

Clasicismo y conciencia de Finitud existencial en la obra de Miguel Angel

por

Alberto Pérez

Para el artista griego el sentido de toda creación artística radicó en la realización de aquellos ideales de belleza a los que el siglo V dio estructura definitiva en un supremo esfuerzo de síntesis entre intelecto y sensibilidad. Contemplando obras inspiradas en este ideal es posible descubrir las fases progresivas en que equilibrio matemático, ritmo vital y preciso sentido de la observación de la realidad nos entregan una imagen del hombre que se reconoce a primera vista justamente por este orgánico contrapeso que ordena y centra, haciendo que la figura humana aparezca como la mágica expresión de un orden cósmico que aunque no entendemos ni percibimos se hace presente de una vez como un acorde armónico.

Así, desde los primeros ensayos del período que se inicia hacia el 500 a. C., el efebo Kritios es testimonio de esta clara búsqueda que culminará en Policletos y Fidias. Y justamente el sentido de la forma es tan agudo y su necesaria fluidez y clara precisión tan ligada al ideal, que nada que pudiera interrumpir la clara armonía de un cuerpo en reposo o en ordenada tensión pudo ser ad-



MANO DERECHA
DE DAVID

mitido. El retrato y su psicologismo pintoresco es por ello descartado y cuando se busca la representación de un individuo será siempre a través de aquello que este tiene en común —en un plano ideal— con aquellos otros que merecieron la inmortalización en la imagen, sea esta votiva o heroica. Todos se encontrarán en aquellos rasgos que elevan al hombre por sobre el hombre mismo y que le hacen digno de poseer el mismo cuerpo de los dioses. Por ello también, la desarmonía o la descompostura de este rítmico orden físico en el rostro contorsionado por el dolor o la muerte, fue un accidente poco feliz en la representación, salvo cuando ella adoptaba la consistencia del gesto de la danza, o la tragedia. Vemos así como en metopas, frisos o vasos, los personajes que luchan o mueren, que caen doblados por el dolor, lo hacen con estudiado gesto donde la desesperación está ausente, donde la angustia es apenas la gesticulación adecuada y rítmica de un baile ritual. Belleza y dolor eran, para el griego, estados en cierto modo irreconciliables, en los que se advertía una suerte de contradicción. Por eso en el período anterior a Fidias, es difícil encontrar obras que expresen por sí esta ruptura de armonía interior que se refleja en la tensión entre realidad espiritual y un cuerpo que ajeno o separado momentáneamente de este centro de equilibrio se convierte en vehículo del dolor y en visible reflejo de esta dicotomía.

Dicha ruptura, que engendra dualismo, se origina como resultado de la conciencia que el hombre tiene de que su cuerpo, hasta entonces triunfante e imagen del orden divino, de pronto pierde su centro¹. El cuerpo pasa a ser entonces el símbolo, la encarnación misma de la frustrada aspiración de perdurabilidad, pues el dolor es el límite de la belleza física en cuanto ésta se refleja en la serena armonía de una forma eterna y éste, en aquello que la

¹“Aparte de las necesidades biológicas —anota Kenneth Clark— hay otras ramas de la experiencia humana, de las cuales el cuerpo desnudo es testimonio vívido —armonía, energía, éxtasis, humildad, pathos: y cuando vemos los bellos resultados

dobla y la retuerce en el incontrolable caos. La derrota de la serenidad y la belleza es la presencia de la muerte.

Ahora bien, el desnudo ha sido casi en todos los tiempos como un modelo que encarna todas las construcciones formales “y —como bien dice Kenneth Clark— es un medio para afirmar la creencia en la perfección última”².

No es extraño pues que desde comienzos del Renacimiento y al contacto con la estatuaría antigua los artistas hicieran del desnudo objetivo preferido de la representación, y medida de perfección. Después de las deformaciones expresivas del arte paleocristiano y el ascético simbolismo de los siglos románicos, el gótico recoge en los tímpanos de sus pórticos la tímida inquietud con que las filas de condenados exhiben su desnudez a las puertas del infierno. El tema del desnudo cristiano será más que nunca el de un cuerpo que ha despertado a la conciencia de sus limitaciones, de un cuerpo, cárcel del espíritu, vaso frágil que transparenta todas las tensiones demoníacas y todos los éxtasis divinos. No es de extrañar que el arte cristiano eligiera como objeto de

de tales encarnaciones parecería que el desnudo como medio de expresión es de valor universal y eterno...” (Kenneth Clark —*The Nude. A. Study of Ideal Art.*— John Murray, 50 Altemarle Street, London W., 1957), pp. 6-7. Es justamente en este punto —que constituye el centro de interés para nosotros en el análisis de la obra de Miguel Angel— en el que acentuamos, entre estas ramas de la experiencia humana a que alude Clark, aquella que nos parece hundir sus raíces de manera más profunda en el hombre; es decir, la que experimentada como íntima tensión, como contradicción o sensación de absurdo, surge inexorablemente en el espíritu como conciencia de la finitud de todo lo existente y se refleja en tensión formal, en contorsión, en pathos.

“Clark, expresa, aludiendo a las palabras de Spenser en su “Hym in Honor of Beautie” cuando dice —haciéndose eco de los neo platónicos florentinos—, “For soule is forme and doth the body make”, que “a pesar de que en la vida esta doctrina no es concluyente, es perfectamente aplicable en arte. El desnudo es hoy todavía el ejemplo más completo de la transmutación de la materia a la forma”. (Kenneth Clark —ob. cit., p. 23):

sus representaciones de desnudo aquellos pasajes de las historias sagradas que muestran justamente este conflicto insuperable; el reflejo de esta interior ruptura entre aquellos elementos que el escultor griego había logrado armonizar.

*

El primer encuentro del cristianismo con la iconografía pagana se resuelve —en los años del arte paleo-cristiano— en esa espesa red de figuras que constituye el friso del sarcófago. La temática pagana entrega sus cansadas imágenes al simbolismo nuevo de la religión cristiana. Amores entrelazan sus danzas entre vides, perdiendo su carácter dionisiaco y resonando ahora con la nueva espiritualidad. Donde quiera que una imagen pudo servir de continente al nuevo rito y, sobre todo a la nueva sensibilidad, desde el muro de la catacumba, desde el féretro o el pequeño díptico, ensayó su vacía gesticulación las más de las veces como grotesco remedo de un sentimiento ahora enajenado.

Pero lentamente esta frontera desapareció y los mármoles paganos ya no fueron sino modelos donde se nutrió la iconografía cristiana, donde profetas y patriarcas evocaban tribunos y generales y Cristo y sus discípulos a filósofos en ameno diálogo. Las escenas cruentas de la pasión se omiten y la pausada actitud de los interminables cortejos de figuras recuerdan débilmente aquel equilibrio clásico reflejo de armonía y serenidad interior. Sólo los rostros comienzan a temblar levemente y una expresión de inquietud los ilumina.

Pero es el cuerpo humano condición primordial para que la interioridad se haga visible. Sólo en este permanente juego de tensiones entre la psique y su encarnación visible será posible la expresividad y desde ésta, la historia siempre actual del hombre y de sus dioses, de la esperanza y del miedo, de la aventura y de la muerte.

Y si avanzamos en el desarrollo de la iconografía cristiana advertimos que los temas en que el desnudo era permitido son justamente aquellos que reflejan tensión interior, que reflejan pathos: La Expulsión del Paraíso, la Flagelación y la Crucifixión, el Entierro y la Pietá.

Ahora bien, en el Renacimiento en que la reactualización de los valores clásicos empezó a informar la actividad artística desde muy temprano, se buscaron los modelos apropiados en el desnudo antiguo que sirvieran a estos temas.

Pero hemos afirmado al hablar del desnudo clásico que en general el pathos reflejado en la forma escultórica fue poco frecuente antes de fines de siglo v y que el dolor físico o moral se rehuyó como tema de representación o revistió formas que apenas lo reflejaban en una suave torsión del cuello, en una leve inclinación de la mano, en un fugaz contraerse de los labios. Sin embargo, hubo para los griegos algunos temas como la destrucción de los hijos de Niobe, la agonía de Marcias y otros en los que preferentemente se centró la representación del dolor y la angustia y éstos llegaron hasta el renacimiento influyendo fuertemente sobre sus artistas y de algún modo perpetuando esta influencia a través de la historia de la escultura y la pintura occidental³.

La figura de Cristo en el *Entierro* de Londres, de Donatello, el desnudo de Isaac en el bellissimo relieve de Ghibertí y las *Pietá* de Bellini, posteriores a la *Brera* son ejemplos que indican el contacto con esta vivificante fuente de formas.

En 1506 fue encontrado bajo un viñedo cercano a San Pietro in Vincoli la estatua del *Laocoonte* conocida sólo a través de las descripciones que de ella hizo Plinio. Miguel Angel Buonarotti

³Anota K. Clark que las otras enumeraciones de pathos en la escultura antigua se originan casi sin excepción en las escuelas de Pérgamo. Es el caso del *Laocoonte* cuyo dinamismo influyó tan notablemente en la escultura del siglo xvi.



EL GIGANTE ATLAS



EL DIA

tenía 31 años. Hacía siete años que había realizado la *Pietà* de San Pedro en Roma, y dos años lo separaban de la terminación del *David* y de la *Virgen con el Niño* actualmente en Nuestra Señora de Brujas; la síntesis del sentimiento cristiano y la belleza formal reminiscente de lo clásico quedaba demostrada en estas primeras obras.

Ya en la alborada del "cinquecento" el cuerpo habla un idioma esencialmente diverso. Todas las épocas parecen confluír en ésta, con aquéllo que les era esencial. La solemne monumentalidad de la escultura egipcia; el silencioso equilibrio del efebo Kritios, la tensión rítmica del Dicóbolo; la implacable precisión del Diadúmeno, y la curva insinuante del Apolo Sauróctonos. A ello agreguemos el nuevo espíritu que agita las figuras en los pórticos y capiteles de las Iglesias cristianas en su mensaje escatológico.

Pero a medida que aparecen aquellas esculturas por largo tiempo sepultadas y cuyos rasgos esenciales se apartan del concepto clásico del siglo v, despierta el interés en los escultores italianos por aquello que va más allá del puro esquema físico.

