

NEOPLATONISMO RENACENTISTA Y ESPIRITUALIDAD: UNA  
APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL

GABRIEL JAIME AGUDELO GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA  
MEDELLÍN

2018

NEOPLATONISMO RENACENTISTA Y ESPIRITUALIDAD: UNA  
APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL

GABRIEL JAIME AGUDELO GUTIÉRREZ

Trabajo de grado para optar al título de  
Magister en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA

MEDELLÍN

2018

Medellín, 16 de noviembre de 2018

Yo, GABRIEL JAIME AGUDELO GUTIÉRREZ:

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma.



---

## Nota de aceptación director de tesis.

Medellín agosto 21 de 2018  
**Pbro. Dr. Cesar Ramirez**  
Coordinador posgrados de Filosofía  
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades  
Universidad Pontificia Bolivariana  
Medellín

Asunto: concepto de tesis de Gabriel Jaime Agudelo Gutiérrez: **“Neoplatonismo renacentista y espiritualidad: una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel”**.

Terminado el trabajo de elaboración de la tesis de la referencia, por la cual se opta al título de Magister en Filosofía, considero lo siguiente.

El trabajo se divide en las siguientes partes:

El tema, especialmente el cuerpo humano y el desnudo

La forma, en el arte de la época en general tanto desde lo estético como desde la filosofía neoplatónica y particularmente en la obra de Miguel Ángel

El contenido y la espiritualidad en la obra de Miguel Ángel

Dice el autor de la tesis:

“Considerar una escenografía tiene sentido en la medida en que el ejercicio de escenificar en la obra de arte implica una intención (Panofsky 1979, 45) que habita siempre en la construcción de la obra de arte, ya que, precisamente ese deseo de imprimir cualidades y características a los objetos representados los dota de personalidad y entonces ya no son los objetos naturales, los seres humanos, las plantas, los animales, las casas, los útiles, etc., en su singularidad, si no la escena a la que pertenecen como generalidad, lo que quiere decir que el objeto tiene que dejar de ser como una individualidad, para volver a ser como una comunidad estética, como haciendo parte de una composición, de allí lo convencional de esta segunda significación”

Toda obra plástica es de cierta forma un escenario en el que el autor nos presenta una propuesta visual, que puede constar desde un solo objeto ya sea pintado o colocado en un espacio tridimensional como es el caso de la escultura, mediante lo cual nos invita a considerar una serie de valores que pueden ser relacionados con el gusto y la moda imperantes o ir más allá de la apariencia de las cosas en la medida que estas se utilizan como elementos de un lenguaje que nos puede hablar de lo estético, lo ético, político, moral, religioso, social y que se requiere por tanto desde la perspectiva del autor y el observador un grado de preparación que es tanto más exigente cuando mayor sea la importancia de la obra que se examina.

¿Qué pretende decirnos el autor? ¿hay algún sentido que va más allá de las formas, volúmenes y colores de las imágenes? En este trabajo se parte entonces en este aspecto del trabajo teórico de Panofsky, ampliamente utilizado por historiadores, críticos, docentes y en general estudiosos del arte: “...significación, que relaciona el ser y el hacer con las influencias ideológicas (políticas, religiosas o filosóficas) que afectan la mentalidad del artista y le imponen convenciones a su forma de hacer...”

Esa forma de hacer es una ideología que el artista encuentra en su medio cultural y que Miguel Ángel encontró muy temprano en la casa de Lorenzo de Médici, que le acogió permitiéndole asistir al mismo tipo de educación que recibían

sus hijos y que incluía lecciones de los filósofos del neoplatonismo que eran apoyados precisamente por su casa desde al menos una generación atrás.

Se desarrolla en el como parte del acervo común de su tiempo, el naturalismo como una búsqueda de la verdad de lo observado que debía ser llevada a la obra con toda precisión y que en su caso va más allá de la copia o imitación, convirtiéndose en la representación fiel que nos dice algo más que su misma apariencia. En ese aspecto el artista tenía referencias que se remontaban varias generaciones atrás en el arte florentino, como se observa en el ejemplo de Masaccio y su Expulsión del Paraíso, obra en la que se expone el cuerpo, no solo desde lo anatómico sino desde lo emocional y juntando uno y otro, desde la connotación para el valor de la vida humana o sea el de su propia existencia. Esto se observa tanto en la pintura de la Capilla Sixtina como en su obra escultórica, el cuerpo, o sea, el ser humano, nosotros, somos los protagonistas: "El cuerpo humano en su consideración de cuerpo personal es el cuerpo que de mero objeto carnal se entiende dotado de contenido, pues este es el cuerpo que le pertenece a alguien que pleno de pasiones lo dota de "alegría, dolor, avidez y miedo". El cuerpo así entendido es receptáculo y vehículo expresivo de un ser que en su particularidad es sensible a afecciones de todo tipo que se reflejan en su cuerpo"

Esa representación tiene influencia de todo el entorno cultural, desde Savonarola en tiempos de Botticelli hasta los profundos cismas que se asomaban en el siglo XVI y todo esto significa que siendo cuerpo y desnudo la obra va más allá de lo puramente carnal, debe representar aquello en lo cual cree el artista y creen quienes patrocinan su obra que en su caso particular es la Curia Romana desde el más alto nivel de su tiempo, así el arte es "artillería pesada" en las luchas religiosas como alguna vez lo definió Schama en su serie sobre el poder del arte.

La forma es apariencia en las cosas sencillas, en los objetos del diario vivir, es aquello que nos lleva a calificarlos de bonitos, feos o indiferentes, pero en las obra de arte es mucho más: "la forma tiene que ver con la disposición que de esos elementos plásticos básicos que ya mencionamos, valores táctiles y sentido significante, hace el artista con el fin de proponer a la percepción sensorial del sujeto observador su punto de vista independiente y autónomo de los objetos sensibles que representa"

Lo que se busca ¿trascender el tiempo de vida? ¿acceder a la inmortalidad? ¿entender el hombre en el cosmos? ¿conocer los secretos del mundo? ¿concebir la vida como un tránsito hacia una trascendencia?: "El ser que renuncia, que ubica los placeres en las alturas, es el ser magnánimo porque su actitud impasible, templada, lo hace desdénoso de las cosas de acá; y deseoso de sabiduría a través de la intelección, lo impulsa a darle la espalda a las cosas de abajo y a conducir su alma a las de arriba (Plotino 1982, 286 ( [10] \_ (3-6))). Y esto es fundamental dentro de la estética que hará propia el arte renacentista de corte naturalista porque fueron estas ideas sus más enconadas preocupaciones, máxime en un artista que como Miguel Ángel está profundamente tocado por el compromiso con el destino de su espíritu..."

Todo se resume en búsqueda de naturalidad, verdad, expresión, contenido y belleza, esta última tanto como fin o como medio a través del cual se captura la atención de los destinatarios de la obra: "De tal manera que el cuerpo humano entendido como habitáculo de la belleza se convierte en el fundamento de que hasta los hombres más incultos comprendan la belleza cuando la experimentan y que sean por una parte, capaces de distinguirla de aquello que adolece de la misma y que definimos como feo (Cassirer 1951, 88-89)... Es comprensible decir, que si a algo se dedicó Platón, ahora en boca de Ficino, con la recreación del mito cavernoso fue a considerar que el cuerpo humano habitante de la caverna (Caos) es susceptible de estatus de belleza, sólo si al saberse sometido, obedece al ímpetu que le imprime el bien supremo y se obliga a volverse hacia las tres alternativas que le quedan, el privilegio de la mente (alma), del sentido de la vista y del oído, para renunciar a lo deforme de su mundo, alternativas que tendrán que convertir en bellas sus obras y sus comportamientos."

Esa concepción de la belleza, la forma y el tema como un medio a través del cual se expresa un pensamiento complejo se logra aunque la obra no esté terminada como se observa en las obras citadas de la serie de los esclavos y las piétas, todo lo cual le da un significado distinto a lo inacabado o lo que es lo mismo, que la obra está lista cuando su

mensaje está claro, así sea solo un boceto, algo que Miguel Ángel pudo aprender de Leonardo en su Adoración de los Magos y en la Batalla de Anghiari.

El contenido, aquello que está adentro que en las obras de arte se revela con la investigación, la observación, la comparación, y que hay que buscar porque puede no ser claro (el arte del siglo XX y del XXI es un ejemplo), es el tercer asunto que se estudia en la tesis: "El contenido, puede hacer sinonimia con ese lugar donde el artista hace habitar las emociones, mejor las afecciones del alma humana, entendidas ellas como "los sentimientos de soledad, de tristeza, de serenidad, de plenitud, de alegría, de ansiedad, de temor;... también, incluso, una pintura o una escultura ha logrado integrarnos en las circunstancias de unos personajes, nos ha hecho vivir un ambiente o nos ha comunicado algo de la ternura, la desesperación, la angustia o el entusiasmo que el artista sintió" (Borobio 2008, 120)"

La obra de arte nos conecta con su creador que nos habla entonces a su través como si esta fuera un traductor o un mediador y en el caso de Miguel Ángel, un hombre comprometido no solo con su arte sino con sus convicciones religiosas y espirituales, se puede decir que lo pudo hacer y este trabajo es una búsqueda por demás interesante de cómo pudo lograrlo al tratar de entender cuáles pudieron ser sus motivaciones y sus apoyos más allá de lo estrictamente técnico o pictórico, que en un artista de este nivel simplemente se da por supuesto.

Estudiado por tanto este trabajo de tesis encuentro una investigación seria, rigurosa, amplia, apoyada en autores que son de reconocimiento universal y que se expone de la manera más completa que lo permiten las limitaciones de espacio que los reglamentos académicos exigen. Considero que es un aporte interesante para la mejor apreciación de la obra artística de Miguel Ángel, ampliamente estudiada y conocida desde sus mismos inicios hasta hoy. Sugiero su publicación por la Editorial UPB y encuentro que cumple los requisitos para sustentar el grado de Magister en Filosofía.

Mi calificación es de 5

Atte.



---

PhD Gustavo Arango Soto  
Profesor Titular, Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la UPB  
Medellín

Medellín, septiembre 24 de 2018

Doctor  
**CAMILO GALVEZ**  
Director Administrativo  
Posgrados Filosofía y Teología  
**Universidad Pontificia Bolivariana**

Respetado doctor:

Cordial saludo

En calidad de jurado del trabajo escrito titulado: **“Neoplatonismo renacentista y espiritualidad: Una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel”** para optar el título de Magister en Filosofía. Mi concepto es el siguiente:

### **1. Actualidad del problema**

La cuestión planteada en el escrito es vigente ya que la presente investigación realiza un estudio interpretativo estético de la obra de Miguel Ángel poseyendo un interés temático por el sentido y uso del cuerpo humano, de manera particular, por sus formas, y el contenido espiritual que coloca el artista a sus producciones a partir de las consideraciones filosóficas del movimiento platónico renacentista y del discurso religioso. En el discurrir del texto se observa como el autor, intenta, dejar una propuesta filosófica que abarque problemas sustanciales antropológicos, estéticos y ontológicos.

El estudio, propuesto, se enmarca dentro del posible aporte que realiza la cuestión Neoplatónica renacentista en la obra del artista ya mencionado. El texto evidencia distintas preocupaciones que surgen por el destino del alma una vez trascendida su materialidad, y a la vez va manifestando, interés por una comprensión estética que permita entender el uso del cuerpo humano como un tema soteriológico importante para la misma época.

### **2. Valoración del tratamiento filosófico**

El escrito busca sustentar teóricamente la presencia de ciertos elementos estéticos de corte neoplatónico evidenciados en el tema, del uso dado a ciertas formas. El autor para dar desarrollo a la temática de su escrito se planteará el interrogante fundamental: ¿Cómo comprender estéticamente el uso del cuerpo como tema, el gusto por ciertas formas y el contenido espiritual en la obra de Miguel Ángel a partir de la influencia teórica del movimiento neoplatónico renacentista?

Para dar una respuesta a ello va manifestando un ejercicio escriturístico que implica emprender un camino que rastree la forma como se superponen tema, forma y contenido con las tesis Platónicas, Aristotélicas y neoplatónicas, la satisfacción de necesidades espirituales por parte del artista a través de su obra; de allí que se justifique plantear la cuestión de la significación, indagar por la idea de “naturalismo”, realizar un breve acercamiento al planteamiento de lo bello y lo sensible; evidenciar la importancia de la cuestión de las pasiones que afectan al cuerpo humano para dejar expuesto el planteamiento Heideggeriano sobre el concepto de irrodeabilidad, y los conceptos de la eficacia del desnudo y el sacrificio en épocas de la contra reforma. Además, se hace de interés confrontar temas como la espiritualidad que manifiesta la estética del renacimiento, las posibles relaciones lógicas entre misticismo, cristianismo, judaísmo.

Lo anterior permite detectar, con un método deductivo, las influencias teóricas del movimiento neoplatónico renacentista en la obra de Miguel Ángel Buonarroti, haciendo posible una comprensión filosófico-estética que nos da a entender el uso del cuerpo humano como tema, y el gusto por ciertas formas y profundo contenido en el artista estudiado.

### **3. Aportes que hacen avanzar la reflexión filosófica en el campo investigativo.**

La obra de arte, en su estructura y contenido responde a conceptos aportados desde la filosofía, por ello Al existir elementos estéticos que impelen al creador a realizar su obra, dichos conceptos se convierten en vitales para la creación: profundidad, significación, intencionalidad, motivación, valores, sentido, todo ello, haciendo parte de una estética de la composición que enriquecen una obra de arte y hasta el mismo concepto de filosofía.

Es importante considerar que antropológicamente el cuerpo humano se presenta como tema y aproximación filosófica, las perspectivas temáticas presentadas en el escrito permiten acercarnos a problemas que aquejan al hombre de hoy visibilizando sus contornos y maneras a las cuales pueden ser el mismo hombre reflexionado y tematizado, sea desde lo naturalista, vitalista, personalista y espiritualista.

La obra artística de Miguel Ángel, refleja en la práctica contenidos teóricos de corte neoplatónico que corresponden particularmente a rasgos impresos por el artista que manifiestan el sentido de la belleza y la fuerza del interior del mismo hombre que motivan al mismo ser del hombre a una búsqueda ascensional de su ser con aquello que es uno, divino y excelencia. De esta manera el orden de lo terrenal se muestra dependiente de todo aquello que es belleza, bondad y verdad total.

Del desarrollo del concepto de espiritualidad, siempre presente en la obra miguelangelesca, se deriva teórica y coherentemente el de religiosidad que hila la idea de religión en términos de religación. El aporte fundamental desde esta perspectiva, viene considerado como lo humano, en todo su espesor y fundamental es un instrumento y condición para lo espiritual y lo concreto de su propio ser. Es acá donde lo condicional se hace capacidad en el hombre para la búsqueda y la vivencia de los trascendentales que marcan su historia, su presente, y futura existencia.

### **4. Correcto manejo de fuentes de consulta y de las citas bibliográficas.**

En la tesis encuentro que el modo de citar la norma chicago en algunas ocasiones mezcla pie de página con citación en cuerpo del texto, por lo que hace confuso su lectura.

Recomiendo uniformar la citación a pie de página como tengo entendido es para las tesis.

### **5. Valoración.**

Considero que si se hacen los ajustes que he anotado la tesis puede ser aprobada.

Agradezco el contar conmigo para este ejercicio académico tan enriquecedor.



---

Mag. Jacinto Arturo Ceballos Marín

Medellín, octubre 16 de 2018

Doctor

**Camilo Andrés Gálvez Lopera**

Coordinador Académico de Posgrados

Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades

**Universidad Pontificia Bolivariana**

La Ciudad.

Informe de evaluación de tesis de maestría **"Neoplatonismo renacentista y espiritualidad: una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel"**.

A continuación, refiero mi informe de evaluación de la tesis en cuestión:

El trabajo de grado ofrece de manera clara una pregunta de investigación cuyo punto de partida es la relación del autor con el arte y el interés de relacionarlo con un movimiento filosófico. Es un trabajo donde prima el diálogo, lo cual se ve reflejado en la delimitación epistemológica que ofrece la pregunta y el alcance que se desprende del desarrollo de la misma: ¿cómo comprender estéticamente el uso del cuerpo como tema, el gusto por ciertas formas y el contenido espiritual en la obra de Miguel Ángel a partir de la influencia teórica del movimiento neoplatónico renacentista? , se trata de una pregunta que indaga por una relación fructífera y exigente en sí misma por cuanto se enfrenta a un trabajo hermenéutico aplicado tanto a la obra del artista (a la elección de ciertas formas, temas y contenidos) y a su relación con el movimiento neoplatónico renacentista.

Resulta interesante para la investigación en el contexto de una maestría en filosofía el transitar de la lectura de referentes filosóficos (la literatura neoplatónica) hacia aspectos de la obra de arte de Miguel Ángel (tema, forma y contenido). En relación con esta tríada, el corpus bibliográfico que sustenta la indagación por los tres términos es pertinente y suficiente para ofrecer una ilustración clara. Llama la atención que el acercamiento a la obra de arte no ocurra solo desde lo estético, sino que también contemple aspectos como la política, la sociología, la teología, la filosofía, la matemática y la medicina (p. 14 y ss.). En todo caso, la intención investigativa es clara y amplia.

Cada uno de los apartados desarrolla lo prometido en la introducción. En los primeros capítulos se ofrece contexto que le permitirá al autor enmarcar su reflexión en torno a al objeto de estudio: el tema, la forma y el contenido en la obra de arte de Miguel Ángel. En lo que atañe al primer tópico, el texto ofrece una relación clara entre el tema, el motivo y la relación con la época en la que produce el artista. En el acercamiento que hace al autor deja verse la relación con las influencias ideológicas (políticas, religiosas o filosóficas de la época) que afectan la mentalidad del artista. La indagación tiene un asidero consistente en Panofsky, desde donde se plantea la delimitación conceptual que permitirá la conexión entre la obra de arte y el proceder de un artista a un movimiento ideológico evidenciado a través de unos motivos, unas influencias y unas convenciones compositivas hechos imagen.

En relación con la obra, es importante la contextualización que ofrece el texto sobre el movimiento florentino. En el texto se dibuja de manera clara los intereses del movimiento anudados al paisaje, al movimiento, a la exploración del cuerpo como elemento de significación. Este último es el que sobresale como objeto de exploración y de significación material. Queda dibujado claramente la manera como el arte se preocupa por enfrentar el cuerpo como objeto artístico y es ahí precisamente el punto de entrada a la contextualización del tema en la obra de Miguel Ángel. Se presenta de manera clara las diferentes exploraciones que plantea el artista para este objeto de representación y permite una comparación con las apuestas estéticas de otras épocas. Queda clara la delimitación conceptual de las obras de Miguel Ángel al asociarlas al Naturalismo y el interés por captar la condición humana y los problemas que aquejan al

hombre. Hay una asociación entre el estilo del artista y su experiencia como analista del cuerpo humano y de su anatomía, una experiencia que pasa por una reflexión sobre la naturaleza humana. De aquí que el autor de la tesis señale dos improntas teóricas que dejan verse en la obra: "los actos del hombre en cuanto hombre" y la referida a "los gestos que como signos expresivos les acompañan". En la caracterización que hace de Miguel Ángel deja verse un interés en no agotarse en la demostración de una habilidad o un dominio meramente técnico, lo que significa que a la exigencia de cientificación del arte iniciada por Brunelleschi, Leonardo y Alberti desde lo teórico, se suma ahora la imposición de dotar de sentido y contenido aquello que "científicamente", se realiza.

Hecha esta caracterización del autor en relación con el pintor, se ofrece el acercamiento al Neoplatonismo desde el punto de vista de la relación del hombre con el cosmos. Realiza un rodeo a los conceptos que han sido expuestos líneas arriba, pero contextualizadas a este movimiento. Aquí el trabajo toma un giro interesante por cuanto le permite al lector realizar conexiones entre los aportes de quienes integraron este movimiento y la influencia en el trabajo artístico, por ejemplo, la influencia de Ficino en los artistas florentinos y de manera especial en la obra de Miguel Ángel.

Es importante la consideración sobre el desarrollo de los conceptos que derivan directamente en aquello que significará belleza o que debe significar bello, y la manera como los artistas florentinos fueron permeados por dichas enseñanzas, que a pesar de lo filosóficas que puedan figurar, tuvieron a su manera asidero en la práctica.

En términos de la forma, solo tengo algunas recomendaciones asociados a la adecuación a la norma de citación correspondiente; asimismo, dentro de este ítem se incluye el llamado de atención sobre las imágenes que se presentan en el texto pero que no tienen un pie de imagen identificable que contextualice la imagen y que señale su autoría.

Apruebo el trabajo de grado y sugiero que se prosiga con los trámites correspondientes para la sustentación.

Cordialmente,



---

Mag. Juan Fernando García Castro

Docente-investigador

Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades

Universidad Pontificia Bolivariana

A la memoria de mi abuela Esther, a la presencia de Teresa, mi madre, al amor incondicional de mi padre, Jesús, a mi hijo Juan José referente de amor y al amor y constante acompañamiento de Alexia mi bella esposa.

## **AGRADECIMIENTOS**

El autor expresa sus agradecimientos a:

La Universidad Pontificia Bolivariana por facilitarme la posibilidad de elaborar esta investigación; a la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades por su confianza y promoción; al director de esta Tesis Dr. Gustavo Arango Soto, por sus sensatas y oportunas recomendaciones, su diligencia y experticia; a los diferentes profesores que acompañaron mi proceso formativo a través de los seminarios ofrecidos, entre ellos el Pbro. Juan Camilo Restrepo Tamayo, el Pbro. Edward Andrés Posada Gómez, al profesor Conrado de Jesús Giraldo Zuluaga, al profesor Jairo Iván Escobar Moncada (Qepd), por su sapiencia a la hora de inspirar esta tesis, al Pbro. César Ramírez por su acompañamiento en su momentos desde la Dirección, a los jurados Mg. Jacinto Arturo Ceballos Marín y Mg. Juan Fernando García Castro por la valoración del trabajo de grado y por sus pertinentes pronunciamientos en cuanto a últimos ajustes del mismo, a las gestiones realizadas por el doctor Camilo Andrés Gálvez Lopera por su atenta y pronta colaboración desde la Dirección de los postgrados, al profesor Sergio Humberto Guerra Zea, por sus sapientes y certeros aportes en lo referente a los conceptos matemáticos requeridos en esta investigación, a tantos amigos con los que compartí intereses académicos referentes al tema y finalmente, a la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia y a la Biblioteca Monseñor Darío Múnera Vélez de la Universidad Pontificia Bolivariana por ofrecerme el material bibliográfico disponible para el desarrollo de esta tesis de Maestría.

## CONTENIDO

CAPÍTULOS .....	Pág.
INTRODUCCIÓN .....	1
<b>1. EL TEMA EN LA OBRA MIGUELANGELESKA .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. EL CONCEPTO DE “TEMA” COMO ELEMENTO ESTÉTICO FUNDAMENTAL EN LA OBRA DE ARTE .....</b>	<b>8</b>
<b>1.2. MIGUEL ÁNGEL Y EL NATURALISMO .....</b>	<b>11</b>
1.2.1. Concepto de Naturalismo .....	11
1.2.2. El Naturalismo en el arte florentino .....	15
1.2.3. El tema dentro de la órbita miguelangelesca .....	19
1.2.4. El cuerpo humano como tema en la obra de Miguel Ángel .....	22
1.2.5. El cuerpo humano representado: manifestación de la afirmación del sacrificio divino .....	32
1.2.6. El cuerpo humano desnudo .....	37
1.2.6.1. El desnudo como tema en el arte de los renacentistas florentinos ....	39
1.2.6.2. El desnudo en Miguel Ángel: instrumento de movilización de sufrimientos humanos .....	42
<b>2. LA FORMA EN LA OBRA DEL MAESTRO RENACENTISTA .....</b>	<b>45</b>
<b>2.1. EL CONCEPTO DE “FORMA” COMO ELEMENTO ESTÉTICO FUNDAMENTAL EN LA OBRA DE ARTE NATURALISTA .....</b>	<b>45</b>
<b>2.2. LA FORMA EN EL ARTE FLORENTINO RENACENTISTA: UNA CONDICIÓN PARA ENTENDER LAS FORMAS MIGUELANGELESKAS ...</b>	<b>47</b>
<b>2.3. MIGUEL ÁNGEL: EL NEOPLATONISMO Y LA FORMA .....</b>	<b>50</b>

2.3.1. Concepto de Neoplatonismo: Antecedentes históricos y aportes estéticos al arte renacentista de corte naturalista .....	50
2.3.2. Arte e idea de belleza en épocas del Maestro .....	61
2.3.3. La influencia de Marsilio Ficino y sus aportes a la teoría estética de la Escuela de Florencia .....	71
2.3.4. El movimiento neoplatónico renacentista y sus influencias en la obra del Divino .....	86
2.3.5. La formación académica y técnica del Maestro hecha obra .....	95
<b>3. EL CONTENIDO EN LA OBRA DEL “DIVINO” .....</b>	<b>98</b>
<b>3.1. EL CONCEPTO DE “CONTENIDO” COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL EN LA OBRA DE ARTE MIGUELANGELESCO .....</b>	<b>98</b>
<b>3.2. PRECISIONES ACERCA DEL CONCEPTO DE ESPIRITUALIDAD Y DE RELIGIOSIDAD EN LA OBRA DE ARTE DE MIGUEL ÁNGEL .....</b>	<b>103</b>
3.2.1. A propósito de la religiosidad en Miguel Ángel .....	105
3.2.2. Imitación y afectación humana .....	110
3.2.3. El Miguel Ángel religioso .....	114
3.2.4. Geometría como cura del alma .....	119
<b>4. COCLUSIONES .....</b>	<b>124</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA</b>	

## RESUMEN

Esta investigación se propondrá interpretar estéticamente la obra de Miguel Ángel desde una hermenéutica que tenga en cuenta el uso temático del cuerpo humano, su predilección por ciertas formas y el contenido espiritual que le imprime el artista a sus producciones a partir de las consideraciones filosóficas del movimiento platónico renacentista y del discurso religioso en épocas del artista.

Por lo anterior el propósito central de esta investigación se enmarca dentro del ejercicio de indagar por las influencias teóricas que pudo tener el movimiento neoplatónico renacentista en la obra del artista, que sumado a sus preocupaciones por el destino de su alma una vez trascendida su materialidad, haga posible una comprensión estética que permita entender el uso del cuerpo humano como tema a la vez que medio expresivo para la salvación personal.

En coherencia con lo anterior el ejercicio al que nos aplicaremos debe consistir en hacer una reconstrucción hermenéutica de las bases teóricas, de las influencias intelectivas e ideológicas que estructuraron el pensamiento del artista y que dirigieron su hacer, que para el caso es Miguel Ángel en relación con el movimiento neoplatónico renacentista y su posición religiosa cimentada por algunos personajes representativos de la época que influenciaron su vida a nivel formativo y espiritual.

**PALABRAS CLAVES:** Neoplatonismo, ortodoxia cristiana, escultura, reforma católica, espiritualidad.

## ABSTRACT

This research will propose to interpret aesthetically the work of Michelangelo from a hermeneutics that takes into account the thematic use of the human body, its predilection for certain forms and the spiritual content that the artist prints to his productions from the philosophical considerations of the movement Platonic Renaissance and religious discourse in times of the artist.

For the above the central purpose of this research is framed within the exercise of investigating for the theoretical influences that could have the Neoplatonic Renaissance movement in the work of the artist, that added to its preoccupations by the destiny of its soul once transcended its materiality, Makes possible an aesthetic understanding that allows to understand the use of the human body as a subject at the same time expressive means for personal salvation.

In coherence with the above, the exercise to which we apply must consist in a hermeneutic reconstruction of the theoretical bases, of the intellectual and ideological influences that structured the artist's thought and which directed his doing, which for the case is Michelangelo in relation with the Neoplatonic Renaissance movement and its religious position cemented by some representative characters of the time that influenced his life formative and spiritual level.

**KEYWORDS:** Neoplatonism, Christian orthodoxy, sculpture, Catholic reform, spirituality.

## INTRODUCCIÓN

La obra de arte, considerada desde la óptica de la filosofía, obliga a quien la observa a superar lo observado, es decir, que el constructo físico hecho imagen que vemos como obra de arte debe activar inmediatamente nuestro pensamiento e implicar un ejercicio que busque dotar de sentido eso, que más que una imagen, es el resultado de una acción física que devenida de presiones sociales, ideológicas, políticas y espirituales, evidencia de forma contundente las influencias ideológicas y formativas del artista manifestadas a través de su arte.

Tiene sentido que los elementos que fundan la materialidad de las obras de arte, obliguen a que el estudioso de la filosofía en clave de estética se dedique a un procedimiento hermenéutico que identifique, analice e interprete los símbolos presentes en el hecho artístico y su adscripción a un determinado contexto histórico con el fin de reconstruir los móviles ideológicos que dieron origen a dichas obras de arte.

Dentro de nuestros intereses académicos tuvimos la oportunidad de aproximarnos a la obra de Miguel Ángel; *desde un perspectiva platónica*, en el año 2015, posteriormente un encuentro con la lectura del trabajo de C. Arranz<sup>1</sup> nos llevó a profundizar en otras lecturas y de manera progresiva nos encontramos con toda la influencia platónica en la obra de Miguel Ángel a través de sus formadores y es ello lo que desde entonces, ha inquietado nuestro pensamiento.

Nuestra tesis filosófica se afinca precisamente en la idea de sustentar teóricamente la presencia de ciertos elementos estéticos de corte neoplatónico evidenciados en el *tema*, en el uso dado a ciertas *formas*, y el *contenido* presente en gran parte de la obra del escultor y pintor renacentista, asunto que

---

<sup>1</sup> Cristina Arranz, “La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento Neoplatónico del Renacimiento”, Universidad de Navarra, <http://dadun.unav.edu/handle/10171/451> (consultada el 26 de abril de 2015).

se ha convertido en el núcleo problemático de esta indagación a través de la siguiente pregunta:

¿Cómo comprender estéticamente el uso del cuerpo como *tema*, el gusto por ciertas *formas* y el *contenido* espiritual en la obra de Miguel Ángel a partir de la influencia teórica del movimiento neoplatónico renacentista?

Pero también, se hace necesaria esta indagación ¿Es posible, a través del análisis hermenéutico, establecer una relación pertinente entre el gusto por ciertas *formas*, el *tema* preferido por Miguel Ángel y el movimiento neoplatónico renacentista?

Coherente resulta también, dar cuenta del porqué de la necesidad del artista por el tema del naturalismo, evidenciado en lo corporal humano, como medio expresivo para la difusión de sus ideas.

Para la comunidad académica y para el medio social, circunscrito en el contexto histórico actual, una nueva lectura a la obra de este artista, bajo las condiciones que esta investigación se propone, se hace necesaria, por la profundización en aspectos conceptuales que dan cuenta de que el arte funge, en algunas ocasiones, como instrumento efectivo de difusión ideológica.

Es así como el supuesto central de esta investigación, en síntesis, expresa lo siguiente:

***El estudio de las influencias teóricas del movimiento neoplatónico renacentista en la obra de Miguel Ángel Buonarroti, hará posible una comprensión filosófico-estética que permita entender el uso del cuerpo humano como tema, el gusto por ciertas formas y su profundo contenido.***

Así las cosas, la producción artística de Miguel Ángel nos servirá para rastrear y dar cuenta de una estética motivada por.

- La lectura de literatura neoplatónica y su relación con el tema, la forma y el contenido en la obra de Miguel Ángel.

Estamos convencidos que acercarnos a la obra del Divino desde la perspectiva que plantea esta investigación implica emprender un ejercicio que rastree la forma como se imbrican tema, forma y contenido con las tesis neoplatónicas y la satisfacción de necesidades espirituales por parte del artista a través de su obra, de allí que se justifique proceder de la siguiente manera:

En lo atinente al **tema** se requiere precisarlo desde los desarrollos que sobre el mismo plantea *Panofsky* (1979) en cuanto a los tipos de significación, necesario será también indagar por la idea de “naturalismo” para el cual son fundamentales los aportes de *D. Summers* (1993) esbozados en el trabajo de *C. Arranz* (2000) en cuanto plantean la idea de bello como acercamiento a lo sensible, en *Laín Entralgo* (1965) trataremos de entender el problema de las pasiones que afectan el cuerpo humano, además de algunas consideraciones de *Heidegger* (1994) sobre el concepto de *irredeabilidad*, así como pertinente resultará indagar la obra de *Berenson* (1954) en términos de la eficacia del desnudo en la movilización de sentimientos humanos, *Barbara* (1999) será de vital importancia por sus apreciaciones en lo referente al tema del sacrificio en épocas de contrarreforma y las contundentes influencias al arte de los artistas renacentistas.

Frente al problema de **las formas** privilegiadas por Miguel Ángel en sus obras, nuevamente *Berenson* (1954) resulta sugerente para entender la forma, como aquello que hace perdurable las sensaciones de placer que nos produce la realidad, *Alsina Clota* (1989) nos permitirá precisar el concepto de Neoplatonismo y sus relaciones con el movimiento renacentista de corte naturalista, a través de sus referencias al *Teeteto* y al *Timeo de Platón* (1988), además de las consideraciones de *Plotino* (1982) a quien se considera el padre de dicho movimiento.

Propio de nuestro proceder investigativo será la pesquisa teórica de lo desarrollado por *Cassirer* (1951) en lo que tiene que ver con los estudios sobre Nicolás de Cusa, pilar ideológico del espiritualismo que irradia las esferas estéticas del arte del Renacimiento florentino.

Encontramos también supremamente atractivos los aportes de *Marsilio Ficino* (1994) a la Escuela de Florencia, a través de sus comentarios al *Banquete* de Platón, reflexiones que aunque no escritas por un teórico del arte son fundamento para la consolidación de la estética de dicha escuela, además (1986) su influencia al pensar de *Pico della Mirandola* (2003) quien invita al Divino a profundizar en las relaciones lógicas existentes entre antiguo misticismo, filosofía griega, cristianismo y judaísmo.

Resulta necesario revisar algunos de los planteamientos estéticos de Platón en su referencia al arte y la belleza en *La República* (1988) y *Las Leyes* (1999), sobre su idealización en *El banquete* (1998), sus posiciones sobre la experiencia estética en *El Ion* (1985), o las dificultades expresas en *El Hippias mayor* (1985), para encontrar un concepto preciso y abarcante de lo que debemos entender por bello, *Poliziano* (2007) será de obligatoria lectura por ser quien dota de contenido el pensar y el hacer del hombre humanista.

*Ascanio Condivi* (2001) y *Giovanni Papini* (1952) acompañarán de manera permanente la investigación, el primero como referente directo de las revelaciones autobiográficas de Miguel Ángel y el segundo como estudioso de la vida y obra del divino maestro.

En lo atinente a la *espiritualidad* será necesario revisar el acercamiento de Miguel Ángel a las doctrinas de *Nicolás de Cusa* (1961) en materia de poner a disposición de la creación artística la capacidad humana de someter lo absoluto a su voluntad y en el de *Ernst Cassirer* (1951) la idea de interpretar la relación individuo - convicciones supersticiosas, que extrañas a la voluntad humana, la afectan y la determinan, también resultará procedente la obra de *Summers* (1981) donde vuelve a insistir en la influencia de ideas neoplatónicas, en el trabajo miguelangelesco.

En cuanto al problema del **contenido**, necesario resultará revisar las ideas de Aristóteles sobre el concepto de imitación en su *Poética* (1988), además de revisarse nuevamente el pensamiento de Platón en la *República* (1998) y en el *Fedro* (1988) en que hace precisiones importantes frente al estatuto estético

del concepto de imitación, fundamental para consolidar nuestra idea de contenido.

Será relevante revisar la relación con los spirituali, su militancia y las consecuencias que aporta a la actitud del cristiano, referenciado en la vida de Vittoria Colonna, y que propone *la justificación por la fe*, a través de su obra y bajo la guía propuesta por *Sánchez Arsenal* (2012) como metodología para la realización del trabajo semiótico-hermenéutico que propone el período 1520-1541.

Subsidiariamente revisaremos los aportes de *Maure-Rubio* (2001) acerca de la influencia de la geometría en la obra del Divino como posible cura del alma, además, y de manera muy tangencial por los cuestionamientos que aún genera este tema, algunas consideraciones que acerca del contenido expresan autores que han investigado el código oculto miguelangelesco en *El Juicio final*, dichos autores aportarán pertinentemente a esta investigación, entre ellos se destacan los trabajos de Blech y Doliner (2010), Vitoria, M. A. (2013), Patridge, Mancinelli y Colalucci (1977), además de los aportes de Raffaele Monti (1968).

Frente a las anteriores propuestas, la nuestra se inscribe en la línea de entender la obra de arte como producto que relaciona los paradigmas contextuales que marcan al artista y su hacer con las afecciones con las que carga ideológica y espiritualmente dicho sujeto, de allí que resulte sugestivo, original y altamente provocador este deconstruir el entramado continente de elementos simbólicos que constituyen la obra.

Es importante expresar que a la serie de enfoques que le han sido asignados al estudio de la obra de este artista, lo que pretendemos es un enfoque personal que sin importar si se basa en elementos ya tratados con anterioridad por otros autores, privilegie en un solo constructo teórico - interpretativo *el tema* específico de la desnudez humana, el gusto por ciertas *formas* y el *contenido* en la obra de Miguel Ángel bajo la óptica de una metodología que combine análisis teórico y análisis semiótico de algunas de las obras fundamentales del artista.

Comentado lo anterior diremos con respecto a la obra de Miguel Ángel, que está comprendida históricamente entre 1490 – 1564, y que ha sido estudiada desde diferentes lecturas, así: estéticas, políticas, sociológicas, teológicas, filosóficas, matemáticas, médicas (psicoanalíticas y/o siquiátricas), por ello es que la lectura que pretendemos, aunque es rigurosa, quiere y deber ser ecléctica destacando obviamente por razones de interés lo siguiente:

Frente al problema de las *formas* miguelangelescas, el rastreo estético requiere interpretar conceptos como el de la línea platónica expresada en los libros VI y VII de *La República* y complementada en *El Banquete* y en *El Fedro*, además de su idea de lo bello en las Leyes, en El Hippias mayor y en Ion, asuntos que, bajo nuestra interpretación, encontrarán sosiego con las tesis que sobre el triángulo pitagórico expone Nicolás de Cusa.

En lo que respecta a la influencia del *movimiento neoplatónico renacentista* en la obra del Divino es menester el estudio de Ficino, de Poliziano y de Pico della Mirandola, sus maestros, en aras de relacionar filosofía, teología, matemáticas y *espiritualidad*, además de Cassirer y Summers para poner a discutir las tendencias supersticiosas de la época - ocultas en las *formas* - con el gusto en las producciones del Maestro por la geometría euclidiana y la perspectiva.

Frente al problema del *tema* nos propondremos sustentar, que el uso del cuerpo humano en la obra del “Divino”, responde a la conexión de los mundos platónicos, de allí que su dedicación al estudio y conocimiento profundo del cuerpo humano (limitado) convertido en tema de sus producciones, como copia hecha imagen del modelo del cuerpo de Dios (ilimitado) es resultado del desarrollo de una capacidad humana que, como atributo divino, compartimos con Dios, como lo expresa “el Cusano”.

En cuanto al *contenido*, que resulta ligado al *tema*, hay que decir que es propio de él lo contextual y en este sentido, a las exigencias intelectuales de la época se suman las exigencias espirituales de la misma y la manera cómo éstas calan en el pensar, el hacer y en la posición ideológica de Miguel Ángel.

