

DE LA GEOMETRÍA MIGUELANGELESCA HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DE
LA ESTÉTICA DE LA ESPIRITUALIDAD

GABRIEL JAIME AGUDELO GUTIÉRREZ

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

2022

DE LA GEOMETRÍA MIGUELANGELESCA HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DE
LA ESTÉTICA DE LA ESPIRITUALIDAD

GABRIEL JAIME AGUDELO GUTIÉRREZ

Trabajo de grado para optar al título de Doctor en Filosofía

Director
PhD. Ómar Julián Álvarez Tabares

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

2022

Medellín, 01 de agosto de 2022

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 92 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma.



G. J. Agudelo G.

Nota de aceptación director de tesis. Aprobada

Concepto jurado 1°. Aprobada

Concepto jurado 2°. Aprobada

Concepto jurado 3°. Aprobada

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 brindarme 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. Ómar Julián Álvarez Tabares, por sus sensatas y oportunas recomendaciones, su diligencia y experticia, a los jurados Dr. Francisco Rojas Valls de la Universidad de Sevilla, España, Dr. Pbro. Diego Alberto Uribe Castrillón de la Universidad Pontificia Bolivariana y Dr. Juan Fernando García Castro de la Universidad Pontificia Bolivariana, por su dedicación y compromiso con la lectura de la tesis, su evaluación y la evaluación de su sustentación, sus pronunciamientos evaluativos:

- *“El trabajo objeto de evaluación contiene todos los elementos formales y de investigación que lo convierten en una obra original y solvente que cumple con holgura los requisitos administrativos establecidos para obtener el título de Doctor en Filosofía”.*
- *“Es un trabajo amenísimo, pues está “constelado” de referencias e ilustraciones que “ilustran” de verdad. La aplicación de las coordenadas geométricas a las obras, las reflexiones que brotan del análisis de las obras propuestas, nos van explicitando la intención profunda de perfección y búsqueda del bien supremo que coincida con la verdad plena y que se exprese en la belleza, una belleza que se expresa también por el camino de la razón y en la sublimidad de la poética... Le asigno la máxima nota posible”.*
- *“Finalmente, considero que es un trabajo donde se demuestra madurez académica e intelectual; hay un excelente cuidado en la comunicación académica, lo cual se ve reflejado en la escritura, en el manejo de una amplia y diversa bibliografía especializada no solo en la lengua materna si no en otras, y en la construcción coherente de una argumentación crítica. Por la calidad del trabajo académico y por sus cualidades argumentativas, sugiero tenga un reconocimiento, de acuerdo con las disposiciones del reglamento de Formación avanzada y que, además, se someta a evaluación para fines de publicación.”*

Retumban en mi mente como produciendo los efectos de una constante, violenta, pero profundamente agradable, conmoción interior, al Dr. Conrado de Jesús Giraldo Zuluaga por su pertinente y afectuoso acompañamiento desde la Coordinación, a los diferentes profesores que acompañaron mi proceso formativo a través de los seminarios ofrecidos, al profesor Sergio Humberto Guerra Zea, por sus sabientes 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 Monseñor Darío Múnera Vélez de la Universidad Pontificia Bolivariana y a la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia por ofrecerme el material bibliográfico disponible para el desarrollo de esta tesis de Doctoral.

Tabla de contenido

Resumen	
Abstract	
Introducción	1
Capítulo 1.....	21
1.1. La estética apreciable en la obra de Miguel Ángel	21
1.2.1. Contexto histórico del pensamiento y el hacer miguelangelesco	22
1.3. La idea de lo bello en la antigüedad grecorromana	32
1.4. La idea de belleza en el medievo	36
1.5. La presencia de dante en la obra de Miguel Ángel	43
1.5.1. La época de Dante, la belleza y el espanto como haciendo presencia en el pensamiento y la obra de Miguel Ángel	49
Capítulo 2	57
2.1. Proporción y luz: génesis de una metáfora necesaria	57
2.1.1. Las matemáticas y la idea de proporción	58
2.1.2. La proporción en el hacer del artista del medioevo	68
2.1.3. La influencia de las matemáticas en la comedia de Dante	73
2.1.4. La proporción en el hacer del artista del renacimiento italiano	77
2.1.5. La influencia de las matemáticas en la obra de Miguel Ángel	87
2.2. La luz, su influencia en el arte y en la obra de Miguel Ángel	100
2.3. La luz y su relación con las matemáticas	106
Capítulo 3	113

3.1. Miguel Ángel autopostulado divino	113
3.2. Influencias de la literatura italiana en Dante como autopostulado divino ..	114
3.3. La influencia de Dante en el pensamiento y el obrar de Miguel Ángel como autopostulado divino	125
Capítulo 4	130
4.1. La idea de evolución y progreso en la obra de Miguel Ángel	130
4.2. El concepto de progreso en la antigüedad griega	131
4.3. El concepto de progreso en la antigüedad romana	137
4.4. La idea de progreso en el medievo de corte tomasino-agustiniano	139
4.5. El concepto de progreso en épocas del siglo XII italiano	141
4.6. El concepto de progreso en la obra de Miguel Ángel	148
Capítulo 5	154
5.1. Consideraciones previas a la epistemología de la estética de la espiritualidad en la obra de Miguel Ángel	154
5.2. La epistemología identificable en la obra de Platón	159
5.3. Apuntes previos a la epistemología identificable en la <i>Comedia</i> de Dante.....	172
5.4. La epistemología identificable en la <i>Comedia</i> de Dante	176
5.5. Apuntes previos a la epistemología identificable en la obra de Miguel Ángel	183
5.6. Epistemología de la estética de la espiritualidad en la obra de Miguel Ángel	185
6. CONCLUSIONES	213
BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA	

Tabla de contenido: Imágenes

Imagen 1. Portada libro <i>Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos</i> de Giorgio Vasari	24
Imagen 2. Fotografías de la obra <i>Sacrificio de Isaac</i> realizadas por Brunelleschi y Ghiberti para las puertas del <i>Baptisterio de San Giovanni</i> , Florencia, Italia	26
Imagen 3. Fotografía de la obra <i>Sacrificio de Isaac</i> realizadas por Ghiberti para las puertas del <i>Baptisterio de San Giovanni</i> , Florencia, Italia	26
Imagen 4. Fotografía de la obra <i>Sacrificio de Isaac</i> realizadas por Brunelleschi para las puertas del <i>Baptisterio de San Giovanni</i> , Florencia, Italia	27
Imagen 5. La perspectiva y la valoración tonal	29
Imagen 6. <i>Iglesia de Saint Trophime</i> . Siglo XIII. Arlés, Francia	40
Imagen 7. Súplica de Miguel Ángel y otros al Papa León X para la repatriación de los restos de Dante	44
Imagen 8. Fragmento intervenido del <i>Juicio final</i> de Miguel Ángel	45
Imagen 9. Fragmento intervenido de la obra <i>la Tumba de Julio II</i> de Miguel Ángel	46
Imagen 10. La Tetraktys	61
Imagen 11. Aplicaciones de la Tetraktys en la arquitectura	61
Imagen 12. Las formas geométricas y su relación con los 4 elementos y el Éter	63
Imagen 13. Experimentos de perspectiva (Vista lateral)	65
Imagen 14. Experimentos de perspectiva (Vista frontal)	66
Imagen 15. <i>Hombre de Vitruvio</i> intervenida	67
Imagen 16. Fachada iglesia <i>Nuestra Señora de París</i> intervenida	71

Imagen 17. Aplicabilidad de la tesis de los tamaños arquitectónicos	79
Imagen 18. <i>Retablo de Brera</i> de Piero della Francesca intervenida	80
Imagen 19. Dibujo estudio sustentación geométrica <i>Retablo de Brera</i> realizado por el autor de la tesis 1	81
Imagen 20. Dibujo estudio sustentación geométrica <i>Retablo de Brera</i> realizado por el autor de la tesis 2	82
Imagen 21. Fragmento del <i>Juicio final</i> 1 intervenido	88
Imagen 22. Fragmento del <i>Juicio final</i> 2 intervenido	89
Imagen 23. Fragmentos de la <i>Piedad del Vaticano</i> y de la <i>Piedad florentina</i> intervención 1	89
Imagen 24. Fragmento <i>Juicio final</i> intervención 3	90
Imagen 25. Fotografías tomadas por Roberto Hupka a la <i>Piedad del Vaticano</i>	92
Imagen 26. <i>Piedad del Vaticano</i> y <i>Piedad Rondanini</i> intervención 2	93
Imagen 27. Tomas aéreas del <i>Campidoglio</i>	95
Imagen 28. Grabado original de Miguel Ángel sobre la proyección arquitectónica del <i>Campidoglio</i> donde se verifica el trazado del dodecaedro sustentado a partir del Hexágono	96
Imagen 29. <i>Macho cabrió</i> con ilustración del pentagrama invertido	100
Imagen 30. <i>Tondo Doni</i> . Miguel Ángel Buonarroti	105
Imagen 31. Concepto de volumen dibujo a lápiz a partir de luces y negaciones de luz	111
Imagen 32. Fragmento <i>Juicio final</i> tratamiento lumínico intervención 4	111
Imagen 33. <i>San Bartolomé</i> fragmento <i>Juicio final</i>	129
Imagen 34. Pecados de la lujuria, avaricia y otros fragmento <i>Juicio final</i>	129

Imagen 35. Fotografías <i>Piedad del Vaticano</i> y su relación con la espiral áurea	149
Imagen 36. <i>Piedad florentina</i> y <i>Piedad Palestrina</i> intervención 2	150
Imagen 37. <i>Piedad Rondanini</i>	151
Imagen 38. Símbolos pitagóricos transmitidos al proyectos arquitectónico del <i>Campidoglio</i>	191
Imagen 39. Sellos lapidarios bizantinos, románicos y góticos	194
Imagen 40. Autorretrato de Miguel Ángel en pellejo sostenido por <i>San Bartolomé</i> al interior de un sello funerario	200
Imagen 41. Fragmento <i>Tumba del Papa Julio II</i>	202
Imagen 42. Relación entre la luz y la visión desde el punto de vista platónico	205
Imagen 43. Elementos estéticos divisivos en el <i>Juicio final</i> de Miguel Ángel intervención 5	207
Imagen 44. Encaje del rostro de <i>Raquel</i> de Miguel Ángel a la forma exagonal	208
Imagen 45. Encaje del rostro de <i>Lía</i> de Miguel Ángel a la forma pentagonal	209
Imagen 46. <i>Piedades</i> de Miguel Ángel recreando el tránsito de lo forme a lo informe	210
Imagen 47. <i>Tumba de Julio II</i> en relación con elementos estéticos que denotan juicio de reproche a la institución eclesial	211

Tabla de contenido: Gráficas

Gráfica 1. Concepto de forma, principio y caos	55
Gráfica 2. El pentágono a partir del triángulo áureo	71
Gráfica 3. Crecimiento gnomónico y espiral áurea	76
Gráfica 4. Tamaños plantas edificios 1	79
Gráfica 5. Tamaño plantas edificios 2	79
Gráfica 6. Tamaños plantas edificios 3	79
Gráfica 7. Dodecaedro construido a partir del Hexágono	97
Gráfica 8. Método de Tales de Mileto 1	107
Gráfica 9. Método de Tales de Mileto 2	107
Gráfica 10. Principio platónico de igualdad e idea de claridad y oscuridad en términos de conocimiento	112
Gráfica 11. Corte longitudinal caverna platónica	164
Gráfica 12. Corte transversal caverna platónica	165
Gráfica 13. Fusión gráficas 10 y 12	165
Gráfica 14. Fusión gráficas 10 y 11	166
Gráfica 15. Gráfica 12 intervenida con los trazos del conocimiento escalonado platónico	170
Gráfica 16. Forma exterior <i>Comedia</i> de Dante	178
Gráfica 17. Triángulo invertido escenográfico de los tres cantos de <i>Comedia</i> en conexidad con las ideas platónicas sobre el amor	179
Gráfica 18. Forma interior <i>Comedia</i> de Dante	181
Gráfica 19. Forma exterior de la obra de Miguel Ángel	186

Gráfica 20. Las forma en la obra de Miguel Ángel y su relación con la escenografía dantesca en conexidad con las ideas de Platón sobre el amor	187
Gráfica 21. Proyección ortogonal del Dodecaedro con sustento en el Hexágono	191
Gráfica 22. Números triangulares	194
Gráfica 23. Números cuadrados	195
Gráfica 24. Números exagonales	195
Gráfica 25. Números pentagonales	196
Gráfica 26. Forma interior de la obra miguelangelesca	199
Gráfica 27. Escenografía de la obra miguelangelesca y su relación con Dante y Platón	202

Tabla de contenido: Tablas

Tabla 1. Atributos de los números según la Escuela Pitagórica 62

Tabla 2. Ilustración explicativa sobre el crecimiento/decrecimiento gnomónico
..... 72

Resumen

La obra de Miguel Ángel es una obra compleja en cuanto, superando la mera técnica, se convierte en un constructo compuesto de crisis moral, social, por tanto política; es decir, amalgama aspectos socio-históricos de índole moral que la transforman en un instrumento contentivo de un reclamo espiritual que trasciende la propia época de su gestación y se actualiza sorprendentemente en este presente histórico, donde se hace evidente su vigencia.

La obra miguelangelesca en su consideración de vehículo de denuncia y reclamo social con pretensiones formativas hace posible que, a partir de la hermenéutica como método investigativo se pueda develar una intención epistemológica que, apoyada en una metodología reconstructiva e interpretativa y el uso de un procedimiento iconográfico y semiótico, permita dotar de sustentos conclusivos la existencia de una intención por parte del gran maestro renacentista constitutiva de una estética con profundos fundamentos espirituales.

El anterior ejercicio de investigación hizo necesario, a partir de la aproximación crítica a conceptos teóricos, paradigmas ideológicos, políticos, institucionales y doctrinales, fundamentalmente eclesiales, revisar, en primera instancia, el pensamiento ecléctico del magno maestro en tanto establece relaciones directas de conexidad con la antigüedad grecorromana, el escolasticismo medieval y su presente renacentista, en su acepción de regreso atrás en aras de progresar como una condición de mejoramiento personal, en segunda, construir conceptual, correlacional y comprensivamente una teoría sincrética de estética que, certificando el uso de la geometría, haga visible un procedimiento epistemológico que, con fuertes fundamentos morales, aspira a un progreso social, abarcante y colectivo que, actualizándose, valida su vigencia.

La obra de Miguel Ángel, yace fundada en ideas estéticas, principios filosóficos y valores morales, entre los que se cotejan, la idea de belleza, de bien, de mal, el concepto de proporción, de luz, de libre arbitrio divino, de compromiso misional

de índole espiritual que, al interior de una estética de la espiritualidad puede llegar a contribuir a un mejoramiento personal y colectivo garante de vida buena o como lo nombran algunos buen vivir con aspiraciones de ser perdurable en el tiempo.

PALABRAS CLAVE: Geometría, epistemología, estética espiritual, progreso, cura del alma.

Abstract

Michelangelo's work is a complex work insofar as, going beyond mere technique, it becomes a construct made up of a moral, social, and therefore political crisis; that is to say, it amalgamates socio-historical aspects of a moral nature that transform it into an instrument containing a spiritual claim that transcends the very time of its gestation and is surprisingly updated in this historical present, where its validity becomes evident.

The miguelangelesca work, in its consideration as a vehicle for denunciation and social claim with formative pretensions, makes it possible, based on hermeneutics as a research method, to reveal an epistemological intention that, supported by a reconstructive and interpretive methodology and the use of an iconographic procedure and semiotic, allows conclusive support to provide the existence of an intention on the part of the great Renaissance master constitutive of an aesthetic with deep spiritual foundations.

The previous research exercise made it necessary, from a critical approach to theoretical concepts, ideological, political, institutional and doctrinal paradigms, fundamentally ecclesial, to review, in the first instance, the eclectic thought of the great master as he establishes direct relationships of connection with Greco-Roman antiquity, medieval scholasticism and its Renaissance present, in its meaning of going back in order to progress as a condition of personal improvement, secondly, conceptually, correlationally and comprehensively construct a syncretic theory of aesthetics that, certifying the use of geometry, make visible an epistemological procedure that, with strong moral foundations, aspires to a social, comprehensive and collective progress that, updating itself, validates its validity.

Michelangelo's work is founded on aesthetic ideas, philosophical principles and moral values, among which are collated, the idea of beauty, good, evil, the concept of proportion, light, divine free will, commitment Missionary of a spiritual

nature that, within an aesthetic of spirituality, can contribute to personal and collective improvement, a guarantor of a good life or, as some call it, good living with aspirations of being lasting over time.

KEY WORDS: Geometry, epistemology, spiritual aesthetics, progress, healing of the soul.

Introducción

Ha sido mérito del intelecto miguelangelesco, sustentado en un sincretismo ideológico compuesto, desde la filosofía, en primer lugar, por las ideas del neoplatonismo renacentista, desde lo confesional, por su militancia en grupos como los Spirituali, además de su cercanía a las ideas de Savonarola y a las de su compatriota Dante y desde la estética, en segundo lugar, por una idea de belleza profundamente asociada a la tranquilidad que produce la fe, situar magistralmente en el centro de su gran obra el problema de la vida humana en directa relación con el compromiso por el destino del alma una vez trascendida su materialidad.

De lo expresado en el párrafo anterior es válido hacer énfasis en que el atractivo de este esfuerzo investigativo radica, de manera precisa, en acercarse al estudio de la estética como quehacer humano que concita las preocupaciones de artistas que, como Miguel Ángel, asumen convertirse en protagonistas del acontecer humano hecho obra y como si se tratara de un compromiso misional buscan, en primera instancia, responsabilizarse con el destino del alma una vez el deceso y así paliar el sufrimiento en las postrimerías de la muerte y, en segunda instancia, dejar sentado un posible juicio de reproche a la crisis que acusa moralmente la institucionalidad civil y eclesial de la época en que este gran artista hizo presencia en el mundo.

Toda inquietud surge en un tiempo y un espacio oportuno y ésta en particular se dota de sentido a partir de una oportunidad en tres actos:

El primero hace referencia a la oportunidad de iniciar con estas inquietudes temáticas en la investigación de maestría en el año 2017¹ en cuanto a indagar acerca de *si el estudio de las influencias teóricas del movimiento neoplatónico*

¹ Gabriel Jaime Agudelo Gutiérrez, "Neoplatonismo Renacentista y Espiritualidad: una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel" (tesis de maestría, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018).

renacentista en la obra de Miguel Ángel Buonarroti, haría posible una comprensión filosófico-estética que nos permitiera entender el porqué del uso del cuerpo humano como tema, el gusto por ciertas formas y el profundo contenido del que cargaba dichas obras, indagación que dejó abierta la puerta a otros momentos investigativos sobre temas que, por asuntos de delimitación del problema, no fue posible desarrollar allí con la profundidad que se merecían, sobre todo los que hacían referencia al uso de la geometría como haciendo parte de una intención del artista con características esencialmente espirituales.

Lo interesante es que las ideas palpitan con constancia en el cerebro humano y en ese palpar establecen conexidad con otros momentos, otros espacios intelectivos y otras ideas, es así, como esta nueva intención investigativa retrotrae otra idea que, desde el segundo acto, se pudo adelantar para el año 2016² a través de un ensayo inédito que permitió establecer cómo Platón apoyado en su alegoría de la caverna del libro VI y VII de la *República* y en otras consignadas en el *Banquete* aporta los insumos teóricos para realizar un rico análisis y establecer una epistemología de la educación a partir del uso magistral de la geometría del que hizo gala el filósofo en las obras en mención.

El tercer acto se da a partir del acceso a la lectura de Dante en clave miguelangelesca en razón a la relación que puede establecerse entre Miguel Ángel y el gran poeta, relación que se fundó en una admiración inmensa que, como lo consigna Ascanio Condivi en la Biografía sobre el artista, se consolidó en obras inspiradas en el *Purgatorio* dantesco como *Lía y Raquel* o de la vida activa y contemplativa que se ven en la *Tumba de Julio II*, en *San Pietro in Vicoli*, en el *Juicio final* y en sus *Rimas*, obras que, sometidas a un análisis semiótico juicioso, dan cuenta de la presencia en la obra dantesca de una estética mediada por el *temor*, cargada de simbología cristiana y de la cual bebe Miguel Ángel para

² Gabriel Jaime Agudelo Gutiérrez, “La línea, la caverna y Diótima en La República y El Banquete de Platón” (seminario “Platón. La República”, Universidad Pontificia Bolivariana, 2016). Regentado por el doctor Jairo Escobar Moncada (Qepd).

alimentar de alguna manera su metodología procedimental con el objeto de salvar su alma.

Identificados, en la investigación del año 2017, el contenido neoplatónico y espiritual en la obra miguelangelesca, del recurso geométrico-platónico en el trabajo investigativo de 2016 y el uso del *temor* como recurso estético-dantesco en el análisis semiótico de algunas de las obras dantesco-miguelangelescas que soportaron algunas de las tesis de la citada investigación de 2017, se tienen insumos para sortear con posibilidades de éxito la tesis de que es posible que, a partir del uso de la geometría, de una intención clara de salvación y una metodología plástica fincada en el *temor* como recurso estético, se pueda develar una epistemología de la estética de la espiritualidad en la gran obra de Miguel Ángel.

Lo expresado autoriza decir que el nuevo reto se centrará en dos logros generales, el primero abarcará lo referente al análisis en la obra del gran maestro de los elementos estéticos que dan cuenta de su compromiso con la fe y como atado a una estética que valida el uso del *temor* que, a modo de memorando, sirve para recordarle su compromiso en vida con el destino de su alma en las postrimerías de la muerte, el segundo en responder a la forma cómo evolucionó y progresó su obra en relación con el uso de la geometría como herramienta posible para alcanzar, no sólo, el ideal de belleza configurado en la perfección humana, sino develar allí, por un lado elementos estéticos que den cuenta de una vocación misional de índole divina por parte del artista, por el otro, la mencionada epistemología que es posible establezca correspondencia con una estética de la espiritualidad y que implica una análisis semiótico en su pintura, su escultura y de manera muy especial en su arquitectura.

Atenidos a los anteriores comentarios el supuesto central de este proyecto investigativo se circunscribe al ejercicio de indagar por los siguientes asuntos:

a. En primera instancia, por las influencias teórico-intelectivas en la obra de Miguel Ángel que, producto de su militancia en los Spirituali, aunado a su cercanía con el neoplatonismo y su contacto directo con los sermones de Savonarola, aclarando eso sí que, en consideración a que de estas influencias

se dio cuenta suficiente en la tesis de maestría, restará como obligación en este nuevo momento investigativo atender el asunto de las influencias que, su admiración por Dante y su "*Comedia*", desde la perspectiva del hombre renacentista que "regresa" e impregna su obra de toda esa estética del *temor* que cubrió el pensamiento del excelente poeta, acompañará a partir de allí su hacer, ahora ligado a la nueva visión teológica del mundo que propone la escolástica y que considera que todo ser, por el hecho de tener presencia en el universo, será necesariamente bello.

b. En segunda instancia, hasta qué punto resiste la idea de que el uso de la geometría en la obra miguelangelesca coincida, desde una perspectiva foucaultiana, con una episteme en el entendido de hacedora de hombres y que, a la manera de la epistemología que se puede extraer de la *República* de Platón y de la *Comedia* de Dante, en Miguel Ángel pueda extraerse una epistemología que, desde lo estético, pueda aspirar a hacer a los hombres curados espiritualmente.

En coherencia con lo expresado la tesis filosófica con matices estéticos deriva de esta pregunta que es el hilo conductor y núcleo problemático de las siguientes indagaciones ¿Es posible, a través de un análisis hermenéutico, establecer una relación pertinente que haga evidentes, no sólo, la evolución y el progreso de la obra miguelangelesca, sino develar elementos estéticos que hagan parte de una posible autopostulación con compromiso misional por parte de Miguel Ángel en su consideración de poeta, pintor, escultor y arquitecto?

¿Podrán encontrarse elementos estético-geométricos que den cuenta de un discurso epistemológico como haciendo referencia a una estética de la espiritualidad en la obra del maestro florentino?

Aunado a ellas y de manera definitiva la indagación se centrará en dar cuenta del siguiente asunto ¿Cómo comprender que el uso de la geometría en la obra miguelangelesca pueda constituirse en una posible epistemología de la estética de la espiritualidad?

En razón a este problema surge la necesidad de rastrear la obra de Miguel Ángel como constitutiva de una epistemología de la estética de la espiritualidad con el fin de identificar y hacer visibles algunos elementos estéticos que nos acerquen de manera precisa a hacer posible esa mencionada epistemología, elementos que para esta investigación deben centrarse específicamente en aquellos ligados al uso en su obra de la geometría, además en que el trasunto de esta investigación debe también versar sobre la consistencia de esta propuesta y su pertinencia, necesidad y utilidad en el debate académico a partir de los presupuestos filosóficos que se plantean en la actualidad y poder hacer una contribución a partir de una estética de la espiritualidad que, comprometa la vida humana con la responsabilidad de habitarla, valga la redundancia, espiritualmente.

Así, el fin de este proyecto implica varias intenciones, la primera tendrá que llevarnos a indagar por lo sucedido entre Miguel Ángel y su relación con Dante para dar cuenta del porqué el *temor* se convierte en una constante estética en su obra posiblemente derivada de una nueva idea de belleza que se corresponde con un contexto histórico de corte medievalista, de allí que esta búsqueda implique la exigencia de proceder escatológicamente para interpretar el porqué de la preocupación del gran maestro renacentista por el destino de su alma una vez el cuerpo tenga que enfrentar la realidad del más allá.

La segunda, nos tendrá que llevar a revelar lo relevante del específico encuentro teórico-intelectivo de Miguel Ángel con las matemáticas y la geometría y las influencias que su estudio tuvo en la evolución y progreso de su hacer, esto es, su relación con el medievo y el poder eclesial y con éste, la escolástica y el románico, además de su acercamiento a la obra de Dante, con el objeto de identificar las consideraciones que, a nivel de la estética, derivaron en el uso de la geometría en su obra pictórica, escultórica y arquitectónica para que, sometidos a un análisis hermenéutico, den cuenta de la nueva intención estética que los sustenta que, incluso dota de razones la idea de una obra que, bebiendo de la dantesca, también denuncia y reprocha la moral institucional eclesial y social de la Florencia del siglo XV que, similar a la del siglo XIII, precisa de un

vicario cristiano que se autopostule y asuma su obrar como una responsabilidad con características misionales.

Hará parte también de esta segunda intención el dar cuenta, a la par de los sustentos teóricos que movilizan el hacer de Miguel Ángel, de todos aquellos que hacen referencia al tratamiento de elementos estéticos básicos y fundamentales en tanto teoría del color, tema, formas, contenido, principios compositivos, luminosidad, etc., para conceptualizar, apoyados en ellos, no sólo la idea de progreso y/o evolución haciendo referencia a su hacer, sino identificar en la obra del gran maestro renacentista cómo se da ese progreso y/o evolución en ese hacer.

La tercera, nos llevará de manera directa a auscultar en la obra de Miguel Ángel, en sus distintas manifestaciones, los elementos de índole geométrica que puedan considerarse como haciendo parte de una iniciativa que se corresponda con una epistemología que, a través de la estética, afirmen la existencia humana entorno a valores espirituales que tengan como propósito una cura del alma.

Así las cosas, esta necesidad investigativa nos debe colocar de entrada con la obligación de indagar por lo acaecido en la obra “del divino” producto de la influencia histórico-contextual de una iglesia católica que, tanto antes de Miguel Ángel, como en vida de él, quiso erradicar a toda costa la corporalidad a través de la cosificación de la existencia.

Ligado a lo anterior y a manera de síntesis, esta investigación pretende en el campo de la reflexión estética sustentar teóricamente la forma cómo fue evolucionando y/o progresando la obra de Miguel Ángel atendiendo de manera exhaustiva a la revisión de la presencia de elementos estéticos relacionados con el *temor* y de alguna manera con una especie de responsabilidad espiritual, que a partir del uso de la geometría, posibiliten establecer la mencionada epistemología de la estética de la espiritualidad que pretende esta investigación.

Por lo anterior el supuesto central de este proyecto, en esencia, expresa lo siguiente:

El uso de la geometría en la obra de Miguel Ángel Buonarroti, coherentemente ligado a una estética sustentada en el *temor* y en una especie de responsabilidad con el destino del alma una vez trascendida su materialidad, hará posible identificar una epistemología de la estética de la espiritualidad.

Así, el análisis detallado de algunas de las obras de Miguel Ángel nos servirá para dar cuenta de una estética motivada por.

- La lectura de las obras de algunos autores que incentivaron, en el proceder miguelangelesco, el uso del *temor* y de la *geometría* como recurso ascético.

Trazar el problema “*del uso de la geometría en Miguel Ángel como una posibilidad epistemológico-estética de la espiritualidad*”, supone argumentar sobre cómo debe fundarse una reflexión de la estética en relación con circunstancias vitales profundamente ligadas al destino de eso que, vital, cede ante la realidad de la muerte, en este sentido se exige indagar en el ámbito de esa estética por las respuestas que se ofrecen de manera especial y complementando la teoría estética sustentada en el *temor* medieval a partir de las producciones miguelangelescas.

El asunto además versa sobre la consistencia de esta propuesta investigativa y su pertinencia en el ámbito académico fincada en los presupuestos estéticos que se plantean hoy con el objeto de hacer una contribución que, desde la estética, logre una afectación positiva en las conciencias humanas y re-espiritualice la vida.

De esta manera, el fin de este proyecto investigativo consiste en interpretar estéticamente la obra de Miguel Ángel desde una hermenéutica que tenga en cuenta el uso de la geometría como recurso constitutivo de una posible epistemología de la estética de la espiritualidad sustentada en el temor al infierno y en la responsabilidad espiritual que implica el compromiso misional de sus producciones artísticas a partir de los diferentes encuentros intelectivos de Miguel con los personajes que moldearon su vida y su proceder como artista.

En lo atinente a la primera intención de esta investigación que, en síntesis hace referencia a Miguel Ángel y su relación con la fe en clave dantesca, y al uso del *temor* como recurso estético posiblemente derivado de una nueva idea de belleza que establece relación con un contexto histórico de corte medievalista, es necesario iniciar haciendo precisión acerca de los antecedentes históricos, políticos y religiosos que estructuraron el pensamiento, valga la redundancia en términos de fe, del Maestro renacentista, es por ello por lo que resulta una exigencia indagar:

En cuanto al contexto histórico que mueve el pensamiento miguelangelesco, fundamentalmente en su relación con la fe, serán de obligatoria consulta las apreciaciones de Zalama (2020) que, en materia de Renacimiento, se estatuyen como fundamentales para entender las razones del complejo proceder miguelangelesco al decir de un arte que liga de una manera muy suigéneris en su hacer artístico, medieval, en contravía de la idea vasariana que, desconoce el medieval, como algo que pueda siquiera considerarse como arte verdaderamente apreciable.

Sumarán a la pesquisa las ideas de Cassirer (1975) al dotar de sentido significativo el hecho de que pueda haber sido posible que el rechazo del *principio de autoridad* cusoniano haya aportado a alimentar la actitud del hombre renacentista que en su “volver atrás”, a los orígenes, acoge el italo-centrismo vasariano como fuente de los alcances del arte florentino y de la crisis escolástica que permitirá el giro epistemológico que, irónicamente enervará el nacionalismo renacentista que se prometerá sacudirse de la concepción platónica que entiende al artista como el gran mentiroso y que ahora se acercará a la verdad con arte y artistas que experimentan e indagan en sí mismo y por sí mismos, para ello servirá de soporte la lectura de Platón (1988).

Brindará coherencia a este rastreo contextual la lectura de las biografías de Miguel Ángel propuestas, una por Condivi (2001), otra por Papini (1952) en donde se indican datos que, en unos casos evidencian el interés de Miguel Ángel por el regreso de la figura de Dante a la vida cultural de Florencia a través de dos estrategias metodológicas interesantes en razón a que:

- El regreso de sus restos mortales incidirá en la memoria colectiva de sus compatriotas y hará pervivible la grandeza de Florencia.
- El regreso de sus ideas promoverá el reclamo social a una iglesia plagada de corrupción y protagonista de la promoción de disvalores morales y a una sociedad florentina que, en la misma situación, acusa crisis política y urge transformaciones puntuales.

Serán también fuente de consulta en este rastreo, algunos asuntos de interés consignados por Dante en su obra *Comedia* (2020) y en la *Carta a Cangrande della Scala* (2018), además de hacer seguimiento a lo aportado por Domínguez Aguado (2017) en cuanto a las influencias del infierno en las artes en las obras de los artistas más importantes del Renacimiento, entre los que se destaca de manera especial Miguel Ángel, así como las ideas de Vasari (1550) y (1986) que se convierten en fuente de una especie de subjetivismo regional para los artistas florentinos y en pilar ideológico de notables logros alcanzados por período alguno en la historia del arte, por su parte Alberti (1887) y (1827), en coherencia con el señalado subjetivismo, aportará en lo que tiene que ver con el valor conferido por los Renacentistas del siglo XV a la antigüedad clásica y su deseo de volver a la Roma como alternativa de recuperación del legado nacional, además reconstruir los fundamentos intelectivos que posibilitarán sustentar teórica y científicamente las artes, esta vez, al margen de la filosofía, apoyarán estas tesis los comentarios de Richter (1883).

En lo que hace referencia a la idea de belleza desde la óptica de la antigüedad grecorromana serán de necesaria utilidad las consideraciones a la misma en Eco (2017), Platón (1988), Agudelo Gutiérrez (2018), en la misma vía, pero desde la perspectiva medieval serán fundamentales los desarrollos teóricos en dos períodos importantes del arte: el románico y el románico tardío, para dar cuenta de dicho interés serán de valiosa aportación las ideas de Gombrich (1997) y de Hauser (1978), además las aportaciones de Réau (2008), lo mismo que resultarán de especial interés las de Gómez Ventoso (2019), en conexidad con lo anterior apoyarán esta pesquisa intelectualiva las acepciones de lo bello en Pérez Díaz (2007).

En lo atinente a la influencia de la idea de belleza en Dante, verificable en la obra y el pensar de Miguel Ángel, se considerará de gran valía la consulta a las obras de Condivi (2001), Papini (1952) y (1957), obviamente las descripciones hechas por Dante (2020) darán razón al porqué de las mixturas en la composición miguelangelesca, en el *Juicio Final* básicamente, Domínguez Aguado (2017), Landino (1581) quien, no sólo hace énfasis en el destino que cubre a quien renuncia voluntariamente a su fe, sino quien por circunstancias, incluso de contexto, no alcanzó a ser permeado por la fe católica como certera garantía de salvación, además de Virgilio (1854) y Ginés Foster (2015), en general, en las obras y los autores mencionados se podrán identificar hechos y datos que certifican la mencionada influencia estética en el hacer del Buonarroti.

Con respecto a la presencia del espanto y la idea de *temor* haciendo presencia en las composiciones miguelangelescas, que esencialmente es temor al infierno como el lugar donde se consolida el sufrimiento, el dolor y el terror, aportarán de manera efectiva y en primera instancia, Ferrater Mora (2001) para precisar la idea de bello como aquello generado por Dios, en coherencia con la mencionada idea será fundamental beber de Aristóteles (2003), de Aquino (1900) y nuevamente de Réau (2008), la lectura de las ideas de Merizalde (2018) e Insaurrealde (2018) nos brindarán luces frente al carácter físico-espiritual del concepto de belleza, en segunda instancia, en la misma línea y con la misma importancia complementarán la búsqueda Agustín (1981), Eco, (2016), Tertuliano (1789) y Petrarca (1555), completará la búsqueda la lectura de algunos pasajes bíblicos, específicamente del Apocalipsis, Job y los Salmos.

En la órbita de la segunda intención que, sumariamente hace referencia a revelar lo relevante del específico encuentro teórico-intelectivo de Miguel Ángel con las matemáticas y la geometría y las influencias que su estudio tuvo en la evolución y progreso de su hacer, serán de necesaria consulta los desarrollos teóricos de Serres (1996) en cuanto introduce, apoyado en algunos datos bastante didácticos, la idea de proporción y luz como elementos estéticos fundamentales en la obra del Buonarroti, de la misma manera Alfonseca (2019) será invaluable en cuanto nos permitirá contextualizar la forma cómo la matemática, la figura de Pitágoras, la idea de número y algunos otros conceptos fundamentales de la

geometría se harán a un lugar privilegiado en el mundo de las artes y la arquitectura, en la misma medida aportará Eco (2017) en la vía de precisar algunos de esos conceptos desde la filosofía y la estética.

Platón (1992), (1988) en su *Timeo*, *La República* (1988) y *Fedro* (1988) dejará constancia de la importancia de la geometría como elemento fundamental para el arte que pretenda aspirar a lograr significativas dosis de espiritualidad y Agustín (1969) en razón a las precisiones que hace en cuanto a la necesidad de la dimensión cuando de figurar se trata, en la misma medida y con igual pertinencia, González Urbaneja (2019) apoyará la idea, rememorando a Vitruvio en la vía de enfatizar la importancia de tener en cuenta elementos geométricos en la práctica artística, de la misma manera Bonaventura de Bognaregio (1945) reforzará esa idea de la proporción y el número como elementos estéticos que establecen correspondencia con la fuente verdadera y eterna, Dante (2020) se postulará como ejemplo fehaciente del autor que imprime suma y proporción a su obra con el objeto de aprehender la hermosura de la hermosura primera.

Se sumarán al objeto que moviliza este momento investigativo Romero (1950) en cuanto manifiesta razones del malestar dantesco y la necesidad de reprocharlo a través de su *Comedia*, por su parte Zalama (2019) y Ritcher (1883) apoyarán nuestro desarrollo teórico en razón a lo apropiado de la contextualización del concepto de proporción, a la par con el de perspectiva en el marco del renacimiento, en la misma perspectiva Alberti (1827) será fundamental en aras de la cientifización del arte de los artistas renacentistas que tendrán que tener en cuenta fundamentos de matemáticas y nuevamente las ideas de González Urbaneja (2019) serán fundamentales para el propósito de este segundo momento, al mismo propósito se integrarán los aportes teóricos de Blasco (2019), Ghyka (1979), así como Blasco (2015) en la medida en que nos brindará datos históricos que cohesionarán esta indagación que hace del uso de la geometría en la arquitectura un asunto trascendental.

En lo atinente a la idea de luz como elemento estético espiritual serán de gran ayuda los desarrollos intelectivos de Insaurrealde (2018) acerca de la simbología de la luz en el medievo, apoyarán a su vez estas tesis, las ideas que al respecto

se encuentran consignadas en algunos pasajes de la Sagrada Biblia, específicamente del Génesis y del Evangelio de San Juan, en donde se estatuye como el instrumento a través del cual se manifiesta Dios en el mundo, por su parte Eco (2017) será de gran utilidad en razón a que recrea el tema desde lo estético señalando una teoría del color específico a la que se acogen los artistas para impregnar de divina luminosidad sus obras, en similar sentido apoyarán estas apreciaciones las ideas expuestas por Agustín (1952) y de Aquino (1900) en donde cada uno, resalta a su manera, la importancia de este elemento estético en tanto su presencia, indicará tendencia al bien y lo bello, mientras que su ausencia será sinónimo de negación a la presencia de Dios en hechos y obras.

Aportará también Dante (2020) y Poliziano (2007) en la medida en que desarrollan el tema de la luz como una decisión libre, que fundamentada en la agudeza o no del intelecto será la oscuridad o la luz la opción ineludible del destino del alma humana, por último Platón (1988) y (1987), Austin (1980) y Ross (1986) serán fuente de fundamental importancia en cuanto a que posibilitan, desde sus desarrollos teóricos, un análisis de la luz desde consideraciones geométricas, altamente significativas para esta investigación.

En cuanto a lo que en Miguel Ángel da en llamarse “especie de responsabilidad o compromiso en vida con el destino de su alma en las postrimerías de la muerte” en conexidad con la disposición de autopostulación con compromiso misional por parte del maestro, debe atenderse, respecto a la influencia dantesca sobre las ideas del gran maestro, la lectura de De Sanctis (1952), ello en razón a que su propuesta hace un rastreo significativo de las fuentes que inspiraron al Dante poeta y religioso con características de líder misional, su énfasis en la historia de la poesía en la Europa italiana desde sus orígenes permite, de una pertinente manera, construir teoría en torno a tan trascendental tema, Romero (1966) apoyará el desarrollo de la idea que mueve este capítulo, esencialmente si se tiene en cuenta que hace énfasis en que la serie de conceptos, preceptos y máximas del catolicismo de época serán asimilados por Dante y serán puestas al servicio de eso nombrado como vocación misional de índole salvífica.

En línea con el objeto de este acápite serán de considerable importancia los desarrollos teóricos de Papini (1952) y (2006); ya que, destaca el contexto histórico como elemento propicio para que se materialice en la persona de Dante ese vicario de Dios autorizado para el reproche moral a la institución eclesial y a la sociedad florentina que veía desmoronar desde la distancia, en línea con lo manifestado, será el mismo Dante (2004) quien en su compromiso vocacional enfatice la necesidad de aniquilar los sentidos, específicamente aquellos que puedan en determinado momento afectar la contemplación, en cuanto ofuscan la idea de Amor al que debe acogerse el convocado divino.

Por último y haciendo parte obviamente de esta segunda intención, específicamente lo referente a la idea de progreso en la obra de Miguel Ángel, serán de significativo valor las ideas de Hesíodo (1978) en tanto para este pensador el progreso establece una relación de necesidad con el mejoramiento y una necesidad de regresar a la antigüedad para recoger de allí eso que mejor debe ser implementado en el presente, Platón (1985) jugará un papel importante, ya que, ingresa a la idea de progreso la posibilidad, por un lado, de que se progrese hacia la virtud, por el otro, hacia el vicio y propone límites a este progresar, Esquilo (1992) por su parte habla de progreso en términos de luminosidad; es decir, lo trata como un tránsito de la oscuridad a la luz, Aristóteles (1988), (1993) y (2003) será de trascendental importancia en cuanto es enfático al expresar que se progresa por la necesidad humana de mejorar, en cuanto mejorar, está en la esencia de su naturaleza como humano.

Los llamados romanos serán pertinentes aliados en la consolidación de una idea de progreso que se ajuste a los fines de esta investigación, Lucrecio (2003) nos apoyará, inclinándose a ver en el progreso un mejoramiento que, de no estar mediado por el límite, gasta la vida humana y la priva del verdadero placer, por su parte Horacio (2008) resalta la curiosidad como principio de mejoramiento, mientras Séneca (1998) sostiene que mejorar deriva de promediar justo medio con necesidad de mejoramiento.

Será de fundamental importancia la visión de progreso de los representantes del medievo, por un lado, de Aquino (1900), para quien ninguna acción es mala,

luego progresar implicará siempre un bien, en tanto para Agustín curiosear, crear y mejorar serán dones que tratados con humildad y respeto agradarán a Dios, por último, Greenblatt (2011) y Garin (1986) serán fuente vital del propósito investigativo de este desarrollo académico en razón a que sus ideas nos permitirán comprender la idea de progreso contextualizada en el mundo italo-florentino miguelangelesco.

En lo atinente a la tercera intención que hace referencia al ejercicio de desentrañar en la obra de Miguel Ángel elementos de corte geométrico que permitan considerar la posibilidad de una epistemología que, desde una estética en el ámbito de lo espiritual apunte al propósito de una cura del alma, tanto en vida, como una vez trascendida su materialidad, se hará exigible apuntalarse precisamente en obras claves de algunos de los autores que fueron influencia intelectual del pensar y el hacer de Miguel Ángel y que consecuentemente se convirtieron en fuente inspiradora para que, a través de un procedimiento analógico, Miguel Ángel pudiera materializar en sus producciones esa intención epistemológica de lograr a través de la estética aplicable a su obra la salud espiritual.

En este sentido se hará necesario indagar en la obra de Herder (2007) con el objeto de precisar el concepto de epistemología a la cual se acogerá este ejercicio investigativo, de la misma manera aportará Platón (1988) en cuanto allí deja expresa, el señalado filósofo griego, la propuesta epistemológica, pertinente en materia educativa, que garantice al ciudadano óptimo para habitar la República platónica, complementará la mencionada idea los aportes de Austin y Valdés (1980), Gutiérrez (2012) y Mié (2015), será significativamente aportante el proceder epistemológico planteado por Dante (2018) y las precisiones hechas por Kelly (2018) y (1988), por su parte Plotino (1982), Agustín (1969) y De Sanctis (1952) reforzarán esta pesquisa puntualizando en el tema de la forma de la *Comedia* dantesca.

Cerrará este rastreo investigativo lo atinente a la epistemología de la estética de la espiritualidad en la obra de Miguel Ángel a partir de los sentidos, en su carácter de literal y alegórico, que precisó Dante debían ser tenidos en cuenta en el

análisis de su *Comedia* y que focalizados en la obra de Miguel Ángel exigen considerar complementarlos con *el sentido libertario del artista* que acompañó su proceder, asunto para el que será necesario indagar en la obra de Arranz (2009), Gombrich (1999), (1995) y (1977), lo mismo que Ghyka (1978) en donde hace un análisis exhaustivo del número áureo, su uso y su presencia en la cultura occidental.

Así mismo, serán de útil importancia los comentarios del propio Miguel Ángel en Condivi (2001) en cuanto a la necesidad de que, una vez alcanzada la luz, una vez tocada la persona por la crítica que brinda el conocimiento debe, convertida en demiurgo, regresar al reino de la oscuridad para hacer labor de adoctrinamiento y una vez cumplida su labor en lo terreno elevarse hasta lo celeste, las reflexiones del restaurador Forcellino y en el mismo sentido las de Poliziano (2007) aportarán significativamente en los análisis semióticos e iconológicos de las obras que materializan el plan epistemológico, en términos de estética de la espiritualidad, presentes en la obra de Miguel Ángel.

Con respecto a la obra de Miguel Ángel, atendiendo a los intereses de esta investigación, debe comprenderse históricamente entre 1490 – 1564, esto porque este lapso de tiempo nos permite ubicar en contexto no sólo, el proceso educativo, sino las ideas políticas y religiosas que lo marcaron y definieron como artista.

El primer momento investigativo, implicará abordarse desde una perspectiva contextual; es decir, será este el momento de precisar en qué instante y qué de las ideas de algunos de los pensadores que inspiraron su intelecto terminó definiendo el pensar del excelente maestro renacentista de tal manera que su fe se convirtiera en compromiso indeleble en su obra, es por ello por lo que obligará adentrarnos en la lectura directa de Zalama, de Cassirer, Platón, Condivi, Papini, Dante, Domínguez Aguado, Vasari, Garin y Alberti, ello con el fin de estructurar un pertinente consolidado que nos permita develar los fundamentos del pensar miguelangelesco en su relación con las ideas, valga la redundancia, dantescas, en esencia, el fin investigativo es poder identificar semióticamente la forma como se imbrican dichas ideas en la extensa obra del Divino.

Este momento responderá también a la necesidad de abordar todo lo que tiene que ver con el sustento filosófico de la idea de belleza, asunto que requiere interpretar las acepciones a las que responde dicho concepto, ello en consideración a que filtra la ideología de los momentos históricos que Miguel Ángel como hombre renacentista tuvo que experimentar; es decir, conjunta todo lo sucedido en la antigüedad clásica grecorromana, el medievo en clave dantesca y los avances del Renacimiento florentino, específicamente la época dorada de los grandes logros y de los grandes maestros, con el fin de dejar evidenciados los sustentos teóricos de la presencia del espanto y las ideaciones de *temor* presentes en la estética del gran Buonarroti.