Y si hemos mencionado el *Laocoonte* y la influencia que ejerció sobre Miguel Angel es justamente porque desde estos rasgos contorsionados se sobrepasa por mucho la sola expresión del esfuerzo muscular y se tiende a reflejar algo que constituirá la expresión más saliente de toda su obra, es decir, la convulsión interior, que proyectada en el cuerpo habla el lenguaje vital más potente, reflejando la realidad esencial del hombre, su deseo de vivir, su orgullo prometeico ante la alegría de existir, la evidencia de que su espiritualidad y su cuerpo son el reflejo de la belleza y eternidad de los dioses y a la vez la certeza de la derrota final, de la desaparición, de la inutilidad de un esfuerzo semejante al de Sísifo frente al destino final que es destrucción y muerte.

Cuando hablamos de ideal y verdad en la obra de Miguel Angel pretendemos situar la evolución del Maestro entre dos extremos, el de la sujeción a los cánones tradicionales del clasicismo

que ya hemos descrito con el carácter específico que ellos adoptan en el Renacimiento italiano, y la ruptura con toda norma tradicional que informa la obra de los últimos años del artista. En esta última etapa se sobrepasa no sólo el módulo clásico, sino el respeto por aquella realidad cuyo estudio científico inició el Renacimiento. Sin embargo, la ruptura con normas estéticas tradicionales implica, por otra parte, la realización formal adecuada de la conciencia exasperada de límite existencial, donde el forcejeo dramático va a constituir la expresión plástica y la norma justa de la clara conciencia de esta finitud insuperable. Para nosotros esta desrealización que se manifiesta en su pintura y escultura, apunta al pesimismo esencial y a la conciencia de la derrota del mundo físico en que dioses, héroes y hombres comparten el destino final en la oscuridad de la muerte.

En aquella invención universal, en aquella verdadera recreación del hombre, que se hace visible a primera vista en la obra de Miguel Angel, se encierra justamente la contradicción. La presencia de un mundo cuyos habitantes desbordan energía y vida y que golpean a las puertas del paraíso para exigir —ya no para recibir— el fuego de la sabiduría y del poder divino, es una nueva raza de titanes que, sin embargo, constituye la última gran eclosión del hombre-héroe, la última batalla en la larga lucha entre gigantes y dioses, la aparición final del hombre arquetípico en el escenario del arte occidental y que lleva en su propia carne el temblor de la inminente destrucción.

Y por extraño que parezca todo ello se hace más claro y palpable en la obra de un artista que se halla en la cúspide de la tradición del 'cuatrocento' con todo lo que ella significó como conciencia del poder creador en el moderno sentido del término, del arte como disciplina con la estatura de una ciencia —como lo proclaman un Alberti y un Leonardo.

Miguel Angel aparece además como el primer ejemplo del artista solitario en el sentido moderno, "el primero que es comple-

tamente poseído por una idea y para quien nada existe fuera de su idea"⁴. Por primera vez somos testigos de la total emancipación del artista, del genio entendido en el sentido que le dieron los siglos posteriores, y con él, de su concepción del mundo una y distinta, en múltiples aspectos extraña a la ortodoxia.

La gradual victoria del naturalismo y el racionalismo sobre la tradición simbolista de la cultura religiosa del hombre medieval, que encuentra su último desarrollo en el Renacimiento, permite además al artista situarse frente a la realidad empírica con la visión escrutadora de quien intenta sistemática y metódicamente hacer un estudio de la naturaleza ajeno al sentido trascendental que ésta pueda tener⁵.

Además, la primera relación entre patrón-artista transformada en mecena-artista ha evolucionado hasta darle al creador la independencia y libertad debida a su genio. Esta redundante en una mayor libertad frente al tema, lo que le permite realizar la obra, aún cuando se inspire en motivos religiosos, con un desapego mayor por la fidelidad a la historia o narración como hubo de ser en el Medioevo y primer Renacimiento.

⁴A. Hauser al caracterizar al artista de la época cuyo orgullo sobrepasa la mera conciencia de ser mucho más que un artesano, agrega (dicho artista): que siente en relación con sus dotes un profundo sentido de responsabilidad, considera que su propio genio artístico le confiere un poder más alto, sobrehumano. "Un grado de soberanía se ha logrado aquí, a cuya luz toda anterior concepción de la libertad artística se deshace en la nada. Ahora, por primera vez se ha logrado la completa emancipación del artista; ahora, por primera vez, se convierte en un genio tal cual lo conocemos a partir del Renacimiento". (Arnold Hauser, *The Social History of Art*; 2 vol., vol 1, Routledge and Kegan Paul, 1952; p. 325).

⁵En este sentido A. Hauser observa —en relación con el acento que Burckhardt puso en el naturalismo propio del Renacimiento, y en el hecho de considerar factor fundamental de este renacer "el descubrimiento del mundo, y del hombre"— que lo que no observó Burckhardt —como muchos de sus sucesores— fue que en el arte del Renacimiento, no el naturalismo en sí, sino el carácter cien-

Partamos pues, al analizar determinados aspectos de la obra de Miguel Angel, de estas consideraciones que implican, la jerarquía del artista en su medio, su relativa independencia frente a quien encarga dicha obra y la interpretación cada vez más libre del tema como consecuencia del reconocimiento que la colectividad hace de su genio creador. Se hará patente entonces en el artista, quién se precia de pintar "col cervello" y no "colla mano" la constante y progresiva búsqueda de una visión sintetizadora del hombre y del cosmos, de dioses y héroes, diversa y revolucionaria en la complejidad y riqueza de su sentido artístico como en la visión poética y profética de su sentido interior.

Dicha visión comienza a patentizarse en la primacía que el cuerpo adquiere como vehículo expresivo. Esto se hace evidente a partir de sus primeras obras. Recordemos el grupo de efebos que sirven de fondo a la *Sagrada Familia* de los Uffizi y que tan poca relación tienen con el tema central. En ellos, y en esta ausencia de vinculación temática con la Virgen, San José y el Niño, se acentúa —junto con el hecho de debilitarse el sentimiento religioso en la representación del tema eclesiástico—, la necesidad de reforzar plásticamente el juego de la forma corporal como elemento que anima esencialmente y desde dentro toda composición. Dicha forma corporal se realizará además en la coherencia de un espacio que se construye esencialmente para ella.

tífico, metódico, totalitario de dicho naturalismo, era nuevo; y que no tanto la observación y análisis de la realidad, sino la deliberada conciencia y consistencia con la que se registraban y analizaban estos criterios de realidad eran lo nuevo y avanzado en relación con las concepciones medievales; que lo notable sobre el Renacimiento consistió, para decirlo brevemente, no el hecho de que el artista se convirtiera en un observador de la naturaleza sino en que la obra de arte se convirtió en un "estudio de la naturaleza". El naturalismo del período gótico comenzó cuando cuadros y esculturas dejaron de ser exclusivamente símbolos y comenzaron a adquirir propósitos y valor como meras reproducciones de las cosas de este mundo..." (Arnold Hauser, ob. cit., p. 267).

Pero consideremos más detenidamente en las primeras obras aquello que hemos llamado la búsqueda del ideal en torno a la revisión de los valores clásicos. En dicha revisión debemos reconocer la elaboración de un arte exclusivo que se nutre de toda la savia cultural de la época y del conocimiento sistemáticamente incorporado a dicha realidad cultural. Este arte —es evidente— deriva progresivamente hacia la solución de problemas formales cada vez más precisos y acotados. Arte, que en el fondo se dirigió a las minorías y que tiene de común con el período clásico griego aquello que refleja la acumulación de la experiencia visual, la mirada profunda y precisa de la realidad que se integra al cálculo matemático dando como resultado la obra madura⁶. A partir del relieve de la batalla de los centauros de 1492, pasando por el Baco del Bargello, hasta culminar en la Pietá de San Pedro, la obra de Miguel Angel es justamente la demostración de este camino ascendente de la observación en que, la línea fluida y fácil, más libre y natural hace aparecer todo logro anterior como con-

⁶Pero no podemos perder de vista lo que —dentro del concepto de la unidad de espíritu y cuerpo sustentado por los griegos— le da a lo clásico el sentido profundo que solo tendría en Grecia y de lo cual el Renacimiento cogerá solo algunos aspectos. En lo que al desnudo se refiere esta profundidad se hace patente en la confianza que en el cuerpo humano tuvo el hombre griego y que se entiende plenamente solo en relación con su filosofía. Nada que se relacione con el hombre entero podía ser evadido o aislado. Así, “los cuerpos estaban allí, la creencia en los dioses estaba allí, el amor por la proporción racional estaba allí. Era la concepción unificadora de la imaginación griega lo que vinculaba estos elementos. Y el desnudo cobra su valor perdurable del hecho de que concilia varios estados contradictorios. Toma el objeto más sensual e inmediatamente interesante, el cuerpo humano, y lo ubica fuera del tiempo y del deseo; toma el concepto más puramente racional del cual es capaz la humanidad, el orden matemático, y lo convierte en un deleite para los sentidos; y toma los vagos temores de lo desconocido y los endulza mostrando que los dioses son como los hombres y pueden ser venerados por su belleza que da vida, más que por sus poderes que dan muerte”. (Kenneth Clark, *ob. cit.*, p. 22).

vencional y rígido. El relieve de la *Batalla de Hércules y los Centauros* —así lo llama Vasari— está sin duda inspirado, como afirma Tolnay, por los sarcófagos antiguos que representaban batallas de romanos y bárbaros más que por el relieve de Bertoldo di Giovanni en el Museo Nacional de Florencia⁷. Esta obra inconclusa es un excelente punto de partida para apreciar el reflejo de la temática de la antigüedad en un artista que exige al cuerpo humano, ya desde sus primeras obras, dinamismo y tensión desde todos los matices expresivos. En este relieve, ejecutado hacia 1492 cristalizan además los intentos y esfuerzos hacia el naturalismo que emprende el “cuatrocento”. La contención y sobriedad del conjunto pese a la violencia del movimiento, contorsiones y entrelazamientos apunta por último a la medida que busca el clasicismo renacentista. Ya Alberti ha formulado la definición de la belleza como la armonía de todas las partes. Este es uno de los conceptos más importantes del clasicismo. “Alberti piensa que la obra de arte está de tal manera constituida que es imposible quitarle nada o sumarle nada sin que en este proceso se atente contra la belleza”⁸. Esta idea que Alberti recoge de Vitruvio y que en verdad tiene su origen en Aristóteles se mantiene como una de las proposiciones fundamentales de la teoría clásica del arte⁹.