Lo expreso es razón suficiente para reconocer que, aunque las perspectivas investigativas sobre el artista abarcan fechas cercanas a los períodos 1951–2013, lo pretendido en ésta aportará nuevos elementos estéticos para la comprensión de la obra de este gran Maestro.

## 1. EL TEMA EN LA OBRA MIGUELANGELESCA

### 1.1. EL CONCEPTO DE “TEMA” COMO ELEMENTO ESTÉTICO FUNDAMENTAL EN LA OBRA DE ARTE

El concepto de *tema* es definido por el diccionario de la Real Academia Española (RAE), entre muchas otras definiciones, como asunto o materia sobre la que se trata en una conversación, un discurso, un escrito, una obra artística u otra cosa semejante.

En lo que respecta a este concepto nos parece apropiado precisarlo basándonos en los desarrollos teóricos que plantea Panofsky en su texto *El significado en las artes visuales*, teniendo cuidado de que nuestra definición apunte a una generalidad y no a la especificidad que propone el autor en dicho texto, ya que, nuestro interés es construir un concepto que abarque las producciones artísticas de Miguel Ángel que son las que nos convocan en esta investigación.

Aclarado lo anterior, diremos que Panofsky es proclive a considerar el concepto de *tema* en términos de *asunto*<sup>2</sup>, además hace una sinonimia con el concepto de *significación*, entendida como esa primera experiencia visual de carácter elemental, de fácil inteligibilidad, que aprehende formas visibles susceptibles de ser relacionadas con objetos conocidos en su experiencia de vida por el sujeto que ve, el *tema* desde esta perspectiva se relaciona, eminentemente con lo vital, siendo lo vital lo que me permite crear a partir de un tema e interpretar lo que veo, luego el *tema* desde esta óptica desborda la idea de pretender entenderlo únicamente en relación con lo figurativo, el mismo implica el primer indicio para intentar dilucidar la pretensión del artista con su obra y es desde allí desde donde debemos investigarlo.

Con dicha idea no estamos queriendo decir que lo figurativo salga de la esfera que implica el concepto de *tema*, incluso para Panofsky la *significación fáctica* está profundamente ligada a la figura, ya que, ésta tiene que ver con

---

<sup>2</sup> Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1979), 45.

representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc., es decir, figuras de cosas que enmarcan nuestra vida y la condicionan a imperativos motivacionales que responden a necesidades de contexto<sup>3</sup>, dando de esta forma viabilidad a que se hable en esta esfera del concepto de los *motivos* que mueven al artista a hacer.

La propuesta teórica de Panofsky con respecto al *tema* sostiene que, al lado de la *significación fáctica*, palpita biunívocamente la *significación expresiva*, de la que se dice que la activa la figura cuando la misma representa acontecimientos portadores de cualidades que dicen del contexto como elemento condicionador de los *motivos* que impelen al creador a hacer lo que hace.

Lo significativo de trascender lo figurativo encuentra razones en que el *tema* una vez desligado de la figura obliga como consecuencia natural a dotar de sentido esa figura que vemos, cargarla de *contenido*, implicando de manera inmediata los conceptos panofskyanos de *significación secundaria* o *convencional* y *significación intrínseca* o *contenido*.

La *significación secundaria* o *convencional*, manifiesta el pensador que se corresponde con el universo de temas hechos imagen o mejor son los *motivos* - establecidos ya en las dos significaciones de que hablábamos, la *fáctica* y la *expresiva* como haciendo parte de una *significación primera* – hechos imagen.

Decir que la *significación secundaria* se refiere a los *motivos* hechos imagen, implica establecer relaciones entre objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc. con maneras de escenificar que es lo que termina ocurriendo en la representación que hagamos de los mismos, ya no sólo con íconos como lo establece Panofsky, si no con todas las maneras de representar.

Encuentra sentido desde lo planteado por Panofsky que un grupo de figuras puestas a la mesa en determinada disposición y con determinadas actitudes representa la Última cena del arte renacentista, así como la flecha clavada en el dorso de una animal representaría el vínculo existente entre la imagen

---

<sup>3</sup> Erwin Panofsky. El significado en las artes visuales (Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1979), 47.

representada y la garantía del cumplimiento de lo representado en la vida real del arte rupestre o lo decorativo representando a un arte aplicado sin intención distinta a la meramente ornamental de algunos estadios y civilizaciones del arte antiguo o las múltiples formulaciones representativas que retratan personajes del mundo romano o aquellas que autorretratan a artistas en el mundo gótico.

Luego, no sería para nosotros el cuchillo el que nos permitiría identificar al personaje de San Bartolomé, sino la escena completa que involucra el cuchillo en las manos de un personaje que sumado a ciertas cualidades y características hacen que la identificación sea la del Santo y no la de otra persona<sup>4</sup> y entonces más que de una iconografía estaríamos hablando de una escenografía.

Considerar una escenografía tiene sentido en la medida en que el ejercicio de escenificar en la obra de arte implica una *intención*<sup>5</sup> que habita siempre en la construcción de la obra de arte, ya que, precisamente ese deseo de imprimir cualidades y características a los objetos representados los dota de personalidad y entonces ya no son los objetos naturales, los seres humanos, las plantas, los animales, las casas, los útiles, etc., en su singularidad, si no la escena a la que pertenecen como generalidad, lo que quiere decir que el objeto tiene que dejar de *ser* como una individualidad, para volver a *ser* como una comunidad estética, como haciendo parte de una *composición*, de allí lo *convencional* de esta segunda significación.

Este proceder que dota de cualidades y características los objetos representados como comunidad estética o *composición* permite que hablemos de todas aquellas cosas que hacen parte de esa comunidad estética, que si en primera instancia involucran *motivos* e *intenciones* por parte del artista, en segunda, implicarían también la mentalidad que irradia una época, una nación, una clase social, una creencia religiosa o una filosofía y que influyen el accionar productivo de un artista al condensarse y evidenciarse en una obra

---

<sup>4</sup> Erwin Panofsky. El significado en las artes visuales (Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1979), 47-8.

<sup>5</sup> *Ibíd.* Pág. 45.

específica (Panofsky 1979, 49) y que no es otra cosa que hablar de la *significación intrínseca o contenido*.

Resta decir que esta última significación, que relaciona el ser y el hacer con las influencias ideológicas (políticas, religiosas o filosóficas) que afectan la mentalidad del artista y le imponen convenciones a su forma de hacer, caso de la presencia de formas geométricas que, con el desarrollo del mundo científico, tecnológico y artístico o la preferencia de algunos materiales sobre otros o el privilegio de algunas técnicas usadas por los artistas sobre otras, dan cuenta de una serie de elementos que también tienen que ver con el *tema* y que nos invitarían a considerar una definición que los tenga en cuenta.

Esas influencias o imposiciones ideológicas en cualquiera de sus manifestaciones, que inciden en la manera de pensar, hacer y componer de los artistas, los adscribe a ellos y a sus obras, consecuentemente, en un movimiento ideológico específico al que se inclinan por asuntos de formación académica y técnica, así como de contexto, luego la definición que nos propusimos desde el inicio de esta reflexión debe tener en cuenta que a los motivos e influencias del artista se suman ahora las ideológicas que lo adscriben a un movimiento específico.

En consideración a ello entenderemos como *tema*.

*La adscripción de una obra de arte y el proceder de un artista a un movimiento ideológico evidenciado a través de unos motivos, unas influencias y unas convenciones compositivas hechos imagen.*

## **1.2. MIGUEL ÁNGEL Y EL NATURALISMO**

### **1.2.1. EL CONCEPTO DE NATURALISMO**

Atendiendo a las ideas de Summers en su texto "*El juicio de la sensibilidad: Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*", sobre el concepto de "naturalismo" decidimos centrar el sentido de dicho término haciendo referencia al arte de la pintura, ya que, allí es donde el concepto requiere de precisiones

teóricas, sobre todo si se tiene en cuenta que la escultura y la arquitectura no requieren de elementos ópticos para cobrar presencia o hacerse sensibles.

Sostiene el autor que “naturalismo” y “realismo” suelen usarse indistintamente pero es incisivo en reclamar sus diferencias indicando que por “realismo” debe entenderse *una categoría temática, adscribible al arte, con referencias históricas concretas, reales o aparentes*<sup>6</sup>; y son históricas porque las cosas reales o que pretenden serlo reclaman la presencia de *acontecimientos* físicos, por lo que la representación de un tema realista debe corresponderse con un acontecimiento histórico concreto, sea éste real o aparente.

Por otra parte, reconoce que es habitual sugerir sinonimias entre “naturalismo” e “imitación”, pero es tajante en sostener que la “imitación” es una categoría que también *hace referencia al arte y que consiste en construir analogías artificiales de las cosas, y acto seguido expresa que las formas imitadas pueden remitir a formas naturales, aunque no necesariamente las reducen a sus elementos ópticos*<sup>7</sup>, en tanto las representaciones que derivan de la imitación son profundamente efectistas, aquí no se hace esfuerzo para que lo representado describa con cierta fidelidad un fenómeno, acontecimiento, u objeto, es el efectismo de los fenómenos físicos lo que interesa.

Hechas las distinciones, definamos ahora el concepto de “naturalismo” endilgándole que es una categoría referida al arte que se beneficia de los logros obtenidos por la ciencia óptica, ya que, los mismos permiten aguzar la capacidad de observación de los artistas y la adquisición de excelentes habilidades técnicas a la hora de realizar sus producciones.

Y es fundamental el desarrollo de la ciencia óptica en los procederes de los artistas porque de obras continentales de objetos representados se vira a obras continentales de objetos virtuales definidos en términos de oscuridad y luz, apunte verdaderamente importante para el arte, en tanto del privilegio del

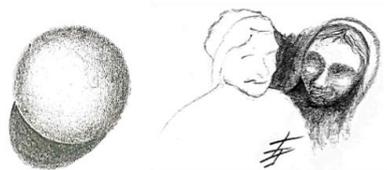
---

<sup>6</sup> David Summers. El juicio de la sensibilidad: Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética (Barcelona: Tecnos, 1993), 19.

<sup>7</sup> Ibíd. Pág. 21.

sentido del tacto que entiende el arte como un hacer eminentemente manual se pasa a entenderlo como un hacer esencialmente visual.

Este hecho implica expresar que al “naturalismo” lo activa el uso magistral del sombreado que aplicado al contorno de una forma la hace evocar el modelo objeto de representación, es decir, si el contorneado corresponde a un círculo lo representado a partir de la aplicación del claro-oscuro adquiere signos de esfericidad, si el contorno recrea una masa de seres lo contorneado pasa a ser parte del espacio virtual que da paso a la serie de objetos virtuales que componen la masa en cuestión. Observemos la imagen.



Resalta en ella el lenguaje propuesto por la ciencia óptica al evidenciarse la preponderante relación existente entre la visión y el objeto observado, esta nueva manera de proceder no se queda en la esfera de lo técnico, el mismo desarrollo técnico-científico sugiere cambios mentales en cuanto a que pensar en términos de claridad, oscuridad, luminosidad, visualidad implica reconocer que frente a lo que estamos es a un arte que está comprometido con el conocimiento y que hace aportes fundamentales desde allí, convirtiéndose este hecho en una característica importante del “naturalismo”.

Es necesario expresar que, a los elementos estéticos de claridad y oscuridad y sus implicaciones, se suma el descubrimiento de la *perspectiva* con los ensayos llevados a cabo por Brunelleschi a comienzos del siglo XV, instrumento óptico puesto al servicio de las necesidades del arte de la pintura.

De los elementos aportados por la *perspectiva*, entre los que están la línea de horizonte, el punto de fuga y el de vista, se destaca este último al convertirse en parte fundamental de la estructura visual de la composición, del cual sostiene Panofsky que le impone al mundo objetivo la posibilidad de ser

---

<sup>8</sup> Dibujo realizado por el autor de la tesis con la idea de recrear el concepto.

solamente visible desde el punto de vista de un sujeto, queriendo decir con esto que sólo podemos ver las cosas tal como “realmente son” desde un punto de vista<sup>9</sup>.



Las imágenes que produce el artista naturalista, más que objetos que pretenden coincidir con el punto de vista del espectador, presentarán la visión que tiene de los mismos bajo su visión personal ese artista, asunto que han dado en llamar los teóricos del arte, *estilo*, entendiéndose éste como un elemento estético que involucra el carácter personal del artista.

Este logro de índole científico, supone pensar que con el advenimiento del “naturalismo” resulte válido considerar a la obra de arte como el reflejo matérico de la mentalidad del artista, quien una vez ubicado desde un punto de vista y guardando la proporcionalidad debida gracias a los logros de la perspectiva, juzgando sensiblemente las incidencias de la luz en el objeto y sometiendo a procesos de claros y oscuros, da su visión personal de lo que necesariamente cae en la esfera de la visión general.

Los aportes científicos derivarán directamente en un cambio de actitud del artista en cuanto a que su visión del arte mutará de un proceder fundamentalmente anclado en la esfera de lo netamente artístico hacia uno completamente ecléctico que considere los aportes científicos haciendo parte del quehacer de los artistas, asunto que someterá lo técnico a procesos de cientifización y reflexión que transformarán el arte de algunas de las regiones de Europa que será nuestra obligación tratar en esta investigación.

---

<sup>9</sup> Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (ESPAÑA: Grafos, S.A. Arte sobre papel, 2003), 47 – 54.

<sup>10</sup> Dibujo realizado por el autor de la tesis, tomado de la obra didáctica de J. M. Parramón sobre el concepto de perspectiva.

### 1.2.2. EL NATURALISMO EN EL ARTE FLORENTINO

El período 1430 – 1460 en Florencia, se reconoce porque los hombres que conformaron la escuela que se constituyó allí no se limitaron sólo a lo puramente artístico si no que a la par palpitaba en ellos una intención ecléctica en la que confluían, expresión de emociones a través de la plástica o literatura, con reproducciones naturalistas de objetos, dentro de los que reclamaban lo artístico, estaban las obras de Fra Filippo, entre los que se inclinaban por una actitud ecléctica, descollaban las obras y la personalidad de Paolo Uccello, postulándose como pilares las de Uccello, lo que nos lleva a pensar que después de la muerte de Masaccio fue la corriente naturalista la que definió el hacer de los artistas que lo precedieron.

Habría una segunda generación de artistas naturalistas entre 1460 – 1490 que ostenta como novedoso el hecho de que la educación artística empieza a combinar las tesis del *naturalismo* con las exigencias que empieza a imponerle a los artistas el vertiginoso progreso técnico, esto obviamente le aporta razones al hecho de que el espíritu de los florentinos sea proclive más a la ciencia que al arte.

Pero esta inclinación de los florentinos a la ciencia en contubernio con el arte, nos coloca ante una realidad que convierte al arte en instrumento para hacer ciencia y es que la inexistencia de profesionales científicos en la ciudad obligó a que un considerable número de jóvenes con dotes vocacionales para la ciencia se vieran obligados a ingresar como aprendices al taller de algún avezado artista y allí en precarias condiciones tratar de desarrollar su vocación científica y alcanzar sus logros.

Los talentos científicos que se enmarcan dentro de estos casos son abundantes, el caso de Pollaiuolo y el de Andrea Verrocchio; éste último haciendo parte de la generación de artistas que prepararon a Leonardo, Rafael y a Miguel Ángel, quienes como hombres de ciencia alcanzaron logros importantes en artes a través de algunas obras en las que dedicaban sus

esfuerzos a la representación del paisaje, artes figurativas, incipientemente la escultura y abundantemente la pintura.

En consideración a que es la pintura la expresión, dentro de las artes visuales, por excelencia entre los siglos XV y XVI, es fundamental expresar que se hacía girando en torno a tres intereses: paisaje, movimiento y desnudo, en referencia a los mismos en Giotto se hacen evidentes dichos intereses en obras como *La vida de San Francisco* y la de *La familia de Jesús*, donde se verifican avances notables en el tratamiento del espacio, con referencia en la generación anterior mucho más ligada a los íconos de estilo bizantino, Masaccio por su parte alcanzó progresos admirables en cada uno de los intereses, expresando **valores táctiles** e involucrando en las composiciones **sentido significativo** a través del significativo material, sin que por ello pueda pensarse que sugieren placer estético en aras de estimular al espectador a una vida más intensa, como ejemplo de sus obras destaca su *Adán y Eva expulsados del paraíso*<sup>11</sup>.



Masaccio realizó un progreso enorme en todas direcciones, guiado por su indefectible sentido de la significación material, evidente resulta observar que su interés no fue el desnudo, ni el paisaje ni el movimiento. La expresión de dolor es lo fundamental en la obra (Berenson 1954, 66)

Masaccio. Adán y Eva expulsados del Paraíso

12

Centremos con Berenson en ampliar cada uno de los tres intereses o direcciones a las que se aplicaron los pintores florentinos.

En lo atinente al *movimiento* digamos que se percibe del mismo modo que se perciben los objetos; es decir, estimulando la imaginación táctil, pero observando que su diferencia radica en que ya no será la perspectiva como vía para sugerir la tridimensionalidad característico de lo táctil, sino que lo preponderante son los registros de sensaciones musculares de presión y

<sup>11</sup> Bernard Berenson. Pintores italianos del Renacimiento (Barcelona: Librería Argos, 1954), 64-6.

<sup>12</sup> Masaccio. *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal* (en italiano, *Cacciata dei progenitori dall'Eden*). Fresco renacentista ubicado en Santa María del Carmine en Florencia, Italia.

esfuerzo las que activarán nuestra imaginación una vez la representación se someta a la observación del espectador, la obligación del artista ahora será *extraer la significación de los movimientos*, a la vez que valores táctiles *extrayendo la significación corpórea de los objetos*<sup>13</sup>.

El que los artistas florentinos se hubieran detenido a estudiar el movimiento de forma tan detalla con el fin de *extraer su significación*, en los músculos y la fuerza impresa a los mismos con una actitud denodadamente científica, terminó prestándole un servicio valioso al arte, es decir, que no es el estudio de la anatomía una necesidad del arte, sino una necesidad científica que terminó sirviéndole profundamente al arte.

Y es así, porque a partir de intereses científicos empezaron a cuidarse los artistas de traducir sensaciones de movimiento a sus figuras sirviéndose de herramientas básicas del dibujo como son las líneas, las luces y las sombras que mejor expresen, tanto valores táctiles, como secuencias articulares que aplicadas a los cuerpos representados transmitan pertinente y convincentemente movimiento a los ojos del espectador, caso de los trabajos de Pollaiuolo que se tienen como interesantes por sus esfuerzos en la comprensión del tema del movimiento.



Obsérvese el énfasis hecho a la tensión de los músculos buscando alcanzar estatus de realidad en la mente de cualquiera que observe estas imágenes, las mismas buscan experiencias vividas en la mente del espectador y esto es extracción de movimiento, pues el movimiento representado le propone movimiento a todo nuestro ser a través de la ilusión mental que nos generan.

14

En lo que respecta al *paisaje* nos trae Berenson la imagen de Andrea Verrocchio, como preponderante por ser éste un artista que aprovecha los

<sup>13</sup> Bernard Berenson. Pintores italianos del Renacimiento (Barcelona: Librería Argos, 1954), 67.

<sup>14</sup> Antonio di Jacopo Benci, llamado Antonio Pollaiuolo. *Hércules* (hace parte de la serie de trabajos de Hércules ya perdidos y que se supo se hallaban en el Palacio de los Médicis), datado en 1478. Témpera sobre madera, se encuentra ubicado en al Galería de los Uffizi en Florencia, Italia.

efectos de la luz generados por el crepúsculo para crear ambientes apacibles y de frescura, asunto que aprovechó muy bien y a futuro su discípulo Leonardo da Vinci.

Dichos efectos lumínicos son llevados a su plenitud espiritual por Leonardo en cuadros como su famosa *Gioconda*, donde confluyen con excelente maestría los valores táctiles, el sentido significativo, los valores del movimiento y la búsqueda científica en la mente del hombre que mejor representa al hombre de corte naturalista y que usa el arte como vehículo para sus logros científicos.

Este asunto del énfasis en los *valores* mencionados hasta llevarlos al máximo desarrollo, hace que en Sandro Boticelli se llegue al sacrificio de los temas, o de los objetos representados para privilegiar la presentación de un escenario lineal extraño para Europa, pero que en esencia es lo que él aporta como novedoso en sus obras, en las mismas los valores táctiles casi que desaparecen, mientras los valores de movimiento aparecen desligados de los cuerpos, lo que quiere decir que los abstrae y los pone a gravitar en sus cuadros sin que por ello tengan que soportarse en una forma específica, sin que se pueda negar que sus obras sigan provocando sensaciones vitales a la hora de someterse a la vista del observador.

Del *desnudo* digamos que entra en escena anclado a la psicología, en cuanto a que no hay mejor instrumento para traducir la significación material de las formas que el desnudo humano por estar éste profundamente vinculado a la percepción general de los objetos por la tendencia que tenemos a creer que la mejor manera de captar la realidad de las cosas es dotarlas de atributos humanos, al punto que lo único que no necesita ser antropomorfizado por nuestro entendimiento es el propio cuerpo humano<sup>15</sup>, de allí su interés para el arte.

En la vía de considerar nuevamente los conceptos constitutivos de la pintura que practicaron los florentinos de valores táctiles y de movimiento, aunque pueden ser expresados a través del cuerpo humano con ropaje nada mejor y más directamente apreciable que aquello que se observa tal cual se nos

---

<sup>15</sup> Bernard Berenson. Pintores italianos del Renacimiento (Barcelona: Librería Argos, 1954), 84.

aparece pleno de significación material, sin obstáculos, ni ocultamientos y el desnudo es el medio propicio para ello, pues sólo a través de él se puede precisar con certeza la percepción del movimiento y se puede activar la capacidad vital del observador.

Razones hay desde aquí para entender el *desnudo* como tema de interés para un arte preocupado en el estudio del cuerpo humano como objeto directo para comprender los secretos de los objetos en general sin que medie el tener que antropomorfizarlos para captarlos racionalmente.

### **1.2.3. EL TEMA DENTRO DE LA ÓRBITA MIGUELANGELESCA**

Atendiendo a nuestra definición de *tema* debemos ahora considerarlo dentro la órbita miguelangelesca, y de él digamos que es claro que los objetos representativos que *motivan* sus producciones artísticas son los seres humanos, que las *intenciones* se evidencian en su manera de imprimirle como cualidades y características a esos seres humanos representados un aspecto doliente, que se aleja de la tranquilidad que hasta el momento era centro de interés de muchos de los artistas que lo antecedieron, incluso de muchos de sus contemporáneos y que obedece a esas *influencias* que en él tuvieron los movimientos ideológicos de la época, las herencias científicas en materia de descubrimientos ópticos, además de las exigencias espirituales que afectaron su pensamiento, por ende su manera de hacer arte.

Por las características que acabamos de enunciar, su obra han considerado los teóricos del arte, cabe dentro de los principios del estilo artístico conocido como “Naturalismo”, definido como una categoría artística beneficiaria de los logros obtenidos por la ciencia óptica en materia de valoración tonal y de perspectiva como posibilidad de subjetivación de la visión del artista manifestada en su obra, cabe en semejante proceder, el estilo personal y la consideración de la naturaleza como realidad subjetiva, de tal manera que se pongan al descubierto situaciones que, desde el punto de vista del artista, admitan reacciones agradables o desagradables de los temas que afectan la vida en sociedad considerados desde un punto de vista general.

Resaltamos, el hecho de que el “Naturalismo” como preocupación literaria se gestó a finales del siglo XIX como una reacción al “Romanticismo”, pero en las artes dicha doctrina comenzó a principios del “Renacimiento”, y se desarrolló más aún durante el “Renacimiento”, a través de la Escuela florentina.

Lo mismo que en las artes, en literatura, se distingue entre “Realismo” y “Naturalismo”, pues a pesar de éste ser una derivación del “Realismo”, no es el “Realismo”, realistas se consideraron algunas obras de autores cuyos temas recreaban la desigualdad social, entendida desde la perspectiva de su significado en literatura, aunque en artes estos temas no hicieron parte de los temas de interés de la pintura renacentista italiana, mismos que sí fueron de interés del arte en los países bajos, caso de Breughel, principalmente, mientras que “Naturalistas” serán las obras que permitan percibir el punto de vista y el propio juicio sensible de la realidad que observa el artista.

Es innegable pensar que la aparición del punto de vista en la perspectiva permitió a los artistas comenzar a concebir la realidad física, no sólo bajo los parámetros de un juicio sensible subjetivo, sino también de un juicio subjetivo en materia ideológica inspirado en la realidad social y que va a acompañar en adelante el proceder de los artistas y a la obra de arte.

Salvado lo anterior consideremos que el “naturalismo” permitió el ingreso a la obra de una semiótica que descansa en preocupaciones que fungen como afecciones que anclan sus raíces en ideologías, en doctrinas filosóficas, en imposiciones religiosas de índole espiritual, de allí que los temas centrados en la observación de la figura humana como el objeto primordial a representar sea el móvil del hacer de los artistas susceptibles a temas humanos.

Pintar lienzos de gran formato donde lo fundamental es plasmar la figura humana, considerar lo humano bajo la óptica de sus instintos y pasiones será lo que interesará al artista adscrito en sentires “naturalistas”, de allí que sea menester en su hacer tener en cuenta dentro de las características que ya fueron indicadas en el acápite que corresponde al concepto de “naturalismo” estas otras características:

- El artista se dedicará a aprehender la realidad humana desde sus más profundos secretos para presentarnos su visión personal de la misma.
- El material que estructura el tema fundamental lo componen todos los problemas que aquejan la existencia humana y conmueven al espectador.
- Es propósito del artista denunciar en su obra los defectos y males que afectan a la sociedad.

Obvio es aventurarnos, a expresar que fueron estas influencias ideológicas de época las que lograron consolidar el *tema* en la obra miguelangelesca, quien impelido por ellas se interesó desde sus inicios como ayudante en el taller del Ghirlandaio por aprender los secretos que rondan al dibujo de la figura humana, mismos que sustentarían su habilidad para imprimirles las tensiones musculares, las contorsiones corporales, las facciones desencajadas y pletóricas de dolor y sufrimiento que identifican sus obras.

Sus esfuerzos los dedicó al estudio de la anatomía humana diseccionando cuerpos y dibujándolos hasta que no le ofrecieran secreto alguno al punto de que a futuro no hubo actitud, ni movimiento que encontrará difícil dibujar<sup>16</sup>, herramientas que usaría para expresar en sus obras aquellos problemas que aquejan el existir humano y los males que lo afectan.

Este proceder, que liga *motivo, intención e influencia* ideológica, se encuentra enmarcado dentro de los postulados de la doctrina teórica naturalista al hacerse evidente que el querer del artista que los comparte no es el de captar la realidad tal cual se observa ni halagar los ojos del espectador.

El interés del artista naturalista por adquirir todos los recursos técnicos del oficio, una sólida técnica pictórica, un perfecto adiestramiento en el arte del dibujo, la experiencia de la disección de cuerpos para el estudio de la anatomía humana, sugieren el advenimiento de una nueva manera de concebir la belleza del cuerpo no ya en su apariencia física, sino en los secretos ocultos de su interior, que no necesariamente agradan o halagan al espectador, esta vez la

---

<sup>16</sup> Erns H. Gombrich. La historia del arte (New York: Phaidon, 1997), 304-5.

tarea es conmoverlo y a ello aplicó su vida artística el gran maestro renacentista.

El tema del cuerpo humano será el vehículo a través del cual el Maestro denunciará los males que afectan al cuerpo en su habitar la vida en sociedad y la conmoción que debe experimentar el espectador será su aporte hacia un cambio de actitud frente al compromiso con la vida material y espiritual que permea a todo ser que se considere humano.

Lo expresado no riñe con la idea de que sumado a las intenciones de denuncia del artista se liguen también búsquedas que terminan siendo puramente estéticas y en esta medida habrá que tenerlas en cuenta, sólo que en un artista como Miguel Ángel, militante espiritual, a la vez que político debe ser considerado el uso de su obra como instrumento de denuncia, y dicha denuncia no objeta el hecho de que los resultados de su hacer hagan parte de la necesidad estética que implica el hacer arte en todos los tiempos y los contextos.

#### **1.2.4. EL CUERPO HUMANO COMO TEMA EN LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL**

Quedó establecido en el acápite anterior que el tema en Miguel Ángel es el cuerpo humano, en él, ve todas las posibilidades de expresarse, lo considera el objeto más digno de estudio a través del cual puede garantizar que su hacer es la respuesta al enigma fundamental de la condición humana; esta decisión de que sea el cuerpo humano el objeto a representar rinde culto a la manifestación más contundente de la naturaleza eterna, cual es la naturaleza humana.

Para Heidegger el cuerpo humano ha sido objeto propio de la medicina y la Psiquiatría, ambas desde su interés como objeto de análisis en sus fenómenos patológicos a la vez que, en los sanos, la medicina observando su vida fisiológica y la psiquiatría observando la psíquica sin agotarla, pues reconoce el filósofo que ambas disciplinas evidencian espacios de *irrodeabilidad* en sus campos disciplinares con respecto al objeto de estudio.

*Irrodeabilidad* entendida como aquellos intersticios que encubren al objeto y que les niegan a los intentos epistemológicos de dichas disciplinas el agotamiento de la realidad del mismo<sup>17</sup>, pero que deja el espacio para la indagación y el cuestionamiento al meditar, a la *serenidad* para con aquello que es digno de ser cuestionado, para descubrir lo encubierto, para darle forma a lo informe, para permitir el arte y al artista.

La elección del cuerpo humano como el objeto a representar encuentra sentido porque la representación del mismo viabiliza las aspiraciones del ser terrenal que descubriendo lo encubierto quiere elevarse a través de la misma hasta alcanzar caminos que rompan la *irrodeabilidad* del objeto y nuestra aversión al pensar más allá del objeto mismo.

Lo que el cuerpo humano irrodea a la medicina y a la psiquiatría, fue desde nuestro punto de vista hasta donde Miguel Ángel llegó como artista de corte renacentista, ese sería el lugar impreciso en la obra miguelangelesca del que habla Baudelaire y en donde sólo es posible que habiten Hércules mezclados con Cristos<sup>18</sup>, nivel al que se elevan los que hacen decir a la realidad lo que ella no dice.

Precisamente para decir aquello que la ciencia no dice, consideramos importante hacer un análisis a las reflexiones que sobre el tema del cuerpo humano en la obra miguelangelesca propone el médico, historiador y filósofo español Laín Entralgo que nos ayudarán a acercarnos a esta realidad que implica el estudio del tema predilecto de este artista renacentista.

De acuerdo estamos con Entralgo que la predilección del artista por dicho tema se asienta en la regla general que proponían sus inmediatos antecesores, León Battista Alberti (1404 – 1472) y Leonardo Da Vinci (1452 – 1519) quienes en sendos tratados brindan ideas a aquel que se apresta al arte de la pintura, y que seguramente fueron fuente de consulta por parte de Miguel Ángel porque allí reposan asuntos, no sólo como anatomistas que eran y estudiosos de lo

---

<sup>17</sup> Martín Heidegger. Conferencias y artículos (Barcelona: Odós, 1994), 59-66.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Spleen e ideal, VI Los faros, consultada el 6 de junio de 2017, <http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>

que observaban y de los fenómenos físicos que recaían en lo que observaban, sino como verdaderos teóricos de su arte, cuestiones que con el tiempo se harán evidentes en la abundante producción del Maestro.

Y se reflejará en el dibujo, la pintura y la estatuaria miguelangelesca la atención a ese sapiente consejo de Leonardo acerca de que tener en cuenta la variedad de formas y aspectos es fundamental para el artista, ...

..., *“porque de ella depende la hermosura y perfección de una obra, porque si en todas las figuras de una historia se siguiese 'la proporción y belleza de la estatua griega', faltaría tal vez la belleza y proporción necesaria a la obra. Por ejemplo: si en el célebre cuadro de Rafael, llamado **el pasmo de Sicilia**, hubiera el autor pintado a uno de los Sayones que allí se ven con una disposición en sus miembros igual a la de Jesucristo, no fuera tan alabado como es: pues cada figura ha de manifestar en los lineamentos exteriores de su rostro y cuerpo las propiedades interiores, o la intención de su ánimo”<sup>19</sup>.*

Así como en la misma perspectiva, las orientaciones de Alberti...

*“Pues la pintura ha coadyuvado infinito a la piedad, por la cual se unen los hombres a Dios, y a contener los ánimos con el freno de la Religión, mismas que serán tenidas en cuenta por el maestro renacentista al momento de hacer de su obra instrumento de salvación personal”<sup>20</sup>.*

Teniendo en cuenta como horizonte reflexivo estas consideraciones, dable es reconocer con Laín Entralgo que el cuerpo humano como tema en la obra de Miguel Ángel, debe analizarse teniendo presente, dos improntas teóricas fundamentales, una la que tiene su centro de interés en “los actos del hombre en cuanto hombre”<sup>21</sup>, otra la referida a “los gestos que como signos expresivos les acompañan”<sup>22</sup> y que desembocan en su intención de vitalizar la piedra<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Leonardo Da Vinci, Tratado de la pintura, *De la variedad en las formas*. Pág. 10. Y León Bautista Alberti, Los tres libros de la pintura. Pág. 220. Ambas obras consultadas el 7 de junio de 2017, haciendo parte de <http://www.anochecioalmitaddeldia.blogspot.com>

<sup>20</sup> Ibíd. 220.

<sup>21</sup> Pedro Laín Entralgo, *Miguel Ángel y el cuerpo humano*, reflexión conmemorativa a raíz del 4º centenario de la muerte del artista, material consultado el día 7 de junio de 2017, página 173, [http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2013/05/anales\\_ano6\\_vol1\\_p171.pdf](http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2013/05/anales_ano6_vol1_p171.pdf)

<sup>22</sup> Ibíd. Pág. 173.

<sup>23</sup> Es necesario expresar que también se debe entender esto de la vitalización en el muro, ya que, se evidencia en los frescos, de manera muy especial en los del techo de la Capilla Sixtina y en los que hacen referencia al *Juicio final*.

imprimiéndole los movimientos precisos para lograrlo al mejor estilo del arte griego que consignó todas “las actitudes de que es capaz el cuerpo del hombre. Todas las pasiones que pueden señorear su alma - el dolor, la angustia, el terror, la alegría, el pánico, el entusiasmo, se agitan con violencia, estallan, gritan en los músculos tensos”<sup>24</sup> de las figuras representadas.

Necesario es precisar, que lo que hace referencia, a las emociones en general, se verá posteriormente desarrollado a plenitud por algunos artistas barrocos en sus obras, de manera preponderante en la Italia barroca con Caravaggio, al respecto consideran algunos teóricos que aunque el renacimiento hace énfasis en perfeccionar la forma y la representación del cuerpo, por lo menos en un artista como Miguel Ángel y su obra, existe un amalgamamiento entre esos elementos estéticos que corresponden al contexto renacentista y los impulsos de imprimirle pasión y emoción a sus representaciones, asuntos que pueden considerarse como posteriores influencias estéticas al barroco, este fenómeno en Miguel Ángel es particular, ya que, sus obras, por una parte se apegan a las formas y perfección en la representación humana, por otra es innegable la presencia de las emociones y sentimientos que denotan esos cuerpos perfectamente representados.



La *Crucifixión de San Pedro* es evidentemente fiel reflejo de la influencia que Miguel Ángel pudo tener en la teatralización y el dramatismo impreso por Caravaggio a sus obras.



25

<sup>24</sup> Pedro Laín Entralgo, *Miguel Ángel y el cuerpo humano*, reflexión conmemorativa a raíz del 4º centenario de la muerte del artista, material consultado el día 7 de junio de 2017, [http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2013/05/anales\\_ano6\\_vol1\\_p171.pdf](http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2013/05/anales_ano6_vol1_p171.pdf). Pág. 173.

<sup>25</sup> Miguel Ángel. *La crucifixión de San Pedro* (Crocifissione di San Pietro) – 1546 -1550. Fresco renacentista ubicado en Ciudad del Vaticano y Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crucifixión de San*

Pero en ¿Qué consiste esto que damos en llamar vitalización de la piedra en las obras miguelangelescas? Vitalizar implica de entrada insuflarle a la piedra hálito de vida, concebirla de tal manera que lo representado palpite y se retuerza queriendo liberarse del material que la sustenta.

Reiteramos que el concepto de vitalización referido a la piedra, responde al querer investigativo de Entralgo que basó su trabajo en estudios específicamente centrados en la estatuaria miguelangelesca, de todas formas consideramos que lo descubierto por este pensador en la escultura aplica también para la pintura sobre el muro, *El Juicio final* debió ser el punto de referencia más claro para el nuevo estilo que hace énfasis en el cuerpo como portador de pasiones, algo que ya se preveía en la obra perdida de Leonardo *La Batalla de Anghiari* que Miguel Ángel conoció, de ella sobrevive el dibujo de Rubens.

En Miguel Ángel este aplicarse metodológicamente al arte de representar el cuerpo humano, implica según L. Entralgo, tratarlo desde tres distintas visiones,

- *la primera se emparenta con la forma como se nos presenta el cuerpo como objeto sensible a nuestros ojos, es decir, como masa hecha de carne y hueso, como **cuerpo carnal**,*
- *la segunda se activa con la consciencia de que está dotado el sujeto que observa y representa, y es que, a diferencia de los demás cuerpos susceptibles de representación, este cuerpo le pertenece a alguien que lo dota de características particulares y lo llena de sentido, por ello es **cuerpo personal**,*
- *la tercera implica el cuerpo del que representa cuerpos, es un momento de interrelación entre cuerpos, a nivel del contenido, ya que, el cuerpo humano del que tiene por vocación representar cuerpos también está lleno de contenidos y ello deriva en un asunto completamente espiritual, en consecuencia, es el **cuerpo espiritual**.*

Nuestra decisión será basarnos en las reflexiones antropológicas propuestas por el ínclito pensador español por considerarlas pertinentes para nuestra investigación, eso sí, teniendo cuidado de crear las distancias necesarias que

---

*Pedro* (Crocifissione di San Pietro) – 1601. Óleo sobre lienzo de estilo barroco, ubicado en la Basílica de Santa María del Popolo en Roma, Italia.

nos permitan construir, no sólo nuestra propia teoría, sino que lo desarrollado se ajuste de manera más precisa a lo propuesto en nuestros objetivos.

El cuerpo humano, considerado como *cuerpo carnal*, es básicamente cuerpo físico, fisiológico, es materia constituida de músculos, huesos, vísceras, nervios y tendones, es el cuerpo tal cual aparece a la vista del artista, incluye movimiento, acciones, gestos y expresiones, estudio de la realidad en que el hombre dueño de ese cuerpo vive, es el objeto propiamente dicho circunscrito dentro de la esfera de lo fáctico en términos heideggerianos.

En consideración a ello requiere el cuerpo humano representado, de una estricta observación y del ejercicio juicioso de prácticas anatómicas extremas, como la disección de cadáveres, metodología que garantiza el registro artístico apropiado del cuerpo, el medio expresivo pertinente para el registro de los fenómenos físicos que incidan en él, como el movimiento propicio y la forma como debe ser representado, o las luces y las sombras que lo afectan y cómo la afectan para generar volumen, teniendo en cuenta la ciencia óptica y los aportes de la perspectiva que desde el punto de vista da vía libre a la subjetividad del artista y con ella al advenimiento del tema de estilo en teoría del arte.

El proceso creativo al que se aplican los artistas en sus hacer, corresponde a la etapa de observación, estudio e implementación de los logros aportados por disciplinas como la óptica y la arquitectura, para darle a sus obras estatus artístico dentro de las implicaciones de entender el cuerpo como *carnal*, de allí que todo el material de experimentación; que involucra el estudio directo a partir de la disección de cuerpos humanos para observar movimientos, estructura y fisiología de músculos y tendones, además de todo el compendio de ejercicio previo realizado por el artista, encuadre dentro de la primera visión propuesta por Laín Entralgo en la representación del cuerpo como *cuerpo carnal*, al respecto repárese la siguiente imagen.