Cohesionando lo expresado, serán varios los autores que obligará revisar el rastreo de la idea de belleza, es por ello por lo que se hará necesario, entre otros, Santo Tomás de Aquino con el tema de los trascendentales, además de hacer un análisis de los elementos estéticos afectados por las exigencias que implica el Gótico como tránsito entre el Románico y el Barroco en donde el uso de los elementos estéticos en comento dará cuenta de manera concreta de la aspiración filosófica de las cosas que pretenden ser bellas y en donde Merizalde e Insaurrealde serán de gran ayuda, Eco, Agustín, Tertuliano, Hegel, Petrarca, serán puntuales en la completud del concepto en cuestión.

El segundo momento se propondrá hacer visibles elementos estéticos de índole geométrico presentes en la obra de Miguel Ángel que puedan relacionarse con esa responsabilidad o compromiso del artista con su alma en las postrimerías de la muerte, de allí que sea una exigencia indagar y dar cuenta teórica de lo que puede llamarse compromiso misional en cuanto a que, no sólo, será el gran maestro quien busca la salvación, si no que, a través de su obra posibilitará, de alguna manera, la salvación de los demás y para el cual serán de pertinente valía las ideas de pensadores ya debidamente identificados tales como Serres, Alfonseca, Eco, Platón, Agustín, González Urbaneja, Bonaventura de Bonaregio, Zalama, Blasco, Ghyka, Insaurrealde, Tomás de Aquino, Poliziano, Austin, Ross, de Sanctis, Romero, Papini y el mismo Dante.

Harán parte de la pesquisa que indaga por la idea de progreso, las consideraciones que al respecto proponen Hesíodo, Platón, Esquilo, Aristóteles, Lucrecio, Horacio, Séneca, Tomás, Agustín, Greenblatt y Ritche.

El tercer momento implicará sustentar el porqué del uso de la geometría como constitutiva de una epistemología de la estética de la espiritualidad, para ello es necesario acudir al auxilio de Dante en su *Comedia* y en su *Epístola a Cangrande*, ayudará considerablemente la lectura detallada de Platón, de Aparicio Guisado, de Berenson, de Blanco Martín, de Ghyka, ello con el fin de demostrar el porqué del interés de artistas como Miguel Ángel que regresaron a beber de la antigüedad clásica e implementaron en sus producciones artísticas elementos compositivos geométricos como alternativa curativa a nivel espiritual, por otra parte Arranz y Gombrich, fundamentalmente en lo que tiene que ver con el Miguel Ángel arquitecto, aportarán con solvencia a la discusión y posible consolidación del gran objetivo de esta investigación.

Implicará este tercer momento ser pertinentemente resuelto con el auxilio de las ideas de Condivi, Poliziano y los comentarios del restaurador Forcellino con el objeto de materializar pertinentemente, en términos de hacerla visual, la epistemología de la estética de la espiritualidad en la manifestación literaria, plástica y arquitectónica que propone el gran Miguel Ángel.

La reflexión filosófica, desde la estética, sustentada en el supuesto central de esta investigación, hará posible la reactivación de unos discursos que permitan entender que la obra de arte más que un simple hacer, es un medio expresivo en el que se materializan las influencias ideológicas y doctrinarias que afectan a un autor específico en un contexto histórico específico, caso del neoplatonismo, de la idea de lo bello en tono de terror que se hacen evidentes en el uso de la geometría, los cuerpos sufrientes que fungen como instrumento redentor a la vez que posibilitador de una cura espiritual en las obras de Miguel Ángel.

En este sentido la obra de arte sometida a un método como el hermenéutico reconstruirá la forma como el pensamiento filosófico, las militancias políticas, las exigencias religiosas, los reclamos sociales, etc., todos ellos enmarcados dentro

de una época, se consolidan en el proceder estético de algunos artistas en sus obras.

Desde el aspecto académico, esta investigación, dotará de sentido el quehacer del arte, en cuanto a lo que tiene que ver con la composición de la obra y ligado a ello de su sentido significante, elementos estéticos fundamentales del lenguaje artístico, máxime en tratándose de la militancia política de la que hacían gala los artistas de ese renacimiento del siglo XV, pues nos obligará buscar restablecer el proceso comunicativo que palpita en este hacer humano, a indagar por cuáles son los elementos matemáticos-geométricos, cosmológico-espirituales a los que responde la producción artística de este grande del arte universal y su vigencia en la actualidad.

En esencia se espera aportar a los grupos de investigación de la Universidad, específicamente a aquellos que sustentan su línea de investigación en el tema de la hermenéutica, de la estética y de los lenguajes; ya que, precisamente lo referente al tema de la composición como elemento estético es profundamente espiritual e involucra el lenguaje, la interpretación de esos lenguajes escritos que, a la vez que hechos imagen, buscan alcanzar comunicación directa, para el caso de Miguel Ángel, con la divinidad.

Así pues, el objetivo central y unificador de esta tesis consiste en realizar una interpretación estética de la obra de Miguel Ángel desde una hermenéutica que tenga en cuenta el uso de la geometría como recurso constitutivo de una posible epistemología de la estética de la espiritualidad sustentada en el temor y en la responsabilidad que implica el compromiso con el alma en las postrimerías de la muerte.

Además, otros objetivos, derivados de esta intención original, nos acompañan para abordar desde una aproximación filosófica y contextual el argumento de habitar la vida humana en el marco de una estética de la espiritualidad que ligue ese habitar la vida con la responsabilidad espiritual con el destino del alma trascendida la materialidad corporal.

Brevemente, anticipemos algunas ideas del desarrollo de este ejercicio investigativo.

En el primer capítulo se hace un acercamiento al contexto histórico que define y mueve el pensar y el hacer miguelangelesco con la intención de ubicar con precisión los antecedentes y las influencias ideológicas que definen esa estética que deviene particular en cuanto a que su obra amalgama magistralmente, en el entendido de ese “volver atrás” que implica etimológicamente el concepto de Renacimiento, por un lado una idea de belleza propia de la antigüedad clásica que plantea el dilema entre lo bello físico y lo bello espiritual y, por el otro, una idea de belleza específica de la medievalidad que, sumada al dilema señalado, le agrega *temor* a eso que es ya un trilema estético al interior de la obra del magno maestro.

Esta revisión al contexto histórico del pensamiento miguelangelesco en tres tonos implica, en primer lugar, el rastreo de la idea de belleza en la antigüedad; ya que, allí es donde pueden encontrarse los fundamentos de eso que acepta llamarse dilema estético miguelangelesco y que está constituido por:

- el conocimiento de lo bello ligado al mundo físico y suprasensible, pero a su vez, al mundo de la proporción y la medida para con las cosas,
- la posibilidad de cotejar esa idea de belleza, no sólo con asuntos de índole extraestética que la cargan de contenidos axiológicos, sino para, atendiendo a una lógica de contexto, dotarla también de contenidos profundamente espirituales.

En segundo lugar escudriñar la idea de lo bello en la medievalidad en cuanto allí podrán encontrarse las bases políticas y filosóficas del dispositivo del *temor* con el que se impregna la obra miguelangelesca y que encuentra orígenes en todo el trasfondo político y económico de un sistema que, basado en la monetización de la tierra, acompaña al estilo románico que, en esencia revive para el arte en su particularidad de arte cristiano-católico, el uso educativo que ya en anteriores épocas el papa Gregorio le había asignado y que explican el porqué de la intención educativa que sugiere la obra de Miguel Ángel.

En tercer lugar se dará cuenta del debate interior que ofusca el pensamiento miguelangelesco y que coloca su fe entre el paganismo y la espiritualidad estableciendo coherencia con las influencias intelectivas de su formación asunto que hace exigible centrarse en algunos encuentros que, por lo menos en relación con la fe cristiano-católica, son profundamente significativos para la estética miguelangelesca, de allí que deba revisarse lo sucedido con sus relaciones, entre otras, con Ficino, Pico della Mirándola, y Dante y la manera como dichos encuentros afectaron su obra.

En el segundo capítulo se avanzará en el concepto de proporción y de luz, temas que dan ingreso a toda la conceptualización matemática y la presencia de principios geométricos que harán parte y a su vez llenarán de contenido místicos la composición miguelangelesca, caso de la inserción en su obra de ideas provenientes de la escuela pitagórica que aportan una serie de formas en las cuales se enmarcará la composición circunscribiéndola en quereres que hacen pensar en un posible uso en su obra de la geometría como instrumento de redención y salvación espiritual.

El tercer capítulo tendrá como objeto sustentar la posible relación que, es posible considerar existe, entre el hacer miguelangelesco y esa especie de autopostulación como designado divino que comparte con su maestro intelectual Dante indagando en los orígenes de la poesía dantesca, las ideas que la influenciaron y la manera cómo fueron recepcionadas por Miguel Ángel en su obra.

El cuarto capítulo se propondrá como fin dar cuenta de cómo hacen presencia y si son aplicables en la obra de Miguel Ángel las ideas de evolución y de progreso haciendo un recorrido por lo que significó las señaladas ideas en cada uno de los períodos que fueron antecedentes definitivos en la consolidación del hacer del gran maestro florentino, esto es la antigüedad grecorromana, el medievo y la Italia del siglo XII.

Por último, en lo que respecta al quinto capítulo, se hará exigible dar cuenta de los fundamentos teóricos que, bebiendo de la epistemología propuesta por Platón en la *República* y la metodología que plantea Dante en su *Lettera a*

Cangrande, pertinente para una lectura comprensiva de su Comedia, consolidarán, con apoyo en una interpretación analógica del proceder de los dos pensadores en mención, la epistemología de la estética de la espiritualidad que hace presencia en la obra de Miguel Ángel y que cohesiona de manera lógica el sentido general de la obra del gran maestro renacentista en sus cuatro manifestaciones; es decir, literatura, pintura, escultura y arquitectura, entendidas como un todo absolutamente racional y coherente.

Capítulo 1

1.1. La estética apreciable en la obra de Miguel Ángel

De estética se ha venido hablando en otros momentos que pueden fungir como antecedentes de esta investigación, de allí que en éste, que puede considerarse un nuevo presente indagativo, resulte necesario hacer referencia a la idea de belleza en razón a los retos temáticos que implica, en el curioso caso de Miguel Ángel, “regresar” en términos del concepto que debe acogerse dentro de los postulados teóricos del Renacimiento, regreso que le ha significado a cualquier procedimiento hermenéutico, reconstructivo, a la vez que interpretativo considerar aquellos elementos estéticos que fueron, no sólo enriqueciendo su obra, sino haciéndola concordar, en primer lugar, con un fin exculpatorio de índole personal, en un segundo, con un fin formativo que, impregnado de responsabilidad misional, logre un mejoramiento significativo en términos de progreso social.

Los mencionados propósitos que movilizan el hacer miguelangelesco exigen por lo menos tres ejercicios investigativos, el primero implicará revisar la idea de belleza y los principios filosóficos que la sustentaron en la antigüedad clásica grecorromana como una posibilidad de restauración de Italia, digna heredera del esplendor del imperio romano, el segundo tendrá que indagar por la idea en comento, así mismo como los principios filosóficos y teológicos del medievo escolástico, en coherencia con el mandato paradigmático de regresar al pasado para insuflarle vida al pensamiento que habita en las obras, el pensamiento y la vida de italianos, fundamentalmente florentinos, caso de Dante, responsables del prestigio, la dignidad y el estatus de Florencia frente a Italia y frente al mundo.

En coherencia con los fines descritos sucintamente en el párrafo anterior, presentes en las producciones de Miguel Ángel que, en esencia se adhieren a la intención nacionalista promovida por Nicolás de Cusa y Vasari, la indagación por la belleza implicará la revisión iconográfica de la obra del maestro florentino cotejada en esta instancia con las acepciones de lo bello y relacionada con la lectura crítica materializada en el contexto histórico que definió el pensamiento del mencionado maestro y su hacer, de tal manera que nos permite precisar cómo afecta su condición existencial, en el ámbito de lo espiritual, a la vez que haga evidente la forma cómo progresa su escultura, su pintura y su arquitectura.

1.2.1. Contexto histórico del pensamiento y el hacer miguelangelesco

En lo atinente a la idea de Renacimiento, es necesario en este ahora investigativo acudir a lo planteado por Zalama (2020) en cuanto a que Renacimiento implica, tener en cuenta dos asuntos supremamente importantes, el primero tiene que ver con la gran aceptación que, dentro del mundo intelectual que, hace referencia al arte y la apreciación artística, tuvo el libro de Vasari (1550) *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, de Cimabue hasta nuestros tiempos).

Ello en cuanto en el mencionado libro deja plasmado su sentir nacionalista y su deseo de asegurarle un lugar significativo en la memoria cultural universal al arte, fundamentalmente italiano, a unos artistas y a unas manifestaciones artísticas específicas que alcanzan para él, respectivamente, el estatus de maestros del arte y de obras de arte.

“... La qual cosa più volte meco stesso considerando e conoscendo, non solo con l'esempio degli antichi, ma de' moderni ancora, che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori insieme con infinite bellissime opere loro in diverse parti di Italia si vanno dimenticando e consumando a poco a poco e di una maniera, per il vero, che ei non se ne può giudicar altro che una certa morte molto vicina, per difenderli il più che io posso da questa seconda morte, e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memoria de' vivi, avendo speso moltissimo tempo in cercar quelle, usato diligenza grandissima in ritrovare la patria, l'origine e le azzioni degli artefici e con fatica grande ritratte dalle relazioni di molti uomini vecchi e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli

eredi di quelle in preda della polvere e cibo de' tarli, e ricevutone finalmente et utile e piacere, ho giudicato conveniente, anzi debito mio, farne quella memoria che per il mio debole ingegno e per il poco giudizio si potrà fare."³

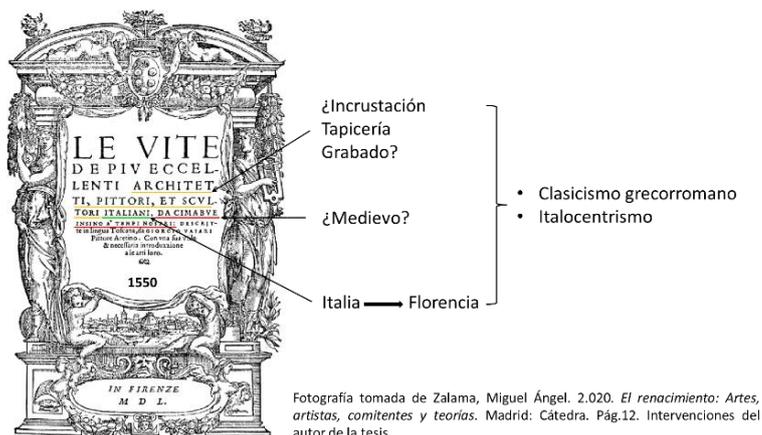
*"Laonde a regione si può dire che una anima medesima regga due corpi; et io per questo conchiudo che male fanno color oche si ingegnano di disunirle e di separarle l'una da l'altra. De la qual cosa volendoci forse sgannare il cielo e mostrarci la fratellanza e la unione di queste due nobilissime arti, ha in diversi tempi fattoci nascere molti scultori che hanno dipinto, e molti pittori che hanno fatto de le sculture; come si vedrà nella vita di Antonio Pollaiuolo, di Lionardo da Vinci e di molti altri di già passati. Ma nella nostra età ci ha prodotto la bontà divina Michelagnolo Buonarroti, nel quale amendue queste arti si perfette rilucono e si simili et unite insieme appariscono, che i pittori de le sue pitture stupiscono e gli scultori le sculture fatte da lui ammirano e reveriscono sommamente. A costui, perchè egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato si fattamente la scienza della architettura che, senza avere bisogno di altrui, può e vale da sé solo et a queste et a quelle imagini da lui formate dare onorato luogo et ad esse conveniente; di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architetto, anzi della architettura vero maestro."*⁴

De regreso a Zalama (2020) es importante enfatizar en esta mención porque el grado de subjetivismo que se infiere del título vasariano es a la vez el subjetivismo que borra de un plumazo, no sólo, otras manifestaciones artísticas diferentes a las tres en mención, arquitectura, pintura y escultura, como el caso de la tapicería, la orfebrería, la incrustación, tan desarrolladas en la edad media, sino que, convierte en deleznable los aportes de los artistas anteriores a Cimabue, además desconoce lo sucedido en otros territorios diferentes al italiano, incluso ciudades diferentes a Florencia; es decir, restringe el alcance del concepto a lo que Vasari en su arbitrio considera debe ser estatuido como arte y en esta medida digno de ser valorado como tal, al respecto el procedimiento de desglosar el título de la obra permite evidenciar lo significativo de lo allí consignado.

³ Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. (Torino: Einaudi, 1986), 5-6 y *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*. (Gallica: Bibliothèque nationale de France, 1550), 7-8.

⁴ Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. (Torino: Einaudi, 1986), 16.

Imagen 1. Portada libro *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari



Lo significativo de este subjetivismo es que ese desconocimiento vasariano de lo sucedido en materia de arte en el medioevo que plantea que arte estéticamente apreciable es el inventariado entre la antigüedad clásica grecorromana y el que comienza con Cimabue y va hasta las postrimerías del Renacimiento, es la génesis del subjetivismo que refuerza el paradigma estético del que se impregnan la mente y la actitud de los hombres renacentistas y que consiste en que arte estéticamente aceptable es aquel que “regresa” a la antigüedad grecorromana y a Cimabue, significando esa antigüedad que, preponderantemente es lo sucedido en Roma, más lo realizado por Cimabue en Florencia y regresar a la nueva Florencia, cuna de los grandes logros en materia de arte, luego es italo-centrismo a lo que se está abocado a “regresar” en términos de Renacimiento, asunto que es coherente con el “nacionalismo” al que le aportó años antes, curiosamente un foráneo, Nicolás de Cusa quien, con su rechazo al *principio de autoridad*, a través de la siguiente sentencia,

“... El verdadero alimento del espíritu no está en los escritos de los otros, la auténtica sabiduría no puede ser encontrada abandonándose a una autoridad.” (Cassirer 1951, 71).

Alimentó la idea de experimentar *por sí mismo y en sí mismo* cuando de investigar se tratara, entendiéndose ese *en sí mismo* como la indagación del intelectual, del artista y del investigador que rebusca en el interior del contexto italiano que, no es más que Roma y Florencia, aquellos elementos estéticos e intelectivos que harán de sus logros y de sus obras algo realmente significativo

y trascendental para el arte, un caso que valida este proceder lo ofrece Alberti, quien apoyado en sus conocimientos de matemáticas propone una metodología asequible a los pintores con el objeto de que ellos mismos siguiendo estas orientaciones se apropien por sí mismos de los logros teórico-intelectivos alcanzados, la idea es que el artista más que un hacedor pasivo, participe activa y racionalmente en su proceso creador y verifique todo aplicándose al estudio de la naturaleza misma de las cosas y examinando por sí propio con reflexión las formas de cada cosa, considerándolas y mirándolas con la mayor atención (Alberti 1827, 254).

Renacer en términos vasarianos implicará “regresar” a Roma para, inventariando los logros clásicos, fortalecer a Florencia que, atendiendo a especiales circunstancias al hacer presencia allí “los Pazzi, los Rucellai, los Strozzi, los Tornabuoni..., además de los Médici, poderosas familias que manejaron los destinos de Florencia y que tuvieron un importantísimo papel en el desarrollo de las artes, pues construyeron palacios, erigieron iglesias y gastaron grandes sumas de dinero en decorar sus edificios, además de las órdenes religiosas, especialmente los dominicos y franciscano, que habían levantado sus grandes iglesias en época medieval y de los gremios comprometidos con la decoración del Baptisterio (Arte di Calimala) y con la terminación de la Catedral (Arte della Lana), propiciaron un auge de las artes inusitado, que hizo que Florencia se convirtiera en el foco artístico por excelencia y el lugar donde eclosionó el Renacimiento.” (Zalama 2020, 35-6).

Fueron precisamente estos gremios, caso del Calimala, como lo narra Zalama (2020) en su texto los que, a través de la convocatoria para realizar la puerta de bronce del Baptisterio de San Giovanni, hicieron posible un acontecimiento, de índole estético insospechado, pues la convocatoria a la que se presentaron destacados artistas, entre los que brillan con luz propia Brunelleschi y Ghiberti, implicó representar la escena del Antiguo Testamento el *Sacrificio de Isaac* bajo la estricta condición de que fuera representada en un marco predefinido que correspondía al de los ya realizados por Andrea Pizano en la puerta sur del mencionado Baptisterio, además que debían participar en la escenografía del diseño, Abraham, Isaac, dos criados, una mula, un carnero y un ángel.

Las imágenes que, también aparecen y son comentadas en el texto de Zalama y sobre las cuales esta investigación anima la ampliación de su reflexión, son las siguientes:

Imagen 2. Fotografías de la obra *Sacrificio de Isaac* realizadas por Brunelleschi y Ghiberti para las puertas del Baptisterio de San Giovanni, Florencia, Italia



Sacrificio de Isaac, 1402. Brunelleschi (izq.) – Ghiberti (der.). Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Fotografía tomada de Zalama, Miguel Ángel. 2.020. *El renacimiento: Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Cátedra. Pág. 34 y 37.

En ellas se establece un distanciamiento significativo en cuanto a la forma de concebir el proyecto, no obstante el sometimiento de ambos artistas al reglamento de la convocatoria, sus obras revelan intenciones completamente distintas acerca de la manera cómo deben llegar al ojo escrutador del espectador, es decir, mientras en Ghiberti se evidencia destreza técnica en cuanto a formas, composición, anatomía de los cuerpos, estudio del movimiento y conocimiento de la volumetría aplicada a un soporte pequeño, dominio de la espacialidad, gusto por las formas clásicas e indiferencia frente al drama que concita el pasaje bíblico.

Imagen 3. Fotografía de la obra *Sacrificio de Isaac* realizadas por Ghiberti para las puertas del Baptisterio de San Giovanni, Florencia, Italia

La escena se ofrece, tranquila, sosegada, no obstante tratarse de una situación dramática, el ángel no alcanza a intervenir, las miradas no establecen contacto, Isaac espera un tanto conforme y sumiso el fatal desenlace, muy en contravía de lo que significó el drama bíblico para Brunelleschi y de lo quiso que significara para los espectadores.

Ghiberti, concibe su idea apoyado en una composición oval, para él resulta importante el fondo rocoso para apoyar la escenografía que resulta incuestionable en cuanto su capacidad para ubicar magistralmente todos esos elementos al interior de un formato tan restringido.



A diferencia de Brunelleschi, distribuye su composición de tal manera que los personajes centrales se ofrecen al espectador sin preámbulo alguno, es un ascenso sutil el que pone el acento visual en el suceso Abraham, Isaac y el ángel.

Fotografía tomada de Zalama, Miguel Ángel. 2.020. *El renacimiento: Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Cátedra. Pág. 37. Intervenciones del autor de la tesis.

La de Brunelleschi, un tanto más plana en los volúmenes, limitada en lo referente a movimiento, descuidada en la trama escenográfica, en general menos rica en dominio técnico, es pletórica en cuanto al drama que promueve el relato del Antiguo Testamento, su desatención de detalles plásticos que, no obedecen a falta de destreza y conocimiento técnico, sino que encuentra razones en su interés de dejar hablar al drama, de decir él a través del drama y promover de alguna manera sentimientos o actitudes hacia los que observan el drama, es en síntesis sacrificar lo técnico para privilegiar *contenido*, de allí que toda la carga de la obra se impulse desde abajo hacia arriba, que es el lugar donde ubicó magistralmente la tensión del drama, brazos que se agarran, cuellos que se retuercen, ojos desorbitados, bocas jadeantes y miradas que dicen horror.

Imagen 4. Fotografía de la obra *Sacrificio de Isaac* realizadas por Brunelleschi para las puertas del Baptisterio de San Giovanni, Florencia, Italia

Fotografía tomada de Zalama, Miguel Ángel. 2.020. *El renacimiento: Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Cátedra. Pág. 34. Intervenciones del autor de la tesis.

A partir de una escenografía sencilla y de unas protuberancias sutiles, Brunelleschi apoyado de una composición triangular y unas tensiones laterales que impulsan la visión →



Lo sucedido se torna significativo a partir de la mirada sostenida entre el Ángel interventor y Abraham que no duda en lograr su cometido, además del gesto de angustia de Isaac y la fuerza impresa a brazos y cuello de los personajes enriquecen la imagen con un elemento estético completamente novedoso: *el contenido* en la obra de arte.

→ visión del espectador hacia arriba, logra focalizar el tema en los tres personajes centrales: Abraham, Isaac y el ángel.

Esa manera de proceder que, en la escena de Ghiberti sugiere una mitigación de la cruenta escena bíblica, es superada por Brunelleschi que muy al contrario da licencia a la realidad de la escena sin ningún tipo de recato frente a la reacción de los potenciales espectadores, este proceder artístico, en clave de fenómeno estético, permitirá el advenimiento de lo que seguirá nombrándose como *realismo* en el arte, entendiendo que es *realismo* en términos de realidad, de lo real que pueda presentarse el suceso al espectador sin pretender evitar lo crudo que pueda resultar esa realidad.

El interés que suscita ese fenómeno llamado *realismo* desembocará en logros de índole científica importantes que se movilizarán, en voces brunelleschianas, bajo la idea de que la obra se acerque de manera más efectiva a la realidad, los desarrollos de la óptica en cuanto al uso de la valoración tonal (claro-oscuro) y con ellas la conquista del volumen, el gran descubrimiento de la *perspectiva*, el conocimiento del cuerpo humano a través del diseccionamiento de órganos, el entronque con la antigüedad que implicó el regreso al libro de la naturaleza con la significativa diferencia de ser una observación desprovista de idealización como lo dictaban las aspiraciones del arte grecorromano para someterse a la misma observación de la naturaleza pero bajo las reglas que impone la visión.

Reglas de una visión exigente que, atendiendo al *realismo*, no vacilará en acudir a las herramientas teóricas, científicas y técnicas alcanzadas hasta la fecha, como garantía efectiva de ese realismo y qué más convincente, en términos de realidad, que la aplicación de los principios de la *geometría* a las composiciones artísticas, el soporte matérico, las figuras, la distribución de las mismas en el plano, requerirán, no sólo de geometría, sino al decir de Zalama (2020), de un geómetra, artista entonces ya no será el diestro para el oficio, será aquel que aplica a su oficio conocimientos científicos y el arte no se concebirá como un oficio circunscrito a las artes serviles, reclamará estatus de arte liberal.

Un ejemplo que puede aportar a una mejor comprensión del desarrollo temático planteado se observa en el ejercicio acerca del concepto de perspectiva de Brunelleschi, concebido a la manera que lo habían planteado en su momento Alberti y Da Vinci, entre otros, como un “mirar a través de”...

“Scrivo uno quadrango di retti angoli quanto grande io voglio, e quale reputo essere una fenestra aperta per donde io mir quello che quivi sea dipinto.”⁵

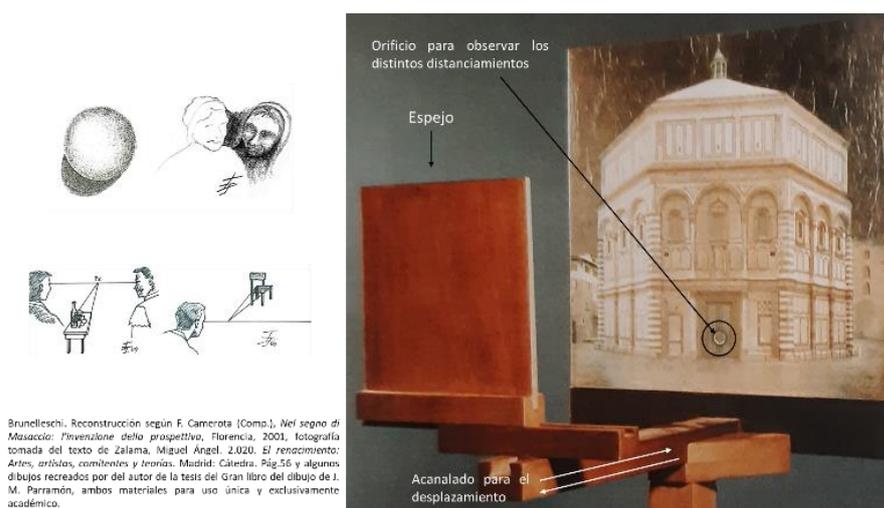
“Prospective non è altro che vedere uno sito dirieto uno vetro pian e ben transparète, sulla superfittie del quale siano segniate tutte le cose che sono da esso vetro dirieto: Le

⁵ Alberti's, Leone Battista. *Kleinere Kunsttheoretische Scchriften*. (Wien: UniversitätsBuchHändler, 1877), 79.

*quali si possono cōdurre per piramidi al pūto dell’occhio e esse piramidi si tangliano su detto vetro.*⁶

Con el objeto de precisar científicamente la captura de la realidad y cuyo experimento lo ofrece Zalama en su texto que, se trae a colación en esta investigación porque se enmarca dentro de ese interés por cientificar los procederes artísticos experimentando por sí mismo la experiencia visual que como ha sido mencionado era el paradigma estético en estos específicos momentos del arte florentino.

Imagen 5. La perspectiva y la valoración tonal



Es importante mencionar que las aspiraciones de hacer real las representaciones artísticas de los artistas del Renacimiento llevó incluso a que se cuestionaran los postulados platónicos vigentes hasta la época en cuanto a que al arte y al artista no les estaba dado superar su condición de ser la copia de una copia, en otros términos, era complejo zafarse de esa lógica platónica de la creación (Platón 1988, 458 – 460/(596 b_9 – 597 b_1)) que postula a Dios como el creador por excelencia de las cosas existentes en la naturaleza o mejor fabricante de las cosas en sí, el artesano o fabricante de cosas como creador de algo semejante o que se acerca borrosamente a las creaciones divinas y el

⁶ Richter, J. P. Scritti Letterari di Leonardo Da Vinci. (Londra: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883), num. 83, pág. 53.

artista como creador de una cosa que aparentemente se acerca a las creaciones del artesano; es decir, oscura en relación con la verdad.

Con el ambiente propicio tras la búsqueda del *realismo* en el arte de los artistas florentinos lo expresado en el párrafo inmediatamente anterior establece relación de conexidad con la polémica a la que ya se había hecho mención líneas arriba alimentada por Nicolás de Cusa con su rechazo al *principio de autoridad* que se volcó en el gran rechazo por todo aquello que no tuviera sello de originalidad y que puso en crisis la presencia de la Iglesia Católica (copia) en su papel de intermediadora entre Cristo (original) y lo fieles, crisis que generó dos fenómenos ideológicos importantes.

- El primero, el *proceso restaurativo* cusoniano de regresar con urgencia a la escolástica con el fin de teologizar el desaforado racionalismo que cubre a filosofía.
- El segundo, el impecable trabajo quirúrgico de Marsilio Ficino quien se centra en *la forma* a través de la cual se manifiestan las cosas que, se hacen visibles en el mundo, necesariamente ayudadas del lenguaje matemático consolidado en ideas como *medida, forma, relación y armonía*, asunto que puede ampliarse consultando el capítulo referente en (Agudelo Gutiérrez 2018, 62-72).

En este sentido es certero Zalama (2020) al postular a León Batista Alberti como la solución a semejante colapso epistemológico atendiendo a la declaración de que una idea de belleza pertinente para las aspiraciones de una mente *realista* debe corresponderse con aquello que busca cierto acuerdo entre las partes y que palabras más, palabras menos, será *armonía* y garantizar *armonía* implicará ineludiblemente aplicar geometría a las composiciones que aspiren a ingresar al mundo del arte apreciable como tal.

El segundo gira en torno a la relación que Renacimiento establece directamente con el Humanismo, entendiéndose por Humanismo el compendio de estudios que implicaban, valga la redundancia, el estudio del comportamiento humano y las creaciones humanas, en general el estudio que debía acometer el hombre

para entenderse como ser con otros en sociedad, saber de gramática, de retórica, de poesía y de ética, era fundamental para humanizar al hombre en contexto de época para su ingreso a lo social.

Francisco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati y Leonardo Bruni, entre otros que, siempre quedarán en deuda de cita, fueron hombres que escribieron y tradujeron textos; es decir, dedicaron sus vidas y esfuerzos intelectivos al ejercicio de producir conocimiento, a la vez promover el conocimiento del pasado, que para el caso del hombre renacentista, se quería recuperar en los intersticios de esa antigüedad adolescente de cristianismo, signada como pagana en razón a la señalada adolescencia y que obligó a algunos pensadores proclives a ideas humanistas a teñir de cristiandad, no sólo ese indeseado paganismo, sino blindar de alguna manera la relajación de las costumbres producto de los ideales renacentistas que con sus logros las dejaban constantemente en crisis.

Lorenzo Valla, Cristóforo Landino, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano y Giovanni Pico della Mirandola, herederos de los señalados ideales y como miembros de la Academia Neoplatónica Florentina, privilegiando el platonismo frente al escolasticismo aristotélico, influirán en las ideas de ese Miguel Ángel joven a quien le fue casi imposible habitar en su vejez sin la presencia de esa lucha mental entre las herencias de la antigüedad pagana y el juicio con visos religiosos de los neoplatónicos a ese paganismo enervado por el *temor savonarolesco*, con tintes de profundo misticismo, al destino de un alma que en vida no se preocupó y comprometió o por lo menos quedó en deuda con esa responsabilidad de índole moral.

Este rastreo contextual deja al descubierto las significativas incidencias que, en la estética miguelangelesca, tendrán las acciones intelectivas de Vasari, de Brunelleschi y de los humanistas, acciones que serán carta de navegación en este propósito investigativo.

De Vasari, habrá que decir que el grado de subjetivismo que le imprimió a su obra, asunto del que ya se ha hablado en párrafos anteriores, obliga, por un lado, considerar la idea de belleza bajo la óptica de la antigüedad clásica

grecorromana, en cuanto a que, regresar fundamentalmente a Roma, garantizará la recuperación del esplendor del arte italiano, esta vez en clave florentina, por el otro, exigirá apreciar la idea de belleza en perspectiva medieval en razón a que, aquello que se convierte en italo-centrismo, egolatría florentina, nacionalismo, habilita la consideración del enorme interés de Miguel Ángel por la obra de su compatriota Dante y la presencia de sus ideas en su obra plástica bajo esta perspectiva

De Brunelleschi, autorizan pensar que la carga de *realismo* que, implica aplicar principios de geometría a sus obras en aras de que la misma se acerque a la realidad y diga la realidad, dota de sentido la juiciosa aplicación de Miguel Ángel para imprimirle geometría a su trabajo para decir desde su arte e intentar con conciencia de sí conmover a los potenciales espectadores.

De los humanistas, es relevante mencionar que el *proceso restaurativo* cusoniano de regreso a la escolástica bajo la premisa de teologizar el peligroso racionalismo, que apuntalado en la filosofía y la ciencia incentiva la crisis eclesial, brinda razones a la presencia de esa estética fincada en el *temor* que invade la obra miguelangelesca.

1.3. la idea de lo bello en la antigüedad grecorromana

En lo que hace referencia a la idea de estética en la antigüedad grecorromana la pesquisa girará en torno a esa idea que relaciona el concepto de estética de manera directa con lo bello, y al respecto una revisión a lo planteado en el diccionario de filosofía de Ferrater Mora nos coloca frente a una especie de evolución del concepto que en sus orígenes es tratado sin dar cuenta en detalle o profundizar en los problemas de lo que hoy permite considerarse como haciendo parte de una estética propiamente dicha.

Comentado lo anterior puede expresarse que, lo aportado por algunos de los filósofos de la antigüedad que, sin pretender darle a sus apreciaciones el estatus de una estética del arte, es de considerar el alto grado de significatividad que poseen para el entendimiento de fenómenos estéticos como el ocurrido al interior de la obra de Miguel Ángel, así las cosas y para entrar en materia, las ideas que

al respecto expresó Platón, en quien se puede pesquisar la idea de estética al interior de sus ideas acerca de la belleza que, en esencia es concebida en el mundo suprasensible como un algo abarcante y que desde Eco (2017) puede referenciarse en dos sentidos, el primero ajustado a la belleza de las formas geométricas y está basado en el orden, la medida, el ritmo, la proporción y la armonía de las partes atendiendo a lo aportado por Pitágoras y en general por una concepción matemática del universo.

El segundo se encuentra fundamentalmente desarrollado en el *Fedro* (Platón 1988, 354) y es considerado como una especie de esplendor, como un resplandor que todo lo irradia, no obstante ser autónomo, sin vínculos con ningún objeto sensible y distinto del soporte matérico que de manera accidental es quien lo expresa.

“La belleza no corresponde a lo que se ve (de hecho, era célebre la fealdad externa de Sócrates, cuya belleza interior, en cambio, resplandecía). Puesto que el cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la visión intelectual que exige el aprendizaje del arte dialéctico, esto es, de la filosofía.” (Eco 2017, 50).

No obstante lo complejo del concepto de estética analizado en los albores de la antigüedad es que aunque en ocasiones como la que se señala de Platón en el párrafo anterior en la que se evidencian consideraciones un tanto “puras”; es decir, haciendo referencia a la idea de belleza desde la filosofía y el arte, existen avances intelectivos en que lo estético no es desligable de ideas extraestéticas que alejadas del arte establecen conexidad con contenidos axiológicos representados en cualidades humanas o acciones útiles y ejemplificantes para la vida en sociedad que agradaban a lo humano por ser convenientes, mejor buenas, para lo humano, de allí que no extrañe que en Platón puedan ser también bellas las acciones o comportamientos con características de orden psicológico o social cuando encajan dentro de la idea de verdad y de virtud, ideas a las que se sumaban apreciaciones con contenidos que, desde la órbita de las elucubraciones metafísicas, agradaban a lo divino por acercarse, en términos de perfección, precisamente a lo divino y que incidirán de manera directa en el pensamiento neoplatónico.

Para Aristóteles por su parte, bello es aquello que, en contravía con la concepción platónica, se manifiesta dentro del mundo sensible precisamente porque lo bello está dentro de la esencia de las cosas, no extraña entonces que la belleza se manifieste en el mundo sensible a través de la forma corpórea de las cosas, de allí que pueda ser captada por nuestra sensibilidad y aprehensible por nuestro intelecto.

Particularmente Plotino (Agudelo Gutiérrez 2018, 51-62), rescata para lo bello lo expresado por Platón, al decir que bello, valga la redundancia, será siempre un algo abarcante en el sentido de que, se corresponde con lo divino, por ello no puede, distanciándose de lo planteado por Aristóteles, agotarse en el ámbito de las cosas visibles y echando mano a la idea extraestética de Platón y a sus elucubraciones metafísicas, rechaza por un lado, el que lo bello se relacione con asuntos de medida y proporción, por el otro, acoge el hecho de que las cosas, para ser bellas, deben cubrirse de la forma divina; es decir, lo informe, por ley de contrarios no es cubierto por lo divino, renuncia a lo divino, asunto que estéticamente es fundamentalmente trascendente porque da ingreso a que puedan considerarse cosas feas dentro de la naturaleza.

La figura de Nicolás de Cusa hará presencia en la evolución de la idea de belleza que se ha venido tratando en cuanto es considerado históricamente este pensador como el gestor ideológico del espiritualismo que impregnó las esferas estéticas del renacimiento italiano, su rechazo al *principio de autoridad* posibilita el ingreso de un concepto de belleza que hunde sus raíces en la experiencia propia, el cuerpo humano será uno de esos objetos a donde los artistas acudirán para desentrañar de propia mano los misterios de la naturaleza, la razón de sus formas y de paso apropiarse de un conocimiento verdadero sustentando en la propia experiencia, nunca legado por la experiencia de otro, metodología a la que hasta la fecha se habían atendido artistas y hasta muchos investigadores de la naturaleza.

Este rechazo frontal al *principio de autoridad* permite que se observe la naturaleza desprovista de la mácula del pecado, el estudio del cuerpo, el deseo de búsqueda de conocimiento en el cuerpo despojado de ropa, el arrojo para

pesquisar en formas y posiciones que llegan a limitar con lo grotesco es muestra fehaciente de la licencia que tendrá la mente inquieta para indagar en el libro abierto de la naturaleza legado por Dios.

No obstante lo que realmente representa este rechazo al *principio de autoridad* es que deriva, tal vez sin habérselo propuesto, en el debilitamiento de la escolástica como movimiento ideológico con contenido teológico, pilar de fundamentación de la iglesia católica en el entendido que al rechazo de la experimentación ajena (copia) y el acogimiento de la experimentación propia (original), no sólo cuestiona la mediación de la iglesia y el papa (copias) en la relación del cristiano – católico con Jesucristo hijo de Dios (original), sino que obligó al Cusano, en tono de redención espiritual, a echar mano de un *proceso restaurativo* que recupere el pensamiento escolástico como recurso metodológico para buscar frenar el peligro que puede representar los alcances de una mente que, autorizada intelectivamente, opte por desconocer la institución eclesial como necesaria para la práctica de su fe.

Este *proceso restaurativo*, en tono de obcecación, autoriza el carácter místico – religioso que invade la idea de belleza en pensadores de la talla de Marsilio Ficino y Pico della Mirándola, desde la perspectiva de Ficino es dable expresar que, rescata la idea cusoniana de la experimentación directa en el libro divino y abierto de la naturaleza como única alternativa para explicar las cosas desde sus fundamentos, no obstante lo trascendental de esta reivindicación de la experimentación es la ineludible producción de abundante especulación, que buscará, como consecuencia necesaria, materializarse en abundantes *formas*, elemento estético, ahora fundamental, para dotar de belleza la obra y que para Ficino darán cuenta de lo divino sólo si se corresponden con esa *forma* divina que después de especular terminará estableciendo conexidad con la *trina* cristiano – católica y será entonces triangular la forma de las cosas que agradan a Dios, lo informe y lo deforme, por obvias razones, no tendrán asidero dentro de la idea de belleza ficiniana.

En lo referente a la figura de della Mirándola, es necesario hacer énfasis en que aunque no se pueda de su pensamiento extraer ideas estéticas, es el directo

responsable de irradiar de espiritualidad el proceder artístico de Miguel Ángel a través de la idea de que el hombre, en línea con ese “volver atrás” del hombre renacentista, debe regresar a sí mismo para regenerarse, para limpiarse y purificarse espiritualmente, esta particular y especial invitación que hace de della Mirándola a Miguel Ángel a quien tuvo la oportunidad de conocer y tratar en los pasillos del palacio de los Médicis, dota de sentido la razón por la cual el gran maestro renacentista regresó no sólo a la antigüedad, sino al medievo para beber de esas fuentes estéticas que lograron una verdadera conmoción interior en él y en su obra.

Ese regreso a sí mismo que, implicó el regreso al pasado dellamirandolesco con intenciones regenerativas, autoriza en ese regresar miguelangelesco el ingreso de Dante a la vida y obra del magno maestro quien en un momento sensible, susceptible y proclive al enervamiento se interesó en esa estética en clave de *temor* que dejó sentir en gran cantidad de sus producciones artísticas.

1.4. La idea de belleza en el medievo

Siguiendo con el desarrollo histórico del concepto de estética vinculado a la idea de belleza, es fundamental expresar que para los pensadores de la edad media lo referente a belleza seguirá en el mayor de los casos fluctuando entre lo legado por el platonismo que desplaza lo bello al mundo suprasensible y el aristotelismo que instala lo bello al interior del mundo sensible y que en tratándose de la obra de Miguel Ángel podría considerarse una idea que amalgama las ideas de ambos pensadores, en tanto, en él la idea de belleza, aunque parte de reconocerse en el mundo sensible aristotélico, exige el tránsito al mundo suprasensible platónico que le impone el peso, no sólo de la ideología neoplatónica de sus mentores, sino del pensamiento medieval en esta materia legado por su acercamiento a Dante.

Rastrear la idea de belleza en el medievo implica considerar un momento bastante significativo en la historia del arte y que hace referencia al período considerado como Alta Edad Media, precisamente cuando hace presencia en Europa el arte que se conocerá como románico, y tiene sentido dicha reflexión por lo que implicó para la estética esa idea de belleza que se impondrá, no sólo

durante el dominio de la iglesia en la edad media, sino por lo que de esa estética que “vuelve atrás” como una obligación de la actitud renacentista, seguirán bebiendo algunos de los artistas más representativos de dicha época.

Según Hauser (1978) para la época de la Alta Edad Media existen una serie de condiciones económicas y políticas en los Estados románico-germánicos, aptas para el empoderamiento de la nobleza y el clero que, entre otras, destaca la ausencia de monetización para contrarrestar, no sólo el constante peligro frente a posibles invasiones y ataques hostiles, sino para el mantenimiento eficiente de un ejército adecuado y de funcionarios preparados para la defensa del Estado, situaciones complejas que encontraron en la tierra la solución a las señaladas dificultades de Estado y que a su vez serán la génesis de una verdadera transformación en la infraestructura político-ideológica del período medieval.

Y tiene sentido ser enfáticos en esa transformación que arroja el pensar medieval en cuanto a que fundar las bases de la proyección económica en la monetización de la tierra encripta los postulados que relacionan dicha economía con la estética que se impondrá por mucho tiempo en el hacer de los artistas insertos en el medievo y de aquellos que, ubicados en el renacimiento, se obligaron a beber de ese arte medieval; es decir, ese encriptamiento oculta en lo económico una serie de asuntos interesantes que necesariamente inciden en las posturas estéticas y que tendrán que ser descifrados, mejor, pertinentemente interpretados atendiendo al objeto de esta investigación.

Así las cosas y echando mano de una hermenéutica apropiada es factible aceptar que una comercialización a partir de la transacción, la contratación, el intercambio de servicios, de favores y la obtención de todo tipo de prerrogativas a cambio de pedazos de tierra, deriva como consecuencia natural en un dispositivo que esencialmente filtra el poder del rey que, al empeñarse, al hipotecar su poder a quien tiene tierra para imponerse termina cediendo su gobierno a la clase que, afincada en la tierra, se estatuye como la dominante y ahora serán ellos, los nobles, los que requerirán de un instrumento que no sólo justifique su poder, sino que afiance su perdurabilidad, esta necesidad obligará a los nobles a buscar en el clero el aliado para el logro de dicho objetivo.

Razones encontrará ahora el sentido del encriptamiento económico mencionado en cuanto a que un sistema económico fundado en la tierra como único medio de monetización, que enflaquece las posibilidades de desarrollo económico al producir lo básico para el gasto, que priva del ánimo de producir más allá de lo meramente vital, que obnubila el deseo de ahorro, que cercena el urbanismo porque la tierra lo provee todo, que cierra la economía al propio consumo e incentiva a tal punto el estatismo económico, que aquieta la voluntad y el intelecto, impregna no sólo de estatismo las formas sociales, sino que arraiga al empoderado en el poder y al desfavorecido en su desfavorecimiento, fenómeno social expedito a cualquier fundamentación de la que quiera echarse mano, entre otras, la que postula la inmovilidad social como producto de la voluntad de Dios.

Esa imposibilidad de movilidad entre clases sociales producto de la voluntad de Dios, convertirá cualquier acción que intente revertir el estado de cosas en un reproche directo contra esa precisa voluntad divina, de allí que la defensa de lo tradicional y la intención de conservar la divina e inmóvil estratificación social, que no es más que el respeto a la voluntad de Dios materializado en el terreno de lo político-social derivará, en la órbita de la espiritualidad, en el recurso estético de en un estilo que privilegiará consecuentemente el estatismo, la inmovilidad, el rechazo a lo nuevo y la protección de lo viejo como lo estatuido, lo establecido por Dios, postulados que se convertirán en característicos del arte que la historia ha dado en llamar Románico.