Así pues el clasicismo del siglo xvi se desenvuelve desde la base de una inquietud por el análisis y la observación científica de la naturaleza, ya en marcha durante el siglo xv. Ahora bien, no debemos olvidar que al usar el término clásico es necesario tener presente que en el Renacimiento éste no se identifica plenamente con el ideal griego, sino que reviste otras características en las que priman la visión que una sociedad quiere tener de sí misma y

⁷Según Condivi y Vasari el tema habría sido inspirado por Poliziano.

⁸L. B. Alberti —“De Re aedificatoria”—, 1485, vi, 2.

⁹Ed. Mueller —gesch. der theorie der kunst bei den Alten, I, 1834, p. 100— (cit. Hauser).

que se resuelve en una estilización¹⁰. Para dicha sociedad que mira hacia un pasado "heroico", el autocontrol, la supresión de las pasiones y el dominio de la espontaneidad, de la inspiración y el éxtasis, son una norma.

¿Qué mejor muestra del sometimiento de la expresión de las emociones en el arte, a la censura de estas formas abstractas e impersonales, que la *Pietà* de San Pedro? Toda gesticulación y exteriorización dramática del dolor, toda manifestación de angustia, ha terminado. De todos conocida es la solución armónica que Miguel Angel busca como respuesta al anguloso encuentro de trazos que este tema mostraba en el gótico. Aquí, por el contrario la sinuosidad fácil de la línea discurre como si todo estuviese doblado y vuelto. Como observa Wölfflin: "Inmóvil la Virgen dobla su cabeza sin que sus rasgos denoten emoción alguna, sólo con la elocuencia de su mano izquierda que semiabierta acompaña el mudo monólogo de angustia"¹¹. Por lo demás, Miguel Angel lo había ya dicho: "La Madre de Dios no llora como una madre cualquiera". La moderación es la consigna de la época. "Las reglas de disciplina y orden en la conducta diaria encuentran su más cercana analogía en los principios de economía y con-

¹⁰Pese a su similitud y al hecho de que en muchas oportunidades se trazan paralelos entre obras renacentistas y griegas es necesario acentuar las diferencias entre clasicismo antiguo y moderno —que como bien dice Hauser— son profundas. Si comparamos el arte griego con el arte clásico moderno, vemos que este último carece de calor e inmediatismo; "tiene un carácter derivado, retrospectivo y —aún en el Renacimiento— un carácter más o menos clasicista. Es el reflejo de una sociedad que, llena de las reminiscencias del heroísmo romano y los ideales caballerescos del medioevo, trata de aparecer como algo que no es mediante la sujeción a un código social y moral artificialmente producido y que estiliza todo el esquema de su vida de acuerdo con este orden ficticio. El arte clásico describe a esta sociedad como ella quiere verse a sí misma y como quiere ser vista". (Arnold Hauser, ob. cit., p. 347).

¹¹Heinrich Wölfflin —Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance— The Phaidon Press, London, MCMLIII; p. 41.

ción que el arte se impone a sí mismo. L. B. Alberti había anticipado esta idea de la economía en el arte: "Quienquiera que intente lograr dignidad en su obra se debe limitar a un número pequeño de figuras; pues así como los príncipes destacan su majestad por la parquedad de sus discursos, así el uso moderado de las figuras aumenta el valor de una obra de arte"¹².

El David es, nuevamente, la muestra viva de esta preocupación por lo clásico tal como lo hemos definido. El personaje bíblico se mueve en un espacio ideal más próximo al Olimpo que al que emana del texto Sagrado. Y aunque el contorno nervioso nos aleja de la tranquila línea griega no hay duda que esta escultura se vincula junto con su antecesora —aquel otro David, de Donatello— con la poesía formal que emana del desnudo antiguo. Aún más, para Kenneth Clark, la encarnación más perfecta del ideal apolíneo en Miguel Angel es el David. El torso solo —dice— es la culminación de una búsqueda que se inicia en el efebo Kritios. Pero, sin duda, que el acento clásico se encuentra aquí más en el amor por la belleza física que en la solución formal misma, pues si analizamos bien, veremos que aparte del torso, el resto se mueve dentro de cánones en que lo clásico resuena distante. En efecto, longitud de brazos, tamaño de la cabeza y manos, indican que estamos frente a la expresión clara del naturalismo del "cuatrocento"; que como en el Baco del Bargello, priman las características individuales del modelo cuidadosamente elegido¹³. La

¹²L. B. Alberti —Della Pittura— II.

¹³Pero el *David* es una obra que además representa ya los ideales del Renacimiento. En este sentido dice Tolnay que este es "la encarnación de las dos principales virtudes cívicas del Renacimiento. Miguel Angel ha identificado el tipo del David con el Hércules a fin de expresar mejor la "Fortezza": del mismo modo que uno era el símbolo de la fuerza para la antigüedad clásica, el otro constituirá la "mano fortis". de la Edad Media. No es sorprendente que Miguel Angel haya fundido las dos, en un momento destinado a exaltar las virtudes cívicas, tanto más cuanto que a partir del siglo XIII, Hércules fue borrado como patrón y protector de Florencia o representado como tal en el escudo de la



CABEZA DE
JEREMIAS

figura resulta así a primera vista, una fiel reproducción del natural. El juego del espacio que penetra el bloque permitiendo su ruptura en diversas partes, es a la vez otra característica que acentúa la preocupación por un modelo determinado. Ello no indica, sin embargo, que este desnudo no represente como siempre en Miguel Angel, el equilibrio perfecto entre un esquema ideal y determinadas necesidades funcionales. Es la relación perfecta entre dos órdenes, el matemático y el plástico. Como en muchos dibujos del Maestro su preocupación por el estudio de la norma antigua que se revela en las notas y comentarios agregados a los bocetos¹⁴ se ve alterada por su afanosa búsqueda de puntos de tensión, de densos amarres formales en la figura desnuda que nos permiten observar su preferencia por determinados núcleos de dinamismo y fuerza. Estos bocetos, en los que hay una evidente preocupación por la idealización y que estaban dedicados a propósitos científicos "nos muestran la confluencia de actividad mental, idealización, conocimiento científico y mera precisión ocular que contribuyeron al efecto final de sus obras maestras"¹⁵.

A la luz de estos conceptos de idealidad y realidad, de clasicismo y naturalismo, intentaremos mostrar cómo el proceso de desenvolvimiento de la obra de Miguel Angel, en lo que a pintura y escultura se refiere, discurre por fases que van desde el vigor claro y estable de su primera época en que prima el sentido clásico y se obtiene de la obra el máximo de estabilidad lineal entendida en el sentido del reposo y el equilibrio, al predominio de uno de los elementos en dicho equilibrio que acentúa el peso del mundo

ciudad. Esta interpretación —agrega Tolnay— puede ser confirmada por una frase de Vasari, testimoniando el hecho de que la estatua fue considerada ya por sus contemporáneos como la representación de un ideal político y republicano". (Charles de Tolnay, *Michel-Ange*, Editions Pierre Tisné, Paris, 1951, pp. 25-6).

¹⁴Es el caso de uno de los dibujos de la colección de Windsor en la que aparecen medidas y anotaciones casi de carácter didáctico.

¹⁵Kenneth Clark, ob. cit., pp. 57-58.

de lo real en el cual la escultura se mueve dentro de un espacio radicalmente real también. Posteriormente se desencadena un conflicto entre el objeto y el espacio visible manifestado de manera clara en la pintura y que en la escultura se refleja en la contorsión de líneas que envuelven volúmenes y formas en una atmósfera anhelante en la que late ya el germen de la desrealización y el manierismo.

Entonces, y en el instante en que la vida del artista se enfrenta con el desaliento más crucial, la soledad y el escepticismo que le hace esperar la muerte sin fe ni siquiera en su obra misma, se desencadena el dinamismo a veces explosivo, la violencia que revestida de arrebató místico refleja inseguridad y desesperanza. El último período de Miguel Angel deshace la forma y a veces descompone los espacios con incoherencia disociadora. Y en este rechazo de lo equilibrado, en este vacío tenso y deshilado, está no tanto la manifestación formal del éxtasis místico, sino más bien la extrema manifestación de enajenamiento, la tragedia de la materia que se resiste a la entrega y a la certeza del implacable fin. A pesar del refugio religioso, la vida como tal será ya como la imagen del vacío y de la nada. Pero la faz positiva de esta destrucción formal reside justamente en la adecuación conquistada entre aquello a que se apunta —la finitud existencial— y el modo de expresarla como distorsión, como desrealización. Los rostros vacíos y los miembros que buscan el reposo y que sin embargo, penetran anhelantes un espacio irreal.

Pueden naturalmente concebirse diversas maneras de interpretar el desarrollo formal de la obra de Miguel Angel. Puede de manera acotada observarse el concepto de línea o de volúmenes, de color, la preferencia que en determinado período se nota por la arquitectura, en fin, Tolnay, por ejemplo, observa que los últimos treinta años del artista —a veces considerados de decadencia— son años de desplazamiento de su actividad creadora: de las artes figurativas —pintura y escultura— a las artes de la archi-

itectura y poesía. Así, este mismo especialista, precisa que después del alargamiento gradual de proporciones (Cristo de la Minerva, David-Apolo de Baccio Valori, Hércules y Cacus y la Victoria para la tumba de Julio II) nada queda, después de su definitiva radicación en Roma. Será el volumen plástico el que determine el efecto de una obra y no la línea. Su estilo cobra amplitud, pesadez, cierta humanidad se refleja, que pide ser vista desde dentro¹⁶. En fin insistimos que es posible quizá detenerse en múltiples hitos que son otras tantas obras aisladas. Sin embargo, el valor de la visión de conjunto permite a veces coger el rasgo más distintivo que es a la vez, en este caso, rasgo invariable que crece o se hace más notorio sin desaparecer nunca ni ser reemplazado jamás. El drama interior reflejado en la línea y la masa cobra cada día mayor claridad y vigor. Su última manifestación es consecuencia de este gradual y constante crecimiento; la profundidad de este pathos que se traduce en dinamismo y torsión es justamente fruto de la actualización radical de esa tensión profunda a que hemos hecho referencia y que refleja en la contorsión formal la conciencia del límite ineludible de la vida.