El cuerpo humano en su consideración de *cuerpo personal* es el cuerpo que de mero objeto carnal se entiende dotado de contenido, pues este es el cuerpo que le pertenece a alguien que pleno de pasiones lo dota de “alegría, dolor, avidez y miedo”<sup>27</sup>. El cuerpo así entendido es receptáculo y vehículo expresivo de un ser que en su particularidad es sensible a afecciones de todo tipo que se reflejan en su cuerpo.

El tránsito aquí referenciado del *cuerpo carnal* al *cuerpo personal*, evidencia el paso de la representación de lo físico corporal humano a la representación de lo emotivo como contenido natural humano, tránsito que debe ser entendido como un profundo cambio de mentalidad en la forma de representar el cuerpo, que pasa de ser un compromiso cuasi científico anclado en la estricta observación para un pertinente registro visual en la obra, a un compromiso social de corte humanista que dote a dicha obra de elementos estéticos que individualicen lo representado.

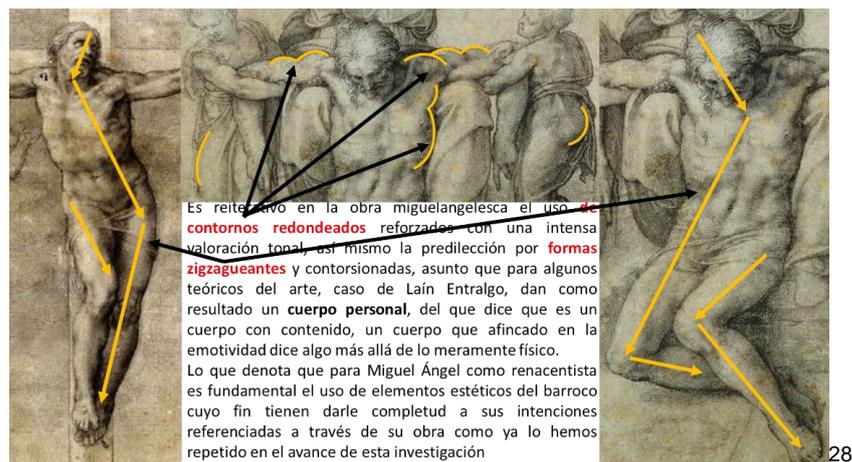
El cuerpo humano como *personal* requiere para ser representado, así como el *carnal*, de estricta observación de la anatomía gestual para garantizar el registro visual apropiado del cuerpo humano afectado por experiencias de alegría, dolor o miedo que le imprimen a ese *cuerpo carnal* características especiales individualizadoras, que lo *personalizan*, pues dichas afecciones, afectan de diferente manera a cada *cuerpo carnal* y por ello requieren de especial atención por parte de los artistas, quienes deben tomar nota en todo tiempo y circunstancia de lo que sucede a su alrededor, de allí que sea la

<sup>26</sup> Bocetos de Miguel Ángel que evidencian su interés por la captura manera exacta del movimiento y la reacción al mismo de músculos y tendones.

<sup>27</sup> Pedro Laín Entralgo, “Miguel Ángel y el cuerpo humano”, Medicina e Historia, junio 1965.

naturaleza fuente de la que aprehenden lo que aplican con destreza en sus representaciones, de tal forma que fidelicen de manera precisa las pasiones que se corporalizan a través de los gestos y que se convertirán en identificadores *personalizantes*.

El proceso creativo que hace suyas estas reflexiones ya no retrata cuerpos, su imperativo será capturar expresiones, sentimientos que moldean el rostro cuando es afectado por la alegría o por el dolor, y ante esos cuerpos afectados por la pasión cualquier intento de *canonización* de la figura humana se estatuye como completamente inútil, la habilidad del artista bajo los criterios planteados debe ajustarse a imprimirle a la representación del cuerpo humano elementos técnicos básicos de anatomía, de perspectiva y de óptica para que diga la realidad, más allá de la realidad misma. Obsérvese la siguiente imagen.



Igual recrea el asunto otros elementos estéticos presentes en la imagen cuyo análisis estamos realizando, en la cual se observa como el propósito del artista se desentiende de la obligación de agradar la vista de aquellos que serán directa o indirectamente receptores visuales de su trabajo para abrazar el imperativo de llenar de contenido aquello a lo cual se aplicó estudiando y diseccionando cuerpos hasta alcanzar niveles técnicos de dominio de la figuración, pero que igual sabe que su ejercicio no puede agotarse en la demostración de una habilidad o un dominio meramente técnico, lo que

<sup>28</sup> Miguel Ángel. *La Piedad para Vittoria Colonna*. 1538 – 1541. Dibujo al carboncillo y está ubicado en el Isabella Stewart Gardner Museum.

significa que a la exigencia de cientificación del arte iniciada por Brunelleschi, Leonardo y Alberti desde lo teórico, se suma ahora la imposición de dotar de sentido y contenido aquello que “científicamente”, se realiza.

Aquella intención científica alcanza niveles tan significativos que en la posteridad los trabajos de Leonardo, por sus altos contenidos de hacer *personal* el *cuerpo carnal*, es decir, dotar de contenido la representación del cuerpo físico, han sido material de interés para psicólogos, caso Freud, quien a través de sendos tratados, ha descubierto aportes al estudio de la psicología humana, en elementos contenidos en obras como *Santa Ana, la Virgen y el niño*<sup>29</sup>, *La última cena* y *la Mona Lisa* o *Gioconda*.

Dentro de los parámetros teóricos que nos hacen entender el cuerpo como *cuerpo espiritual*, tenemos que decir que está profundamente imbricado en la interrelación existente dentro del fenómeno artístico al tener éste la particularidad de ser un hacer ejercido por un ser corporal humano que a través de su hacer, hace cuerpos humanos.

Atenidos a lo expresado, definimos al *cuerpo espiritual* como el cuerpo representado, concebido y permeado por los contenidos, llámense espirituales o ideológicos, de aquel que en su oficio representa cuerpos, lo que quiere decir que el cuerpo humano que hace, desde este postulado, le insufla al cuerpo humano representado todas las afecciones ancladas en las pasiones del cuerpo humano que hace.

Este contenido del que hablamos que habita en el pensar del hombre que hace y que dirige sus acciones, y en el que cabe, tanto el ingreso de los paradigmas o pilares ideológicos sustento de la época en que al que hace cuerpos o artista le tocó en suerte vivir, está impregnado suficientemente de “naturalismo”.

---

<sup>29</sup> Sobre esta obra existe, valga la redundancia, la obra freudiana, “*Un recuerdo infantil*”, en ella recrea un sueño del que habló Leonardo alguna vez, consistente en la visita de un buitre (Milano es el ave al que se refiere el original) a su cuna que terminó introduciéndole su cola en la boca, reflexiones que desde la psicología sirvieron para reconstruir la vida emocional del artista, la lucha entre sus impulsos artísticos y científicos, además de posibilitar el estudio del perfil psicosexual de este genio del arte renacentista.

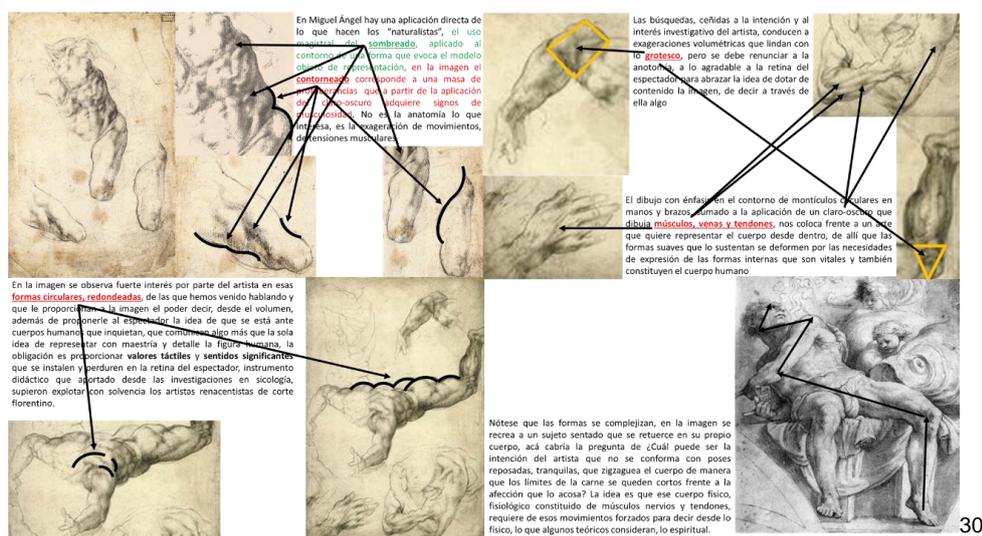
Hacer énfasis en esto es importante porque es la razón para reconocer que dentro de los contenidos de Miguel Ángel como artista descansan un sinnúmero de preocupaciones que fungiendo como afecciones permean su pensar a la vez que determinan su accionar adecuándolo a postulados ideológicos, doctrinas filosóficas e imposiciones religiosas de índole espiritual, de tal forma que su metodología para hacer arte, es decir, sus observaciones, investigaciones, estudios anatómicos, ópticos y además para representar la figura humana, revelará también al artista que le agrega a la representación del cuerpo entendido como *carnal* y *espiritual* sus propias experiencias de alegría, dolor y miedo.

Salvado lo anterior dable es aceptar que la producción artística miguelangelesca termine considerando que el cuerpo humano representado como *cuerpo espiritual* al ser vehículo que soporta las propias experiencias de alegría, dolor y miedo del artista, pase de ser una actividad meramente técnica a ser instrumento depositario de espiritualidad, esto significa que representar el *cuerpo espiritual* es dotar la imagen de la posibilidad de trascender lo terrenal, lo meramente físico, es abandonar las obligaciones que impone la representación del *cuerpo carnal* y el *cuerpo personal* para asumir las imposiciones de la representación del *cuerpo espiritual* y con ellas el ascenso hacia aquello que ya no se asienta en lo terrenal.

La metodología para la producción artística asumida desde estos postulados planteará para el arte nuevas reflexiones estéticas, ya que, el hacer que inicia con un procedimiento afinado en asuntos físicos, estudio anatómico, observaciones ópticas, aplicaciones técnicas, muta a un intercambio de contenidos objetivos y subjetivos, en esencia espirituales, que harán de la representación un tema dialógico entre incidencias ópticas de luz y sombra e incidencias espirituales, que aunque de entrada no sean tan claras en los artistas renacentistas, se postulan como supuestos válidos en un artista como Miguel Ángel considerado en su faceta de hombre espiritual.

Las representaciones del cuerpo espiritual, soportarán cierto desdén del artista por lo fáctico, el arte le planteará al artista poner toda la habilidad adquirida en

su formación, al servicio del compromiso doctrinario que lo abarca y lo define, además de su aspiración personal de estar a tono con las exigencias espirituales que lo definen. Al respecto proponemos la siguiente imagen para su estudio y reflexión.



30

### 1.2.5. EL CUERPO HUMANO REPRESENTADO: MANIFESTACIÓN DE LA AFIRMACIÓN DEL SACRIFICIO DIVINO

Consideremos las apreciaciones de Berbara (1999) para precisar algunos aspectos complementarios al tema en la obra de Miguel Ángel, en lo que respecta a su decisión por el cuerpo humano despojado de ropa, decisión que alerta el interés del ojo inquisitivo de una corriente religiosa que reclama su empoderamiento frente a los peligros que le propone el advenimiento de reclamos intestinos al interior de sus filas y que la obligan a replantear su metodología de adoctrinamiento a través de la imagería que refuerza el vínculo de los fieles a la vida en Cristo.

Expresemos sin ambages que esa corriente religiosa de la que hablamos y que esos reclamos intestinos al interior de sus filas se refieren a lo que derivó en la polémica entre *católicos* y *protestantes*<sup>31</sup> como algo que afectó directamente

<sup>30</sup> Bocetos de Miguel Ángel que evidencian su interés por la captura manera exacta del movimiento y la reacción al mismo de músculos y tendones, además de su preocupación por ciertas formas curvas y zigzagueantes.

<sup>31</sup> Polémica que se afina en la grave corrupción en la que había caído la Iglesia Católica, evidenciadas en la obsesión por el poder y el desdibujamiento de los postulados de la biblia a extremos de vender

las maneras de representar las escenas bíblicas que encargaba la iglesia a los artistas más representativos del momento, entre los cuales destaca Miguel Ángel, quien aunque provisto de ideas profundamente libertarias no escapó a estos reclamos e imposiciones de épocas de dominio eclesial.

Obvio desde lo planteado que los intereses eclesiales impuestos a partir de este momento a la expresión plástica, incidirán a futuro en el aspecto temático y en los contenidos comunicativos, por ende, los significantes materiales y espirituales que deben tenerse en cuenta como elementos estéticos cuyo objeto pretende afectar con extrema contundencia la percepción sensorial de los fieles observadores, percepción que implica lo visual y lo mental como garantía de estímulo a la fe en Cristo y al sufrimiento del mismo experimentado por su sacrificio en la cruz en aras de la vida humana.

Y al respecto digamos que a Miguel Ángel como el último de los colosos florentinos del siglo XV, le tocó enfrentar situaciones muy particulares de índole social y de cambios ideológicos en las maneras de ver y pensar el arte, específicamente de corte contrarreformista, que a los otros grandes genios de este siglo, antecesores o contemporáneos, no les tocó experimentar o que por lo menos no los estorbó de la manera que en él lo hizo, en su potencia de obrar, un ejemplo de aquello que yo llamo “situaciones particulares de índole social y de cambios ideológicos<sup>32</sup> en las maneras de ver y pensar el arte”, se podría detallar en la siguiente obra.

---

indulgencias para supuestamente salvar las almas impías (Papa León X), venta de indulgencias que encuentra antecedentes originales en:

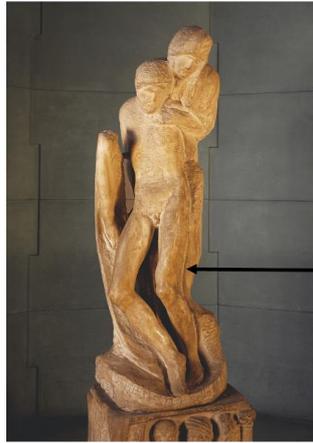
*“Julio II, cuando para dar a Miguel Ángel un trabajo digno, de él, le encarga una sepultura descomunal y para encontrar un lugar adecuado en que colocarla, Julio decide hacer construir un nuevo San Pedro; para hacer frente a los enormes gastos del nuevo edificio, tanto Julio como sus sucesores dan orden de que se multiplique por todas partes la venta de indulgencias, los escándalos de esta venta de indulgencias, especialmente en Alemania precipitan la crisis teológica de un fraile agustiniano, llegándose así a la famosa tesis de Wittenberg de 1517, al triunfo de Lutero y a la escisión de la Cristiandad” (Papini 1952, 168).*

de allí que su propuesta se considere una Reforma a la iglesia, basada en su doctrina de los dos reinos, el de Dios y el de los hombres, para de esa manera identificar unos hombres pertenecientes al reino de Dios y otros pertenecientes al reino mundano, sus ideas le abrieron el camino a la libertad de la fe y a la espiritualidad del hombre:

*“El papa no quiere ni puede redimir culpa alguna, salvo aquella que él ha impuesto, sea por su arbitrio, sea por conformidad a los cánones.” (Tesis 5 de M. Lutero)*

*“En consecuencia, yerran aquellos predicadores de indulgencias que afirman que el hombre es absuelto a la vez que salvo de toda pena, a causa de las indulgencias del Papa.” (Tesis 21 de M. Lutero)*

<sup>32</sup> Si se tiene en cuenta que el período de vida de Miguel Ángel, 89 años desde 1475 hasta 1564, coincidió con un período crucial de la historia de Europa. Eran los tiempos en que la fe católica se



Miguel Ángel experimentó una crisis espiritual y religiosa, al aparecer Savonarola en Florencia, le decía que había que rehacer el corazón, apartarse de las vanidades y de la depravación, arder en llama de caridad. Él a partir de allí comienza a debatirse entre el culto a la belleza visible y la santidad perfecta de lo invisible, atendiendo a las orientaciones de las personas que encarnaron esta contienda interior: Policiano y Savonarola, el primero le hacía ver el encanto de las fábulas antiguas, la gracia de los cuerpos hermosos, el segundo le recordaba la majestad del Antiguo Testamento, la amenaza de los castigos y las fatigas necesarias para la salvación (Papini 1952, 92).

Esto se reflejó en la *Piedad Rondanini* en la que escasea la voluptuosidad de los cuerpos a partir de una estética anclada en la agonía de dos cuerpos que se funden (renunciando a músculos y detalles corporales) en lo que será su preocupación: el miedo a la muerte y a la condenación eterna, preguntas como estas ofuscarán su cabeza desde este momento:

*“La belleza del cuerpo humano ¿No es también acaso obra de Dios y, por tanto, no será lícito imitar a Dios, primer escultor del Edén? Pero el cuerpo es instrumento de corrupción y está destinado a la corrupción: lo que cuenta y apremia es el alma y nada más que el alma.”* (Papini 1952, 92)

La *Piedad Rondanini*. Última obra de Miguel Ángel (1552-1554), se encuentra en el Castillo de Sforza, en Milán.

33

Dichas situaciones son particulares porque no sólo incidirán en las maneras de pensar y reflexionar el arte, sino en términos del oficio de artista, por ejemplo y aunque no es una novedad la figura del contrato laboral como instrumento jurídico que impondrá derechos y obligaciones a las partes en materia de la labor objeto del contrato, si es un asunto que más que garantizar y asegurar el sustento vital de los artistas, afectará el oficio en materia de creatividad y le restará libertad y expresividad a los artistas en su hacer por las consabidas exigencias que comienzan a hacer los contratantes.

Y encuentra fundamentos esta afectación de la que hablamos en el sentido de que ya para la época de mediados del Cinquecento se avizoran nuevas directrices artísticas contenidas en abundantes tratados que tienen como objeto modificar los procedimientos propuestos por los artistas plásticos en cuanto a la representación de las escenas bíblicas y en donde se evidencian intenciones ideológicas, de corte contrarreformista, sustento teórico de sensibles reformas al arte a través de requisitos a las maneras de concebir y ejecutar las representaciones que decorarán los templos de las iglesias católicas.

---

desmoronaba ante el ímpetu de la Reforma protestante (iniciada por Martín Lutero en 1517), tiempos en los que el astrónomo **Copérnico** revelaba a sus contemporáneos la verdadera posición de la Tierra en un sistema heliocéntrico, en que los relatos de viajes y el **descubrimiento del Nuevo Mundo en 1492** generaban otra visión del universo, con nuevos lugares, razas y especies que no aparecían en la Biblia y que harían cuestionar muchas verdades asentadas. Por otro lado, el desarrollo comercial y burgués y el pensamiento laico y científico fomentaron una nueva valoración del individuo y de la figura del artista. De todo ello se hizo eco el arte de Miguel Ángel, que evolucionó con el mundo que le rodeaba, reflejando sus expectativas, sus incertidumbres y sus crisis ([http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/miguel-angel-buonarroti-genio-del-renacimiento\\_11177/9](http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/miguel-angel-buonarroti-genio-del-renacimiento_11177/9))

<sup>33</sup> Miguel Ángel. *Piedad Rondanini*. 1552 – 1565. Escultura en mármol de 195 cm., de altura.

Las transformaciones que la Contrarreforma católica, a través de los postulados que defendían los teólogos más enconados del movimiento, se centró en la

*“promoción de una absoluta alabanza del sufrimiento y del martirio, que habrían de ser representados lo más crudamente posible en la iconografía. En las escenas de tortura y ejecución de los santos, así como en la propia Crucifixión de Cristo, el artista debería buscar no el ideal físico y la serenidad - más adecuados, según la teoría del decorum, para imágenes de la Natividad o del Bautismo - sino la brutalidad y el horror, los cuales provocarían la piedad y la compasión en los fieles.”<sup>34</sup>*

Una vez la iglesia es atacada por el movimiento reformista procedente del norte de Europa, al considerar que las imágenes eran un sacrilegio y una falta grave al postulado que en las Sagradas Escrituras prohíbe adorarlas, y al experimentar que en su enconado ataque los reformistas recurren a la quema y destrucción de la imaginería religiosa que adornaba las Iglesias<sup>35</sup>, requería urgentemente de un plan de defensa de la imagen como recurso didáctico y pedagógico atendiendo al antiguo postulado del...

*“...papa Gregorio el Grande, que vivió a finales del siglo VI, quien recordó a quienes se oponían a toda especie de representación gráfica que muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir, y que, para enseñarles, las imágenes eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado para niños. “La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que no saben leer.”<sup>36</sup>*

Atendiendo a la renovación, la Iglesia orienta a los artistas bajo su tutela laboral, que las imágenes, seguirán haciendo presencia en sus Iglesias cumpliendo la función pedagógica de educar a quienes las observan, y a sus artistas les exige que se dediquen a representar de forma dramática las escenas descritas en la biblia cristiana con el fin de generar estados de conmoción en los fieles, respondiendo al principio de...

*“...que el significado del Evangelio era la compasión de Dios al encarnar a su hijo en un hombre para que su sacrificio pudiera redimir los pecados de la humanidad. Esta creencia fundamental iba unida inseparablemente al énfasis en la Encarnación y la*

---

<sup>34</sup> María Berbara, “El *Laoconte* y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma”, Goya, Revista de artes, número 269, marzo-abril 1999, 121.

<sup>35</sup> Simón Schama. El poder del arte (Barcelona: CRÍTICA, 2007), 23-4.

<sup>36</sup> Ernst H. Gombrich. La historia del arte (New York: Phaidon, 1995), 135.

*Pasión como experiencias físicas. Comunicar la épica del cuerpo de Cristo de una manera con la que todos se identificaran, sin perder por ello el misterio, igualmente indispensable, de la divinidad, era el elemento más desafiador de la vocación del pintor cristiano*<sup>37</sup>.

Comprensible es que los trabajos de artistas, caso Miguel Ángel (*La Pietà*), se vean impelidos a representar, deponiendo sus quereres y condicionándose a extremos de la propia perturbación, imágenes que exalten la violencia y el terror *in extremis* a partir de gestos y formas a las que se les agregue elementos estéticos que lleven a experimentar un sentimiento envolvente al fiel que observa, función esencial de la imaginería religiosa.

Esta problemática con tintes políticos, que mide fuerzas de poder al interior de la Iglesia y que deja en medio a los artistas que fungen como sus funcionarios, será más extremo a futuro, ya que para el año 1600, con Caravaggio como pintor cristiano (*Descendimiento de la Cruz*), las imágenes experimentarán un sensible e importante ingrediente estético, ya que, a la intención conmovedora de la imagen en la psiquis del fiel...,

*“..., para creer de verdad, no basta con ver; también hay que examinar el espectáculo de forma visceral, en la propia carne”*<sup>38</sup>...,

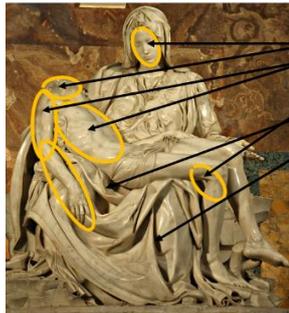
..., se sumará la intención, que también acude a conmover lo humano de la Iglesia y de los fieles, a través de la presencia de imágenes extraídas de la realidad y lo desagradable que resultan los gestos del habitante de calle en las composiciones sagradas, que de manera inteligente, subterránea y muy riesgosa le ofrendó Caravaggio a la Iglesia producto de una vida como la de él que se debatía entre la opulencia de los palacios cardenalicios y las guaridas de jugadores, burdeles, riñas y asesinatos<sup>39</sup>. Observemos.

---

<sup>37</sup> Simón Schama, *El poder del arte* (Barcelona: CRÍTICA, 2007), 25.

<sup>38</sup> *Ibíd.* Pág. 63.

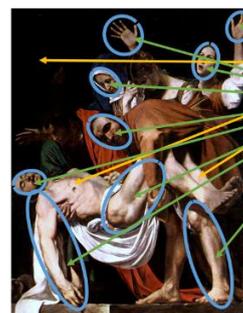
<sup>39</sup> *Ibíd.* Pág. 63.



El dramatismo en la obra renacentista miguelangelesca recae en la fuerza que se le imprime al gesto, además del curioso y minucioso detalle de músculos, tendones y hasta pliegues de tela; que deriva en un excelente efecto visual, terminará recreando una escena dolorosa para quien la observa.

La "propia carne" será la directa destinataria de la preocupación del artista, de allí que el conjunto de:

1. Destreza anatómica.
2. Afectaciones humanas representadas en el gesto.
3. Énfasis en elementos externos como complejo entramado de pliegues y despliegues de la tela serán fundamentales para el dramatismo que debe provocar la imaginaria sacra.



El dramatismo en la obra barroca caravaggesca recae, más que en la composición, en la luz como elemento estético fundamental, de allí que la escena sea delimitada por un foco de luz extremo que genera zonas de penumbra y zonas de luz, cuyo papel puede entenderse en dos sentidos: Por una parte consiguen que los contrastes dar un extraordinario realce a las figuras haciendo brillar rostros, manos, músculos, etc. colapsando las formas iluminadas y haciendo más visibles los gestos, mientras deja en penumbra lo que no es esencial para la expresividad de la escena. Por otra parte, ayuda a dramatizar el contenido del cuadro.

La "propia carne" será la directa destinataria de la preocupación del artista, de allí que el conjunto de:

1. Destreza anatómica.
2. Afectaciones humanas representadas en el gesto.
3. Énfasis en la luz, serán fundamentales para el dramatismo que debe provocar la imaginaria sacra.

Atenidos a los objetivos de esta investigación abandonemos este asunto que, aunque de todo punto de vista es bastante interesante, desborda los intereses que delimitaron nuestro problema.

Retomando, razones se sumarán a futuro para justificar el porqué del distanciamiento de los artistas, una vez superado el proceso de cientifización del arte de los primeros artistas naturalistas, a representar el ideal físico de la figura humana en aras de la representación del ideal imaginario de la misma, que entre muchas tendrá, la religiosa, atendiendo a los intereses del nuevo catolicismo, que fundamentalmente sacarán a la luz pública la interesante transmutación que implica el pasar de una concepción estética que concibe como obligación trascendental del arte y de la obra de arte, la estimulación de la conciencia táctil, a una nueva intención que se concentrará en la estimulación de una especie de conciencia devocional, dirigida a lograr una conmoción en los ánimos del fiel tocado por el mensaje de la escena representada.

### 1.2.6. EL CUERPO HUMANO DESNUDO

Estudiar desde el arte, el cuerpo humano como objeto perceptible y susceptible de valores táctiles y de movimiento, ha sido como ya lo hemos mencionado interés de muchos artistas de la Florencia pletórica de propuestas para un arte que se convertirá en trascendental para la humanidad.

<sup>40</sup> Miguel Ángel. *La Pietà* – 1498 -1499. Mármol ubicado en Ciudad del Vaticano. 174 cms. X 195 cms., de altura y Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crucifixión de San Pedro* (Crocifissione di San Pietro) – 1601. Óleo sobre lienzo de estilo barroco, ubicado en la Basílica de Santa María del Popolo en Roma, Italia.

A la representación de la misma se aplicaron artistas como Giotto y Masaccio que se dedicaron a través de las vestiduras a expresar, desde lo que la ropa oculta, sentidos significantes a la figura humana representada, pero es de reconocer que con la evolución de la visión de los artistas que los precedieron, influenciados por los logros en materia de psicología visual, las vestiduras se convierten en obstáculos que le restan nitidez a una clara percepción del movimiento humano.

Puede que para el personaje común que observa no resulten de interés estas pesquisas y todo quede satisfecho ante la imagen de una representación humana que aún vestida tenga en cuenta valores táctiles y de movimiento además de sentido significativo, pero para el artista que no se conforma con el mero reproducir lo que satisface la vista del observador común, el asunto va más allá del sólo acusar a través del vestido el cuerpo que lo sustenta, o mejor que se insinúe el desnudo a través de las vestiduras y que sea ello lo que exprese la significación material del cuerpo humano, y cumplido esto produzca el solaz que alienta el espíritu del artista.

Será ineludible reconocer que así como para la transmisión de valores táctiles se requiere de un adecuado y preciso manejo de la luz y de la sombra en los objetos representados, además de una hábil aplicación de la perspectiva para la perfecta representación del movimiento, es requisito fundamental que la transmisión de valores móviles se apoye en la observación directa de los sucesos físicos evidenciados en los músculos cuando el cuerpo es afectado por fenómenos externos que obligan a dichos músculos a distenderse o contraerse según el caso y ¡Qué más vital que el desnudo para captarlos pertinente y eficazmente!

Desnudo tiene que estar el cuerpo humano para que reclame y se arrogue el estatus de mejor vehículo para transmitir el sentido de la vida y el objeto más significativo en el mundo de los hombres, desnudo tendrá que estar para que se independice de una vez por todas de su carácter netamente científico y como un fin en sí mismo alcance un carácter supremo y profundamente artístico,

desnudo tendrá que llegar el artista que abrazando el desnudo lo convierta en la impronta que marcará lo más sublime o trágico de su destino.

#### **1.2.6.1. EL DESNUDO COMO TEMA EN EL ARTE DE LOS RENACENTISTAS FLORENTINOS**

Iniciemos preguntándonos ¿Qué llevó a los artistas renacentistas florentinos a centrar todo su talento en la representación del cuerpo humano y qué hay en la misma que la haga diferente de las muchas que ya se habían representado con tanta destreza en la etapa más sublime del período griego?

Importante es expresar con Bernard Berenson en su texto *Los pintores italianos del Renacimiento* que los artistas florentinos de épocas del Renacimiento ostentan el privilegio de ser grandes especialistas en el excelente manejo de todas las técnicas y manifestaciones artísticas como una universalidad necesaria para llevar al más alto nivel el arte al que se aplicaban, de allí que su arte no se agotara en la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la ciencia, su oficio implicaba gran destreza en todas las manifestaciones artísticas o técnicas que se requirieran para llevar a cabo dicho oficio.

Esta idea de concebir el arte los llevó a que sus producciones se convirtieran en exclusivas del genio que las ejecutaba y es esta la razón para que en muchas ocasiones tengan que ser estudiadas, no por la escuela o época a la que pertenecen sino por los aportes que cada personalidad le hizo al arte.

No obstante, esta particularidad, existía una preocupación común en estas genialidades que recaía en la aplicación de toda la escuela preferentemente a la pintura, y esto posibilitó un asunto importante para el arte y es el hecho de asimilar los aportes de la psicología en materia de que la experiencia de la realidad de los objetos que vemos los seres humanos desde la infancia opera a partir del *sentido del tacto*.

Este hecho es fundamental tenerlo presente porque a pesar de ser el sentido de la vista el primero en establecer contacto con los objetos que nos rodean, nuestra necesidad de dotar de conciencia la tridimensionalidad con que las cosas se nos aparecen se apacigua con la intervención del sentido del tacto,

por ser quien nos las hace aprehensibles, capturables al entendimiento humano, es decir, que sólo tocando las cosas racionalizamos la imagen que se nos proyecta en el ojo para decir de su realidad o irrealidad.

Este aporte de la psicología es consecuencia necesaria para que los artistas, una vez conocedores de este descubrimiento, consideren que hacer aprehensibles sus obras al entendimiento del espectador requiere de que se acerquen lo más posible a la construcción de la tercera dimensión a partir del uso de herramientas técnicas que generen sensaciones táctiles en la retina del que las observa, luego la maestría del artista se alcanzará cuando las imágenes que representa alcancen a estimular *la conciencia táctil* del espectador, ésta será en adelante su real preocupación.

Este centramiento de los artistas florentinos en la estimulación de la conciencia táctil en el espectador cambia rotundamente el interés del artista en sus producciones artísticas y tendrá que conducirnos a dar razones a la renuncia de los maestros a hacer que sus representaciones nos conduzcan a certificar la existencia de lo representado, la idea será hacer aceptar la existencia de lo representado estimulando el sentido del tacto y generando con ello sensaciones placenteras devenidas de su observación.

Nada más erróneo que proceder frente a la obra de estos Maestros reparando en cánones que invoquen la belleza de lo representado en correspondencia con la realidad que le sirvió de modelo, aquí líneas, luces, sombras se usan de tal manera que busquen solidificar las imágenes con la intención de que estimulen la *imaginación táctil*, de donde se puede inferir que hay una intención paralela que habita subterráneamente en la mente de los florentinos de la época en comento que radica en captar y transmitir al observador significados de la realidad, no copias de la misma.

Y si de significados se trata, cabida tendrá la inequívoca relación que tiene esta idea con la expresada por Panofsky acerca de la *significación secundaria* presente en las obras de los artistas florentinos, ya que, estos modos y maneras de concebir y reproducir acciones y movimientos, al hacerse evidente este rompimiento entre la obligación de hacer significar la realidad y la renuncia

tajante a hacer copias de la misma, es manifestación clara de un querer que concita significación.

Esta novedosa intención artística se instaura como fundamental porque hace que prime en la obra el *sentido significante* sobre los significantes materiales o espirituales que se activan desde el momento que se exponen las obras al ojo crítico del espectador, de aquí que las preocupaciones técnicas que hasta el momento ocuparon todos los esfuerzos de los artistas al plantear una clasificación gestada en la importancia que el artista le dé al aspecto técnico o al significativo.

Esta clasificación que implica la primacía del interés del artista por lo técnico o lo significativo es la que permite, en términos berensonianos, hablar de *virtuosismo* y *naturalismo* en el arte, aquí precisamente es donde queda establecido el origen del naturalismo como corriente de pensamiento artístico y de la cual habíamos hablado ampliamente en acápites iniciales.

Del *virtuosismo* dice que es la manifestación artística que concibe que es la habilidad y la destreza técnica la que hace que se declare la genialidad de un artista, es decir que, si se define que la aplicación juiciosa de la técnica es arte, artista será aquel que se aplique juiciosamente a ella, el copista cabría dentro de esta definición, a pesar de ser copista, al privilegiar esta definición la aplicación juiciosa a la técnica.

Sobre el "*naturalismo*" sostiene que el cultivo del arte funciona sólo como instrumento para el logro de su real propósito que es la investigación científica, allí agota sus esfuerzos el artista que acoge este pensamiento liberándose de paso de cualquier compromiso con la significación espiritual y material, en términos generales *sentido significante*, que para artistas como Giotto fueron fundamentales, "Lo que pinta el científico – esto es, al naturalista – no responde al propósito de depararnos lo que sólo es privativo del arte, las cualidades de irradiación vital de los objetos, sino simplemente la reproducción de esos objetos tal cuales son."<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Bernard Berenson. Pintores italianos del Renacimiento (Barcelona: Librería Argos, 1954), 61.

Considerar la idea de Berenson nos permite adscribir a artistas como Leonardo o Miguel Ángel al naturalismo extendido conceptualmente, sobretodo, si se piensa que los numerosos e ingentes esfuerzos de dichos artistas, caso de Leonardo con sus dibujos naturalistas de tipo científico, sus observaciones y registros de plantas, animales, procesos industriales y anatomía, o como los trabajos de Uccello, que reproducen objetos tal cual son, sus estudios de anatomía y perspectiva y los alcances científicos en materia de psicología ampliaron el campo conceptual del naturalismo, pues al artista científico le tocará echar mano de todos los aportes que sirvan para registrar en sus obras *valores táctiles* y de algún recurso propicio que le permita inyectar *sentido significativa* a las mismas como única vía para transmitir sensaciones al espectador.

Y ese fenómeno que acabamos de nombrar como propicio lo dotan de sentido aquellos artistas florentinos que se adscribieron a las dos vertientes clasificatorias del arte mencionadas y que sin restarle mérito y de manera independiente siguieron dándole presencia a los *valores táctiles* y al *sentido significativa* a la gran producción de sus obras.

#### **1.2.6.2. EL DESNUDO EN MIGUEL ÁNGEL: INSTRUMENTO DE MOVILIZACIÓN DE SUFRIMIENTOS HUMANOS**

Después de lo acontecido con los desarrollos alcanzados por los artistas griegos en materia de representación del cuerpo humano desnudo, desde preocupaciones estéticas diferentes, pocos entendieron el tratamiento del mismo como Miguel Ángel al ser él quien mejor supo en su época hacer confluír valores táctiles y significantes materiales a las formas que le imprimió al cuerpo humano desnudo.

Valores llevados por el Maestro a su más alta expresión y alto grado del sentido de captación de las posibilidades humanas, es de anotar que el énfasis impuesto al ámbito de los valores táctiles y su profundo interés por lo referente a valores de movimiento, obedecen a su pasión y a la vocación que lo obsesionó durante toda su vida y que fue el arte de la escultura, habrá que

reconocer que muchos de sus trabajos en dibujo y pintura fungieron como estudios previos a sus proyectos escultóricos.

En el desnudo encontró Miguel Ángel el medio más propicio para expresar con mayor contundencia comunicativa valores móviles y sentido significativo a las formas predilectas que abundantemente representó, en sus desnudos el espectador siempre ha tenido la posibilidad de excitar su imaginación táctil como en muy escasas obras lo ha podido hacer, pues pocos artistas son tan directos en el propósito de que lo representado actúe de manera inmediata en los sentidos de la mente que observa.

Y es razonable expresarnos así porque su sentido de lo materialmente significativo combinado con su extraordinario poder para representarlo y con la excelsa capacidad plástica que lo identificaba son garantía de contundentes resultados, en conexidad con ello sus trabajos experimentan el valor agregado de un ideal de belleza contentivo de lo humano en sociedad que hace de sus representaciones aspiraciones sublimes hacia el logro de mundos posibles únicamente desde un arte que a lo táctil, a lo móvil y a lo significativo le agrega contenidos de índole ideológica, por ello sus desnudos desbordan la envoltura que los contiene y aparecen robustos, viriles y más dinámicos que lo que la vista estaba acostumbrada a captar.

El desnudo desde el Buonarroti, se estatuye inmerso en una historia que ha producido y sigue produciendo abundante obra con el fin de comprenderlo, en él hay un sinnúmero de elementos estéticos significativos que hasta en su tiempo llevaron a que se tuviera que defender y proteger su obra ante los intentos destructivos de algunos dignatarios de la iglesia romana, y es que en él, los elementos estéticos que fueron preocupación de los renacentistas florentinos y que también fueron su preocupación, se hibridan con elementos externos enraizados en un arte sometido al fenómeno del contrato laboral con las consiguientes afectaciones para la producción de su obra.

Mucho tendrá que decirnos ese desnudo estorbado y manipulado por las órdenes de algunos de los papas que participaron de su proyecto de vida, entre ellos Julio II y Clemente VII, que bajo razones de distinta índole,

desconcentraron su energía encargándole trabajos y proyectos alternos que impedían otros que a él le apasionaban y que ya había iniciado, contaminando de alguna manera su capacidad de transmitirnos, valores táctiles, de movimiento y sentido significativo en sí y para sí, estimulando de esta forma una comunicación permeada por un significativo material, incluso espiritual contentivo de ira, amargura, desilusión, dolor y malestares de todo tipo que acusarán sensaciones de impotencia, sufrimiento, debilidad y temor que llenarán la imagen que en últimas percibirá sensorialmente el observador.