La iglesia de estos inicios del Románico que, en asuntos espirituales cuenta con plenos poderes y el respaldo de la clase dominante, fungiendo como aliada estratégica garantizará el estatismo social a partir de una metodología que hará depender la vida social y la vida intelectual de la autoridad de la fe católica, la autoridad de los mandamientos y de la doctrina eclesial en referencia al orden divino del mundo, bello en este momento del arte románico será lo tranquilo, lo pesante, la mole imponente, lo inmóvil, la gran catedral será no sólo la “fortaleza de Dios” en la tierra, sino la “fortaleza del divino orden social”.

“Fortaleza” en el sentido más abarcante del concepto en cuanto a que se cierra al valor de lo nuevo, impide el progreso, evita incluso a toda costa que las

verdades institucionalizadas y las autoridades que las respaldan sean sometidas a interpretación y a juicio, rechaza la originalidad, la indagación y la comprobación personal, a la vez que protege la copia al tratar como carente de sentido que se interprete o se someta a controversia aquello que se estipuló como verdad.

Bello también será aquello que “fortalezca” esa constante recriminación interior que debe experimentar quien pretenda poner en tela de juicio su condición social, la instrumentalización del texto bíblico será el dispositivo pedagógico más eficaz para mantener a la población bajo “un estado apocalíptico, de huida del mundo y anhelo de muerte, que mantiene los espíritus en permanente excitación religiosa sustentado en la prédica del fin del mundo y el juicio final” (Hauser 1978, 231).

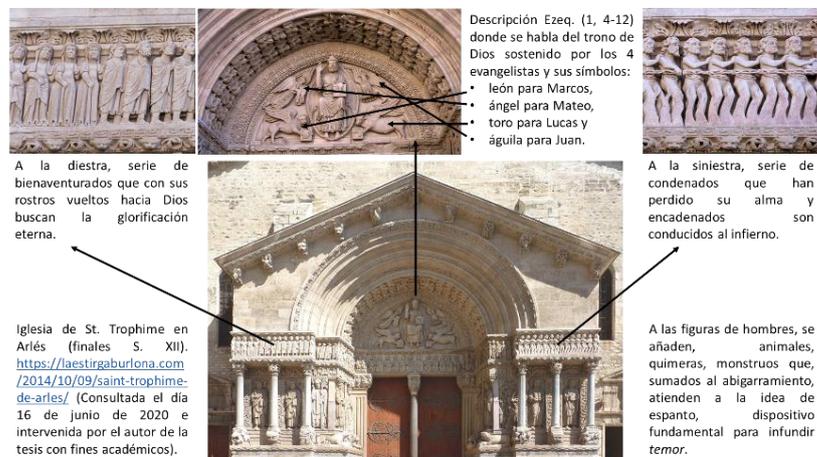
Esa iglesia empoderada y dueña absoluta de todos los instrumentos de salvación que puso freno al progreso y a toda evolución intelectual bajo el amparo del quietismo mental heredado del quietismo económico impuesto por el sistema feudal se materializa en la gran construcción o, como pertinentemente se le ha bautizado la gran “catedral imperial”, en cuanto a arquitectura producto de la riqueza de la iglesia representada en aportes y donaciones hechas por la nobleza en contraprestación de su salvaguarda como la clase beneficiada por el poder y la voluntad de Dios.

Dicho lo anterior, la iglesia románica es profundamente ecléctica en cuanto responde a la lógica de los valores e ideas que esa economía fundada en la tierra le legó a lo espiritual, por ello es grande, firme, maciza, cerrada a la luz, sus proporciones son funcionales para lo divino; por ende, infuncionales para lo humano, es esencialmente la fortaleza de Dios, el arte en ellas debe ser coherente con la unidad de la estructura y el poder eclesiástico, de allí que la escultura y con ello toda las manifestaciones artísticas presentes en la edificación se integran a su soporte; es decir, la escultura al muro y el grabado o el bajo relieve al cáliz o al ambón, todo debe decir en su singularidad la unicidad de la voluntad divina a través de la promulgación constante del mensaje bíblico hecho obra.

Ese interés del arte románico por promulgar el mensaje bíblico con el objeto de inmovilizar, mejor de aquietar todo deseo de indagación que ponga en peligro lo establecido como verdad divina, establece a su vez coherencia, no sólo con el hieratismo y el antinaturalismo de las figuras medievales, sino con el abandono de toda aquella lógica de la experiencia sensible que se había ganado en los momentos de esplendor del arte clásico griego y romano, el arte será como bien lo recrea Gombrich (1997) el lienzo donde se materializará el ideal de ese contubernio político-social entre la iglesia y la nobleza.

Y dígame lienzo porque aunque es altamente significativo lo sucedido con los logros a nivel de infraestructura arquitectónica de estas imponentes construcciones, más significativo es para los fines de esta investigación lo sucedido con la “decoración” que acompañó estos espacios, Francia es considerado el primer país que acudió a este recurso, que se comilla precisamente porque no se trata de una decoración, en realidad es un recurso pedagógico-didáctico de la iglesia católica cuyo fin es cumplir con la función concreta de adoctrinar en la fe a los fieles cuya experiencia educativa inicia desde la fachada de ingreso al recinto sagrado, como lo recrea el ejemplo traído a colación por Gombrich y que, resulta positivo retomar, para apoyar dicha tesis.

Imagen 6. Iglesia de Saint Trophime. Siglo XIII. Arlés, Francia



El instrumento aleccionador busca ser tan contundente que cada detalle de la iglesia desde el exterior hasta el interior, cada pared, columna, u objeto, entre candelabros, atriles y pilas bautismales, insiste en que la experiencia impregne

de tal forma la consciencia del católico que lo responsabilice de la administración de su fe.

En coherencia con lo dicho la idea de belleza que se impone en el período medieval, más concretamente en el arte románico, encuentra verdadero sentido ahora cuando atendiendo a estas pesquisas intelectivas amalgama *tema*, *objetivo* u *objetivos* y *actividades* como haciendo parte de aquello que cabe nombrarse como proyecto pedagógico de índole eclesial, al decir que el *tema* en palabras de Hauser será el “Juicio Final y la Pasión” (Hauser 1978, 240), que los *objetivos*, producto de la psicosis milenaria del fin del mundo y del horror al sufrimiento, buscarán en primer lugar intimidar e inyectar pavor en el espíritu de los fieles, en segundo lugar incentivar el emocionalismo y con éste el morbo que produce el sufrimiento y la sensación de culpabilidad que debe experimentar el espíritu pecador cuando visiona las heridas y la muerte de Cristo, que las *actividades*, administradas por el clero y ejecutadas por los artistas al servicio de la institución eclesial, consistirán en la saturación de imaginaria que recree en la iglesia románica escenas bíblicas contentivas de “infinito pavor y bienaventuranza eterna” (Hauser 1978, 240).

En la órbita del mencionado proyecto pedagógico eclesial se estatuirá de acá en adelante una estética que, afincada en el temor, en el miedo, le dará la bienvenida a lo grotesco, al tema del sufrimiento, de la muerte y el horror al nuevo ideal de belleza que, esta vez, tendrá en cuenta dentro de su acepción, lo comúnmente definido como feo.

Ese miedo que produce la muerte será el ingrediente estético por excelencia en el medioevo por su eficacia a la hora de afectar conciencias, atendiendo a la facilidad con que llega a las personas el horror que, ante la desatención del mandato divino en vida, tendrán que soportar en el infierno quienes con sus acciones abrazaron la maldad, de allí que leyendas bíblicas y literaturas horrorizantes fueran el instrumento más eficaz para mantener viva la llama de ese horror que en descripciones como la que hace Réau (2008), citado por Gómez Ventoso (2019), acerca de la *Bajada de María al infierno* donde la Virgen experimenta conmoción al ver perjuros, delatores, blasfemos suspendidos de la

lengua y ante todo se solidariza viendo el suplicio de mujeres pecadoras, que esencialmente son madres desnaturalizadas, que han abortado o que arrojaron sus hijos como comida a los perros y que se le presentan hundidas hasta el cuello en un río de fuego, prostitutas condenadas a ser devoradas por perros de dos cabezas, además de otras que por sus mentiras han afectado la casa de su prójimo y por ellos penden de sus orejas, tanto horror hace que la misma virgen implore a Dios y que éste le conceda a dichas pecadoras una tregua anual en Pascua para el alivio de sus penas.

O *la bajada de San Pablo al infierno*, también citada por Réau, quien con la ayuda de San Miguel ingresa al infierno, lugar en donde les toca ver mujeres destrozadas por diablos que cabalgan a horcajadas en sus hombros a la vez que les devoran los brazos y las piernas, otras que impregnadas de una mezcla de pez y azufre son encendidas como antorchas, judíos macerados en un pozo que expele tal pestilencia que les toca taparse la nariz, experiencia que a la manera de la Virgen implicaron suplicar a Dios su piedad y que conceda siquiera un día a estas almas para que descansen de tan horribles martirios, logrando el favor de Dios quien termina instaurando el descanso dominical en el infierno.

Pertinente resulta indicar que eso que se presenta feo a la vista de la Virgen o de San Pablo, que conmueve por el horror del castigo, se postula como una exacerbación de lo feo; es decir, que se está frente al recurso estético de la fealdad, pero inmersa dentro del rango de lo monstruoso que, en palabras de Pérez Díaz (2007), hace referencia a aquello que no es normal, que no es habitual, que se desvía de lo que nuestra percepción concibe dentro del curso de la naturaleza, desvío que termina aceptándose como recurso útil a nivel estético por su efectividad para afectar consciencias, bajo el entendido, en voces de Pérez Díaz citando a Vega (2000), de “*que la monstruosidad y el portento son las formas elegidas por Dios para comunicarse con los fieles*” (Pérez Díaz 2007, 3).

La creación monstruosa, anormal, informe y alejada de lo divino, en términos ficinianos, es ahora bajo una óptica que la entienda como herramienta pedagógica, esencialmente divina y tiene por objeto anunciar hechos futuros

aberrantes para que el ser humano se guarde espiritualmente del infortunio que se le anuncia.

1.5. La presencia de Dante en la obra de Miguel Ángel

En la órbita de la medievalidad, es menester considerar el encuentro que se da entre Miguel Ángel con la persona de Dante a través de la lectura que hiciera de su obra *Comedia* alentado por lo que puede considerarse inspiración vasariana y que hace referencia a ese italo-centrismo impregnado de egolatría florentina.

Y es significativo este encuentro en cuanto a que ese nacionalismo que, una vez declaró a Roma como el ombligo del mundo, fue capaz desde el punto de vista de Miguel Ángel de superar los aproximadamente 210 años que los separan en razón a esa pulsión nacionalista que establece comunión entre nacionales y lleva a Miguel Ángel a interesarse en la obra de su similar nacional y con ella su reclamo moral altamente propicio para una Florencia que, acusa nuevamente y de igual manera que para la época de Dante crisis moral, de allí que se proponga honrar al divino poeta solicitando el regreso de sus restos desde Rávena a su amada patria florentina para dignificarlos en una tumba que él gran maestro se ofreció infructuosamente a realizar.

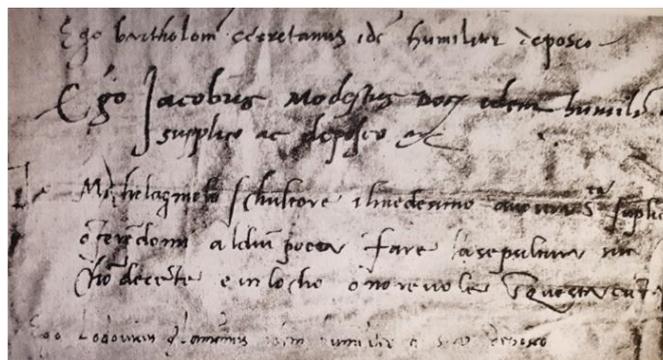
Al respecto existen evidencias, así sea devenidas de comentarios biográficos que, aunque no escapan obviamente a insanos grados de subjetividad, no se convierten en óbice para declararnos impedidos para interpretar, ayudados por una semiótica que nos permita establecer responsablemente la mencionada relación, y que escudriñe en el propio hacer miguelangelesco y en algunos pronunciamientos hechos por el mismo artista.

Del encuentro dantesco - miguelangelesco, es permitido pensar que haya podido resultar atractivo para Miguel Ángel sumergirse en la propuesta de *juicio final* adelantada por Dante en su *Comedia* a una iglesia que, para el medievo se erguía pletórica de corrupción, de allí que se hicieran merecedores sus representantes a ojo inquisitivo de Dante, de un lugar privilegiado en lo más recóndito del infierno y de un pertinente castigo en proporcionalidad a sus males.

No puede extrañarnos desde lo expresado que un libro así para un renacentista como el gran Miguel Ángel hastiado de la persistente podredumbre eclesial y la depravación de los administradores de la fe, tuvo que haber movilizadado su deseo de indagar en el infierno dantesco, de asombrarse con toda la escenografía del justo castigo y de escudriñar en las modalidades de sufrimiento, con la intención de dotarse de los elementos estéticos propicios para divulgar a su manera, no sólo, la urgente necesidad de denunciar el lamentable estado de la institución eclesial, sino de aportar instrumentos intelectivos que desde las artes plásticas buscarán restablecer la deteriorada relación de los hombres con su espiritualidad y su ineludible responsabilidad con su salvación.

Eso que se convirtió en una afección dantesca a la conciencia miguelangelesca se hace evidente en lo dicho en dos obras profundamente importantes, que sin ser las únicas de este tipo, por lo menos para el objeto de esta investigación dan cuenta de, entre una serie de acciones, rescatar dos que buscan posibilitar el ingreso de Dante al proyecto florentino miguelangelesco de restablecimiento de la fe, como puede constatarse en dos de sus biografías, la de Ascanio Condivi (2001) y la de Papini (1952), la primera acción, ya anunciada, hace referencia a la repatriación de los restos del poeta a su amada Florencia, como lo corrobora una petición dirigida al papa León X donde se identifica la firma del maestro, entre otras, de personas destacadas de la época y en donde incluso el maestro se ofrece a encargarse de realizar un proyecto de tumba para el gran poeta.

Imagen 7. Súplica de Miguel Ángel y otros al Papa León X para la repatriación de los restos de Dante



Súplica a León X acerca de la tumba de Dante, con la firma autógrafa de Miguel Ángel, detalle (Florencia, Archivo del Estado).

Fotografía tomada de Papini, Giovanni. 1952. *Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*. Barcelona: Editorial Aguilar. Pág. 273.

La segunda acción señala la existencia de elementos que, sometidos a análisis semióticos, dan cuenta del ingreso al quehacer miguelangelesco de elementos estéticos que, bebiendo de la prístina fuente intelectual dantesca, se estatuyen como verdaderas obras de denuncia social en materia de espiritualidad en aras de la urgente necesidad de salvación.

El primer caso se puede verificar en el *Juicio Final* en lo que hace referencia a ese compromiso miguelangelesco de usar de su arte para, en el presente histórico que le tocó vivir, recordarle al decadente pontificado eclesial su olvido a la premisa que ya Dante (2020) a través de su *Comedia*, por lo menos y como percepción general de la lectura, se suma a la voz autorizada de Papini (1907), se había propuesto dejar enfática constancia de que Dios, a la par que creador bondadoso, también es el juez que un día, terriblemente espantoso, juzgará tanto a vivos, como a muertos (Papini 2006, 88), asunto que en esencia no se aparta del significado alegórico que Dante asignó a su *Comedia* en cuanto a que su tema “es el hombre que por sus méritos y deméritos, por su libre arbitrio, está sujeto al premio y al castigo de la justicia” (Dante 2018, 143-176).

Un ejemplo interesante de lo expresado hace referencia a la representación, al interior del fragmento del *Juicio Final*, de los ángeles luchando en el purgatorio para arrastrar las almas infestas de vicios al infierno y en donde deja claro que el objeto con el uso de ciertos símbolos, expresiones y maneras en la composición promueve un reproche moral como salida a la crisis de valores y la corrupción eclesial muy al estilo dantesco en su *Comedia*.

Imagen 8. Fragmento intervenido del *Juicio final* de Miguel Ángel



Lucha de ángeles contra almas perdidas, simbolizando algunas de ellas diversos pecados o vicios. **Los llaves y el dinero** suele identificarse con la avaricia y la simonía que Dante condena en su *Comedia*.

<https://4.bp.blogspot.com/-p5HfKook4d4/WF0eYkAsqoI/AAAAAAAAAFvE/lcc5aR1V8v6aw7zH3aRMmCY8hS1v7zpbzCu9Uy1600/juicio08-29final.jpg> (Consultada el día 12 de septiembre de 2021 e

intervenida por el autor de la tesis).

Aunque el registro es confuso esta figura representa a la lujuria siendo arrastrada hacia la perdición por **los testículos, el rostro** incluso dice mucho de su condición.

El segundo caso es el de su obra *Lía y Raquel* que, en cuanto obras significativas al interior de la *Tumba de Julio II*, deja ver a una Lía a la siniestra del personaje de Moisés y a una Raquel a su diestra soportando toda la carga significativa de lo que es optar por ubicar una obra específica a la diestra (lo agradable a Dios) o a la siniestra (lo desagradable a Dios) de un personaje central específico, Lía en la Biblia representa la vida activa, Raquel la vida contemplativa, Lía atrapada en asuntos materiales, en su tocado, en su imagen, en el obrar, Raquel concentrada en admirar, en aquietarse, en el contemplar.

Imagen 9. Fragmento intervenido de la obra la *Tumba de Julio II* de Miguel Ángel



La hermenéutica de la obra de *Lía y Raquel* apuntalada en la sola visión y disposición de las imágenes anuncia, con posibilidades de acierto, que Miguel Ángel interpretó en mármol la idea dantesca de libre albedrío (Dante 2020, 417/Purgatorio XVI, 72-81) entendida como la libertad humana otorgada por Dios para escoger entre las dos alternativas de vida, entre el vivir como *Lía* anclando la mirada en la tierra y habitando el planeta indiferentes al favor de Dios o el vivir como *Raquel* trascendiendo la mirada, contemplando el favor divino y mostrándose siempre temerosa del poder de Dios, la inclusión del gran dilema de la vida en la *Tumba de Julio II* no es más que la extensión de una decisión que también alcanza a la institución eclesial que para la época ha decidido escoger libremente corromperse en lo terreno, viciar la doctrina de Cristo, renunciar a su compromiso de guardiana de la fe y a la responsabilidad espiritual

que le fue encomendada a través del apóstol Pedro y más bien abrazar voluntariamente el castigo divino.

El Juicio Final y Lía y Raquel haciendo presencia en la *Tumba de Julio II* sugiere que, entre Miguel Ángel y Dante, se estableció una hermandad ideológica e intelectual en razón a la coincidencia de sus tiempos y en cuanto a que a ambos les tocó asistir a los peores momentos de la iglesia, por ende, a ambos en su específica manera, les tocó asumirse como designados espirituales para, usando de su arte, establecer indeleblemente un reproche a los representantes de Dios en la tierra que, ofuscando el libre albedrío, decidieron abandonar la vida contemplativa para posar su mirada en la tierra y convertirse en guardianes de pedazos de perecedera materia.

A pesar de lo dicho el infierno dantesco, aunque se estatuye como la mejor descripción hecha por autor alguno en la historia, no es obviamente un creación *ex nihilo*; ya que, a ella le aportaron autores como Platón y Aristóteles, sin embargo lo significativo de lo realizado por Dante es que dota la idea de estética, en clave de *temor*, de posibilidades de materialización; es decir, con Dante el *temor* deja de ser una idea abstracta para convertirse en un destino posible y factible desde lo físico, en otras palabras, en la opción del que en un arbitrio adolescente de espiritualidad decidió renunciar a su fe, por ende, a Dios.

En Dante se ofrece un infierno completamente estratificado según la gravedad del pecado, se muestran las almas sufrientes cargando con el castigo que dentro de la lógica, en palabras de Dante del *contrapaso* (Dante 2020, 16) les hace justicia y del que hace referencia la siguiente cita.

*Yo desuní a personas muy unidas
Y ahora tengo, ay de mí, los sesos lejos
de su raíz, que en este tronco estaba.
De esta manera cumplo el contrapaso. (Inf., XXVIII, 252)*

Ese infierno incluye alaridos, olores pestilentes, légameos donde se sumergen las almas sufrientes, almas condenadas a vagar y un sinnúmero de detalles que hacen probable que la *Comedia* haya sido la fuente de muchas de las obras que sobre el tema han realizado muchos artistas, ello debido al potencial de

materialización que poseen las ideas allí expuestas como bien lo expone Domínguez Aguado (2017) y del cual tuvo que haber bebido el gran Miguel Ángel para dotarse de los insumos para la concepción y ejecución de su ya mencionado *Juicio Final*.

Precisamente esa estética cargada de *temor*, que se convierte en temor, como bien lo recrea el mismo Dante (2020), al infierno, al dolor, al sufrimiento, a tener que soportar eternamente el alma enclavada, azotada por la lluvia y el viento, ardiendo en fuego vivo, sumergida en ríos de sangre y todas las modalidades de horror que mente humana pueda imaginar, imaginación que en boca de Landino (1481) le alcanzó a Dante para, apoyado en un recurso completamente novedoso y nunca imaginado por nadie, sellar el destino infernal de todo aquel que no estuviera circunscrito a la fe cristiano-católica asignándole un lugar en el infierno a Homero, Eurípides, Sócrates y a otros filósofos griegos, incluso a su venerable Virgilio, hasta Ovidio⁷ tuvo derecho a su espacio, dejando al descubierto su firme creencia en el catolicismo como requisito *sine qua non* hay salvación.

Ese alto grado de religiosidad dantesca al que hace hincapié Landino, es compartido por Miguel Ángel que, ahora convencidos de la conmoción interior que tuvo que haberle producido la lectura de la *Comedia* y enervada por Savonarola y su posterior relación con Vittoria Colonna y Reginald Pole, da cuenta de la preocupación del maestro por el estado de una fe que se debate entre lo pagano y lo espiritual y que se hace evidente en sus últimas producciones, como es el caso del *Juicio Final*, obra en la que el maestro renacentista acude a elementos que sugieren el debate interior entre las ideas clásicas de corte pagano y aquellas de influencia dantescas-medievalescas que lo hacen inclinarse por un Minos que, de Virgilio (1854) como puede constatarse en Ginés Foster (2015), es su fuente en estos asuntos y para quien Minos es juez del infierno, con origen en lo humano y con características humanas, se

⁷ Christophoro Landino. Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino (Firenze: Nicholo Di Lorenzo, 1481). La edición no cuenta con paginación, por tanto, se cita el acápite y el literal: "*Sito forma et misura dellonferno et statura de gigantiet Delucifero*", b.

traslade en la escenografía cristiana, convertido en el terrorífico Satanás, eficaz dispositivo para infundir *temor* en los católicos que se verán referenciados en este anticipado Juicio miguelangelesco⁸.

El *Juicio Final* abordado desde esta perspectiva da cuenta del gran conocimiento de Miguel Ángel acerca del papel que representa el portento, de lo monstruoso haciendo presencia en la escenografía de su magna obra que no es otra que buscar comunicar, mejor anunciar desde la órbita de lo divino, el castigo del que hay que guardarse y anticipar el destino que tendrá que enfrentar el católico que rechaza su fe confundido como él, entre la pasión por lo pagano y su deseo de refugio en la espiritualidad para salvar el alma de semejantes tormentos.

1.5.1. La época de Dante, la belleza y el espanto como haciendo presencia en el pensamiento y la obra de Miguel Ángel

Ya en el numeral 1.1.2., se había hecho amplia referencia al período Románico en donde el estatismo o inmovilidad de las instituciones y con éstas del orden establecido en lo social, así como en la naturaleza obedece a la voluntad de Dios, a la par se había también dicho que el arte como fenómeno y hecho social no escapa a ese estatismo que produce esa tranquilidad con sello en la fe.

Este manto eclesial que todo lo cubre de fe asignándole a la voluntad de Dios el establecimiento del orden que rige, tanto la naturaleza, como lo social y del que en su momento se dijo invade las esferas de lo estético, obliga ser recreado bajo el ojo inquisitivo de Aristóteles con el objeto de hilar de manera lógica ese complejo tránsito que entiende lo bello como manifestación de Dios.

Para recrear el asunto es necesario acudir al tema de los géneros supremos de las cosas para Platón o los trascendentales para Aristóteles, esta vez en boca de Bochenski, autor citado por Ferrater Mora (2001) en razón a lo didáctico de la propuesta bochenskiana que allí aparece.

- *Para todo A, si A es un género, entonces hay un B que es su diferencia (ejemplo: Si A es “bello”, entonces hay un B que es “feo”).*

⁸ Para una pertinente ampliación del tema se sugiere la visita a <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/viewFile/11901/11404>.

- *Para todo A y todo B, si B es la diferencia de A, entonces A no es el género de B (ejemplo: si “feo” es la diferencia de “bello”, entonces “bello” no puede ser el género de “feo”).*
- *Supóngase ahora un género que lo abarque todo, V (ejemplo: “Lo bello” abarca las cosas bellas, bonitas, buenas).*
- *Para todo A, V sería el género de A (ejemplo: para todo “bello”, “lo bello” sería el género de “bello”).*
- *Si V es género de A, no puede ser el género de B, por ser B precisamente la diferencia de A (ejemplo: Si “lo bello” es género de “bello”, no puede ser el género de “feo”, por ser “feo” precisamente la diferencia de “bello”).*
- *Por consiguiente, V no sería el género que lo abarca todo, porque hay por lo menos un caso del cual no es género (“Lo bello” no sería el género que lo abarca todo). (Ferrater Mora 2001, 3571).*

Así las cosas y atendiendo a como quedó dicho en 2, A no es género de B y si A requiere de V como su género como bien lo establece 4, es porque A debe ser especie de la misma manera que lo es B, sólo que serían dos cosas diversas en cuanto a la especie y “las cosas diversas en cuanto a la especie han de pertenecer, por tanto, al mismo género.” (Aristóteles 2003, 418/1057b₃₅ – 1058a)

Con el panorama un tanto menos complejo y considerando que desde la lógica el género tiene mayor extensión, y por consiguiente, menor comprensión, el género que cubre tanto a la especie A, como a la especie B; es decir, “bello” y “feo” debe ser tan extenso que necesariamente tendrá que ser de índole divina; es decir, en esencia ese género es Dios, máxime si se considera que esta época es predominantemente escolástica.

Lo curioso y por demás interesante, es que esa idea de Dios como género de lo “bello” y lo “feo” valida el ingreso a la esfera de lo estético, de lo informe, de lo no circunscrito a la geometría, de lo no conforme a natura, en síntesis, del espanto, esta vez haciendo parte de la naturaleza, en cuanto se corresponden con la voluntad creadora de Dios y, “toda cosa, por el mero hecho de existir y ser creada por Dios, es *bella* en tanto añade una relación de razón, *buena* en razón a que anexa al ser lo apetecible, *unitaria* en razón de agregarle negación de

división y *verdadera* por su relación con el conocimiento” (de Aquino 1900, 226-227/C. 16a. 3), además “Dios quiere lo distinto a él en cuanto le concede a lo distinto participar de la bondad divina”. (de Aquino 1900, 245-246/C. 19a. 3).

La idea de que toda cosa por el mero hecho de existir y ser creada por Dios es bella, necesariamente abrirá la puerta a una idea de belleza que justifica el dolor, la flagelación, la agonía del Cristo crucificado en cuanto todo ello será bello porque responde a su voluntad de sufrir, de hacerse deforme para, en su deformidad, unguir de belleza el padecimiento cuando se asume por la salvación de los hombres, gran número de autores producirán sustentos teóricos que terminarán validando este tipo de sacra representación, en San Agustín (1981), citado por Eco (2016), se resaltarán la sublime belleza de esa decisión divina, al respecto se citan algunas de sus tesis en razón a lo aportante que resultan para certificar esta idea en esta investigación.

“A causa de tu fe Cristo se hizo deforme, pero permanece hermoso. Después de nuestro caminar se le verá hermoso entre todos los hijos de los hombres. ¿Cómo se le ve ahora mediante la fe? Y le vimos y no tenía belleza ni hermosura; su rostro era despreciable y deforme su semblante; éste es su poder: despreciable y deforme, hombre lleno de llagas, pero sabiendo soportar las debilidades. La deformidad de Cristo te forma a ti. Si él no hubiera querido ser deforme, tú nunca alcanzarías la forma que perdiste. En la cruz colgaba deforme, pero su deformidad era nuestra belleza. Quedémonos en esta vida con el Cristo deforme. ¿Qué significa Cristo deforme? Lejos de mí gloriarme en otra cosa fuera de la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por quien el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo. Esta es la deformidad de Cristo. ¿Os he dicho yo acaso que sabía algo en medio de vosotros a no ser este camino? Este es el camino: creer en el Crucificado. Llevamos la señal de esta deformidad en la frente. No nos avergoncemos de esta deformidad de Cristo. Sigamos por este camino y llegaremos a la visión.” (San Agustín 1981, 429-430).

Hegel, también citado por Eco (2016), es proclive a la idea de que “no se puede representar al Cristo flagelado, coronado de espinas, crucificado, agonizante con las formas de la belleza griega”, allí Hegel de alguna manera, entiende por lo menos que, con posibilidades de éxito, se está frente a dos estéticas cuyos fundamentos teórico-contextuales, necesariamente tienen que ser diferentes.

Diferencia que, en primer lugar, le da estatus de belleza al martirio padecido por Cristo que, en razón a esa belleza debe incluso ser reivindicado como aspiración humana en cuanto a que *“contraponga el espíritu el bien que nace del martirio, pues aunque los tormentos son acerbos, ganan eterno premio de gloria,...”* (Tertuliano 1789, 234) y en cuanto a los mártires que sufren tormento en bien de otros alienta al decir que *“las atrocidades de los tormentos, oh benditos de Dios, no sin causa las permite el señor en este siglo, no para que ellos las hagan, sino para que nos enseñen con ellas y sirvan de confusión nuestra en el día del juicio.”* (Tertuliano 1789, 238-239).

Y en segundo lugar, también le da estatus de belleza a la muerte en cuanto con ella se hace justicia y se le asigna a cada cual lo que merece sin distinción entre pobres y ricos, potentados o no, la muerte así, es la esperanza en vida de que llegada la muerte la avaloración de los valores morales se restablecerá bajo el poder de la justicia divina, la muerte así será pletórica en hermosura.

“Dice más, que particularmente vio a aquellos a quienes el mundo inconsideradamente llama bienaventurados, conviene saber Pontífices, Emperadores, Reyes y grandes señores, igualmente que todos los otros pobres y necesitados: porque (según es notorio) al tiempo de este mundo parten, no llevan consigo cosa alguna de aquellos sus grandes estados. Y una de las cosas sobre que Luciano funda la mayor parte de sus Diálogos, es darnos a entender la ceguedad en que todos estamos, habiendo más envidia al rico, que al virtuoso, siendo cosa tan vil y momentánea la riqueza, y de tan inestimable precio la virtud.” (Petrarca 1555, Cap. 1, Fol. 64).

Importante y necesario resulta detenernos en la siguiente digresión, la época de la que se habla es el período que cubre el lapso de tiempo en que Dante habitó materialmente el mundo, lapso datado entre el año de su nacimiento en 1265 y el de su muerte en 1321, tiempo que perfectamente se subsume en el largo período medieval que, consideran los expertos va desde la caída en Occidente del Imperio Romano en el año 476 (siglo V) hasta el descubrimiento de América en el año 1492 (siglo XV) y significativamente influenciado por las complejidades del estilo románico que anuncia, siglos antes, lo que posteriormente hará parte de las características del estilo Barroco, en cuanto al uso que se empieza a dar al tratamiento de las imágenes que, en el afán educativo de ese Románico, no

evitarán la excesiva carga de imágenes, el abigarramiento complejo de las composiciones que involucra hombres, animales, quimeras y toda una serie de figuras y formas hasta la fecha reprochables, y es precisamente este período el que hereda Miguel Ángel producto de ese nacionalismo cuso – vasariano que lo une entrañablemente con el poeta florentino.

Superada la digresión puede expresarse que la admisión de lo no conforme a natura dentro de las cosas bellas se ajusta a lo conforme a natura por la voluntad y el poder divino y así la experiencia sensible aristotélica habitará armónicamente con la experiencia espiritual platónico-tomasino-agustiniana, la belleza entonces se adscribirá a una u otra experiencia.

Aceptada la mencionada dualidad estética, **la proporción** como haciendo parte de la armonía que reclaman las matemáticas, desde Alberti para las artes, no puede en ningún momento significar un desprendimiento, en línea con Zalama (2020), de su correspondencia con una idea primigenia, pues la obra realizada por este artista necesariamente será imperfecta; ya que, la materia se resiste, ante la ausencia del ingrediente divinal, a la perfección.

Este sincretismo intelectual, que conjunta ideas platónicas y aristotélicas en aras de una idea de belleza armónica con lo divino, conjunta esencialmente *geometría* en cuanto aceptar pautas geométricas no plantea conflicto con la filosofía neoplatónica, por el contrario, valida la manifestación en clave de espiritualidad para las artes plásticas que hasta la fecha era característica, en la esfera de las artes, para la poesía y la *física* en razón a que, entre esos elementos matemáticos y geométricos en la obra de arte, tendrá que ser tenida en cuenta también la influencia de **la luz** sobre los objetos que valida su manifestación en clave de materialidad, pero una materialidad que participa esta vez de la Idea primigenia.

Tendrá sentido ahora el uso de la luz para establecer y apoyar, como se ha venido sustentando, el tránsito de lo material (lo que tiene forma, lo bello, lo conforme a natura) a lo inmaterial (lo informe, lo feo, lo no conforme a natura), al espanto y con éste, al uso del *temor* como dispositivo garante de perdurabilidad

del orden establecido por la iglesia, se suma el elemento luz como aspiración trascendental.

En línea con las ideas de Merizalde (2018), en el Románico la luz jugó un papel funcional; es decir, era la que permitía la construcción que para la época y ante lo rudimentario de los adelantos en materia arquitectónica, requería de vanos muy pequeño para no poner en riesgo la sustentabilidad de la edificación, no obstante, no podría ser esto óbice para expresar que la concepción de la luz no tuvo importancia, al contrario se verifica su importancia en los monasterios de este estilo en los que la arquitectura permitió de manera más fluida el ingreso de la luz y tiene sentido, desde la visión de Insaurrealde (2018), que fuera fundamental la intención lumínica en razón a que para la época es preeminente, como ya se ha mencionado, el carácter físico-espiritual del concepto de belleza, carácter que permite concebir dentro de lo bello lo que hace referencia al mundo sensible como la luz, los colores, los agradables olores, lo feo, a su vez que, en lo que tiene que ver con el mundo suprasensible se tiene el permiso de considerar, al interior de lo bello, la luz, los colores, los olores y lo feo, pero cargados de contenido espiritual.

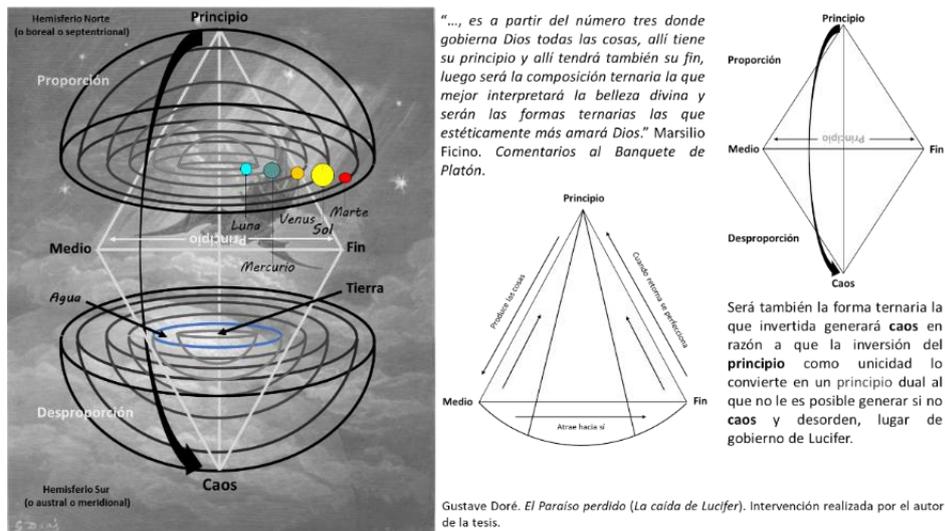
Dicho lo anterior y a manera de inventario posible es aceptar que la imagen, pagana en primera instancia, trasladada en segunda al mundo católico, tendrá que soportar,

- en primer lugar el ser el instrumento pedagógico gregoriano que la hace dispositivo para educar al fiel iletrado,
- el ingreso de la figura del santo como mártir, como evocación constante al reconocimiento de su debilidad como pecador y como figura que exalta el sufrimiento y la renuncia al mundo material al decir de Réau (2008),
- el ascenso a una estética que dota lo bello de carácter físico-espiritual y por último
- el uso del *temor*, a través de la figura del espanto, como dispositivo de perdurabilidad del orden social impuesto por la iglesia.

De allí la necesidad de la imagen para decir del sentimiento, no sólo de una época, sino de los contenidos intelectivos e ideológicos que afectan a un artista en específico.

Los monstruos representados en imágenes, validados como parte de la creación, la imagen de un mundo oscuro, ausente de luz, completamente invertido respondiendo a la lógica de ese ser repugnante, lanzado con tal violencia desde el cielo que produce un hoyo profundo, en cuyo fondo queda anclada su cabeza y en donde queda todo dado de vuelta, atendiendo a la lógica del infierno como la sede que habitan quienes han invertido el orden natural, abrazan a Lucifer y repugnan la vida en ese lugar de luz que Dios quiso asignarles para habitar en ese mundo sin luz destinado por el creador exclusivamente a Satanás.

Gráfica 1. Concepto de forma, principio y caos



La proliferación de pasajes bíblicos, de descripciones que narran el juicio final, de imágenes que recrean el castigo, de invocaciones que ruegan a Dios por el castigo de paganos y pecadores, de subvertores del orden y violadores de los principios cristianos, se promoverán y estimularán con denuedo, el libre albedrío será clave como la máxima cristiana que aterrará con constancia a los fieles católicos en el sentido de que, quien libremente escoja invertir el orden natural y habitar ese mundo ausente de luz, será inscrito en el libro de la muerte, así como quien por el contrario decida libremente abrazar el orden natural y habitar el mundo de la luz será inscrito en el libro de la vida, recibiendo ambos tipos de

hombres la resultante de la obra de sus manos cuando tuvieron la oportunidad de habitar en su específico lapso de tiempo la vida material y optaron voluntariamente por abrazar, una vez trascendida su materialidad, uno u otro mundo.

“Luego vi un trono grande y espléndido y a uno que estaba en él; el cielo y la tierra huyeron al verlo sin que quedaran huellas de ellos. Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante el trono, mientras eran abiertos unos libros. Luego fue abierto otro, el libro de la vida. Entonces fueron juzgados los muertos de acuerdo a lo que está escrito en esos libros, es decir, cada uno según sus obras. El mar devolvió los muertos que guardaba, y también la Muerte y el Lugar de los muertos devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras. Después la muerte y el Lugar de los muertos fueron arrojados al lago de fuego: este lago de fuego es la segunda muerte. Y todo el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego” (Ap. 20, 11-15).

Aunque supuestamente los malos la pasan bien, al final reciben su justo premio.

“Y sus días acaban en la dicha, descienden plácidamente al Seol.” (Jb 21, 13)

El juicio un día vendrá y hará justicia en su sentencia dándole a cada uno el producto de la obra de sus manos.

“El señor se ha manifestado, ha dictado su sentencia, y el pecador quedó atrapado en la obra de sus manos. Que vuelvan al abismo los malvados, todos los paganos que olvidan al señor. Porque no será olvidado el pobre para siempre ni será en vano la esperanza del humilde. ¡Levántate, Señor, que el hombre no triunfe, y sean en tu presencia juzgadas las naciones! Infúndeles terror, oh señor, que sepan los paganos que sólo son hombres.” (Sal 9, 17-21).

La proliferación de pasajes bíblicos señalada, fundamenta contundentemente la presencia del *espanto* y su lógica en clave de estética del *temor* en la obra dantesca que permite aceptar que se encuentra ajustada a una especie de principio de transitividad, de ser posible su aplicación en el intelecto humano, que hereda teóricamente Miguel Ángel y que termina materializando en su obra.

Bajo ese ambiente de *temor* al castigo, de amenazantes ríos de fuego para aquellos que sus conductas emparenten con lo pagano y sus comportamientos se desvíen del camino de luz establecido por Dios para los hombres, la fe será

el refugio de todos aquellos que, responsables de sus almas en las postrimerías de la muerte y producto de sus obras, buscarán redimir sus deudas espirituales.

Capítulo 2

2.1. Proporción y luz: génesis de una metáfora necesaria

Un diccionario básico define metáfora como una figura retórica de pensamiento por medio de la cual una realidad o un concepto se expresan o representan a través de una realidad o un concepto diferentes con los que lo expresado o representado guarda cierta relación de semejanza.

En coherencia con lo dicho cuenta la historia que Diógenes Laercio comentó que “Jerónimo dijo un día que Tales midió las pirámides a partir de su sombra, después de saber la hora en que nuestra propia sombra iguala a nuestra estatura.” (Serres 1996, 157).

Por su parte Plutarco sostuvo, refiriéndose a la misma historia de Tales que “... a él le gustó tu manera de medir la pirámide... Colocando solamente tu bastón en el límite de la sombra arrojada por la pirámide y haciendo que el rayo tangente del sol engendrara dos triángulos, tú has demostrado que la relación de la primera sombra con la segunda era también la de la pirámide con el bastón. Pero también te han acusado de no amar a los reyes...” (Serres 1996, 157).

Por último, Augusto Comte teorizando sobre lo narrado por los dos pensadores anteriores expresa que: “Debemos considerar como suficientemente comprobada la imposibilidad de determinar, midiéndolos directamente, la mayoría de los tamaños que debemos conocer. Es este hecho general el que exige la formación de la ciencia matemática... Pues, renunciando en casi todos los casos, a la medida inmediata de los tamaños, el espíritu humano tuvo que buscar cómo determinarlos indirectamente, y así fue como se vio conducido a la creación de las matemáticas.” (Serres 1996, 157-158).

De la reflexión de Comte se nos antojan de importancia varios asuntos, el primero tiene que ver con el recurso humano de hacer mensurable lo inconmensurable del universo con el objeto de hacer accesibles, por ende, comprensibles sus principios al intelecto, el segundo hace referencia a la

importancia de la luz en el logro del asunto anterior señalado como primero, al decir que, sin presencia de la luz, de esas sombras, de esas formas oscuras, negras si se quiere, proyectadas en el suelo, sería imposible acceder al objeto real que las sombras dibujan en el suelo; es decir, que la realidad y los retos que la misma propone en cuanto a ser aprehendida, atendiendo a que nuestro cuerpo no puede alcanzarla, es posible alcanzarlos a partir de las formas que la luz pone a nuestra disposición y a través de procesos de abstracción apoyados por nuestra imaginación.

El tercer asunto hace énfasis en el auxilio de los sentidos cuando de acceder a la comprensión de los principios del universo y las cosas se trata, ellos cinco, con el fundamental aporte del pensamiento, llegan hasta donde nuestro cuerpo no puede llegar, en el caso de Tales, por ejemplo, en donde el tacto no abarca las dimensiones de la pirámide, es el sentido de la vista el que es capaz de cubrirlas y es el pensamiento, con el efecto físico de la luz y con el recurso de la imaginación, el que abstrae por relación, de manera más sublime, esas dimensiones, procedimiento del que puede decirse se convierte en la génesis de una metáfora necesaria: las matemáticas.

2.1.1 La idea de proporción y las matemáticas

Haciendo eco de la voz de Gonzáles Urbaneja (2019), “la matemática ha sido una ciencia fundamental para el desarrollo de las especulaciones teóricas de los artistas. A lo largo de la historia, las matemáticas y, de forma especial, la geometría han estado al servicio de la expresividad en el arte por su capacidad de evocar simbólicamente, a través de un ideal, lo esencial, lo original, lo inmutable y lo verdadero, en el afán de conocimiento de lo universal, de modo que subyace en la obra de arte una matemática ostensible o secreta, que conforma proporciones, da significado a las intenciones de los artistas y contribuye a generar la emoción y el misterio que emana de la belleza.” (González Urbaneja 2019, 31).

El concepto de proporción y armonía ha hecho parte de la idea popular de belleza, en el sentido de que siempre se ha considerado que algo es bello cuando ese algo se presenta proporcionado y se percibe armonía entre las

partes una vez sometido a la vista de cualquier observador, no obstante será Pitágoras quien a la cabeza de su escuela y a partir del siglo VI a.C., le da sustento teórico a la mencionada idea declarando al número como el principio de todas las cosas en cuanto éste le pone límite a lo complejo que puede resultar la comprensión del mundo si parte de un principio infinito que esencialmente resultaría inconmensurable, de allí que al decir de Eco (2017), el número para los pitagóricos es la regla capaz de ponerle límites a la realidad para ordenarla a partir de leyes matemáticas y hacerla comprensible a la inteligencia humana.

De Pitágoras (¿569-475?), puede expresarse con Alfonseca (2019), se sabe poco acerca de su vida, incluso las imprecisiones acerca del lapso de tiempo en que hizo presencia en el mundo hacen que se crea que vivió, para algunos 75 años, para otros 95 años, sin embargo de lo que sí se tiene certeza es de sus actividades intelectivas, indiscutiblemente a él se deben aportes a nivel musical fundamentales en la actualidad, su famoso teorema, de gran valía y utilidad para la arquitectura y la construcción, aunque hoy se sepa que no fue él quien lo descubrió, al parecer fue uno de sus discípulos, esto en Occidente; ya que, en Oriente, se cree que chinos y babilónicos lo conocían mucho antes que él, es a través de su nombre que el teorema se publicita y conoce.

Lo significativo de todas formas, es que las matemáticas fueron para los pitagóricos la base de una realidad para la que “todo es número”, sostuvieron que “los números no sólo son parte de la realidad, sino que la realidad es parte de los números, así las cosas, las matemáticas no son una construcción de la mente humana, sino la base misma de la realidad”⁹.

Se cuenta también que es posible que sea Pitágoras el primero en usar el término cosmos en aras de describir el universo como un todo sometido a leyes de armonía y orden, susceptible de inteligibilidad mediante el número en clave de principio elemental o, de manera más precisa, es esencia del mundo y de las cosas, cuya finalidad con visos religiosos, es guiar cualquier investigación o exploración que se dirija a buscar comprender el universo.

⁹ Manuel Alfonseca. *Grandes ideas de las matemáticas, Todo es número ¿Es matemática la realidad?* (Eslovenia: Bonallettera Alcompas, S.L., 2019), 29.