Hacia 1504 Miguel Angel ha dado término a su *Virgen con el Niño* de Nuestra Señora de Brujas. Otra obra en que se nos hace presente la síntesis de sentimiento cristiano y culto por la belleza formal del Renacimiento italiano. Aquí en este tierno tema tratado con naturalidad y soltura está latente la nueva manera en que la iconografía tradicional se presta para hacer posible el juego de serenidad, majestad y contención clásicas entendidas a la manera del "cinquecento". Nada en este grupo, pese a su aspecto familiar, a la riqueza naturalista de su desarrollo formal, distrae la atención de su solemne verticalidad. La norma vuelve aquí por sus fueros en el arte como en la vida diaria. Y algo hay en esta imagen que nos hace percibir el cambio de aquel arte

¹⁶C. de Tolnay, ob. cit., p. 71.

detallista y familiar del "cuatrocento" a aquel otro que expresa su concepción del mundo como extensión de una totalidad que el hombre puede encerrar en sintetizadora mirada expresándolo así artísticamente como unidad armónica e indivisible. El estilo ideal se logra aquí— como observa Hauser— no por medio del contraste de la realidad natural y la sobrenatural, sino por la justa diferenciación entre los diversos objetos de una misma realidad natural.

Dos años separan la Virgen de Brujas del *San Mateo* de la Academia de Florencia y dos a este último de la iniciación de los trabajos de decoración del techo de la Capilla Sixtina.

Obra inacabada, el *San Mateo*, nos permite, justamente por esta razón, observar el paso gradual hacia la tensión más violenta de la composición y la búsqueda de aquella expresión dinámica reflejo de la interioridad convulsionada por el dualismo existencial. Desde una construcción cerrada se desenvuelve su fuerza contenida en el bloque macizo, y sólo a partir de escuetas líneas y puntos, se encierra balbuceante aquel pathos, de que al principio hablamos, que busca reflejar en el esfuerzo físico la expresión de una pugna interior.

Hablamos ya del *Laocoonte* y dijimos que justamente en esta fecha, el 1506, el grupo fue encontrado. Podemos no estar seguros de la definitiva o directa influencia de esta obra helenística en Miguel Angel, pero a no dudarlo es un motivo más que coincide con la inquieta búsqueda del escultor que aspira a hacer del cuerpo humano motivo esencial y último de la expresividad en toda su profundidad y trascendencia.

Vasari nos relata que estando en esos años trabajando en el proyecto y ejecución de las esculturas para la tumba del Papa Julio II, a instancias de Bramante, amigo de Rafael, y por lo tanto mal dispuesto hacia Miguel Angel, viendo la preferencia que el Papa demostraba por la escultura quiso desviar su atención y lo convenció que podría ser de mal agüero el construir su tumba en



PIETA DE FLORENCIA



PIETA DE RONDANINI

vida y en cambio le demostró la conveniencia de iniciar el trabajo de decoración del techo de la *Capilla Sixtina* y de encargarle dicho trabajo a Miguel Angel¹⁷.

Digamos que sea cual fuere el motivo que lleva el artista a realizar finalmente esta obra y a desechar el proyecto inicial, más sencillo, que consultaba las figuras de los apóstoles en los lados y sólo motivos decorativos en el centro de la bóveda, se cumple con esta obra una etapa decisiva en su vida, y el Alto Renacimiento nos entrega una de sus realizaciones más importantes¹⁸. Al mismo tiempo, es necesario considerar que tratándose de una obra de tema confesional es sin duda una de las que mejor nos permite observar la gestación de un arte religioso enteramente nuevo¹⁹. No se trata aquí de remitirnos a otros artes religiosos co-

¹⁷Vasari, *Vasari's Lives of the Painters*, etc., vol. 4; translated by A. B. Hinds—four volumes—Everyman's Library edited by Ernest Rhys, London-New York; N^o 787; p. 123).

¹⁸Aun cuando Tolnay expresa que por su movimiento siempre retomado, por la masa y la polifonía resultante, esta obra no puede seguir siendo clasificada como del estilo del Alto Renacimiento, reconoce que no es aún el estilo Barroco de formas continuas y en fusión. Se limita a decir que en esta obra todo permanece claramente delimitado y el conjunto poderosamente ritmado. (C. de Tolnay, *ob. cit.*, p. 38).

¹⁹En este sentido debemos distinguir aquello que podría llamarse pintura confesional y la que, no sometida a los cánones eclesiásticos estrictos, sobrepasa este estrecho marco y consituye —hasta la Contrarreforma— una libre y renovadora visión del tema evangélico más sacral que confesional, y en que quizá pueda hacerse una distinción —en cuanto a la ortodoxia se refiere —entre el tratamiento de los temas del Nuevo y Antiguo Testamento.

A este respecto, Van Lier, en el capítulo que destina a la "falsa" pintura confesional y tomando como punto de partida para el análisis, el cuadro de la Sagrada Familia de los Uffizzi —en cuya artificialidad nada reconoce de la historia evangélica—, dice: "La vida de Nazareth se interpereta de cien maneras —ella es compatible con la transparencia de Fra Giovanni, con la robustez de Giotto, con el silencio de La Tour—, pero una cosa le repugna absolutamente: la actitud rebuscada, el orgullo de su propia belleza, la afirmación de su sufi-

mo los del románico o el gótico frente a los cuales las diferencias saltan a la vista, sino más bien al arte del siglo xv, que predominantemente secular, hace resaltar las características de este nuevo arte eclesiástico en el que el acento no se pone sobre los valores espirituales, sobrenaturales, supramundanos, sino en otros a los que ya nos referimos al comentar los ideales artísticos clasicistas en el Renacimiento. Es decir, el equilibrio, la medida y la serenidad, se unen ahora a la expresión del poder y la majestad. La voluntad de interioridad y trascendentalismo del sentimiento cristiano "cede ahora a una frialdad distante y a la expresión de superioridad no sólo física sino intelectual"²⁰.

Si bien es difícil aquí hacer el análisis de todos los aspectos que de la decoración de la bóveda de la Sixtina es posible destacar, nos remitiremos a dos que se vinculan más estrechamente con aquellos rasgos a que ya hemos apuntado en la obra de Miguel Angel y que constituyen el núcleo de este trabajo. Nos interesa aquí especialmente la utilización del espacio y de la forma huma-

ciencia, en breve, la "virtú" renacentista que emana de este trío (de la Sagrada Familia) ... Pero, ¿quiere esto decir que no hay encuentro entre Miguel Angel y la Escritura? Sí. En el Antiguo Testamento hay figuras terribles y dominantes; hay aún a veces en el Nuevo Testamento, momentos de apretada tragedia como el crepúsculo en que el cuerpo sacrificado de Cristo deja la Cruz para pesar en su petrificada frialdad sobre la estatura mineralmente muda de la Madre. Esta vez Miguel Angel mira porque puede mirar sin traicionarse. Entonces los "Profetas" truenan como verdaderos profetas en la bóveda de la Sixtina. Entonces la *Pietà Palestrina* llora, gigantesca y aplastada sobre el verdadero Calvario. Será necesario solamente que aún en este caso el terrible renacentista parezca más sacral que confesional, y que sus *profetas* se parezcan extrañamente a las *Sibilas* que los acompañan". (Henri Van Lier —Les Arts de L'Espace— Casterman, Tournai (Belgique), 1959; pp. 124-6).

²⁰Hauser agrega a propósito de este arte que hay escasos rasgos en él que no pudieran entenderse como "la traducción en términos artísticos de los ideales conservadores, aristocráticos, acariciados por esta sociedad que luchaba por su permanencia y continuidad". (Arnold Hauser, ob. cit., p. 347).

na que —en cuanto a la Sixtina se refiere— ilustra plenamente la idea que se generalizaría durante el Renacimiento de que dicha forma humana constituye la más alta expresión de la belleza.

No aparece como novedad el hecho de que frente al tratamiento fragmentado del espacio que en los siglos anteriores coexistía en una misma composición, en la Sixtina, la superficie entera del conjunto está tratada como una sola unidad. Es quizá esta la razón fundamental por la cual un abigarramiento tal de formas, puede ser contemplado sin la sensación de caos. Sin embargo, y este es a nuestro juicio el aspecto central del problema, en toda esta abigarrada multitud hay el comienzo de una cierta discontinuidad del espacio que hacia 1540 —el período en que el artista pinta el *Juicio Final* en la misma capilla— se acerca a la desintegración de la unidad espacial, que perturba tan notoriamente la armonía clásica, la expresión más significativa de la concepción artística del Renacimiento. El Manierismo iniciará la ruptura del concepto renacentista del espacio —la uniformidad de escena, la coherencia topográfica de la composición, la lógica consistencia de la estructura espacial— haciendo posible la coexistencia de diferentes valores espaciales en una misma composición. En última instancia todo esto no es más que la exacerbación de la necesidad expresiva y la resonancia exterior que determinadas tensiones internas tienen en el artista, y que hacia la fecha del encargo de la *Capilla Sixtina* constituyen preocupación central en la vida de Miguel Angel.

En la Sixtina la acumulación de recuadros con historias, rodeados de personajes en diversas escalas de proporciones que a su vez responden a la frisos exteriores en que se alternan pechinas historiadas también, y figuras de *sibilas* y *profetas* con otra escala diversa, nos invita a reflexionar sobre el extraordinario genio composicional de Miguel Angel que logra, como ya hemos dicho, a pesar de esta diversidad, mantener la unidad de la inextinguible cascada de formas. Muchas razones pueden darse para explicar la

unidad del conjunto pese a estas diferencias de escalas de proporciones y multiplicidad de efectos espaciales: la unidad del color, el efecto del diseño de los elementos arquitectónicos, los ejes que convergen a pesar de la diversidad de asuntos, etc. Aquí hay ya la fuerza arrolladora de una nueva realidad. Realidad que se hace presente desde los límites de un espacio propio que nos invita al análisis de algunas formas corporales aisladas.