Imponerle a un artista y a un arte pleno de significantes vitales, que recree un tema que llegue al espectador con significantes de dolor y muerte es poner en serios aprietos a ese artista, que terminará evidenciando en su composición, no sólo como lo mencionábamos anteriormente sentimientos de desgano y disgusto, sino que la representación se ofrecerá contradictoria, incoherente y tristemente falsa, como lo que se deduce de una observación profunda de la siguiente imagen, ya referencia dentro del texto, en la que la sola arrogancia que manifiesta San Pedro aparece ante nuestros ojos desatinada.



Miguel Ángel. La crucifixión de San Pedro. Aquí es enfático Berenson al decir "El arte debe ser, esencialmente, comunicación y estímulo de vida. Si se hace tema en él del dolor y la muerte, forzoso es que éstos aparezcan como manifestaciones e inferencias llenas de resolución y energía", lo que hace incoherente la composición al imprimirle demasiada vitalidad a un tema de dolor.

Razones tenemos ahora para considerar que a partir de situaciones como las descritas se funda en el proceder miguelangelesco la posible idea de considerar, entre muchas que podamos desconocer, el desnudo como instrumento de redención de propios sufrimientos humanos.

## 2. LA FORMA EN LA OBRA DEL MAESTRO RENACENTISTA

### 2.1. EL CONCEPTO DE “FORMA” COMO ELEMENTO ESTÉTICO FUNDAMENTAL EN LA OBRA DE ARTE NATURALISTA

Se ha dado en llamar *forma* a la apariencia externa con que se nos presentan las cosas, de tal manera que por medio de ella obtenemos información del aspecto de todo lo que constituye el entorno que nos rodea y del mismo sabemos que se compone por multitud de elementos tanto naturales como artificiales (árboles, casas, animales, cosas, etc.) que tienen distintas formas, en esencia la *forma* es la identidad de cada cosa.

Al sentido vulgar de la definición, se suman una serie de acepciones más, que hacen que el término experimente amplias, y complejas interpretaciones por ser propio de los intereses de muchas disciplinas, entre ellas, la filosofía y la literatura que desde sus especificidades han desplegado importantes desarrollos teóricos, los que consideramos que aunque son profundamente interesantes no resulta necesario precisarlos en esta investigación al no ajustarse a lo propuesto en los objetivos de la misma, de allí que nuestra decisión sea limitarnos sólo a abordar lo referente al concepto en mención dentro de lo que el arte en su condición de naturalista ha considerado.

En artes el término *forma* está referido de manera directa a valores de expresión, que como ya lo habíamos anticipado en el capítulo anterior se traducen en valores táctiles constituidos por líneas, luces, sombras y sentidos significantes en sus particularidades de material y espiritual, aplicados de tal manera que sometidos a la vista del observador palpita en ella el alma del artista, en esencia la *forma* deriva en el instrumento para comunicar emociones y producir emociones en el sujeto que observa y aprecia el arte.

Es innegable que la *forma* tiene que ver con la disposición que de esos elementos plásticos básicos que ya mencionamos, valores táctiles y sentido significativo, hace el artista con el fin de proponer a la percepción sensorial del sujeto observador su punto de vista independiente y autónomo de los objetos sensibles que representa.

Basados en los anteriores criterios nos sentimos autorizados para expresar, que por lo menos en artes desde la concepción que lo estamos abordando, por forma podemos entender la captura hecha imagen, de los objetos sensibles según el punto de vista del artista, quien sometido a procesos racionales dota de sentido significativo sus representaciones con la intención de afectar sentimientos de placer estético a través de sensibilizar la percepción visual e intelectual del sujeto que observa.

Comprensible es, que el artista naturalista miguelangelesco se incline por la producción de imágenes humanas que, atendiendo a su punto de vista, recreen posiciones anatómicas intencionalmente forzadas respondiendo a fines netamente comunicativos, caso del recurso del escorzo como captura compleja del cuerpo observado y pleno de sentido significativo.

“La palabra escorzo viene por derivación regresiva del verbo escorzar, y éste del italiano *scorciare* que procede del latín *excurtiare* (acortar). En efecto, escorzar es representar, acortando según las leyes de la perspectiva, las cosas que se extienden en perpendicular o en oblicuo al plano del papel o el lienzo sobre el que un pintor pinta. *Excurtiare* se forma sobre el latín *curtus* (truncado, cortado).”<sup>42</sup>



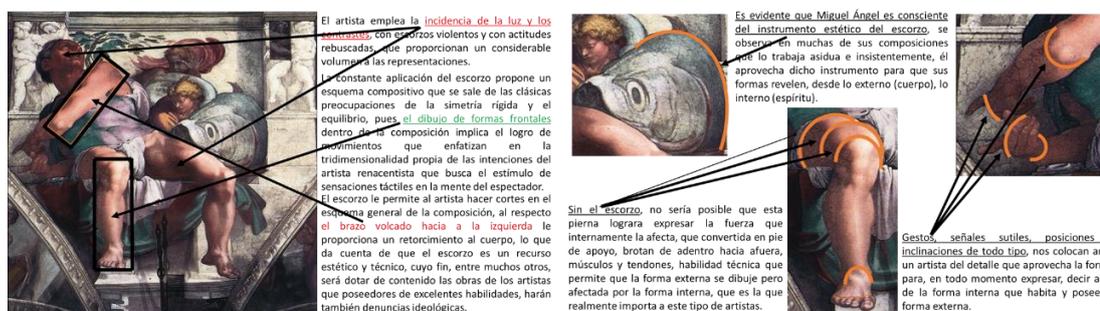
43

El escorzo como forma recurrente en las producciones miguelangelescas, bajo la óptica de la definición que nos aventuramos a construir, es la *forma* por

<sup>42</sup> etimologias.dechile.net  
<sup>43</sup> Miguel Ángel Maure Rubio, “Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. “Un análisis desde la geometría””, *Arte, Individuo y Sociedad*. 2016, 28(2) 253.257. Disponible en <http://www.themorgan.org/works/codex/huygens/page/155>

excelencia para el Maestro, ya que, a partir de su dominio podrá extremar movimientos corporales humanos que expresen significantes de dolor y sufrimiento que se materialicen en la percepción sensorial del observador.

La obra a continuación da cuenta de la intención del artista renacentista que no se agota en el dominio de meras habilidades técnicas, de allí que adquiridas con solvencia las leyes del arte, las use para dotar de contenido sus composiciones, pues una cosa significa una figura que se muestra completamente tranquila y reposada y otra significan aquellas formas que se ofrecen complejas e intranquilas a la vista del espectador, obvio que el artista en unas y otras, como ser pensante que es, quiera expresarse de formas completamente diferentes.



44

## 2.2. LA FORMA EN EL ARTE FLORENTINO RENACENTISTA: UNA CONDICIÓN PARA ENTENDER LAS FORMAS MIGUELANGELESCAS

Iniciemos comentando que “Los grandes maestros florentinos concentraron todos sus esfuerzos única y exclusivamente en la forma. Por consiguiente, estamos obligados a creer que, en sus obras al menos, la forma constituye la principal fuente de nuestro placer estético”<sup>45</sup>.

Podría objetarse esta idea en cuanto al hecho de que el mismo placer, o un placer superior tendría que abrigarnos cuando observamos lo representado directamente en la realidad, pero a lo observado en la realidad se le escapan algunos asuntos que requiere este placer del que hablamos, y ello en cuanto a

<sup>44</sup> Miguel Ángel. *Jonás*. Fresco que hace parte de la composición artística de la Capilla Sixtina, se encuentra ubicado en el techo.

<sup>45</sup> Bernard Berenson. *Pintores italianos del Renacimiento* (Barcelona: Librería Argos, 1954), 46.

que la realidad se nos presenta continua, móvil y cambiante, lo que impide que nuestra observación se estacione para extasiarse, lo que hace que el placer que deviene de la directa observación de la naturaleza se desvanezca cuando se desvanecen las condiciones físicas y naturales que activaron en nuestro cerebro sensaciones placenteras.

Con el arte aquello que nos produce placer, al ser capturado, aprehendido, intensifica nuestro placer por la posibilidad que tenemos de volver a observarlo, de reflexionarlo bajo otras sensaciones y otros puntos de vista, al variar lo observado hoy el día de mañana, es decir, que a pesar de la inmovilidad de lo representado es abundantemente móvil la conciencia sensorial placentera que nos produce cada observación, el arte permite la perdurabilidad de sensaciones de placer a través de capturas de instantes que se intensifican cada vez que observamos lo representado, esto hace que existan momentos donde se valore más la imagen que el objeto mismo, y con respecto a la *forma*...

*“... este es precisamente el papel que la misma desempeña en la pintura: conduce el objeto representado a un mayor coeficiente de realidad, con la consiguiente fruición del aceleramiento en el proceso psíquico y la jubilosa sensación de un acrecentamiento de capacidad en el observador. (De aquí, digámoslo de paso, que nos cause mayor placer un objeto pintado que el objeto mismo)”<sup>46</sup>.*

Este descubrimiento, debe ser analizado en sus fundamentos reconociendo, como lo hicimos, al cuerpo humano como *tema* en la obra miguelangelesca, aclarado esto hilemos nuestras ideas teniendo en cuenta el momento importante de considerar la *forma* corporal humana como forma por excelencia, o mejor, cuando se convirtió la forma corporal humana en su desnudez, en la significación material de las formas<sup>47</sup> en esta importante escuela.

La segunda generación de artistas naturalistas renacentistas florentinos del período 1460 – 1490 destaca, dentro de sus características, por ser profesionales cuya vocación, en sus inicios, es fundamentalmente proclive a la ciencia, esta característica es importante porque ese interés tan marcado por la

---

<sup>46</sup> Bernard Berenson. Pintores italianos del Renacimiento (Barcelona: Librería Argos, 1954), 47.

<sup>47</sup> *Ibíd.* Pág. 84.

ciencia hizo que ese científico por vocación que usa el arte para obtener logros en anatomía humana lograra importantes resultados para el arte, por la necesidad de comprender el funcionamiento del cuerpo humano se consideró su representación como un asunto anatómico, fisiológico, constituido de huesos, músculos y articulaciones, forma es en un primer momento la que nos ofrece el cuerpo estático, luego dichas formas producirán figuras inmóviles, en esencia científicas, dibujar un torso, una pierna, el esqueleto humano, tendrá sentido en dichos propósitos.

Vital resultó este primer acercamiento a las formas corporales humanas, porque funda un segundo momento a partir del instante en que esas formas constituidas de huesos, músculos y articulaciones, sometidas a estudio y en manos de mentes curiosas, que suponiendo que con la halada de un tendón notaron la contracción de un músculo y la variación de su apariencia y que los cambios en la forma fueron evidentes, esto necesariamente tuvo que implicar entender que la forma, en cuanto al cuerpo humano se refiere, no es estática.

Si las formas pueden variar, una vez sometidas a tensiones musculares por determinadas acciones, posible es que la figura representada por el artista recree sensaciones de movimiento sirviéndose con destreza de líneas, luces y sombras para expresar valores táctiles<sup>48</sup>, además de usar de las formas que escorzadas logren un mayor estímulo imaginativo en la mente del observador.

Razones encontrará el gusto de un artista como Miguel Ángel por formas extremas que representen cuerpos vitales que evocan almas sufrientes, que se revuelcan en el cuerpo, que lo hacen contraer y serpentear, recurso plástico que denota las profundas intenciones del Maestro de causar conmoción interior en el espíritu del que las observa, pues son estas formas las que mejor responden a lo no estático del cuerpo humano una vez se libera su representación del mero proceder científico al que estaba sometido por parte de los interesados en la ciencia.

---

<sup>48</sup> Bernard Berenson. Pintores italianos del Renacimiento (Barcelona: Librería Argos, 1954), 68.

## 2.3. MIGUEL ÁNGEL: EL NEOPLATONISMO Y LA FORMA

### 2.3.1. EL CONCEPTO DE NEOPLATONISMO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y APORTES ESTÉTICOS AL ARTE RENACENTISTA DE CORTE NATURALISTA

“Los hombres de finales del mundo antiguo, sean éstos paganos o cristianos. Hay un tema obsesivo que aparece una y otra vez en la obra de los espíritus más representativos de la época imperial romana.”<sup>49</sup> El tema que les preocupa se hace evidente en el sinnúmero de reflexiones que consignan por escrito pensadores que hablan, de desgarramiento interior, de desasosiego espiritual, de hastío de los males del mundo, a los que se refiere Sócrates en boca de Platón como “propios de la naturaleza mortal y a este mundo que nos tocó en suerte habitar y del cual tenemos que huir con la mayor celeridad, huida que consiste en hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible por medio de la inteligencia”<sup>50</sup>, expresiones que se reducen a la siguiente problemática. “El hombre está ansioso de salvación.”<sup>51</sup>

Salvación que en el contexto histórico debe ser entendida como un hacerse semejante a Dios a través de la inteligencia y valiéndose de la práctica de la virtud (justicia, prudencia, sabiduría y templanza), el conocimiento de virtudes como la justicia, por ejemplo, nos hace más cercanos a Dios, se trata de un salvarse en términos de estar a salvo con Dios y estar a salvo en la ciudad, de allí que pueda considerarse salvación a través de una vida dedicada a disciplinas como la ciencia y el arte.

Problemática de semejante magnitud implicó búsquedas de distinta índole que tenían como objetivo encontrarle respuesta a la pregunta ¿Qué camino conduce a esa anhelada salvación?<sup>52</sup> Las alternativas de solución a esta

---

<sup>49</sup> José Alsina Clota. El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 19.

<sup>50</sup> Platón. Diálogos V. El Teeteto (España: Gredos, 1988), 244. (176<sup>b</sup><sub>1-3</sub>)

<sup>51</sup> José Alsina Clota. El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 21.

<sup>52</sup> *Ibíd.* Pág. 21.

pregunta derivaron, casi de manera unívoca, en el recogimiento, la huida del mundo, la soledad.

Necesario es considerar las razones que llevaron a estos pensadores a desplegar teoría sobre estas problemáticas, en el sentido de hacer evidente cuáles fueron los cambios paradigmáticos que pusieron en crisis los pilares ideológicos que le dieron sustento al sentido de la vida y de la existencia humana, asunto que en esencia son fuente del desasosiego y el desgarramiento interior.

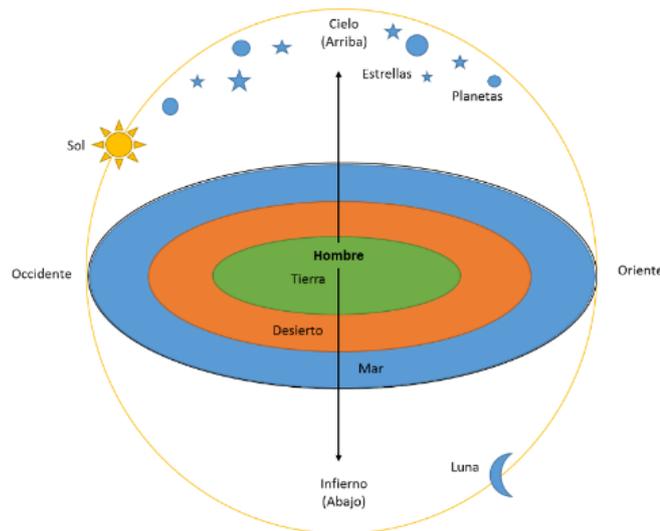
Procedamos, expresando que la crisis que aquí se plantea nos permite inferir con altos grados de certeza que lo que está en juego es la espiritualidad humana y precisado el problema aceptemos que lo trascendental de la reflexión es encontrar razones que sustenten la crisis, de manera que atendiendo a esta intención dotemos de sentido la huida de los hombres de la época al recogimiento como único camino hacia la salvación.

Así las cosas, resaltemos por lo menos tres asuntos trascendentales que pueden ser los móviles de tan profunda crisis, mismos que están directamente referidos al problema del hombre y su relación con el cosmos.

En primera instancia está la concepción homero-hesiódica del cosmos y digamos que la tierra es como un disco plano rodeado por una especie de aro constituido de agua, todo ello, cubierto por una especie de domo que cubre el arriba y el debajo de esa tierra, la bóveda de arriba es el cielo y la de abajo es el Hades o mundo de los muertos<sup>53</sup>, el hombre habita la tierra como un ser creado, centrado, y soportado en un mundo que es centro del universo, asentado en piso que le permite saber que el bien habita arriba y el mal está abajo, y si el mal no está en él hay tranquilidad espiritual y sentido de existencia.

---

<sup>53</sup> José Alsina Clota. El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 23.

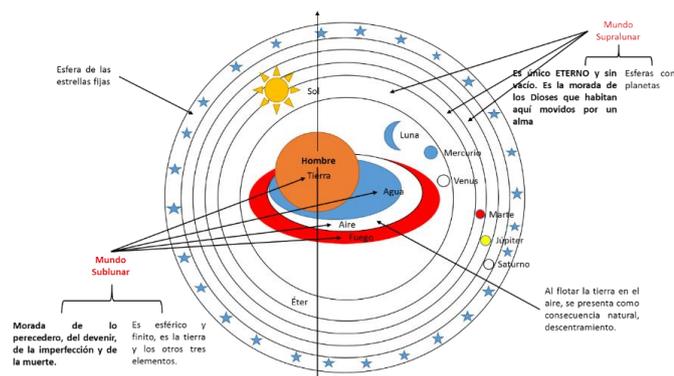


54

En segunda instancia pensadores posteriores a Homero y Hesíodo comienzan a plantear tesis que sostienen que la tierra no es el centro del universo, tesis que se consolidan en Aristóteles quien concibe un cosmos en el que la tierra flota en el aire entre una morada supralunar y otra infralunar, la primera es la morada de los dioses que tienen presencia allí movidos por un alma, la segunda es la morada de lo perecedero, del devenir, de la imperfección y de la muerte<sup>55</sup>, el hombre habita la tierra como ser creado, descentrado porque el mundo que lo soporta ha dejado de ser el centro, asentado en un piso esquivo que flota en el aire de la misma manera que lo hace el cosmos al no ser el centro, este descentramiento implica un desplazamiento significativo, ya que, lo que en esencia se desplaza es el mundo de la imperfección que pasa de habitar en el Hades a habitar la tierra y con ésta al hombre que comienza a saberse imperfecto, perecedero y mortal, de donde puede inferirse que los soportes espirituales dejan sensiblemente afectado el sentido de la existencia humana, ya que, flotarán en el aire, o mejor se quedan sin piso.

<sup>54</sup> Dibujo diseñado por el autor de la tesis atendiendo la concepción homero-hesíodica del cosmos.

<sup>55</sup> José Alsina Clota. *El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo* (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 24.



56

En tercera instancia y en aras de consolidar los móviles originarios de la crisis, terminemos comentando que las teorías del cosmos en su camino evolutivo se manifiestan significativamente en los contenidos teóricos de la doctrina de la simpatía (*sympátheia*), que la entiende, a diferencia de otras acepciones sobre el mismo término, como “lazo de unión de todos los elementos del cosmos”<sup>57</sup>, lazo que comienza a pensarse como regido por unas fuerzas (*dinámeys*) extrañas, sobrenaturales si se quiere, que le abren el camino a un serie de divagaciones que terminan permitiendo que se piense en fuerzas ocultas (*ocultismo*) e incluso que se dé validez a teorías que piensen en el poder milagroso de los dioses a las cuales se adscriben algunas de las más destacadas mentes de la época<sup>58</sup>.

Entiéndase como digresión, que no extraña, según lo expresado que pensadores como Epicteto, defina la simpatía en sus *Diatribas a la simpatía* “como un algo por el cual están estrechamente unidas todas las realidades, pues los fenómenos terrestres experimentan la influencia de los fenómenos celestes porque la mirada de Dios lo abarca todo y nadie escapa a ella”<sup>59</sup>, destacándose como fundamental esa mención directa de Dios en el transcurso de ese lazo de unión.

Lo interesante de este giro en el pensamiento que constituye la relación hombre y cosmos en el que el hombre se sabe descentrado del universo,

<sup>56</sup> Dibujo diseñado por el autor de la tesis atendiendo la concepción aristotélica del cosmos.

<sup>57</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía* (España: Editorial Ariel S.A., 2001), 3289-3291.

<sup>58</sup> José Alsina Clota. *El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo* (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 24-5.

<sup>59</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía* (España: Editorial Ariel S.A., 2001), 3289-3291.

habitante de la imperfección, sin piso donde soportarse espiritualmente, ahora reclama con urgencia a un hombre que tendrá que *creer*, no sólo en actos milagrosos, sino que tendrá que dotar de sentido su espiritualidad dándole “explicación científica” a los fenómenos, no propiamente desde la ciencia, si desde la astrología, el ocultismo y la magia, verificándose aquí un significativo desplazamiento en las relaciones del hombre con el conocimiento en cuanto a que sus intereses intelectivos girarán en torno a lo prácticos que puedan resultar los mismos para desentrañar los entresijos del destino y lograr de alguna manera un acercamiento a la divinidad<sup>60</sup>.

Fundamental entender que lo que está en juego aquí, es la crisis de la ciencia, pues el estatus mantenido por la ciencia racional y especulativa aristotélica cede terreno frente a la nueva ciencia que se reclama como práctica y cuyo objeto se funda en convertirse en la herramienta más efectiva para alcanzar la salvación, ...

*... “porque ahora la salvación, la sôtería, será la finalidad por todos buscada. Conseguir que el alma vuelva a su lugar de origen. O como dirá Plotino: “Hay que remontarse de nuevo al Bien al que tiende el alma.””<sup>61</sup>*

La finalidad que se dice, por todos buscada en la vía de alcanzar la salvación, no sólo será un asunto que afecte a la ciencia como tal, también ofuscará el hacer filosófico, que ahora invadido de soterización se cargará de un profundo contenido religioso, sustentado sobre la base de una metodología sincrética que soportará, contenidos ideológicos de diversas escuelas que auscultados juiciosamente se consideren ajustados a las nuevas intenciones, así como se rechazarán aquellos que se aparten de las mismas, lo trascendental de esta metodología será el sentimiento identificatorio con los contenidos platónicos, particularmente los desarrollados en el *Timeo*, en donde encontrará la fuente conceptual de su propuesta doctrinaria<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> José Alsina Clota. *El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo* (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 25-6.

<sup>61</sup> *Ibíd.* Pág. 26.

<sup>62</sup> *Ibíd.* Pág. 27.

De Platón resultará interesante para el nuevo pensar filosófico en clave neoplatónica, por lo menos entre muchos, tres problemas que serán pilares de los nuevos contenidos ideológicos de dicha corriente de pensamiento.

- *Su concepción de la existencia de un Dios (demiurgo) creador y un mundo creado por él, dotado de un alma en la que habita la razón y de un cuerpo en el que habita el alma, de donde siendo coherentes con el discurso “debemos afirmar que este universo llegó a ser verdaderamente un viviente provisto de alma y razón por la providencia divina.”<sup>63</sup>*
- *Su idea de unos dioses creados, por voluntad divina, dotados de capacidad para la creación de los demás seres vivientes, la idea de la creación de estos dioses por el poder de Dios (demiurgo), responde al hecho de que estos seres vivientes siendo imagen sensible del dios inteligible, no pueden igualar de ninguna manera la naturaleza divina, por ello son mortales, perecederos e imperfectos.*
- *Que dentro de las intenciones divinas esté el insuflarle a una especie en particular, dentro de la generalidad de seres vivientes, a quienes se habrá de llamar hombres, distintas afecciones del alma representadas en sentimientos de placer, dolor, temor e ira<sup>64</sup>, afecciones que en un hombre abandonado al deseo y la pasión, lo regirán haciéndolo engendrar doctrinas mortales que lo volverán lo más mortal posible, pero que aplicado al aprendizaje y a los pensamientos verdaderos las regirá pudiendo así, establecer contacto con la verdad, participar de la inmortalidad, cultivarse en orden al dios que habita en él<sup>65</sup>, aprendizaje que se traducirá, para el ser que por voluntad divina contiene un alma proclive al conocimiento, en conocimiento de Dios.*

Las problemáticas señaladas serán interés de una serie de pensadores que fungirán históricamente como el grupo de *preneoplatónicos* que con sus desarrollos teóricos sentarán las bases de lo que se convertirá en la corriente de pensamiento conocida como *neoplatonismo*, entre ellos, importante señalar a Posidonio, Antíoco de Ascalona, Filón, Albino, Plutarco y Numenio y dentro del grupo en comento resaltar los aportes doctrinarios de Filón, esencialmente por su insistencia en la base de su doctrina, en que “la auténtica finalidad de la

---

<sup>63</sup> Platón. Diálogos VI. El Timeo (España: Gredos, 1988), 30**b**<sub>3-6</sub>.

<sup>64</sup> *Ibíd.* 42**a**<sub>1-5</sub>.

<sup>65</sup> *Ibíd.* 90**b**<sub>2-8</sub>**c**<sub>1-5</sub>.

sabiduría es – y en ello coincide con las grandes aspiraciones de la época – *ver a Dios.*”<sup>66</sup>

También es necesario destacar las ideas de Albino en la intención de enfatizar que el ejercicio de la filosofía, más que una profesión, es un estilo de vida que tiene como fundamento asemejarse a Dios y que el filósofo puede considerarse una representación del demiurgo platónico en la tierra<sup>67</sup>.

Pero realmente interesante, dentro de este proceso de teologización de la filosofía, resultan ser los fundamentos doctrinarios de la *gnosis*, que muy sucintamente presentamos en lo que la discusión apunta como aportes al neoplatonismo que es nuestro interés fundamental, aunque reconocemos que es complejo su tratamiento por las contradicciones que dicha doctrina plantea al interior de sus tesis, además por que las dos vertientes *gnosis* mística (cristiana) y *gnosis* pagana (hermetismo) en las que se dividió recrean sensibles diferencias en cuanto al concepto de salvación, para la primera la salvación del hombre proviene de una “revelación aunada a la necesidad de un salvador externo”<sup>68</sup>, para la segunda proviene de una “iluminación alcanzada en estado de trance, pero aunada a fuerzas internas porque Dios vive en el hombre”<sup>69</sup>.

Abandonemos esas problemáticas y continuemos diciendo que la *gnosis* es considerada como una corriente especulativa que comienza a militar alrededor del álgido siglo I aC., en el que se están gestando estas problemáticas, de la misma se dice que fue una secta que practicaba el conocimiento secreto de los misterios del mundo y su creación, conocimiento que considerado desde una concepción general de la *gnosis*, está reservado sólo a un grupo de hombres escogidos por sus potenciales características al ser un conocimiento que no se

---

<sup>66</sup> José Alsina Clota. 1989. *El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo* (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 32.

<sup>67</sup> *Ibíd.* Pág. 34.

<sup>68</sup> *Ibíd.* Pág. 37-8.

<sup>69</sup> *Ibíd.* Pág. 39.

alcanza a partir de procedimientos racionales, sino sólo por la vía de la *revelación*<sup>70</sup>.

Sus planteamientos teóricos se sostienen bajo la premisa de que existe en el hombre, a la manera que lo expresa Platón en el *Timeo* una centella divina, que puede ser entendida porque en el hombre platónico habita Dios, y en línea con el filósofo continúan expresando que, por algunos avatares ha caído, como en el *Fedro* platónico, de su procedencia original en este mundo malvado, por la maldad de un demiurgo que apartado del modelo divino lo creó, de allí que se insista nuevamente con Platón en la necesidad de que ese hombre contaminado de maldad eleve su alma permitiéndole salir de esa cárcel en la que se convierte su cuerpo al negarle el conocimiento de Dios<sup>71</sup>.

Dentro de este rastreo de los antecedentes que fundamentan el concepto de neoplatonismo, consideramos están fundadas las bases teóricas y dadas las condiciones históricas y de contexto para que aparezca la figura de Plotino como el gran promotor de una corriente de tipo espiritualista de corte platónico, destacada por la divulgación de una nueva visión del filósofo griego, de su perdurabilidad en el tiempo y de la importancia de sus ideas en la historia, corriente que se ha dado en llamar **neoplatonismo**.

Y es importante el énfasis en este pensador egipcio de 205-270 dC., porque no sólo extrema las doctrinas platónicas bajo su óptica interpretativa, sino que las vitaliza en su manera de comportarse y concebir su propia vida, convirtiéndose en el objeto viviente en el que confluyen y se configuran de manera práctica, los planteamientos espirituales de la filosofía de la época en que se formó, su pensamiento es el resultado de un serie de postulados que sincréticamente conforman sus tesis, en él habitan las ideas de Platón, Parménides y Filebo, por mencionar algunos pensadores, llevadas a su máxima expresión por su particular estilo de vida.

---

<sup>70</sup> José Alsina Clota. *El neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo* (España: ANTHROPOS Editorial del hombre, 1989), 34.

<sup>71</sup> *Ibíd.* Pág. 34-5.

Al respecto pensemos nada más en la teatralización a través de su vida del postulado platónico que considera el cuerpo como algo que hay que rechazar por ser la cárcel del alma en su camino al conocimiento de Dios, a través de la cita de Alsina Clota sobre un comentario biográfico de Porfirio su gran discípulo:

*“Plotino, el filósofo contemporáneo nuestro, parecía avergonzarse de tener un cuerpo (hóti en sômati eíê). A partir de este sentimiento, rehusaba contar nada acerca de sus padres, de su familia o de su patria. No podía soportar ni a pintores ni a escultores, de modo que en una ocasión en que Amelio le pidió permiso para que se hiciera su retrato, repuso: “¿No es bastante tener que soportar la imagen que nos ha impuesto la naturaleza como para que tengamos que permitir que de esa imagen quede otra imagen más duradera?””<sup>72</sup>*

Es también importante este pensador, por los valiosos aportes que a nivel estético le hace al arte de aquellos artistas renacentistas que se interesarán, como Miguel Ángel, en un arte que sea vehículo de salvación espiritual, asunto que está dentro de nuestros intereses investigativos por ser la fuente filosófica de la que beberán estos maestros del arte.

Frente a la belleza, comenta el pensador, que debe tener como principio fundante el ser abarcante, porque no se puede agotar en el ámbito de las cosas visibles, ni en asuntos de medidas y proporciones como lo plantearon muchos de los grandes de la filosofía griega, al parecer de Plotino, existen “cosas” que son bellas y no se adscriben a estas características, luego si nos atuviéramos estrictamente a estas exigencias, estarían excluidas, por ello es fundamental nuestra insistencia en que lo bello en Plotino es necesariamente abarcante.

Y es abarcante porque lo bello se corresponde con lo divino que lo cubre todo, es decir, lo bello se hace manifiesto y se reconoce a primera vista sólo cuando cubierto por la belleza que hay en el alma se ajusta a ella haciendo que las *formas* que se presentan a nuestra vista participen, correspondan y se cubran con la *forma* divina.

---

<sup>72</sup> José Alsina Clota. El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo. (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 43.

En esencia, lo dicho hasta aquí quiere establecerse como la declaración plotiniana que sostiene que todo tiene *forma*, hasta lo informe debe ajustarse por el dominio de la razón a una *forma*, y si ello es así ¿Cómo explicar entonces lo feo? Y al respecto el pensador egipcio da la respuesta con alto grado de contundencia diciendo que lo feo se concibe como aquello que de alguna manera se resistió a dejarse conformar del todo por la *forma*<sup>73</sup>.

Lo que va en línea con la idea de que si se piensa específicamente en el *cuerpo como forma*, éste sería bello sólo si se establece una “comuni3n con una raz3n originaria de seres divinos”<sup>74</sup> o lo que deriva en la idea de que el cuerpo bello es aquel que ajusta, adecúa, hace acorde su forma exterior con la forma interior del cuerpo que lo contiene, forma interior que aunque incorp3rea, porque no es perceptible por los sentidos, bajo un proceso de abstracci3n, domina aquello incorp3reo y lo ajusta a lo corp3reo, de tal manera que al ser ese cuerpo observado por el alma hace sentir al cuerpo una serie de *emociones* manifestadas a trav3s de un placer, una sacudida, una conmoci3n, esto explica por qu3 la belleza de los cuerpos, aunque todos estemos invitados a observarla, todos no tenemos la disposici3n espiritual de percibir o de sentir lo mismo<sup>75</sup>.

“Pero el objeto de estas *emociones* ¿Cuál es? No es una figura, un color, una magnitud, sino el alma, que ““carece de color” ella misma est3 en posesi3n de la morigeraci3n sin color y del “esplendor” sin color de las dem3s virtudes, siempre que veáis en vosotros mismos u observ3is en otro grandeza de alma, car3cter justo, morigeraci3n pura, hombradía de masculino rostro, gravedad y, bajo un revestimiento de pudor, un temple intrépido, bonancible e impasible y, resplandeciendo sobre todo esto, la divinal inteligencia.”<sup>76</sup>, virtudes todas ellas si se quiere, amigas de placeres puros, que superan el cuerpo.

Y es fundamental esta superaci3n de lo corporal porque ella est3 mezclada en extremo por lo material, que es lo que convierte la *forma* en algo distinto a lo

---

<sup>73</sup> Plotino. *En3adas*, tomo I. (Espa3a: Editorial Gredos, S.A., 1982), 279 (15<sub>5-6</sub>).

<sup>74</sup> *Ib3d.* P3g. 279 (25<sub>6-7</sub>).

<sup>75</sup> *Ib3d.* P3g. 280-2 (5, 10, 15, 20).

<sup>76</sup> *Ib3d.* P3g. 283 (5<sub>6-7</sub>, 10<sub>1-6</sub>, 15<sub>1-4</sub>).

que su *forma* interior le exige, negándola de tal manera que termina fusionándola o mejor conformándola con todo lo que habita en lo inferior, que no sólo le hace sobrevenir a la forma la fealdad, sino que le añade turbación, temor, envidia y toda la serie de pensamientos de mortalidad y de bajeza, plagada de placeres no puros completamente anclados al cuerpo y experimentados por el cuerpo.

De lo planteado, podemos considerar, que un artista como Miguel Ángel influenciado por las escuelas filosóficas de las que fueron militantes sus formadores, evidencie en sus obras este tipo de contenidos teóricos, de allí que no se conforme con la adquisición de destrezas técnicas y anatómicas, sino que complejice sus formas, de tal manera que las mismas denuncien que el cuerpo afectado por placeres corporales de orden vil, expresa anclado en formas corporales, formas de índole espiritual, que en esencia son las que interesa mostrarle a espectadores imbuidos de grandeza de alma.



Claro resulta en Plotino, que es condición necesaria que todo aquello que quiera alcanzar el estatus de lo bello debe abandonar todo lo que mezcle su alma, la fusione, la inficione de lo térreo y la incline al cuerpo y a la materia<sup>78</sup>, de donde se sigue que sólo es bello aquello que, una vez se expurga, se aísla y se queda solo consigo mismo<sup>79</sup> y una vez en su mismidad el alma que aspira a ser bella procede a darle la espalda a las cosas que lo arrastran a lo inferior y lo esclavizan a atarse a los atractivos que ofrece la belleza externa.

<sup>77</sup> Fragmentos de la obra Jonás de Miguel Ángel, ya referenciados dentro de los avances de la investigación.

<sup>78</sup> Plotino. Enéadas, tomo I. (España: Editorial Gredos, S.A., 1982), 285 (45<sup>7-9</sup>).

<sup>79</sup> Ibíd. Pág. 292 (50<sup>4-6</sup>).

El ser que renuncia, que ubica los placeres en las alturas, es el ser magnánimo porque su actitud impasible, templada, lo hace desdeñoso de las cosas de acá; y deseoso de sabiduría a través de la intelección, lo impulsa a darle la espalda a las cosas de abajo y a conducir su alma a las de arriba<sup>80</sup>. Y esto es fundamental dentro de la estética que hará propia el arte renacentista de corte naturalista porque fueron estas ideas sus más enconadas preocupaciones, máxime en un artista que como Miguel Ángel está profundamente tocado por el compromiso con el destino de su espíritu una vez se extinga su cuerpo, así mismo con un arte instrumentalizado como vía para una huida de lo inferior hacia arriba donde está Dios.

Precisamente, y en línea con lo que acabamos de expresar, no podemos perder de vista que lo que identifica lo bello en el cuerpo en la estética plotiniana, es que nuestro compromiso vital y espiritual debe ser no quedarnos atrapados allí en esa belleza corporal, porque no se debe olvidar que igual no dejará de ser sólo una imagen que como sombra del alma nos distanciará de Dios, de allí que los hombres en general y el artista en particular deban huir, de las sombras del alma hacia el alma, y una vez en alma asemejarse a Dios.

Hay que huir y *retirarse* hacia sí mismo para ver lo bello, así como el buen escultor debe *retirar* todo el material que *estorba*, todo lo superfluo, lo oscuro y “labrar” tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud<sup>81</sup>.

### **2.3.2. ARTE E IDEA DE BELLEZA EN ÉPOCAS DEL MAESTRO**

Antes de entrar a detallar cuáles fueron los pilares ideológicos que definieron la idea de belleza en épocas de Miguel Ángel y que influenciaron su manera de proceder en artes, consideramos necesario, indagar por los fundamentos que los postulan como tales y por los protagonistas que los gestaron, desarrollaron y defendieron para que se instalaran con contundencia en la ilustre escuela florentina,

---

<sup>80</sup> Plotino. Enéadas, tomo I. (España: Editorial Gredos, S.A., 1982), 286 (10<sub>3-6</sub>).

<sup>81</sup> Ibíd. Pág. 291-2 (5<sub>5</sub>, 10<sub>1-6</sub>)

Es posible que no extrañe la pervivencia del legado del imperio romano en la Italia futura en lo que tiene que ver con la postulación de Roma como el “ombigo” del mundo, al parecer esta idea que cala profundamente en las mentes de los italianos está imbricada en el nacionalismo que ellos proyectarán y defenderán ante el mundo, de allí que en sintonía con dicho nacionalismo se intente negar u ocultar el nombre de Nicolás de Cusa como gestor ideológico del espiritualismo que invade las esferas estéticas del Renacimiento, incluida la cultura del siglo XV italiano<sup>82</sup>.

Innegable reconocer que existieron influencias externas para que la cultura renacentista hubiera alcanzado el estatus que hoy la historia le reconoce, y aunque las influencias existen, habrá que rastrearlas en el mundo laico y en sus representantes intelectuales, sólo de esta manera encontrarán respuestas preguntas tan necesarias como aquellas que buscan explicar el fundamento del acrecentamiento de hombres plenamente cultivados que habitaron con solvencia la Italia del siglo XV<sup>83</sup>.

Evidencias de estas influencias se manifiestan en la práctica, en Leonardo da Vinci, quien inspirado en El Cusano rechaza el *principio de autoridad* como principio metodológico del nuevo hombre de ciencia, para él éste debe distinguir muy bien entre los descubridores de origen y los imitadores o comentaristas, entendiéndose por los primeros a aquellos que realizan sus investigaciones usando la experiencia y por ello merecen el nombre de inventores, mientras los segundos perdidos en un mundo de interpretaciones y distinciones conceptuales no superan nunca el epíteto de imitadores e intérpretes, investigador será quien dentro de su metodología asuma una actitud crítica que implique un “retorno al natural entendimiento humano, a la fuerza del espíritu no corrompido” que se aleja de reclamar como propias ideas que otro ya investigó<sup>84</sup>, actitud que a la postre se convertirá en el nuevo ideal de la ciencia laica, de la cual se habla profundamente en los *Diálogos del idiota* de Nicolás de Cusa al cual se refiere Cassirer en la siguiente cita.

---

<sup>82</sup> Erns Cassirer. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ, 1957), 70.

<sup>83</sup> *Ibíd.* Pág. 70.

<sup>84</sup> *Ibíd.* Pág. 71.