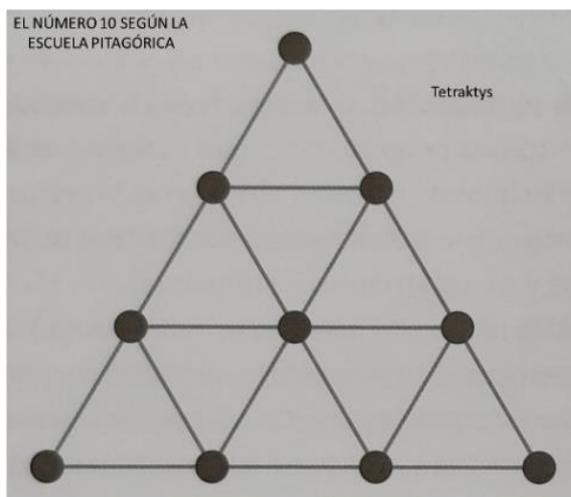
Esas ideas, móviles teóricos del pensamiento pitagórico, se convierten en insumo para un serie de investigaciones y estudios de carácter, no sólo filosófico, sino también, como ya se mencionó, matemáticos y cosmológicos con el objeto de aportarle contenido moral a la existencia humana, a su vez que al mejoramiento del estilo de vida de quienes eran sus pares comunitarios y para quienes vivir a tono con la virtud será clave para una vida en armonía consigo mismo, con los demás y con el entorno, de tal manera que se restablezca y garantice el orden natural de las cosas y con éste se concilien los principios del universo o macrocosmos y los principios del hombre o microcosmos.

El asombro producido por los descubrimientos en materia de intervalos y armonía musical, lo maravilloso del efecto de la escala musical y los sonidos obtenidos, enervó a tal punto el entusiasmo de los pitagóricos que, en general su corriente de pensamiento alcanzó niveles de misticismo insospechado, pues el número será la fórmula universal aplicable a todo los fenómenos de la naturaleza. “Si los números son la clave de los sonidos musicales ¿Deberán ser así mismo la clave de toda la naturaleza?

Al número desde la perspectiva pitagórica se le dota de un carácter sagrado capaz, no sólo, de dar cuenta de la realidad sustancial del mundo y las cosas, de sus aspectos cualitativos y de sus principios físicos, sino que, cargado de propiedades cabalísticas, arropará virtudes mágicas con contenidos vitales, el descubrimiento, por parte de los pitagóricos, de las propiedades místicas devenidas de construcciones intelectivas curiosas.

La primera, en razón a que la suma de los primeros cuatro números de la serie de los “naturales” da como resultado 10 ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$) a este descubrimiento lo llamaron *tetraktys de la década*, la segunda hace referencia a que de la serie de los primeros de 10 números, también de la serie de “naturales”, es posible “construir un triángulo cuyos lados constan de cuatro puntos y en el centro hay un solo punto, la unidad, de la que se generan todos los otros números, el cuatro se convierte de esta manera en sinónimo de fuerza, de justicia y de solidez y el triángulo formado por tres series de cuatro números es y se mantiene como símbolo de igualdad perfecta” (Eco 2017, 64).

Imagen 10. La Tetraktys



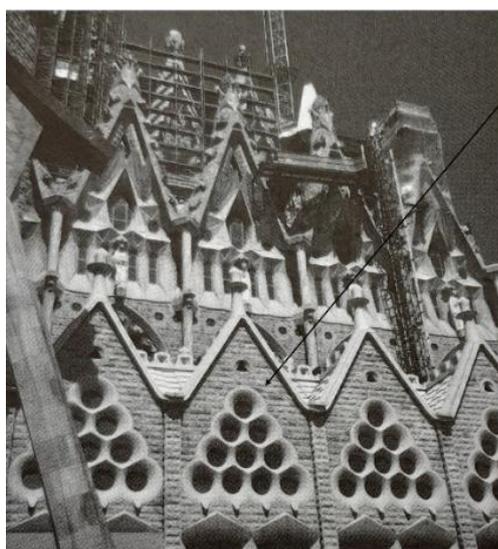
La *Tetraktys* alcanzó estatus trascendental al convertirse en el símbolo de juramento en las ceremonias más solemnes, caso de la de los iniciados en el pitagorismo, del cual Porfirio y Jámblico sostuvieron que rezaba así:

"¡Lo juro por aquel que ha dado a nuestra alma la Tetraktys, fuente y raíz de la naturaleza eterna!". (González Urbaneja 2019, 34)

Imagen tomada (González Urbaneja 2019, 35) con fines única y exclusivamente académicos.

Pronto escultores, pintores y arquitectos tendrán en cuenta la *tetraktys* en las composición de sus obras y en sus construcciones con el objeto de imprimirles sacramental perfección, se conoce, por ejemplo, de la aplicación del concepto de tetraktys el trabajo arquitectónico de Gaudí en la fachada de la iglesia *La sagrada familia* en Barcelona, España, en donde el arquitecto deja evidenciado su claro interés de reproducir el mencionado símbolo sagrado de los pitagóricos con el objeto de complementarse con otro elemento estético de carácter sagrado, la luz, símbolo enfatizado incluso con la repetencia de formas triangulares que cohesionan armónicamente el conjunto.

Imagen 11. Aplicaciones de la Tetraktys en la arquitectura



Se evidencia la confluencia de dos elementos de carácter sagrado en la intención arquitectónica de Gaudí, la *Tetraktys* y la *luz*, aportándole a la vez ritmo y armonía a la gigantesca edificación.

Antonio Gaudí (Arquitecto diseñador). Sagrada familia. Barcelona, España. Iniciada su construcción en el año 1882. Imagen tomada (González Urbaneja 2019, 35) con fines única y exclusivamente académicos.

Este proceder de Gaudí hace evidente la influencia que, el uso de las matemáticas y con éstas de la geometría, tuvo en la estética aplicable al arte y la arquitectura en la esfera de ese interés de proceder en armonía consigo mismo, con los demás y con las cosas; es decir, de que las acciones y el habitar humanos, respondieran a aspiraciones eternas agradables a lo divino, máxime atendiendo a que los pitagóricos se habían tomado el trabajo de otorgarle propiedad a la mencionada serie de 10 primeros números, así:

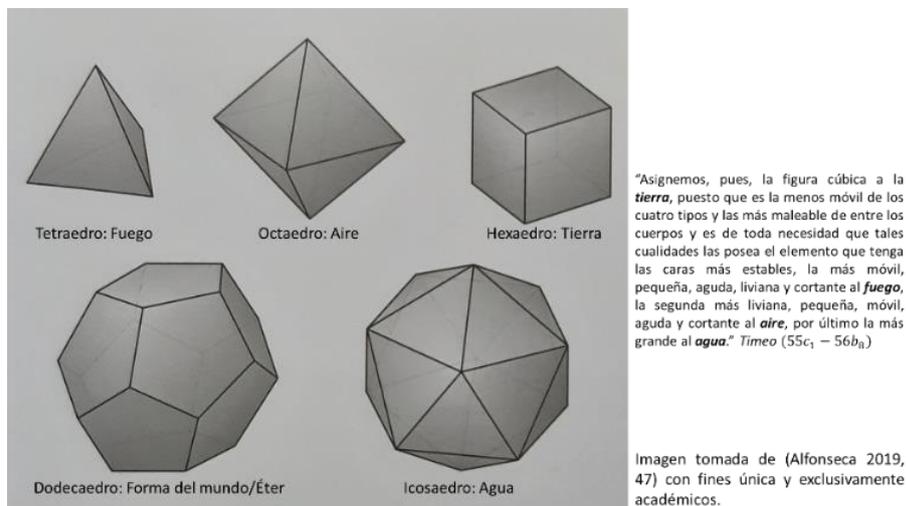
Tabla 1. Atributos de los números según la Escuela Pitagórica

Número	Atributos
1	Mónada (unidad). Generador de todos los números y dimensiones. Símbolo de la razón, de la unidad, de la inmutabilidad aritmética ($1 \times 1=1$, $1/1=1$, $1^1 = 1$), de lo definido, de lo estable, del lado derecho. Demiurgo del Mundo.
2	Díada. Símbolo de la diversidad, de la opinión y la contraposición, de la materia, de la imperfección, de lo indefinido, de lo oblongo, del lado izquierdo, de la dualidad. Principio femenino. Expresión de los contrastes de la naturaleza.
3	Tríada (mónada + díada). Símbolo de la armonía (unidad + diversidad), de la perfección, del tiempo (pasado, presente y futuro), de la segunda dimensión (tres puntos determinan un plano). Primer número triangular. Principio masculino.
4	Ley universal e inexorable. Clave de la naturaleza y del hombre. Símbolo de la justicia ($4=2 \times 2$), de la sensación y de la tercera dimensión. $2 + 2 = 2 \times 2$, $1 + 3 = 2 + 2$.
5	Símbolo del matrimonio ($2 + 3 = 5$), del triángulo divino ($5^2 = 3^2 + 4^2$), del pentagrama místico, de los cinco sólidos regulares y de los cinco planetas conocidos.
6	Símbolo de la procreación ($[2 + 3] + 1 = 6$), de los seis niveles de la naturaleza animada. Área del triángulo divino $[(1/2) \times (3 \times 4)]$. Primer número perfecto ($6 = 1 + 2 + 3$). Masculino y femenino ($6 = 2 \times 3$).
7	Símbolo de la virginidad (virgen sin madre: ni es engendrado ni engendra), de la salud, de la luz y de los siete astros errantes que dan nombre a los días de la semana.
8	Símbolo de la amistad, de la plenitud y de la reflexión. Primer número cubo.
9	Símbolo del amor y de la gestación. Símbolo de la justicia ($9 = 3 \times 3$).
10	Tetraktys. Símbolo de Dios y del universo. Emblema supremo. Suma de las dimensiones geométricas ($10 = 1 + 2 + 3 + 4$). Artífice, principio, paradigma y fundamento de todo. Anagrama místico del juramento pitagórico. Depositario de la escala musical.

Platón (427-347) por su parte, altamente influenciado por las ideas de Pitágoras, ve en los descubrimientos geométricos de los que la escuela pitagórica participa, significativas posibilidades de dotar de contenido algunas de sus tesis en materia de cosmología, la primera se da a la luz de los principios fundantes del mundo y de las cosas, en el *Timeo*, por ejemplo, concilia los cuatro elementos

fundamentales de la materia con cuatro de los cinco poliedros regulares convexos¹⁰.

Imagen 12. Las formas geométricas y su relación con los 4 elementos y el Éter



La segunda que, gira en torno a la misma temática cosmológica, hace referencia al carácter generado del universo o cosmos, en este sentido reconoce el filósofo (Platón 1992, 210-11) que el universo deviene, por tanto, nunca es realmente, nace, fenece y deviene necesariamente por alguna causa; siendo imposible, que algo devenga sin una causa y continúa diciendo que, *"cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello. Pero aquello cuya forma y cualidad hayan sido conformadas por medio de la observación de lo generado, con un modelo generado, no será bello"*¹¹.

Y continúa *Timeo* expresando en el diálogo, *"... Ciertamente, lo generado debe ser corpóreo, visible y tangible, pero nunca podría haber nada visible sin fuego,*

¹⁰ Los poliedros regulares son sólidos (cuerpos de tres dimensiones) que tienen todas las caras iguales a polígonos regulares idénticos. A su vez, los polígonos regulares son aquellos polígonos convexos que tienen todos los lados iguales, Pronto se descubrió, según se dice por parte de Teeteto que, curiosamente, sólo son posibles cinco poliedros regulares; el cubo o hexaedro, que tiene seis caras cuadradas; el tetraedro, con cuatro caras que son triángulos equiláteros; el octaedro, con ocho caras que forman triángulos equiláteros; el icosaedro, con veinte caras en forma de triángulos equiláteros y el pentágono-dodecaedro, descubierto por Hipaso de Metaponto, discípulo de Pitágoras y que tiene doce caras que son pentágonos equiláteros.

¹¹ Platón. Diálogos VI, *Timeo* (Madrid: Gredos, 1992), 171, (28a₇₋₁₃).

*ni tangible, sin algo sólido, ni sólido, sin tierra. Por lo cual; el dios, cuando comenzó a construir el cuerpo de este mundo lo hizo a partir del fuego y de la tierra. Pero no es posible unir bien dos elementos aislados sin un tercero, ya que es necesario un vínculo en el medio que los una. El vínculo, más bello es aquél que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. **La proporción** es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta.”¹²*

Lo interesante de esta particular lógica platónica es que, aunque en la actualidad, con los logros alcanzados por la ciencia y las matemáticas puedan develarse desafortunados desaciertos en el símil al que echa mano Platón para explicar su cosmología, su idea de proporción como ingrediente vinculante y unificador de elementos, no sólo actualiza la idea pitagórica de lo fundamental del número en la esencia del mundo y de las cosas, sino que, dota de sentido la necesidad de geometría que tanto la filosofía, como el arte del Renacimiento, reclaman en sus aspiraciones de lograr significativas dosis de espiritualidad.

En coherencia con lo dicho, resulta altamente atractiva y por demás aplicable al interior de las composiciones artísticas, caso del dibujo, la pintura o el grabado, la forma como sustenta el concepto de proporción como haciendo parte de la creación del universo, de su composición y de su belleza.

“Si el cuerpo del universo hubiera tenido que ser una superficie sin profundidad, habría bastado con una magnitud media que se uniera a sí misma con los extremos; pero en realidad, convenía que fuera sólido y los sólidos nunca son conectados por un término medio, sino siempre por dos. Así, el dios colocó agua y aire en el medio del fuego y la tierra y los puso, en la medida de lo posible, en la misma relación proporcional mutua - la relación que tenía el fuego con el aire, la tenía el aire con el agua y la que tenía el aire con el agua, la tenía el agua con la tierra-, después ató y compuso el universo visible y tangible. Por esta causa y a partir de tales elementos, en número de cuatro, se generó el cuerpo del mundo.”¹³

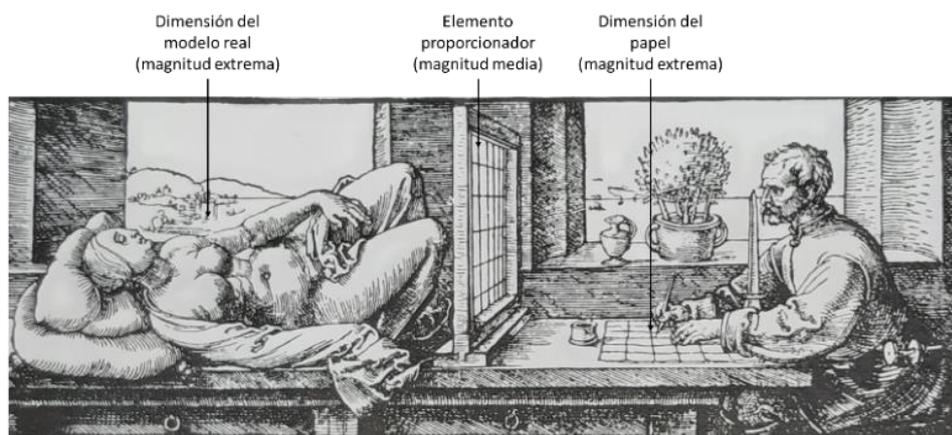
Esa manera platónica de razonar, al interior de la órbita estética, encuentra posibilidades de acierto en cuanto a que si se trata de una superficie sin

¹² Ibid. 174, (31b₄c₆)

¹³ Platón. Diálogos VI, *Timeo* (Madrid: Gredos, 1992), 175, (32a₇-b₈).

profundidad; es decir, bidimensional en constancia a que tiene sólo ancho y alto, las alternativas de proporcionalidad que aceptaría la composición estarían limitadas a contar con el objeto real y las dimensiones del mismo (magnitud extrema), el papel que contendrá el dibujo, las dimensiones de ese papel (magnitud extrema) y un elemento que nos permitirá dotar de proporcionalidad ese dibujo, en realidad y muy al estilo platónico, ese elemento que admite llamarse proporcionador (magnitud media), no sólo se encarga de dotar de unidad la relación objeto real/objeto representado, sino que genera el cuerpo de la representación y le asegura estatus de belleza al resultado final, para una mejor comprensión revítese el siguiente dibujo.

Imagen 13. Experimentos de perspectiva (Vista lateral)

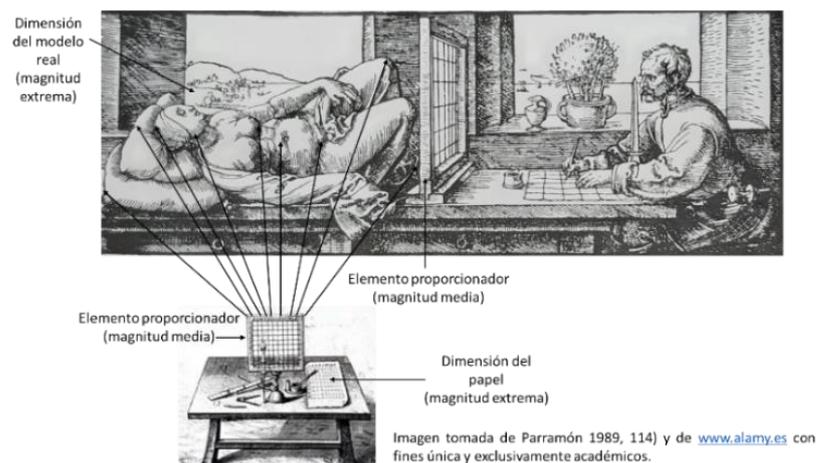


Dibujo realizado por Alberto Durero acerca del procedimiento para dimensiones y proporciones

Imagen tomada de (Parramón 1989, 114) con fines única y exclusivamente académicos.

Dentro de lo atinente a los cuerpos, que como el del mundo, tienen una superficie con profundidad y en cuanto a la observación platónica de que no basta con una magnitud media, si no que se requiere de dos, es desde esta perspectiva completamente comprensible en cuanto a que implicaría someter la composición a dos procedimientos similares, uno frontal, otro lateral que, obligatoriamente requerirá, como lo muestra la imagen de dos intervenciones del elemento proporcionador (magnitud media), como bien lo recrea Platón en el símil, ello con el objeto de que la imagen tridimensional resultante (escultura) alcance el mayor grado posible de unidad.

Imagen 14. Experimentos de perspectiva (Vista frontal)



14

Atentos a los desarrollos en materia intelectual los artistas modificarán sus haceres a la idea de belleza que mejor se ajuste a los quereres divinos, el arquitecto e ingeniero Marcus Vitruvius Pollio (80/70 a.C. – 15 a.C.) fue precisamente un estudioso e interesado en esta idea de ajustar los procederes artísticos, en el caso específico arquitectónico, a los desarrollos científicos que permeaban la moral y la vida de los hombres en relación con el universo, con su propia vida, con la vida en sociedad y con las cosas.

En Vitruvio se amalgaman la necesidad espiritual de armonizar, en términos pitagóricos, el macrocosmos con el microcosmos y la idea, valga la redundancia, en términos platónicos, de dotar de proporcionalidad el cuerpo del universo, con el objeto de desentrañar esa proporcionalidad en el cuerpo humano.

Precisamente, la representación vitruviana del *homo ad quadratum* y *homo ad circulum* en *De Architectura*, Libro III, Cap. 1.3., citado por González Urbaneja (2019), da cuenta de la magistral interpretación que, desde esta perspectiva, hizo Vitruvio de las tesis pitagóricas y platónicas en materia de proporcionalidad.

Si se considera que, la ilustración que recrea proporcionalmente el cuerpo del hombre es, valga la redundancia, un cuerpo generado (microcosmos), de otra cuerpo generado (macrocosmos), puede comprenderse que esa ilustración

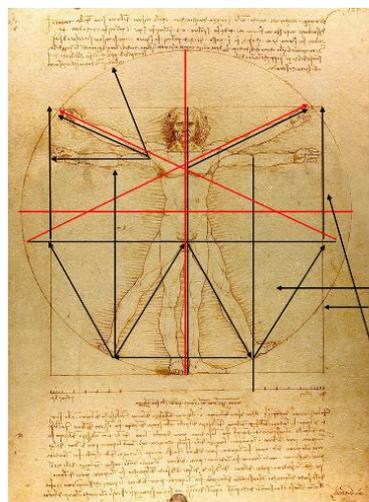
¹⁴ La composición corresponde a la mezcla, con algunas intervenciones, entre el dibujo de Durero fotografiado por el autor de la tesis del Gran libro del dibujo de José María Parramón y la mesita pequeña tomada de <https://www.alamy.es/un-grabado-en-xilografia-representando-una-perspectiva-bastidor-con-una-cuadrícula-y-el-visor-combinado-con-papel-cuadrado-para-dibujar-una-escena-distante-en-perspectiva-fecha-siglo-xvii-image235028817.html> (Consultada el 9 de noviembre de 2021).

requiere de la presencia de los cuatro elementos que, al ser una representación bidimensional, por ende adolecer de profundidad, sólo contará con una única magnitud media, lo que quiere decir que las formas geométricas a las que se accede serán también bidimensionales, es así como los cuatro elementos, base de todo lo existente en el mundo sublunar, serán aquellos que evoquen la forma tridimensional, de allí que Vitruvio eche mano del cuadrado, el triángulo, el octágono y el círculo como lo más cercano al icosaedro, para proporcionar su representación visual.

El dibujo en general recrea a un hombre con los brazos completamente extendidos inscrito en un cuadrado cuyos lados son la medida de los brazos extendidos que se corresponden por su parte con la altura del cuerpo, de tal manera que ese cuadrado funge como evocación del hexaedro que, representa al decir de Platón, lo inmóvil, lo estable, mientras se muestra a ese mismo hombre desplazado en sus formas inscrito en un círculo, que como se dijo, inscribe un icosaedro de tal forma que dicho círculo representa lo que puede desplazarse, lo móvil.

Acto seguido la composición encierra una serie de datos interesantes en cuanto a que subsume la *tetraktys de la década* de los pitagóricos, sugiere el octaedro, privilegia el triángulo escaleno obtenido de dividir en dos partes iguales un triángulo equilátero.

Imagen 15. *Hombre de Vitruvio* intervenida



En *De Architectura*, libro III, Cap.1.3., aparece el hombre de Vitruvio: *homo ad quadratum* y *homo ad circulum*, en dicha composición se da aplicabilidad a varias ideas de Pitágoras y de Platón, atendiendo a ello la proporción del cuerpo inmóvil se circunscribe dentro de un cuadrado cuyo ancho y alto corresponde a la extensión de los brazos abiertos y un círculo cuyo centro se ubica en el ombligo del cuerpo humano y en el que se circunscribe la proporción del cuerpo en movimiento o desplazado.

Existen en la representación de Vitruvio varios elementos al interior de la composición que se enmarcan dentro de las tesis de proporcionalidad pitagóricas y platónicas:

- El triángulo equilátero que evoca la *tetraktys*.
- El círculo, el cuadrado, el octaedro sugerido y el triángulo evocan la presencia de los cuatro elementos, que obviamente, en tratándose de una bidimensión sólo cuentan con una magnitud media.
- Los triángulos rectángulos al interior del cuadrado, de donde resalta el escaleno que, según Platón son la base de los cuatro elementos que constituyen todo lo que existe en el mundo sublunar o tierra.

Leonardo Da Vinci. Hombre de Vitruvio. Barcelona. Imagen extractada de https://es.wikipedia.org/wiki/Vitruvio#/media/Archivo:Da_Vinci_Vitruve_1_uc_Viatour.jpg con fines única y exclusivamente académicos.

No obstante lo fundamental de invertirle este instante de análisis al trabajo de Vitruvio es dejar evidenciada la manera como al interior de la intención del arquitecto en comento gravita también su interés de, con este procedimiento, vincular, de lo bello, lo más bello, logrando que los elementos matemático-geométricos por él impresos doten su composición del mayor grado posible de unidad con lo divino a partir del uso de la idea de proporción, al decir de Timeo en el diálogo platónico.

2.1.2. La proporción en el hacer del artista del medioevo

El tema de la proporción en el medioevo, se nos ofrece, por lo menos en el lapso temporal objeto de esta investigación (476 año de la caída del imperio romano de occidente – 1321 año del fallecimiento de Dante), un tanto complejo en razón a la aceptación entre las cosas bellas, de aquellas que tradicionalmente y desde la antigüedad se habían considerado como feas, monstruosas y deformes y que según representativos pensadores del escolasticismo son hermosas en cuanto actos que tienen por vocación el sacrificio divino en aras de otorgarles a los hombres la mayor hermosura: su salvación.

Sin embargo es prudente y además pertinente hacer la siguiente claridad, el arte en el medioevo, atendiendo obviamente al interés eclesial de consolidar el proyecto que ha dado en llamarse pedagógico y que tenía por objeto el dominio ideológico en todos los ámbitos, planteó un extraño sincretismo en las manifestaciones artísticas de las que echó mano para publicitar su proyecto y hacerlo perdurable, es así como en las tres manifestaciones artísticas en que se apuntaló, pintura, escultura y arquitectura, la idea de proporcionalidad se desarrolló de manera diferente, al decir que aunque es abarcante dado que existe en todas las cosas creadas por Dios es diversa su forma de manifestarse, y en esa medida posee tanta proporción la anatomía de un humano, como la anatomía de un simio en cuanto ambas en su particular naturaleza responden a la voluntad creadora de Dios, así el dolor, la deformidad, el sufrimiento y hasta lo monstruoso, se enmarcan dentro de ese divinal orden que también Dios les otorgó, esa idea de proporción se extiende incluso hasta las diferencias sociales

y el poder de la iglesia, en cuanto su inmutabilidad atiende a esa proporcionalidad divina.

Y se insiste en esa idea extendida y abarcante de la belleza, en razón a que tanto lo tradicionalmente considerado feo, como lo generalmente bello, por el sólo hecho de hacerse visible en lo real como figura, es susceptible de dimensión, por ende, cubierto con la perfección de la creación de Dios, como puede evidenciarse en la idea agustiniana de orden.

*“42. De aquí que pasando a los dominios de los ojos y recorriendo cielo y tierra, advirtió que nada la placía, sino la hermosura, y en la hermosura las figuras, y en las figuras las dimensiones, y en las dimensiones los números; e indagó si en lo real están las líneas y las esferas o cualquier otra forma y figura, como se contienen en la inteligencia. Y halló la ventaja a favor de ésta, señalando la diferencia entre las figuras corporales y las ideales de la mente. Llamó **geometría** a la ciencia que distingue y ordena estos conocimientos. Y le admiraban mucho los movimientos del cielo y se puso a estudiarlos diligentemente, y halló que igualmente predominaban allí las dimensiones y los números en las vicisitudes regulares de los tiempos, en los movimientos fijos y concertados de los astros, en los intervalos moderados de las distancias. Ordenó con definiciones y divisiones todos los resultados, e inventó la **astronomía**, grandioso espectáculo para las almas religiosas, duro trabajo para los curiosos.*

43. En todas estas disciplinas, doquiera le salían al encuentro proporciones numéricas, que brillaban con más evidencia y fulgor de verdades absolutas en el propio reino del pensamiento y de la intuición interior que en el mundo sensible, donde aparecían más bien como sombra y vestigio de ellas.”¹⁵

En coherencia con lo dicho en pintura y escultura el concepto de proporción se limitó al uso del rectángulo áureo como base de la composición; es decir, el formato matérico, lienzo o piedra, respondía de manera estricta a las dimensiones que imponía el rectángulo áureo, en cuanto a la distribución de los elementos en la obra se imponía el mensaje bíblico en su modalidad de aleccionador, de allí que se privilegiara el entramado y las imbricaciones monstruosas que atendían a esa particular “proporción” que esencialmente se

¹⁵ San Agustín. Obras I, Introducción general y primeros escritos (Madrid: Biblioteca de autores cristianos. 1969). 677.

fundamentaba en lo numeroso de los elementos presentes en la composición; es decir, que se tenía en cuenta el número, pero en términos de numeroso y de esta manera dotaban de hermosura sus obras.

“De igual modo, la especie que deleita como hermosa, suave y saludable, da a conocer que existe la primera hermosura, suavidad y salubridad en aquella primera especie, donde hay suma proporción e igualdad respecto al engendrador, suma virtud que se intima no por fantasmas, sino por la verdad de la aprehensión, suma impresión que sana, satisface y expele toda indigencia en el aprehensor. Por lo tanto, si la delectación “es la unión de un conveniente con su conveniente”, si la semejanza que se engendra de sólo Dios tiene la razón de lo sumamente hermoso, sumamente suave y sumamente saludable, y se une, según la verdad, según la intimidad y según la plenitud que llena toda capacidad, se ve claramente que en sólo Dios está la delectación fontal y verdadera y que todas las delectaciones nos llevan de la mano a buscar aquella.”¹⁶

En cuanto de arquitectura se trata, si hubo un interés mayor en la aplicabilidad matemática del concepto sobre todo en lo que tiene que ver con el uso del rectángulo áureo para la distribución de la planta general de las iglesias y de las fachadas, así como el uso del pentagrama místico de los pitagóricos en el cual se hará pausa en algunas precisiones matemáticas que aportan a la comprensión del concepto.

“Buena parte de la geometría pitagórica en relación con los poliedros y la sección áurea tuvo que ver con el pentágono regular. La figura de la estrella de cinco puntas que se forma al trazar las cinco diagonales de una cara pentagonal de un dodecaedro regular llamado “pentágono estrellado”, “pentacle”, “pentalfa” o “pentagrama místico”, tripletriángulo”, por construirse a base de tres triángulos isósceles iguales, se construye efectivamente el pentagrama a base de inscribir en un círculo un pentágono regular y trazar las diagonales, las cuales de forma sorprendente se cortan determinando segmentos que están en proporción áurea siendo el segmento mayor igual al lado del pentágono.” (González Urbaneja 2019, 93-94).

Gráfica 2. El pentágono a partir del triángulo áureo

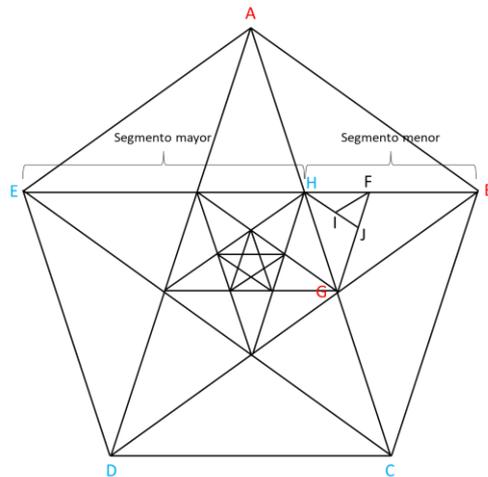
¹⁶ Bonaventura de Bognaregio. Obras completas I, Itinerario de la mente a Dios (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1945), 583-585.

"En efecto, por razones de simetría, la diagonal EB es paralela al lado DC , de modo que $DCHE$ es un paralelogramo, por tanto, $EH = DC = AB$. Además, los triángulos $\triangle ABE$ y $\triangle HAB$ son semejantes, de modo que según Euclides $EB/BA = AB/BH$ y al ser $AB = EH$ resulta:

$$\frac{EB}{EH} = \frac{EH}{HB} = \phi$$

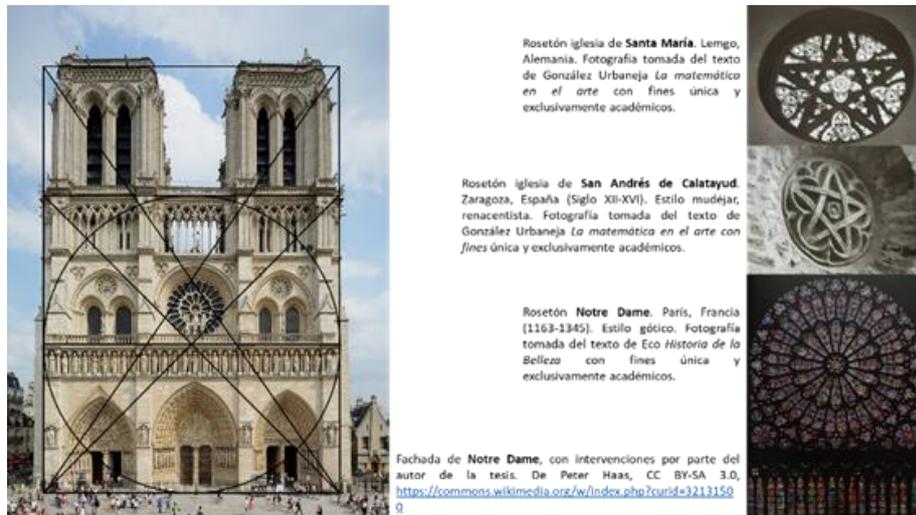
Por otra parte, el triángulo isósceles ABC cumple una propiedad muy especial: los lados iguales están en proporción áurea con el lado menor, ya que $\phi = EH/HB = AB/GB$.

En el triángulo ABC la bisectriz del ángulo B corta a AC en H de forma áurea. El triángulo BGH siendo semejante al original ABC resulta ser un triángulo áureo. La bisectriz del ángulo G corta a HB en F de forma áurea y el triángulo HFG resulta ser áureo. Este proceso, que es otra forma del crecimiento gnomónico, es indefinido, con el se obtiene una sucesión de triángulos áureos que convergen hacia el polo de una espiral logarítmica que pasa por los sucesivos vértices de los triángulos." (González Urbaneja 2019, 93-94).



Pentagrama que hace presencia en los rosetones de las catedrales góticas que tenían la función de recrear las historias bíblicas y de distribuir el ingreso de luz al sagrado recinto, la iglesia de Santa María en Lemgo, Alemania, la iglesia mudéjar de San Andrés de Calatayud en Zaragoza, España, la catedral de Notre Dame en París, Francia, la abadía de Westminster, son ejemplos fehacientes de este interesante uso estético en donde también era numeroso el uso de formas, de trazos, de narraciones bíblicas que se adscribían a la exigencia estética en comento.

Imagen 16. Fachada iglesia Nuestra Señora de París intervenida

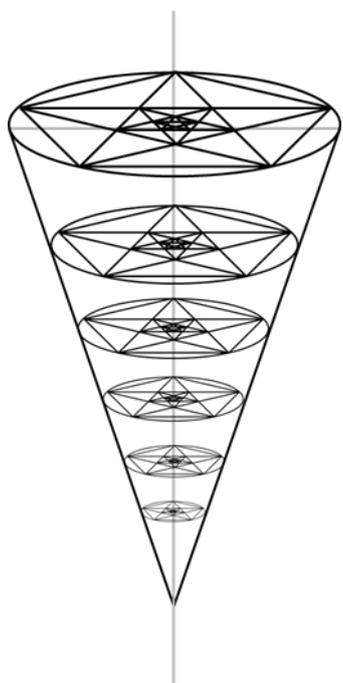


El interés místico en el pentágono áureo haciendo referencia a la arquitectura fue tan relevante que, tanto el arquitecto, como el oficial de construcción al interior del gótico, contaban con un conocimiento enciclopédico y un ABC

práctico que les permitía desarrollar pertinentemente sus proyectos, cuyo ineludible compromiso giraba en torno a cargar, con el uso de la mencionada forma geométrica, de misticismo, de magia y del poder que le atribuían los pitagóricos a las cosas cuando en ellas se implementaba esa misteriosa y divinal forma.

Y se dice misteriosa y divinal forma, precisamente en razón a que su poder es tal que tiene la capacidad de mensurar lo inconmensurable a través del recurso del número y la geometría como límites racionales que a partir de pedazos de infinito, si bien no nos permiten su inabarcable comprensión, nos acercan a ella, el pentágono áureo y el triángulo isósceles sometidos de manera continua al procedimiento de razón media y extrema de los pitagóricos describe brillantemente la forma cómo nos permite Dios acercarnos a él.

Tabla 2. Ilustración explicativa sobre el crecimiento/decrecimiento gnomónico

 <p>Fuente: Diseño propio</p>	<p>Atendiendo a que “las diagonales de un pentágono regular determinan un segundo pentágono regular más pequeño, y a su vez las diagonales de este segundo pentágono forman un tercer pentágono regular más pequeño aún. Este proceso puede repetirse indefinidamente, con el resultado de que se obtienen pentágonos que pueden llegar a ser “tan pequeños como se quiera.”” (González Urbaneja 2019, 76).</p> <p>Podemos permitirnos pensar en que, a la manera del Banquete platónico, el pentágono áureo recrea un ascenso continuo, infinito y escalonado a luz o (podría considerarse un descenso a las profundidades de la oscuridad) que debe recorrer quien quiere enamorarse de la belleza en sí.</p>
--	---

Esa maravillosa manera de entender la inconmensurabilidad como un algo a lo que se puede hipotéticamente llegar a través de capturas de pedazos de infinito

en formas pentagonales áureas, da sentido, primero a añejas esperanzas humanas de accesibilidad intelectual a la inaccesibilidad de comprensión de los complejos principios del universo, segundo a la necesidad pulsional de lo esotérico, de lo mágico, de lo místico como garantía de arrobamiento, en unos casos, de perdurabilidad en el tiempo en otros y de domeñar las voluntades en algunos otros, necesidad que puede ser cubierta a través del dominio de los principios matemáticos, las formas geométricas y el número, definitivamente sin este auxilio “no sería posible conocer o pensar nada.”¹⁷

No extraña desde lo dicho el interés de algunos creadores que, conocedores de estos logros, ajustaron sus creaciones a estos fundamentales hallazgos matemáticos que a la vez que científicos, son innegablemente espirituales.

2.1.3. La influencia de las matemáticas en la comedia de Dante

El caso particular de Dante adquiere preponderancia dentro de este propósito investigativo en cuanto a que su *Comedia* se deja atravesar, por un ejercicio profundamente consciente, milimétrico en extremo, por ideaciones numéricas y proporciones matemáticas bastante interesantes.

En la obra *Comedia*, prologada, comentada y traducida por Micó (2020), que aunque extensa, se citará por lo extremadamente juiciosa en su estudio, por lo didáctica y por la manera como deja evidenciado el grado de matematización que gobierna la estructura de la obra, al respecto dice el autor que...

..., “la arquitectura de la Comedia se sostiene sobre una serie de claves numéricas entre las que destacan, con obvia aplicación de la simbología trinitaria, el tres y sus múltiplos, particularmente el nueve. La división principal es la que se establece entre las tres grandes partes (cánticas o cantares); el número total de cantos, con el primero a manera de prólogo general, suma 100 (1 + 33 + 33 + 33), cifra y emblema de la perfección de lo creado; el Infierno está dividido en nueve círculos, el Purgatorio en nueve partes (antepurgatorio, siete cornisas y paraíso terrestre) y el Paraíso en nueve cielos; las fieras que se oponen a Dante en la selva son tres (y a su vez son símbolo tripartito del mal); Lucifer es un monstruo ángel con tres cabezas; tres son las guías del protagonista; tres son los escalones ante la puerta del purgatorio; tres las categorías en que se clasifican los pecados del Infierno (incontinencia, violencia y engaño) y tres, en particular, las de

¹⁷ Umberto Eco. 2017. *Historia de la belleza* (Italia: Debolsillo, 2017), 62.

los violentos (contra los demás, contra sí mismos y contra Dios); las nueve jerarquías angélicas se clasifican por ternas; también son tres los grupos en que pueden organizarse los espíritus que se encuentran en el Purgatorio, pues representan tres modos distintos de hacer un mal uso del amor por los bienes terrenales..., las tres partes terminan con la palabra “estrellas”; el canto VI de cada parte es de tema político, en los tres reinos hay un primer espacio reservado a espíritus que no ejercitaron libremente su voluntad: el anteinfierno para los pusilánimes, el antepurgatorio para los negligentes y el primer cielo de la luna para los que incumplieron sus votos; y los tres reinos del ultramundo tienen un espacio de tiempo simbólico y propio (por orden de aparición: la noche, la mañana y el mediodía).

Las partes mayores son de extensión asombrosamente parecida (el Infierno tiene 4720 versos; el Purgatorio, 4755, y el Paraíso, 4758, para un total de 14233 endecasílabos), pero también los cantos, aun siendo de extensión variable, se acomodan a una longitud homogénea y limitada: salvo pocas excepciones (por su brevedad destacan dos del Infierno, VI y XI, y el más largo es el penúltimo del Purgatorio) están entre los ciento treinta y los ciento cincuenta versos. Ese control de la extensión y de la forma fue posible gracias a uno de los principales logros de Dante: la invención de una nueva estrofa, idónea para el desarrollo de la narración y, de nuevo, basada en el número tres. Se trata de terceto de endecasílabos (33 sílabas por estrofa, por tanto) de rima encadenada, en el que el verso central anticipaba la rima del terceto siguiente, y para cerrar el canto debía añadirse un verso que rimase con el último endecasílabo central (aba, bcb, cdc..., yzyz). La estructura de los cantos (3 + 3 + ... + 3 + 1 versos) remeda y replica, pues la integridad del Poema (1 + 33 + 33 + 33 cantos). Y a eso habría que añadir el respeto a otras claves numéricas, como los ilustres septenarios de virtudes teológicas, pecados capitales o planetas del sistema tolemaico.”¹⁸

Frente a esa particular estructura del Poema, se han dado diversas consideraciones, algunos autores, caso del autor en mención, se inclinan por pensar en que, aunque no es descartable la idea de impregnar de simbología en clave matemática en aras de consolidar una dimensión esotérica, en parte Dante optó por dicho proceder atendiendo a una necesidad práctica que el autor debió de sentir como acuciante: la planificación del trabajo, que implicaba la optimización del tiempo y la delimitación del espacio (Dante 2020, 14), es de recibo y desde otra óptica defender la tesis que, aunque en un creador de la categoría de Dante la planificación del trabajo es supremamente fundamental,

¹⁸ Dante Alighieri. 2020. *Comedia* (Barcelona: Acantilado, 2020), 12-13.

hay elementos significativos al interior de la estructura de su poema que hacen posible pensar que el poeta optó por privilegiar la intención de ajustarla a la estética que se imponía para la época y que exigía el número como la única posibilidad de que algo fuera susceptible de ser conocido o siquiera pensado.

El comentario de Micó en la traducción que hiciera de la *Comedia*, acerca de la potencial infinitud del libro basada en su condición de obra cerrada y concluida, supeditada a unos límites que son algo más que tópicos de la escritura, como al final del *Purgatorio*, XXXIII, 136-141:

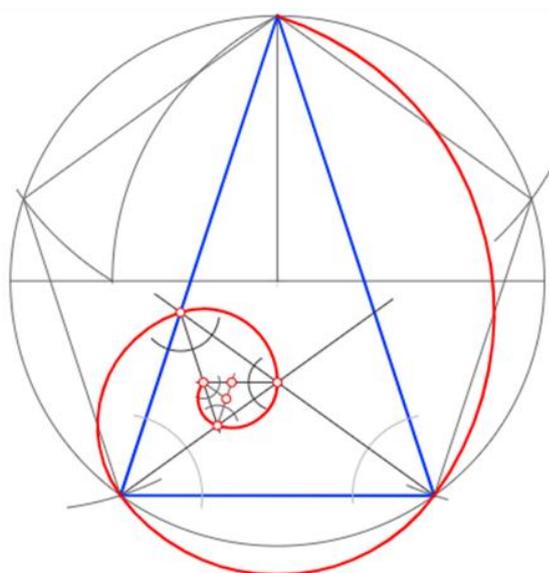
*Si yo, lector, tuviese más espacio
para escribir, ahora cantarí
de aquel dulce beber que nunca sacia,
pero se han acabado ya las hojas
a esta segunda cántica asignadas,
porque el freno del arte me retiene.*

Nos resulta atractiva en cuanto a que, en línea con Dante, su preocupación, desde este enfoque teórico, es posible entenderse referida a enfrentar la infinitud de la obra con las limitantes que plantea la escritura, precisamente Dante lamenta en el verso el no tener más espacio para escribir, que se han acabado las hojas asignadas, además manifiesta que existe un freno en el arte que lo retiene y que puede estar ligado a la imposibilidad de afectar la estructura trina del poema, en este sentido cualquier extensión que signifique escribir más en aras de “cantar aquel dulce beber que nunca sacia” debe ser sacrificada en razón a evitar comprometer gravosamente la forma geométrica por excelencia escogida para su obra.

Una mente inquieta y ansiosa de conocimiento como la de Dante tuvo que haber escudriñado en los postulados de la escuela pitagórica los principios matemáticos que permitían poner a tono las obras con la estética de la perfección que para la época estaba vigente, de allí que sepa que el número ordena y dota de contenido lo que se piensa y quiere decirse, que sepa que el número tres es la tríada (mónada + díada), símbolo de la armonía (unidad + diversidad), y que

hace referencia a la perfección, del tiempo (pasado, presente y futuro), que a partir de él se crea la forma geométrica triangular áurea, creadora a su vez del cuadrado áureo, del rectángulo áureo y del pentágono áureo, instrumentos, aunque en esencia limitados, estratégicamente concatenados, permiten un acercamiento, con certeras logros, al azaroso “terreno” de la infinitud, como pertinentemente lo recrea la imagen que ofrecemos a continuación.

Gráfica 3. Crecimiento gnomónico y espiral áurea



En la gráfica se recrea el crecimiento gnomónico del que hablamos en párrafos anteriores a través del cual se obtienen una serie de triángulos áureos de manera indefinida como una posibilidad de acercamiento al infinito a través de las matemáticas.

Construcción geométrica realizada por Alberto Mendiola en <https://www.mongge.com/ejercicios/804> (Consultada el 21 de noviembre de 2021. Para uso exclusivamente académico.

El uso incluso del número 100 que suman los cantos y el prólogo general concebido a manera de canto que conforma la estructura del poema alude a tener 10 veces 10, cifra que evoca la *Tetraktys*, símbolo de Dios y del universo, emblema supremo, suma de las dimensiones geométricas ($10 = 1 + 2 + 3 + 4$), artífice, principio, paradigma y fundamento de todo.

Una obra que su creador concibe cuidándose de respetar el freno que impone el arte, dice mucho del proceder consciente y del carácter controlador que le imprime a la planificación de su trabajo frente a cualquier pulsión que atente contra la perfección que reclama lo divino, y no extraña este querer del gran poeta, sobre todo si se tiene en cuenta que su existencia coincide con la grave crisis que enfrentan los pilares ideológicos que sostuvieron a Italia y con ella a Florencia como núcleo de la romanidad y en la cual el papado es protagonista, según Dante, del grave declive de su amado terruño en razón a que como

guardias de la espiritualidad y la antigua moral basada en lo sobrio y lo púdico, mutaron a defender preocupaciones terrenales y posesiones dinerarias que despojaban a Florencia del epíteto de “dulce morada”, propicia para un “vivir reposado y bello”. (Romero 1950, 9-23).

Su malestar, su inconformismo y su denuncia no podían, por lo acabado de expresar, dejarse al azar de la musas, al contrario, y en coherencia con Romero (1950) debía Dante aprovisionarse de un instrumento que le garantizara lograr conmover los espíritus de quienes, débiles, podían ser presa fácil de la seducción de las innumerables voces que invitaban a la destrucción del orden mundial, y qué instrumentos para él más efectivos que el uso estético del *temor* y de la *proporción* en aras de defender el destino de cada individuo y con éste el destino del mundo.

2.1.4. La proporción en el hacer del artista del renacimiento italiano

En línea con lo aportado teóricamente por la escuela pitagórica y por Platón, además de la aplicabilidad en materia arquitectónica en cabeza de Vitruvio, será León Baptista Alberti (1404 – 1472) también arquitecto y además de matemático, artista, quien con tan excelente formación hilará los conocimientos científicos necesarios con experiencia de taller; es decir, es el personaje autorizado que necesitaba el arte y los artistas para escribir y dotar de elementos teóricos el hacer de los artistas que para la fecha no pasaba de ser un hacer meramente práctico, un oficio interesante pero aún dentro del marco de las artes serviles.