En la *Creación del Hombre*, la serena actitud del gigantesco cuerpo de Adán parece responder apenas al gesto que despierta en él la vida. Muchas veces se ha observado que el lento y seguro desenvolverse de las líneas recuerdan la figura reclinada en tenso reposo del llamado Ilisus en el frontón occidental del Partenón.

El tema de la Creación, en tantas oportunidades apretado en el estrecho cono de un capitel románico o adelgazado en el ascético esfuerzo comprensivo de algún tímpano gótico en que desvitalizado y convencional se nos aparece en solemne actitud, un poco pueblerina, nos muestra al Padre recomendando al primer hombre rectitud y obediencia —todo ello en medio de jardines repletos de minúsculas plantas, animales, fuentes, rocas y flores. En la Sixtina sólo adorna la obra del sexto día, la belleza de la línea que habla por todo el Universo y que parece, desde su fuerza latente, anunciar el placer de vivir que se ensancha en el poderoso torso desde el que irradian piernas y brazos, como inmensos tentáculos vivientes, extendiéndose por el mundo desde la cima primera árida y sombría. El dios titánico, el Padre; venerable mezcla del omnipotente Zeus olímpico y del barbado filósofo-profeta, comunica algo de su cósmica potencia a través del delicado contacto de una mano, frágil unión entre dioses y hombres, vínculo suficiente para alumbrar la vida pero inútil defensa ante la muerte. Los profetas y sibilas lo saben. En desbordante sucesión, en inagotable torbellino las formas se hacen cada vez más agitadas. Todos estos personajes desplazados en los costados de la bóveda

parecen observadores de las historias de los orígenes y a la vez espantados testigos del espectáculo humano.

Eva vuelve la cabeza con un gesto que anuncia el mirar atrás. El hombre perderá el contacto con lo divino y mirará siempre hacia atrás en busca de su origen. Necesitará siempre un Prometeo que le alumbre el camino y se consuma por él.

La primera mujer vuelve la cabeza para escuchar la voz de la serpiente y en la mirada preñada de duda y curiosidad está la historia del placer y de la muerte.

Y esa tensa expectación del fin, esa conciencia siempre presente de que la potencia del cuerpo, la fuerza de la vida que —salida del seno de la tierra, como de la piedra— ha de terminar, es la preocupación que late a través de la obra de Miguel Angel como una gigantesca pulsación... Y si a primera vista su fuerza reside justamente en la multiplicidad de sentidos a que su dinamismo apunta, es necesario advertir que este dinamismo ya se resuelve en torsión desesperada.

Es la presencia de una realidad otra, que todo lo invade con caracteres que hacen pensar en aquel mundo de titanes y héroes de que hemos hablado. Titanes que parecen inseguros. El reflejo de esta tensión interior se advierte en los *efebos* desnudos que flanquean las historias. La rítmica seguridad con que los primeros ordenan sus movimientos por parejas, en busca de tranquila simetría, contrasta con la múltiple dirección de los ejes en los últimos cuerpos que en profundos movimientos indicadores de dramáticos escorzos, invitan a buscar en ellos la razón de tanta conmoción en algo más que el interés por la forma del cuerpo y sus posibilidades. El pathos que ya reflejan va de la melancolía suave de los rostros a la sobrecogedora mirada cargada con la evidencia de la muerte.

Síntesis de todo aquello es el *profeta Jonás* que —como bien apunta Schubring— representa lo contrario de la subordinación a la voluntad divina, en lo cual encontramos una analogía con

el estado anímico que inspira al Prometeo de Goethe. "Indocilidad había en el espíritu de la mayor parte de los profetas, pero aquí adquiere el carácter de franca rebelión. El hombre libre del Renacimiento se manifiesta en esta figura que nada quiere saber de contratos solo cumplidos por una de las partes, sino que exige también que la Divinidad mantenga su promesa y no censure a los seres humanos"²¹.

Es cierto que la belleza y la potencia física han llegado a constituir la expresión válida de belleza y significación intelectual y que la "tensión que aún existe en el siglo xv entre cualidades físicas y espirituales desaparece por completo en el Alto Renacimiento; que para este arte nuevo, profetas, apóstoles, mártires y santos son personajes ideales, libres y grandes, poderosos y dignos, graves y solemnes —en una palabra— una raza heroica en plena floración sensual y bella"²².

Pero no es menos cierto que en Miguel Angel esta raza poderosa comienza a mostrar signos que alteran esa confianza y seguridad de movimiento y que la conciencia de la derrota total es el motor de sus contorsiones físicas reflejos de otra evidencia, la de la inevitable entrega de la vida al poder de la naturaleza que todo lo consume²³.

²¹Paul Schubring —El Arte del Renacimiento en Italia—, vol. 9; Editorial Labor S. A. (Historia del Arte Labor, p. 37).

²²Arnold Hauser, ob. cit., p. 350.

²³La concepción del mundo y de la divinidad ya es otro en Miguel Angel. En el sentido bíblico implícito en su obra —observa Tolnay— "Miguel Angel parece haber superpuesto una nueva significación, una interpretación platónica del Génesis. Por una concepción filosófica de la existencia humana extraída del Platonismo y del Neo-Platonismo del Renacimiento, ha profundizado el programa iconográfico tradicional... Esta serie de frescos nos exponen al retorno a Dios del alma humana prisionera en el cuerpo (es decir la idea de la "deificatio" o del "ritorno"). Este retorno a Dios no es otra cosa que el regreso a la propia fuente y es la esencia primera, pues según el Neo-platonismo del Renacimiento,

La preocupación por la muerte es ya el anuncio de la desesperanza. Ella se refleja de manera patética en la cerrada y meditativa actitud de *Jeremías*. Nunca tuvo más peso y densidad la materia hecha creatura humana, nunca se agitó en líneas más dinámicas y nunca tampoco se ha manifestado de manera más clara su inestabilidad interior. Aquí la esperanza de Dios es más y más débil y la madurez de la vida ha dado paso a una noche en que la duda es angustia y soledad.

Esta profunda meditación del profeta anuncia la sombría resignación ante la muerte en Lorenzo de Médici o la triste soledad de la figura de la Aurora en la Sacristía de San Lorenzo. Es el comienzo de la rebeldía de la vida frente a la clara conciencia de su finitud sin esperanza.

* * *

Para Kenneth Clark, a partir de la ejecución del cartón para la *Batalla de Cascina* que Miguel Angel ejecutó para el Palazzo Vecchio en 1504 casi todos sus desnudos tienen la cualidad del drama expresado en un cuerpo que ya no logra triunfar en su perfección física sino que se siente vencido por algún poder superhumano. Y en el mundo post-cristiano —agrega— este poder ya no está constituido por el agente externo, el Dios celoso, sino que proviene de dentro. El cuerpo es la víctima del alma. Sin embargo, a medida que la obra de Miguel Angel evoluciona, es

Dios no es sino la Idea del hombre y no un ser trascendente (como lo enseñaba la Edad Media) ”.

De esta concepción a las vagas nociones del final de su vida, mezcla de ideas filosóficas y nostalgia poética hay un breve lapso. En todo caso a nuestro juicio así como la ortodoxia se debilita gradualmente en sus representaciones de este orden divino; su concepción de lo trascendental, entendido en el sentido cristiano, se hace también más esotérica y confusa. (C. de Tornay, ob. cit., pp. 42 y 44).

más evidente que dicha relación debe revertirse y es necesario decir que el alma es la víctima del cuerpo el cual la arrastra impidiendo así su unión con Dios"²⁴.

Podemos no concordar con la temprana fecha a que alude Clark, pero sin duda que el pathos incierto de sus primeras figuras en la Sixtina aumenta gradualmente hacia el final de la obra y en los *esclavos* del Louvre, terminados en 1516, este drama es irresistible.

Los dos cautivos emanan tal fuerza que, desde el bloque mismo que se adivina encerrados y apretados volúmenes, pareciera que estalla la materia viva, piedra sonora y palpitante. En ambos la dinámica centrada en puntos decisivos concentra la fuerza y la irradia en un sinuoso discurrir envolvente. *El esclavo heroico* retuerce sus miembros en activa resistencia. La musculatura tensa, hinchada que acentúa el abrupto claroscuro se expande en la lucha contra la muerte. Y al establecer el diálogo entre ambas esculturas resalta en uno la negativa de la carne a rendirse para siempre frente a la entrega pasiva del otro. *El esclavo vencido* es la sumisión irreversible, la blanda rendición de la vida. El contraste expresivo con el anterior está centrado en la tersa superficie del conjunto que permite apreciar planos serenos, líneas sinuosas, continuidad ininterrumpida que parte desde la insegura base y remata en la expresión de entrega del rostro ausente, desprovisto de tensión. Aquí la huella del dolor en la actitud del brazo que se levanta tras la cabeza doblada vincula a esta figura con los cuerpos de los Niobidas de que al comienzo hablamos. Es muy probable que de alguna copia existente en Roma, Miguel Angel recogiera estas antiguas expresiones del dolor que ahora recreadas por él cobran toda la significación de la angustia y la desesperanza.

Estamos cada vez más lejos del concepto clásico y de la actitud característica del Renacimiento frente al desnudo. La realidad

²⁴Kenneth Clark, ob. cit., p. 235.

elevada a aquella categoría en que nada distorsionante parece tocarla, distante de sí misma en el canon de la majestad y compostura, no es la que se nos muestra ahora. Priman aquellos valores que ya hemos destacado y que aluden persistentemente al silencio último.

* * *

Es importante ahora examinar algunos dibujos hechos entre los años 1520 y 1534, es decir justamente en el período en que Miguel Angel trabaja en el proyecto de conjunto de la Sacristía de San Lorenzo, en Florencia. Esta obra —donde el artista pudo libremente expresar su concepto de la escultura en un espacio arquitectónico propicio—, corresponde a una idea homogénea en que nada entorpece la visión de las esculturas y en cambio los elementos arquitectónicos constituyen un apropiado marco rítmico para éstas.

Pero llamamos la atención sobre los dibujos de estos años porque en el tema religioso del cual se nutren, no alcanzan ya —en esta etapa de la vida del artista— a expresar en el dolor, la esperanza propia del tema cristiano, sino el dolor sin esperanza que hemos visto en los esclavos del Louvre.