*“El verdadero alimento del espíritu no está en los escritos de los otros, la auténtica sabiduría no puede ser encontrada abandonándose a una autoridad”<sup>85</sup>.*

Influencias que también se manifiestan en León Baptista Alberti, sobre todo en lo referente a sus estudios matemáticos que, desde el arte, quieren comprender el problema de aplicabilidad de la cuadratura del círculo a un dibujo ajustado a medidas y proporción, necesario es resaltar que tanto Leonardo como Alberti resultan ser fuentes consultadas y estudiadas por Miguel Ángel en su formación técnica y académica.

En sintonía con el principio cusoniano que renuncia al principio de autoridad como vía para alcanzar conocimientos significativos, los artistas renacentistas acudirán a la búsqueda y fundamentación teórica de un concepto de belleza que hunda sus raíces en la experiencia, de allí que se dediquen a desentrañarlo en los intersticios del cuerpo humano, es decir, en el estudio de las *formas* que la carne no deja ver como son tejidos, músculos, huesos, en esencia al estudio de la *forma* desde aquello que la origina y al rechazo de procedimientos técnicos tradicionales que acuden a la copia sustentada en la belleza de la carne que le da forma a las imágenes humanas y que es con lo que el artista se ha conformado hasta el momento.

Copia que hoy se protege, por lo menos en nuestro país, en instituciones educativas prestigiosas de carácter básico primario, secundario y hasta superior, bajo procedimientos metodológicos camuflados en didácticas que encuentran en el estudio de las obras de científicos, filósofos, literatos y artistas el sustento del *principio de autoridad* como única vía para acceder a estatus de conocimiento medianamente importantes, creíbles y responsables.

Estas búsquedas que desde el origen derivaron en logros importantísimos, deben de aquí en adelante tenerse en cuenta por parte de los artistas en las *formas* que representen, como el concepto de **proporción** que gravitaba oculto en el concepto de **medida**, y que desarrolló Nicolás de Cusa en su tratado de *Docta ignorantia*, que resulta trascendente porque a pesar de que...

---

<sup>85</sup> Erns Cassirer. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ, 1957), 71-2.

... “entraña sí la posibilidad de medir, no es sólo un concepto lógico-matemático; ante todo es un concepto esencialmente estético, al referirse a la forma. Tórnase así el pensamiento de la medida en vínculo que enlaza al investigador de la naturaleza y al artista, ese creador de una nueva naturaleza. La proporción – como lo manifestó Luca Pacioli, el amigo de Leonardo – no sólo es madre de la ciencia, es además “madre y reina del arte”. Luego en el concepto de proporción se compenetrán las tendencias especulativas filosóficas, técnico-matemáticas y artísticas de la época; y precisamente gracias a esa penetración recíproca el problema de la forma se convierte en uno de los problemas centrales de la cultura del Renacimiento.”<sup>86</sup>

*Forma* que, convertida en problema central de los investigadores, se liberará de la mácula del pecado y la voluptuosidad y estatuirá la naturaleza como la máxima obra y como la fuente de la que debe beber todo conocimiento<sup>87</sup>.

El estudio del desnudo, sus posibilidades como tema central para los artistas renacentistas de corte naturalista, su representación despojada del ropaje en el que a veces se convierte la piel, su indagación a través de *formas* que desnuden el desnudo, su arrojo para explorar formas y posiciones que en muchos casos lindan con lo grotesco, caso de Miguel Ángel, obedece a que nada dentro de la naturaleza, está vedado para el artista que entiende, con Nicolás de Cusa, que la naturaleza es libro divino que deben leer los hombres que quieren conocer y entender los principios de las cosas por sí mismos, alejados de la cita, la copia y el pseudo conocimiento afincado en *principios de autoridad*.

La naturaleza liberada del pecado será ahora objeto de estudio de investigadores y artistas, estudio que en esencia buscará el conocimiento de Dios, además demostrará en la práctica amor a Dios, pues “no existe verdadero amor a Dios que no se apoye en el conocimiento”<sup>88</sup>, conocimiento referido a Dios, las matemáticas servirán precisamente a este objetivo de profundizar en el conocimiento de Dios.

---

<sup>86</sup> Ernst Cassirer. Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ Editores S.A, 1951), 74 - 75

<sup>87</sup> *Ibíd.* Pág. 75.

<sup>88</sup> *Ibíd.* Pág. 76.

Y tiene lógica el centramiento en el conocimiento de la naturaleza para conocer a Dios, pues quien se dedica a indagarla para aprehenderla y conocerla procede hermenéuticamente a develar lo infinito (Dios) desde lo finito (Mundo sensible)<sup>89</sup>, convirtiéndose de esta manera la naturaleza en ese libro abierto que Dios escribió con su propia mano para que los hombres lo leamos y comprendamos la simbología, los principios, las ideas que rigen la naturaleza y nos acerquemos a él.

Acercamiento que implica entender que el vínculo que mantiene unida a la naturaleza consigo misma en lo íntimo y enlazada al hombre está enteramente pensado como vínculo:

- *mágico* en cuanto a que para el conocimiento de la naturaleza se requiere acudir a fuerzas sobrenaturales para conseguir logros extraordinarios y significativos en esta materia,
- *místico* porque el hombre sabiéndose terrenal requiere unir el alma humana a lo sagrado para poder alcanzar experiencias complejas como de las que se vale Dios en la escritura de su libro y
- *matemático* en cuanto se trata del estudio de propiedades abstractas que se ocultan en la geometría divina con la que Dios pensó e hizo el mundo.

Y ¿Por qué magia, mística y matemáticas? Porque son las formas de hacerse manifiesto en la naturaleza el divino hacedor de la misma<sup>90</sup>.

Esta metodología a la que tiene que acudir el hombre para revelar el libro de la naturaleza, a través de la revelación bíblica, que implicó aplicarse a un proceso de búsqueda de conocimiento desde lo *mágico*, lo *místico* y lo *matemático*, derivó fundamentalmente en una ruptura epistemológica de índole superior, en el sentido de que implícitamente enfrentamos un proceso de secularización que desde valores y comportamientos eclesiales reclamará estatus de independencia y actitudes no confesionales.

Esto explica por qué “la nueva estructura espiritual del Renacimiento está determinada en gran medida por las nuevas posibilidades de la expresión que

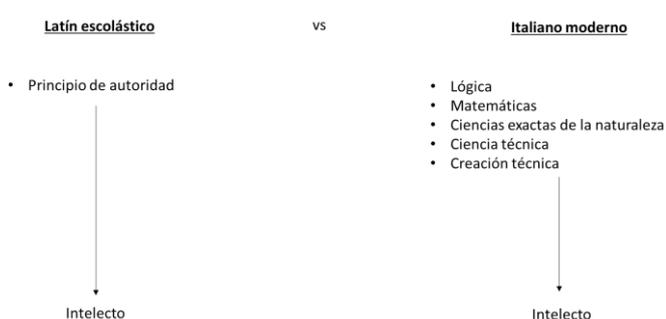
---

<sup>89</sup> Erns Cassirer. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ, 1957), 76.

<sup>90</sup> *Ibíd.* Pág. 78-9.

se elaboran tanto en la lengua, como en la técnica”<sup>91</sup>, posibilidades expresivas que ya les brinda la nueva metodología secular, por esto, propio será de matemáticos, técnicos y artistas declararse proclives a la invención, no a comentar, esta vez serán ellos mismos quienes se expresarán en su propio lenguaje y por encima de la palabra, citar autores ya no tendrá presentación para el hombre libre de las ataduras del lenguaje y de los movimientos que lo controlan como *la escolástica*<sup>92</sup>, ahora será proceder metodológico del investigador acudir a la experiencia, no a la cita, ni al principio de autoridad.

Nos podemos aventurar a inferir, afincados en lo expresado, que la peor forma a la que pueden acudir los movimientos políticos, ideológicos, espirituales si se quiere, empoderados en una época específica, para coartar la libertad de expresión, pensamiento, e invención, se hace a través del lenguaje una vez institucionalizado como lenguaje oficial, en términos académicos y en contraposición a un lenguaje vulgar, no académico, es en el terreno del lenguaje donde se recrea la lucha entre el libre pensador y el pensador atado, además donde se dibuja el control que tienen las instituciones de poder para permitir, desde el lenguaje, lo que puede conocerse y hasta dónde puede conocerse y lo que está vedado conocer, miremos el esquema que recrea lo sucedido en el terreno del lenguaje en la época en la que se están dando las reflexiones plotinianas de las que hemos estado hablando.



El asunto trascendental aquí es que la escisión que se está dando en el campo del lenguaje, evidencia la caída de la *escolástica* como pilar de fundamentación ideológica y espiritual de la iglesia católica, asunto que El Cusano no previó,

<sup>91</sup> Erns Cassirer. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ, 1957) 80.

<sup>92</sup> Ibíd. Pág. 80.

pues lo que está en juego en el transcurso de esta polémica, es lo que en la búsqueda del conocimiento privilegia cada lenguaje (latín escolástico e italiano moderno), y si en ello nos concentramos podemos deducir que la crisis del método escolástico acompaña la crisis del procedimiento metodológico al que se aplican inventores y creadores, que en esencia, se divide en una corriente que privilegia la **copia** y otra que privilegia el **original**.

Esta crisis que se traslada a todas las esferas, deja en crisis la convicción de que Jesucristo (original) es superior a la copia (Iglesia), y ésta superior al papa<sup>93</sup>, luego sin proponérselo dentro de sus objetivos, este pensador lo que logra es poner a tambalear la jerarquía de la iglesia dejándola en crisis; y esto no lo quiere como resultado de sus reflexiones Nicolás de Cusa, quien con el fin de salvar de la mejor manera el peligro generado se ve obligado a terminar planteando *un proceso de índole restaurativo* donde el pensamiento escolástico se afinque con fuerza y se propague en la Florencia de la época<sup>94</sup>.

Esta estrategia del Cusano es importante, no sólo señalarla, si no tenerla muy presente, pues este *proceso restaurativo* se constituirá, desde la filosofía, en la herramienta de defensa contra toda fuerza que atente contra la iglesia y donde es la especulación filosófica permeada por los nuevos intereses la que hace tránsito a la teología, convirtiéndose esta fortaleza teológica en la que le resuelve, a partir de explicaciones intelectuales, simples problemas de la vida cotidiana o complejas lucubraciones teóricas a pensadores de reconocida trayectoria académica, entre los que se encuentran Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, será pues la teología la fuente intelectual a la que acudirán pensadores, creadores e inventores para darle respuesta satisfactoria a sus inquietudes.

La nueva actitud en materia de especulación filosófica permeada por la teología le sirve a Marsilio Ficino, para resolver por ejemplo, inquietudes referentes a sus problemas de salud, al punto que termina “interpretando su enfermedad como aviso de Dios, pensando así que la filosofía por sí sola no basta para

---

<sup>93</sup> Erns Cassirer. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ, 1957), 85.

<sup>94</sup> Ibíd. Pág. 86.

lograr la salud del alma, él mismo teniendo como base el peligro que representa entender las ideas cusonianas como una invitación al desconocimiento de la jerarquía eclesial en la vida espiritual de los hombres, se cuida con este tipo de reflexiones de no convertirse en cómplice de la divulgación de errores de corte pagano y serán la actividad filosófica y la literatura herramientas de fundamentación de la religión, de la consolidación y de la propagación de la fe”<sup>95</sup>.

Por otro lado este nuevo proceder le servirá a Pico de la Mirandola para dotarlo de sustentos teóricos en la necesidad de lograr un alto grado de convencimiento de lo fundamental que resulta el recogimiento, de la mano del desprecio por las cosas mundanas, lo mismo que a Savonarola a quien le aportará a su intención y capacidad para inficionar todo el ascetismo que marcará la vida espiritual de la academia florentina y que será la impronta que marcará a todos los artistas de dicho círculo<sup>96</sup>.

Necesario es enfatizar que aunque Pico y Ficino están impregnados del pensamiento y las preocupaciones religiosas de Nicolás de Cusa existen diferencias de enfoque profundamente importantes para el arte, ya que, las reacciones ante el temor de la propagación de actitudes paganas en aquellos que fueron sus dilectos seguidores derivaron en desarrollos académicos cuyo centro de interés varió ostensiblemente, mientras para El Cusano los esfuerzos intelectivos debían girar en torno a móviles que partieran de la matemática y la cosmología para terminar defendiendo asuntos religiosos y teológicos, curiosamente para Ficino dichos esfuerzos debían motivarse por el milagro de la belleza de la forma y de la creación artística porque la belleza habita el universo y el espíritu de los hombres.

De tal manera que el cuerpo humano entendido como habitáculo de la belleza se convierte en el fundamento de que hasta los hombres más incultos comprendan la belleza cuando la experimentan y que sean por una parte, capaces de distinguirla de aquello que adolece de la misma y que definimos

---

<sup>95</sup> Ernst Cassirer. Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ Editores S.A. 1951), 87.

<sup>96</sup> Ibíd. Pág. 88.

como feo<sup>97</sup> y por la otra a que no necesitemos saber de simetría, proporción o equilibrio para que detectemos dichos conceptos en las distintas formas de manifestarse, pues las mismas las pondera el cuerpo humano porque como ya lo manifestamos habitan en él.

Belleza que se hará visible en las cosas a través del lenguaje matemático consolidado en las ideas de *medida*, *forma*, *relación* y *armonía*, que una vez aprehendidas por el hombre lo convertirán en el hacedor de cosas bellas en la tierra y en el único instrumento capaz de vincular a Dios y al mundo, es decir, de vincular al gran maestro de las cosas bellas y al cosmos, su obra bella por excelencia, con las cosas del mundo donde habita subterráneamente la belleza que constantemente tendrá el hombre que hacer visible en las obras que realice.

Una de las obligaciones del hombre con lo bello será buscar “borrar del mundo todo lo que tenga apariencia deforme”<sup>98</sup>, asunto que directamente tiene que ver con aquello que se convertirá a futuro en la profunda influencia que las ideas de Platón ejercerán en la escuela de Florencia.

La figura de Marsilio Ficino, será importante para la escuela en mención porque en él se hace manifiesta la idea de que todo este conocimiento del que hemos venido hablando, que tiene desarrollos suficientemente sustentados, deben concretarse en la práctica a través de algo, y ese algo debe y tiene que ser el arte, en el sentido de que allí sólo es posible que se vuelva práctico todo aquello que la especulación ha sido capaz de formular<sup>99</sup>, es decir, que la especulación, que es en esencia el terreno donde se crean y se desarrollan las ideas, adquiere corporeidad en la obra de arte, o lo que deriva en la idea de que la forma inmaterial se transforma en material por intermedio del arte<sup>100</sup>.

Se entiende que el compromiso del hombre, y con éste del arte con la *forma*, responde a esa necesidad de dotar de corporeidad el despliegue intelectual

---

<sup>97</sup> Ernst Cassirer. Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento (Buenos Aires: EMECÉ Editores S.A. 1951), 88-9.

<sup>98</sup> *Ibíd.* Pág. 87.

<sup>99</sup> *Ibíd.* Pág. 92.

<sup>100</sup> *Ibíd.* Pág. 93.

que produce la especulación, dese ésta en la esfera que se dé, lo que quiere decir que el cosmos, *forma* por excelencia, libro abierto a través del cual se pronunció Dios que es quien obliga este abundante despliegue de especulación, hace que podamos inferir que la *forma* propia del arte y los artistas abunde también, nunca acabe, tenga que darle continuamente *forma* a la *forma* divina que logra ser significativa con el ejercicio de la especulación, así como significativa resultará el ejercicio inagotable de darle *forma* a la *forma* divina como única vía para dotar de sentido nuestra percepción del mundo, aporte grande que en lo referente a *forma* le hace Ficino a los artistas florentinos y al arte en general.

Ficino incidirá en la actitud investigativa, en la inagotable búsqueda de los artistas renacentistas, en su insaciable inconformismo, en su ingente esfuerzo por encontrar las explicaciones de las cosas desde los fundamentos, en su metodología basada en la experimentación directa, características del hombre del renacimiento, de manera muy especial del florentino dedicado a manifestar *valores táctiles y sentido significativo* a las *formas* que identificarán sus obras, como lo son aquellas que le imprime Miguel Ángel a sus cuerpos humanos.



101

Ese ambiente circular, gaseoso, que genera una atmósfera de volatilidad en la composición deviene de horas de observación y experimentación directa por parte del Divino de fenómenos naturales para luego usarlos en su obra y es evidente que este tipo de proceder violenta las formas que a la fecha la estética ha establecido como formas bellas, bella será la forma que abandona

<sup>101</sup> Miguel Ángel. Fragmento de *El Juicio Final*. 1537 – 1541. Fresco pintado en la capilla Sixtina en ciudad del vaticano en Roma, Italia.

la copia y artista será quien participe activamente en producciones cuyo origen responda a sus propias búsquedas.

Es interesante resaltar que el cambio de postura ideológica que se origina en el pensamiento filosófico que renuncia al principio de autoridad como sustento racional de índole argumentativo en materia académica, permea el actuar humano de los artistas y da como resultado obras que militan dentro de esta misma renuncia argumentativa como fueron muchas de las propuestas por la escuela florentina.

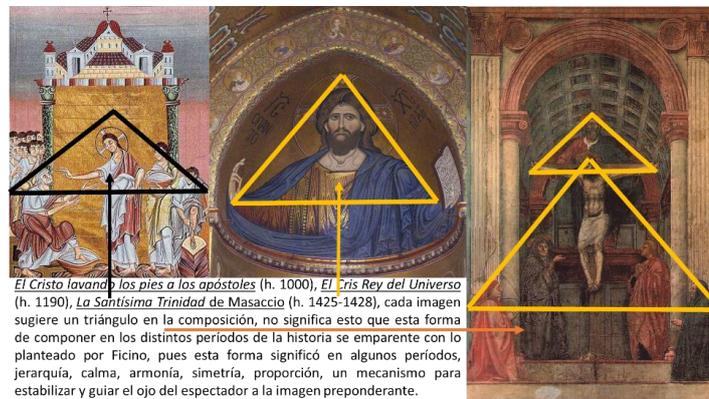
### **2.3.3. LA INFLUENCIA DE MARSILIO FICINO Y SUS APORTES A LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA ESCUELA DE FLORENCIA**

Ficino (1433 – 1499) es considerado el filósofo que le dio difusión a las ideas platónicas en la Florencia de Cosme De Medici, específicamente a través de la Academia florentina, lugar de reunión para el análisis y la reflexión de los temas expuestos por el filósofo griego en los distintos libros que le legó a la humanidad.

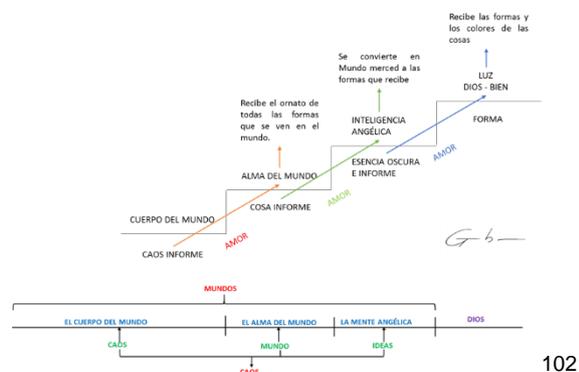
No podemos considerar a Ficino un teórico del arte, ni siquiera que sus esfuerzos especulativos impliquen una propuesta estética propiamente dicha, sin embargo nada nos impide pensar con otros autores en que resultan muy significativos para el arte sus comentarios al *Banquete* platónico, contentivos de fundamentos importantes para la consolidación de una estética que los artistas de la Academia tendrán muy en cuenta en sus producciones, por lo menos desde dos consideraciones que acogemos como fundamentales para el tema de la *forma*.

1. La primera, teniendo en cuenta el hecho de que sea la forma triangular, en términos de composición, la que se ajuste de manera más precisa al amor de Dios, aclaramos eso sí que la forma triangular no es particularidad del arte renacentista, la misma ya se ha venido trabajando desde el medioevo, lo relevante es que su aplicación obedece a otros sentidos significantes que pueden encontrar sustento en exigencias de contexto que no son, por lo menos

para esta investigación, necesario desarrollar, valga dejar evidencia que las razones de su uso se manifiestan desde muy distintas perspectivas.



Atenidos estrictamente a la concepción ficiniana, la forma triangular es la que se ajusta de manera más precisa al amor de Dios en lo que se refiere a las obras creadas por el hombre, razones encuentra la idea de que uno de los temas que atraiga con mayor intensidad de esta primera tesis, por la profundidad de sus contenidos, se puede recrear en la siguiente gráfica y en la que las ideas de Marsilio Ficino hacen correspondencia a su interpretación de lo que ya Platón había considerado en su concepto de línea:

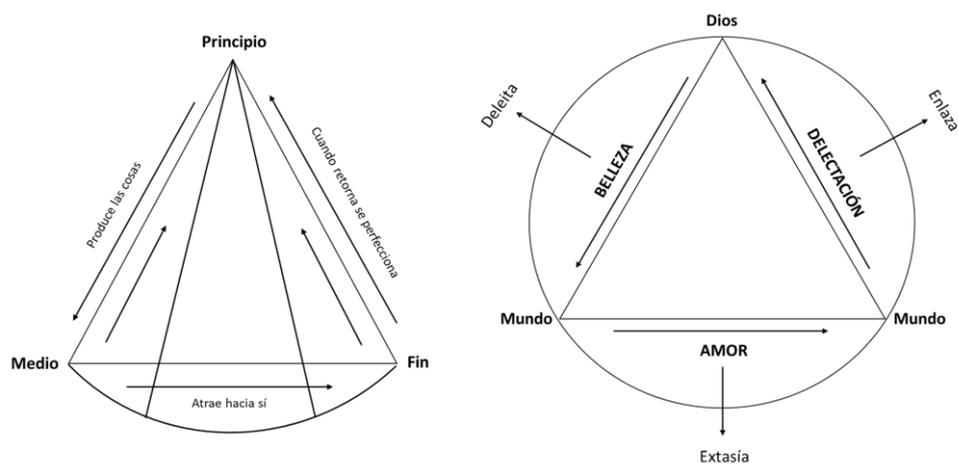


La estética fundamentada en los tres pilares devenidos del sometimiento del hombre al privilegio de la mente y los sentidos del oído y la vista, que se constituye en una estética ternaria, tendrá según el gráfico anterior, sus

<sup>102</sup> Marsilio Ficino. Nuestros Clásicos, vol. 70, Sobre El Amor Comentarios al Banquete de Platón (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 19 – 23. Las ideas ficinianas fueron cotejados con las apreciaciones de Platón en su obra La República y el Banquete, mismas sintetizadas por el autor de la tesis y que fueron extractadas del ensayo “La línea, la caverna y Diótima en la República y el Banquete de Platón” como compromiso académico del seminario “Platón. La República” dirigido por el PhD. Jairo Escobar Moncada - 2016 – UPB., y cuya autoría también es del autor de la tesis.

orígenes en el amor, al ser él quien quiso que fueran solamente la mente en combinación con los dos sentidos mencionados la única vía con los que se pudiera buscar la belleza, con los demás la belleza se niega y se hace imposible poseerla, la medida de todas las cosas para los pitagóricos partirá precisamente de este postulado, ya que, es a partir del número tres donde gobierna Dios todas las cosas, allí tiene su principio y allí tendrá también su fin, luego será la composición ternaria la que mejor interpretará la belleza divina y serán las formas ternarias las que estéticamente más amará Dios<sup>103</sup>.

Y es atrayente su pensamiento porque en él se postula de manera muy clara la necesidad de que en la obra divina, así como en la humana debe existir un elemento que funja como receptáculo contentivo de la belleza que debe acompañar a toda creación y que desde Ficino interpretando a Platón es el *amor*, como móvil que *impele* al caos oscuro e informe a alcanzar la *forma*, que nos aparece como un regalo divino producto de la vocación del hombre, que iluminado, siente el apetito de acercarse a la luz (Dios) para recibir de ella (de él) las formas y los colores de las cosas, el amor es vehículo cohesionador para que los hombres, entre ellos los creadores nos apartemos del mal (lo informe) y nos acerquemos al bien (la forma)<sup>104</sup>.



105

<sup>103</sup> Marsilio Ficino. Nuestros Clásicos, vol. 70, Sobre El Amor Comentarios al Banquete de Platón (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 29.

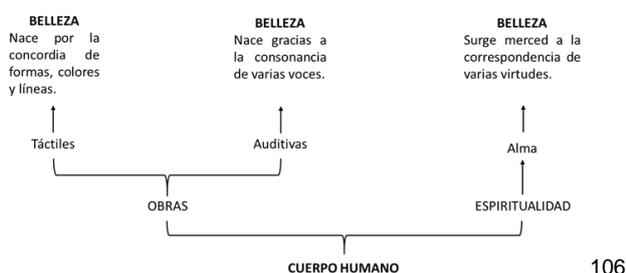
<sup>104</sup> *Ibíd.* Pág. 23.

<sup>105</sup> Esquema realizado por el autor de la tesis interpretando a Platón en boca de Ficino.

Y es significativo que sea solamente la trina de mente, oído y visión la que aquí se privilegie, pues mente y sentidos (oído y vista) son lo único que dentro de la caverna platónica era imposible esclavizar, ya que, tienen la posibilidad de gozar de libertad por tener estatus divino al posibilitar la serie de afecciones que permitirán el goce estético que en comunión con Dios experimentará el cuerpo humano.

Lo trascendental de esta idea del amor es que una vez en clave filosófica debemos tratarlo y entenderlo como belleza, amor será apetito de belleza, misma que debe obligar al cuerpo inmerso dentro de la caverna platónica a volverse desde esas condiciones específicas de sometimiento que privilegian la mente, la vista y el oído hacia la luz, lugar donde se tornará bello al recibir las virtudes para el alma, las formas para su cuerpo y los sonidos para su voz, apetito de belleza que aplicado a lo estético hará que el artista tocado por estos conceptos dote de otros significantes el uso de la forma triangular en sus obras.

Es comprensible decir, que si a algo se dedicó Platón, ahora en boca de Ficino, con la recreación del *mito cavernoso* fue a considerar que el cuerpo humano habitante de la caverna (Caos) es susceptible de estatus de belleza, sólo si al saberse sometido, obedece al *ímpetu* que le imprime el bien supremo y se obliga a volverse hacia las tres alternativas que le quedan, el privilegio de la mente (alma), del sentido de la vista y del oído, para renunciar a lo deforme de su mundo, alternativas que tendrán que convertir en bellas sus obras y sus comportamientos.



Cuando hablamos de la influencia de Ficino y sus aportes a la teoría estética de la escuela de Florencia, específicamente a la obra de Miguel Ángel, lo

<sup>106</sup> Esquema realizado por el autor de la tesis interpretando a Platón en boca de Ficino.

hacemos porque consideramos que el desarrollo de estos conceptos que derivan directamente en aquello que significará belleza o que debe significar bello, tuvo necesariamente que afectar el proceder de los artistas permeados por dichas enseñanzas, que a pesar de lo filosóficas que puedan figurar, tuvieron a su manera asidero en la práctica.

Atenidos a lo comentado se postulan como evidencia las palabras de Giovanni Paolo Lomazzo (1548) en su *Trattato de L'Arte de la Pittura* cuando hace mención de un tal Marco de Siena como pintor muy excelente, supuesto discípulo de Miguel Ángel, y aunque de esta su condición nada dicen los biógrafos del Buonarroti, se dice que en realidad es el pintor Marco del Pino, conocido por los historiadores del quinientos<sup>107</sup>.

En el *Trattato de L'Arte de la Pittura*, de Lomazzo, se lee:

*“Se dice, pues, que Miguel Ángel dio una vez el concejo a Marco da Siena, un pintor discípulo suyo, de que hiciese siempre la figura piramidal serpentizada y multiplicada por una, dos y tres. Y en este concepto me parece que consiste todo el secreto de la pintura. Pues la mayor gracia o alegría que puede tener una figura es que parezca moverse, lo que llaman los pintores furia de la figura. Y para representar este movimiento no hay forma más acomodada que la llama del fuego, el cual dicen Aristóteles y todos los filósofos, es el elemento más activo de todos, y la forma de su llama es más apta para el movimiento que todas. Porque hace como un cono con su punta aguda y parece que quiera romper el aire y ascender hasta su esfera. Así es que cuando una figura tenga esta forma, será bellísima.”*

*No podemos decir cuánto hay de auténticamente miguelangelesco en esta “regla áurea” y cuánto puede haber puesto Lorenzo de su cosecha al comentarla. Al proseguir su razonamiento, vuelve a citar a Miguel Ángel. Dice que la pirámide puede ir, en algunos casos, al revés; esto es, con el vértice del cono hacia abajo, y continúa así: “Pues hay dos clases de pirámides: una recta, como la que hay junto a San Pedro, en Roma, que se llama pirámide de Julio César, y la otra, con figura de llama de fuego, y a esta llama Miguel Ángel serpentizada, pues representa la tortuosidad de una serpiente cuando camina, que es la misma forma de la llama de fuego que ondea. Lo que quiere*

---

<sup>107</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 575.

decir que la figura ha de representar la forma de la letra S recta, o la forma del revés como esta S, porque entonces tendrá su belleza”<sup>108</sup>

Aunque Papini es contundente al decir que la fuente de donde es tomado este comentario es de difícil comprobación, por lo menos desde el ámbito documental, es posible admitir, que del pensamiento buonarrotiano se puedan desprender reflexiones de esta índole, máxime cuando desde el recorrido teórico de esta investigación se ha venido advirtiendo el profundo intelectualismo que este artista florentino le imprimió a sus obras atendiendo a los contactos académicos y formativos que influenciaron su vida, obra y comportamiento, además que puede ser demostrado en el desarrollo evolutivo de su obra como lo recrean imágenes o representaciones donde sus cuerpos obedecen, en la práctica, a estos postulados del concepto de belleza al que filosóficamente Ficino hace referencia.



109

Retomando, debemos expresar que el ejercicio estético al que debe apuntar el hombre debe considerar en sus acciones, sean éstas de carácter corporal o espiritual, la aplicación constante y continua al bien supremo que lo alejará de la incorrespondencia, de la deformidad, por ende, de la fealdad que produce el no cultivo de la mente y de los dos sentidos (vista y oídos) que más ama el amor.

<sup>108</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 575-7.

<sup>109</sup> Miguel Ángel. *La crucifixión de San Pedro*, fragmento del *Juicio final*, obras debidamente citadas en páginas anteriores, además de *La creación de Adán* realizada en 1511 y que también hace parte del fresco pintado en la Capilla Sixtina y que tiene un tamaño de 280 cms. X 570 cms.

Es desde estos aportes, que fungen como directrices a quienes quieren ajustar su vida y sus acciones al cultivo de una vida dentro de la *forma* divina, dentro de la belleza teologizada que obliga acomodar las obras humanas, para el caso y dentro de ellas las obras de arte, a un constructo contentivo de simbología que interprete los querer divinos ocultos en el amplio libro de la naturaleza, atentos a esta reflexión no extraña que la composición miguelangelesca se cargue de la forma triangular como respuesta a las exigencias de un mundo que se vuelve cada vez más espiritual y de una estética cada vez más agradable a Dios, al respecto cabría preguntarse ¿Está esta consideración presente en el proyecto de todos los artistas del renacimiento? ¿Hasta qué punto puede afirmarse desde el propio Miguel Ángel?

Y tendríamos que responder que ese mundo que se vuelve cada vez más espiritual, más agradable a Dios, se refiere estrictamente al mundo miguelangelesco, consideramos demasiado arriesgado expresar que dicho mundo cargado de espiritualidad y de búsquedas que quieren agradar a Dios se refiera a todos los artistas del renacimiento, ya que existen algunos, caso específico de Leonardo, que fue tocado preponderantemente por intereses científicos, pero en el caso de Miguel Ángel si puede afirmarse sin ambages por las fehacientes evidencias de simbología en su obra que implican que estuvo atento y se aplicó juiciosamente a proceder atendiendo las indicaciones intelectivas de cada uno de sus maestros, como ya lo resaltamos en el análisis pormenorizado de algunas de sus obras, que incluso él consideró bellas por responder a ciertas formas que evocan la llama y la serpiente<sup>110</sup>, que en suma son evidente aplicación práctica de las reflexiones de Ficino en esta materia y que más de ser estéticas son profundamente espirituales.

Además, como se demostrará más adelante en el capítulo III de esta investigación, ese interés miguelangelesco que comienza dentro de postulados que permiten pensar en influencias filosóficas marcadamente espirituales,

---

<sup>110</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 575.

derivará en una constante intención que busca sin ningún prejuicio agradar a Dios, más exactamente al Dios cristiano.

Reiteramos nuevamente, que no quiere dejar espacios esta investigación para que se piense que la forma triangular a nivel compositivo sea una particularidad de este período de la historia del arte, ya incluso desde el mundo egipcio esta forma se privilegiaba hasta en la arquitectura con la construcción piramidal de la tumba faraónica, y en el medioevo se usó como la forma compositiva por excelencia a la que se acogieron muchos de los artistas, sólo queremos en esta reflexión, hacer énfasis que en Miguel Ángel la presencia de estos elementos simbólicos estéticos, obedece a una especie de ajuste procedimental desde la práctica a unas tesis teológico-filosóficas,

- ajustes procedimentales porque hacen referencia a que la práctica artística del Buonarroti en la medida que avanza su preparación académica intelectual se impregna de cambios en la forma de realizar sus obras,
- teológicas porque como ya lo dijimos su proceder se dirige evidentemente a agradar a Dios y
- filosóficas porque dichos ajustes procedimentales responden a reflexiones filosóficas que sobre el concepto de belleza han desarrollado los pensadores neoplatónicos por los que Miguel Ángel fue influenciado y de los cuales hablamos suficientemente en el transcurso de este capítulo.

Precisamente estos ajustes en la manera de proceder miguelangelesca si algo buscan es distanciar su obra artística de cualquier asomo de *deformidad* propia del lenguaje de aquellos que se alejan del bien supremo al que debe aspirar el hombre proclive al conocimiento, que por estar ligado a lo filosófico debe aproximarse a formas bellas y a lo teológico dichas formas deben agradar esencialmente a Dios.



111

Atendiendo a los intereses de nuestra investigación, consideramos necesario hacer énfasis en la estrategia restaurativa que en principio propuso Nicolás de Cusa y cuyo objeto era salvar los peligros funestos que podría ocasionar la teoría que enfrenta a la *copia* con el *original* y la consecuente crisis jerárquica de la iglesia, y que ajustado a la misma idea cusoniana se propone Ficino con su proceso de *redención* en términos de *reforma* (*reformatio*) que a partir del momento equivaldrá a dotar de espiritualidad todo proceso creativo<sup>112</sup>.

Pero lo que más llama la atención de este proceso de *redención* es su concepción, pues la misma se entiende como una renovación de la forma del hombre a la vez que de la forma del mundo<sup>113</sup>, *redención* que es en esencia una renovación del concepto de *forma*, forma que cargada de espiritualidad obedecerá a un *arrobamiento*, a un *ímpetu*, a un *impulso* que impone el bien supremo (Dios) al nuevo, renovado y redimido creador.

2. En coherencia con lo establecido en el párrafo anterior y en referencia a la segunda consideración convengamos en que ese *impulso* o *ímpetu* al que debe obedecer el tocado por el bien supremo, hace sinonimia con el concepto de *furor* asignado por la divinidad a los hombres, tema que es desarrollado ampliamente por Ficino en su texto *Sobre el furor divino*, que aunque en él no trata propiamente dicho *furor* en relación con las artes plásticas, como sí lo

<sup>111</sup> Miguel Ángel. *La Pietà*, ya referenciada pertinentemente en páginas anteriores y *Nicodemo* o *La Piedad florentina*. 1547 – 1553. Mármol ubicado en el Museo dell'Opera del Duomo en Florencia, Italia. Altura 226 cms.

<sup>112</sup> Ernst Cassirer. *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento* (Buenos Aires: EMECÉ Editores S.A, 1951), 91.

<sup>113</sup> *Ibíd.* Pág. 93.

hace en relación con la obra poética, no deja de ser una fuente teórica que proporcione elementos conceptuales a dicha manifestación artística.

Este concepto de *furor*, tratado ya por Platón en el *Ion*<sup>114</sup>, hace referencia a una especie de endiosamiento, de posesión divina, de abandono de la razón, de un no estar en los cabales, llámese demencia o arrobamiento, en la actualidad inspiración, que experimenta el artista, cuando es instrumentalizado por la divinidad para que haga bien aquello hacia a lo cual la divinidad lo dirige<sup>115</sup>, de allí que una vez el artista supera esa especie de trance no encuentre razones de lo producido, no sea siquiera capaz de continuarlo en el evento de que aquello producido por él, una vez sometido al ojo y al análisis racional, se presente como *inacabado*, como abocetado.

El gusto por los seres deformes y en muchos casos grotescos que evocan algunos pasajes del gusto medieval, que invadió la pintura veneciana, influenciada por la pintura flamenca en su momento,<sup>116</sup> sólo posibles como producto del hacer de una mente, o mejor de una imaginación delirante y entusiasmada tendrá para el arte florentino explicaciones contundentes a partir de las tesis planteadas por Ficino en su concepción de la idea de *furor*, pues el artista furioso es impelido a volar hacia los dioses celestes, donde los pensamientos terrenos, por su peso lo habían tenido anclado a una realidad que olvida la realidad divina<sup>117</sup>, pero una vez alcanzada las alturas donde habita la sabiduría divina, produce aquello que cargado de inexplicable belleza después no ha de recordar porque superado el trance volverá a olvidar la realidad divina para ocupar su mente con la deformidad (fealdad) que le aportan las realidades terrenas.

La *forma* miguelangelesca, desde esta perspectiva, soportará entonces otra interpretación, pues aquello que en algunas de sus obras figura inacabado, grotesco, abocetado, alcanzará estatus artístico gracias a la presencia de una

---

<sup>114</sup> Platón. Diálogos I. El *Ion* (España: Gredos, 1985)

<sup>115</sup> *Ibíd.* Pág. 256-7 (533e9.534c5).

<sup>116</sup> Pedro Azara, seleccionad., *Sobre el furor divino y otros textos* (Barcelona: ANTHROPOS Editorial del hombre, 1993)

<sup>117</sup> Marsilio Ficino. *Sobre el furor divino y otros textos*, vol. 17, *Clásicos del pensamiento y de las ciencias* (España: ANTHROPOS Editorial del hombre), 15.

belleza, que más allá de lo terreno termina expresando más de lo que el mínimo instante de lo producido quiso expresar, a ello responde el hecho de que a la fecha hayan producido tanto desarrollo teórico, las *formas* presentes en los bloques de mármol, en donde la serie de esclavos que Miguel Ángel proyectó para la tumba de Julio II dibuja unos cuerpos que serpentean dentro de la roca, queriendo, en un deseo impedido, emerger de la piedra que los contiene.



Serie de esclavos, destinados al proyecto de la tumba de Julio II, cuerpos que sugieren una lucha intestina con el material que los sustenta (piedra), formas que continuarán apareciendo en la extensa obra del artista, asunto que hace evidente un cambio ideológico en su hacer, pues distan mucho de las formas impresas al David, por ejemplo, en donde son otros sus contenidos teóricos.

118

A pesar de que las obras fueron planeadas específicamente para la tumba de Julio II y que las mismas, por razones de distinta índole, entre las que se destacan, otros encargos para el artista en los frescos de la Capilla Sixtina, además de pérdida de interés en el proyecto por parte del Papa Julio II que invadido de sentimientos agoreros le restó impulso a su ejecución, además de asuntos de tiempo y aspectos contractuales, las *formas* impresas a los cuerpos, aunque inacabadas, en términos del proyecto, se presentan como acabadas, como si a Miguel Ángel dentro sus intenciones se le hubiera escapado que las mismas sugirieran cuerpos que quieren abandonar el soporte matérico que los contiene, asunto que muchos teóricos le asignan a su obra por las influencias de corte neoplatonista, pero que dicha intención no es recordada a efectos del furor que lo poseyó cuando las ejecutó, sin embargo no sea esto óbice para eludir nuestro deber de ampliar y precisar este tema.