Los aportes científicos de Alberti al arte fueron tan significativos que algunos teóricos, caso de Zalama (2019), han sostenido que gracias él se deja de lado los postulados neoplatónicos que imperaban para el arte al que, Platón en República $X_{598b_1c_4}$ le había asignado la condición de ser la copia de una copia o en el mejor de los sentidos, una mentira, un engaño, no obstante, es posible pensar que Alberti más que dejar de lado dichos postulados los matiza, sobre todo si se tiene en cuenta que Platón en X_{602d_8-12} y más adelante en X_{603a_5-6} hace un reconocimiento interesante al arte de los artistas que miden y calculan y es que el arte que deviene de la opinión al margen de la medición a diferencia del que deviene de la opinión según la medición tiene origen en la mejor parte

del alma precisamente en razón a que confía en la medición y en el cálculo, reconocimiento que, en primera y última instancia, no riñe con las aspiraciones científicas del nuevo arte.

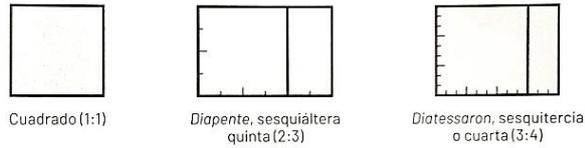
Hacer énfasis en esa última precisión es importante porque anuncia con posibilidades de acierto el fenómeno estético florentino que permite contar con aristas cuya formación será eminentemente científica, caso de Leonardo, así como con artistas que, como ya ha sido señalado en 1.1.2.1.1., proclives al sincretismo, evidencian en su obras influencias de carácter científico a la vez que de índole neoplatónico, caso de Miguel Ángel, sin que esto pueda significar un desvalor de los logros de Alberti, de quien son ostensibles los sustentos teóricos para que el arte y el artista puedan adscribirse con plena independencia a una u otra corriente estética.

Alberti en su *Tratado de la Pintura (De Pictura)* (1827), brindó elementos importantes para que los artistas tuvieran insumos para experimentar y hacerse a un conocimiento de los principios de su hacer más científico, en coherencia con ello definió el cuadro o la superficie de papel como una ventana por la que se captaba la realidad y describió paso a paso la manera cómo establecer el punto de vista más pertinente para ser apreciada la composición y en donde insiste a los artistas en la imposibilidad de que el arte significativamente apreciable sea posible en ausencia de la geometría al decir que será condición necesaria para que una obra sea bella el que cuente con armonía y proporción, dicha necesidad aplica para las artes visuales quienes a la manera de las artes audibles deberán contar con estructuras matemáticas.

Aunque debe evitarse extensiones innecesarias, es importante resaltar algunos datos del texto *De re Aedificatoria* (1450 – 1485), citado en González Urbaneja (2019), donde planteaba tres formas para cada uno de los tamaños de las plantas de los edificios en cuanto fueran pequeñas, medianas o grandes, así:

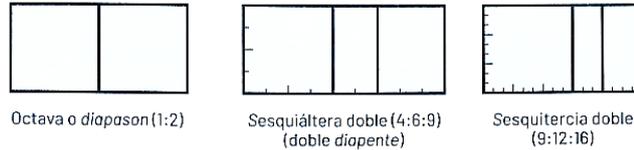
Para las plantas pequeñas:

Gráfica 4. Tamaños plantas edificios 1



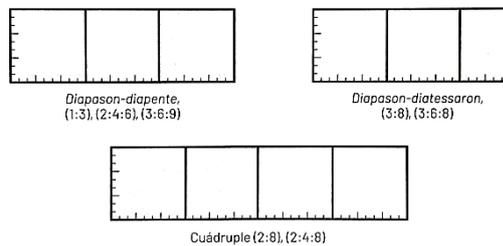
Para las plantas medianas:

Gráfica 5. Tamaños plantas edificios 2



Para las plantas grandes:

Gráfica 6. Tamaños plantas edificios 3



A partir de estas consideraciones de carácter geométrico, Alberti concibe la idea de la fachada para la iglesia *Santa María Novella* (Florencia, 1470) donde se certifica la aplicación de la proporción 1:2 (1 en 2), que en términos musicales se considera una octava óptima para edificaciones medianas.

Imagen 17. Aplicabilidad de la tesis de los tamaños arquitectónicos



La composición entraña la proporción 1:2 para medianas edificaciones, en ella se observa la preocupación de Alberti por la simetría extrema que hace uso de dos cuadrados para la base e igualmente dos para la parte superior y uno centrado, el otro corresponde a la sumatorio de los ½ cuadrados que llenan los extremos.



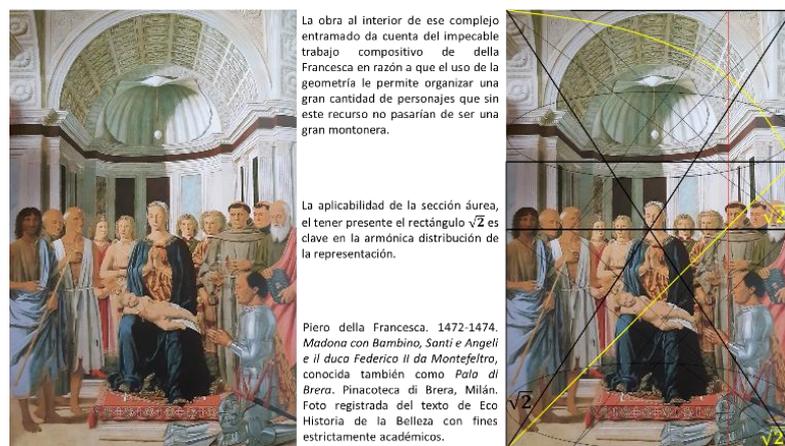
Alberti. Santa María Novella. Florencia, 1470. Imagen tomada (Zalama 2020, 81), por su parte los dibujos arquitectónicos se tomaron de (González Urbaneja 2019, 31) con fines única y exclusivamente académicos.

Piero della Francesca (1416-1492) considerado uno de los hombres fundamentales en los logros del Renacimiento, su gran talento de dibujante y pintor, sumado a su genialidad en matemáticas le posibilitaron integrar en su composiciones artísticas la más sublime armonía y proporción, sus obras contienen sofisticados y elaborados principios de la geometría, ya que, al decir de él “en la geometría subyace la piedra filosofal de la estética.” (González Urbaneja 2019, 7), es reconocida incluso, la presencia de ideas pitagórico-platónicas en sus obras.

En materia de artes, es de significativo valor su *Prospettiva Pingendi* (1474) o en español *Perspectiva en la pintura* en cuanto a que es una obra que contiene todos los principios de la perspectiva aplicada, tanto al paisaje y al dibujo de fachadas e interiores arquitectónicos, como a la figura humana, introduciendo en cada capítulo y paso a paso la forma de abordar los problemas espaciales y de luz que implican las composiciones.

Esa manera de impregnar de geometría sus composiciones en razón a que es la piedra filosofal de la estética se ve reflejada en obras de exuberante belleza como su *Pala di Brera*, que a continuación ha de analizarse.

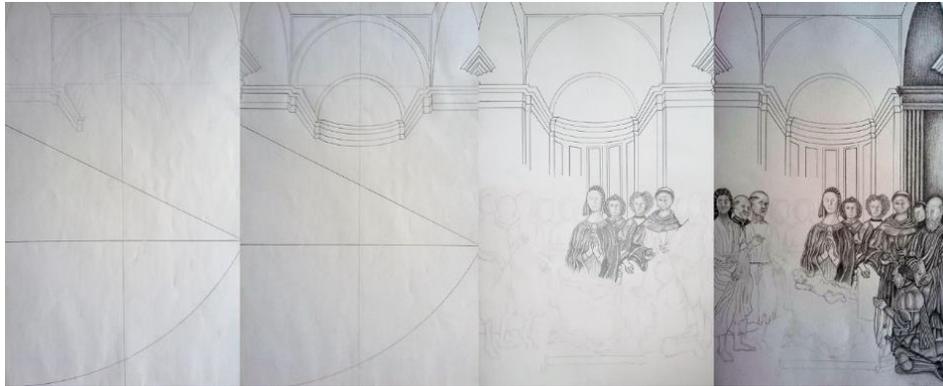
Imagen 18. *Retablo de Brera* de Piero della Francesca intervenido por el autor de la tesis



La obra exige atención a cada detalle, todo en ella está racionalmente ubicado, nada se deja al hacer, el compromiso estético está sujeto a la aplicabilidad de los principios de la perspectiva a un punto tal que le permite lograr amalgamar esa sensación de profundidad que inicia en paredes laterales planas para

terminar en una superficie redondeada, asunto que no es fácil de lograr si no se tiene el conocimiento, el excelente dominio de la luz le aporta pertinentemente a esos complejos volúmenes que impone la edificación.

Imagen 19. Dibujo estudio sustentación geométrica Retablo de Brera



Por otra parte, la experiencia¹⁹ autoriza comentar que ese entramado de líneas que, pueden para algunos resultar superfluas y para otros generar confusión, resultan fundamentales para proporcionar 13 personas que, entre columnas, vitrales y adornos, pueden, si se dejan a la intuición o al azar, resultar en una aglomeración desagradable a la vista, precisamente el uso de la geometría le permite al artista el control de la realidad, ponerle límites a la inconmensurabilidad a la que ya se había hecho referencia líneas arriba, de esa realidad, además y de manera significativa, le permite imprimirle contenido a la obra en cuanto a que la composición implica, en primer lugar, la escogencia consciente de sólo un pedazo de realidad, en segundo lugar, decir desde esa específica escenografía escogida.

Imagen 20. Dibujo estudio sustentación geométrica Retablo de Brera realizado por el autor de la tesis

¹⁹ Dibujo realizado por el autor de la tesis con el objeto de entender y recrear en la práctica la excelente composición de Piero della Francesca.



Unido a este interés del que se ha venido hablando y, apoyados en los aportes de Blasco (2019), se encuentra el trabajo de Luca Pacioli (1447-1517), reconocido también por sus notables conocimientos en matemáticas y su cercanía a Alberti, Piero della Francesca y da Vinci, en su obra *Summa de arithmetica, geometrica, proportioni et proportionalita* (1494) hace, como su nombre lo indica, una sumatoria de temas matemáticos obviamente, algunos incluso de diversos autores, con el objeto de articularlos y direccionarlos en aras de que, desde la ciencias exactas, auxiliien a las ciencias humanas; es decir, les sirvan de soporte científico a algunas de las explicaciones que se estaban dando, básicamente en materia de espiritualidad.

En razón a ello el texto en mención de una forma muy didáctica intenta brindarle explicaciones científicas a temas de índole divina que para la fecha preocupaban a la filosofía, la teología, la religión, al arte, los artistas y a él mismo, pues no puede olvidarse que Pacioli contó con formación en teología y que incluso se hizo fraile Franciscano, así las cosas, no extraña entonces que dentro del marco de ese señalado interés al que se ha hecho referencia al inicio del párrafo, no sólo cargue de religiosidad asuntos de índole matemática, sino que permita el ingreso al misticismo y el esoterismo típico de la escuela pitagórica y que de esta manera estimule en los artistas la juiciosa aplicación de la geometría con contenidos místicos en sus obras.

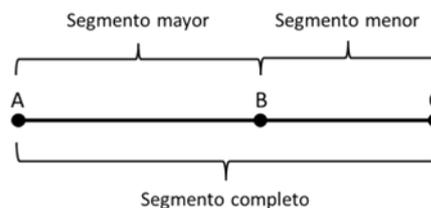
El señalado carácter místico de algunos temas matemáticos se hace evidente en el acápite donde trata de la *divina proporción* o, *sección áurea*, *razón áurea* y *razón extrema y media* para otros pensadores como es el caso de da Vinci y el mismo Euclides que marcan la diferencia, allí retrotrae algunos de los tópicos

que componen la gran obra de Euclides conocida con el nombre de los *Elementos de Euclides* (300 a.C.), fundamentalmente lo que tiene que ver con lo consignado en VI, 3 de dicha obra, proporción que considera es divina en razón a las profundas y estrictas correspondencias que encuentra con los atributos de Dios.

“Una línea recta se dice que está cortada en razón extrema y media cuando la recta completa es al segmento mayor como el mayor lo es al menor”.

Para lograr un acercamiento a la comprensión de la definición euclidiana y ante todo la forma cómo aplica dentro de una obra específica urge la recreación hasta donde se pueda en un lenguaje un tanto coloquial que, sin faltar a la rigurosidad, desmitifique un tanto su contenido matemático, así las cosas ha de iniciarse diciendo que:

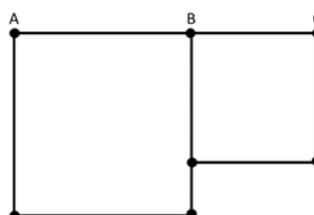
Hace referencia la definición a una línea en los siguientes términos:



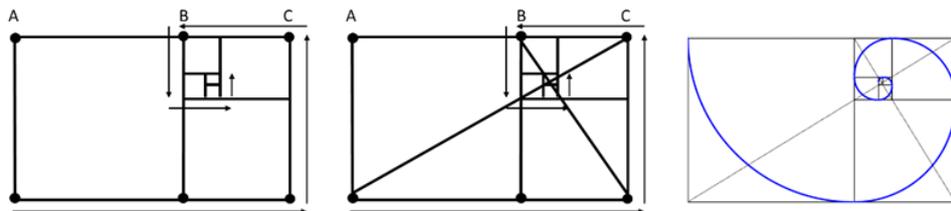
En tratándose de una razón se tiene que el segmento completo AC es al segmento mayor AB como el segmento mayor AB es al menor BC ; es decir:

$$\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC}$$

Atendiendo a que se sabe que el segmento mayor y el segmento menor tiene una medida X , se puede, sin correr el riesgo de alterar el principio euclidiano, acudir a considerar que son esos segmentos AB y BC , respectivamente las bases o las alturas de un cuadrado, así:



Con lo conseguido, el resultado sugerido no se hace esperar, el procedimiento arroja como resultado lo que se conoce como *rectángulo áureo*, del que ya es fácil concebir, por repitencia del procedimiento la serie de rectángulos áureos que lo comprenderán y que evocarán la famoso *espiral logarítmica*, también llamada “*espiral de Durer*” vinculada a los dos rectángulos áureos que están inscritos dentro del rectángulo áureo que, gobierna según el esoterismo pitagórico, muchas de las formas vegetales y animales en las que muchas veces se mantiene inmutable.



Es importante decir que algunos artistas se valen geoméricamente del rectángulo áureo con la consecuente secuencia de la espiral de Durer, no obstante otros acuden al procedimiento matemático de multiplicar el alto y el ancho por el número áureo, ahora ¿Qué es el numero áureo y dónde surge?

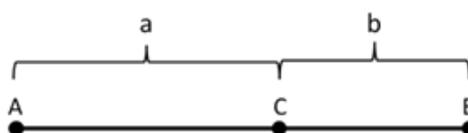
Líneas arriba se había hablado del segmento que recrea el concepto de razón extrema y media.



Si en conexidad con lo consignado por Blasco (2019) se considera que $AC = a$ y $CB = b$, y atendiendo a que la definición dice “Una línea recta se dice que está cortada en razón extrema y media cuando la recta completa es al segmento mayor como el mayor lo es al menor, además que dicha definición se concreta en

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$$

Ahora reemplazando como lo indica el considerando, se tiene que:



Luego si $\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$ entonces $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$, y si se realiza la operación se sigue que $\frac{a}{a} + \frac{b}{a} = \frac{a}{b} \rightarrow 1 + \frac{b}{a} = \frac{a}{b}$. Si se recuerda ahora que el número que se busca es una razón, esto es, un cociente, es posible pensar que $\phi = \frac{a}{b}$ y, por tanto que:

$$1 + \phi^{-1} = \phi$$

Y convirtiendo esa ecuación en una de segundo grado, resulta que

$$\phi^2 - \phi - 1 = 0.$$

Al resolver esta ecuación se obtienen los valores.

No obstante al tratarse de una ecuación de segundo grado debe echarse mano de la fórmula general para, apoyados en ella, obtener los esperados valores.

$$x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$$

En coherencia con la fórmula se tiene que $a = 1$, $b = -1$ y $c = -1$, reemplazando se tiene:

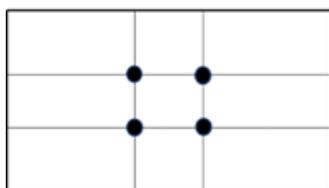
$$\phi = \frac{1 \pm \sqrt{1+4}}{2} \rightarrow \phi = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$$

Del resultado anterior puede descartarse la solución negativa, con lo que queda:

$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2}$$

Que se convierte de esta manera la razón o relación entre magnitudes en un número, que expresado como un número decimal es $\phi = 1.6180339887\dots$, su inverso es $\phi^{-1} = 0.618033987\dots$

Esta razón convertida en número se torna importante porque como ya se expresó es otro método, en este caso, matemático para ubicar la sección áurea así:



La ley de la Sección Dorada puede aplicarse tanto al alto como al ancho del cuadro; el cruce de ambas secciones proporciona el Punto Dorado considerado ideal para situar el elemento principal del cuadro. Mediante un simple cambio en la división de los segmentos el Punto Dorado puede situarse en cuatro lugares diferentes. (Parramón. 1988. El gran libro de la Acuarela. España: Círculo de lectores), 93.

Retomando, aunque es complejo lo tratado por Pacioli, por lo acomodaticio que resultan algunas de las explicaciones en algunos pasajes de su texto, ese querer conciliar lo matemático con lo divino, es altamente significativo porque nos permite extractar lo que es dable considerar pudo haber tenido un efecto directo en el pensar y el hacer de algunos artistas del Renacimiento y que se trae a colación en los siguientes términos, al decir que la proporción en Pacioli es divina porque:

- Es una sola como lo es Dios.
- Así como en la Trinidad hay una misma sustancia para tres personas, de la misma manera una proporción se encontrará siempre entre tres términos.
- Así como Dios la proporción nunca cambia y siempre está en todo.
- Sin proporción nada puede formarse. (González Urbaneja 2019, 84-85).

Esta revaloración del estatus divinal de la proporción por parte de Pacioli, recupera no sólo el carácter místico, esotérico, religioso si se quiere, de la idea de proporción en cabeza de los pitagóricos, sino que revive para los renacentistas todo el valor que tuvo el uso del rectángulo áureo, como método canónico de composición en obras significativas del arte antiguo, caso de la gran pirámide de Keops y el Partenón de Atenas, también del arte renacentista, caso de *El Bautismo de Cristo* y *La Pala di Brera* de Piero della Francesca, *La Santa Cena* y la *Anunciación* de Leonardo da Vinci y la *Creación* de Miguel Ángel.

Para terminar resulta de importancia hacer relevancia en que la proporción en su carácter de áurea como se ve ha fascinado a matemáticos, arquitectos, artistas, poetas y escritores desde tiempos remotos y no ha dejado de fascinar a creadores de tiempos más recientes que, incluso han dejado bellas composiciones que le siguen y seguirán rindiendo culto a esa *proporción* que alcanzó el estatus de divina, a ese respecto Rafael Alberti el gran poeta (1946), no escatima en nada para reverenciar el que es considerado un verdadero milagro divino.

*“A ti maravillosa disciplina,
media, extrema razón de la hermosura
que claramente acata la clausura
viva en la malla de tu ley divina.*

*A ti, cárcel feliz de la retina,
Áurea sección, celeste cuadratura,
misteriosa fontana de medida
que el universo armónico origina.*

*A ti, mar de los sueños angulares,
flor de las cinco formas regulares,
dodecaedro azul, arco sonoro.*

*Luces por alas un compás ardiente,
Tu canto es una esfera transparente.
A ti, divina proporción de oro.²⁰*

2.1.5. La influencia de las matemáticas en la obra de Miguel Ángel

En varios ocasiones se ha hecho referencia a las particularidades que se deben tener en cuenta a la hora de considerar la estética en Miguel Ángel en el sentido de que su obra es subsidiaria de una confluencia ideológica que conjunta contextos espacio-temporales significativamente diversos, ello en razón al carácter renacentista que lo hace escudriñar en su pasado para entender su presente, de allí que cualquier búsqueda a este nivel que pretenda ser exitosa, debe implicar dar cuenta de la mencionada influencia atendiendo a los elementos matemático-geométricas que hacen presencia en la obra de Miguel Ángel ligados a los tres períodos fundamentales que definen su hacer, específicamente antigüedad grecorromana, medioevo y renacimiento, ello bajo la óptica de las cuatro manifestaciones artísticas a través de las cuales se expresó, básicamente, pintura, escultura, arquitectura y poética.

Dicho lo anterior, es posible proceder a identificar las señaladas influencias, además aquellos elementos de índole matemático-geométricos presentes en la obra de Miguel Ángel y, en este sentido, el uso de elementos geométricos en la obra del divino maestro atienden en un principio a las orientaciones de corte neoplatónico recibidas por algunos de sus orientadores, caso de Ficino,

²⁰ Pedro Miguel González Urbaneja. *Grandes ideas de las matemáticas, La matemática en el arte: Geometría, armonía y proporción en el taller del artista.* (Eslovenia: Bonallettera Alcompas, S.L., 2019), 29.

influenciado obviamente por Nicolás de Cusa, con respecto a esa necesidad de experimentar directamente y por sí mismo.

Ese experimentar en directo y por sí mismo, que está unido al rechazo cusoniano al *principio de autoridad*, condujo a Miguel Ángel a subsumir su obra a los primeros criterios geométricos que comienzan a aparecer en sus formas, para las que fue básico al interior de ese contexto manifestar *valores táctiles y sentido significante*, de allí que sea propio de sus obra, por lo menos en las pictóricas, el privilegio por evidenciar la forma cómo responden los cuerpos al movimiento y cómo éste afecta los tendones, asunto experimentado de manera directa en sus disecciones, de allí su énfasis en cuerpos volumétricos, fundamentalmente musculosos y reiterativos en formas redondeadas, en donde la circularidad jugará un papel importante en sus composiciones.

Imagen 21. Fragmento del *Juicio final* intervención 1



Los segundos criterios, aconsejados nuevamente por Marsilio Ficino en cuanto a que es menester que el artista en su formación se aprovisione de las tesis que brinda la filosofía antigua, derivarán en formas cónicas que responden al querer conciliar las formas de los cuerpos con los presupuestos teóricos platónico-aristotélicos que postulan que lo “generado”, caso entre otros, del arte, “debe ser corpóreo, visible y tangible, pero nunca podría haber nada visible sin fuego, . . . ,”²¹ además que todo aquello que aspire a imprimirle movimiento a las representaciones debe recrear la imagen del fuego y así para “*Aristóteles y*

²¹ Platón. Diálogos VI, *Timeo* (Madrid: Gredos, 1992), 174, (31b₄₋₅).

algunos otros filósofos es el elemento más activo de todos y la forma de su llama la más apta para el movimiento de todas.”²²

Imagen 22. Fragmento del *Juicio final* intervención 2



En lo atinente a los terceros criterios, es importante decir que girarán en torno a la idea ficiniana de que sea la forma triangular, en términos de composición, la que se ajusta de manera más precisa al amor de Dios, y en este sentido Miguel Ángel acudirá al ajuste de sus composiciones a dicha forma con el objeto de conciliar su obra con la sagrada aceptación de Dios.

Imagen 23. Fragmentos de la Piedad del Vaticano y de la Piedad florentina intervención 1



En referencia a los cuartos criterios debe considerarse que la obra miguelangelesca, impregnada de antigüedad y medievalidad, en razón a desarrollos teóricos comentados suficientemente, dentro de esa lógica es

²² Gabriel Jaime Agudelo Gutiérrez, “Neoplatonismo Renacentista y Espiritualidad: una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel” (tesis de maestría, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018), 77.

permeada por las tesis matemáticas, cargadas de misticismo, de la escuela pitagórica en cuanto a que se ajusta perfectamente al tema de los *cánones dinámicos* referenciados en Ghyka (1979).

Así las cosas, todos aquellos desarrollos conceptuales que inician con la idea del *número* como principio universal y de la *tetraktys* como ideal de perfección y símbolo de Dios de la escuela pitagórica, hasta la recuperación de Pacioli de la idea euclidiana de sección áurea y su viabilidad en la estética de la época, eso sí y ahora, con contenidos profundamente religiosos, hacen perfecta presencia en la obra del gran maestro renacentista.

Si se considera, por ejemplo el *Juicio Final*, aunque es una obra que sugiere enmarañamiento y confusión al ofrecerse inmensa en movimientos y apabullante en cuanto ese enjambre de personas que flotan en una atmósfera fundamentalmente desesperanzadora en tratándose de un juicio final, es por el contrario profundamente controlada, armonizada y proporcionada por parte del maestro, al punto que en últimas, esa sugerente confusión termina haciendo referencia a la natural confusión que debe experimentar quien es sometido al juicio previo a su castigo final y no a confusión de la obra.

Imagen 24. Fragmento del *Juicio final* intervención 3



La distribución escenográfica del Juicio Final se enmarca perfectamente dentro del dodecaedro pitagórico, pero sustentado a partir del hexágono, figura geométrica con la que Miguel Ángel se emparentaba más en razón a su fe, pues la habitualmente aceptada por los pitagóricos del pentágono, es muy cercana a la simbología satánica.

Nótese como toda la escenografía encuentra real sentido cuando es sometida al marco que le impone la normativa geométrica.

Miguel Ángel. Juicio Final. En <https://www.artemiguangel.com/pintura/obra-pictorica/> (Consultada el día 6 de diciembre de 2021, intervenida y usada exclusivamente con fines académicos.

Cuando se verifica en ella que su entramado escenográfico se enmarca dentro del dodecaedro, del que Dios se sirvió para componer el orden final de todo (Ghyka 1979, 89), se entiende que una figura de esta naturaleza y con semejante

contenido la use Miguel Ángel de manera consciente como instrumento para dotar de orden lo que naturalmente en su esencia de juicio adolece de él y ¡Oh maravilla! Cuando se observa la obra teniendo en cuenta este ingrediente, definitivamente atrae, atrapa, ingresa al espectador a la escena y lo extrae de ella atendiendo a un vitalismo magistralmente hermoso.

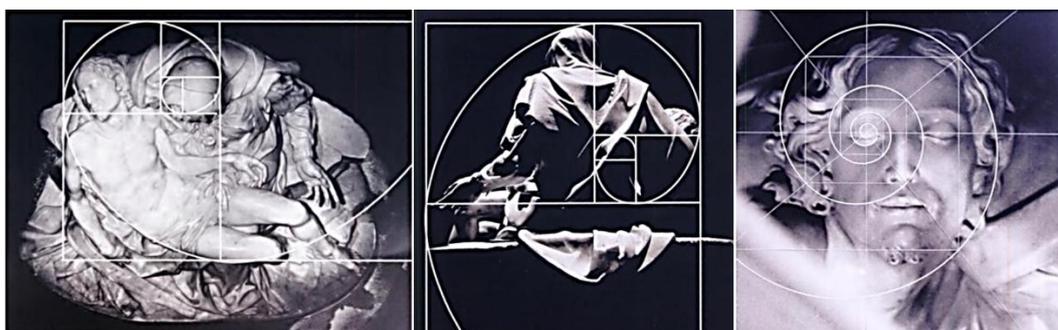
Es impresionante la forma como Miguel Ángel aplica juiciosa y conscientemente los conceptos geométricos que filósofos, teólogos y místicos le aportaron, el carácter radial impreso al tratamiento de la luz y la escena es de una exquisitez exuberante, las relaciones proporcionales entre los personajes se ajustan atendiendo a la lógica del hexágono interno y el dodecaedro externo, cada escena se enmarca dentro de las formas triangulares que sustentan la figura geométrica atendiendo al objeto de un artista tocado en su sí mismo que dota su obra, entre lo hermoso, de lo más hermoso, es un ingrediente que le permite impregnar de supremo orden lo que en esencia sugiere desorden.

Del ejercicio aplicado al *Juicio Final* puede evidenciarse que Miguel Ángel hizo uso particular de la geometría en cuanto a lo significativo del momento, debía denunciar los males en los que había caído la iglesia y con ella Florencia, pero igual que Dante se trataría de una denuncia responsable con la espiritualidad que debía contener a la hora de ser asimilada por el mundo futuro al que obviamente querían seguirle hablando a través de la continua presencia de sus obras.

En tratándose de la escultura y de manera similar que en la pintura, existen desde estas pesquisas, dos razones importantes para que aplique el concepto de sección áurea, el primero tiene que ver con el hecho de que para Miguel Ángel la escultura es su pasión, es la expresión donde él encuentra la vitalización de su arte y la posibilidad de decir desde el alma, la escultura es para él la plétora de su satisfacción personal y espiritual y ella es seguro instrumento a través del cual él puede manifestar su espiritualidad de manera eficaz, de allí que pueda ser posible que el gran maestro, por lo que ya ha sido mencionado, su pasión, haya impreso el sello espiritual de la sección áurea en algunas de sus obras escultóricas, no en todas, por asuntos que se desarrollarán más adelante.

Si a dicha observación, se le anexa el hecho de que en materia de tridimensión es más factible que pueda hacerse la revisión que busca la aplicabilidad de la sección áurea en cuanto permite tomas fotográficas desde varios puntos de vista, es posible que puedan existir resultados exitosos, por demás creíbles, con este proceder, para reforzar lo expresado, se invita a la observación atenta de la siguiente imagen.

Imagen 25. Fotografías tomadas por Roberto Hupka a la *Piedad del Vaticano*



En el libro de Pablo Tostado titulado "*La Composición Áurea en las Artes Plásticas*" hay ejemplos extraordinarios pertenecientes a esculturas y monumento del autor.

En un estudio reciente sobre *La Piedad*, de Miguel Ángel, Roberto Hupka, durante el viaje de esta obra desde la ciudad de Washington hasta Italia, realizó 5.000 fotografías de la misma, que utilizó para realizar una exposición en el mes de marzo de 2004 en la entrada de la iglesia de San Pedro, Roma.

El señor Luc Leguai estudió utilizando la sección áurea y efectivamente encontró coincidencias bastante interesantes que permiten inferir que el gran maestro renacentista aplicó de manera juiciosos estos principios matemáticos al interior de la composición de algunas de sus obras.

(<https://acortar.link/LW8Bpe>, consultada el 21 de noviembre de 2021).

Las fotografías, se encuentran impresas en un texto del profesor Roberto Sampaolés, en dicho texto él hace uso de unas fotografías tomadas por un señor llamado Roberto Hupka y señala el estudio que hiciera el señor Luc Leguai acerca de la posible aplicabilidad de dicho concepto a la *Piedad del Vaticano*, resultando de dicho procedimiento unas coincidencias bastante convincentes, a partir de lo que la observación puede evidenciar.

El tema de la piedad para Miguel Ángel fue profundamente significativo, incluso a él le dedicó una serie de esculturas, cuatro en total, lo interesante de esta dedicación es que esconde en su transcurso unas señales evolutivas y progresivas a nivel espiritual bastante importantes para la estética, de ellas, como ya ha sido señalado, se dará cuenta pertinente en el capítulo asignado a este menester, no obstante es importante señalar que, de la serie de Piedades, a la *Vaticana* Miguel Ángel le asignó una alta carga de espiritualidad en clave matemática que le fue restando a las otras Piedades, a las que les imprimió un

elemento estético de índole espiritual diferente, si la *Piedad Vaticana* la dotó de la forma triangular sugerida en su momento por Ficino y el rectángulo áureo herencia del misticismo de los pitagóricos y de la religiosidad de Pacioli, a la *Piedad Rondanini* le quitó todo asomo de geometrización, es esencialmente una renuncia del artista a dejarse enmarcar por las formas convencionales para aceptar, en un silencio ruidoso, que hay otras formas, en clave tomasino-agustiniana, que también son agradables a Dios por ser parte de su creación.

Imagen 26. *Piedad del Vaticano y Piedad Rondanini* intervención 2



En razón a lo hasta aquí expresado, la deformidad tendrá presencia en la obra de un artista como Miguel Ángel, amante en principio de la perfección y las formas bellas propias de la estética grecorromana, en razón a que la influencia ideológica que lo mueve está suficientemente impregnada de religiosidad, desde allí, si se permite el término, es que debe entenderse su desgeometrización o esa especie de geometría informal.

En síntesis, lo hasta acá desarrollado permite defender la idea de que en escultura en Miguel Ángel es posible certificar que usó de la geometría en sus obras, haciendo claridad que se trata de un uso profundamente consciente e intencional para dotar de contenido su obra, que lo llevó incluso a valerse indistintamente de una idea de belleza diferente según se tratase de lo que a través de esas formas quería expresar o denunciar, por eso no extraña que dicha geometría transite de una geometría formal (sustentada en la forma) hasta una geometría bastante sui generis que admite rotularse como informal (sustentada en lo informe).

Dentro de la órbita de la arquitectura, es posible declarar que es bastante oscura la posibilidad de certificar la presencia de elementos de índole matemático-

geométrico, por lo menos en el ámbito al que se circunscribe el objeto de esta indagación, en cuanto a que la mayoría de los proyectos arquitectónicos en los que se sabe Miguel Ángel participó algunos fueron interrumpidos una vez iniciados para emprender con urgencia otros encargos o por asuntos inherentes a los conflictos sociales que se estaban dando en la época, un caso por ejemplo, es el sucedido con el proyecto de la Biblioteca Laurenciana, encargada por Clemente VII en el año 1524, interrumpida en 1527 en razón a la invasión de las tropas de Carlos I de España y la consiguiente expulsión de los Médicis de Florencia, más al encargo en 1534 de la pintura del *Juicio Final* en la Capilla Sixtina, estos señalados inconvenientes limitan su participación a muy pocas partes del proyecto en el que se destaca el diseño de las escalas, pero en donde son muy exiguas las posibilidades para extraer desde una hermenéutica responsable toda la carga de elementos significantes que nos permitan construir teoría pertinente a este objeto investigativo.

Con otros proyectos como el de la reconstrucción de la Basílica de San Pedro, del que se reconoce es mucho lo que el diseño final le debe a Miguel Ángel o el proyecto de reordenación del *Campidoglio* sucede algo similar, en general son proyectos donde intervinieron muchos arquitectos, por ende, confluyen en dichos proyectos muchas y muy diversas ideas estéticas, de allí que se hayan dado bastantes modificaciones a las ideas originales de cada uno de los arquitectos participantes.

En el proyecto del *Campidoglio*, por ejemplo, participaron Miguel Ángel, Tommaso del Cavalieri, Girolamo Rainaldi, Giacomo della Porta, Vignola, Martino Lunghi y Giacomo del Duca, en razón a ello de Perogrullo resulta expresar que todas estas intervenciones tendrán que afectar la presencia de Miguel Ángel, sus ideas, sus querer y aspiraciones en un proyecto que, aunque guarda algo de sus diseños, necesariamente desdibuja todo lo que tiene que ver con el contenido del que en determinado momento él quiso dotar su obra, una muestra de ello es la modificación del diseño del pavimento que, de una forma circular, original de Miguel Ángel, se traslada a una forma ovalada transformando desde todo punto el contexto del uso del mencionado diseño.

Recuérdese que se está frente a artistas para los que cada cosa en la obra significa y no puede significar lo mismo, en términos de geometría para un artista que conoció el neoplatonismo y el pitagorismo un círculo, que un óvalo, esta transformación en el diseño obligatoriamente transforma y de manera ostensible los significantes de la obra en mención.

Imagen 27. Tomas aéreas del *Campidoglio*



Dibujo del Campidoglio, grabado del original por Etienne DuPérac en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/3950997?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=campidoglio&offset=0&rpp=20&pos=6> y <http://2.bp.blogspot.com/-Z08zP7e8Bi8/Tri5-3dc9ri/AAAAAAAAACgE/lw7Po2sss10/s1600/campidoglio2.jpg> (Consultado el 26 de noviembre de 2021, con fines exclusivamente académicos).

No obstante y a pesar de los señalados inconvenientes, está permitido considerar que sigue siendo significativa para esta investigación el proyecto urbanístico en comento por las circunstancias en que se gestó, al decir que los móviles de su reconstrucción evocan el antiguo sentimiento nacionalista que llevó a los renacentistas a volver atrás para recuperar el esplendor de Roma como imperio universal, génesis de toda la producción científica y teórica que ha definido ideológicamente, tanto a humanistas, como artistas de dicho período.

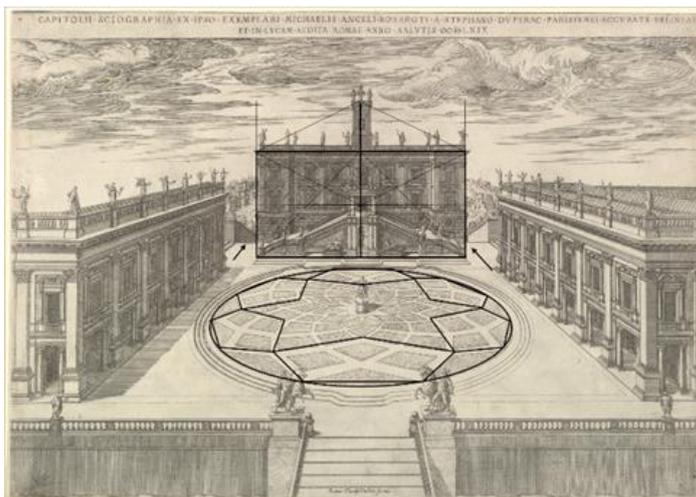
Así las cosas, considérese la presencia de algunos de los conceptos matemático-geométricos de los que se ha venido hablando, fundamentalmente en el dibujo que sobre el proyecto realizó el gran maestro y que grabó del original, para beneficio de la cultura universal, el arquitecto Etienne DuPérac, dibujo sobre el cual habrá de realizarse el análisis en aras, dentro de las posibilidades, de no distanciarse mucho de las ideas que pudieron haber influenciado al gran maestro renacentista.

El proyecto de reordenación del *Campidoglio* se realizó a solicitud del papa Paulo III en razón a que, para la época en que “Carlos V visitó a Roma en el año 1536

y quiso subir a las famosa colina, consagrada a los triunfos imperiales, tuvo que dar un largo rodeo por la parte del Foro”²³, a raíz de lo incómoda de la situación, el propósito “de un grupo de artistas y humanistas fue devolver a su antiguo esplendor a la colina capitolina”²⁴, emblema del poder de la antigua Roma.

La imagen en principio se ofrece armoniosa, cohesionada como un todo, pero sin cerramientos que impidan la libre circulación; es decir, la propuesta miguelangelesca, sin abandonar los principio estéticos que lo mueven, es funcional en cuanto el proyecto urbanístico estaba destinado a albergar gran masa poblacional al tratarse de un lugar de amplia actividad política y al mismo tiempo vitalizar las funciones públicas para las que el lugar estaba destinado, de allí que el todo arquitectónico se conciba alrededor de una amplia plazoeta y que las construcciones planteen la sensación de conexión sin conectarse realmente para permitir el tránsito, es un lugar donde el movimiento fluye y aunque no renuncia a la majestuosidad, evita ser un conjunto aplastante.

Imagen 28. Grabado original de Miguel Ángel sobre la proyección arquitectónica del Campidoglio donde se verifica el trazado del dodecaedro sustentado a partir del hexágono



Dibujo del Campidoglio, grabado del original por Etienne Dupérac en: <https://www.metmuseum.org/art/collectio/search/3350997/searchField=All&sortBy=Relevance&it=campidoglio&offset=0&use=20&page=5> (Consultado el 26 de noviembre de 2021, con fines exclusivamente académicos).

En referencia al dibujo de Miguel Ángel, en buena hora recuperado por DuPérac, puede decirse, a partir de la intervención hecha a la ilustración, que se inscribe

²³ Giovanni Papini, Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo (Barcelona: Editorial Aguilar, 1950), 474.

²⁴ Ibid. 474.

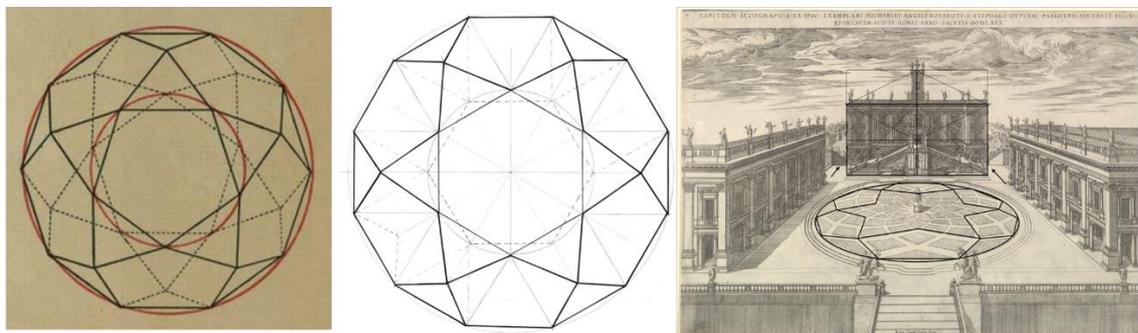
dentro de intenciones geométricas significativamente acordes con las influencias ideológicas que afectan el proceder artístico del gran maestro.

Es evidente que en la ilustración en comento se puede verificar el uso de la sección áurea en la parte que recrea el *Palazzo Senatorio*, que al encontrarse dibujada de manera frontal hace posible el análisis, se tiene presente también el rectángulo $\sqrt{2}$ que es clave en la armónica distribución de la representación de las formas, resalta por su parte el uso de una de las formas propuestas por Alberti en *De re Aedificatoria*, específicamente la que está destinada para las plantas medianas que se conoce con el nombre de *octava* o *diapasón* y que hace referencia a la escala musical de los pitagóricos.

Sin embargo es altamente significativo para el objeto que moviliza esta investigación el trazado en el pavimento o adoquinado que funge como diseño para la plazoleta central de la propuesta urbanística del original de Miguel Ángel en tanto de este insumo vital puede extractarse lo siguiente:

Aunque el diseño se ofrece, discretamente estilizado, no le es posible ocultar que en esencia se trata de un dodecaedro (dodecágono tratándose de la figura bidimensional) inscrito en una circunferencia, lo interesante para esta investigación es que es un dodecaedro logrado a partir de un hexágono, no de un pentágono como lo plantea el original concebido por los pitagóricos.

Gráfica 7. Dodecaedro construido a partir del hexágono



Dibujo *Dodecaedro* (Dodecágono) tomado de la portada del texto *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* de Matila C. Ghika (Barcelona: Poseidon 1979).

La imagen de la izquierda corresponde al dibujo realizado por el autor de la tesis a partir del diseño de Miguel Ángel destinado al piso de la plazoleta central del Campidoglio, la ilustración de la derecha ya fue debidamente citado reconociendo lo referente al tema de derechos de autor.

De las razones de esa decisión puede expresarse lo siguiente:

1. La escogencia del dodecaedro como diseño por excelencia para el piso de la plazoleta central del Campidoglio se compadece con la idea eclesial que a nivel

funcional cumpliría el proyecto urbanístico, en razón a que, según Pablo III, recuperara presencia de centro civil de la nueva Roma; ya que, el centro de gobierno estaba en cabeza del Vaticano, de allí que éste se convertiría en el centro desde el cual se podría irradiar a todos los ciudadanos romanos la indiscutible autoridad de la Santa Sede, en los términos así planteados, sustento encuentra el hecho de que Miguel Ángel pensara en añadirle un ingrediente estético con contenido místico que fuera coherente con la dignidad que implicaba el espacio.

Y qué más ajustado a ese querer que el dodecaedro, símbolo que al decir de Ghyka (1979), haciendo eco de Platón (1992), tiene una importancia diferente a la de los demás sólidos platónicos (tetraedro, octaedro, cubo e icosaedro), en cuanto a que “Dios se sirvió de él para componer el orden final de todo”²⁵, y así de manera similar Dios se sirve de la Santa Sede para componer el orden final de toda la administración pública del pueblo romano, así las cosas el mencionado ingrediente y las formas geométricas usadas no pueden en ningún momento considerarse una capricho o responder a un silvestre ímpetu decorativo.

2. La idea que ya se introdujo del uso de un dodecaedro con orígenes en un hexágono, que renuncia a su origen pentagonal como lo conciben los pitagóricos, responde conscientemente a la ideología que influencia a su autor, de manera sucinta, es posible decir del *Campidoglio*, apoyados en el artículo de Blasco (2015), que fue encargado a Miguel Ángel por Paulo III, encargo que se cumplió de manera discontinua por los constantes compromisos en los que al artista se le embarcaba, *Juicio Final* entre 1536 – 1541, *Palazzo Farnese* en 1546, *Campidoglio* entre 1536 – 1537 consistente en la modificación de la altura a nivel más acorde a la visual humana, entre 1538 – 1554 sobre el acceso principal al *Campidoglio*, la remodelación de la escalinata que conduce al Palacio de los Senadores y algunas intervenciones a las esculturas, básicamente cambios de algunas y traslados de otras, entre 1561 – 1564 período de consolidación y

²⁵ Matila C. Ghyka. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (Barcelona: Editorial Poseidón, 1979), 89.

unificación del proyecto urbanístico como un todo funcional para uso de la civilidad, en donde fue muy escasa, casi nula, la intervención física del maestro que fallece en el año 1564.

Coherentemente con lo dicho, lo significativo de este recorrido es que el proyecto urbanístico en mención abarca un lapso espacio-temporal importante de la vida y la obra de Miguel Ángel, inclusive está ligado a la etapa de madurez del artista y muy estrechamente a los momentos de mayor conmoción interior en cuanto a sus dolencias espirituales en torno a las posibilidades de salvación de su alma estando tan cercano su deceso; es decir, el pleno crepúsculo del mencionado proyecto es también el crepúsculo ideológico del maestro que ya es esencialmente religioso, es el tiempo de Dante y Savonarola que habitando en su conciencia le enervan su fe, pero una fe trágica e imperiosa, de acción, más que de la sola oración, es momento de rehacer el corazón para abrazar una muerte responsable con el destino del alma.

Lo manifestado, para contextualizar y dotar de sentido, obviamente desde esta perspectiva investigativa, el privilegio de Miguel Ángel de un dodecaedro concebido a partir de un hexágono, sobre el proceder que concibe el dodecaedro a partir de un pentágono en la esfera del pitagorismo y es que no es dable desconocer que en este pentágono se inscribe la estrella de cinco puntas, imagen cargada de profundo misticismo y de magia, imagen de la que se dice que bien usada es plétórica en beneficios, no obstante mal usada es génesis de las mayores desgracias, al respecto se dice que:

“El pentagrama es la figura, por excelencia, que se emplea en los conjuros y que confiere, al que sabe servirse de ella, el conocimiento supremo, aunque mal empleado a propósito, sobre todo como pentagrama negro o maléfico, invertido, con dos puntas para arriba (como la cabeza de un macho cabrío), puede desencadenar la furia de los demonios.”²⁶

Imagen 29. Macho cabrío con ilustración del pentagrama invertido

²⁶ Pedro Miguel González Urbaneja. Grandes ideas de las matemáticas, La matemática en el arte: Geometría, armonía y proporción en el taller del artista. (Eslovenia: Bonallettera Alcompas, S.L., 2019), 96-97.



Imagen del macho cabrío que desencadena la furia de los demonios por torcida utilización del pentagrama. Tomada del texto de González Urbaneja "Geometría, armonía y proporción en el taller del artista", para uso exclusivamente académicos.

