso da un gambero*, c. 1554) de la pintora Sofonisba Anguissola, también de origen lombardo.

muerte inmediata y prematura sin preaviso en las dos rosas de la imagen (la rosa cortada en el jarrón y la que aparece en el cabello del joven).

Para Marina Aoz, tanto la rosa como la sábana son indicios de la experiencia erótica del joven; una experiencia que, lejos de ser plenamente luminosa, presenta ya desde el inicio ciertos matices de inquietud. El espacio donde ha tenido lugar el encuentro amoroso es descrito como “la habitación del miedo” (v. 6); posteriormente, el joven siente la necesidad de “aliviar la soledad / de cierto abandono tras el placer inesperado” (vv. 8-9). A esta necesidad de alivio acude la idea de degustar las cerezas, cuyo “dulzor de la carne vegetal / sin los gusanos del arrepentimiento” (vv. 14-15) acaso pueda compensar la sensación haber “mordido unos labios, [...] los dedos rosados / con sabor a fruta ácida” (vv. 12-13). La lectura más probable de esta imagen sea la del remordimiento como consecuencia de una aventura sexual clandestina —ya sea homosexual o simplemente ilícita—. Ese desasosiego pasa a impregnar la totalidad del poema: cuando el joven acude a degustar las cerezas que han de calmar su inquietud, encuentra la mordedura del lagarto, un accidente que no carece de connotaciones literarias. Los versos explican cómo el lagarto se hallaba “entre los frutos, cómplice de ocultas espinas / de la rosa húmeda” (vv. 17-18), y dicha imagen remite al motivo clásico de “*latet anguis in herba*”, con la sustitución de la sierpe por otro reptil, el lagarto. En esa línea discurren también algunas interpretaciones de la presencia del lagarto en la pintura de Caravaggio: “There are several interpretations of the lizard — all negative. It is seen as a symbol of lust, as being similar to a scorpion — in keeping with Cesare Ripa’s *Iconology* — as representing death, or as synonymous with lascivious pleasure, which is also evoked by the roses and the cherries” (Vodret, 2010: 46).

Para otros estudiosos, el eje simbólico trazado por la presencia de las rosas, el lagarto y las cerezas apunta a la idea de la primera experiencia amorosa, una alusión acaso implícita en el “placer inesperado” mencionado en el poema: “I simboli del ramarro (morte e lussuria) della ciliegia (amore) e delle rose (malattie venere) dovrebbero alludere al monito indirizzato al giovane ovvero quello di essere cauto nelle prime ed inesperte avventure amorose” (Radini Tedeschi, 2011: 97).

La anécdota viene acompañada por augurios mitológicos —“Saturno ríe a carcajadas. La vida quema” (v. 21)—, y tras ella discurre la última sección del poema, que se abre con una bellísima imagen de resonancias barrocas. Cuando la poeta afirma que “La intimidad se descompone en el interior del búcaro / y el agua se torna roja en la lucha de luz y de sombra” (vv. 22-23), la evocación de la sangre tiñendo el agua del búcaro que reposa junto a las frutas se carga de connotaciones fúnebres acrecentadas por la presencia de “el viento de las negras mariposas” (v. 24). La conclusión del poema —“Juventud, / fragilidad del tiempo, semillas encerradas. / La muerte agazapada en el llanto contenido”— apunta a la interpretación más generalizada de la pintura de juventud de Caravaggio: “In realtà, il significante iconografico del dipinto allude al tema moraleggiante del ‘*disinganno del giovane*’, essendo questa una sorta di *vanitas*, et in *arcadia ego* e *memento mori*” (Radini Tedeschi, 2011: 97).

Erotismo, sensualidad y fatalidad se unen, de este modo, en un poema donde Marina Aoz propone una imagen poco habitual de Caravaggio: la de un joven artista que, en medio de su proceso de aprendizaje —“la creciente pasión de pinceles y pigmentos”—, se enfrenta a su iniciación erótica mediante oscuros presagios de muerte. Sin duda, una lograda aleación de claridad y tinieblas que evoca un efecto plenamente caravaggesco y arroja una mirada diferente sobre una de las pinturas más misteriosas del pintor lombardo.

6. Conclusión

Al final de su estudio sobre la obra y vida de Michelangelo Merisi, afirma Walter Friedlaender (1986: 152) que “Caravaggio no fue uno de esos artistas a quienes atraen poderosamente los cenáculos literarios”. El pintor de la *Cabeza de Medusa* apenas dejó cartas, no acostumbró a poner por escrito sus pensamientos y, durante toda su vida, confió su visión del mundo a la maestría de sus pinceles y a su insobornable convicción de que la realidad sola podía bastar para alcanzar las más altas cumbres de la práctica pictórica. Sin embargo, no puede decirse que los escritores no se hayan sentido atraídos por la obra de Caravaggio. Desde su recuperación crítica y expositiva, a mediados del siglo XX, la producción artística del pintor lombardo se ha erigido como un singular monumento de individualismo y conciencia plástica cuya vigencia se mantiene en nuestros días. Los poemas aquí analizados —una muy humilde selección de la presencia de Caravaggio en la lírica española contemporánea— permiten distinguir una variedad de enfoques que en pocos casos aluden a una mera *trasposition d’art*. Las amplísimas posibilidades de la escritura efrástica contemporánea van desde la inserción de elementos narrativos en la descripción visual de la obra hasta su integración en discursos biográficos, en reflexiones íntimas o en recreaciones ficticias de la génesis de las grandes obras artísticas.