<sup>118</sup> *El esclavo que se despierta, El esclavo atlante, El esclavo joven, El esclavo barbudo.* Datadas en el año 1530. Esculturas en mármol ubicadas en la Galería de la Academia de Florencia.

En relación con lo anterior y en lo referente específicamente al reconocimiento de que sí hay una intención en cuanto a la lucha abocetada de cuerpos humanos tratando de emerger de la roca, se resalta en las ideas de C. Arranz que ello puede ser considerado como la versión representada de la lucha intestina del alma queriendo escapar de la cárcel del cuerpo, es más, la idea de que tengan que ser esclavos los personajes representados obedece a que el esclavo platónico es precisamente aquel ser que quiere escapar de la caverna oscura corporal para ir hacia la luz o bien supremo, las *formas* dentro de esta segunda consideración ficiniana se despreocuparán de lo formal de la *forma* (su acabamiento) para abrazar una realidad necesariamente divina manifestada en el *contenido*.

Podría objetarse la idea que planteamos, sosteniendo que no fue la intención de Miguel Ángel dejar estas obras inacabadas, incluso que la factura que presentan dichas esculturas responde al simple hecho de que toda escultura, valga la redundancia, en algún momento de su ejecución presenta la impresión que se evidencia en la serie de esclavos que comenzara a realizar Miguel Ángel para la tumba del Papa Julio II, incluso, que existieron razones de tiempo y algunos asuntos de tipo contractual que terminaron afectando el desarrollo del proyecto, a lo cual responderíamos que le asiste la razón a quienes así piensen.

Sin embargo estamos convencidos que hay algunos elementos conceptuales que nos animan a alimentar la discusión, por dos asuntos que se nos hacen esenciales, el primero por tratarse de un artista que como Miguel Ángel amalgama en su proceder excelentes habilidades técnicas y profundo compromiso por dotar de contenido sus obras, el segundo al tratarse de su formación y las marcadas influencias que en él ejercieron sus maestros a la hora de poner en escena sus obras, estas razones hacen que nos distanciamos de quienes sostienen que el inacabamiento que presentan los esclavos está lejos de implicar una reflexión estética que trascienda los meros impases y las eventualidades de un proyecto que no llegó a feliz término, nosotros pensamos de otra manera y a continuación desarrollaremos nuestra tesis.

Iniciemos invitando a los lectores a que tengan en cuenta que el proyecto de la tumba del Papa Julio II, al parecer rondó “en torno al Mausoleo, es decir, al sepulcro erigido para Mausolo, oscuro sátrapa de la Caria, del que podía encontrarse noticias en la Historia Natural de Plinio, que había leído, probablemente, en la traducción al vulgar publicada en Florencia en 1476 por el neoplatónico Cristóforo Landino”<sup>119</sup>, de la misma se sabe que cuenta con un total aproximado de 444 esculturas realizadas por los mejores escultores griegos con los que se contaba en la época, este hecho nos sirve para expresar que Miguel Ángel debió, no sólo de “concebir algo similar a aquel monumento, adornado con multitud de estatuas”<sup>120</sup>, si no que su proyecto, desde el inicio debió estar permeado por las ideas neoplatónicas de los maestros que, militantes de esta corriente filosófica, lo formaron.

Este dato histórico en el que la fuente inspiradora está ligada a neoplatonistas, es el ingrediente académico que sustenta el hecho de que entre las 40 esculturas que contempló el proyecto inicial, 6 hayan sido dedicadas precisamente a una serie de esclavos, imágenes que son comprensibles dentro del proyecto, sólo si se tiene en cuenta, como ya lo habíamos comentado en el numeral 2.3.3 de esta investigación, que Miguel Ángel está impregnado de toda la ideología platónica en clave ficiniana que considera el cuerpo humano, no sólo como habitante de la caverna, sometido al caos, a lo informe, a la ausencia de belleza, a la vez que impelido por el bien supremo a renunciar a dicho caos y convertir en bellas no sólo sus obras, sino sus comportamientos, evidente resulta que el humano platónico tenga que considerar el cuerpo como un esclavo atrapado en un mundo ausente de belleza y obligado por un *ímpetu* supremo a alcanzarla, de allí que las formas deben expresar el tránsito de lo informe a la forma, la belleza se presenta al espectador precisamente describiendo este tránsito.

Aferrados a lo expresado, las *formas* miguelangelescas, incluidas las **inacabadas**, exigen de interpretaciones más elaboradas que la que entiende lo

---

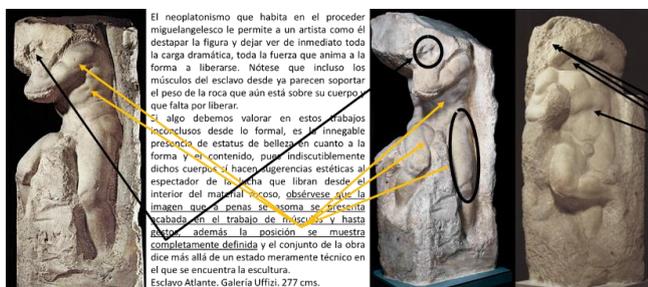
<sup>119</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 159.

<sup>120</sup> *Ibíd.* Pág. 159.

inacabado como aquello que no se terminó por las ya descritas eventualidades que acompañaron el proyecto de la tumba de Julio II, el inacabamiento aquí debe soportar otras interpretaciones, entre las que debe destacarse la que dota de estatus estético aquello que a pesar de no figurar como terminado presenta en sí mismo al espectador la belleza sublime que el *ímpetu* superior le impregnó; es decir, que aquella figura no terminada en términos de la factura, una vez impregnada por el *ímpetu* supremo, se presenta como acabada en términos de la estética planteada por Ficino.

Lo interesante de todo es que esta reflexión se verifica en el proceder técnico de Miguel Ángel, al reconocer que la obligación del escultor es liberar, del material sobrante, la imagen que existe y palpita dentro de la piedra librándola del material, idea de marcado carácter neoplatónico que nos permite admitir que en todo momento del procedimiento técnico de tallar la piedra cada parte que asoma a la luz se presenta como acabada y dotada de la carga expresiva necesaria para entender que no estamos frente a la técnica generalmente usada por los escultores, que sí admite pensar en momentos de inacabamiento, en Miguel Ángel el proceso técnico es un mero develamiento de lo ya existente, y lo que ya existe no hay que terminarlo, hay que liberarlo, no extraña que sean estos *esclavos* las obras que invitan con mayor encono a la reflexión, a la discusión.

Al respecto obsérvese este fenómeno en obras como los ya mencionados *Esclavos* del año 1520, y allí concentrémonos en los elementos expresivos que las mismas denotan.



El neoplatonismo que habita en el proceder miguélangesco le permite a un artista como él destapar la figura y dejar ver de inmediato toda la carga dramática, toda la fuerza que anima a la forma a liberarse. Nótese que incluso los músculos del esclavo desde ya parecen soportar el peso de la roca que aún está sobre su cuerpo, que falta por liberar.

Si algo debemos valorar en estos trabajos neoplatónicos desde lo formal, es la innegable presencia de estatus de belleza en cuanto a la forma y el contenido, pues indiscutiblemente dichos cuerpos, y hacen sugerencias estéticas al espectador de la vida que libran desde el interior del material. Por eso, obsérvese que la imagen que se nos presenta se muestra acabada en el trabajo de músculos y hasta en la posición, se muestra completamente definida y el conjunto de la obra dice más allá de un estado meramente técnico en el que se encuentra la escultura.

Esclavo Atlante. Galería Uffizi. 277 cms.

La oportunidad de observar la técnica usada por Miguel Ángel directamente en la piedra, da cuenta de un artista que en realidad creía en lo que decía cuando expresaba que el secreto de esculpir era aplicarse juiciosamente a detectar la figura oculta en la piedra para una vez detectada quitar el material sobrante y liberarla.

Mencionar esto es importante porque sugiere comprender que su proceder se distancia técnicamente del proceder de cualquier otro escultor, ya que en él, la imagen palpita en la piedra, ya existe, y lo que ya existe dentro del material está acabado, ya respira en la piedra, de allí que una vez que el cincel entra en contacto con el material la labor del artista debe limitarse sólo a develar un cuerpo cuyo *ímpetu* obedece al *ímpetu* que lo anima a liberarse, pero a expresarse de esa manera nos autorizan las influencias neoplatónicas de las que está provisto este artista.

Por ello dicen algunos que estas imágenes inacabadas desde lo formal nos lo cuentan todo, todo adelantado de el movimiento a sugerirnos sentimientos de angustia de *ánimo* que puede ser verificado observando la imagen.

Esclavo despertándose. Galería Uffizi. 269 cms.

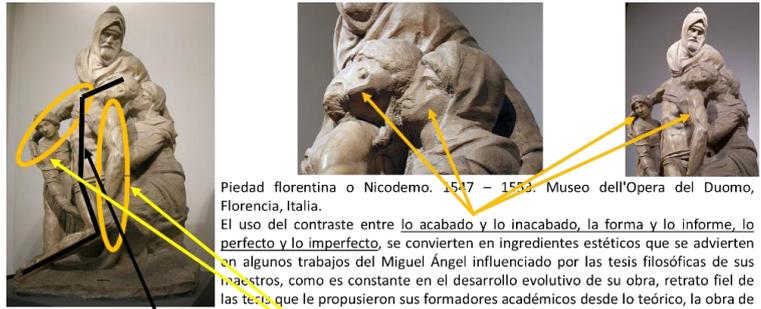
121

<sup>121</sup> Esclavos de Miguel Ángel ya citados convenientemente en páginas anteriores del desarrollo de la investigación.

Por otro lado, no podemos olvidar que lo inacabado obedece al concepto de *furor* ya desarrollado en 2.3.3, específicamente en la consideración 2, donde dijimos que lo inacabado, lo abocetado, lo formalmente deforme en la obra de arte responde a ese elemento vinculante establecido entre Dios y los hombres que los arroba y los instrumentaliza, y Miguel Ángel como conocedor directo de las tesis ficinianas hace consciente esta teoría en su práctica artística, lo que en esencia quiere significar este recuerdo al que los invitamos, es que el inacabamiento hay que entenderlo de dos formas.

1. El que se presenta cuando desde el terreno de lo formal de la forma observamos que a pesar de que la imagen se encuentra atrofiada, atrapada a nivel de su acabamiento, para el caso de los esclavos por asuntos de tiempo y hasta contractuales, contiene tantos significantes estéticos que se postula sugerentemente acabada a los ojos del espectador, ya que el artista cargó de contenido su procedimiento técnico, es decir, que habita en el artista la intención de significar desde el contenido y por ello dota de significantes su técnica, consideramos que de esto ya se habló y se ejemplificó con suficiencia en los párrafos inmediatamente anteriores.

2. El que se presenta cuando la obra una vez exenta del material, supuestamente acabada desde lo formal de la forma habita en el artista la intención de permitir la presencia de inacabamientos, de abocetamientos, de abandono por la perfección terrenal y de manera, valga la redundancia, intencional, se despreocupa por el acabado en términos de lo físico - formal al que nos tiene acostumbrados como observadores, caso de lo que sucede en su *Nicodemo* datado entre el año 1527 – 1553.



Piedad florentina o Nicodemo. 1517 – 1521. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia, Italia.  
 El uso del contraste entre lo acabado y lo inacabado, la forma y lo informe, lo perfecto y lo imperfecto, se convierten en ingredientes estéticos que se advierten en algunos trabajos del Miguel Ángel influenciado por las tesis filosóficas de sus maestros, como es constante en el desarrollo evolutivo de su obra, retrato fiel de las tesis que le propusieron sus formadores académicos desde lo teórico, la obra de Miguel Ángel es un excelente libro abierto en el que se encuentran contenidas las ideas de los maestros que lo influenciaron.

Lo deforme como intencionalmente usado para dramatizar la escena, para hacerla una verdadera tragedia, obsérvese como tiene en cuenta el volumen del brazo que cae con respecto al otro que es agarrado, además la deformidad en la pose forzada de ese cuerpo que serpentea en su inminente caída hacia el piso, dan cuenta que se privilegia el contenido, lo que se quiere expresar, que la forma es usada para dotar de contenido la obra.

Igualmente, que en *La Piedad Rondanini* historiografiada entre los años 1552 – 1562.



Téngase en cuenta que aquí en esta obra, Miguel Ángel se despreocupa por el acabado, por las exigencias canónicas del cuerpo humano, este inacabamiento encuentra acabamiento en el contenido de la obra, ese aspecto del Cuerpo de Cristo que se desliza, que figura anatómicamente deforme tiene sentido si se comprende lo ficiniano en la obra miguelangelesca.  
 Pietà Rondanini. 1552 – 1555. Castillo Sforzesco, Milán, Italia.

El Cuerpo de Cristo completamente plano, en un artista que privilegia las voluptuosidades del cuerpo humano se explican en lo tocado que se encuentra por las tesis neoplatónicas de sus maestros que ahora se hacen visible en su práctica artística.  
 El juego que plantea lo acabado con lo inacabado se encuentra en lo que oculta y desoculta la obra dando se carga de significados estéticos sustentados en tesis filosóficas.  
 Las apenas insinuantes facciones del rostro de Jesús y María, la mano que abraza a su hijo y el ropaje que cubre el brazo a penas casi dibujos tímidos en la escultura son contundentes para evidenciar el drama del tocado por el sufrimiento y el dolor, no es necesario más, no es necesario siquiera detallar, terminar, la generalidad de la forma que sugiere que aún las imágenes habitan en la piedra hacen particular en extremo el proceder técnico de Miguel Ángel con respecto a otros artistas.

### 2.3.4. EL MOVIMIENTO NEOPLATÓNICO RENACENTISTA Y SUS INFLUENCIAS EN LA OBRA DEL DIVINO

Girando en torno a los desarrollos teóricos de este capítulo, sentadas están las bases para considerar la presencia de personajes, que formados en las tesis neoplatónicas militadas y divulgadas por Plotino, permearán las ideas que consolidarán el renacimiento del siglo XV en la Florencia de la época miguelangelesca, autorizando de esta manera que se hable de un movimiento neoplatónico que influyó en la formación del divino Maestro.

Dentro de las necesidades temáticas es de obligatoria mención el nombre de Coluccio Salutati (1331-1406), nacido en Stignano, en Italia y nombrado Canciller de la República Florentina a partir de 1375, de él se sabe que fue un disciplinado y versado académico en el campo de las humanidades, dentro de sus intereses se cuenta el estudio de la obra de Séneca, Ovidio, Gregorio Magno, Agustín de Hipona, Dante y la producción de varios tratados sobre

diversas materias, dentro de las que se destacan los temas religiosos, de derecho, además de consideraciones acerca del destino humano, fundamentalmente es importante esta mención porque gracias a sus intereses humanistas, es quien termina introduciendo dichos ideales a la Florencia de la época a través del recibimiento en la ciudad de tres personajes en específico.

- *Manuel Crisorolas (1350-1415), nacido en Constantinopla, llega a Florencia en 1394, erudito que incide en la reaparición del griego en Occidente, al convertirse en el maestro de dicha lengua de muchas de las personalidades más destacadas de la época, su labor repercutió en la fortaleza académica de Florencia en cuanto a que fue posible que pensadores de esta región de Italia ampliaran su campo de conocimiento gracias al redescubrimiento de manuscritos y autores griegos que en el mayor de los casos aparecían como desconocidos hasta la fecha.*
- *Ioannis Argyropolus (1415-1487), nacido en Constantinopla contaba con estudios de filosofía y teología, disciplinas de las cuales fue maestro en dicho lugar, dentro de sus intereses se destaca su especialidad en el pensamiento de Platón y Aristóteles, esto lo convirtió en notable gestor de la transformación renacentista de la filosofía que se enseñaba en las Universidades italianas incluida la de Florencia, de la cual fue catedrático.*
- *Gemisto Plethon (1355-1452), nacido en Constantinopla, llega a Florencia en 1438, por sus marcadas y enconadas ideas religiosas cuyo propósito tenían la fundación de una religión que eliminara las tres religiones monoteístas existentes, la judía, la cristiana y la musulmana, se convirtió en un defensor a ultranza de las ideas de Platón a quien consideró superior a Aristóteles, dedicando su vida a la limpieza de su nombre y la pulcritud de sus ideas, desdibujadas en su concepto por Plotino y Proclo.*

La presencia de estos personajes en Florencia constituyó un cambio en el pensar y el hacer de todos aquellos hombres que accedieron a procesos formativos en los diferentes espacios académicos que se impulsaron y se gestaron en la Florencia del siglo XV, y aun cuando todos ellos contribuyeron a la especial transformación intelectual de este importante lugar, es necesario destacar la importancia de Ioannis Argyropolus, por ser quien como catedrático inscrito en la Universidad de Florencia, tuvo la oportunidad de contar dentro de sus alumnos con Lorenzo de Médicis, Marsilio Ficino y Angelo Poliziano e incidir académica e ideológicamente de manera favorable para el arte al que se

aplicará Miguel Ángel, al ser ellos los futuros protector y formadores directos del gran Maestro.

Dentro de los discípulos de Argyropolus que constituyen el movimiento neoplatónico renacentista, ya existe amplio despliegue de las ideas de Ficino en esta investigación, su marcada militancia dentro de las ideas neoplatónicas desarrolladas e impulsadas por Plotino y Nicolás de Cusa y las consecuentes influencias en los que fueron los más profundos postulados de la academia florentina, además de las evidentes aplicaciones prácticas, que se encuentran configuradas en la obra de Miguel Ángel.

De Lorenzo de Médicis puede decirse que, a más de convertirse en protector del desarrollo del humanismo a través de su círculo de amigos, con los que trató con constancia temas de filosofía griega, poesía, ciencia y arte, termina siendo fundamental para la consolidación del movimiento neoplatónico renacentista en Florencia, **por su destacado papel en la formación de un gusto estético con alto grado de exquisitez en la región** al propiciarle, el contacto a algunos artistas con otras cortes bajo su política del “prestigio artístico”, que a diferencia de su padre Cosme, cuya fortaleza se dio en el financiamiento de obras, en él se combinó financiamiento y prestigio a través de una especie de internacionalización de los artistas destacados con oportunidades de envío a otras cortes y el contacto directo con obras fundamentales pertenecientes al arte de la antigüedad, participando en la reparación y restauración de muchas de ellas, lo que implicó aprendizaje de las técnicas desde sus fuentes directas e inspiración para las creaciones propias del arte del renacimiento quattrocentista.

Su tendencia al favorecimiento del propiciamiento de una estética del gusto, lo llevó a concebir la idea de un jardín de esculturas que terminó trascendiendo su fin, que de constituirse en la posibilidad de revivir el arte de la escultura, casi extinto en Florencia, pasó a ser un proyecto de índole académica y formativa, tanto técnica como intelectual, en dicho proyecto participaban personajes de reconocido prestigio académico como Poliziano y Ficino, asunto muy favorable para artistas que como Miguel Ángel tuvieron contacto con El Magnífico.

Expresado lo anterior y aclarados algunos asuntos, razones encuentra el hecho de que nos detengamos en el estudio de las ideas de Angelo Poliziano (1454-1494) plasmadas en su obra *Lamia* y sus aportes a la consolidación del movimiento que se ha dado en llamar neoplatonismo renacentista, además de puntualizar cuáles fueron sus aportes a la obra del divino Miguel Ángel.

En dicha obra Poliziano deja sentadas las bases de lo que significará ser filósofo y lo bueno que será para el que dedique su vida a esta profesión, referente a su idea de quién es filósofo expresa que el mundo está lleno de hombres dedicados a un sinnúmero de actividades y profesiones derivadas de intereses que dependen del nivel de preparación que cada uno tiene para destacarse con solvencia en la competición en la que termina convertida la vida.

Ese nivel de preparación hace referencia al grado de educación que cada hombre le ha permitido alcanzar a su intelecto (alma), atendiendo a ello tenemos, en esa vida competitiva, hombres dedicados al gusto por cosas materiales, carentes de belleza, en correspondencia con la atención a necesidades dominadas por el comercio de lo material, la sed de dinero, la satisfacción de placeres primarios anclados en lo corporal y el ansia de poder.

Sin embargo, hay algunos que dentro de esta competencia se destacan porque han preparado sus almas para encontrar placentera la conversación, disfrutar de las obras de arte, admirar lugares, obras de ingeniería, capturar cada detalle como valioso para el intelecto, lo interesante de esta actitud es que con ella se adquiere en el mercado de la vida aquellos productos que sirven para pulir el espíritu y para darle al alma niveles de conocimiento que tienden a lo supremo.

Pero hay otros hombres en esa competencia que han alcanzado estatus intelectivos supremos, “son los que disfrutan con la contemplación y goce de las cosas bellas. Y dedican su tiempo a la observación de nuestro cielo, del sol, la luna, varia e inconstante, que recibe la luz del sol, fuente de luz; las estrellas,

errantes unas y fijas otras en su lugar, pero todas ellas siempre en movimiento.”<sup>122</sup>

Estos hombres no encuentran en la competencia vital del mercado de la vida, nada que pueda ser de su interés, al no ser proclives al servicio directo de la vida, disfrutan adquiriendo productos espirituales por fuera del pedazo de tierra que comparten con los demás hombres, su intelecto se amplía porque su goce y disfrute no se satisface en lo físico, material, en la inmediatez de lo observable, su deseo de goce penetra el universo, lo envuelve todo, de allí que sólo encuentren placer en una belleza que se dice misteriosa, no terrena, indecible y maravillosa porque “trata de las cosas bellas, divinas y puras en su origen.”<sup>123</sup> Estos hombres son los llamados filósofos.

Para hacerse competente en esa disciplina que trata de las cosas bellas, divinas y puras el filósofo deberá dedicarse al cultivo de:

- **La ciencia de los números** por encontrarse allí los principios de lo par y de lo impar, en íntima relación con la naturaleza misma de las cosas.
- **La teogonía, la astrología y la zoogenia** para dar cuenta del origen de los dioses, los principios que rigen los movimientos estelares y su incidencia en las estaciones, los solsticios, la sucesión de días y noches y conocer del origen de los animales.
- **La geometría** por permitir observar la proporción de las cantidades, desde las superficies planas a los volúmenes, y en la que se apoyan los fundamentos de la acústica o música.

Sólo dedicados a esta estricta formación los hombres que abrazan el conocimiento se aplicarán a oficios, actividades y profesiones que impliquen elevación de espíritu a fin de garantizar que al campo de conocimiento por el que se inclinen no quede a merced de la fortuna o a la voluntad de los dioses<sup>124</sup>.

El pensamiento de Poliziano, plasmado en esta historia, da cuenta de su convencimiento y militancia de la profesión de filósofo, además puede

---

<sup>122</sup> Angelo Poliziano, “Lamia” en Humanismo y Renacimiento, selec. Y traduc. Pedro R. Santidrián (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2007) 99-100.

<sup>123</sup> Ibíd. Pág. 101.

<sup>124</sup> Ibíd. Pág. 101-2.

advertirse la existencia de cierta intención de que se convierta esta reflexión en una abierta invitación a que toda profesión deba considerar, dentro de sus postulados, dos asuntos:

*1. Evitar aplicarse a un conocimiento somero, fácil, intrascendente, que implique quedarse en el oficio, por el contrario, abrazar una actitud intelectual que se arraigue en los fundamentos, orígenes, y principios de las cosas susceptibles de conocimiento.*

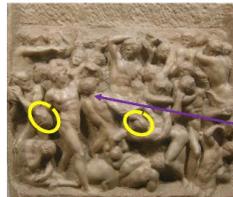
*2. Impedir que sea la fortuna la razón de lo producido intelectivamente o que sea la voluntad de los dioses la que dé cuenta de los productos del hacer de los hombres.*

Lo interesante de esta reflexión es que los dos asuntos extractados de la narración poliziana buscan estatuirse como los pilares fundamentales para el hombre renacentista florentino, pues son un aporte académico diferente y novedoso, pues los mismos, al distanciarse tajantemente de la idea de Ficino,

*..., que propone la existencia de un furor que hace presencia en las obras de los hombres y que se convierte en la razón de que dichas obras alcancen el estatus de bellas, poseídos por un arrobamiento del cual una vez regresan no son capaces de dar cuenta de lo realizado, incluso no son capaces de dar por terminada sus obras porque dicho furor de carácter divino ya los abandonó como lo habíamos comentado en 2.3.3.,*

..., recuperan desde la perspectiva poliziana su protagonismo y responsabilidad en el accionar artístico e intelectual de sus producciones, de allí que sea él, no Dios, el que aplicado juiciosamente al estudio de las disciplinas que posibilitan la contemplación, el goce y disfrute de lo bello, fundamente y dé razones de aquello que hace.

Siendo éstas las orientaciones que recibió Miguel Ángel como su discípulo, razones encontrará el hecho de que su obra *La batalla de los Centauros* combine destreza de hacer y *contenido*, esta vez académico.



Un día le dijo Poliziano a Miguel Ángel que el rapto de Devanira y la batalla de los Centauros sería un hermoso asunto para un bajorrelieve y, en apoyo de la idea, relató la historia con todo detalle. Al día siguiente el muchacho le entregó el boceto. No sé por qué Vasari le llamó La batalla de los Centauros; en él sólo hay hombres desnudos que se baten a pedradas y mazazos; de caballo o centauro no hay más que medio cuerpo sin terminar. Las figuras tienen las más extrañas y difíciles posturas y acusada expresión. Brillan en el relieve relámpagos geniales, por ejemplo, el hombre visto de espaldas que arrastra a otro por los cabellos, y la figura de frente que asesta un mazazo.

Poliziano recomendó a Miguel Ángel que tratara en bajorrelieve una fábula antigua, donde jóvenes héroes se trababan en lucha por alguna mujer. Probablemente indicó asimismo algunos ejemplos clásicos que pudieran guiar en su empresa al muchacho escultor. El tema había de poner a dura prueba su conocimiento del desnudo. Debían modelarse figuras de adultos y jóvenes en actitudes de vehemente ataque y resistencia y las condiciones del mito requerían que a lo menos una entrara en armonía con formas equinas. Miguel Ángel luchó vigorosamente con esas dificultades: produjo una obra que, aunque imperfecta e inmadura, saca a luz las cualidades específicas de su inherente capacidad de arte. En el bajorrelieve se hallan en fermentación poderosas concepciones medio realizadas, osadas de escorzo, intentos de agrupación intrincada, acción y expresión dramáticas violentas.

125



La masa de cuerpos humanos que figura como con poca claridad material dentro de la composición, pues en la misma no se distinguen quiénes son Centauros, quiénes son humanos, algunas formas aparecen inacabadas, como denotando errores en cuanto a la narración descrita por Poliziano, obedece a un ejercicio sintético por parte de Miguel Ángel pues el resultado deriva en la existencia de elementos de lo que al respecto narra Ovidio en sus *Metamorfosis* y lo que dice Pausanias de la misma historia en su *Descripción de Grecia*.



La composición, orientada por un académico como Poliziano, especialista en el pensamiento griego, muestra a un Miguel Ángel propositivo, pues capta las dos narraciones de las que le habla Poliziano, la de Ovidio y la de Pausanias, pero el artista le imprime a la composición algo que a pesar de su edad, aproximadamente 17 años, serán características fundamentales en el joven: personalidad rebelde, inclinación por las formas extremas que expresen sentimientos de gravedad que impacten al espectador, vitalidad a las formas humanas y cierto grado de preocupación por dotar a la forma de contenido, consideramos que desde aquí es que tiene importancia la figura de Poliziano en las futuras empresas del maestro.



Dentro del círculo de amigos de Lorenzo de Medici, en los que ya dijimos se encuentran Poliziano y Ficino, se suma Giovanni Pico della Mirandola, quien con su vida y obra se convierte en la representación humana de lo que significa el Renacimiento, dedicando su vida y su intelecto a dotarse de un conocimiento que al fundar sus bases tuviera en cuenta un volver a beber del conocimiento logrado por los pensadores antiguos, no extraña que atendiendo a estas aspiraciones académicas recorra Europa buscando respuestas a sus inquietudes hundiéndose en las profundidades de la sabiduría griega, oriental, árabe y judía, con el fin de constituir un conocimiento unificado y armónico que se consolidara en la sabiduría que orientara el pensamiento del mundo florentino.

Pico della Mirandola (Italia 1463-1494), no figura como alguien al que de su pensamiento puedan extraérsele ideas estéticas, sus consideraciones intelectivas son profundamente religiosas, en extremo místicas, pero su personalidad si es vital y definitiva en la formación de actitudes con tendencias

<sup>125</sup> Pausanías, Descripción de Grecia, Libro V, Capítulo XI (París: Edición Didot, 1845), 242. También Ovidio, Las Metamorfosis (Madrid: Club Internacional del Libro, 1999), 255-267. Obra realizada por Miguel Ángel en sus primeros años, producto de una sugerencia hecha al joven artista por Poliziano como el camino efectivo para que no se quede en lo meramente técnico, en el mero hacer, para que dote de sentido, les insuffle contenido a sus obras y las mismas alcancen estatus de arte.

pletóricas de espiritualidad presentes en los protagonistas del Renacimiento florentino, caso de Miguel Ángel, a quien tuvo la oportunidad de conocer dentro del círculo mediceo y con quien pudo entrar en contacto.

Su pensamiento se encuentra de manera expresa en su obra *Discurso sobre la dignidad del hombre*, obra consistente en la introducción a una disputa que pretendía se sostuviera en Roma frente a sabios especialistas en distintas áreas del conocimiento, dicha obra contiene 900 tesis religiosas, que consideraba, debían ser sometidas a juicio en un amplio debate y repensadas con el fin de lograr un cambio de mentalidad en lo referente a asignarle al hombre un estatus superior dentro de la naturaleza que está conformada por otros seres vivos, pero en la que es el hombre, por voluntad divina, la “cópula del mundo”<sup>126</sup>.

Esta manifestación, que se constituye en el objetivo de su disputa, es el reflejo del ideal del hombre renacentista en el sentido estricto de su acepción, es decir, si renacimiento significa regresar al origen, rastrear el pasado con intenciones regenerativas, el concepto de hombre renacentista también tiene que implicar un regresar a sí mismo para regenerarse, o para regenerar su estatus en el mundo una vez comprendido dentro del mundo y como producto del mundo, este planteamiento le vale a estos postulados de della Mirandola que se los tache de heréticos y que se le declare enemigo público de la religión, al punto que hoy se sepa, a través de las investigaciones del antropólogo Giorgio Gruppioni entre 2007 y 2009, que su muerte se produjo por envenenamiento por arsénico suministrado estratégicamente por sus asesinos, mismo método usado para acabar con la vida de Poliziano en el año de 1494, año y día en el que mueren ambos personajes al parecer de la misma forma y bajo el mismo método.

Ese regenerarse del hombre, ese renacer como ser por excelencia dentro de la naturaleza, que debe considerar dentro de sus objetivos un volver a los antiguos para limpiarse y purificarse espiritualmente, debe corresponderse con

---

<sup>126</sup> Giovanni Pico della Mirandola, “Discurso sobre la dignidad del hombre” en Humanismo y Renacimiento, selec. Y traduc. Pedro R. Santidrián (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2007) 129.

una disposición actitudinal de tipo académico, a la vez que espiritual que tenga en cuenta:

- *La ciencia moral*
- *La filosofía natural*
- *La teología*

Esta especie de programa renovador para el hombre con aspiraciones renacentistas, obedece a que su comprometida aplicación a la ciencia moral le garantizará un control sobre las pasiones, que lo gastan, lo envilecen, anclándolo a la tierra y a lo terreno, el juicioso interés por la filosofía natural le permitirá ascender por estadios de una naturaleza a otra, es decir, desde Platón, es el paso de una naturaleza inferior a una naturaleza superior, referidas estas naturalezas a estados de conocimiento que en la medida en que se asciende purifican la naturaleza humana, por último, acoger la teología hace que ese hombre se acerque a Dios.

Es contundente Pico della Mirandola en sostener que son los seres humanos por voluntad divina, los únicos, dentro de la naturaleza, que cuentan con las facultades intelectivas para acceder a esta movilidad cognoscitiva, pues los animales sólo cuentan con las posibilidades que su naturaleza les da desde el vientre de su madre y el estatus que han de alcanzar está limitado por estas condiciones naturales.

Los hombres en cambio cuentan con espíritus que comenzarán a ser lo que serán sólo bajo los límites que dichos espíritus se impongan, es decir, sólo al cultivo de su naturaleza, que por estadios puede acceder de un nivel a otro, es a lo que el hombre debe sus límites, en este sentido el hombre que cultiva lo vegetal, se convertirá en planta; si se entrega a lo sensual, será un bruto; si desarrolla la razón, se transformará en viviente celestial<sup>127</sup>.

La posibilidad de transformación del ser humano, de un ser inferior y mediocre que gusta de lo terreno, en un ser superior que busca alcanzar las alturas más

---

<sup>127</sup> Giovanni Pico della Mirandola, "Discurso sobre la dignidad del hombre" en Humanismo y Renacimiento, selec. Y traduc. Pedro R. Santidrián (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2007), 133-4.

próximas a lo divino, que demuestra la generosidad dignificadora de su naturaleza por parte del ser supremo, concita la obligación de no darnos el permiso de convertir en perdición los niveles de libertad que dicha generosidad apareja, estamos impelidos por todos los medios a despejar las tinieblas que obnubilan la razón y expulsar las inmundicias que atrae la ignorancia para que el impulso de nuestros afecciones no se desboque y bajo delirios haga propia de nuestras acciones, la insensatez<sup>128</sup>.

En línea con las pretensiones de della Mirandola, es evidente que todas estas reflexiones, que se convirtieron, más que en su estilo de vida, en el estilo de vida del hombre renacentista y con éste de Miguel Ángel que tuvo la oportunidad de compartir con él en los corredores y jardines del palacio de los Médicis, que puedan ser estos pensamientos los que movilizaron al Maestro en la inversión de esfuerzos ingentes manifestados en su ambición de no conformarse con lo mediocre, con su actitud desapasionada por lo terreno y sus últimas pretensiones por dignificar su humanidad a través del arte y los proyectos en los que se embarcaba, ello se reflejará directamente en las *formas* que le empezarán a preocupar producto de su interés por dotar de contenido dichas *formas* que esta vez se cargarán de profundo misticismo como es ya verificable en obras como el *esclavo moribundo* y el *esclavo rebelde*.

### **2.3.5. LA FORMACIÓN ACADÉMICA Y TÉCNICA DEL MAESTRO HECHA OBRA**

En lo referente a la formación académica y técnica de Miguel Ángel, debemos considerar a aquellas personas que participaron de su proceso educativo desde sus años de juventud, es decir, aquellas personas a las que su padre encargó le aportaran sus primeras enseñanzas y entre ellos tenemos que mencionar que la historia reconoce como a su primer maestro a Francesco de Urbino, del cual se dice fue quien le enseñó a leer y escribir, hombre de reconocida trayectoria en el ámbito del mundo helenista, con un profundo

---

<sup>128</sup> Giovanni Pico della Mirandola, “Discurso sobre la dignidad del hombre” en Humanismo y Renacimiento, selec. Y traduc. Pedro R. Santidrián (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2007) 137-8.

conocimiento de la lengua griega, pero al que poco interés prestó el futuro artista, pues su vocación le llevó a considerar las letras más como formas interesantes para el dibujo que como figuras gramaticales<sup>129</sup>.

Como segundo maestro<sup>130</sup>, se deja constancia de su contacto con Domenico Ghirlandaio en el taller que el mismo había fundado con sus hermanos, este taller era el más acreditado en materia pictórica en la Florencia de la época, dentro de su trayectoria contaban con contratos de frescos destinados a coros de importantes iglesias, semejante prestigio convenció a Ludovico Buonarroti que dicho lugar reunía los requisitos para que su hijo Miguel Ángel se hiciera a los conocimientos técnicos que requería para avanzar en su vocación.

Se cuenta incluso, que hicieron un contrato donde Ghirlandaio se comprometía a pagar, durante un trienio iniciado desde el 1 de abril de 1488, 24 florines al joven, la experiencia con este maestro para Miguel Ángel no fue afortunada en el sentido de que no fue aportante, pues el mismo Condivi sostuvo que ante el asombro que el joven Miguel Ángel le produjo, su aporte para el proceso educativo derivó en negación de conocimiento:

*“... un día que habiendo pedido Miguel Ángel a su maestro uno de sus de croquis en los que estaban representados pastores con sus ovejas y perros, paisajes, casas, ruinas y otras cosas semejantes, no quiso prestárselo; y ciertamente pudo ser apodado “el celosillo”, porque se mostró poco cortés no sólo con Miguel Ángel, sino también con su propio hermano. Cuando había visto a su hermano adelantarse e inspirar gran esperanza sobre él, lo envió a Francia, menos para serle útil, como algunos decían, que para quedar el primero de su arte en Florencia.”<sup>131</sup>*

A lo anterior se suma que algunos críticos, entre ellos Berenson lo tildan como un no buen pintor, escaso de imaginación, poco diestro, estático en sus composiciones e inexpresivo en su figuración, razones son éstas para considerar que el contacto con este segundo maestro deja serios vacíos a un

---

<sup>129</sup> Giovanni Papini, Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 45-6.

<sup>130</sup> *Ibíd.* Pág. 54-6.

<sup>131</sup> Ascanio Condivi, comp., Revelaciones artísticas y autobiográficas (México: Ediciones Coyoacán, 2001), 40.

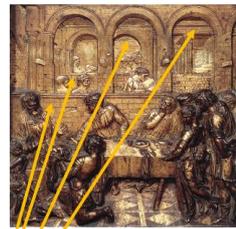
joven liberal con ansias de consumirlo todo en materia de sus intereses vocacionales.

El tercer maestro tuvo por nombre Bertoldo di Giovanni, discípulo de Donatello, de quien aprendió trucos y algunos secretos del oficio, pero del que no heredó el genio, pues su trabajo se destacó siempre por mostrar visos de escasa originalidad y de muy poco rigor técnico, su hacer se limitaba a la realización de medallería en bronce, bajorrelieves para lápidas, estatuillas y toda una serie de bisutería dirigida a un público cortesano al que brindaba concejos y acompañamiento en esta materia, Miguel Ángel aprendió algunas cosas de él a pesar de su edad que ya le impedía ejercer su oficio con solvencia, sin embargo sus intereses vocacionales evidenciaban grandes distancias con el genio que se convertirá en uno de los grandes maestros renacentistas.

Con todo y la desalentadora panorámica formativa de Miguel Ángel, su genio le permitió aprovechar las enseñanzas del maestro de estatuillas y medallería en dos sentidos fundamentales, el primero tiene que ver con la técnica del trabajo del mármol y la segunda y más importante el estudio de las obras clásicas griegas que tenía la posibilidad de reparar en el Jardín de los Médici, además del aprendizaje como cantero en sus primeros años, con todo y ello es sin lugar a dudas relevante postular a Donatello como su verdadero maestro de escultura procediendo a beber directamente de la fuente vital que irradiaban sus obras.

Es pues en Donatello en quien encuentra ese vigor plástico sobre todo en la técnica, conocimientos que se hacen evidentes en una de las más antiguas creaciones de Miguel Ángel como es la *Madonna della Scala* en donde se notan, por lo menos en cuanto a lo técnico, algunos de esos rasgos donatellescos, y esto es importante enfatizarlo porque esta obra se distancia categóricamente de lo acostumbrado por los artistas cuatrocentistas, más exactamente en lo que tiene que ver con toda la carga semiótica que contiene la obra que rompe tajantemente con la manera de componer de dichos artistas que se cuidaban de que la virgen mirara al niño o al espectador, en esta obra miguelangelesca la virgen renuncia a ese compromiso impuesto por el

cristianismo y más bien aparece como ensimismada, absorta, abstraída de lo terreno y más bien con aires de eternidad.