Una imagen que arrastra tan oscuro significado, indeseable de todo punto para alguien que se siente pecador, que teme por su alma y busca con la redención de sus culpas, al decir de Savonarola, rehaciendo su corazón para ser agradable a Dios, no va a ser la imagen que quiere Miguel Ángel para su obra, mucho menos en tratándose de la asignada al centro desde donde la Santa Sede ejercerá, desde la civilidad, la administración política de la espiritualidad de Roma, de allí, que admita pensarse que el gran artista plantea el que sea la estrella de seis puntas, que evoca en su significado la estrella de David, símbolo de manera general de la conjunción de la energía del cielo y la tierra; es decir, la armonía que matemáticamente enlaza esos dos triángulos equiláteros, es la armonía que enlaza las cosas de la tierra con los principios celestes.

En síntesis, es evidente que hay un uso de la geometría en la arquitectura miguelangelesca, contentiva de elementos espirituales áureos que denotan que el gran maestro, no sólo fue conocedor con solvencia del tema, sino que fue usuario del contenido místico de estos elementos estéticos y los usó con conciencia de sí, como haciendo parte de aquello que se insiste es dable llamar epistemología de la espiritualidad y que es objeto fundamental de esta investigación.

2.2. La luz y su influencia en el arte

Del concepto de luz dice Insaurralde (2018) que comienza a hacer presencia en la estética del arte a partir, del medievo, específicamente con el uso del vitral en las iglesias del gótico en su carácter de elemento estético símbolo de la divinidad.

En la órbita del simbolismo, la luz es evidencia de entendimiento, razón, vida, salvación y bien, a la luz precisamente hace referencias significativas la Biblia, por ejemplo, en Génesis 1, 1-5.

“En el principio, cuando Dios creó los cielos y la tierra, todo era confusión y no había nada en la tierra. Las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas.

Dijo Dios “haya luz” y hubo luz. Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas...”

Desde otra perspectiva ha significado la luz, ausencia, como un dar la espalda a la luz, en otras palabras también muerte espiritual.

“En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba ante Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba ante Dios en el Principio.

Por Ella se hizo todo, y nada llegó a ser sin Ella. Lo que fue hecho tenía vida en Ella, y para los hombres la vida era luz. La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la impidieron.

Vino un hombre, enviado por Dios, que se llamaba Juan. Vino para dar testimonio, como testigo de la luz, para que todos creyeran por él. Aunque no fuera él la luz, le tocaba dar testimonio de la luz.

Ella era la luz verdadera, la luz que ilumina a todos los hombres, y llegaba al mundo. Ya estaba en el mundo, este mundo que se hizo por Ella o por Él, este mundo que no lo recibió.

Vino a su propia casa, y los suyos no lo recibieron; pero a todos los que lo recibieron les dio capacidad para ser hijos de Dios.” (Jn. 1. 1-2).

En Juan, 8, 12 en la luz se manifiesta Dios de la siguiente manera:

“Yo soy la luz del mundo. El que me siga no caminará en tinieblas, sino que tendrá luz y vida.”

El mismo apóstol sostiene de una forma más contundente y lapidaria que:

“La luz vino al mundo, y los hombres prefirieron las tinieblas a la luz, porque sus obras eran malas. Pues el que obra el mal odia la luz y no va a la luz, no sea que sus obras malas sean descubiertas y condenadas. Pero el que hace la verdad va a la luz, para que se vea que sus obras han sido hechas por Dios.” (Jn. 3. 19-21).

Atendiendo a la aspiración de recrear lugares que evocaran lo divino es que se permitirá el ingreso de chorros de luz a los templos a partir de excelentes ventanales, así mismo como se privilegiará sapientemente el tratamiento que dirá con su abundancia de las bondades que se quieren exaltar por parte los artistas o con su disminución o con su cercanía a la oscuridad de los horrores que se quieren evitar.

Eco (2017) se refiere al tema de la luz haciendo énfasis en el hecho de que en momentos de la historia donde la luz eléctrica aún no se ha conquistado, curiosamente se recree en las miniaturas medievales ambientes abundantes en luz cuyo origen no pareciera devenir de la natural oscuridad en la que habitaban las gentes, no obstante resalta el recurso técnico usado por los artistas para superar los habituales ambientes de oscuridad consistente en el uso “de colores puros, caso de rojo, azul, oro, plata, blanco y verde, sin matices ni claroscuros.

La Edad Media juega con colores elementales, con zonas cromáticas definidas y enemigas del matiz, con la aproximación de tintes que generan luz por la concordancia de conjunto, en vez de ser caracterizados por una luz que los envuelva en claroscuros o haga destilar más allá de los límites de la figura..., la luz parece irradiar de los objetos que son luminosos en sí mismos.”²⁷

La *claritas* y la luminosidad se suma a la proporción, para integrar desde la perspectiva tomasina (de Aquino 1900, 389/c. 39a.8), los requisitos a través de los cuales una cosa puede aspirar a ser bella, de allí que, según Eco se haya sostenido históricamente que uno de los orígenes de la estética de la *claritas* derive indiscutiblemente del hecho de que en numerosas civilizaciones se ha identificado a Dios con la luz, no escaparon a ello algunos pueblos de Asia menor con el Baal semítico, Egipto con Ra, el pueblo persa con su Ahura Mazda, en donde las mencionadas divinidades se relacionaron con el sol o el fuego, trasladadas a la tradición cristiana a través de la idea de luz como Bien de los platónicos y la recuperación de dichas ideas para el mundo occidental por los

²⁷ Eco, Umberto. Historia de la belleza (Italia: Debolsillo, 2017), 100.

neoplatónicos, no sin antes librar una lucha intelectual que logró dotar de belleza algo que, en principio para el mismo Plotino, no fue fácilmente asimilable.

Es prioritario también dejar constancia que en la naturaleza del bien habita la luz, sostiene Agustín que el poder de la luminosidad divina incluida la oscuridad habita algo de luz como una esperanza hacia el bien supremo antes que devenga la tiniebla, en donde la ausencia total de luz se convertirá en una negación a la presencia de Dios (Agustín 1943, 504-505), de la misma manera y en la esfera de este pensamiento, la luminosidad de las creaciones humanas determinarán que dicha obra tienda al bien supremo o no en razón a su abundancia, disminución o ausencia.

No fue sólo la filosofía la preocupada por asignarle estatus de belleza a la luz, a ello también se aportó desde lo político en cuanto a que la luz se asimiló a la riqueza como poder que debía protegerse de pobres y desheredados haciendo parte del mantenimiento del orden social que, ya había sido dicho, fue establecido por la voluntad de Dios, oro en la ornamentación general de las Iglesias, colores brillantes, oro, piedras preciosas resplandecientes para vestuario y accesorios de sacerdotes, oro en armas y armaduras, piedras preciosas, además de oro en vestuario y accesorios de los nobles señores, son elementos que convertidos en símbolos de poder postulan una estética de la luminosidad en la órbita de lo político.

En su *Comedia* Dante emplea recursos estéticos tales como, la oscuridad y la luz en relación con los sentidos de la vista, el tacto, el olfato y el oído, ello en la órbita del uso del miedo, el terror, la pena, haciendo parte de esa estética que en contexto define al medieval. El recurso de la oscuridad y de la luz hace suficiente presencia en el magistral poema medieval, al punto que recrea el destino que le espera a los seres humanos una vez se deja de existir, a su vez describe la experiencia espiritual de las almas que, por sus obras en vida, merecerán un espacio en el infierno, en el purgatorio o el paraíso, el tema en general deja en evidencia el eterno compromiso de cada hombre con su sí mismo.

Por otro lado, Dante plantea el tema del bien y del mal, y de la responsabilidad del hombre con la sociedad y con su compromiso con el libre albedrío, compromiso del que dependerá el destino de las almas una vez trascendida la vida material.

¡Oh, inmensa gracia que me permitió
clavar mis ojos en la luz eterna
hasta agotar la fuerza de mi vista!
En su profundidad vi que se encierra,
cosido con amor en un volumen,
todo lo que despliega el universo: ..., (*Par.*, XXXIII, 806)

Luz inmensa ofrecida a las almas proclives al decir de Poliziano (2007) que en la competencia de la vida han alcanzado estatus intelectivos supremos y así las cosas “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,” en ese coqueteo que permite a la vista chispazos lumínicos de infinito, estrategia divina para suavizar el enceguecimiento que naturalmente produce la luz a fin de que se pueda leer partes de ese divinal libro contentivo de los principios del universo.

En cuanto a la luz en la obra de Miguel Ángel, debe acudir a una obra que no haya tenido las intervenciones que a la fecha ha tenido el *Juicio Final* para analizar en ella si el trabajo lumínico del artista se ajusta a ese tratamiento que en algún momento de la historia caracterizó al período medieval influenciado, como ya se ha expresado, por ese matiz divino que se le imprimió a la luz y del que el Buonarroti tuvo conocimiento a través del acercamiento a su admirado Dante.

La obra que lleva por título *Tondo Doni* se plantea en el marco de un ambiente pletórico en luminosidad, se expone a la vista del espectador a partir de una escenografía familiar que proyecta sensaciones de cobijo o abrigo, la gama de colores corresponde a una paleta que fundamentalmente echa mano del color azul, plata, verde, rojo, oro, con matices y claroscuros, que aunque no son usados en el período medieval, el gran maestro los usa, pues no puede renunciar

a los conocimientos alcanzados por el renacimiento, pero apoyado en una técnica que renuncia a variar la luminosidad con el uso de colores complementarios para hacerlo quebrando el color con blanco, de esta manera matiza permitiendo que siga predominando el color origen, como bien se puede verificar en la siguiente obra que se ofrece para la identificación de lo manifestado.

Imagen 30. *Tondo Doni*. Miguel Ángel Buonarroti



El artista hace un uso limitado del color, esencialmente, azul, plata, oro, rojo y verde, colores característicos de la pintura del medieval, el rojo y el plata los quiebra con blanco para lograr las gamas platas y rojizas que se apoderan del ambiente general de la obra, que efectivamente controla el uso de matices y claroscuros, haciendo claridad eso sí, en que a diferencia del medieval Miguel Ángel hace uso del matiz, pues no podemos olvidar que es un renacentista, pero los controla en cuanto a que no se plantea en ellos una variación drástica del color predominante; es decir, para variar el grado de luminosidad procede usando blancos, en vez de colores complementarios.

El grado de sutileza que le imprime el maestro a esta obra se distancia de otros momentos en que es enfático en los volúmenes, casi escultóricos que acostumbra para la pintura, acá los moldea de tal manera sincretiza características pictóricas medievales con renacentistas.

Miguel Ángel Buonarroti. Tondo Doni. Galería de los Uffizi, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=76617944> (Consultada el 5 de diciembre de 2021 para uso exclusivamente académico).

Siendo consecuentes con lo analizado Miguel Ángel, a la manera de los artistas de la Edad Media, en términos de luz, juega con unos colores básicos y elementales en donde las zonas cromáticas se definen con absoluto control de los matices y en donde la luz la potencializa la concordancia del gran conjunto, “en vez de como ya fue señalado líneas arriba, ser caracterizados por una luz que los envuelva en claroscuros o haga destilar más allá de los límites de la figura..., la luz parece irradiar de los objetos que son luminosos en sí mismos”. (Eco 2017, 100).

Después del análisis semiótico a la pintura en comento, tiene permiso considerar difícil negar, no sólo el conocimiento que tuvo Miguel Ángel del concepto de luz desde la concepción de la estética lumínica medieval, sino que usó de dicho conocimiento teórico para aplicarlo en el ejercicio práctico de su pintura, confirmando, desde esta perspectiva, que su obra es un fenómeno complejo que

conjunta el presente y el pasado de los hechos, los contextos y las ideologías que motivaron su hacer y su pensar.

2.3. La luz y su relación con las matemáticas

Si las matemáticas son mágicas, la luz también lo es a su manera, y parte de esa magia consiste en que irónicamente sea la sombra la vía de acceso más eficaz para “materializar” los objetos, para poseerlos, para aprehenderlos y conocerlos, al respecto y como ya se había anunciado, se conocen historias²⁸ de la antigüedad que señalan que Tales de Mileto, en uno de sus viajes a Egipto ideó un método para medir la altura de la gran pirámide de Keops a partir de su sombra. Hay distintas versiones de cómo lo hizo, no obstante hay una muy apreciada por su carácter de generalidad, incluso se sabe que es un método que Tales aprendió de los egipcios.

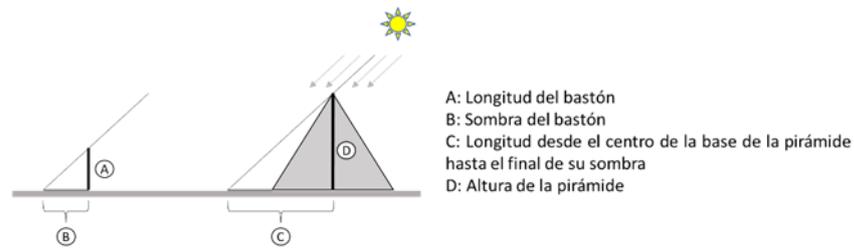
El método en comento implicó para Tales el uso de un bastón y a partir de allí estableció una proporción entre las longitudes de las sombras proyectadas por bastón y pirámide, así como de sus respectivas alturas.

El experimento se siguió de la siguiente manera:

- Tales midió primero la longitud de un bastón y la longitud de la base de la pirámide.
- Luego colocó el bastón en vertical y midió la sombra que proyectaba.
- Seguidamente midió la sombra de la pirámide.
- Por último terminó estableciendo una proporción entre las sombras y las alturas.

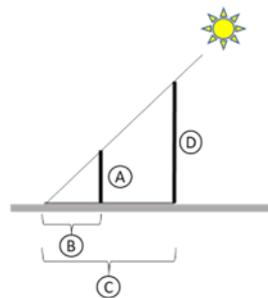
Gráfica 8. Método de Tales de Mileto 1

²⁸ La historia se tomó a plenitud, salvo algunas intervenciones hechas, tanto en su redacción como en las ilustraciones, por su pertinencia y claridad didáctica en https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1491480036/contido/ud9_teo_rema_Thales_y semejanza/33_dos_problemas_muy_antiguos.html (Consultada el 2 de diciembre de 2021).



Atendiendo a que el ángulo de incidencia del sol es el mismo en el bastón y en la pirámide, es posible simplificar el esquema de la siguiente manera:

Gráfica 9. Método de Tales de Mileto 2.



Una vez cumplido el procedimiento de simplificación puede ya observarse con claridad meridiana a lo que Tales llegó, dos triángulos que matemáticamente son semejantes, de tal manera que puede establecerse la siguiente proporción:

$$\frac{D}{A} = \frac{C}{B} \rightarrow D = \frac{C}{B} \cdot A$$

El experimento de Tales y la idea de traerlo a colación en este escrito encuentra sustento en cuanto a que describe la manera cómo aquello que en principio desborda las capacidades físicas humanas se torna asequible a partir del intelecto, a la vez que la plena luz, contundentemente enceguedora, se brinda poéticamente a través de la sombra para que aquello físicamente inapreciable pueda ser apreciado, es profundamente hermoso que sea precisamente el velo lumínico quien permita develar fragmentos de realidad al posibilitar relaciones de proporcionalidad que advienen número.

Esta posibilidad de conocimiento que se esconde en los intersticios del ocultamiento y desocultamiento lumínico, que exige matematización a través de relaciones de proporción, establece conexión con algo que ya había sido dicho, la posibilidad de conocer a través del límite como alternativa para hacer

mensurable, lo inconmensurable; es decir, la sombra entendida como cerramiento, si se quiere cercamiento o como el límite a lo que, en esencia desborda los sentidos, es la posibilidad que se tiene para, en el ascenso a la luz (conocimiento), acercarnos evitando atiborramientos intelectivos, muy similares al enceguecimiento que planteara alguna vez en su alegoría de la caverna, Platón.

Y es que Platón en el mencionado mito, procediendo a la manera de Tales, echa mano de instrumentos matemáticos para establecer proporciones que, a partir de velos lumínicos, nos acerquen a la luz en términos de conocimiento, al respecto propone el filósofo a su amigo Glaucón en el libro VI de *La República*, específicamente en 509d₆₋₇, que piense en el trazado de una línea, dicha línea debe ser dividida en dos partes desiguales, además le indica que los dos segmentos que surgen de esta división sean divididos nuevamente en la misma proporción desigual que se propuso inicialmente, esta instrucción de la específica división sugerida por Platón ha generado un sinnúmero de controversias según las interpretaciones que dan los diferentes autores en el siguiente sentido.

Para Austin (1980), por ejemplo, se deduce de la instrucción la aparición de seis segmentos en vez de cuatro²⁹ al proceder duplicando la línea y sumar las divisiones totales de dicha duplicación, dos segmentos desiguales de la original y cuatro segmentos desiguales del duplicado suman seis segmentos, la interpretación planteada así, de todo punto respetable, no es fácilmente identificable, ni claramente deducible del diálogo platónico, incluso es posible creer que enreda en demasía lo que el filósofo quiere expresar a través de este recurso, aunque es de recibo reconocer que no es fácil interpretar a Platón por las pausas y vertientes que ofrecen sus diálogos.

Otra controversia es la que plantea D. Ross (1986) en cuanto a las proporciones derivadas de la división desigual que posibilitan una igualdad segmentaria entre

²⁹ John Langshaw Austin. La línea y la caverna en "La República" de Platón. (Teorema: Revista Internacional de Filosofía, 1980), 111.

dos de los segmentos y de la cual sostiene Ross “es un defecto que Platón, si se hubiera dado cuenta de él, hubiese deseado eliminar”³⁰, al respecto es factible la adherencia a la idea de Austin en cuanto a que se trata de un pensador que conoce la matemática y la geometría, y para el que la posible idea de igualdad presente en este procedimiento establece coherencia con lo que realmente significa para Platón el principio de “igualdad geométrica” introducido en Gorgias 507e₈ – 508a₉.

“Dicen los sabios, Calicles, que al cielo, a la tierra, a los dioses y a los hombres los gobiernan la convivencia, la amistad, el buen orden, la moderación y la justicia, y por esta razón, amigo, llaman a este conjunto “cosmos” (orden) y no desorden y desenfreno. Me parece que tú no fijas la atención en estas cosas, aunque eres sabio. No adviertes que la igualdad geométrica tiene mucha importancia entre los dioses y entre los hombres; piensas, por el contrario, que es preciso fomentar la ambición, porque descuidas la geometría.”

De la misma manera, pensar en una metodología en clave platónica que permita el advenimiento de la luz, en términos de conocimiento, no puede por ninguna circunstancia descuidar la geometría, porque la misma fomentaría desorden y desenfreno, así las cosas, es no sólo válido, sino necesario, pertinente y útil que la instrucción dada por Platón a Glaucón deba contener el *principio de igualdad geométrica* para que alcance de manera efectiva su fin.

Incluso la señalada igualdad que, sostiene Ross, “es un defecto que Platón, si se hubiera dado cuenta de él, hubiese deseado eliminar”, es un recurso tan lógico y racional que, lo que en un momento puede llevar a sugerirse como producto de la intuición o del azar, es plenamente demostrable matemáticamente, piénsese en una línea que teniendo en cuenta las indicaciones de Platón pueda graficarse de la siguiente manera:



Sea, $\frac{AB}{BC} = \frac{AD}{DB} = \frac{BE}{EC} = x$, tómese por ejemplo $\frac{AD}{DB} = x$, se tiene:

³⁰ Ross, David. Teoría de las ideas de Platón. (Madrid: Cátedra, 1993), 64.

$$\boxed{AD = xDB} \text{ (1)}$$

Si en correspondencia con las proporciones que indica la división segmentaria puede considerarse que $AD = AB - DB$, al reemplazar teniendo en cuenta lo consignado en 1, se tiene $AB - DB = xDB$, de donde $AB = xDB + DB$ y por factor común:

$$\boxed{AB = DB(x + 1)} \text{ (2)}$$

Ahora tómesese a $\frac{AB}{BC} = x$, se tiene:

$$\boxed{AB = xBC} \text{ (3)}$$

Si de la misma manera, se vuelve a observar la línea segmentada y se considera que $BC = BE + EC$ y se reemplaza teniendo en cuenta lo consignado en 3, se tiene $AB = x(BE + EC)$, multiplicando se obtiene:

$$\boxed{AB = xBE + xEC} \text{ (4)}$$

A continuación tómesese a $\frac{BE}{EC} = x$, se tiene $BE = xEC$, luego se reemplaza teniendo en cuenta lo estipulado en 4, se obtiene $AB = xBE + BE$, para llegar, por factor común a:

$$\boxed{AB = BE(x + 1)} \text{ (5)}$$

Por último de 2 y 5 se tiene que $DB(x + 1) = BE(x + 1)$, ahora despejando se tiene que $DB = \frac{BE(x+1)}{(x+1)}$, de donde efectivamente se demuestra que $DB = BE$.

Lo interesante de esta matematización es que, en términos de conocimiento, es fundamental, así como con los objetos, las relaciones de proporcionalidad que se establezcan entre la visión, nosotros (objetos) y la luz.

Si con el objeto susceptible de representación juega un papel fundamental la ausencia o presencia de luz en razón a que se convierte en una virtualización en cuanto apariencia de lo real con el objeto de acercarnos a eso real, de allí que sea la luz que, afecta el objeto en ausencias o presencias, quien nos diga el

objeto y así será ella quien nos recree la esfera sugiriéndonos signos de esfericidad que digan la esfera, sin ser la esfera.

Imagen 31. Concepto de volumen dibujo a lápiz a partir de luces y negaciones de luz



Será también que matematizada, en proporción, en otras palabras limitada, la sombra aplicada con consciencia de sí a una composición, describirá o narrará magicamente, la escenografía a la que se aplica dicha composición que, limitada en razón de la luz, permitirá que espacios y personajes se expresen o silencien a voluntad del autor.

Imagen 32. Fragmento Juicio final tratamiento lumínico intervención 4



Es evidente en la obra la intencionalidad del artista en el tratamiento de la luz, aunque es lamentable las intervenciones a la pintura original, consideremos que, por lo menos lo que se puede leer en ella cercano a su realidad, es que a sabiendas de que Miguel Ángel conoce la geometría y los usos científicos de la luz, ubica una luz frontal cuasicenital que encaja al interior de una forma triangular, guiada por la circularidad que le imprime a la composición en razón a un emerger de personas que ingresa el ojo espectador a la obra y un descender que egresa enjambres de personas y expulsa a su vez la mirada del espectador ¡Maravilloso hubiera podido ser el haber visto la obra original, donde el gran maestro hubiera dejado sentir la escenografía y el ruido o el silencio de los personajes a consideración de su relación con la luz!

No obstante queda soñar con que el tratamiento de la escena inferior derecha y la inferior siniestra debió haber sido de una contundencia lumínica majestual.

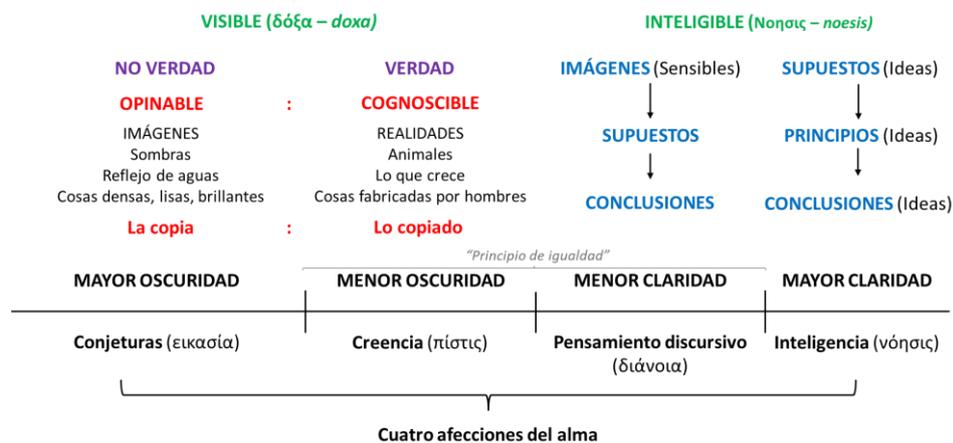
Miguel Ángel Buonarroti. *Juicio Final* en http://leiter.files.wordpress.com/2008/12/juicio_final-miguel-angel.jpg
(Consultada el día 4 de diciembre de 2021, para uso exclusivamente académico)

La anterior escena se desarrolla en una atmósfera celeste, con una composición proporcionada y dinámica, triangular en su escena principal, pero distribuida circularmente, al momento de conectar visualmente toda la escenografía, situado a la izquierda e iluminado con una luz artificial de fuego infernal, pero equilibrado por el dominio celeste algunas personas experimentan su destino final siendo expulsados de la escena pictórica sacando a su vez al espectador de la escena

que, establece conexidad de manera inmediata por la obligada circularidad que, nuevamente da ingreso a la escena pictórica a personajes y espectadores a la escenografía en un continuo descriptivo.

De la misma manera Platón proporciona el acceso al concimiento con la estrategia de la línea que, como ya pudo probarse, posibilita igualdad en los segmentos del medio estableciendo de esta manera la igualdad de condiciones a las que están sometidos, quienes al interior de la caverna y habitando un lugar de menor oscuridad (creencias) y menor claridad (pensamiento discursivo) respectivamente, con respecto a la luz.

Gráfica 10. Principio platónico de igualdad e idea de claridad y oscuridad en términos de conocimiento



Lo interesante del trazado platónico es que frente a las posibilidades lumínicas que tienen los hombres que habitan cognoscitivamente los señalados segmentos frente al acercamiento al bien supremo o verdad, según la distribución de los elementos allí ubicados por Platón son iguales, pues ambos fundan su acceso al conocimiento en lo sensible, los del segundo segmento en la realidad (animales, todo lo que crece, todas las cosas fabricadas por el hombre), mientras los del tercer segmento obtienen sus conclusiones de supuestos que no participan de la idea si no de imágenes sensibles para derivar en conclusiones que adolecen de la idea de Bien, esto nos deja que el constructo de elaboración del pensamiento hacia la idea de Bien es igual en su distanciamiento a la verdad para ambos hombres, de allí que la idea platónica de igualar intencionalmente

estos segmentos tiene sentido al igualar la complejidad que tienen estos hombres para su acceso a la idea de Bien, como inteligencia (luz).

La idea de este giro teórico que pasa por Tales, Platón y las artes, tiene sentido en cuanto a que sólo a través de efectos lumínicos, consolidados en la sombra, entendida como consecuencia de una luz que al proyectarse es entorpecida por una realidad, esencia de su manifestación, es posible una vez su matematización, dotar de carácter trascendental la obra de arte en el marco de esa estética de la espiritualidad objeto de esta investigación.

Capítulo 3

3.1. Miguel Ángel autopostulado divino

Hablar de Miguel Ángel como un autopostulado con características misionales, implica ineludiblemente relacionarlo con Dante en su faceta de autopostulado misional y desde allí revisar la influencia que tuvo en la vida y obra del excelso maestro.

El diccionario de la RAE, hace referencia, dentro de las acepciones de la palabra *postularse*, a proponerse para algo, a las personas, en algunos casos las proponen otras personas en razón a ciertas cualidades que poseen para el ejercicio de algo, en otros se proponen a sí mismas porque consideran que cuentan con elementos para ese ejercicio; es decir, se autopropone.

En el mismo diccionario puede verificarse que la palabra *misión* viene del latín *misisio* y el sufijo *sio*, entendiéndose como la acción de ser enviado, o encargado, lo hasta aquí dicho para expresar que aquello de autopostulado con compromiso misional debe entenderse en el marco de esta investigación, como aquella persona que siente que está impelido, en razón a unas cualidades con las que cuenta, a proponerse así mismo cumplir con una función para la que fue enviado y que considera hace parte de la razón de su existencia, generalmente con contenido social.

Importante resulta aclarar que para que esta decisión de autopostulación pueda considerarse es condición necesaria la existencia de unas, valga la redundancia, condiciones contextuales que doten de razones la acción del autopostulado que,

para el caso de Miguel Ángel, involucran a Dante atendiendo a la mentoría que la imaginación miguelangelesca fue capaz de materializar, así las cosas se procede expresando que en lo atinente a Dante es relevante mencionar que sus bases académicas y fundamentos intelectivos los hereda de una época y una literatura cuyo paradigma es cristiano-católico.

En aras de lograr este propósito es pertinente acudir a De Sanctis (1952) que, aunque como a todo autor pueda endilgársele que mira a Dante desde una órbita que arroja subjetivismo, su trabajo no puede despojarse de su tratamiento juicioso y abundante en la citación de poetas, precursores de Dante y de sus versos que, a cualquier lector responsable, le aporta insumos suficientes para que pueda construirse teoría.

3.2. Influencias de la literatura italiana en Dante como autopostulado divino

La literatura italiana en clave poética se gesta, como muchos de los fenómenos intelectuales, en cabeza de una persona, generalmente versada, que posibilita con acciones puntuales las grandes transformaciones académicas y sociales de una época específica, el versado referido es Federico II, Emperador de Alemania y rey de Sicilia, quien por su excelente preparación favoreció una especie de círculos artísticos a los que acudían músicos, trovadores, versificadores y narradores de distintas regiones que, al ser acogidos allí, fueron cubiertos con el nombre de **sicilianos**.

El ejercicio literario básico en sus primeros inicios se emparenta con la canción popular especialmente la practicada por Vicente de Alcamo, conocido por su diminutivo Ciullo, cantos que responden a una estructura dialógica entre un amante dispuesto y una dama, en un comienzo reticente, que al final se dispone, son fundamentalmente ocho versos, seis heptasílabos y dos endecasílabos, escritos en una lengua vulgar no oficial que mezcla varias voces, atendiendo precisamente a las voces diferentes de las personas que confluían en Sicilia y a que a la lengua latina accedían sólo los clérigos, los doctores, los profesores y sus discípulos.

Cantilena Ciullo (diminutivo de Vicente de Alcamo)

Traducción

Amante Molte sono le femine
c'hanno dura a testa,
e l'omo con parabole
le dimina e amonesta;
tanto intorno percazale
fin che l'a in sua podestà.
Femina d'omo non si può tenere.
Guardati, bella, pur de ripentere.

Amante Muchas son las mujeres de dura cabeza,
y el hombre con palabras las domina y amonesta,
las ronda para cazarlas hasta que las tiene en su poder.
mujer sin hombre no puede estar.
Cuidate , bella, del arrepentimiento

Madonna K'eo me ne pentese
davanti foss'io aucisa,
ca nulla bona femina
per me fosse riprisa.
Er sarà ci passasti
corenno a la distisa.
Acquistiti riposo, canzoneri,
le tue paraole a me non piaccion gueri.

Dama Fuera muerta antes que yo me arrepintiera,
que por mi no será reprendida ninguna mujer buena.
ayer pasaste corriendo a todo lo que debas.
oh burlador, sosiségate,
tus palabras no me gustan nada.

(De Sanctis 1952, 8)

El ejercicio literario que se deriva de aquí para los poetas sicilianos responde a lamentos, ruegos y llanto al amor ausente, son generalmente crónicas que, brotan de manera cruda, del corazón y en donde se verifica respecto profundo por la unidad temática, por la naturalidad del poema, la sinceridad y la espontaneidad, en sacrificio incluso de la reflexión y el análisis que implica la creación, de allí que se sea un tanto ingenuo a la hora de crear en cuanto no se participa como creador, más bien se cuida y conserva la naturalidad, la espontaneidad y las generalidades de lo que pareciera ser un código del amor.

Traducción

Giorno non ho di posa,
come nel mare l'onda
Core, chè non ti smembri?
Esci di pena, e dal corpo ti parte:
ch'assai val meglio un'ora
morir, che ognor penare.

(El Rey de Encio)

No tengo instante de sosiego,
como en el mar la ola.
¿Por qué no te desgarras, corazón?
Deja de penar, y aléjate del cuerpo,
que más vale morir en un instante
que estar siempre en pena.

(El Rey de Encio)

Perzò maglio varria
morir in tutto in tutto,
ch'usar la vita mia
in pena ed in corrutto,
com'uomo languente

(Folco de Calabria)

Por lo tanto más vale
Morir del todo
Que emplear mi vida
En penas y en quebrantos,
Como hombre que languidece.

(Folco de Calabria)

(De Sanctis 1952, 15)

Código que, en tanto generaliza, todo lo iguala, sentimientos, mujeres, hombres son concebidos en el constructo poético sin ninguna especificidad, se canta a la mujer, no a una mujer, por tanto el poeta echa mano del amor, pero no dice el amor, no agita su corazón por mujer alguna porque la misma existe en los códigos, más no en la vida real, fenómeno literario que en coherencia con una consecuencia natural, acelera manifestaciones en contra como la propuesta por algunos poetas doctos que, apartándose del poeta común, inculto si se quiere,

abogan por una reelaboración de la poesía que apegada a los conceptos y desdeñando el sentimiento tampoco supera el extrañamiento que produjo esa poesía codificada anclada en la generalidad, con una agravante, que adoleciendo de sentimiento se postula altamente fría, técnica, efectista y llena de artificios.

Un ejemplo de ello se puede constatar en el siguiente verso en donde el interés de apartarse del poeta inculto sacrifica el mismo poema, lo hace extraño, hace gala de saber acerca de la inalterabilidad química del agua sometida al fuego a la vez que revela su ignorancia frente al amor.

Umile sono ed orgoglioso,
prode e vile e coraggioso,
franco e sicuro e pauroso,
e sono folle e saggio.
Facciamo prode es dannaggio,
e diraggio-
vi como
male e bene aggio
più che null'omo.
(Ruggieri Pugliese)

Traducción
Humilde soy y orgulloso,
valiente y vil y bravo,
franco, seguro y miedoso,
y soy loco y cuerdo.
Me hago valiente y temeroso,
y os diré-
cómo bien y mal poseo
más que hombre alguno.

Ancor che l'aigua per lo foco lasse
la sua grande freddura,
non cangerea natura,
s'alcun vasello in mezzo non vi stasse:
anzi avverrea senza lunga dimura
che lo foco stutasse,
o che l'aigua secasse,
ma per lo mezzo l'uno e l'altro dura.
Così, gentil criatura,
in me ha mostrato Amore
l'ardente suo valore,
che senz'amore-era aigua fredda e ghiaccia.
Ma el m'ha sì allumato
di foco, che mi abbraccia,
ch'eo fora consumato,
se voi, donna sovrana,
non foste voi mezzana
infra l'Amore e meve,
che fa lo foco nascere di neve.
(Guido delle Colonne)

Traducción
Aunque el agua deje
su gran frialdad por el fuego,
no cambiará de naturaleza,
si recipiente en el medio no estuviera:
antes acontecería al poco tiempo
que el fuego se apagara,
o que se secase el agua,
pero por el cuerpo intermedio uno y otro existen.
De tal manera, criatura gentil,
en mí mostró Amor
ardiente valor,
que sin amor yo era agua fría y helada.
Pero él me encendió
con el fuego, que me abrasa,
que yo estaría consumido,
si vos, mujer soberana,
no estuvieses entre
el Amor y yo,
Que de la nieve hace nacer el fuego.
(Guido delle Colonne)

(De Sanctis 1952, 19-20)

Sin embargo, lo interesante de esta discusión creativa entre poetas doctos y poetas comunes es que, entre el juego de conceptos y palabras, el respeto a lo formal de los doctos y el privilegio a los sentimientos y la intimidad de la vida por parte de los comunes, gana el lenguaje, específicamente la lengua vulgar, en tanto ella dota de contenido vital los tecnicismos de los doctos y genera una poesía pletórica de ternura e imaginación.

Ed io stando presso a una fiumana
In un verziere, all'ombra d'un bel pino,
Aveavi d'acqua viva una fontana
Intornata di fior gelsomino.
Sentia l'aire soave a tramontana:
Udia cantar gli augei in lor latino,
Allor sentio venir dal fin'Amore
Un raggio che passò dentro dal core,
Come la luce c'appare al mattino.
(Autor desconocido)

Traducción
Estando yo junto a un río
en un vergel, a la sombra de un bello pino,
había allí un surtidor
rodeado de jazmines.
Sentía el aire suave a tramontana:
oía cantar los pájaros en su lenguaje,
entonces sentí del noble Amor
traspasarme un rayo,
así como aparece la luz en la mañana.

Guardai le sue fattezze dilicate,
chè nella fronte par la stella Diana,
tant'è d'oltremirabile beltate,
e nell'áspetto sì dolce ed umana!
Bianca e vermiglia di maggior claritate
che color di cristall' o fior di grana:
la bocca picciolella ed aulorossa,
la gola fresca e bianca piú che rosa,
la parliatura sua soave e piana.
Le bionde trecce e begli occhi amorosi,
che stanno in sì saltevole loco,
quando li volge, son sì diletiosi,
che'l cor mi strugge come cera foco,
quando spande li sguardi gaudiosi,
par che il mondo s'allegri e faccia gioco...
(autor desconocido)

Traducción
Miré sus delicadas facciones,
que en la frente asemeja a la estrella Diana.
tanto es de belleza más que asombrosa,
y en su aspecto tan dulce y humana!
Blanca y bermeja de mayor claridad
que el color del cristal o la flor de grana;
la boca pequeñita y perfumada,
la garganta fresca y más blanca que la rosa,
su habla suave y llana.
Las blondas trenzas y los bellos ojos enamorados
que están en tan conveniente lugar,
cuando los vuelve son tan deleitosos,
que el corazón se consume como cera al fuego,
cuando envía sus miradas gozosas,
el mundo mismo parece alegrarse.

(De Sanctis 1952, 22-23)

No obstante los conflictos políticos entre las dos gestas existentes para la época, güelfos y gibelinos que, dan como triunfadores a los güelfos, sellan de esta

manera el desalojo del poder de la figura de Federico II y el Rey Manfredi y, consecuentemente, el fin del fenómeno literario siciliano, mientras en la Toscana se garantiza, con el mencionado triunfo, la libertad de las comunas y con éste la consolidación de un lenguaje, que aunque vulgar, se muestra fino, determinado, por tanto alejado de falsos heroseamientos que hubieran acartonado la frescura y la gracia que fueron característicos de la lengua “toscana” y de los **toscanos** y su poesía, como puede apreciarse en la poesía del florentino Ciacco de Anguillara que interpreta en lengua de pueblo y que, sin negarle maestría, dice el momento, narra el acontecimiento, expresa el sentimiento,

<p style="text-align: center;">Amante</p> <p>O gemma leziosa, adorna villanella, che se' piú virtudiosa che non se ne favella; per la virtude ch'ài, per grazia del Signore, ajutami chè sai ch'i' son tuo servo, Amore.</p> <p style="text-align: center;">Dama</p> <p>Assai son gemme in terra ed in fiume ed in mare, ch'anno virtude in guerra, e fanno altrui allegrare. Amico, io non son essa di quelle tre (<i>gemme</i>) nessuna: altrove va per essa, e cerca altra persona.</p>	Traducción	<p style="text-align: center;">Amante</p> <p>Oh joya delicada, aldeanilla galana que eres más virtuosa de lo que decir se puede; por las virtudes que posees, por gracia del señor, Ayúdame, pues soy tu siervo, Amor.</p> <p style="text-align: center;">Dama</p> <p>Muchas joyas hay en la tierra, en el río y en el mar, que tienen virtud en la guerra, y dan a otros alegría. Amigo, yo no soy ninguna de las tres (joyas): búscala en otra parte, y busca otra persona. (Ciacco de Anguillara)</p> <p style="text-align: center;">(De Sanctis 1952, 25-26)</p>
--	------------	--

..., mejor al decir literal de De Sanctis, “grita los secretos más delicados del alma con tanto mayor audacia cuanto mayor fue la represión anterior, y con la certeza de quien sabe que no está en el error; es una violencia dulcificada por una gracia inefable y que por natural medida se vuelve hipotética en el siguiente madrigal”.

<p>In pena vivo qui sola soletta giovín rinchiusa dalla madre mia, la qual mi guarda con gran gelosia. Ma io le giuro, allà croce de Dio, s'ella mi terrà piú sola serrata, ch'i' dirò: -fa' con Dio, vecchia arrabbiata. E gitterò la rocca, il fuso e l'ago, Amor, fuggendo a te, di cui m'appago.</p>	Traducción	<p>En pena vivo tanta soledad, joven encerrada por mi misma madre, que muy celosa me cuida. Pero yo juro por la cruz de Dios que, si ella me conservará sola encerrada, he de decirle: Queda con Dios, vieja rabiosa. Y arrojaré la rueca, el huso y la aguja, Amor, huyendo a tí, de quien me satisfago. (Alessio de Guido Donati)</p> <p style="text-align: center;">(De Sanctis 1952, 30)</p>
--	------------	--

El señalado fenómeno que tanta riqueza expone da cuenta de que el lenguaje se forma saltando la talanquera del contenido caballeresco, esto en tanto se parte de que el contenido ya había adquirido su desarrollo y casi se había estatuido como innegociable, quieto y estacionario, sin embargo cuando lo quieto comparte relaciones de necesidad con lo cambiante, cede atendiendo a una

consecuencia natural, de allí que el contenido caballeresco (Dama y Caballero) tenga que, *a fuer de ley*, enfrentarse ahora a un contenido con aires de cientificidad.

De la lógica, política si se quiere, del amor, donde el Caballero personifica el honor, la lealtad, la franqueza y tiene como principios el respeto a Dios, a la patria y a las leyes y donde la Dama, objeto amado, personifica el universo y tiene carácter de divinidad, se pasa a un amor que, divinizado se teologiza y en donde Caballero es quien ama ese universo, esa divinidad; es decir, su capacidad de ser fraternal es desde esta órbita de índole divina, luego su amor establece relaciones directas con el amor de aquellos seres cuyo alcance es universal, mejor, divino, esto es “Ángeles, Santos, Milagros y Paraíso” (De Sanctis 1952, 32), se transita a otra idea de amor, religiosa si se nos permite que, aunque supera al Caballero como figura, sigue protegiendo los valores que inspiraron el amor de ese Caballero, que esta vez, a las características señaladas añadirá los aportes científicos que venían dándose en la universidad en cuanto a “teología, filosofía, jurisprudencia, ciencias naturales y estudios clásicos que dan ingreso al pensamiento de hombres como Virgilio, Ovidio, Santo Tomás y Aristóteles” (De Sanctis 1952, 33), obsérvese .

Al cor gentil ripara sempre Amore
siccome augello in selva allá verdura;
nè fe' amore anti che gentil core,
nè gentil core anti che amor, Natura.
Ch'adesso che fu il Sole,
sì tosto fue lo splendor lucente,
nè fu avanti il Sole:
e aprende Amore in gentilezza loco
così propriamente,
come calore in chiarità di foco.

Foco d'Amore in gentil cor s'apprende
come virtute in pietra preziosa:
chè dalla stella valor non discende,
anzi che'l Sol la faccia gentil cosa...
Amore per tal region sta in cor gentile,
per qual lo foco in cima del doppiero...
Amore un gentil cor prende rivera,
com'diamante del ferro in la minera.

Fere lo Sol lo fango tutto il giorno;
vile riman; nè il Sol perde calore.
Dice uom altier: -Gentil per schiatta torno-;
lui sembra il fango, e'l Sol gentil valore:
chè non dee dare uom fe
che gentilezza sia fuor di coraggio
in degnità di re
se da virtute non ha gentil core:
com'acqua porta raggio,
e'l ciel riten le stelle e lo splendore.

(Guido Guinicelli. Bologna, Italia 1230 –
Monselice, Italia 1276)

En el corazón gentil se refugia siempre Amor
como la avecilla en el verdor de la selva;
ni hizo amor antes que corazón gentil,
ni gentil corazón antes que amor, Naturaleza.
Que al ser el Sol,
existió el brillante resplandor,
ni fue antes el Sol:
y en lo gentil colócase amor tan naturalmente,
como el calor en la claridad del fuego.

El fuego de Amor es corazón gentil prende,
así como la virtud en la piedra preciosa:
que de la estrella valor no descende,
antes que el Sol la convierta en gentil cosa...
Amor está en el corazón noble,
por la misma razón que el fuego sobre el candelabro...
Amor se asienta en corazón gentil,
como el diamante en la mina de hierro.

Hiere el Sol el lodo todo el día;
Vil éste perdura, ni el Sol pierde calor.
Dice el hombre altanero: -Soy noble por linaje-;
Él se asemeja al lodo, y el Sol al valor gentil:
Que no debe nadie creer
Que haya nobleza sin coraje
En dignidad de rey
Si virtud no concedió noble corazón:
Es como el agua que deja pasar el rayo,
Mientras el cielo conserva las estrellas y el esplendor.

(De Sanctis 1952, 34-35)

Traducción

Y así poetas y poesía certificarán el tránsito que se señalaba en lo que hace referencia al contenido en cuanto, a como lo evidencia el citado poema, se canta

“no a un sentimiento de amor sino que se contempla científicamente el amor y la belleza” y así lo significativo del tránsito de que lo estacionario comience a moverse es que del *sentimiento* se pasa al privilegio de la *contemplación* evidenciándose allí que la escuela, si por algo ha de destacarse, es por el grado de teologización que le aportó a la poesía y que no en vano De Sanctis se anime a decir, con todos los permisos a la crítica a que tal sentencia pueda invitar, que “el arte italiano nació no en el pueblo, sino en la escuela, entre Santo Tomás, Aristóteles, Buenaventura y Platón” (De Sanctis 1952, 36), poesía desde esta perspectiva, “será sabiduría y filosofía, la verdad ornada, que no apreciará los versos sino como velo de oculta doctrina” (De Sanctis 1952, 37).

No obstante la escuela nunca ha podido impedir la exacerbación de la doctrina, y como consecuencia natural, tan poco ha tenido control sobre el fenómeno del misticismo y/o del éxtasis que de allí se deriva, una vez dicha doctrina, comienza a habitar las conciencias de los adoctrinados que, en el mayor de los casos, terminan descociendo los principios mismos de la doctrina a la que en principio parecen haberse adherido, caso de Jacopone (Todi, Italia ¿1230/36? – Collazzone, Italia 1306), que “sin saber de poesía provenzal, ni de trovadores, ni de códigos de amor, descuidando el arte y cualquier preciosismo lingüístico e ignorando la filosofía y la teología, sin mucha estima en el mundo culto, interpreta de la manera más sincera el sentir popular y profundamente religioso de las clases incultas en su primera y genuina expresión (De Sanctis 1952, 39).

Dì Maria dolce, con quanto disio
miravi 'l tuo figliuol Cristo mio Dio.
Quando tu il partoristi senza pena,
la prima cosa, credo, che facesti
sì l'adorasti, o di grazia piena,
poi sopra il fien nel presepio il ponesti;
con pochi e pover panni lo involgesti,
maravigliando e godendo, cred'io.

O quanto gaudio avevi e quanto bene,
quando tu lo tenevi nelle braccia!
dillo, Maria, che forse si conviene
che un poco per pietà mi satisfaccia.
Baciavi tu allora nella faccia,
se ben credo, e dicevi: -O figliol mio!

Quando figliol, quando padre e signore,
quando Dio e quando Gesù lo chiamavi;
o quanto dolce amor sentivi al core,
quando 'n grembo il tenevi ed allattavi!
quanti dolci atti e d'amore soavi
vedevi, essendo col tuo figliuol pio!

Quando un poco talora il dì dormiva,
e tu destar volendo il paradiso,
pian piano andavi che non ti sentiva,
e la tua bocca ponevi al suo viso,
e poi dicevi con materno riso:
-non dormir più che ti sarebbe rio.

(Jacopone)

Dime, dulce María, con cuánto deseo
mirabas a Cristo tu hijo, tu hijo, mi Dios.
Cuando tú lo pariste sin dolor,
lo primero que hiciste, creo,
fue adorarle, ¡Oh, llena de gracia!
luego sobre el heno del pesebre lo pusiste;
y lo envolviste en pocos y pobres paños,
asombrada y gozosa, yo creo.