Primero la Pietá de Vienna, en que el cuerpo sin vida de Cristo recuerda a la Pietá de San Pedro, pero donde el pesimismo anuncia la derrota del cuerpo; el descendimiento de Oxford, donde esta derrota se hace convulsión y donde el cuerpo con su materialidad pesa irresistiblemente sobre quienes lo sostienen; la crucifixión del British Museum, que aunque expresada formalmente en términos convencionales y de aparente contorno clásico, está más cerca en su tensión interior de los esclavos de la Sixtina. El hijo del hombre defiende su cuerpo de la muerte con angustiada expresión facial y muscular mientras dos inmutables ángeles ob-

servan con la desaprensión y el desapego de figuras flamencas del siglo xv.

Por último, la Pietá un poco más tardía, también del Museo Británico, en su claroscuro violento nos abrumba con la sensación de su peso y descenso inexorable. Las cabezas de la Virgen y figuras que rodean el cuerpo inerte exaltan el dramatismo del conjunto con sus abigarrados movimientos.

En el boceto en general se manifiesta más directamente la espontánea visión del artista en cuanto al tema que le preocupa, y aunque en Miguel Angel cada boceto, cada dibujo, tenga la coherencia de un proyecto, la concepción de una obra a la manera grande, transmite sin duda los sentimientos del artista en frases más breves, más directas, más sencillas que en la compleja urdimbre de la obra acabada. Y para subrayar esto recordemos los esclavos inacabados de los jardines Bóboli que son la síntesis del espíritu que domina en sus dibujos de la época y el de sus esculturas en San Lorenzo. Esta comprensión que el "cinquecento" desarrolló por el boceto, la obra inacabada, y que reposa en el concepto subjetivo del arte basado en la ida del genio, nos permite hoy apreciar estas esculturas no terminadas e intactas. Ellas también fueron para el Renacimiento representativas "no sólo como formas artísticas sino como documentos y crónicas del proceso creativo en el arte... particulares formas de expresión en sí mismas, distintas de la obra terminada"²⁵.

A la luz de este criterio que es el de nuestra época también, el cautivo llamado Atlas constituye un nexo de unión entre el San Mateo, los esclavos del Louvre y las figuras de la tumba Médici. La piedra apenas desbastada muestra de su entraña las formas necesarias que son las de una nueva creación del hombre. La tierra habla el lenguaje humano. Pero la roca palpita sólo un instante con la alegría de vivir, pues el peso de la materia inanimada

²⁵Arnold Hause, ob. cit., pp. 328-9.

la conquista para sí otra vez. El diálogo plástico se acentúa en el contraste de la carne pulposa y tensa con el peso de la roca que esconde y hunde la cabeza. Extraño designio el del artista al detener la obra del cincel en el punto en que la tensión se hace expresión facial. No hay rostro, no hay grito, aquí el nacer y el morir se confunden.

En la Sacristía de San Lorenzo, otra vez, se muestra Miguel Angel discípulo no tanto del Dante como de los platónicos. Como acertadamente comenta Walter Pater, "la creencia del Dante en la inmortalidad es esencial, precisa y firme; casi tan concreta como la de un niño que piensa que la muerte os oirá, si lloráis fuerte. Pero en Miguel Angel tenéis la madurez de la inteligencia, del hombre ya hecho que trata cautelosa y desapasionadamente con cosas serias; y la esperanza que él tiene, está fundada en la conciencia de su ignorancia; ignorancia en cuanto al hombre, ignorancia en cuanto a la naturaleza, en cuanto al espíritu, y sus orígenes y capacidades, Miguel Angel ignora de tal modo el mundo espiritual, del cuerpo regenerado y de sus leyes, que seguramente no sabe si la Hostia consagrada puede ser o no el cuerpo de Cristo. Y de toda esta clase de sentimientos él es el poeta, un poeta que vive todavía, y en posesión de sus más íntimos pensamientos —muda investigación de la recaída después de la muerte en la infortuna que precedió a la vida, en el cambio y en la repugnancia para este cambio..."²⁶.

Y si iniciamos el estudio de las esculturas de la tumba de los Médici a la luz de este concepto del pathos, a que ya hemos aludido, y a la gradual evolución que en el arte de Miguel Angel se observa, a partir de la inspiración clasicista de su primera época hasta la desrealización última de la materia plástica que ha pasado ya por todos los crisoles de la observación precisa de la na-

²⁶Walter Pater —El Renacimiento. Estudios de Arte y Poesía—, Joaquín Gil, Barcelona, 1945, p. 96.

turalidad, podemos detenernos en la estatua de Lorenzo de Médici que desde el nicho reposa la cabeza sobre la mano en reflexiva actitud. Esta figura como la de Juliano, está casi desligada de los desnudos alegóricos en los sarcófagos, por aquel formalismo elegante y contenido del retrato renacentista que la caracteriza, y que parece inspirado en las normas de la personalidad ideal que Castiglione nos muestra en su "Cotegiano". Sin embargo, y desde esta quintaesencia del refinamiento que se resume en la postura y autocontrol, la actitud del pensativo Lorenzo invita a una reflexión profunda sobre la existencia.

Ahora bien antes de detenernos en las figuras de la Noche y el Día, digamos previamente que el efecto de estas esculturas se destaca notablemente por el hecho de que en el nuevo concepto arquitectónico del siglo XVI cesa todo efecto accidental en la combinación de arquitectura y escultura. Frente a la visión aisladora que el siglo XV mostró en relación con detalles que no se integraban al conjunto, el XVI se caracterizó en cambio por una comprensión mucho mayor de la relación entre ambas partes. Más aún, en la tumba Médici podemos apreciar una obra en que "arquitectura y escultura fueron no sólo contemporáneas sino creadas en la específica intención de que se complementaran mutuamente"²⁷.

Aún cuando en este caso la terminación de la obra estuvo en manos de Vasari, es de suponer que las líneas son en esencia las de Miguel Ángel. Así, espacio, ubicación, iluminación, constituyen marco apropiado para la valoración de las figuras que, junto con las del *Juicio Final* en la Sixtina aparecen como la última fase de la distorsión expresiva, próxima de alguna manera al anhelante lenguaje manierista²⁸.

²⁷Heinrich Wölfflin, ob. cit., p. 183.

²⁸Tolnay observa que esta Capilla —consagrada a la muerte— se convierte en el santuario de aquello que llamamos la vida verdadera del alma y que constituirá una unidad orgánica, un mundo completo, receptáculo de los que han cru-

Los años en que Miguel Angel trabajó en las esculturas de la Sacristía de San Lorenzo son los del saqueo de Roma y los de la toma de Florencia por los imperiales. Vasari nos relata cómo en los días en que Miguel Angel estaba dedicado con amor y cuidado a esta obra, comenzó el sitio de Florencia y los ciudadanos le pidieron que se ocupara de las fortificaciones. Son tiempos de guerra y devastación, de desplazamiento para el artista, que se cretamente dejará Florencia²⁹. Tiene cincuenta y cinco años y

zando el umbral. Agrega que la semejanza entre las ideas fundamentales allí expresadas y aquellas de Platón sobre la muerte y la inmortalidad del alma es evidente. "En el Fedón, Platón describe la vida de ultratumba. El alma liberada de su prisión corporal, retorna a ese mundo que ha deseado siempre y donde está su verdadera patria. Allí por fin puede el alma contemplar las ideas, de la misma manera que los Duques de Miguel Angel contemplan a la Virgen... Así —agrega Tolnay— vemos que los elementos de composición de la Capilla de los Médici tiene su origen en los mitos de Platón, sobre todo en su Fedón. Pero es Miguel Angel quien supo unir estos elementos en un todo orgánico insertándolos en una estructura arquitectónica. Ha creado, a partir de los elementos dispersos e indecisos de Platón, un mundo fuertemente estructurado, que nos revela el mecanismo secreto de la muerte y de la vida del alma después de la muerte". (pp. 59-60). Es posible que en el esquema básico Miguel Angel partiera de esta concepción platónica. En ninguno de sus niveles —sin embargo— deja de advertirse el pesimismo y el desaliento. No hay, ni en los Duques inmortalizados ni en la Virgen que éstos contemplan, el resplandor de un mundo ideal sino la melancolía, el desapego de lo que discurre hacia el no ser. En el rostro y la actitud de la Virgen, sobre todo, hay una triste incertidumbre que es todo menos la proximidad al reino de las esencias. Esta actitud de las figuras estaría más cerca de la interpretación que Tolnay hace más adelante al comparar la Capilla Médici y la Sixtina, observando que "mientras en ésta, a través del "ritorno a Dio", se presiente la ascensión del hombre hacia la existencia divina, en la primera, a través de la vida de ultratumba del alma, se prevé una existencia de contemplación de la esencia de la vida que recuerda aquellas de las almas en la tenebrosa región del Hades". La Capilla Médici llena de poema elegíaco es en verdad el retrato de artista, del hombre que siente la cercanía del límite de su vida. (C. de Tolnay, ob. cit., pp. 62-63).

²⁹"Miguel Angel en un momento de pánico y quizá también de agotamiento

aunque trabaja sin descanso y no conoce otro estímulo que el de su obra, el pesimismo le invade. Es en cierto modo un hombre perseguido. Perseguido por su propio carácter apasionado e inconformista. Pero ahora se suman los trágicos espectáculos de la guerra y la devastación de ciudades amadas.

La estatua de la Aurora refleja en su rostro no el despertar del día, sino la profunda desesperanza en el despertar mismo. Nada hay aquí reminiscente de las clásicas figuras tendidas o de las esculturas antiguas de los ríos o fuentes que pudiera evocarlos. Si la mirada de Miguel Angel se ha detenido en alguna obra antigua ella será el Torso quebrado de Belvedere, de cuyo nudo dinámico parte la fuerza sin rostro que irradia la poderosa espalda del Día, que en complejo retorcimiento desenvuelve su fuerza contenida en el bloque. Ceñida a la roca, esta figura cuyos ejes se expanden, expresa el peso de la materia viva, pero está lejos tanto de la armoniosa curva del Adán de la Sixtina como de la desesperada resistencia del Atlas de los Jardines Bóboli. Aquí la vida se expresa en resistencia potencial a la vida misma. Los hombres se tuercen en el eje del tronco para esconder el rostro tras la montaña poderosa que es el hombro. Desde allí, a medias, se acepta el hecho de existir.