En ese sentido, no cabe duda de que Caravaggio sigue gozando de plena vigencia porque satisface la principal demanda de todo artista contemporáneo: que su obra refleje su personalidad, y que dicha personalidad se exprese de manera única y claramente diferenciable del resto. Al mismo tiempo, su densa construcción simbólica y las múltiples posibilidades interpretativas que ofrece nutren un terreno enormemente sugerente para la creación literaria. Por ello, los poemas aquí analizados no son únicamente miradas sobre la obra de Caravaggio, sino sobre el efecto de dicha obra —monumental, inagotable, trágica, gozosa y caleidoscópica— en la sensibilidad poética contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2007). *Caravaggio*. Florencia: Mondadori Electa.
- _____. (2010). *Vite di Caravaggio*. Bolonia: Casadei Libri.
- AGUILAR, A. (2008). *La belleza callada de la noche. Introducción a la poesía de Luis Antonio de Villena*. Sevilla: Renacimiento.
- AOIZ MONREAL, M. (2010). *Islas invernales*. Córdoba: A. C. Andrómina.
- ASKEW, P. (1990). *Caravaggio’s Death of the Virgin*. Princeton: Princeton Essays on the Arts.
- BASSANI, R.; BELLINI, F. (1994). *Caravaggio assassino: la carriera di un “valentuomo” fazioso nella Roma della Controriforma*. Roma: Donzelli.
- CALVESI, M. (1971). “Caravaggio o la ricerca della salvezza”. *Storia dell’Arte* 9-10, 93-142.
- CARBAJOSA PALMERO, N. (2013). “La éfrasis en la obra de Luis Javier Moreno”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 205-226.
- CROPPER, E. (1991). “The Petrifying Art: Marino’s Poetry and Caravaggio”. *Metropolitan Museum Journal* 26, 193-212.

- DADSON, Trevor J. (2005). *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- EBERT-SCHIFFERER, S (2012). *Caravaggio: The Artist and His Work*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- FRIEDLAENDER, W. (1989). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza Forma.
- GODOY, Juan M. (1997). *Cuerpo, deseo e idea en la poesía de Luis Antonio de Villena*. Madrid, Pliegos.
- HEFFERNAN, J. A. W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Books.
- KITSON, M. (1969). *The Complete Paintings of Caravaggio*. Londres: Penguin.
- LAMBERT, G. (2013). *Caravaggio 1571-1610. Un genio más allá de su tiempo*. Colonia, Taschen.
- LANGDON, H. (2000). *Caravaggio. A Life*. Colorado: Westview Press.
- LANZ, J. J. (2012): "Dibujo de la muerte: ékfrasis e imitación artística en la poesía de Guillermo Carnero". En *Ékfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, A. del Olmo y F. Díaz de Castro (eds.), 111-136. Sevilla: Renacimiento.
- LARIVAILLE, P. (1997). *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*. Milano: Fabbri Editore.
- LONGHI, R. (1929). "E ancora dell'Asseretto". *Pinacotheca* 1, 221-225.
- LOUÏS, P. (1990). *Les Chansons de Bilitis*. París, Gallimard.
- MARINI M. (2005). *Caravaggio "pictor praestantissimus"*. Roma: Newton Compton.
- MARTÍN ESTUDILLO, L. (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- MARTOS, M. D. (2012). "El espejo de la tradición. Reactivación de la tópica barroca y las relaciones entre las artes en la poesía del siglo XXI". En *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, L. Bagué Quilez (ed.), 77-90. Madrid: Verbum.
- MONTORO, A. de (1991). *Cancionero*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MORENO, L. J. (1992). *El final de la contemplación*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2013). *De palabra*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres-Institución Cultural El Brocense.
- PINEDA, V. (2000): "La invención de la ékfrasis". En *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 251-262. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2009): *Memorial de la sombra*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ____ (2014). "Tradición literaria y figuración icónica: la ékfrasis en Aníbal Núñez y Luis Antonio de Villena". En *Leer y entender la poesía. Poetas en la estela del 68*, J. J. Lanz (ed). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- POSNER, D. (1971). "Caravaggio's Homo-Erotic Early Works". *Art Quarterly* 34, 301-324.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- PRIMO CANO, C. (2013). "Reseña de *Memorial de la sombra*". *Astorica* 32, 259-261.
- QUINTANA TELLO, B. (2009). *Las voces del espejo. Texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- RADINI TEDESCHI, D. (2011). *Caravaggio. Il corpus filologico completo indagato attraverso simboli e ideali*. Roma: La Rosa dei Venti.
- RILKE, R. M. (1998). *Nuevos poemas*. Madrid: Hiperión.
- SALINAS, J. de (1987). *Poesías humanas*. Madrid: Castalia.
- SCHÜTZE, S. (2013). *Caravaggio: Obra Completa*. Colonia: Taschen.
- SEWARD, D. (1998). *Caravaggio: a Passionate Life*. Nueva York: Harper Collins.
- TERRASSON, C. (2013). *Luis Antonio de Villena. Poésie 1970-2005. Retour, reprise, répétition*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- VILLENA, L. A. de (1979). *Hymnica*. Madrid: Hiperión.
- ____ (1985). *La muerte únicamente*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (1996). *La belleza impura. Poesía 1970-1989*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2014). *Caravaggio. Exquisito y violento*. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- VODRET, Rosella (2010). *Caravaggio. The Complete Works*. Milan: Silvana Editoriale.
- ZUFFI, S. (2010). *Caravaggio. Simboli e segreti*. Milán: Rizzoli.

Recibido el 20 de agosto de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.