¡Oh, qué gozo sentías y qué ventura,
cuando lo tenías en tus brazos!
Dilo, María, que quizás convenga
que un poco por piedad me satisfagas.
El rostro entonces le besabas,
si no me engaño, y decías: -Hijito mio!

Cuándo hijo, cuándo padre y señor,
cuándo Dios y cuándo Jesús tú lo llamabas;
¡Oh cuán dulce amor en el corazón sentías,
cuando en el regazo lo tenías y lo amamantabas!
¡Cuántos actos dulces y de amor suaves
veías, estando con tu hijo pio!

Cuando a veces en el día dormía,
Y tú queriendo despertar el paraíso,
Queda te acercabas que no te oyerá,
Y tu boca juntabas a su rostro,
Y decías luego con maternal risa:
-No duermas más que te haría daño.

(De Sanctis 1952, 39-40)

Traducción

Y así como “aquella imaginación fue capaz de cantarle a la tranquilidad, la paz y el solaz que produce el nacimiento de Cristo, pudo a su vez pintar con evidencia terrible los terrores del alma pecadora en el Juicio Final” (De Sanctis 1952, 42), del que Dante tuvo necesariamente que haber bebido, en tanto se sabe que “estas imágenes jacopontescas Dante no desdeñó imitarlas” (De Sanctis 1952, 41).

Chi è questo gran Sire,
rege di grande altura?
Sotterra i' vorria gire,
tal mi mette paura.
Ove potria fuggire
dalla sua faccia dura?
Terra, fa' copritura,
ch'io nol veggia adirato.

¿Quién es este gran Señor,
rey de gran altura?
Bajo tierra quisiera ir,
por el miedo que tengo.
¿A dónde podría huir
de su rostro adusto?
Tierra házteme cobertor,
que no lo vea airado

Non trovo loco Dove mi nasconda,
monte, nè piano, nè grotta o foresta;
chè la veduta di Dio mi circonda,
e in ogni loco paura mi desta.

No hallo lugar en donde esconderme,
monte, ni llano, ni gruta, ni selva;
que la vista de Dios me circunda,
y en todo lugar en mi despierta el miedo.

Traducciones

Tutti li monti saranno abbassati,
e l'aire stretto e i venti conturbati,
e il mare muggirà da tutt'i lati.
Con l'acque lor staran fermi adunati
i fiumi ad aspettare.
Allor udrai dal Ciel tromba sonare,
e tutti i morti vedrai suscitare,
avanti al tribunal di Cristo andare,
e 'l foco ardente per l'aria volare
con gran velocitate.

Todos los montes serán aplanados,
y el aire constreñido y los vientos conturbados,
y el mar bramará de todas partes.
Los ríos con sus aguas unidas
estarán firmes esperando,
entonces oirás desde el Cielo gran tropa tocar,
y todos los muertos verás resucitar,
e ir ante el tribunal de Cristo,
y verás el fuego ardiente volar por el aire
con gran velocidad.

(Jacopone)

(De Sanctis 1952, 42-43)

La licencia a la imaginación desbordada que proporciona el ímpetu popular, sin asomos, como ya se mencionó de teología y filosofía, una vez se instrumentaliza en manos del predicador religioso, doctrinante y sin sombra de poesía y poética logra que se instaure y promuevan toda una serie de temas cuyo objeto es aterrorizar y estremecer la imaginación del fiel, “los hechos de la Biblia, la pasión y muerte de Cristo, las visiones y los milagros de los Santos, las lamentaciones y las plegarias de las ánimas del purgatorio, los místicos goces del paraíso, los terrores del infierno” (De Sanctis 1952, 43), se convierten en fuente inspiradora que afectará el hacer de poetas, artistas y arquitectos a un punto donde lo grotesco hará parte de una estética que sincretiza sentimiento popular, vulgar, sin filtros y sin pulimentar, paganizado si se quiere, con sentimiento tamizado por la escuela, piadoso y respetuoso de la “mirada de Dios”, que pide piedad e implora sufrir en aras de obtener el perdón por una vida dominada por las pasiones terrenales, rayando incluso con lo repulsivo.

O signore, per cortesia,
mandame la malsania;
a me la fevre quartana,
la continua e la terzana:
a me venga mal de dente,
mal de capo e mal de ventre,
mal de occhi e doglia de fianco,
la postema al lato manco.
(Jacopone)

Traducción
¡Oh, señor!, por cortesía,
mándame la enfermedad;
para mí la fiebre cuartana,
la continua y la terciana:
a mí venga el dolor de muelas,
el de cabeza y el dolor de vientre,
mal de ojos y dolor de ijada,
la postema al lado izquierdo.

(De Sanctis 1952, 45)

Esta señalada manera de versificar del poeta en comentario que reconoce que su actuar en esta vida está en deuda y por tanto debe ser reconvenido, ajustado comportamentalmente; es decir, moralizado directamente por la divinidad, se impondrá y pervivirá como un propósito que usará de esta curiosa manera de “poetizar” para, no sólo aleccionar y ofrecer a potenciales lectores ciertas normas o maneras de conducirse, sino que el versificar se transformará en instrumento de denuncia social en el que a la manera de un balance general se pasará cuenta de la situación moral, religiosa y hasta de las enconadas rivalidades políticas que se viven en la Florencia de la Época.

Quando l'asino raglia, un guelfo nasce.

Quel che tu dici in camera,
non dire in ogni loco:
a piaga metti unguento,
non vi mettere fuoco...

(Anónimo)

Quando rebuzna el asno, nace un güelfo.

Traducción
Lo que en la Cámara dices,
no lo digas en todas partes:
a la llaga pon unguento,
no le pongas fuego...

Ed averrà tra lor fera battaglia,
e fia sanfaglia - tal, che molta gente
serà dolente, - chi che n'abbia gioia.
E molti buen destrier coverti a maglia,
in quella taglia – serán per niente;
qual fia perdente – allor convien che muoia.

(Rústico)

Traducción
Y habrá entre ellos feroz batalla,
y sin duda - mucha gente
sufrirá. - cualquiera sea quien goce (triunfe).
Y muchos hermosos caballo cubiertos de malla,
en esa lucha - no valdrán nada,
aquel que pierda entonces conviene que muera.

(De Sanctis 1952, 49-51)

Es más, el debate científico no termina allí, si Jacopone es enfático al extremar su compromiso religioso y denunciar la crisis moral a través de su poesía y Rústico de Filippo (Florencia 1230/40-1291/1300) es contundente en hacer evidente su marcado interés por dejar en evidencia la crisis política, la figura de Brunetto Latini (Florencia, Italia 1220-1294/95) es importante porque en él esos señalados intereses (religiosos y políticos) se amalgaman a partir del saber científico en la *alegoría* entendida como ese recurso, dígame filosófico, artístico o literario que abandona la literalidad, como velo de los asuntos humanos, para convertirlos, en el caso que nos ocupa, en materia de interés teológico y filosófico

y desde esta perspectiva la literalidad, objeto de interés del vulgo, trasciende con la *alegoría* a ser objeto de interés científico propio de la institución académica.

Importante hacer énfasis en que el aporte académico de Latini desde la Universidad de Bolonia pervive a través de sus discípulos Cino de Pistoia (Pistoia, Italia 1270-1336), Guido Cavalcanti (Florencia 1255-1300) y Dante (Florencia 1265 – Rávena 1321), para quienes no importará el fenómeno amoroso, más si el amor como posibilidad espiritual, de allí que se admire la virtud que evoca el rostro de una mujer, no el rostro de una mujer física, pues se trata platónicamente hablando, de referenciar la imagen, capturarla intelectivamente, para desocultar en ella la virtud a través del pensamiento, así la Beatriz de Dante es esencialmente *forma* bajo la óptica de ser “forma de toda la perfección moral e intelectual” (De Sanctis 1952, 52), a ella es a quien también canta bellamente Cino en estos hermosos versos.

Questa donna che andar mi fa pensoso,
porta sul viso la virtù d'Amore:
la qual fa disvegliar altrui nel core
lo spirito gentil che v'è nascoso.
Ella m'ha fatto tanto pauroso,
poscia ch'io vidi quel dolce Signore
negli occhi suoi con tutto il suo valore,
ch'ì le vo presso e riguardar non l'oso;
e s'avvien poi che quei begli occhi miri,
io veggio in quella parte la salute,
ove lo mio intelletto non può gire.
Allor si strugge sì la mia vertute,
che l'anima che move li sospiri,
s'acconcia per voler dal cor fuggire.
(Cino de Pistoia)

Traducción

Esta mujer que me hace pensativo,
lleva en su rostro la virtud de Amor,
que despierta en el corazón ajeno
el espíritu gentil que en él se oculta.
Ella me ha vuelto tan temeroso,
desde que vi a aquel dulce Señor,
con todo su valor en los ojos de ella,
que me acerco y a mirarla no me atrevo.
Y si acontece que los hermosos ojos mire,
veo la salud en aquella parte,
donde mi intelecto alcanzar no la puede.
Entonces mi virtud desaparece de tal suerte,
que el alma que mueve los suspiros,
se apresta a huir del corazón.

Poichè saziar non posso gli occhi miei
di guardare a Madonna il suo bel viso,
mirerò tanto fiso
ch'io diverrò felice lei guardando.
A guisa d'Angel che di sua natura
stando su in altuta
divien beato sol vedendo Iddio;
così, essendo umana criatura,
guardando la figura
di questa donna, che tiene il cor mio,
potria beato divenir qui io.
(Cino de Pistoia)

Traducción

Puesto que no puedo saciar mis ojos
mirando el hermoso rostro de mi dama,
He de mirarlo tan fijamente,
Que haciéndolo seré feliz.
A manera de Ángel que por su naturaleza,
Allá en lo alto,
Tórnase beato con sólo ver a Dios;
Así yo también, que soy humana criatura,
Mirando la figura
De esta mujer, que tiene mi corazón
Podría ser feliz aquí.

(De Sanctis 1952, 53-56)

No es dable cerrar este avance sin enfatizar en que la *alegoría* en cuanto personificación conceptual de la realidad implica representación en el entendido de que es una figura que, aunque alcanza las alturas de la filosofía y la teología, debe obligarse a tocar tierra a través de la *forma* que adquieren los conceptos al interior de la escenografía que propone dicha *alegoría*, la nueva poesía o en palabras dantescas, el nuevo estilo, le agrega a la filosofía el arte, es decir, a la insuficiencia del concepto le añade *forma* de tal manera que, respetando la

cientificidad de la poesía pueda percibirse bella y deleitable para el común de las gentes, en otras palabras, que conecte la rigurosidad del lenguaje académico con la riqueza y sinceridad del lenguaje común, mejor, vulgar.

Canzone, i' credo che saranno radi
color che tua ragion intendan bene,
tanto lor parli faticosa e forte:
onde, se per ventura egli addiviene
che tu dinanzi da persone vadi,
che non ti paian d'essa bene accorte,
alor ti Priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
-ponete mente almen com'io son bella.
(Dante, Conv, II.)

Traducción

Canción, yo creo que serán pocos
aquellos que tu razón bien entiendan
tanto les hablas fatigosa y fuerte:
por eso, si por ventura acontece
que vayas ante personas
que te parecen no darse cuenta de ella
te pido que te reconfortes,
diciéndoles, amada cancioncilla mía:
advertid, al menos cuán bella soy.

(De Sanctis 1952, 61)

Más, esa idea que vuelve el concepto *forma* para que respetando la científicidad de la poesía se perciba bello y deleitable por el común de las gentes es profundamente trascendental para la poética en cuanto a como ya se había mencionado dota de sentido la importancia del arte como ingrediente de completud a la filosofía y porque arrastra consigo la necesidad de lo bello ligado a esa impresión que, en coherencia con el diccionario de la RAE, tiene que ver con el efecto o la sensación que algo o alguien causa en el ánimo de alguien, y aceptada la definición, este efecto puede ser de deleite o en su defecto de repugnancia o de horror.

Y la mencionada diferenciación es importante porque “si lo bello, o la belleza como objeto del amor, no se muestra si no a quien la entiende en la medida en que se trataría de una belleza que no habita en el cuerpo, ni en sus partes desnudas y que satisface a quien agudiza su visión y tiene capacidad de contemplación” (De Sanctis 1952, 63-64), es forzoso aceptar que a quien no entiende la belleza habrá que plantearle posibilidades de acercamiento a partir del dispositivo estético del temor y desde este enfoque razones tendrá la presencia del autopostulado en momentos en que cualquier comuna, en términos italianos, acuse crisis social, moral y política.

El recorrido contextual que, a manera de periplo, se hizo exigible encuentra sentido en cuanto revela una gran verdad, que un autor de la trascendencia de Dante, su gran obra, la pervivencia de su mensaje y su consideración de autopostulado divino, no es producto del azar y que de ninguna manera responde a esfuerzos individuales, por el contrario, los grandes autores y las grandes obras

se construyen a partir de su contacto, directo o indirecto, con pedazos de historia en los que resulta significativa la presencia de hombres con capacidad de jalonar transformaciones, por mencionar algunos, un Federico II, un Lorenzo de Médicis, y de unos fenómenos políticos, ideológicos y sociales que hacen que estos hombres posibiliten esas transformaciones.

Y así de lo señalado, que abarca desde la canción popular de Ciullo hasta la elevada poesía de Brunetto y sus tres excelsos discípulos es importante señalar que de este periplo poético es posible sostener que allí hay todo un sustento teórico que autoriza expresar que Dante hizo presencia en el mundo en un momento donde el contexto histórico fue propicio a la existencia de, al sentir de Papini, un “vicario de Dios sobre la tierra” (Papini 2006, 88), en tanto es innegable que la poesía italiana, centro de interés de la religión cristiana por sus posibilidades de llegar al ciudadano de a pie y en el que, a través de un lenguaje asequible, se le aleccionara constantemente y se le insistiera en el mensaje cristiano, se constituyó como un modelo pedagógico, si se nos permite acuñar este concepto, que afinado en una pertinente didáctica se proyectó una serie de tareas dirigidas a lograr el objetivo eclesial de conseguir excelentes practicantes de la doctrina de Cristo y enconados postulantes misionales.

El *Lamento de la amante del cruzado* de Rinaldo de Aquino es propicio a los intereses de este desarrollo investigativo de sellar con contundencia la conducta de un autopostulado divino con compromiso misional de índole cristiano,

Lamento de la amante del crociato

...
 La croce mi fa dolente,
 Nè mi val Dio pregare.
 Oimè, croce pellegrina,
 Perchè m'hai così distrutta?
 Oimè, lassa tapina!
 Ch'io ardo e incendio tutta!
 ...

(Rinaldo de Aquino)

...
 La cruz me hace penar,
 Ni ya me vale rogar a Dios.
 Ay de mí, cruz peregrina,
 ¿Por qué me has destruido de tal modo?
 ¡Ay de mí, desventurada!
 ¡Yo ardo y me inflamo entera!
 ...

Traducción

(De Sanctis 1952, 12)

..., en cuanto en él se destaca como hecho profundamente significativo, el que el rol del amante que implora recaiga en la dama, no en el caballero, ello en razón a que la dama que acá implora, en la conciencia de un cristiano con muchas posibilidades de acierto, puede ser Amor, la divinidad, la universalidad, la iglesia, que inquiere al amante, al cruzado, al caballero, al fiel, al que respeta

a Dios acerca del porqué ha destrozado de tal modo la doctrina, la moral cristiana y le ruega, porque no es posible rogarle a ningún otro, que la saque de su desventura y de la cruz que su desdén le están haciendo penar y la tienen ardiendo en llama e inflamándose entera.

Y así, si algo recrea el poema, entre lo trágico y lo bello, es la carga que implica el Amor cristianizado para el amante que, en su condición de autopostulado atiende el ruego divino de cargar con la cruz para redimirse y redimir, por amor al Amor, el dolor que implica la vida alejada de los principios cristianos.

El grito de la amante al cruzado, que se reconoce desventurada, destruida y ardiendo entera, es el grito que identifica al Dante que ama a Cristo y a su iglesia y que, una vez el ruego divino e identificada la realidad de la crisis moral de su amada Florencia y de la institución eclesial, no aplaza, ni su destino, ni su obligación moral y misional de autodisponerse, por convicción, a activar “los sagrados dogmas del cristianismo sobre la existencia de Dios, la Trinidad Santísima, la Encarnación del Hijo de Dios, el cielo, el infierno, el purgatorio junto con la intrincada red ética de los preceptos, máximas y consejos de la vida ascética y mística” (Romero 1966, 217), puestos todos al servicio de su salvación y de la salvación de a quienes les llegue el mensaje de su *Comedia*.

Comedia que, a manera de una *Summa justitiae divinae* (Suma de justicia divina) a la que no escapa nadie que en su consideración pudiese endilgársele una conducta moralmente reprochable, representa un verdadero juicio de reproche, un grito igualmente desventurado de quien ama y que por amor arde en llama por cuenta de quien o quienes, haciendo eco del poema de Rinaldo de Aquino, destruyen su vida de tal modo que no encontrarán otro camino que arder e inflamarse enteros en los tormentos y las profundidades infernales.

3.3. La influencia de Dante en el pensamiento y el obrar de Miguel Ángel como autopostulado divino

Lo desarrollado en el subcapite anterior autoriza expresar que el autopostulado debe ser esencialmente un *amante*, en primer lugar un amante de la divinidad; es decir, de Dios, en segundo lugar de la humanidad, en otras palabras de sus

pares o semejantes, entendiendo eso sí, que esa capacidad de amar debe estar necesariamente ligada a la disposición de asumir la carga de la cruz y el sufrimiento, en otras palabras el amante cristiano debe a la manera de Cristo, *amar*, entender que el amor implica sacrificarse por el amado u amados y ante todo debe asimilarse a un *desventurado*, para lo que se hace fundamental darle la palabra, nuevamente, al poema *Lamento de la amante del cruzado*

Lamento de la amante del crociato

...
 La croce mi fa dolente,
 Nè mi val Dio pregare.
 Oimè, croce pellegrina,
 Perchè m'hai così distrutta?
 Oimè, lassa tapina!
 Ch'io ardo e incendo tutta!
 ...

(Rinaldo de Aquino)

...
 Traducción
 La cruz me hace penar,
 Ni ya me vale rogar a Dios.
 Ay de mí, cruz peregrina,
 ¿Por qué me has destruido de tal modo?
 ¡Ay de mí, desventurada!
 ¡Yo ardo y me inflamo entera!
 ...

(De Sanctis 1952, 12)

Haciendo memoria, se ha referenciado que teóricamente la expresión la amante, hace referencia a la divinidad, o sea Dios, el amante por excelencia y la exclamación ¡Ay de mi desventurada! Implica el reconocimiento de la desventura que, etimológicamente se compone del prefijo *des* (sin) y la palabra *ventura* que viene del latín *ventura* (lo que está por venir), la desventura recae en el ser que se sabe privado de lo que está por venir y por ello arde y se inflama y para el amante cristiano ¿Qué está por venir? El juicio divino que, librado a favor, garantizará el paso a la vida eterna en el paraíso celeste y ¿Qué puede privar al amante cristiano de eso que está por venir? El pecado.

Cristo se supo desventurado, cuando amando a Dios, amándose a sí mismo, amando a los demás y sabiéndose privado de lo por venir, por los pecados del mundo, se reconoció sufriente, se postuló y se dispuso a hacer de su obra instrumento de redención de los pecados del mundo.

En ese sentido Miguel Ángel, emulando a Cristo, se supo desventurado, cuando amando a Dios, a sí mismo, amando a los demás y sabiéndose privado de lo que está por venir, en razón a su reconocimiento como pecador responsable con el destino de su alma superada la materialidad de su cuerpo y al reconocimiento de la sociedad florentina y la institución eclesial como pecadoras, se consideró sufriente, se postuló y se dispuso a hacerse y hacer de su obra instrumento de

redención de sus pecados, de los pecados de su amada Florencia y de los pecados de la institución eclesial.

En tanto amante, sufriente y desventurado que hace de su obra instrumento de redención, es prudente insistir en que debe tratarse de un amante del amor al Amor y así se comprende que si Dante, bajo la poética del amor del Caballero por la Dama Beatriz como universalidad, por ende, divinidad, Miguel Ángel bajo una estructura compositiva integral, en razón a que su obra implica poesía, plástica y arquitectura, del amor del Caballero por la Dama Vittoria y por el Caballero Tommaso, como universalidad, por tanto divinidad, tajantemente alejada de atracción por cuerpos físicos, en sustento a que no se trata de asuntos matéricos, completamente vergonzosos.

Y es importante hacer énfasis en la idea que cierra el párrafo inmediatamente anterior, ya que, en línea con Papini (1952) a Miguel Ángel llegó a avergonzarle de tal modo la idea de que pudieran gestarse pensamientos abyectos y corrompidos al respecto de una amor que superaba con suficiencia lo físico en tanto era obsesión, fijación si se quiere, puramente espiritual como puede evidenciarse en el siguiente fragmento de una a carta dirigida al joven Tommaso.

Veggio nel tuo rostro bel viso, signor mio,
quel che narrar mal puossi in questa vita.
L'anima, della carne ancor vestita,
con esso è già più volte ascesa Dio.

E se il vulgo malvagio, sciocco e rio
di quel che sente altrui segna e addita,
non è l'intensa voglia men gradita,
l'amor, in fede e l'onesto desio.

A quel pietoso fonte, onde siam tutti,
s'assembra ogni beltà che qui si vede
più c'altra cosa alle persone accorte;
nè altro saggio abbiám, nè altri frutti
del cielo in terra; e chi v'ama con fede
trascende a Dio, fa dolce la morte
(Miguel Ángel Buonarroti)

Veo en tu hermoso rostro, señor mío,
lo que no se puede narrar en esta vida.
El alma, aun vestida de carne,
ya ha ascendido hasta Dios varias veces.

Y si el vulgo malvado, estúpido y torpe
de lo que sienten otros hace escarnio,
no por eso es menos grato el intenso anhelo,
el amor, la fe y el honesto deseo.

A esa piadosa fuente de donde todos venimos,
se asemeja toda beldad que aquí se ve,
más que ninguna otra cosa para las personas advertidas;
no tenemos otra muestra ni otros frutos
del cielo en la tierra; y quien os ama con fe
trasciende a Dios, y hace dulce la muerte.

Traducción

(Papini 1952, 430-431)

Lo citado con el fin de hacer manifiesto el interés de Miguel Ángel por separar contundentemente los linderos entre lo que es amor al Amor y su peligroso vecino, el contacto, entendiéndose por peligroso vecino en cuanto a que el común de las gentes, ausentes en el mayor de los casos de agudeza intelectual, suelen relacionar Amor con la lascivia que acompaña al amor corporal que, platónicamente es vulgar, y por ello repugna al amante que ama el Amor (Papini 1952, 413).

El autopostulado, como ya se hizo evidente desde las primeras líneas de este acápite, debe también ser un **sufriente**, alguien al que sus propias dolencias espirituales y en ese mismo sentido las dolencias morales y políticas de la comuna o ciudad donde le tocó en suerte habitar lo impelen obligarse a manifestarse para el caso de Dante poeta, y Miguel Ángel poeta, escultor, pintor y arquitecto, a través sus obras.

En conexidad con lo dicho, Dante y Miguel Ángel se hacen sufrientes en razón a su reconocimiento como cristianos afectados por la crisis de valores morales, como ya ha sido debidamente mencionado, que vive Florencia y la institución eclesial y aunque son dos vidas que habitan el planeta significativamente distanciadas en el tiempo, curiosamente es similar la condición de disvalor que enfrentan los principios que, en esos determinados momentos en que ambos sujetos hicieron presencia en el mundo, sustentaron los pilares ideológicos de su amada ciudad, a su vez que los principios de la fe cristiana.

Pero también son sufrientes porque se sienten responsables con el destino, en primera instancia, de sus propias almas y en segunda, de las almas de sus coterráneos, una vez haya de enfrentarse la realidad de la muerte, el sufriente es necesariamente un amante que se instrumentaliza a través de su obra por amor a sí y a los demás en pro de la redención.

De la mano de Amor, en otras palabras Beatriz, Dante tiene la oportunidad en vida de experimentar, a través de una unión mística con Dios, la crudeza del juicio final y hace de su *Comedia* un dispositivo de conmoción interior en donde extrema el horror asignándole a cada protagonista social, a cada figura institucional, al ciudadano común, un lugar específico, dados sus desvíos morales, en el infierno, el purgatorio o el paraíso y mencionando incluso el pecado o las razones del lugar asignado, describe los castigos y hace énfasis en la repugnancia material de cada situación.

Por su parte Miguel Ángel también, de la mano de Amor, en otras palabras Dante, Florencia, Poliziano, Savonarola, Vittoria, Tommaso, tiene la oportunidad en vida de experimentar, estimulada su consciencia por el terror al castigo a quien vive en pecado en boca, fundamentalmente de, Dante, Vittoria Colonna y

Savonarola, hace de su *Juicio final* un dispositivo a la manera dantesca de conmoción interior en donde a su estilo hace evidente el horror recurriendo a insertarse se a sí mismo,...

Imagen 33. *San Bartolomé* fragmento *Juicio final*



Miguel Ángel Buonarroti. 1536 – 1541. *Juicio final* (fragmento). Capilla Sixtina. Roma, Italia. En <https://plazabierta.com/el-juicio/> (Consultado el día 14 de julio de 2022). La imagen recrea a San Bartolomé sosteniendo el pellejo de Miguel Ángel.

..., junto con algunas figuras eclesiales, santos, ángeles y demonios, flotando todos en un rapiña donde ángeles y demonios luchan por arrebatarse las almas de los viciosos del mundo representados, entre otros, por lujuriosos, avaros, iracundos y orgullosos.

Imagen 34. Pecados de la lujuria, avaricia y otros fragmento *Juicio final*



Miguel Ángel Buonarroti. 1536 – 1541. *Juicio final* (fragmento). Capilla Sixtina. Roma, Italia. Las almas de lujuriosos, avaros y otros viciosos son arrastradas al infierno por algunos demonios, mientras algunos ángeles tratan de evitarlo. En [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_\(Capilla_Sixtina\)#/media/Archivo:Last_Judgement_\(Michelangelo\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_(Capilla_Sixtina)#/media/Archivo:Last_Judgement_(Michelangelo).jpg) (Consultado el día 14 de julio de 2022).

En lo expresado en el párrafo inmediatamente anterior es fundamental hacer énfasis en que si Dante “ante su cercanía a la figura de la bellísima Beatriz, por la fuerza de Amor, fue capaz de aniquilar sus espíritus quedando sólo con vida los de la vista” (Dante 2004, 343), Miguel Ángel enfrentado a la figura de su

amado Tommaso también, ante su cercanía, fue capaz de aniquilar sus espíritus quedando sólo con vida el de la vista, pero en la esfera de la espiritualidad, al punto que lo que ve en el mencionado joven y que es consignado en la carta es “aquello que no se puede narrar, un alma, aun vestida de carne”.

Lo dicho hasta aquí para expresar que la *Comedia* dantesca es la materialización de la responsabilidad espiritual del ser comprometido con la salvación de su alma una vez trascendida su materialidad, a la vez que la responsabilidad misional de un autopostulado cristiano que, a través de su obra, busca conmocionar y convocar a la conversión espiritual de sus coterráneos en aras de la salvación de sus almas, de la Florencia entre 1265 y 1321 y sus instituciones política y eclesial, de la misma manera que el *Juicio final* miguelangelesco es también la materialización de la responsabilidad espiritual del ser comprometido con la salvación de su alma una vez trascendida su materialidad, a la vez que la responsabilidad misional de un autopostulado cristiano que, a través de su hacer, busca conmocionar y convocar a la conversión espiritual de sus coterráneos en aras de la salvación de sus almas, de la Florencia entre 1475 y 1564 y sus instituciones política y eclesial.

Lo interesante de la señalada responsabilidad de Dante y Miguel Ángel como autopostulados cristianos que, implicó el uso de sus respectivas obras como instrumentos para buscar conmocionar y convocar a la conversión espiritual de sus coterráneos, es que vincula el señalado ejercicio a una intención clara de *formación* humana que logre un *mejoramiento* personal, social y de las ya mencionadas instituciones en crisis, asuntos que serán desde ahora la preocupación investigativa de los dos últimos capítulos.

Capítulo 4

4.1. La idea de evolución y progreso en la obra de miguel ángel

El concepto de evolución hay que comenzar a entenderlo desde su etimología y precisarlo con ayuda del diccionario de la Real Academia Española (RAE), en tanto desde esta perspectiva se dice que dicha palabra es un cultismo tomado del latín *evolutio* del verbo *evolvere*, esencialmente y atendiendo a una

deconstrucción de la palabra *e-volu-tio*, se puede considerar que el prefijo *e* viene de *ex* que significa “hacia afuera”, el verbo *volvere* cuyo significado corresponde a “dar vueltas” y el sufijo *tio* que significa “acción y efecto”, reconstruyendo la idea se tiene que *evolutio* significa acción y efecto de dar vueltas hacia afuera, significado usado fundamentalmente en épocas del Imperio Romano haciendo referencia al acto de desenrollar un pergamino para leerlo.

La idea de evolución estableciendo correspondencia con la descripción de un proceso de cambio pertenece al ámbito de la biología en donde se usa para indicar el proceso de cambio que se da de una forma simple a una más compleja, históricamente se cuenta que la palabra evolución en su acepción de proceso de cambio fue usada en biología desde el año 1809 por el naturalista francés Chevalier de Lamarck para referirse a la evolución de las especies, en tanto ellas surgen por medio de mutaciones de un ancestro común, esta teoría no gozó de mucho respaldo en su momento en la comunidad científica de la época y el concepto, bajo la perspectiva de la acepción biológica, dormitó durante 50 años hasta que el naturalista británico Charles Darwin lo vuelve a la vida a través de su libro “*El origen de las especies por medio de la selección natural*”, publicado en el año 1959.

En razón a esta necesaria precisión el concepto de evolución no es procedente en el contexto histórico que abarca esta investigación, en primera instancia, en cuanto su uso sólo tendría sentido haciendo particular referencia al asunto técnico de desenrollar pergaminos, y en segunda instancia, porque entendido como proceso de cambio o de transformaciones apenas fue usado en el siglo XIX y esto haciendo parte del campo de la biología.

4.2. El concepto de progreso en la antigüedad griega

En lo referente a la idea de progreso, se hace fundamentalmente necesario considerar su acepción desde lo que significó para los pensadores de la antigüedad grecorromana y de la edad media, ello en razón a que para el período considerado como renacimiento, la mencionada idea se precisa en medio de la controversia planteada en la esfera intelectual acerca de la primacía de las producciones y desarrollos humanos de la antigüedad sobre los realizados en

esa modernidad que alcanza el siglo XVII, asunto que se encuentra altamente ligado a la idea de ese volver a los orígenes que plantea el renacimiento de corte florentino que, de manera *sui generis*, resignifica la necesidad de beber del pasado para fortalecer las producciones científicas, artísticas, filosóficas y teológicas que se vienen dando en el presente renacentista italiano.

Lo dicho autoriza iniciar con la idea que sobre el progreso se puede extractar del texto *Los trabajos y los días* (Hesíodo 1978, 130-134), en el sentido de que puede referirse a un desmejoramiento de las condiciones de vida de los hombres con respecto al favor de los dioses, en primera instancia, el dios inmortal que habita el Olimpo creó a los hombres de oro, provistos de mortalidad por voluntad de los dioses, plétóricos en belleza e inteligencia y a los que todo les fue evitado, preocupaciones, fatiga, miseria y vejez, hasta la muerte se les facilitaba a través del sueño y una vez trascendida la corporalidad se les designaba démones, benignos protectores de los mortales.

En segunda instancia Zeus creó una estirpe de hombres, en palabras de Hesíodo, mucho peor, de plata, restados en belleza e inteligencia, dependientes de su casa y sus madres hasta entrada su juventud, morían tempranamente, después de una vida llena de sufrimientos y regida por la ignorancia, no obstante eran favorecidos por los dioses como mortales bienaventurados de rango inferior.

En tercera instancia, creó a unos hombres de bronce, terribles, vigorosos, amantes de la guerra y la soberbia, que aplazaban el comer para abrazar el metal, la falta de control de mente y manos los borró de la faz de la tierra.

En cuarta instancia, y como un acto de reconsideración de su favor a los hombres, creó Zeus a unos hombres más justos y virtuosos, los héroes, elevada a la categoría de semidioses, raza que nos precede, quienes después de salir vivos del cruento destino de las batallas en favor de la voluntad de los dioses, se les premió con una residencia lejos de los hombres, en una tierra abundante en frutos y miel, además de un corazón exento de dolores.

En quinta instancia, creó, según Hesíodo, a unos hombres en los que se cuenta él, tristemente y sin querer hacer parte, es la estirpe de hierro que nunca se verá libre de fatigas y miserias durante el día, concomitantemente nunca dejará de consumirse durante la noche, es la creación que hará, por todos los medios, evocar con denuedo aquella estirpe de hombres que no muta sus valores y que jamás postula al malhechor, al violento, al envidioso, al injusto y al hombre de retorcidos discursos, como ejemplo a seguir.

Ahora ¿A qué viene echar mano de esta interesante narración hesiódica? A que al interior de la misma palpita con contundencia una intención encubierta de carácter nostálgico de regresar para recuperar el pasado, el tiempo vivido y los valores que lo sustentaron, en razón a que de alguna manera, se siente que fueron mejores y que efectivamente puede ser enmarcada dentro de una primera idea de progreso que requiere de la comparación para evidenciar allí en qué se mejoró y en qué se desmejoró, para con fundamentos en el pasado, restablecer los hechos, las acciones y la escala de valores que los sostienen, esta vez, en el presente.

Hilando con lo anterior “Protágoras” (Platón 1985, 520), se inclina por considerar que progresar significa hacerse gradualmente mejor, al decir que se trata de sumarle día tras día niveles de mejoramiento, no sólo a nuestra consolidación como ciudadanos, sino como en tratándose del oficio al que nos vamos a dedicar, con respecto a lo primero se trata de un mejoramiento que se adquiere “dando vueltas, triscan a su antojo, como reses sueltas, por si acaso espontáneamente alcanzan por su cuenta la virtud”; es decir, experimentando por sí mismo, el segundo es un mejoramiento que se alcanza a través de la enseñanza de maestros (Platón 1985, 520-522/318 b_1c_3 – 320 a_{1-5}).

No obstante, mientras el mejoramiento en el oficio se aprende a través de la enseñanza el referente a la virtud se consigue por medio de la penalización y el castigo (Platón 1985, 524-530/320 c_{10} – 325 a_1b_1) y esto tiene sentido, en cuanto para Platón ese progreso que significa hacerse gradualmente mejor, puede, en determinados contextos, significar hacerse gradualmente peor en razón a que ese hacerse gradual puede estar mediado por una *libertad* en dos sentidos, una

cubierta por el entendimiento y otra alejada de él y así en el marco de esa precisión, “hay que contemplar siempre el progreso de las sociedades que se da al mismo tiempo hacia la virtud y hacia el vicio” (Platón 1999, 291/676 a_{6-8}), entendiéndose que al interior del progreso de las sociedades, habita la idea del progreso en el pensar y el hacer de los individuos.

Lo importante de hacer énfasis en esta novedosa consideración platónica es que invoca la idea de *libertad* como ingrediente esencial del progresar y en este sentido es posible progresar positivamente cuando esa libertad está mediada por el entendimiento y con éste por el temor a transgredir logros científicos, conocimientos alcanzados, institucionalización de principios y valores morales o políticos, más si esta libertad se postula osada, irrespetuosa de la experticia y de los alcances sociales, políticos, científicos y filosóficos; es decir, capaz de juzgarlo todo, gravita necesariamente en la órbita del progresar negativo que, en ausencia de temor, no sólo se considera, por ignorancia, sapiente, sino que anclada en la desvergüenza, no teme, por osadía la opinión del mejor, la amonestación del padre, de la madre y los mayores e incluso intentar no ser obedientes a las leyes (Platón 1999, 344-345/700 d_3c_1).

Dependiendo de la idea de libertad que se conciba, el progresar apuntará hacia el mejoramiento gradual y hacia estados de beneficio óptimo para la sociedad y los ciudadanos o, en su defecto, se tratará de un progresar, peligroso, perjudicial y abiertamente en detrimento de la sociedad y de sus ciudadanos quienes, también, gradualmente descenderán a niveles de vicio y corrupción tan gravosos que pondrán en riesgo hasta sus propias posibilidades de existencia, podría decirse que estamos ante un progreso ilusorio en tratándose de que, aunque se progresa negativamente, estas sociedades y estos hombres, desprovistos de entendimiento, le apostarán a un progreso negativo provisto con atuendos de positividad.

Existe en la obra “*Las siete tragedias*” (Esquilo, 1992), nacido en el 526a.C./525a.C. y fallecido en el 456a.C./455a.C., al respecto de precisar el concepto de progreso, unas consideraciones que Prometeo hace al decir que se trata de un tránsito de la inocencia a la discreción y el entendimiento, un dotar

de consciencia de sí a los sentidos de tal forma que lo que se vea o se escuche de verdad exprese lo visto o lo escuchado, un paso de la oscuridad a la luz, del azar a la inteligencia, esencialmente progresar desde la perspectiva esbozada en la tragedia prometeica, que le cuesta los peores castigos, es la posibilidad a partir del entendimiento de domeñar las fuerzas de la naturaleza a través de la ciencia, se trata también de un arte que dota de sentido el hacer humano, trátase del hacer científico, tecnológico, artístico en aras de la extensión que el concepto pueda, sin transgredir su significado, permitir. (Esquilo 1992, 77).

Por su parte Aristóteles (384a.C.-322a.C.) en su texto *Política*, profundamente tocado por las ideas de su maestro Platón, alimentará la discusión negando la posibilidad de que frente al progreso pueda considerarse que se trate de algo que se pueda adquirir a través del experimentar por sí mismo o de la enseñanza de maestros, si es que pudiera existir alguien que pudiera enseñar este asunto, él es proclive a pensar que el progreso es inherente a la naturaleza humana; es decir, se progresa por naturaleza, en cuanto está en la naturaleza del hombre asociarse en aras de fortalecerse, reconociendo que desde la individualidad le será difícil enfrentar las fuerzas de la naturaleza lo cual se revierte a favor cuando, a causa de estas necesidades de la vida busca la autosuficiencia que, en esencia es lo mejor para sí y para la comunidad (Aristóteles 1988, 49-50/1252b₈ – 1253a₁₋₂).

Con Aristóteles la idea de progresar en términos de mejoramiento aflora de nuevo en el entendido en que es un mejoramiento originado en una necesidad natural humana, necesidad que, al ser de mejoramiento, supone que, hacia lo que se aspira, debe ser siempre y de manera constante a eso que es mejor.

Y tiene sentido la señalada consideración aristotélica, en tanto el fin de toda actividad humana, entre ellas aquellas que buscan progresar, será un bien, así “todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden.” (Aristóteles 1993, 129/1094a₁₋₄).

No obstante, como las artes y las acciones son tantas, así habrá tantos fines, la medicina, por ejemplo, tendrá como fin la salud, el objeto de la economía será la

riqueza, más para lograr esos fines es necesario desplegar una serie de acciones que, subordinadas a unas consideradas principales, garantizarán un fin, que necesariamente será la manifestación de un bien y que como principales se preferirán a las subordinadas (Aristóteles 1993, 129-130/1094a₅₋₁₅).

Es así como para estar saludable se requerirá de una estrategia que asegure la salud y que involucrará un plan sustentado en dietética, higiénica y gimnástica, en coherencia con ello, la acción principal acá es la estrategia que tiene como fin el aseguramiento de la salud y las acciones subordinadas serán la dietética, la higiénica y la gimnástica, cuyo fin es asegurar el fin principal, ello para terminar diciendo que se preferirá el fin de la acción principal a cada uno de los fines de las acciones subordinadas.

Acciones y fines que deben ser afines con las competencias con las que debe dotarse quien quiera convertirse en “discípulo de las cosas buenas y justas, y en suma de la política, que implican como menester que haya sido bien conducido por sus costumbres. Pues el punto de partida es el qué, y si esto está suficientemente claro no habrá ninguna necesidad del porqué. Un hombre así tiene ya o puede fácilmente adquirir los principios. Pero aquel que no posee ninguna de estas cosas, escuche las palabras de Hesíodo:

*“El mejor de todos los hombre es aquel que por sí mismo
comprende todas las cosas;
es bueno, asimismo, el que hace caso al que bien le aconseja;
pero el que ni comprende por sí mismo ni lo que escucha a otro
retiene en su mente, éste, en cambio, es un hombre inútil.”*

(Citado en Aristóteles 1993, 133).

Lo anterior para indicar que Aristóteles, más cercano de lo que se cree a la idea de su maestro Platón, termina considerando a su manera que en el progresar existe la posibilidad de aquello que ha sido nombrado en esta investigación como progreso ilusorio en tanto se trata de mejoramientos negativos que en últimas parecieran distanciarse o traicionar el fin último hacia lo mejor; es decir, son progresos que aunque en algún momento puedan tener por vocación o por principio, mejorar, se trata de un mejoramiento que arrastra consigo el estado de llenura que produce la ignorancia, esto es, la no escucha o en su defecto la

ausencia de retención de lo escuchado, la incomprensión de fines y acciones, luego será un progreso que empeña su vocación en cuanto aparece vicio.

4.3. El concepto de progreso en la antigüedad romana

En Lucrecio (99 a.C. – 55 a.C.), citado por Greenblatt (2011), el progreso aparejará una doble connotación, de una parte reconoce necesarios los avances de la técnica en cuanto no son frutos del azar, ni de la intervención de ningún Dios, se desarrollan como fruto de necesidades humanas de sustento y pervivencia, asuntos como el lenguaje y la dieta provienen de estas necesidades que la vida y el hábitat van planteando, no obstante corresponde a la naturaleza del adecuarse a las exigencias de la naturaleza el inevitable exceso creativo que es fuente del lujo y lo suntuario, exceso que de la mano de Epicuro habrá de enfrentarse de tal manera que aquellas cosas que se produzcan acordes con la naturaleza y por necesidad deben ser acogidas y plenamente desarrolladas, las que hacen parte de la naturaleza pero no son necesarias para el sustento y la supervivencia, pueden abrazarse con sigilo y moderación, mientras las que no se corresponden con la naturaleza, ni son necesarias deben ser completamente desechadas, sin necesidad del temor que propicia la religión.

Esta idea de la felicidad ocultada a toda costa por la institución eclesial y vuelta a la vida por Poggio, superado el ejercicio de la simple continuidad o la posibilidad de conservación o recuperación de la mencionada idea antigua lo que provoca es un verdadero trastorno en el pensamiento de aquellos a quienes les toca experimentar de manera directa la lectura del específico texto antiguo vuelto a la vida y las ideas allí contenidas, trastorno que, en la esfera del progreso, tiene como característica el que, una vez desenterrado un texto y las ideas allí inmersas no dormirán más, por el contrario, serán restituidas en un particular ahora y ofuscarán la razón a tal punto que, en cerebros inquietos, germinarán propuestas novedosas, capaces de provocar verdaderas transformaciones científicas, políticas y sociales como las que pueden explicar un fenómeno como el del mencionado renacimiento europeo.

Horacio (65 a.C. – 8 a.C.) en sus *Epístolas* deja al lector una idea expresada a Numicio su interlocutor en los siguientes términos: “*El no asombrarse de nada,*

Numicio, es casi la única y la sola cosa que a uno puede hacerlo y mantenerlo feliz. Este sol, las estrellas y las estaciones que a plazo fijo se van, hay quienes las contemplan sin dejarse imbuir por miedo ninguno.” (Horacio 2008, 254).

Lo interesante de este comentario es que Horacio añade al asombro, característica intelectual por excelencia del ser humano, el temor, no en tanto estigmatización a la capacidad de asombro, sino en cuanto facultad humana que debe ser regulada o limitada; es decir, en ella debe mediar el señalado temor que en todo momento impedirá que el *“sabio sea llamado loco y el justo injusto, si a la propia virtud la persiguen más allá de lo que es suficiente.”* (Horacio 2008, 255).

Al mejoramiento que ya venía acompañando al progreso para los griegos y del cual se percataron Platón y Aristóteles que podía aparejar vicio en cerebros que, o no escuchan o no retienen lo escuchado, se suma Horacio con la idea de que la aspiración humana que impele perseguir la virtud que, se alcanza a través de la penalización y el castigo en palabras de Protágoras (Platón 1985, 530/325ab₁), es necesario desde la perspectiva del pensador italiano inyectarle temor con el fin de que el progreso no desborde los límites, de aquello que Horacio bellamente nombró, lo suficiente.

Séneca (4 a.C. – 65 d.C.), permite extractar en su obra *Epístolas morales a Lucilio* la idea de un progreso que puede materializarse, con muy pequeños esfuerzos, aplicándonos a adelantarlo todo, entre otros, desarrollos tecnológicos, técnicas, pensamiento científico y filosófico, bajo estrictos criterios que, sin violentar la justa medida, se desarrollen en concordancia con la necesidad que los moviliza, sólo así progresar, no sólo, le cerrará posibilidades al lujo, sino que, no concitará la aparición de artilugios superfluos y con éstos los indeseados vicios que corrompen la vida personal y la vida colectiva (Séneca 1998, 109-128).

A beneficio de inventario consideremos en los tres pensadores mencionados, si bien es cierto hay puntos radicalmente diferentes, mientras Lucrecio aboga por el privilegio libertario de la felicidad humana, es común a su manera obviamente, la preocupación por unos límites a dicha libertad, Lucrecio por su parte los coloca

dentro del ámbito de la racionalidad; es decir, que le está dado al hombre desechar aquellas acciones que buscan el mejoramiento pero que no son naturales ni necesarias y/o moderar aquellas que haciendo parte de la naturaleza no son necesarias, de similar manera procede Séneca que defiende la capacidad racional del someter a juicio de justo medio la necesidad que moviliza el progreso, no obstante Horacio es proclive al uso del recurso del temor como mecanismo de control a un progreso que puede desembocar en corrupción y vicio, trayendo de vuelta la idea platónico-aristotélica que frente a las posibilidades de mejorar del hombre es posible que se aparejen vicios dependiendo de la disposición de ciertas mentes al rechazo de la escucha y la validez del castigo y la pena cuando se trate de progresos que desbordan lo suficiente.

4.4. La idea de progreso en el medievo de corte tomasino-agustiniano

Con respecto a la idea de progreso es fundamental hacer énfasis en que son pocos los autores autorizados por el ente eclesial que se atrevieron a considerarlo, entre ellos de manera profundamente significativa, se postulan como destacables las ideas que, al respecto expone San Tomás para quien *“el mal está fuera de la voluntad y todas las cosas desean el bien.”* (De Aquino 1900, 118 II/C.8a.1), en este sentido, si todas las cosas desean el bien y el mal no habita en la voluntad, progresar como una voluntad humana hacia el mejoramiento no admite que se produzca daño con el progreso, a no ser que el mencionado progreso no convenga para nada con la razón (de Aquino 1900, 177 II/C.18a.5).

Desde la visión tomasina resulta profundamente significativo el hecho de que nuevamente, a la manera de Aristóteles, enfatiza en que las acciones humanas son buenas por naturaleza, ya que en virtud del bien es imposible que pueda hacerse mal, no obstante acude a la razón como recurso límite cuyo objeto es enmarcar dentro de precisos juicios de razonabilidad, que de no ser considerados, en virtud de un bien puede en determinadas circunstancias, obrar un mal (de Aquino 1900, 177 II/C.18a.5).