Y en la visión de *La Noche* y *El Día*, en sus caras posteriores surge la imagen de la fuerza abrupta y desencadenada de esta última, frente a la nostálgica y ausente curva de *La Noche* que es también entrega y sumisión. Y cerca de la piedra y de la tierra la figura humana pierde su majestad y soberbia y parece pasar lentamente a pertenecer a la roca y al centro de donde ha salido y al cual lentamente ha de regresar. El juego naturalista de la anatomía ha cesado por completo y en todas estas esculturas, brazos, torsos, hombros y piernas se retuercen en un perfecto orden mecánico y huye de Florencia en septiembre de 1529 bruscamente y "molto disordinatamente" (según una carta de Paesano (Symond I, p. 423), "per fugire il fastidio et ancora la mala fortuna della guerra"). (C. de Tolnay, ob. cit., p. 64).

expresivo. Y como resumen de la presencia inevitable de la muerte que todo lo reclama, las palabras que el propio Miguel Angel pone en boca de su Noche:

“Grato es dormir y más aún el ser de piedra
mientras la maldad y la vergüenza duren. Mi gran ventura
es el no ver, no sentir; no me despiertes pues,
habla muy bajo”.

* * *

Si aceptamos hoy la naturaleza creadora del manierismo y revisamos sus valores como Wölfflin hizo con respecto al Barroco tendremos que aceptar que la utilización del término con carácter peyorativo no es justa y que si queremos hacer equivaler manera con “afectación” sólo regirá este concepto para pocos artistas de la época³⁰. En general, en lo que toca a la nueva visión del tema clásico o a la aparente exageración de algunos movimientos o actitudes como a la utilización arbitraria del espacio, debemos reconocer el afán de acentuar la expresividad del tema haciendo de este módulo o manera, el vehículo de una tensión expresiva mayor. Es decir, debemos entender que “los esfuerzos estilísticos de todos los artistas más importantes del manierismo, de Pontormo y Parmigianino, como de Bronzino y Beccafumi, de Tintoretto y Greco... , se concentraron, sobre todo, en quebrar la ostensiblemente obvia regularidad y armonía del arte clásico y reemplazar su normatividad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos”³¹. Y si es verdad que a veces tiende a la efusión elegante y

³⁰“El Manierismo —dice Hauser— apareció tan tardíamente en el ámbito de la investigación de la Historia del Arte que el veredicto despreciativo implicado en su nombre mismo se acepta todavía como adecuado y la concepción sin prejuicios de este estilo, simplemente como el de una categoría histórica, ha sido muy difícil”. (Arnold Hauser, ob. cit., p. 353).

³¹Arnold Hauser, ob. cit., p. 355.

afectada; en otras oportunidades se logra comunicar un exaltado sentimiento religioso o la tensa vibración de la pasión o el drama, a través de la deformación consciente de la realidad que linda a veces con el mundo de la experiencia onírica.

No se trata aquí de hacer el análisis del manierismo, sino de apuntar al hecho de que ya muy temprano en el siglo XVI podemos encontrar aquella disolución de la forma que lleva en sí la semilla del manierismo. Quizá el período en el cual la búsqueda de seguridad y estabilidad, de permanencia en el sentido clásico, es fugaz, justamente porque fue esta una época de dinamismo profundo, de cambios sociales y políticos y de disconformidad con lo establecido. Este fenómeno crea posiblemente un gradual distanciamiento de los ideales clásicos que se compensa a veces en la adopción, en un tono exterior y superficial, de estos mismos ideales. Como consecuencia de este interior distanciamiento entre la época y el ideal clásico se da un permanente juego de atracción y rechazo de esta norma. Este hecho es históricamente explicable —según Clark—, pues, durante los años del colapso del Humanismo, “el arte italiano pidió formas prestadas, temas y hasta figuras de Alemania y los Países Bajos”³².

Ahora bien, tanto el dominio de la anatomía humana como de la convención antigua dieron al escultor de la época la libertad y autonomía suficientes como para usar de ambos elementos o acentuar uno de ellos. Lo más significativo es, sin embargo, a nuestro juicio, el uso arbitrario del espacio, la ruptura de los cánones constructivos que dan como resultado una extraña mezcla de realidad e idealidad.

Sin duda, en las últimas obras de Miguel Angel domina en la deformación y distorsión apasionada, aquella mezcla de dinamis-

³²Pero lo que en verdad llamamos Manierismo —agrega Clark— tiene su origen en las distorsiones expresivas de Miguel Angel, a las que —en el desnudo femenino— debe agregarse la elegancia de Parmigiano. (Kenneth Clark, ob. cit., p. 127).

mo barroco y la visión surrealista, intelectualista del manierismo³³. Y si quisiéramos confirmar esta afirmación no tendríamos más que analizar el Juicio Final de la Sixtina y, luego, sus frescos en la *Capilla Paolina* en el Vaticano y sus últimos grupos escultóricos como la *Pietá del Duomo* de Florencia, la *Pietá Palestrina* en la Academia de esta misma ciudad y la *Pietá Rondanini*.

El esquema del espacio en la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina, aunque en algunos aspectos desconcertante por las diferentes escalas de proporciones, mantiene una coherencia que imprime al conjunto una homogeneidad indiscutible. En el muro del Juicio Final —que, sin duda, debemos tratar de ver evitando la visión simultánea de la bóveda—, el espacio juega en un sentido esencialmente distinto. El esquema formal se desenvuelve en un ámbito espacial distorsionado que imprime al conjunto un aspecto caótico. De la arquitectura composicional clásica queda muy poco y si buscáramos una explicación para el amarrado efecto de conjunto esta reside en la utilización de focos de irradiación dinámica de los diversos grupos de figuras que como soles comunican sus rayos entre sí sosteniendo a la abigarrada multitud que se desenvuelve como una potente marejada de ondulantes miembros. El tratamiento del espacio, en general, como el de algunas figuras, tiende a expresar un drama interior en el juego de grandes masas en que se dan todas las posibilidades imaginables de tensión y movimiento. El detalle pierde su importancia y desde el esquema básico de las diagonales que se encuentran en la figura de Cristo, los espacios y los planos son sólo otros tantos focos de explosiva potencia formal³⁴.

³³Hauser advierte que aún la caracterización más general del Manierismo contiene rasgos muy variables que se hacen muy difíciles de reunir en un concepto uniforme. (Arnold Hauser, ob. cit., p. 359).

³⁴“Los ojos del espectador se hunden en un extraño espacio. No es una zona extendida y lógicamente constituida según las leyes euclidianas, ni el espacio ilusionista creado por los valores pictóricos, sino un vacío libre de toda contin-

El Cristo desde el centro superior irradia en todas direcciones las líneas de energía que como ondas sucesivas recogen figuras que se agitan en torno a este centro. Se ha dicho de este Cristo que es más "sol justitiae" que Cristo del amor, es decir más el Apolo triunfante que el Hijo del Hombre. En todo caso, la reminiscencia de lo clásico es escasa en esta figura, cuya fuerza muscular y psicológica recuerda más bien los esclavos no terminados de los jardines Bóboli o la titánica figura del Día³⁵. Y como contrapartida del abierto además que abarca el cosmos del Pantocrator apolíneo, la figura cerrada de un condenado que en el extremo derecho, abajo, parece confundir su forma en el nudo de la impotencia. La dinámica de las líneas juega aquí un papel inverso, desde el vacío espacio circundante todo parece aplastar a esta figura que ocultando el rostro en una de sus manos resume en contorsión angustiosa la desesperanza y derrota a que tantas veces hemos aludido.

Si espacios y movimientos van haciéndose cada vez más arbitrarios, en la Capilla Paolina, han adquirido el carácter de centro expresivo de la obra. En efecto, la composición abigarrada no respeta ya normas y se remite a la oscilación entre planos vacíos.

Proporciones y equilibrio constructivo ceden aquí el lugar a la desmañada contorsión formal que se hace ajena casi al tema mis-

gencia de lugar y de hora: el espacio ilimitado del Universo". (C. de Tolnay, ob. cit., pp. 75-76).

³⁵Es además toda esta decoración la puesta en juego de una concepción heliocéntrica vinculada a los mitos astrales de la antigüedad. Hay aquí como se ha observado muchas veces una significación cosmológica que se superpone a la idea escatológica. La idea de esta concepción en Miguel Ángel —como afirma Tolnay— precede por siete años la publicación de los descubrimientos de Copérnico (publicada en 1543) ... El cielo poblado de almas, otras tantas estrellas irrevocablemente suspendidas en el orden macrocósmico se vincula a la concepción que la Edad Media retomaba de Pitágoras. Los versos que Tolnay cita son una prueba de que dicha concepción fue conocida por Miguel Ángel: "Ma poi che'l spirito sciolto Ritorna alla sua stella" (Frey, Dicht., cix, 12), (C. de Tolnay, ob. cit., p. 83).

mo y, en cambio, refleja, de nuevo, en la expresión de San Pablo, por ejemplo, la evocadora ruptura del equilibrio interior ya vislumbrada en el *San Mateo* de la Academia de Florencia, el *Jonás* y el *Jeremías* del techo de la Sixtina, en la *Aurora*, y en algunos de sus *esclavos* no terminados. San Pablo, en angustioso gesto, parece cerrar sus ojos, no a la visión de Cristo que es vida y arrebató místico, sino a la de un incomprensible mundo que no se atreve a enfrentar y que refleja su peso en las cansadas líneas de un rostro fatigado, casi agónico.