Después de la primera revisión permite observar que en cuanto a lo técnico Miguel Ángel en su *Virgen de la Scala* (izquierda) se acerca a Donatello en *El festín de Herodes* (derecha), sin embargo nótese las diferencias en los miembros encajados y musculosos del niño, en el arrojío en materia de perspectiva, pues con una composición simple logra un excelente resultado visual. Donatello por su parte es impecable, recatado en cuanto al elemento compositivo, incluso requiere de más elementos para el también excelente resultado visual.

132

Aunque no pretende esta investigación hacer exhaustivos análisis semióticos y hermenéuticos de las obras citadas en el desarrollo de la misma, busca que éstas sirvan para verificar visualmente lo planteado a nivel teórico, en este sentido la imagen que recrea las dos obras de las que estamos hablando, hace evidente en Miguel Ángel un interés por *formas* que renuncian a la acostumbrada dulzura de las madonas de los maestros florentinos, elemento que es signo, no sólo de la precocidad del genio del gran maestro en el que se convertirá, si no que será la firma indeleble del artista que regresa a las fuentes antiguas, bebe de ellas y se regenera a través de su obra en el presente, característica que recrea al hombre de Pico della Mirandola y que es el objeto de su famosa disputa.

### 3. EL CONTENIDO EN LA OBRA DEL “DIVINO”

#### 3.1. EL CONCEPTO DE “CONTENIDO” COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL EN LA OBRA DE ARTE MIGUELANGELESCO

La Real Academia de la Lengua Española (RAE) dice de la palabra *contenido* que es un término derivado del participio de *contener* y la hace significar como una “cosa que se contiene dentro de otra”, además en lo que hace referencia a

<sup>132</sup> Miguel Ángel. *Virgen de la Scala*. 1491. Bajorrelieve en mármol, tiene un tamaño de 55,5 cms. X 40 cms., ubicado en la Casa Buonarroti en Florencia, Italia y Donatello. *El festín de Herodes*. 1423 – 1427. Relieve en bronce encargado para la pila bautismal del Baptisterio de Siena en la Toscana, Italia.

la palabra *contener* expresa que proviene del latín *continere* cuyo significado se relaciona con una cosa que “lleva o encierra dentro de sí a otra”.

Definida la palabra en términos generales, es necesario que la contextualicemos dentro del escenario que implica tratarla como elemento estético con características fundamentales en la obra de arte miguelangelesca, en este sentido aventurémonos a decir que el *contenido* particularmente en la obra de arte está ligado a lo que la obra encierra, oculta dentro de sí, pero ¿Qué puede ocultar la obra de arte? Podríamos decir que lo que oculta la obra de arte es “la emoción plástica experimentada por el artista ante un objeto, visto éste no como hecho práctico (realidad empírica), sino como soporte de unas vibraciones de luz y de color que él traduce en calidades pictóricas”<sup>133</sup>.

Y tendría mucho sentido esta respuesta por lo abarcante que resulta, sobre todo si se piensa en la pintura abstracta, allí no se hace referencia alguna a la figuración, como hecho práctico o realidad empírica, es decir, a la preocupación por la representación de los objetos que vemos en la realidad empírica, si algo es característico en esta manifestación plástica es que no se plasman descripciones de nada de lo que acaece en la realidad y sin embargo no es posible, para un cerebro intelectualmente responsable, negar el profundo *contenido* que puede llegar a encerrar el arte abstracto.

Por ello se nos antoja fundamental resaltar la idea de que no extraña que el *contenido* palpite en la *forma*, siendo ésta la sumatoria de elementos plásticos básicos dispuestos de manera subjetiva por el artista, pues ineludible resulta reconocer que esas líneas, volúmenes, colores, contorsiones y escorzos, elementos estéticos que constituyen la *forma*, permiten hacer manifiesto el espíritu del artista tocado por emociones, presiones sociales e intereses espirituales que en esencia dicen del *contenido* de su obra.

El *contenido*, puede hacer sinonimia con ese lugar donde el artista hace habitar las emociones, mejor las afecciones del alma humana, entendidas ellas como

---

<sup>133</sup> Luis Borobio, “Forma y contenido del arte”, Universidad de Navarra, <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/717/4/1.%20FORMA%20Y%20CONTENIDO%20DEL%20ARTE,%20LUIS%20BOROBIO.pdf> (consultada el 19 de junio de 2017). 118.

“los sentimientos de soledad, de tristeza, de serenidad, de plenitud, de alegría, de ansiedad, de temor;... también, incluso, una pintura o una escultura ha logrado integrarnos en las circunstancias de unos personajes, nos ha hecho vivir un ambiente o nos ha comunicado algo de la ternura, la desesperación, la angustia o el entusiasmo que el artista sintió”<sup>134</sup> ante la situación aportada por la realidad empírica y que plasmó en el objeto representado.

Frente al concepto de *contenido* es necesario aclarar que no puede derivar su tratamiento, únicamente, en una intención auscultadora por parte de los teóricos y estudiosos de las obras de arte y de los artistas que sólo haga referencia a la vida de estos hombres, caso de los estudios que adelanta la psicología para descubrir en las obras de arte las posibles neurosis que acusa su autor, como ha sucedido, por ejemplo, con las reflexiones psicoanalíticas de algunas de las obras de Leonardo Da Vinci, entre ellas *Santa Ana, La Virgen y el niño*, asunto al que ya nos habíamos referido en páginas anteriores.

Este proceder, aunque siendo pertinente para la comprensión de la obra de arte desde otras perspectivas, consideramos debe ser precisado para los intereses del estudioso del arte; ya que, aunque en el arte hacen presencia emociones no necesariamente plásticas, éstas si requieren de referencias plásticas, caso de la *forma*, para que su análisis, a partir de lo que expresan estas emociones al interior de la obra de arte digan, desde lo subjetivo del artista, del *contenido* de la obra de arte, este punto es de capital importancia, porque es donde suelen fallar los análisis contenutistas que se realizan en torno a las obras de arte<sup>135</sup>.

Lo interesante de este desarrollo teórico del concepto de *contenido* desde la perspectiva propuesta por Borobio, es que dicho concepto se subvierte en materia de su significado; ya que, el hecho de que aunque la obra tenga un *contenido* esto no implicaría el buscar dentro de la misma para encontrar la explicación de nada, ni siquiera de que habite, en la específica manifestación

---

<sup>134</sup> Luis Borobio, “Forma y contenido del arte”, Universidad de Navarra, <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/717/4/1.%20FORMA%20Y%20CONTENIDO%20DEL%20ARTE,%20LUIS%20BOROBIO.pdf> (consultada el 19 de junio de 2017). 120.

<sup>135</sup> *Ibíd.* Pág. 121.

plástica, la idea de defender necesariamente una tesis en especial por parte del artista, desde esta concepción el *contenido* no puede entenderse como una sumatoria de hechos, de ideas, de conflictos sociales, que una vez desmenuzados, arrojan o dan cuenta o brindan una comprensión de asuntos, que aunque importantes e interesantes, velan, ocultan la intuición poética de la que está impregnada la obra, la emoción plástica de que está cargada<sup>136</sup>.

De todas formas se hace necesario que hagamos una precisión, en el sentido de que lo que acabamos de expresar conduzca a que el procedimiento analítico, semiótico o hermenéutico que se pueda hacer sobre la obra y que involucra precisamente un estudio que desmenuza hechos, ideas, símbolos, contexto social, etc., sea erróneo o impertinente para dar cuenta del *contenido* en la obra de arte, pues cuando Borobio se refiere a que la obra de arte no necesariamente explica nada, ni es la defensa hecha imagen de tesis alguna, lo quiere hacer significar es que el arte no funja como un medio expresivo de denuncia psicológica, social o que describa, narre o argumente nada, se refiere esencialmente a que no es esta su función, no es éste su compromiso, su obligación y a que no debe ser éste su *contenido* por excelencia.

Incluso cuando Borobio reconoce que hay un *contenido práctico de referencia o de símbolo* que hace referencia a valores afectivos, de costumbre, de recuerdo o de referencia, agreguemos de contexto y un *contenido artístico* modelado por el primero a la vez que teoriza y potencia todos los valores que constituyen el primer contenido al que hacemos referencia y los convierte en puramente plásticos al ser filtrados por la emoción plástica y la intuición poética, lo que quiere decir es que quien se expresa desde el *contenido práctico de referencia o símbolo* obviando el *contenido artístico* simplemente cercena el contenido en sí mismo de la obra de arte de que se trate.

---

<sup>136</sup> Luis Borobio, "Forma y contenido del arte", Universidad de Navarra, <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/717/4/1.%20FORMA%20Y%20CONTENIDO%20DEL%20ARTE,%20LUIS%20BOROBIO.pdf> (consultada el 19 de junio de 2017). 118-122.

Asunto que se sintetiza en la idea de que “si la *forma* es el conjunto de todos los elementos sensibles que la constituyen y la manera cómo se establecen, el *contenido* es lo que esos mismos elementos establecidos nos dicen”<sup>137</sup>.

*“Así en la arquitectura, parte de la forma es una pared con todas sus peculiaridades, el correspondiente contenido es lo que esa misma pared (con su situación, con su escala y sus proporciones, con su concavidad o las particularidades de su trazado, con la textura de su superficie, con su color, con la calidad de sus materiales, con su ornamentación e importantísimamente, con la luz que recibe) nos dice.”*<sup>138</sup>

El *contenido* debe buscarse entonces en la intuición poética y el arrobamiento mediado por lo espiritual de un artista tocado más las particularidades estéticas que implica que dicho artista se encuentre inmerso en un contexto histórico específico.

Precisado el concepto, para el cual nos apoyamos en los aportes obtenidos de la lectura de Borobio, es importante hacer énfasis en que si el *contenido* está mediado por lo espiritual más las particularidades del contexto histórico en el que al artista le tocó vivir, debemos aceptar que teniendo en cuenta ese contexto histórico el *contenido* soporta, a la par que lo espiritual (intuición poética y arrobamiento), asuntos, que por destacar algunos, tendríamos que mencionar los políticos, las presiones sociales, ideológicas, y en ellas los intereses impuestos por los entes institucionales, dentro de los que se encuentran las que ejercían las instituciones religiosas, mismas que abundaron en la época de Miguel Ángel y que harán parte importante del *contenido* de su obra.

Por ser éste, momento de intereses y presiones sociales por parte de la institución eclesial, donde hicieron presencia personajes que buscaron a toda costa que la Iglesia iniciara una transformación desde los pilares ideológicos y fundacionales de esta institución, personajes que de alguna manera tuvieron relación con la vida y la obra de Miguel Ángel y terminaron siendo definitivos en

---

<sup>137</sup> Luis Borobio, “Forma y contenido del arte”, Universidad de Navarra, <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/717/4/1.%20FORMA%20Y%20CONTENIDO%20DEL%20ARTE,%20LUIS%20BOROBIO.pdf> (consultada el 19 de junio de 2017), 124.

<sup>138</sup> *Ibíd.* Pág. 124.

las decisiones que acompañaron su manera de hacer y proceder artísticamente en dichos momentos, tiene sentido que asignemos un espacio de este escrito a precisar algunos elementos teóricos que comprenden el concepto de *espiritualidad* y de *religiosidad* como haciendo parte del *contenido* en la obra del maestro florentino.

### **3.2. PRECISIONES ACERCA DEL CONCEPTO DE ESPIRITUALIDAD Y DE RELIGIOSIDAD EN LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL**

En lo referente al concepto de *espiritualidad* digamos que es compleja su definición por las relaciones directas que tiene con el concepto de espíritu, su complejidad alcanza niveles de dispersión tal que cada doctrina filosófica postula una definición particular que hace que sea muy difícil de precisar cuando el concepto aplica dentro de un contexto u otro.

De todas formas y dentro del maremágnum de ideas que se han desarrollado frente al concepto en mención, podemos destilar una idea que nos acerque a la forma cómo debe ser entendido dentro de esta investigación, así las cosas, *espiritualidad* debe decirse de una cualidad que recae sobre las personas o las cosas en el sentido de que están dotadas de lo espiritual, según la definición sustraída del diccionario de la RAE (Real Academia de la Lengua Española).

Por otra parte, espiritual hace referencia directa a espíritu definido como el conjunto de los actos superiores, es decir, intelectivos, que centrados en la unidad dinámica; es decir, entendida como pensamiento y emociones afectados de la mayor potencia de obrar de la persona, el acto espiritual por excelencia es aquel que busca intuir, capturar, comprender, las esencias, los principios fundantes del mundo y de las cosas, con el fin de dotar de conciencia de sí ese mundo y esas cosas para hacerlos suyos y materializarlos en sus acciones (comportamientos y obras)<sup>139</sup>.

Así las cosas, el acto cargado de espiritualidad busca desentrañar los principios del mundo, de las cosas y de la forma cómo afectan mi vida en específico, para una vez desentrañados hacerlos míos a través del intelecto,

---

<sup>139</sup> José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía (España: Editorial Ariel S.A., 2001), 1.102.

autoposeerlos y darles funcionalidad en la particularidad de mis comportamientos y de mis acciones hechas obras, que para el caso del artista son obras de arte.

En este sentido se han calificado de espiritualistas doctrinas, tendencias y obras de corrientes filosóficas entre las que se destacan las de corte platónico o neoplatónico, autorizados estamos para considerar que si partimos de aceptar este postulado, al tema de la espiritualidad nos hemos referido ampliamente en los desarrollos teóricos de esta investigación, no sólo a través de las reflexiones de cada uno de los autores citados, sino a través de los análisis semióticos y hermenéuticos realizados a algunas de las obras de Miguel Ángel que cada acápite ha exigido, que en suma dan cuenta en la práctica, del concepto de espiritualidad que hemos venido trabajando, por lo que no es necesario extendernos más en este asunto.

En lo atinente al concepto de *religiosidad* debemos expresar que se suele definir como “el grado y modo con que las creencias y prácticas religiosas se presentan en la conciencia y conducta del creyente o grupo de creyentes. En este concepto se advierte un aspecto cuantitativo, la intensidad religiosa de la cual depende el nivel de regulación de la conciencia religiosa sobre la conducta del creyente según una posible gradación, y otro cualitativo, el tipo de religiosidad a partir del grado de elaboración del contenido de las ideas y prácticas religiosas”<sup>140</sup>.

Lo primordial e interesante de esta definición es aquello que hace referencia a la intensidad de la conciencia religiosa y al tipo de elaboración del contenido de las ideas y prácticas religiosas, además del hecho de que las mismas tienen que ver directamente con lo ligados que estén o estén dispuestos a estar los creyentes a sus creencias, esto teniendo en cuenta que religión viene de *religare*, en términos de vincularse, atarse.

Pero la idea de la religión como *religación* obliga tener presente tres modos por excelencia de atarse:

---

<sup>140</sup> <https://www.ecured.cu/Religiosidad>

- **Como vinculación producida por un sentimiento de dependencia**, que puede estar permeado por sensaciones de temor, terror y hasta fascinación.
- **Como intuición de ciertos valores estimados supremos**, caso del de la santidad.
- **Como un reconocimiento racional de una relación fundamental entre la persona y la divinidad** (Ferrater Mora 2001, 3062).

Evidente resulta de hacer mención de estos tres modos de vincularse o atarse, que, aunque hay maneras de hacerlo mediadas por ciertos grados de razonabilidad, hay otras que implican que agitar sensaciones de temor, terror o fascinación se convierta en una herramienta útil y muy eficaz, no sólo para religar, sino para movilizar conciencias a partir del horror que produce vivir una vida desvinculado de la divinidad.

Teniendo en cuenta que la *religiosidad* suscita, en primera y última instancia, la idea de procedimientos que busquen religar comportamientos humanos, vincular, atar las acciones humanas, las obras humanas a la divinidad; sentido en el que seguiremos tratando el concepto en los posteriores desarrollos teóricos que enfrente esta investigación, sustento teórico encontrarán la presencia de elementos estéticos cargados de *religiosidad* en algunas de las obras del Miguel Ángel influenciado por sentimientos de dependencia fundados en el terror, y que, insuflados por la voz de un alma quebrada por las afecciones que la aquejan, querrá ser imitada por el divino maestro del arte renacentista.

### **3.2.1. A PROPÓSITO DE LA RELIGIOSIDAD EN MIGUEL ÁNGEL**

En coherencia con lo expresado en el párrafo inmediatamente anterior, si partimos del hecho de que uno de los modos de vincularse o atarse a la divinidad en los términos del concepto de religión como *religación* es generar sentimientos de dependencia fundados en el temor, generalmente aportados por personajes que se postulan como dignos de ser escuchados, seguidos y en esencia imitados, debemos indagar si en Miguel Ángel aplica este principio, en el sentido de si verdaderamente existió ese personaje digno de ser escuchado, seguido e imitado y si en realidad su obra se afectó por sentimientos de temor

fundados en el carácter dependiente del que en algún momento quiso vincularse o atarse a la divinidad para salvarse.

Afincados en lo mencionado podemos aventurarnos a decir que Miguel Ángel tuvo que haber sido afectado sensiblemente por las contiendas devenidas de las nuevas ideas que se gestaban en las mentes de los dolientes y militantes de las creencias y las prácticas religiosas de corte cristiano–católicas, ideas que ancladas en un mundo materializado al extremo, corrompido y vulgarizado por la vanidad y la banalidad humana requiere con urgencia de una remoralización, en esencia de una reforma en los postulados, pilares fundantes de las religiones que como la cristiana, abogaban por la salvación del alma, dichas ideas deben implicar también el efecto de que a quienes lleguen estas tesis se sometan a procesos, valga la redundancia, de salvación que los *religuen* o los vinculen a la divinidad.

Precisamente y en línea con lo que acabamos de comentar, la figura de Girolamo Savonarola surge en Florencia por los años 1490 - 1498 como una voz mensajera de terror que invitaba a la penitencia, voz que, hecha hombre busca establecer la urgente *religación* entre Dios y los hombres que los males (vanidad) de la época afectaron para desgracia de la humanidad.

Savonarola fue un predicador dominico que vivió entre los años 1452 – 1498, de él se sabe que fue directo confesor de Lorenzo de Médici, además de reconocido en la historia por organizar las hogueras de las vanidades (Falò delle vanità), ritual al que asistían los florentinos adeptos a sus ideas a arrojar al fuego, tanto los objetos que consideraban suntuosos, entre los que se encontraban los lujosos y los cosméticos, como libros u obras de arte consideradas licenciosas, los alcances de sus palabras dieron con la expulsión de Piero de Médici, gobernador de Florencia para la época de 1495, sus sermones contra la sodomía, el lujo, la vanidad y la corrupción al interior del poder eclesial alcanzaron hasta al Papa Alejandro VI, asuntos que le valieron la excomunión y posterior condena a la hoguera por parte del tribunal de la Inquisición en el año 1498.

En los comentarios a la vida de Miguel Ángel de Giovanni Papini (1952), se lee que no hay certeza de cuándo empezó Miguel Ángel a acudir a los sermones del fraile dominico, que pudo ser en 1491 o 1492, cuando aún vivía el Magnífico, aunque es probable que para la fecha se abstuviera de asistir por el sentimiento que lo ataba a quien consideraba su segundo padre y a pesar de lo avasallador de los sermones del fraile que conquistaban a los más exquisitos platónicos mediceos como Benivieni y Pico della Mirandola, lo hiciera sólo después de la muerte de Lorenzo, cuando apenas contaba con aproximados diez y siete (17) años de edad.

La inquietud que inicia este apartado queda despejada en su primera parte, en el sentido de que ahora podemos darle respuesta expresando que, si existió el personaje digno de ser escuchado por parte de Miguel Ángel en la figura de Girolamo Savonarola, además de seguido:

*Miguel Ángel, lector de la biblia, lector de Dante, naturaleza inquieta y ardiente, se sintió sacudido por aquella voz. Incluso de viejo, refiere Condivi, le parecía oírla. Decía aquel fraile palabras muy distintas de las que oía Miguel Ángel a los humanistas del palacio Médicis, pero aquellos pensamientos encontraban más eco en lo profundo de su alma. El Policiano excitaba su imaginación: Savonarola estrujaba su corazón. El joven tenía fe, pero la fe, tal como resurgía en las palabras del fraile, se le aparecía ahora más trágica, más íntima, más imperiosa. Si el Cristianismo es verdad absoluta y eterna, no puede consistir solamente en las prácticas religiosas y en las oraciones ordinarias: Savonarola decía al joven artista que había que rehacerse el corazón, apartarse de las vanidades y de la depravación del mundo, arder en llama de caridad.”<sup>141</sup>*

Papini, continúa diciendo en el texto citado que a Miguel Ángel lo afectó de manera tal el contacto con este fraile que llegó a pensar incluso en que la práctica del arte era tajantemente incompatible con la orientación espiritual entendida ésta en directa relación con lo religioso, sostiene este autor que su gran tormento en el tiempo que duró su vida, fue si debía a través de su arte seguirle rindiendo culto a la belleza visible de las formas corporales incitada por Poliziano o buscar a través del mismo la salvación de los castigos a que se

---

<sup>141</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 92-3.

aviene un alma que considera bellas las formas visibles y terrenales que pronunciaba Savonarola.

E imitado:

*Ya que, a pesar de la juventud de Miguel Ángel, la voz del fraile de figura casi diabólica que gritaba palabras irónicamente angélicas dejará impregnada parte, de su espíritu en el del divino maestro que a partir de este momento históricamente fundamental para la evolución de su obra, se debatirá siempre entre la juvenil pasión de la belleza de los dioses de la Grecia antigua y el recuerdo de las palabras y la imagen de aquella especie de profeta que parecía llevar ya en el rostro el humo y el reflejo del fuego que terminaría consumiéndolo<sup>142</sup>.*

En cuanto a la segunda inquietud que hace referencia a que si en realidad la obra de Miguel Ángel se afectó por sentimientos de temor fundados en el carácter dependiente del que en algún momento quiso vincularse o atarse a la divinidad y dentro de ese interés logró conmocionar el proceder en materia de su hacer artístico puede apoyarse el lector como alternativa recreadora de lo expresado en la siguiente imagen, que es apenas una entre tantas otras, ejemplo de que aun la juventud del Buonarroti, existe a pesar del tiempo que separa la ejecución de las pinturas en la Capilla Sixtina del contacto con Savonarola, la impronta de una preocupación con características religiosas, que ahora hace parte del *contenido* de su obra.



Se dice incluso, que las *Piedades* que Miguel Ángel realizó en la vejez denotan la presencia de otros pensamientos y sentimientos muy diferentes a los que

<sup>142</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 94.

<sup>143</sup> Miguel Ángel. Detalle de El juicio final, *Cristo y la Virgen y San Bartolomé*. 1541 Frescos que hacen parte de la composición general de obras en la Capilla Sixtina en Roma, Italia.

animaron la realización de las primeras *Piedades*, todo porque existe un elemento bastante sugerente y es que en las primeras el cuerpo de Cristo aparece tendido sobre las rodillas de la Madre, mientras que en las últimas los restos corpóreos de Cristo aparecen representados en su descenso, como si, aun sostenidos por sus manos amorosas, se desplomaran desde lo alto hacia el abismo<sup>144</sup>, a estas *Piedades* nos referiremos más adelante, pero desde ya se postulan como un referente evidente de que a su pensamiento y por su puesto a su obra algo lo angustia, algo lo aqueja y es probable que tenga que ver esta angustia con el eco de la voz de aquel fraile dominico.

Y es probable que el eco de aquella voz haya calado hondamente en el pensamiento y el comportamiento del gran Maestro, de quien suficientemente ha quedado demostrado que está impregnado de ideas platónicas, ya que, desde el discurso, cuando éste se construye con arte, se hace de tal forma que el que hable lo haga “asemejándose lo más posible su propia dicción a la de cada uno de los personajes que, según anticipa, ha de hablar”<sup>145</sup>, y este actuar no es más que imitar.

Sostiene Platón que el discurso bien hecho debe esconder a su autor para que al pronunciarse se posibilite la imitación, objeto último de su discurso<sup>146</sup> que en esencia busca que se imiten los tipos propicios por parte del imitador, entre los que se destacan la valentía, la *moderación* y la *piEDAD*<sup>147</sup>, de allí que el discurso con contenido imitativo debe estar lleno de la vida y del alma que posee el que sabe construir este tipo de discursos, ya que, ellos al ser su reflejo<sup>148</sup> tocarán pertinentemente a la persona que se convertirá en imitador de tales conductas en el sentido de que quien construye este tipo de discursos “escribe con ciencia en el alma del que aprende”<sup>149</sup>, por ende imita.

---

<sup>144</sup> Giovanni Papini. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1952), 642

<sup>145</sup> Platón. Diálogos IV. La República (España: Gredos, 1988). 161-62 (393 *C*<sub>1-3</sub>)

<sup>146</sup> *Ibíd.* Pág. 161-2 (393 *c*<sub>11</sub> - *d*<sub>1</sub>)

<sup>147</sup> *Ibíd.* Pág. 165 (395 *c*<sub>5-6</sub>)

<sup>148</sup> Platón. Diálogos III. El Fedro (España: Gredos, 1988), 406-07 (276 *a*<sub>1-11</sub>)

<sup>149</sup> *Ibíd.* 406-07.

De Savonarola se sabe de sus grandes dotes de orador, de como con sus prédicas rasgaba las almas de diestros neoplatónicos que recorrían el Palacio Mediceo y que alcanzaron a escucharlo, asunto que denota que sabía su arte, que conocía que la esencia del discurso es que se impregne como escritura en el alma de quien lo escucha y lo transforme en términos de conversión.

### **3.2.2. IMITACIÓN Y AFECTACIÓN HUMANA**

Tendrá que vivir Miguel Ángel otra experiencia intelectual y circunstancial que será asimilada en las prácticas de su hacer y que se volverá evidente en algunas de sus obras, a las cuales nos referiremos en este acápite, la experiencia de la que hablamos es la que tiene que ver con el acercamiento a las ideas de Aristóteles a través de la lectura de algunas de sus obras, entre las que se destaca *La Poética*.

Y es importante hacer referencia a esta obra porque hila coherentemente, dota de sentido la presencia de nuevos elementos estéticos en la obra del “Divino”, que estarán directamente ligados a aspiraciones de salvación espiritual con marcada influencia religiosa, como ya lo hemos venido mencionando.

En el numeral anterior estuvimos hablando de la religión a la luz del concepto de religación que ahora, dentro del desarrollo de este numeral, encontrará sentido en la obra miguelangelesca haciendo relación con el de reconocimiento (anagnórisis) que propone La Poética de Aristóteles en donde el arte de imitar necesariamente tendrá que serlo de hombres que actúan y afectan su condición humana dejando sentir en sus obras la voz del alma quebrada por las afecciones del cuerpo, imitar exigirá entenderse en el sentido de imitar conductas, comportamientos y obras permitiendo a la vez que nuestras conductas, comportamientos y obras se parezcan a las del hombre imitado.

Pero ¿A qué viene que hablemos ahora de imitar? A que imitar es connatural al hombre que desde niño esgrime como característico de su esencia de ser humano el imitar, al parecer es incluso una diferencia fundamental del hombre con los demás animales, por la imitación es que el hombre se dota de los

conocimientos más básicos, por imitar es que obtiene las primeras noticias del entorno en el que está inscrito.

Por otro lado existe un nivel de complacencia cuando vemos la imitación hecha retrato, constituyéndose en mágico lo acontecido en la imagen, al parecer lo horrorizante que puede parecernos la realidad, se torna un tanto placentero cuando hacemos de esa realidad una imagen, pero puede también suceder que esto que es imagen de la realidad se torne ante nuestra vista un tanto displacentero y que lo que se busque sea que eso que horroriza en la realidad se convierta en un cuestionamiento constante y profundo de comportamientos, acciones, seres y aconteceres humanos.

Ese carácter mágico de la imagen que imita la realidad, que produce placer o displacer según la sensación que se quiera lograr con la imitación en la mente del espectador, se postula como elemento fundamental de la imitación pues aunque la sensación pueda ser ambivalente, es de obligatoriedad de la imitación estar dotada del estatus de lo bello, asunto que despeja cualquier inquietud que pueda generarse en cuanto se trate de las sensaciones displacenteras que pueda connotar la imitación, ya que, las mismas tendrán también que alcanzar estatus de belleza para que deleiten, para que extasíen, al capturar lo bello del original cargándolo de sublimidad y perfección<sup>150</sup>, de lo contrario no lograrán afectar lo que se pretende afectar con la imitación, que esencialmente serían el pensamiento y los sentimientos del espectador, sólo esto hace bella dicha imitación.

Pero ¿En qué sentido puede afectarse el pensamiento, por ende, los sentimientos del espectador a través de la imitación? En cuanto a que a la par que se imitan formas naturales, fenómenos, objetos, se imitan acontecimientos o hechos de la vida de los hombres cargados de ventura o desventura, y esto último es importante tenerlo en cuenta, porque las formas, fenómenos, objetos, acontecimientos o hechos que se imitan no se reduce a un asunto meramente óptico, más bien lo que se representa en los actos imitativos debe ser profundamente efectista, aquí no debe hacerse ninguna concesión para que lo

---

<sup>150</sup> Aristóteles. El arte poética. (Buenos Aires: Editorial Austral. 1948), 26.

representado describa la realidad con cierta fidelidad, a ello ya nos habíamos referido cuando desarrollamos el tema del concepto de naturalismo que hace parte de esta investigación, más exactamente en la página 10.

Atendiendo a lo anterior la imitación debe valerse de los hechos o acontecimientos, los mismos son la fuente de la que debe beberse para realizar el retrato, incluso sostiene Aristóteles que la belleza del arte no está en decir, contar cosas, su magia radica en el ingrediente de la perspectiva, ya que, la misma permite particularizar y al hacerlo posibilita las cosas, las formas, los fenómenos, los objetos, los acontecimientos o los hechos, y una vez posibilitados los acomoda a los hombres en particular, a la sensibilidad de los hombres para que sean tocados en su sentimiento y en su pensamiento<sup>151</sup>.

Cabe decir, que aunque las obras, sean del tipo que sean, pictóricas, escultóricas, escenificadas, etc., representan cosas, objetos, fenómenos, acontecimientos o hechos sucedidos, éstos no importa que los concibamos tal cual son, tal cuales debieran o pudieran ser, lo que importa es el efectismo del que las dotemos para que puedan afectar sensiblemente al espectador y es esta la verdadera competencia del buen artista, el excelente conocimiento de esta tesis es lo que lo hará competente y hará eficaces sus obras, en esencia bellas<sup>152</sup>.

Si aceptamos que la obra de arte en esencia es imitativa de objetos, fenómenos, formas, además de acontecimientos o hechos que una vez posibilitados se acomodan a los hombres en particular, tendremos también que aceptar que esta imitación cuando se acomoda a los hombres, necesariamente tendrán que ser esos hombres las personas más señaladas dentro de un contexto específico por su conducta o habilidades, en este sentido imitar implica hacerlo de hombres probos dentro de la sociedad, hombres entre los que se encuentran aquellos que afectan su vida en aras de alcanzar estatus de iluminación, se tratará también de imitar a los mejores artistas, entendidos como aquellos que mejor retratan los hechos humanos, que más acercan esos

---

<sup>151</sup> Aristóteles. El arte poética. (Buenos Aires: Editorial Austral. 1948), 28.

<sup>152</sup> *Ibíd.* 29

hechos a la sensibilidad de los hombres espectadores de los hechos representados.

Como ya lo habíamos planteado en el desarrollo de este acápite, no podemos olvidar que aunque la representación, en lo que los alcances de su acepción se refiere a acontecimientos o hechos acomodados a los hombres en particular, y dentro de éstos a aquellos señalados, dentro de un contexto específico, por su conducta o habilidad, esa representación en un significante más amplio, tendrá que serlo, no sólo de las acciones humanas que son perfectas, sino también de aquellas que son terribles y lastimeras, porque también hacen parte de hechos humanos, de sucesos humanos.

En coherencia con lo desarrollado en el párrafo anterior, esas acciones humanas que no son perfectas o terribles y lastimeras pueden, según Aristóteles, sublimarse, en términos de convertirse en maravillosos (de maravillar, de asombrar) en la medida en que potencialmente movilizan pasiones humanas al enlazar el suceso representado con el suceso real, para una vez enlazado lograr niveles de *reconocimiento* por parte del espectador que finalmente debe ser tocado, de allí que lo representado ha de ser representativo de cosas espantables y lastimeras para que produzca compasión y miedo<sup>153</sup>.

Dentro del contexto miguelangelesco el carácter trágico de la obra, que es lo que debe ser imitado, se recrea fundamentalmente en la obsesión representada, por ejemplo, en su serie de *Piedades*, tema al que le dedicó gran parte de su tiempo y esfuerzos y en las que dejó evidenciado su interés por escenificar acciones que perfectas, lastimeras o terribles buscan movilizar pasiones humanas desde la perspectiva de enlazar sucesos reales para lograr niveles importantes de *reconocimiento* por parte del sujeto para quien están destinadas estas maneras de escenificación hecha obra, si se me permite el término la metamorfosis que experimentan la *Piedades* es muestra viva de una evolución ideológica que mutó de intereses terrenos a intereses netamente

---

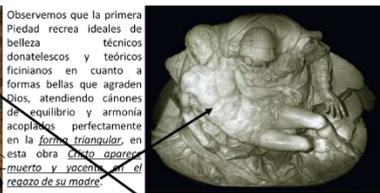
<sup>153</sup> Aristóteles. El arte poética. (Buenos Aires: Editorial Austral. 1948), 31.

espirituales de índole mística que tienen como intención ser, en primera y última instancia, imitados.



El tema de la piedad fue tremendamente recurrente en la actividad artística de Miguel Ángel, fue casi obsesiva la intención de dotar de contenido esta obra a través de la evolución que denotan sus formas, en su orden: La Piedad del Vaticano (1498), la Piedad Palestrina (¿1547-1549?), la Piedad de Florencia (1545-1550) y la Piedad Rondanini (1564).

154

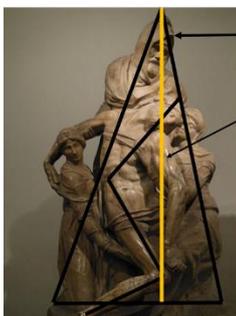


Observemos que la primera Piedad recrea ideales de belleza técnicos donatellescos y teóricos ficinianos en cuanto a formas bellas que agraden a Dios, atendiendo cánones de equilibrio y armonía acoplados perfectamente en la **forma triangular**, en esta obra **Cristo aparece muerto y yacente en el regazo de su madre**.

En la segunda Piedad se observa que el ideal de belleza ha cambiado, la forma, aunque guarda alguna relación con la forma piramidal, plantea serias diferencias en cuanto al tema (recordemos el concepto de **fuzar** ficiniano, del que ya hemos hablado), en cuanto a que empieza a aparecer en la obra un cierto despreocupamiento por esa perfección estricta que implicaba trabajar desde el concepto, también ficiniano de las formas bellas agradables a Dios (forma triangular) y que produjeron esa intención de inacabamiento de la que también hemos hablado.



1. En cuanto al tema y atendiendo a las consideraciones filosóficas que influenciaron al Miguel Ángel de esta época, observemos que aparece un tercer personaje en la composición que ya no cuenta con la presencia de la Virgen, sino con Nicodemo, personaje bíblico que donó su tumba para que sepultaran el cuerpo de Cristo y con José de Arimatea quienes ayudaron al descendimiento del cuerpo.



2. La obra rompe con la forma piramidal y se orienta quebrando la vertical con la **figura tensamente dramática de Cristo**, el momento es el previo (descendimiento) al de la primera Piedad, consideramos que al autor le resulta más cargado de dramatismo este momento y a ello apuntan sus esfuerzos, su contacto con de della Mirandola le impulsará a dignificar su humanidad a través del arte y los proyectos que adelante, lo que se reflejará en las **formas** que le preocuparon producto de su interés por dotar de contenido dichas formas que esta vez se cargarán de profundo misticismo.

En esta Piedad, se vuelve a los dos personajes de la primera, cuerpo de Cristo y María Madre, lo interesante es la presencia de elementos estéticos novedosos que serán habituales en el arte posterior considerado como **Manierismo**, básicamente en cuanto a las formas, que se caracterizan por ser alargadas, desproporcionadas, elásticas que serán usadas a profundidad por los artistas de dicho estilo, asunto en el que no profundizaremos por alejarse ostensiblemente de nuestro interés investigativo. Esta obra retrata a un Miguel Ángel despojado de realismo, de todo detalle, aquí parece ser que la preocupación, más que la belleza como perfección de formas anatómicas, es la expresividad que debe atender a la belleza interior, es la pura espiritualidad en clave de misticismo lo evidenciado en esta obra. Esta obra, en la que se dice el Maestro trabajó hasta seis (6) días antes de su muerte, recrea la incertidumbre y el prolongado sufrimiento que una vez su contacto con distintos pensadores afectaron su hacer. La obra sintetiza el pensar de un hombre que hizo tránsito de una ideología fundamentada en usar su arte para rendirle culto a la belleza visible de las formas corporales a buscar, a través del mismo, la salvación de los castigos a que se aviene un alma que considera bellas las formas visibles y terrenales.



### 3.2.3. EL MIGUEL ÁNGEL RELIGIOSO

Hablar de un Miguel Ángel religioso puede encontrar fundamentos en el desarrollo evolutivo de su pensamiento, sensiblemente afectado por las ideas de aquellos que escribieron o elaboraron sus discursos con tal sapiencia que dejaron escrito en su alma postulados teóricos con marcado carácter de conversión espiritual, misma que debe significar en el gran Maestro renacentista transformación espiritual con visos de compromisos de cambio de

<sup>154</sup> Miguel Ángel. *La Piedad del Vaticano, La Piedad Palestrina*. 1555. Escultura en mármol que mide 253 cms., se encuentra ubicada en la Galería de la Academia de Florencia, Italia, *Nicodemo o Piedad florentina* y *La Piedad Rondanini*.

vida evidenciados en comportamientos religiosos “consecuencia de sus preocupaciones por la salvación de su alma las cuales fueron incrementándose a medida que los presentimientos de muerte eran cada vez más próximos”<sup>155</sup>, asunto que no extraña por encontrar comportamientos análogos en personas que afectaron sus ideas, caso de Lorenzo de Médici, Marsilio Ficino y Giovanni Pico della Mirandola que militando en sus inicios con ideas consideradas paganas, terminaron sus días convertidos en buenos cristianos<sup>156</sup>.

Este discurso religioso, que según Sánchez Arsenal subyace en la naturaleza intrínseca del ser humano porque hace parte de la problemática, que en determinado momento se vuelve tormentosa porque involucra la salvación del alma, en última instancia, su espiritualidad, hace que en el caso de Miguel Ángel tengamos que resaltar dos aspectos que resultan decisivos para la nueva actitud religiosa de este artista:

- *La inquieta y animada atmósfera espiritual de este período, no podemos olvidar que estamos frente a la polémica entre católicos y reformistas.*
- *La amistad con Vittoria Colonna permeada por una catolicidad con permisos heterodoxos que desembocan en una justificación por la fe<sup>157</sup>.*

Sostiene Sánchez Arsenal que es esta amistad cargada de religiosidad la que termina condicionando su hacer plástico, ya que, el mismo comienza a experimentar un amalgamamiento entre concepciones religiosas y materialización de las mismas en el hacer artístico miguelangelesco al asumir “el reto personal de encarnar, a través de su arte, unos desbocados afanes de salvación que pueden llegar a trascender el significado preciso del mensaje religioso”<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> Mario Sánchez Arsenal, “Ecos de una Reforma desde dentro. Juan de Valdés, Vittoria Colonna y Miguel Ángel”, [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.v22.41324](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.v22.41324) (Consultada el 23 de junio de 2018). 87.