* * *

Si en el clima del "Oratorio del Divino Amor", de Vittoria Colonna y su círculo de humanistas se acentuaron los problemas y tensiones religiosas de Miguel Angel, cuya inquietud primera despertara Savonarola, no es menos cierto que el progresivo ahondamiento de esta espiritualidad pudo llevar también el enajenamiento total³⁶. En los espacios convulsionados del Juicio Final, adverti-

³⁶Esta conversión religiosa de Miguel Angel, a que frecuentemente se alude, y en la que se encuentra una semejanza con la evolución sufrida por Lorenzo de Médici y los humanistas de su círculo; Ficino, Pico, Landino —que "Habiendo partido de una concepción pagana, terminan sus vidas como buenos cristianos" (C. de Tolnay, ob. cit., p. 133), no es convincente. Es cierto que la amistad de Vittoria Colonna y la atmósfera espiritual de la época favorecen esta conversión, pero quizás ella asume más el carácter de una resignada preparación al buen morir. Las palabras y las actitudes pueden a veces velar los sentimientos, pero es difícil que la obra de arte, expresión última y profunda del auténtico creador pueda falsear el sentido íntimo del artista. Y en estas últimas obras no hay el reposo, la esperanza, ni el reflejo de aquella luz que según el cardenal Giberti emanaba Vittoria Colonna cuyo resplandor "guiaba a los hombres hacia la bahía de la salvación". (Epist. II, 29). Quizás si en los poemas de Miguel Angel encontremos la resonancia de ese amor platónico por Vittoria Colonna que una vez inspirara al artista el joven Cavaliere —y aun más posible que el amor por la mujer aparezca aquí como un reflejo, del amor de Dios, pero no cristaliza ni un amor ni el otro en la obra del artista cuyo ánimo no parece reposar sino en el encanto musical de sus poemas.

mos claramente un alejamiento del ideal de belleza y de una armonía adecuada para representar tema tan importante del repertorio cristiano. Por el contrario, su explosividad y convulsión nos enfrenta a un mundo en que la visión plástica adquiere un carácter irracional que se acentuará en los últimos años del artista. Esta exacerbación del dinamismo de los vacíos y de las formas convulsas traen a la última etapa de desrealización en que ya ni siquiera el freno de la observación de la naturaleza impide la gradual desaparición de la forma que asemeja la vuelta a la materia inanimada.

El hombre parece haber perdido casi su relación con el mundo circundante. Las figuras de sus frescos en la *Capilla Paolina* se agitan en la soledad de un clima al cual no pertenecen.

El *Cristo en la cruz* de Windsor de hacia 1556-58 está, como en general toda su obra de los últimos años, cargado con ese peso en que la tensión entre lo material y lo metafísico parecen haberse resuelto en la definitiva entrega del cuerpo a lo desconocido. Como acertadamente anota Simmel de la *Pietá Rondanini*, no parece haber allí "más materia contra la cual el alma sea llamada a defenderse; el cuerpo ha abandonado la lucha por su independencia y los fenómenos que se presentan son incorpóreos"³⁷.

* * *

Quizá si la crisis de los últimos años de Miguel Angel, es, en gran parte, el reflejo de dos momentos. Por una parte, la crisis de la época y de un arte en disolución; por otra, la afirmación del *leit motiv* de su impulso creador, es decir, la adecuada expresión de la corporeidad dada en el paroxismo del desgarramiento que es conciencia de límite existencial. En este punto es necesario destacar la lucidez del artista para quien expresión y vida, arte y naturaleza se identifican. En verdad, también en la teoría

³⁷George Simmel —Michelangelo—, p. 159. "En "Philosophische Kultur", 2ª edición, 1919, (cit. Hauser).

del arte ocurren cambios que corresponden a los de la crisis intelectual del momento. "En contraste con el naturalismo, o, como se llamaría en terminología filosófica el "dogmatismo ingenuo" del Renacimiento, el manierismo es el primer movimiento que plantea la pregunta epistemológica; por primera vez el acuerdo de arte y naturaleza se percibe como un problema"³⁸.

Para el Renacimiento, la naturaleza constituyó la fuente de la forma; el creador la lograba a través de una síntesis, en la que reunía y combinaba los dispersos elementos de belleza existentes en ella. Los patrones del arte estaban, pues, basados en un prototipo objetivo aun cuando organizados por el tema. El manierismo abandona la teoría de la creación artística como una copia de la naturaleza; de acuerdo con la nueva doctrina el arte crea no sólo "de" la naturaleza, sino "como" la naturaleza. Tanto Lomazzo como Federico Zuccari precisan que éste tiene un origen espontáneo en la mente del artista. Según Lomazzo, el genio artístico opera en el arte como el genio divino en la naturaleza y según Zuccari, la idea artística —el "disegno interno"—, constituye la manifestación de lo divino en el alma del artista"³⁹.

No es este el lugar para extendernos en el análisis de las fuentes filosóficas de esta actitud ni para ahondar en el análisis del manierismo. La crisis de la época que buscó una salida tanto en el esteticismo como en el misticismo arrobador de un Tintoretto o un Greco, nos da luces en cuanto a la disolución última de la línea y del espacio en Miguel Angel. En este último encuentro de la verdad, de su verdad, la que constituye el nudo de toda honesta "humana medida" Miguel Angel renuncia, finalmente, no sólo al idealismo arquetípico, sino al armónico y satisfactorio módulo de una época en que, por breves instantes, el hombre se siente centro del Universo. Renuncia a ello, pues se reconoce hijo

³⁸E. Panofsky —Idea—, p. 49, (cit. Hauser).

³⁹Arnold Hauser, ob. cit., p. 381.

del mundo y de la materia, huérfano de un dios que no conoce sino a través de la forma que él mismo le ha dado: la tierna forma reclinada de la *Pietà* de Roma o la augusta y majestuosa de la *Creación* de la Sixtina, el padre protector; el dios vengador del *Juicio Final*, divinidad distante, sol impersonal y frío; o, por último, el humano cuerpo que cae derrumbado para entregarse a la muerte en la *Pietà* del Duomo en Florencia.

Ahora bien, toda la vida de Miguel Angel podría encerrarse entre su último grupo escultórico —la *Pietà Rondanini*— y la *Pietà* de San Pedro en Roma. Pero más que la medida cronológica que separa las dos obras, está la distancia mucho mayor aún en el carácter y la intensidad expresiva. En la primera, la esperanza encarnada en la forma quieta y serena; en la última, la angustia en la confusa forma comprimida y deshecha.

El Miguel Angel poeta, había escrito en los años de cansancio un poema en el que identificaba su vida con el paso de una débil barca a través de un tormentoso mar, y confesando la vanidad de todo lo terreno, confiaba su alma al reposo del amor divino. Sin embargo, estas, sus últimas obras parecen entregarnos la imagen de un mundo donde la forma espiritual no cobra realidad, afirmandose, en cambio, densamente, el peso de la materia terrestre inanimada.

* * *

En *El Vencedor* (c. 1525) del Palazzo Vecchio de Florencia late ya la inestabilidad que es rechazo de la norma tradicional y su reemplazo por la libertad espacial de que hemos hablado anteriormente. Los múltiples ejes inclinados invitan al análisis de un espacio que actúa más por yuxtaposición de partes que integralmente. A partir de entonces, en toda su evolución formal, este anhelo de separación de lo normativo y aún de lo natural, corre a parejas con la movilidad de la figura y la importancia acordada al

espacio⁴⁰, que actúa no sólo como personaje central, sino que provoca la definitiva distorsión de la *Pietà Palestrina* o la *Pietà Rondanini*.

La quiebra de ciertos valores acentuada por la crisis religiosa que de algún modo provoca en los artistas italianos de las generaciones posteriores una especie de añoranza de la profundidad nórdica, late también en el Miguel Angel de los últimos años expresada en aquel escepticismo que quizá sea la encarnación de la duda que en lo religioso atenúa Vittoria Colonna y que en la humana relación endulzara Cavalieri, y que aparece en su obra al examinarla como un ciclo cerrado. Esta duda que alimenta su valentía e intransigencia le invita a rechazar la fórmula cómoda y aún a riesgo de la desesperanza le estimula hasta el último instante de su vida en la conquista formal y técnica que no siempre le fue fácil. En estos años en que cada idea del artista asume innumerables formas en que boceto reemplaza a boceto en la concepción de una obra que busca ser clara, se acentúa, sin embargo, más que nunca, junto a todos aquellos rasgos que ya hemos analizado, la vaguedad, la imprecisión de superficie que Goldscheider llama gráficamente neblina⁴¹, y de la cual surge pesadamente la forma como desde un sueño. Estas imágenes no son encarnación de la esperanza o el reflejo del mundo platónico ni siquiera la presencia del amor traducido en poético misticismo, sino el lento des-

⁴⁰El modo de visión espacial y pensamiento del hombre del Renacimiento —del hombre Faustico— ha dicho Spengler, es una característica básica de todas las culturas dinámicas. Y es evidente que si bien constituye esencial preocupación en Miguel Angel, en su otro extremo absorbe de tal modo a sus figuras que llega a producir a veces la visión frecuente en el Manierismo, de un espacio irreal. Refiriéndose a Pantormo y Parmigianino, Hauser observa que esta actitud contradictoria en relación con el problema del espacio, conduce a una fantasmagoría que puede tener su origen, no en el capricho, sino en el debilitado sentido de la realidad de la época.

⁴¹Ludwig Goldscheider —Michelangelo— Drawings, The Phaidon Press, London, 1951, p. 22.

vanecerse de la materia que no debe confundirse ni con la entrega mística ni con la decadencia, producto de determinadas limitaciones técnicas u ópticas —como algunos autores han afirmado con demasiada ligereza—, tratándose aquí, en verdad, de aceptar una visión superficial en la interpretación de la obra de arte que se detiene en la apariencia de esta, o en descubrir, a través de la observación profunda, la verdad expresiva y la auténtica intención del artista.

Todo aquel desvanecerse material de sus últimas obras, toda aquella aparente identificación de forma y material pétreo, constituye justamente la culminación suprema del proceso expresivo que se inicia en el equilibrio interior de sus obras primeras. Este equilibrio que dará paso al naturalismo sensual de épocas posteriores resolviéndose en la tensión y el drama de su madurez y en la torsión febril de sus últimas obras llenas de patetismo.

El ojo interior del artista, consciente del fin inexorable, quiere hacer patente en la mirada apasionada y vital la tragedia de ese supremo palpitar existencial que en su límite último se hace desolación y muerte. Pero esta expresión está dada de tal modo que es justamente a través de la tensión entre forma y materia que llega a ser lucidez plástica el drama de la vida y de la muerte. La conciencia clara del límite existencial traducido, en la justeza de una forma expresiva adecuada ha dado coherencia a la totalidad de una obra por la que fluye un mismo pensamiento. La rebeldía de *Jonás*, la quietud oscura del profeta *Jeremías*, la melancólica mirada de *Lorenzo de Médici*, el mudo cansancio de la *Noche*, la confusa desesperación de los *esclavos de los Jardines Bóboli* son expresión de una misma conciencia, el latido de una misma angustia frente al destino último del hombre.