<sup>156</sup> *Ibíd.* 87

<sup>157</sup> El mayor exponente de esta doctrina fue Cristo, y según se sabe usó el término “justificado” una sola vez en el contexto de la **reconciliación entre el pecador y Dios** (Luc. 18:14). La otra ocasión en la que Cristo usó el vocablo “justificado” fue en el contexto del día del juicio (Mat. 12:36-37). Definición tomada de los estudios de Robert Wieland sobre el tema.

<sup>158</sup> Mario Sánchez Arsenal, “Ecos de una Reforma desde dentro. Juan de Valdés, Vittoria Colonna y Miguel Ángel”, [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.v22.41324](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.v22.41324) (Consultada el 23 de junio de 2018). 87.

De Vittoria Colonna (1490 – 1547) se sabe que fue la bisagra espiritual entre las ideas de Juan de Valdés y Miguel Ángel, el ser hija de Agnesina, a su vez hija de Federico de Montefeltro y Battista Sforza, los vínculos de estrecho parentesco con Julio II, sumados a la trágica y temprana muerte de su esposo Francisco Fernando de Ávalos, Marqués de Pescara y capitán del ejército español en Italia y gran amor de su vida, le proporcionaron no sólo una exquisita formación literaria que hace que no extrañe su posterior éxito en el quehacer literario, sino el afloramiento de una moralidad rayana en lo puritano que tendrá que encontrar guías que la ayuden en el camino hacia la salvación de su marido y de su propia alma, entre ellos se destacan:

- *Bernardino Ochino (1487 – 1564), de él viene todo el ideario referente a la justificación por la fe, y los tesoros que esconde el hecho de la crucifixión de Jesús. Su presencia es palpable en las obras que la Colonna realizó en Viterbo*
- *Reginald Pole (1500 – 1558), fortalece en la Colonna su política de austeridad que privilegia el concepto de Christus pauper; aunque Pole no pertenecía propiamente a estos cardenales e intensifica su militancia en la justificación por la fe, misma que se convertirá en el móvil de la crisis de los fundamentos de la Madre Iglesia, ya que, le resta privilegio a las obras del fiel, sustento de la Iglesia para incentivar las obras espirituales del fiel para el logro de su propio y directo perdón.*

Siguiendo a Sánchez Arsenal, si bien es impreciso el dato historiográfico de la fecha en que la Colonna y Miguel Ángel entraron en contacto (1536 – 1538), parece ser posible que el móvil de esta relación se debió a la conmoción que le provocó a dicha señora el conocimiento de la bóveda de la Sixtina y su posterior deseo de conocer al autor de manera personal, de la amistad que surge se derivarán una serie de diálogos sobre arte en combinación con ideas atinentes a justificación por la fe y al problema dicotómico entre lo humano y lo divino, además de una serie de regalos entre poemas y obras contentivas de una comunión religiosa que evidentemente acompañará esta relación.

Pero ¿Qué hace que sea fundamental para esta investigación la referencia a esta relación amistosa? Que, iniciada en temas de interés artístico y de fe cristiana y búsqueda espiritual, terminó; inspirada en la reforma protestante, en una militancia religiosa con características subversivas de cara a una Iglesia

que acusa una crisis en su interior, que como ya lo habíamos mencionado, había llegado incluso a ponerle precio a la salvación, es decir, que dicha relación plantea una afectación al pensamiento y el hacer miguelangelesco en dos sentidos.

1. *Materialización en su obra de posiciones político-religiosas con características subvertoras y de reforma de una Iglesia que desvió su compromiso esencial de acompañamiento espiritual.*
2. *Materialización en su obra de concepciones religiosas con características de salvación espiritual.*

La primera se hace evidente en su directa militancia dentro del grupo conocido como los Spirituali, conformado por personajes como Hércule Gonzaga y Vittoria Colonna, de dicha militancia se sabe por datos historiografiados por Antonio Forcellino en las investigaciones que este restaurador adelantó sobre la vida y algunas de las obras del Buonarroti, de ellas se desprende que el artista no sólo conoció directamente el manuscrito del *Beneficio de Cristo Crucificado*<sup>159</sup>, sino que comenzó a impregnar sus obras con elementos plásticos que evidentemente tenían en cuenta los postulados que expresamente promulgaba tal manuscrito.

En la obra de Miguel Ángel, producto de esta relación y de su contacto con las tesis más fuertes del grupo que conformaron, se reflejan de manera precisa para el restaurador Forcellino en la *Tumba de Julio II* e incluso en algunas formas y figuras del *Juicio final* de la Sixtina, elementos que pueden resultar inexplicables si se les descontextualiza del manuscrito, consideramos eso sí, necesario aclarar que aunque estas interpretaciones pueden ser cuestionadas por la adolescencia de desarrollos teóricos más amplios, son sugerentes para la consolidación de una comprensión de la compleja obra del gran maestro renacentista, al respecto dice el restaurador:

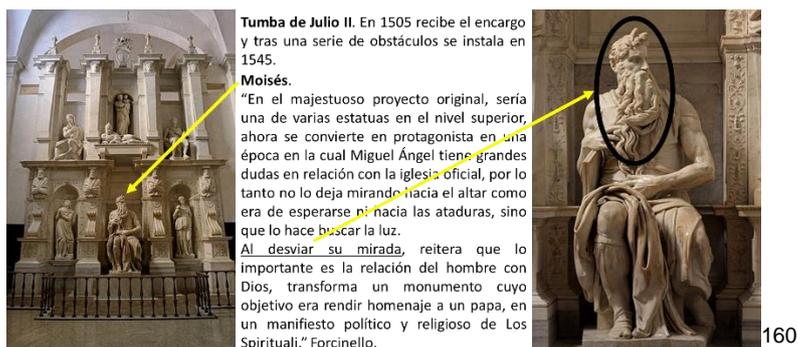
*“Fui a observar el que muy probablemente es uno de los textos que alimentó e impulsó la fe de Miguel Ángel en esos años, el libro es la clave para entender el verdadero significado de La tumba, empezando con la estatua del Papa que*

---

<sup>159</sup> Libro escrito en 1543 por el monje benedictino Benedetto Fontanini que lleva por nombre *Trattato vtilissimo del Beneficio di Giesv Christo crocifisso verso i christiani*, donde gravitan los postulados inspiradores de los Spirituali y que según Forcellini dota de sentido la concepción de la tumba de Julio II.

me parecía al principio inexplicable y que al final es perfectamente clara a luz de las ideas que este grupo cultivaba y que expresó el Beneficio de Cristo crucificado.”

Al desviar la mirada del profeta del altar, Miguel Ángel reitera que lo importante es la relación del hombre con Dios, transforma un monumento cuyo objetivo era rendir homenaje a un papa, en un manifiesto político y religioso de Los Spirituali.



**Tumba de Julio II.** En 1505 recibe el encargo y tras una serie de obstáculos se instala en 1545.

**Moisés.**

“En el majestuoso proyecto original, sería una de varias estatuas en el nivel superior, ahora se convierte en protagonista en una época en la cual Miguel Ángel tiene grandes dudas en relación con la iglesia oficial, por lo tanto no lo deja mirando hacia el altar como era de esperarse ni hacia las ataduras, sino que lo hace buscar la luz.

Al desviar su mirada, reitera que lo importante es la relación del hombre con Dios, transforma un monumento cuyo objetivo era rendir homenaje a un papa, en un manifiesto político y religioso de Los Spirituali.” Forcinello.

160

Da cuenta también de este compromiso político-religioso la presencia de simbología que oculta ofrece mensajes cifrados y cargados de reclamos de cambio a una Iglesia cómoda y anquilosada en hábitos que lindan con el vicio y la corrupción y se alejan de su labor de guardiana de la espiritualidad humana de corte cristiano-católico.



Algunos intérpretes habían de códigos ocultos, mensajes subliminales, rostros irónicos que esconden mensajes dirigidos a espectadores entendidos.

- Rostro del Papa
- Círculo amarillo
- Posiciones de dedos que algo quieren significar

Frente a estas interpretaciones existen pocos estudios, pero no dejan de ser significantes en un artista como Miguel Ángel que impregnó su obra de ideas producto del desarrollo evolutivo de su pensamiento, de allí que no puedan desdeñarse categóricamente este tipo de extraños elementos que pueden, como ya dijimos, estar emparentados con un compromiso que a más de religioso, es político.

Letra hebrea Gimel, Ghimel o Guimel o letra "g" en nuestro alfabeto, obsérvese como la composición general de la lucha guarda relación con dicha letra. Algunos consideran que hace referencia a gvrá que significa **oraullo**.

161

<sup>160</sup> Miguel Ángel. *Tumba de Julio II*. La obra se encargó en 1505 y quedó en el estado definitivo en 1545, en una escala mucho más reducida que la prevista en el proyecto inicial. Originalmente se iba a ubicar en la basílica de San Pedro del Vaticano, el lugar de enterramiento de los papas; pero finalmente, tras la muerte del papa, se instaló como cenotafio (es decir, sin alojar el cuerpo del difunto) en San Pietro in Vincoli en el Esquilino, iglesia protegida por la familia della Rovere, de la que procedía Julio II, y de la que había sido cardenal titular. Ambos templos se encuentran en la ciudad de Roma, sede del papado. *Moisés*. 1513 – 1515. Escultura en mármol, ubicada en el mismo lugar de La tumba, tiene una altura de 235 cms.

La segunda se refleja tanto en la obra plástica del período de madurez del artista, asunto que consideramos se ha tratado con suficiencia en 3.2.2., como en su obra literaria, allí dejó sentir Miguel Ángel el dolor que le producía saberse cercano a su muerte y siendo tan incierto el destino de su alma, evidencia de ello se encuentra en el carácter trágico de sus *Madrigales*.

<p style="text-align: center;">XIX</p> <p>Se per mordace di mol'anni lima Discesce e manca ognor tua stanca spobbia, Anima inferma, or quando sia ti scioglia, Da quella il tempo, e torni ov'eri in cielo Candida e lieta prima? Che bench'io cangi il pelo, E già si di mia vita il fil s'accorti, Cangiar non posso il mio triste antic'uso, Che più invecchiando, più mi sferza e preme, Signore, a te nol celo, Ch'io porti invidia a' morti Sigottito e confuso, Si di sà meco l'alma trema e teme. Deh tu nell'ore estreme Stendi ver me le tue pietose braccia, A me mi togli, e fammi un che ti piaccia.</p>	<p style="text-align: center;">XXVI</p> <p>A LA SGNORA VITTORIA COLONNA, MARCHESANA DI PESCARA Ora s'ul destro, or su'l sinistro piede Variando cerco della mia salute; Fra'l vizio e la virtute Il cuor confuso mi travaglia e stanca, Come chi'l ciel non vede, Che por ogni sentir si perde e manca, Porgo la carta bianca A i vostri sacri inchiostri, Ove per voi nel mio dubbiar si scriva, Come quest'alma d'ogni luce priva Possa non traviar dietro il desio Negli ultimi suoi passi, ond'ella cade: Per voi si scriva, voi, che'l viver mio Volgeste al ciel per le più belle strade.</p>
<p style="text-align: center;">XIX</p> <p>Si bajo la mordiente lima de muchos años amengua y desfallece tu fatigado despojo hora a hora: y cuando, ánima débil, el tiempo sea de desasite de él, (Has de tomar al cielo donde fuiste antes cándida y dichosa? Pues aunque mis cabellos cambian, y ya tanto se acorte el hilo de mi vida, no puedo mudar mi triste costumbre antigua que, cuanto más envejezco, más me maltrata y humilla. Señor, conternado y confuso no te oculto que siento envidia de los muertos, tanto el alma conmigo tiembla y padece por ella. En la hora extrema tiéndeme, por piedad, tus misericordiosos brazos, arráncame a mí mismo, y hazme uno que te plazca.</p>	<p style="text-align: center;">XXVI</p> <p>A LA SEÑORA VITTORIA COLONNA, MARQUESA DE PESCARA Ora con el diestro, ora, alternando, con el siniestro pie, busco mi salvación; entre el vicio y la virtud, dudoso el corazón, me atormenta y fatiga, como quien no ve el cielo y por todo sendero se pierde y desacierta. Tiendo el blanco papel a vuestra sagrada pluma para que, en mi incertidumbre, escriba cómo esta alma, de toda luz privada, pueda no extraviar sus últimos pasos detrás del deseo, donde ella caería. Escribidlo, vos que mi vida volviste al cielo por los más bellos caminos.</p>

162

En ellos no sólo expresa su estado de confusión, incertidumbre y consternación frente a la posibilidad de extraviar su alma que acosada por el deseo pueda deambular de espaldas al cielo, además de reconocer en la Colonna como el ser que volvió su vida hacia el cielo, prueba contundente de la actividad religiosa del Miguel Ángel que ve cerca su deceso.

### 3.2.4. GEOMETRÍA COMO POSIBLE CURA DEL ALMA

Este apartado que se postula atractivo dentro de esta investigación, enfrenta una dolorosa realidad y es que no existen escritos que se dediquen al análisis de su presencia en la obra propiamente miguelangelesca, de todas formas no impide esta realidad que nos aventuremos a realizar un análisis semiótico y hermenéutico con pretensiones responsablemente intelectivas que por lo menos proponga posteriores desarrollos teóricos frente al hacer de este excelente maestro renacentista, además de acercamientos a la comprensión de su obra, para ello nos valdremos de las pocas líneas que dedicó Maure-

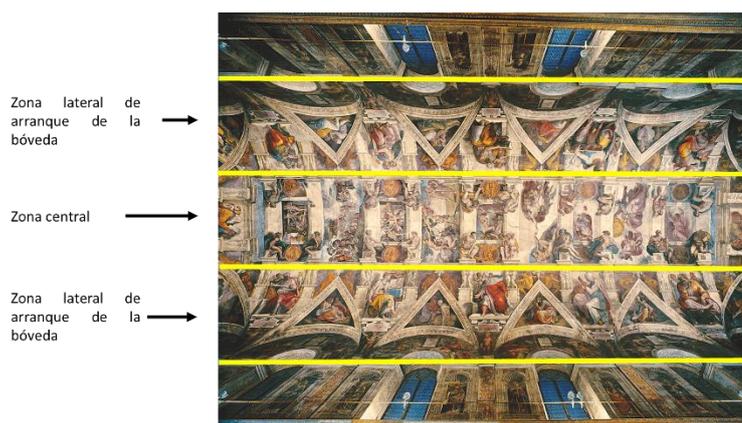
<sup>161</sup> Miguel Ángel. *David y Goliat y el Apóstol Zacarías* con el rostro del Papa Julio II, fragmentos de la obra general de frescos pintados para la Capilla Sixtina.

<sup>162</sup> Ascanio Condivi. Miguel Ángel: Revelaciones autobiográficas (México: Ediciones Coyoacán, 2001). 399.

Rubio en su trabajo Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. *Un análisis desde la geometría*<sup>163</sup>.

Usaremos este trabajo con la idea de relieves en las imágenes las reflexiones que dicho autor hace frente a las representaciones que componen la que fuera la gran obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, entre las cuales se destaca su Juicio Final y en las que hacen presencia las intenciones del artista por hacer uso de la geometría para dotar de contenidos religiosos esa gran obra, tal vez con la idea de aportar con su trabajo artístico a la cura de su alma, bastante angustiada por el cercano final de sus días, además de ayudar a la cura del alma de aquel espectador que logre captar el contenido de salvación personal de la que cargó a tan magna composición.

La obra figura como compuesta de la siguiente manera



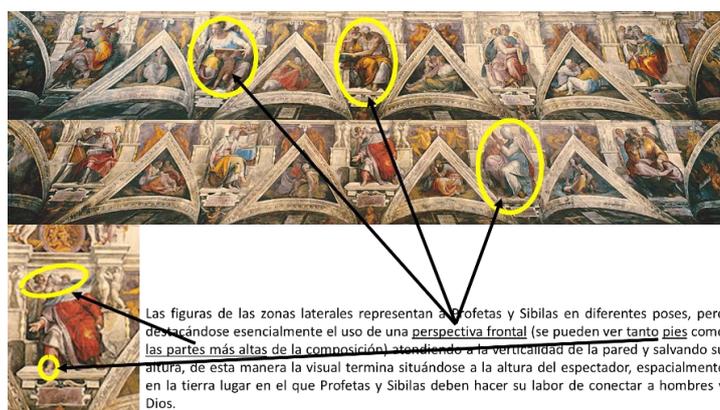
Nótese como las figuras que hacen parte de las zonas laterales son dotadas de un tamaño mayor al de las que hacen parte de la zona central con la idea de aplicar el concepto de perspectiva de que lo lejano ópticamente se debe presentar de menor tamaño a los ojos del espectador, atiende esta determinación compositiva a la posible idea de que el techo represente, desde lo religioso, las alturas del cielo.

---

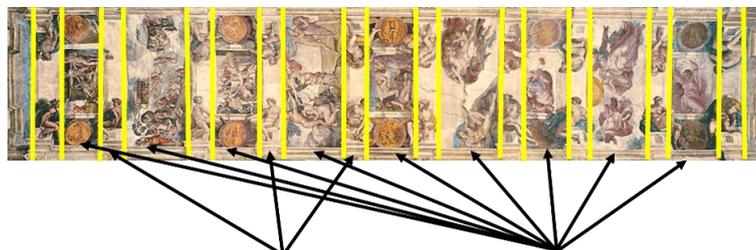
<sup>163</sup> Miguel Ángel Maure-Rubio, "Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. *Un análisis desde la geometría*", <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/48412> (Consultada el 27 de julio de 2018). 271-73.



164



Las figuras de las zonas laterales representan a Profetas y Sibilas en diferentes poses, pero destacándose esencialmente el uso de una perspectiva frontal (se pueden ver tanto pies como las partes más altas de la composición) atendiendo a la verticalidad de la pared y salvando su altura, de esta manera la visual termina situándose a la altura del espectador, espacialmente en la tierra lugar en el que Profetas y Sibilas deben hacer su labor de conectar a hombres y Dios.



La zona central se compone de unos arcos fingidos que dividen las nueve (9) escenas del Génesis, cuyo tratamiento ya lo habíamos mencionado, representa las escenas con imágenes de menor tamaño que las de las zonas laterales, estas figuras que ya no hacen parte de la pared, de lo terreno, se idean de tal manera que rompen tajantemente con los escenas de las paredes y son dispuestas racionalmente por el artista estableciendo una continuidad desde la primera escena hasta la última que termina conectándose ópticamente con la escena preponderante del *Juicio Final*.

Cada escena es pensada y concebida como única, de allí que a cada una se aplicó el Maestro para que se instalara en la mente del observador que las captara, no sólo correctamente desde el aspecto técnico, sino desde los contenidos significantes que quiere hacer evidentes el artista hasta la llegada del Gran Juicio Divino, el Juicio Final.

<sup>164</sup> Tomas generales de los frescos que componen los frescos pintados por Miguel Ángel en techos y paredes de la capilla Sixtina, sometidas a análisis por el autor de la tesis.



Miguel Ángel agrupó las figuras de tal manera que sugieren una separación horizontal por franjas, en total cuatro (4), en la que la parte inferior está dedicada a la tierra y las tres (3) restantes a un cielo cargado de escenas que ofrecen mucha acción.



En el Juicio Final las imágenes continúan diferenciándose por los tamaños según la escena de la que hacen parte y el contenido de que Miguel Ángel las quiere dotar, es así como las figuras cercanas a la escena donde el hijo de Dios hace justicia separando a los justos de los pecadores, son estratégicamente dotadas de un mayor tamaño, lo interesante de esta composición es que el gran Maestro usa la geometría y los elementos de la perspectiva para independizar el contenido del que quiere cargar la escena y hasta cada personaje en la imagen, como si quisiera según Maure-Rubio hacer evidente que así como es independiente cada imagen dentro de la escena, independiente será también la forma como cada uno de los seres responderá ante Dios cuando llegue ese Juicio en el que tendrán los cristiano-católicos que rendir cuentas sobre la dirección que dieron a sus vidas, en vida.

Del análisis resulta innegable que Miguel Ángel usa de la geometría de una manera diferente a como lo venían haciendo otros pintores que lo antecedieron, quienes acudían a metodologías como las del cuadro trasladado (*quadri riportati*) o cuadro fingido, además de otros elementos aportados por la geometría euclidiana cuando se trataba de pintar sobre muros o techos abovedados y cuyo fin era evitar posibles distorsiones en las representaciones que ejecutaban, consideramos que esto es importante enfatizarlo porque en determinado momento podría pensarse que el uso que Miguel Ángel le dio a la geometría en la ejecución de su obra en la Sixtina obedeció a una mera necesidad técnica.

Por el contrario estamos convencidos que un artista como Miguel Ángel, tocado profundamente como ha quedado establecido en el desarrollo de esta investigación por las diferentes relaciones intelectivas y las distintas tesis que dichas relaciones aportaron a su pensamiento y afectaron su hacer, caso de los elementos devocionales incentivados por Savonarola y consolidados en su obra producto de su amistad con la Colonna y su militancia en los Spirituali,

echó mano de la geometría para convertir su arte en un medio de expiación espiritual para la salvación de su alma a la vez que un instrumento de *conversión* que en imágenes invite con constancia a un cambio actitudinal al fiel que acceda a observarlo, de dicha manera la presencia del arte en la Iglesia seguirá atendiendo al objeto religioso del que el Papa Gregorio el Grande un día lo dotó, en el sentido de que las representaciones religiosas son tan útiles como los grabados de un libro ilustrado para niños, ya que, ellas fungirán como escritura para los fieles que a estos recintos ingresan.

## CONCLUSIONES

1. La exploración de la vida y la obra artística de Miguel Ángel, permite establecer de manera clara la existencia de razones de índole filosófica a la vez que espirituales relacionadas profundamente con la inclinación del gran Maestro renacentista por un *tema* específico, unas *formas* y los *contenidos* de los que dotó sus representaciones.
2. El procedimiento metodológico que pretenda interpretar la obra miguelangelesca, necesariamente tendrá que considerar los elementos estéticos que impelen al creador a realizar su obra, mismos que responderán a conceptos aportados en contexto por los filósofos que influyen ideológicamente el pensar y el hacer de los artistas y que para el caso de nuestro Maestro implicarán entender los conceptos de *significación*, el de *motivos e intención*, *valores táctiles* y *sentido significante*, haciendo parte de una estética de la *composición* y disposición general de los objetos representados en la obra de arte.
3. El cuerpo humano, específicamente *desnudo*, como tema en Miguel Ángel y el interés por el dominio del mismo está imbricado al concepto de *punto de vista* aportado por el descubrimiento de la *perspectiva*, que en el gran Maestro es garante de expresión de los problemas que aquejan al hombre y los males que lo afectan, ello dentro de los postulados de un artista concebido dentro de la corriente *naturalista*, asunto que es fundamental para entender los conceptos de *vitalización* desarrollados por Laín Entralgo que consideran el cuerpo humano como *carнал*, *personal*, y *espiritual*.
4. El escorzo como la forma por excelencia en la obra miguelangelesca, quedó establecido que se convierte en instrumento técnico garante para extremar los movimientos corporales, que expresen dolor y sufrimiento, pertinentes para la movilización espiritual de los espectadores.

5. La obra artística de Miguel Ángel, refleja en la práctica contenidos teóricos de corte *neoplatónico* que corresponden particularmente a rasgos impresos por el artista que denuncian rostros afectados de expresiones viles, de masas musculares que se retuercen, que serpentean queriendo escapar del cuerpo denunciando belleza, pero interna, acorde con las formas bellas que deben en esencia agrandar a Dios atendiendo a los desarrollos teóricos aportados por Cusa y Ficino y que se retratan en la obra de Miguel Ángel en formas:

- Circulares, atendiendo al concepto de copia versus original.
- Triangulares, atendiendo a la trina de mente, oído y visión como los sentidos que privilegia Dios.
- Piramidales serpenteadas, garantes de efectos técnicos considerados bellos.

6. Dentro de las formas consideradas bellas en su referencia a circulares, triangulares o piramidales serpenteadas, quedó establecido que se encuentran de manera subsidiaria, pero igualmente fundamentales las formas *inacabadas* como haciendo parte del concepto de *furor divino* ficiniano y en directa relación con la idea platónica que considera “el cuerpo como la cárcel del alma”.

Desde esta perspectiva y atendiendo a los desarrollos teóricos de esta investigación resulta necesario tener en cuenta en el procedimiento hermenéutico que se adelante frente a la obra de Miguel Ángel considerar el *inacabamiento* como una metodología técnica que obedece a una forma bella, que se postula como tal por la gran carga expresiva de que está dotada la obra y el contenido del que se le impregna con la *intención* y los *motivos* procedimentales por parte del artista que atiende razones de índole neoplatónica.

7. Del desarrollo del concepto de *espiritualidad*, siempre presente en la obra miguelangelesca, se deriva teórica y coherentemente el de *religiosidad* como haciendo presencia en la obra del último Miguel Ángel, religiosidad que hila la idea de *religión* en términos de *religación* y que se apoderó de este grande Maestro del arte renacentista, que influenciado *por sentimientos de dependencia fundados en el terror e insuflados por la voz de un alma quebrada*

*por las afecciones que lo aquejan* quiso imitar a la persona de Savonarola, convirtiéndose él y convirtiendo su obra en contubernio con la comilitancia en la doctrina cristiano-católica incentivada por la relación con La Colonna y con Pole, en instrumento de redención de propios sufrimientos humanos como alternativa para expurgar sus pecados y lograr, a través de su arte, la salvación de su alma tan cercana a abandonar su cuerpo.

**8.** Debemos confesar que quedan pendientes asuntos fundamentales dentro de esta investigación, caso de la relación Miguel Ángel – Dante y las afectaciones al hacer miguelangelesco, así como otros que en el momento se nos pueden escapar, confesión que con características de sinceridad pretende expresar que no agota el tema, éste que se convierte en un pequeño escrito frente a las posibilidades investigativas que puedan derivarse de él, por el contrario consideramos que es el abreboza a posibles desarrollos teóricos que podrán encontrar estatus de satisfacción intelectual a nivel de una tesis doctoral, así las cosas queda apenas ajustada la puerta al ingreso de alternativas investigativas futuras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. 1948. El arte poética. Buenos Aires: Editorial Austral.
- Ascanio Condivi. 2001. Comp. México: Miguel Ángel. Revelaciones artísticas y autobiográficas. México: Ediciones Coyoacán.
- Azara, Pedro. 1993. Seleccionad. 1993. Barcelona: Sobre el furor divino y otros textos. Barcelona: Antropos editorial del hombre.
- Bernard Berenson. 1954. Pintores italianos del renacimiento. Barcelona: Librería Argos.
- Cristina Arranz. La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento Neoplatónico del Renacimiento, Universidad de Navarra, <http://dadun.unav.edu/handle/10171/451> (consultada el 26 de abril de 2015).
- Charles Baudelaire. Las flores del mal, Spleen e ideal, VI Los faros, <http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf> (Consultada el 6 de junio de 2017).
- David Summers. 1993. El juicio de la sensibilidad: Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética. Barcelona: Tecnos.
- Erns H. Gombrich. 1995. La historia del arte. New York: Phaidon.
- Ernst Cassirer. 1951. Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- Erwin Panofsky. 1987. El significado en las artes visuales. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- \_\_\_\_\_. 2003. La perspectiva como forma simbólica. España: Grafos, S. A. Arte sobre papel.

- Ficino, Marsilio. 1993. Sobre el Furor divino y otros textos. Vol. 17 de Clásicos del pensamiento y de la ciencia. España: ANTHROPOS Editorial del hombre.
- \_\_\_\_\_. 1994. Sobre El Amor Comentarios al Banquete de Platón. Vol. 70 de Nuestros Clásicos. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Giovanni Papini. 1952. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo. Barcelona: Editorial Aguilar, 1952.
- José Alsina Clota. 1989. El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo. España: Antropos Editorial del hombre.
- José Ferrater Mora 2001. Diccionario de filosofía. España: Editorial Ariel S.A.
- Leonardo Da Vinci. Tratado de la pintura. De la variedad en las formas. <http://www.anochecioalmitaddeldia.blogspot.com> (Consultada el 7 de junio de 2017).
- León Bautista Alberti. Los tres libros de la pintura. <http://www.anochecioalmitaddeldia.blogspot.com> (Consultada el 7 de junio de 2017).
- Luis Borobio. Forma y contenido del arte. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/717/4/1.%20FORMA%20Y%20CONTENIDO%20DEL%20ARTE,%20LUIS%20BOROBIO.pdf> (consultada el 19 de junio de 2017).
- María Berbara. 1999 El Laoconte y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma. Goya, Revista de artes, número 269, (marzo-abril): 121.
- Mario Sánchez Arsenal. 2012. Ecos de una Reforma desde dentro. Juan de Valdés, Vittoria Colonna y Miguel Ángel. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.v22.41324](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.v22.41324) (Consultada el 23 de junio de 2018).
- Martín Heidegger. 1994. Conferencias y artículos. Barcelona: Odós.

Miguel Ángel Maure Rubio 2016. Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. “Un análisis desde la geometría”. <http://www.themorgan.org/works/codex/huygens/page/155> (Consultada junio 26 de 2018).

Nicolás de Cusa. 1998. Diálogos del Idiota. Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico.

Ovidio. 1999. Las Metamorfosis. Madrid: Club Internacional del Libro.

Pausanías 1845. Descripción de Grecia, Libro V. Capítulo XI. París: Edición Didot.

Pedro Laín Entralgo. Miguel Ángel y el cuerpo humano, reflexión conmemorativa a raíz del 4º centenario de la muerte del artista. [http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2013/05/anales\\_ano6\\_vol1\\_p171.pdf](http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2013/05/anales_ano6_vol1_p171.pdf) (Consultada el día 7 de junio de 2017).

\_\_\_\_\_. 1965. Miguel Ángel y el cuerpo humano. Madrid: Magisterio español S.A.

Platón. 1985. Diálogos I. El Ion e Hippias mayor. España: Gredos.

\_\_\_\_\_. 1988. Diálogos III. El Fedro y El Banquete. España: Gredos.

\_\_\_\_\_. 1988. Diálogos IV. La República. España: Gredos.

\_\_\_\_\_. 1988. Diálogos V. El Teeteto. España: Gredos.

\_\_\_\_\_. 1988. Diálogos VI. El Timeo. España: Gredos.

\_\_\_\_\_. 1999. Diálogos IX. Las leyes. España: Gredos.

Plotino. 1982. Enéadas, tomo I. España: Gredos.

Santidrian, Pedro R. Seleccionad. 2007. Madrid: Discurso sobre la dignidad del hombre. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_. Seleccionad. 2007. Madrid: Lamia. Madrid: Alianza Editorial.

Simón Schama. 2007. El poder del arte. Barcelona: CRÍTICA.

## DIRECCIONES DE LAS IMÁGENES

El autor advierte que todas las imágenes usadas en el desarrollo de esta investigación, fueron intervenidas en aspectos como luces, matices, trazos, cortes y todo tipo de intervenciones necesarias para el análisis que la investigación requería, es así como comparadas con las imágenes originales donde fueron tomadas pueden presentar cambios significativos.

- Masaccio. Adán y Eva expulsados del paraíso - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/21/Masaccio\\_expulsion-1427.jpg/240px-Masaccio\\_expulsion-1427.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/21/Masaccio_expulsion-1427.jpg/240px-Masaccio_expulsion-1427.jpg)
- Pollaiuolo. Hércules y Anteo - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/41/Antonio\\_del\\_Pollaiuolo - Battle of the Nudes - Google Art Project.jpg/300px-Antonio del Pollaiuolo - Battle of the Nudes - Google Art Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/41/Antonio_del_Pollaiuolo_-_Battle_of_the_Nudes_-_Google_Art_Project.jpg/300px-Antonio_del_Pollaiuolo_-_Battle_of_the_Nudes_-_Google_Art_Project.jpg) y <http://www.predella.it/predella/predella23/immagini/Regoli8.jpg>
- Miguel Ángel. La crucifixión de San Pedro - <http://www.biblestudy.org/roman-empire/death-of-peter.jpg>
- Caravaggio. La Crucifixión de San Pedro - [https://eltemplodelahistoria.files.wordpress.com/2015/09/caravaggio\\_-\\_martirio di san pietro-14176760f65390335e4.jpg](https://eltemplodelahistoria.files.wordpress.com/2015/09/caravaggio_-_martirio_di_san_pietro-14176760f65390335e4.jpg)
- Miguel Ángel. Dibujos de cuerpos humanos - <https://i.pinimg.com/originals/34/3d/d5/343dd5fc87d957a75a5b8acb014d4d43.jpg>
  - [https://www.fineartprintsondemand.com/artists/michelangelo/study\\_for\\_the\\_creation\\_of\\_adam-400.jpg](https://www.fineartprintsondemand.com/artists/michelangelo/study_for_the_creation_of_adam-400.jpg)
  - <http://4.bp.blogspot.com/-H-fpztTyeLc/Tglw4nBdj-I/AAAAAAAAABPc/kBREjlbW5q8/s1600/miguel+angel.jpg>
  - <http://3.bp.blogspot.com/-57ngXueXzwM/Tglw31KVHDI/AAAAAAAAABPY/HVd7ZzZbQMM/s1600/miguel+angel.2.jpg>
- Miguel Ángel. La Piedad (Dibujo realizado para Vittoria Colonna) <http://3.bp.blogspot.com/-57ngXueXzwM/Tglw31KVHDI/AAAAAAAAABPY/HVd7ZzZbQMM/s1600/miguel+angel.2.jpg>
- Miguel Ángel. Estudios de anatomía - <https://i.pinimg.com/originals/2b/2d/c1/2b2dc1bb542690b593a07e3ab20c3657.jpg>

- Miguel Ángel. La Piedad Rondanini - [https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2017/02/15/la-piedad-rondanini\\_f88fc88a.png](https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2017/02/15/la-piedad-rondanini_f88fc88a.png)
- Miguel Ángel. La Piedad del Vaticano. - <https://i.pinimg.com/originals/b1/75/ae/b175ae1e41dda03811ebba8722e68951.jpg>
- Miguel Ángel. La Piedad Palestrina. - <https://3.bp.blogspot.com/-11LKE0okrDQ/Vug-HuEoGUI/AAAAAAAAARkE/wGG6--XhUuouYp7IWDIq4bq6VAsQMA69w/s1600/376.JPG>
- Miguel Ángel. Jonás – Fresco. Capilla Sixtina - [https://www.wga.hu/detail/m/michelan/3sistina/3prophet/10\\_3pr7.jpg](https://www.wga.hu/detail/m/michelan/3sistina/3prophet/10_3pr7.jpg)
- Miguel Ángel. Cristo y la Virgen – Fresco Capilla Sixtina - [https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2014/10/15/130\\_sixtina4\\_2000x1988.jpg](https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2014/10/15/130_sixtina4_2000x1988.jpg)
- Miguel Ángel. Ángeles – Fresco – Capilla Sixtina - [http://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/immagini/collezioni/musei/cappella\\_sistina/03\\_00\\_Giudizio\\_universale.jpg/jcr:content/renditions/cq5dam.web.1280.1280.jpeg](http://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/immagini/collezioni/musei/cappella_sistina/03_00_Giudizio_universale.jpg/jcr:content/renditions/cq5dam.web.1280.1280.jpeg)
- Cristo lavando los pies a los apóstoles - <https://i.pinimg.com/originals/40/26/b1/4026b15ca2d49ab17954eae2386f0639.jpg>
- Cristo Rey del Universo - <https://milviatges.com/wp-content/uploads/2016/08/catedral-de-monreale.jpg>
- Masaccio. La Santísima Trinidad – Fresco – Iglesia de Santa María Novella - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Masaccio\\_trinity.jpg/300px-Masaccio\\_trinity.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Masaccio_trinity.jpg/300px-Masaccio_trinity.jpg)
- Miguel Ángel. La creación de Adán – Fresco – Capilla Sixtina - [https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2018/04/04/la-creacion-de-adan\\_1280x720.png](https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2018/04/04/la-creacion-de-adan_1280x720.png)
- Miguel Ángel. La Piedad Florentina (también conocida con el nombre de Nicodemo) – Museo Dell’Opera del Duomo - [http://1.bp.blogspot.com/-HahdGqEqNmY/VX2UtqbBryI/AAAAAAAAABCo/nzOHxHhNZ5c/s640/9669552991\\_19663f98fc\\_z.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-HahdGqEqNmY/VX2UtqbBryI/AAAAAAAAABCo/nzOHxHhNZ5c/s640/9669552991_19663f98fc_z.jpg)
- Miguel Ángel. Esclavo que se despierta - [http://cmapspublic2.ihmc.us/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1297379755003\\_614946366\\_22159](http://cmapspublic2.ihmc.us/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1297379755003_614946366_22159)

- Miguel Ángel. Esclavo Atlante - <https://i.pinimg.com/originals/4a/36/0a/4a360a7391a4b9dc5f586661117e8004.jpg>
- Miguel Ángel. Esclavo Joven y esclavo barbudo - [https://4.bp.blogspot.com/-ysPRPcPiMbs/WWqt8HC2RAI/AAAAAAAAAWxs/F5\\_R74kP9xcRWINWAFNGHSy2Qy50pXliQCLcBGAs/s1600/Captura%2Bde%2Bpantalla%2B2017-07-15%2Ba%2Bla%2528s%2529%2B20.05.42.jpeg](https://4.bp.blogspot.com/-ysPRPcPiMbs/WWqt8HC2RAI/AAAAAAAAAWxs/F5_R74kP9xcRWINWAFNGHSy2Qy50pXliQCLcBGAs/s1600/Captura%2Bde%2Bpantalla%2B2017-07-15%2Ba%2Bla%2528s%2529%2B20.05.42.jpeg)
- Miguel Ángel. La batalla de los Centauros - <https://i.pinimg.com/originals/3f/c1/81/3fc181cd26089be2e396e4a091a112f3.jpg> y detalles [http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/77/Michelangelo%2C\\_centauro\\_machia%2C\\_1492\\_ca.\\_04.JPG](http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/77/Michelangelo%2C_centauro_machia%2C_1492_ca._04.JPG)
- Miguel Ángel. Virgen de la Scala - [http://3.bp.blogspot.com/-PyxhMDfI8B0/TzIEAIdJvFI/AAAAAAAAACIo/XTZx4TiuZL8/s1600/madonna\\_escalera.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-PyxhMDfI8B0/TzIEAIdJvFI/AAAAAAAAACIo/XTZx4TiuZL8/s1600/madonna_escalera.jpg)
- Donatello. El festín de Herodes - <https://i.pinimg.com/originals/e2/42/f3/e242f3e9dde321bc91437826e529c6a2.jpg>
- Miguel Ángel. San Bartolomé -Detalle extractado de - <http://listas.economista.es/system/items/000/044/828/medium/capi7.jpg?1518398610>
- Miguel Ángel. Tumba del Papa Julio II - [https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2018/02/28/sepulcro-del-papa-julio-ii\\_960x1223.png](https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2018/02/28/sepulcro-del-papa-julio-ii_960x1223.png)
- Miguel Ángel. Frescos generales Capilla Sixtina - [https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2017/02/15/los-frescos-de-la-capilla-sixtina\\_ac37aed5.png](https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2017/02/15/los-frescos-de-la-capilla-sixtina_ac37aed5.png)