Ya decía el pasaje bíblico:

“La luz vino al mundo, y los hombres prefirieron las tinieblas a la luz, porque sus obras eran malas. Pues el que obra el mal odia la luz y no va a la luz, no sea que sus obras malas sean descubiertas y condenadas. Pero el que hace la verdad va a la luz, para que se vea que sus obras han sido hechas en Dios”. (Jn. 3, 19-21).

De la misma manera se extracta del pensamiento tomasino que a pesar de que ninguna acción es mala, sin el auxilio de la razón, es innegable que los hombres tiendan a preferir oscurecer esas acciones con el fin de que no sean descubiertas ni juzgadas, así hay progresos que, adoleciendo de razón, terminan odiando la luz en cuanto le temen a los juicios de reproche.

Por su parte Agustín participa de la temática favoreciendo la capacidad humana de la curiosidad y con ella las posibilidades de hacer ciencia habida cuenta de que corresponden a un don, regalo divino que, adherido a la idea de Santo Tomás, impele el reconocimiento al creador y la adoración por parte de todo ser humano, como queda dicho en la siguiente cita.

“Pudiendo privar al hombre de toda ciencia en castigo de su soberbio atrevimiento, le dio tantas artes, para la comodidad de su vida, para sujetar las bestias y hacer que le sirvan, tantos remedios específicos para enfrentar las dolencias y las enfermedades. Para que reconozcamos al creador y le alabemos, nos descubre tantas bellezas en el cielo y en la tierra.” (Agustín 1793, 610-611).

Es significativa la idea de progreso que puede extractarse del pasaje citado en tanto se elimina de entrada la estigmatización de la curiosidad humana al decir que, es precisamente Dios, quien descubre las magnificencias del cielo y de la tierra para que el hombre, puestos sus ojos en ellas, haga ciencia a partir de allí y se procure un vida mejor, en términos de comodidad.

No obstante enfatiza Agustín que el develamiento de la pantalla celeste y las maravillas de la tierra para que el hombre, no sólo se sustente, sino que amplíe sus posibilidades de pervivencia en el mundo, reclaman de parte de este hombre humildad y reconocimiento al poder y la voluntad divinas, idea que no se aleja de las ya planteadas por los pensadores romanos ya citados, en razón a que ellos ya aceptaban y consideraban un límite a la felicidad que produce la comodidad, Lucrecio, por ejemplo, aunque no reconoce a Dios como fuente del mejoramiento de las condiciones de vida humana, acepta que hay

mejoramientos que deben ser desechados en razón a su antinaturalidad y su innecesariedad y otros que, en tanto hacen parte de la naturaleza, pero no son necesarios deben moderarse, lo que significa que de alguna manera reconoce que debe existir el señalado límite, del que desde otra perspectiva habla Agustín y que incluso, desde otro contexto, aceptan, como ya ha sido entronizado, pensadores griegos como Platón y Aristóteles.

4.5. El concepto de progreso en épocas del siglo XII italiano

El progreso desde el enfoque de la Italia de mediados del siglo XII, específicamente en cabeza de Petrarca (1304-1374), Coluccio Salutati (1331-1406), Poggio Bracciolini (1380-1459) y Niccolò Niccoli (1364-1437), muy en concordancia con la concepción hesiódica y manifiestamente en contravía del propósito de la iglesia católico-cristiana de borrar todo aquello que estableciera relaciones con el paganismo, considera que es fundamental regresar a la antigüedad, recuperar o imitar el lenguaje, los objetos materiales y los logros culturales, en esencia, era un regreso no previsto por la iglesia y que a gritos se manifestaba de manera constante en algunas de las ciudades italianas más significativas en los puentes, las calzadas que se pisaban, los muros, los arcos, las esculturas y los vasos que, aunque maltrechos y rotos, se valoraban al punto de ser incorporados a construcciones y edificaciones nuevas, a las iglesias (Greenblatt 2011,89).

Y resulta importante hacer énfasis en esa obsesión de algunos pequeños sectores de la población por lo antiguo, en esencia, por la cultura pagana, en tanto volver al pasado para revivir lo enterrado por el cristianismo era arriesgarse a quedar cubierto bajo el manto del castigo divino a la curiosidad de la cual fueron víctimas Adán y Eva primeros padres de los fieles cristiano-católicos ¿Cómo poder justificar, sin poner en peligro la vida, la idea de progreso, bajo la perspectiva eclesial, basada en la aniquilación de cuanto pusiera en vilo el poder del cristianismo de índole católico; es decir, un progreso que, valga el juego de palabras, permite progresar, sólo si se conserva cerrado, quieto y estable, en tanto que orden establecido por voluntad divina imposibilita cualquier regreso,

rescate, revisión histórica, crítica o cuestionamiento so pena de castigo físico y espiritual?

La estrategia tendría que implicar despojar del velo de la pecaminosa curiosidad a la voluntad de progresar y ésta llega con Petrarca que, a voces de Greenblatt, siendo ferviente cristiano, a su vez experimentaba una significativa fascinación por la antigüedad pagana, posiblemente en razón a que el presente que habitó le pareció lamentable en tanto se trataba de un época en la que pululaba una vergonzosa incultura, y en donde la ignorancia y la banalidad se pandeaban con prestancia en todos los ámbitos sociales.

Baste lo hasta aquí dicho para manifestar que la estrategia metodológica que permitiera husmear en la antigüedad pagana sin correr riesgos fue la de sincronizar dos momentos, el del progreso que devasta el pasado y mantiene el orden establecido por Dios basado en la conservación y la estabilidad del poder religioso y el del nuevo progreso que reconoce que bajo la figura cristiana de la resurrección, idea familiar y además admitida por todos los cristianos (Greenblatt 2011, 91), es posible escudriñar el pasado pagano para resucitar a la manera de Cristo, esta vez en el mundo fenomenológico, a personajes e ideas que aportarán positivamente a la cultura, progresar desde la visión de Petrarca se emparentará con una metodología que implicará resucitar el esplendor del pasado en aras de mejorar el presente.

No obstante, el mencionado mejoramiento significó para algunos, caso Petrarca y Salutati, beber del pasado para innovar teniendo en cuenta ese pasado, Salutati incluso, apoyado en la ventaja de ser el Canciller de la República de Florencia, se propuso resucitar la gloria de la ciudad, su valoración de la dignidad humana, su independencia y su libertad frente al papado y asegurar su pervivencia en el tiempo a través de la consolidación de dichas ideas en un grupo de jóvenes que garantizara que su sueño no moriría con él, en coherencia con ello invitó, en el año 1397, a Florencia a Manuel Crisoloras y le encargó impartir clases de lengua y literatura griega, ese grupo de jóvenes contaba con la presencia de Poggio Bracciolini y Niccolò Niccoli (Greenblatt 2011, 92-95).

Niccolò, a pesar de su juventud era particularmente proclive a todo lo que tuviera que ver con la antigüedad romana, obras de arte, copas, piezas de vidrio, medallas, camafeos y cuanto objeto apreciable por su belleza estética se le ofreciera él lo conseguía y lo sumaba a su colección personal que se dice era para la época bastante apreciada por propios y turistas, sin embargo sostiene Greenblatt en su texto *El giro*, que si existía algo por lo que Niccolò era realmente obsesionado era por “los textos de la literatura clásica y patristica que los otros humanistas localizaban en las bibliotecas de los monasterios. A Niccoli le encantaba poseer esos textos, estudiarlos y copiarlos lentamente, muy lentamente,” (Greenblatt 2011, 98) para extractar de allí aquellos contenidos que él y algunos otros, caso de su amigo Poggio, consideraban era la evidencia directa de la superioridad de las cosas e ideas antiguas.

La señalada actividad del par de amigos derivó en una manera diferente de resucitar la antigüedad pagana en cuanto su ejercicio se trató de un apasionamiento con contenidos místicos, que se convirtió en culto a la imitación y afán de exactitud, y entiéndase apasionamiento místico en la medida en que su ejercicio “rechazaba de forma deliberada el deseo de sus maestros y/o antecesores de traer al mundo cualquier auténtica innovación. Despreciando lo nuevo, soñaban sólo con devolver a la vida algo viejo” (Greenblatt 2011, 99).

Y así, si se adscribe la idea de progreso a esta nueva idea de considerar lo antiguo, progresar se tratará de la intención o el ejercicio de resucitar la antigüedad pagana con el objeto de fijarla y conservarla bajo estrictos grados de perfección que garanticen bajo una perfecta imitación lo antiguo, en otras palabras, progresar consistirá en volver a la vida lo que estaba enterrado y se consideraba cultural y científicamente muerto.

En esta parte del escrito es necesario enfatizar que, aunque estos dos amigos compartían su común obsesión por el pasado, el móvil intelectual evidenciaba significativas diferencias de fondo, mientras para Niccolò consistía en un querer dotar de vida el pasado para fijarlo sin traicionarlo en el presente, coherentemente relacionado con una ideación esencialmente conservacionista, para Poggio se trataba de un asunto de vitalización de su existencia; es decir, la

posibilidad de darle sentido a su existencia para escapar acudiendo a su autodeterminación y gobierno de sí de carácter libertario que consistía en un alivio medicinal de índole espiritual, en tanto su contacto directo con el pasado a través de los libros antiguos le permitían no sucumbir existencialmente en un mundo cuya realidad era para él vergonzosamente despreciable.

Lo acabado de expresar establece coherencia con la idea de que si se tiene en cuenta que Poggio invirtió 50 años de su vida trabajando para la iglesia católica, no sólo se convierte, en un sensible afectado y en el gran decepcionado de la institucionalidad de una iglesia hipócrita corrompida en su interior, inmoral a extremo, fundamentalmente en la esfera de lo sexual, sino, en un crítico autorizado de la institución y los personajes a los que servía, quienes no obstante su corrupción se postulaban reclamantes airados, juzgadores y castigadores de la inmoralidad y las conductas desviadas y reprochables del común de las gentes.

Como constancia de la señalada experiencia de Poggio al servicio de la iglesia se debe decir que inició en la institución eclesial como amanuense de la curia y terminó como secretario apostólico, entre otros, de papas como Juan XXIII cuyo nombre de pila era Baldassarre Cossa, personaje polémico, amigo de la intriga, proclive a las maniobras diplomáticas y a los negocios turbios al interior de una iglesia que enfrentaba un cisma en cabeza del español Pedro de Luna o Benedicto XIII y del veneciano Angelo Correr o Gregorio XII, una institución que no acababa de superar la sospechosa muerte por envenenamiento del papa Alejandro V y unas facciones enfrentadas entre la defensa de unos por imponer un papa y el rechazo de otros por la figura del postulado (Greenblatt 2011, 116-119).

De Juan XXIII se sabe que al fin fue destituido el 29 de mayo de 1415, en razón a los cargos de sodomía, violación, incesto, tortura y asesinato, entre ellos, se le relacionó con la muerte por envenenamiento de su antecesor y además, con estatus de gravedad, de ser ferviente defensor y protector del epicureísmo, entre las sanciones se destacan el encarcelamiento y el ser borrado de lista oficial de papas lo cual significó que el nombre de Juan XXIII quedara disponible para que

otro papa lo usara y de hecho en el año 1958, quinientos años después de este insuceso, apareció Angelo Roncalli figura de extraordinarias dotes con el poder suficiente para borrar el estigma negativo que cargaba históricamente el mencionado nombre.

De vuelta al Bracciolini y su conocimiento en detalle de la institución eclesial a la que se adscribía la vida monástica de los frailes es importante hacer énfasis en que el progreso tiene su génesis en el deterioro moral de las instituciones que componen el Estado, destacándose como sensiblemente perjudiciales para la salud estatal la inmoralidad de la institución política, eclesial y educativa, en tanto ellas transversalizan paradigmáticamente a las demás instituciones, en razón a que su objeto se relaciona directamente con el aspecto comportamental humano garante de viabilidad de vida en sociedad.

El ideal progresista se activa cuando la escala de valores morales se avalora a tal punto que pone en riesgo la viabilidad de esa vida en sociedad, cuando se relativiza el significado de esos valores, lingüísticamente hablando, cuando el significado no se adecúa al significante o viceversa, asunto que indudablemente tiene que ofuscar la mente del pensador social, en este sentido el esfuerzo académico de Poggio se movilizó hacia el progreso con sustento en dos referentes que ostentan para la época sendas inadecuaciones lingüísticas, la primera, la institución eclesial representada en la vida monástica, la segunda, la institución educativa representada en la vida académica, precisamente las dos instituciones a las que les invirtió su vida, en razón a ello su idea de progreso implicó un reclamo a los despropósitos de las comunidades religiosas que conoció y un reproche a ínclitos académicos.

En síntesis se trató de un doble juicio de reproche en cuanto ambas instituciones compartían el ideal de la soledad, de vivir, en el caso de las comunidades de frailes, a partir de un vergonzoso ejercicio realizado de espaldas a la sociedad, indiferente y vacuo que produce beneficios económicos a partir de la venta de la pobreza como valor y el sedentarismo laboral, a costa incluso, de la comunidad.

Tra il 1428 e il 1429 Poggio Bracciolini compone il dialogo De avaritia dove Antonio Loschi, mentre si scaglia contro l'ipocrisia fratesca, illustra la naturalità della brama del

*danaro, anzi la sua utilità nel consorzio civile. Se tutti gli uomini, senza distinzione di sesso, d'età, di condizione o di razza, bramano il danaro, nessuno potrà negare esser naturale l'avidità dell'oro. "E non obbiettarmi qualcuno di quei rozzi, ipocriti parassiti, che vanno in giro dando la caccia al vitto, senza lavorare e faticare, col pretesto della religione, predicando agli altri la povertà e il disprezzo dei beni. Noi non costruiremo le nostre città con codeste larve d'uomini, che nell'ozio più completo si mantengono col nostro lavoro"*³¹

Y en el caso de la academia de manera similar se trata de un ejercicio solitario, individual, que desprecia al otro y aunque a diferencia de las comunidades monásticas los dedicados a este ejercicio, caso de della Mirandola, son respetables y su sustento económico es producto del esfuerzo intelectual, el beneficio de su trabajo se niega al reconocimiento del otro, por ende no lo beneficia en nada.

*Si vuol ricordare, quasi manifesto dell'età moderna, l'invito di Campanella a Pico della Mirandola, che esca dalle biblioteche nell'ansia operosa del mondo. Ma già Poggio disdegna il dotto chiuso tra i codici, bramoso di una rustica virtù. "Lo invece quella bramo, quella approvo, che l'umana consuetudine conferma"*³²

Se progresa a voces de Poggio habitando la vida, interactuando con lo pares sociales, buscar mejorar a partir de la negación del otro, del enclaustramiento que se hace so pretexto de evitar la desconcentración, lo mundano para evitar la deprabación de cuerpo y alma, no sólo, es un mejoramiento inocuo, sino que, no evita en la práctica las afecciones del alma, es posible que igual se termine corrompiendo cuerpo y alma, pero bajo el ropaje de una supuesta espiritualidad.

De Perogrullo resulta indicar que no extraña el complejo dilema que Poggio enfrentó, por un lado el asunto espiritual que lo impulsaba a acogerse a un mejoramiento de sí, por el otro, como lector, intelectual y humanista le era exigible restaurar la labor del intelectual, en cuanto a que dicho ejercicio arrojara beneficios sociales materializables en la práctica y que aportaran a un

³¹ Garin, Eugenio. *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento* (Roma: Storia d'Italia Einaudi, 1986), 55.

³² *Ibid.* 57.

mejoramiento social, como burócrata al servicio de la iglesia y conocedor de ese entramado despiadado y corrupto estaba obligado a transformarse, a convertirse espiritualmente, a su vez a guardar fidelidad a la institucionalidad, como amante de los libros, de las ideas antiguas, de la libertad estaba obligado a guardarse fidelidad así mismo, en tanto admirador de ideas reprochables y castigadas despiadadamente por la iglesia en su carácter de paganas.

No obstante el deber progresista le permitió imponerse y revelarse soterradamente para evitar el castigo eclesial, a la vez que significativamente dotando a la labor del intelectual de sentido práctico al decir de que, si esta labor se ocupa de la búsqueda constante de aquellos textos clásicos perdidos, tachados injustamente para él de malsanos, por el simple hecho de que entre esos textos malsanos se encontraban particularmente algunos que consideraban en su contenidos la opción humana de la felicidad que implica, según los autores inclinados a la defensa de la señalada opción, conductas acordes con el deber humano de sosegar el alma y con ésta el cuerpo, se está frente a un hacer que evidentemente aporta al mejoramiento social y la transformación comportamental del ser humano.

Un contexto ideológico como el que tuvo que enfrentar Poggio que lo somete a enfrentar el dilema entre el reproche a la institucionalidad eclesial/educativa y la posibilidad de su mejoramiento a través de la recuperación de ideas ocultas en los textos antiguos que, sumada al restablecimiento del ejercicio intelectual que, en tanto arte liberal tiene capacidad productiva, por ende, vocación aportante al mejoramiento social, explica la obsesión, en tono de obcecación, por los textos enterrados, específicamente de aquellos con potencial para doblegar pilares ideológicos e implementar cambios políticos y sociales, caso del *De rerum natura* de Lucrecio, vuelto a la luz por parte de Poggio en el año 1417 y cuyo contenido se cuenta que incidió en la materialización del renacimiento europeo, de manera significativa en Florencia, Italia.

En lo referente al texto es importante como aspectos significantes del concepto de progreso expresar de manera sucinta, ya que, no haría parte de este objeto investigativo hacer una descripción exhaustiva, que evoca la idea epicúrea de la

felicidad humana, obstaculizada fundamentalmente por el dolor que produce el temor a la divinidad, a la muerte y la negación de la naturaleza humana, particularmente, del placer corporal.

4.6. El concepto de progreso en la obra de Miguel Ángel

En lo que respecta a la idea de progreso en la obra de Miguel Ángel y en coherencia con los anteriores desarrollos teóricos que componen este acápite, es menester enfatizar que, en tratándose de la idea de progreso, es de trascendental necesidad tener claridad en los siguientes asuntos:

- “todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección humana parecen tender a algún bien” (Aristóteles 1993, 129/1094 a_{1-4}), tiene sentido entonces que progresar implique siempre mejorar,
- mejoría que puede corromperse o viciarse en razón a que:
 1. “no se comprende por sí mismo” (Hesíodo citado en Aristóteles 1993, 133).
 2. “no se escucha a quien bien aconseja” (Hesíodo citado en Aristóteles 1993, 133), en primera instancia por ignorancia, en segunda instancia por “soberbia” (Agustín 1793, 610-611).
 3. “no se retiene lo escuchado” (Hesíodo citado en Aristóteles 1993, 133) por ignorancia, soberbia o incapacidad para ponerle límites a la felicidad a través del “temor” (Horacio 2008, 254-255) o “bajo estrictos criterios que equilibren la necesidad de mejoramiento” (Séneca 1998, 109-128).
- Sin embargo progresar abriga también la idea de volver atrás, recuperar para algunos pensadores, desenterrar para otros, aquello que en ese atrás fue mejor con el objeto de volver a la vida lo significativamente mejor y actualizarlo en un presente específico en aras de restaurar la moral individual y colectiva que da sentido a la vida en sociedad.

El anterior ejercicio para expresar que es innegable desde todo punto de vista que Miguel Ángel, inmerso en los principios del renacimiento italo-florentino, a

través de su arte, haciendo eco de Aristóteles, tendió a algún bien, en este sentido su obra denota progreso en tanto es la labor de alguien consciente, que sabe que comprende por sí mismo, que escucha a quienes bien le aconsejan, que retiene lo escuchado, así como se sabe incapaz de ponerle límites a la felicidad.

El concepto de progreso en la órbita de lo manifestado permite indicar que el objeto de la obra miguelangelesca, como todo arte en términos aristotélicos, es el logro de un bien, de un mejoramiento, sin embargo es evidente en dicha obra que se trata de un mejoramiento impedido, malogrado en la práctica porque, aunque tiende a él, la debilidad por los placeres corporales que habitualmente lo acompañaron, corrompen el anhelado bien, de allí que su obra termine recreando una idea de progreso que, en primer lugar, involucra elementos estéticos que, derivados de escuchar, tanto el pasado, como a sus maestros directos abogan por un mejoramiento que aspira alcanzar el favor divino, en segundo lugar otros que, relacionados con la incapacidad de ponerle límites a la felicidad, evidencian que dicho progreso es conturbado al no resolverse positivamente.

Imagen 35. Fotografías Pietà del Vaticano y su relación con la espiral áurea

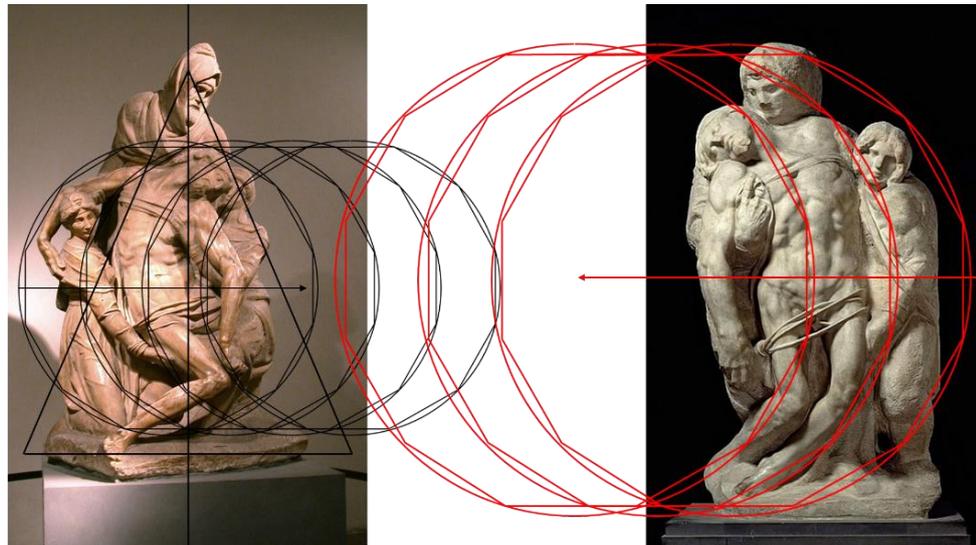


Miguel Ángel. 1498. Pietà. Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano. Estudio del señor Luc Leguai usando unas fotografías tomadas por Roberto Hupka. (<https://acortar.link/euZyVY> y <https://acortar.link/LW8Bpe> Consultada el 21 de noviembre de 2021).

Mientras esos elementos que derivan de la escucha de lo mejor del pasado aunado a lo mejor de sus maestros directos, se observan en la segunda Pietà, la del Vaticano; ya que, la primera corresponde a un dibujo obsequiado por Miguel Ángel a su entrañable amiga Vittoria Colonna, elementos que hacen parte de esa estética que bebió del misticismo pitagórico, del neoplatonismo y del dantismo, asuntos que apuntan a una estética que garantice el favor de Dios y sobre los cuales no es necesario, ni siquiera útil, entrar en detalles en razón a

que ya fueron desarrollados pertinentemente en capítulos anteriores de la presente investigación.

Imagen 36. *Piedad florentina* y *Piedad Palestrina* intervención 2



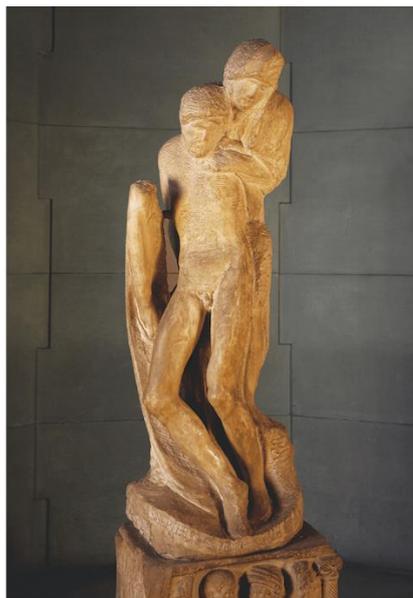
Miguel Ángel. *Piedad florentina* o *Nicodemo*. 1545-1550. Museo dell'Opera del Duomo en Florencia y *Piedad Palestrina*. 1547-1549. Galería de la Academia, Florencia. <https://acortar.link/rZmQ9G>, <https://www.enflorencia.com/piedad-palestrina/>. (Consultadas el 16 de diciembre de 2021).

En la tercera y cuarta *Pietà* se identifica desde nuestro punto de vista un dialogo de contenidos estéticos, la *florentina*, sustentada en la forma triangular muestra un trabajo con rostros dolientes aferrados unos a la fidelidad al canon anatómico humano, en tanto otros se descuidan intencionalmente para privilegiar el impacto escenográfico, el tratamiento del descendimiento evidencia una fuerza impuesta por el peso del cuerpo muerto y desvanecido de Cristo equilibrado a partir de una sucesión rítmica dodecaedral que se desplaza horizontalmente de diestra a siniestra.

La *palestrina*, por su parte, sin sustento en una figura geométrica identificable, despreocupada por la fidelidad a la anatomía humana, a las proporciones y los acabados, se centra en efectos que hagan perceptible la sensación de dolor y sufrimiento del preciso momento del descendimiento del cuerpo de Cristo yacente distribuido en un desplazamiento horizontal apoyado en una sucesión rítmica dodecaedral que desplaza el peso en un movimiento, de similar manera a lo sucedido con la *florentina*, eso sí, con la diferencia de darse de siniestra a diestra.

Para, por último, en la quinta Pietà, la Rondanini renunciar a todo elemento estético, allí no se esboza claramente un rostro, los habituales volúmenes de los cuerpos miguelangelescos no hacen presencia, la contundencia de las expresiones se vuelve difusa, el ausentismo de las mínimas formas geométricas en la composición ligadas a las escuelas de pensamiento que lo influenciaron es evidente, la expresividad de la escena, representada en el peso del cuerpo yacente y en los rostros dolientes se silencia para dar paso a formas suaves y sutiles, bastante extrañas en el hacer del gran maestro.

Imagen 37. *Piedad Rondanini*



Miguel Ángel. 1564. Pietà Rondanini. Museo del Castillo Sforzesco. <https://acortar.link/TXdI95>

En definitiva en la obra citada se presentan elementos o características que pueden evidenciar la posibilidad de un mejoramiento impedido; es decir, en tratándose de los contenidos que Miguel Ángel le imprimió a su obra en los diferentes momentos intelectivos de su vida, es razonable aventurarnos con posibilidades de éxito a expresar que, cuando se hace referencia a ese mejoramiento impedido quiere significarse que la intención de mejoramiento que arrastra todo progreso está presente, tanto en esta obra, como en las demás Piedades, sólo que existe por parte del autor ese querer dejar en evidencia que se trata de un mejoramiento que enfrenta el riesgo de malograrse en coherencia con la incapacidad de ponerle límites al privilegio de la belleza material que lo ha

atraído siempre y que lo ha puesto en el debate existencial entre el privilegio por sus pasiones materiales en vida y el temor que le produce saberse cercano a la muerte y comprometido con la salvación de su alma una vez la realidad del evento final.

En Miguel Ángel lo interesante de la idea de progresar, es que aunque se trata de un progreso negativo en los términos que ya en su época Platón había considerado, que se sabe viciado, perturbado, impedido de alguna manera por la ausencia de límites, que corre incluso el peligro de tornarse irrespetuoso, en palabras del mencionado filósofo griego, de la institucionalidad, de la moralidad y la divinidad, es también un doble recurso misional, por un lado es un instrumento de redención espiritual personal, por el otro es una invitación a esos otros, espectadores tocados por su obra a que, frente a un progreso con riesgo de vicio, existe la opción de renunciar, en tanto un progreso sin límites, irrespetuoso, que pasa por encima de todo y lo arrasa, podrá tratarse de un mejoramiento que tendrá que cargar con el peso del malestar espiritual.

La idea de considerar la serie de Piedades en este momento investigativo para reflexionar desde allí sobre el concepto de progreso en la obra de Miguel Ángel, tema que referencia el preciso momento del desvanecimiento de la existencia, es trascendental y significativo en tanto, aunque a esta altura de la investigación sabido es que la obra de este gran maestro es pletórica en contenido, es fiel en su insistencia en postularse como un reclamo a la inmoralidad de la institución eclesial y a la inmoralidad social y política del mundo florentino, que lo alcanza incluso a él como individuo inmerso e influenciado por ese contexto, en este sentido la mencionada serie se convierte en un excelente material para rastrear e identificar allí esas características o principios teóricos que debe contener el concepto de progreso para que una acción, una investigación o una obra de arte se enmarquen dentro del señalado concepto.

Planteado lo anterior en la serie de Piedades es posible detectar, con apoyo en una hermenéutica que permite develar las características del progreso planteadas fundamentalmente por los pensadores, Hesíodo, Platón, Aristóteles, Lucrecio, Horacio, Séneca, Agustín y Poggio, entre otros, que en materia de

progresar en la obra de Miguel Ángel se cumple con aquello de que se trata de un ejercicio que implica volver atrás, a los orígenes para rescatar allí las ganancias, las conquistas, los avances y mejoramientos de ese atrás con el objeto de que, aplicados y vitalizados en el presente, lo actualicen y permiten continuar por grados o escalones seguir mejorando.

A ese postulado, acogido por los principios que movilizan el movimiento renacentista de corte florentino del regreso atrás para recuperar lo mejor del pasado y actualizar el presente se aplica juiciosamente la serie de Piedades, sin ser la única en el amplio acervo imaginario del gran maestro del renacimiento italiano, procedimiento que se hace evidente en aquellas búsquedas intelectivas del maestro, que muy al estilo de Poggio, le permitieron desenterrar principios teóricos y técnicos en el pasado para actualizar su hacer y vitalizarlo en pos de un mejoramiento que le brinde mínimas garantías de salvación espiritual una vez trascendida la materialidad corporal.

Mejorar o buscar mejorar implica el reconocimiento tácito de que no se está bien, que hace presencia de manera individual o colectiva un malestar que puede ser material en unos casos, espiritual en otros, y que comporta una afectación tan directa al cuerpo personal o social que intranquiliza el habitar en el mundo del afectado o afectados, al punto que lo impele o los impele a buscar con denuedo un alivio al particular malestar y que consiste, en la órbita de la acepción de esta investigación, en tratar de rastrear aquello que hizo mejor a otros y que adecuado pueda hacernos mejores a todos.

La propuesta de esa mejoría en el mundo miguelangelesco, como ya fue suficientemente desarrollado en esta investigación, implica un volver atrás, un regreso a los orígenes de la antigüedad para restaurarse a sí mismo y tratar de aportar, en el marco de ese carácter misional en su obra, a la restauración de su sí mismo y de la sociedad en la que al Buonarroti le tocó en suerte participar, razones encontrarán aquí cada uno de los encuentros intelectivos del mencionado artista con cada uno de los personajes que se convirtieron en fuente vital y transformadora de su hacer.

Evidencias de ello se materializan en el tema de las Piedades que acá se traen a colación y que tanto apasionó a Miguel Ángel al decir que le dedicó gran parte de su vida, incluso se le extinguió la vida, precisamente reflexionado acerca de la extinción de la vida de Cristo, y es bastante significativo el tema porque permite establecer esa serie de transformaciones en la forma y en el contenido de tal manera que con muy poco se dice mucho, esto evidentemente denota mejoramiento, de manera muy especial, mejoramiento espiritual en tanto de la preocupación por la belleza material representada en aquellas formas juiciosamente apegadas a la anatomía y la belleza de los cuerpos, se pasa al privilegio de la belleza espiritual materializada en cuerpos despreocupados, incluso deformes, pero que igual en esa idea de belleza extendida, enmarcada al interior de la estética de corte cristiano-católico, caben, sin importar lo agradables o desagradables que puedan aparecer a la visión humana.

Y así todas las creaciones, por el sólo hecho de ser creaciones de Dios, no sólo son bellas, sino dignas de admiración, de allí que adheridos a este fundamental principio estético de corte cristiano-católico las transformaciones que se evidencian en la serie de Piedades que transitan escalonadamente desde la Piedad Vaticana estableciendo correspondencia con lo *forme* hasta la Rondanini que plantea vínculos con lo *in-forme*, deben contundente e ineludiblemente ser entendidas dentro de un procedimiento que se sustenta necesariamente en el ámbito de un progreso que se moviliza en términos de un mejoramiento humano.

Capítulo 5

5.1. Consideraciones previas a la epistemología de la estética de la espiritualidad en la obra de Miguel Ángel

En primer lugar y como había sido anticipado en el subcapítulo 3.3., en la obra de Miguel Ángel es identificable una especie de plan educativo con claras intenciones de formación humana y en aras de un progreso personal, social e institucional que necesariamente exigen precisar el concepto de epistemología que se privilegiará en esta investigación.

Expresado lo anterior, la palabra epistemología, en la esfera de la etimología, se corresponde, en un ejercicio deconstructivo, con *epi-histamai-logos-ía*, prefijo *epi* (επι) = sobre, encima, verbo *histamai* (ισταμαι) = poner en pie, palabra *logos* (λογος) = palabra, tratado y el sufijo *ía* (ια) = cualidad, en síntesis, desde este enfoque, la epistemología puede considerarse un tratado que permite establecer las bases sobre las cuales se asientan los conocimientos de un tema determinado.

En la definición, desde la esfera etimológica, el concepto parece no enfrentar ninguna complejidad, las dificultades afloran cuando se acuña el concepto, de manera específica, a conocimiento científico, en tanto ciencias naturales, asunto que plantea dos problemas, el primero tiene que ver con la idea de ciencia, entendida como descripción humana del mundo que, en tanto descripción, exige ser transmitida, como mensaje, a otros seres humanos, lo que implica que necesariamente tenga que acudir a un método que le permita transmitir dicho mensaje a esos otros seres humanos, el segundo se liga a la idea de que al tratarse de una descripción de índole científico debe establecer coincidencia con el mundo externo objetivo; es decir, con el mundo fenomenológico.

Sin embargo aunque para algunos se trate de una descripción científica por corresponderse, en una primera instancia con las ciencias naturales, en una segunda, el hecho de que se trate de una descripción, que como tal es transmisible como mensaje a otros seres humanos, liga la idea de epistemología al lenguaje por ser con él con que se pueden hacer descripciones, no sólo, la ciencia o el mundo externo, sino, todos aquellos asuntos, al decir de influencias ideológicas, políticas, de región, etc., que aunque, no visibles en el mundo externo objetivo, movilizan, si no todas, por lo menos una mayoría significativa de las acciones humanas, lo fundamental de esta apertura de significado es que aquellas cosas o hechos que se ven o se perciben de manera evidente no implican esfuerzos intelectivos considerables, no obstante, aquellos no explicables a partir de la sola percepción por los sentidos y aquellos otros que pertenecen al campo de las acciones humanas requieren, en tono de exigencia, de interpretación.

Interpretación que amalgama como herramienta esencial la hermenéutica, por tanto instrumento infalible en el maletín del científico en sentido amplio para interpretar, tanto el mundo externo objetivo, como el interno subjetivo y construir conocimiento que se corresponda con la verdad de la realidad interpretada como lo han sostenido, entre otros, autores Wittgenstein, Austin y Heidegger.

Epistemología, desde esta perspectiva, tendrá que aparejar un método para poder, no sólo construir conocimiento, sino transmitir ese conocimiento o ese mensaje con sustentos teóricos a otros seres humanos, llámese coterráneos en el caso de Miguel Ángel que, atendiendo dentro de las señaladas exigencias que apareja la epistemología a una aspiración de conocimiento, se une muy al estilo herderiano a un ideal ético y pedagógico cuyo objeto es la formación del hombre (Herder 2007, 13) y en el que las producciones artísticas miguelangelescas serán instrumento de materialización de ese ideal y de ese objeto.

El texto de Herder "*La filosofía de la historia para la educación de la humanidad*", se torna interesante para esta investigación en cuanto la intención intelectual que lo moviliza parte de considerar la formación de las grandes civilizaciones cual si fueran cuerpo humanos que nacen y crecen por etapas desde la niñez hasta alcanzar la adultez, no sólo desde lo físico, anatómico y fisiológico, sino desde lo psíquico e intelectual, ello bajo la necesidad de un pertinente proyecto pedagógico garante de que los hombres pertenecientes a cada civilización desde su estado de niñez alcancen la madurez y los logros que, en términos de progreso, la historia a cada civilización como constructo de una sumatoria de hombres, les ha reconocido.

Resalta como significativo para este objeto investigativo que lo que palpita en los paradigmas ideológicos que dan sentido a una civilización y con ella a los movimientos ideológicos más trascendentales que, en esencia son los que jalonan los grandes cambios en cada una de ellas, es arraigar, fundar y fijar tendencias, costumbres e instituciones en aras de viabilidad humana (Herder 2007, 27), eso sí, con fundamento en proyectos de formación social, actualmente conocidos como proyectos de educación.

Al interior del ámbito que convoca este momento investigativo razones encuentra el hecho de que, teniendo como fundamento lo educativo, durante siglos las civilizaciones ligadas a sus particulares contextos históricos, políticos y filosóficos han mutado del privilegio de la ciencia al temor de Dios, del amor por los cuerpos a amores trascendentales o espirituales, del culto a lo terrenal al culto de lo celeste; es decir, detrás de cada tendencia al cambio en el paradigma que mueve una sociedad hay, interpretando a Herder, todo un plan educativo con objetivos claros para propiciarlo, fundarlo, fijarlo y arraigarlo que, según lo planteado por la propuesta del texto del pensador en mención, sin ambages, permite expresar que es epistemología, de corte formativo, lo que palpita en el intersticio de las obras de muchos de los autores que posibilitaron las grandes transformaciones sociales de su época o de épocas posteriores.

Precisada la acepción de epistemología entorno a la cual va a girarse, es importante recordar dos asuntos, el primero, que Miguel Ángel atendiendo al principio renacentista de “volver atrás”, a los orígenes de la antigüedad grecorromana, es deudor intelectual del pensamiento platónico, al cual llegó a través de sus mentores académicos, firmes militantes del movimiento neoplatónico y garantes de la actualización del pensamiento platónico en las comunidades académicas más prestantes de esa Italia renacentista de corte florentino.

El segundo que, en la intención de ese regreso a los orígenes, propiciada entre otros, por el Cusano, Poggio y Vasari, ahora cargado de resignificación de las ideas de personajes que posibilitaron el esplendor de la Roma clásica, coterráneos incluso de Miguel Ángel, caso de Dante y la defensa de los ideales medievalistas de corte escolástico, se hace necesario, a manera de símil, hacer referencia, sucinta pero responsablemente, al proceder epistemológico que, se evidencia al interior de la alegoría de la caverna recreada en el libro VI y VII de la *República* y de la *Lettera a Cangrande* con el objeto de identificar y materializar pertinentemente la posible epistemología que puede extractarse en las producciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas de Miguel Ángel y las influencias que de estos pensadores en ella quedaron impresas.

En segundo lugar, aunque la estética tiene como denominador común su relación con lo bello, encontrar una definición de estética pacífica y abarcante es complejo, no sólo por la cantidad de filósofos que le aportaron desarrollos teóricos, entre ellos Platón, Aristóteles, Plotino, Hegel, Kant y Baumgarten, sino por las variables ideológicas de las que fue presa el concepto, y son precisamente estas variables las que resultan significativas para esta investigación, en razón a que no resulta posible negar que en el marco de las producciones artísticas se encuentra un interés de corte institucional que ha influenciado el hacer de los artistas en épocas y bajo intereses ideológicos específicos.

En coherencia con lo dicho, es pertinente considerar que el conjuntar lo bello con lo bueno, ejercicio intelectual del que fueron copartícipes algunos filósofos de la antigüedad, caso de Platón, Aristóteles y Plotino, por un lado abrió paso al ingreso de la moral a la estética, por el otro, se constituyó en la licencia para que en el medioevo la institución eclesial se sintiera autorizada para estatuir paso a paso una estética particular con consideraciones conceptuales propias, exigibles y aplicables dentro del ámbito eclesial.

Esas elaboraciones conceptuales de índole estética que, debieron sus orígenes a la necesidad de promulgar la fe católica a nivel mundial, derivó en Decretos como el "*Sobre las imágenes sagradas*" del año 1563 de Gabriele Paleotti que, aunque no tuvo influencias directas en las producciones de los protagonistas de esta investigación, cabe mencionarlo en cuanto evidencia el hecho de que es posible pensar en una estética propia del imaginario eclesial que fue capaz de llegar a trazar los procedimientos técnicos y los contenidos estéticos a los que se exigía debían ajustarse los artistas que querían figurar dentro del reconocimiento cultural y social de la época.

Y aunque, como acaba de mencionarse, a un artista como Miguel Ángel no lo abarcó de manera directa el Decreto de Paleotti, si ejercieron presión en su hacer las exigencias subjetivas de corte eclesial impuestas por Papas como Julio II, León X, Clemente VII, Paulo III y Julio III, asunto que denota que sus producciones se hubieran materializado de manera no pacífica, en tanto aunque,

Miguel Ángel lograba imponer sus quereres y sus intereses estéticos a sus producciones, los resultados no lograban despojarse de la carga de es estética subjetiva que le imponían las autoridades eclesiales.

Así mismo, como ya ha sido ampliamente desarrollado en este escrito investigativo, conceptos como el del temor sustentado en la promoción de los castigos a los que deberá enfrentarse el alma humana sometida al juicio final, el misticismo de corte matemático y de influencia de los pitagóricas que busca ajustar las obras humanas al agrado de Dios, sumado a las influencias ideológicas de sus maestros inmersos en las distintas escuelas filosóficas, entre otros Poliziano, Ficino hacen exigible a su obra una idea de belleza específica que se suman a las de su coterráneo Dante y que lo comprometen misionalmente con la salvación de su alma y el progreso, en términos de mejoramiento, del colectivo social, en principio florentino, pero de aplicabilidad mundial y otros más que se sumarían a la lista de elementos conceptuales que constituyen lo que podría considerarse estética de la espiritualidad.

Estética que se considera espiritual, desde la óptica de esta investigación, en tanto hace referencia a producciones cubiertas por una intensión misional que, de manera muy similar, a la consideración del demiurgo platónico que asume como una obligación intelectual de corte educativo mejorar/progresar su sí mismo y se impone regresar para aportar a la mejora/progreso de los otros, así mismo estableciendo relación de conexidad con el autopostulado dantesco que asume también como una obligación intelectual de corte educativo salvarse a sí mismo e imponerse aportar a la salvación del colectivo social.

5.2. La epistemología identificable en la obra de Platón

Platón en su texto *República* girando en torno a este concepto de epistemología en el ámbito de la formación humana, por ende social, plantea en los 10 libros de que consta el texto una serie de asuntos con carácter de insumos educativos de los que debe dotarse al individuo de tal suerte que cumpla bien su función dentro de la sociedad, en coherencia con ello el libro I da cierre al diálogo enfatizando que la función del alma que connota, entre otras, vivir, escuchar, gobernar y deliberar bien implica fortalecer, a través del ejercicio formativo la

excelencia del alma que, en este, caso no es otra que la justicia (Platón 1988, 99-103/352d₁₀ – 354c₄).

De la justicia habrá que decir, apoyados en el libro II, que debe pertenecer al plan formativo del Estado en razón a que no es algo inherente a la naturaleza humana, ni a lo que se acceda voluntariamente, por ello como principio fundante debe despojarse a Dios, no sólo de la diversidad deifica que propone la tradición griega, sino de las características humanas que los ligan a la maldad, a la mentira y a la corrupción, génesis de grandes proyectos humanos inviables socialmente.

Atendiendo al peligro que enfrenta el ciudadano en cuanto a lo atractivo que resulta lo injusto, la intervención del Estado se hace necesaria para posibilitar la existencia, la pervivencia humanas y la vida en sociedad implementando planes formativos que orienten en justicia, por un lado al individuo, por el otro al Estado como tal (Platón 1988, 121-146/368a – 383c).

En el libro III, IV y V el filósofo griego y su grupo de tertulianos, de forma muy sucinta para evitar el peligro de la dilatación temática, se dedica a plantear una serie de pautas, tipo competencias, conducentes a una buena formación de los posibles gobernantes, los gobernados y los guardianes del Estado, además de los contenidos que deben tenerse en cuenta en cada una de las alternativas pedagógicas que garantizarán esa formación, entre otras, poesía, gimnasia y música, el papel de la mujer, del esclavo, el filósofo, el tema de la comunicación en sociedad etc.

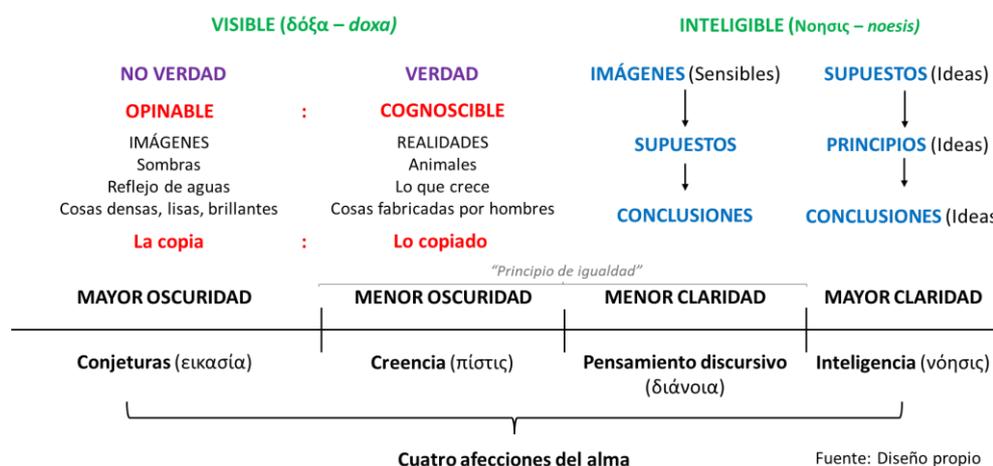
El libro VI hace énfasis en la educación del filósofo al objeto de estudio supremo que es la idea del Bien, que incluso está por encima de la idea de justicia, estudios superiores en los que hasta los guardianes deben recibir capacitación, acto seguido expone su alegoría del sol que, en tanto al aportarles a los cosas visibles la propiedad de ser vistas contorneando su presencia o existencia, de la misma manera un pertinente y profundo estudio acerca de la idea del Bien aportará a las ideas la propiedad de ser susceptibles de conocimiento contorneando su presencia o existencia, para terminar por último en el citado libro, con la alegoría de la línea.

La doctrina de Platón sobre la línea la comienza a plantear el filósofo a partir de unas indicaciones que le da a Glaucón en 509d6, para apoyar la tesis de la existencia de una línea implícita que vincula los dos géneros que reinan en la búsqueda de la aprehensión de la verdad y la ciencia como afines a la idea del Bien: el del género y ámbito inteligibles y el del género y ámbito visible.

Ya en el subcapítulo numerado como 2.2.1. de esta tesis se había entrado en detalles acerca del tema de la alegoría de la línea precisando la manera como Platón echa mano de conceptos matemáticos para establecer relaciones de proporcionalidad que le permitan explicar las situaciones en las que el hombre puede encontrarse en materia de aprehensión de la verdad y en donde es indispensable como metodología expositiva la fundamental consideración del principio de *igualdad geométrica*.

Por asuntos de índole pedagógico y en atención al recurso didáctico de la cohesión y evitar afectar al lector en la comprensión de la idea que en este momento se va a desarrollar se retrotrae la gráfica 10 ya citada a fin de facilitar la lectura en bloque y continua del avance teórico.

Gráfica 10. Principio platónico de igualdad e idea de claridad y oscuridad en términos de conocimiento



Observando la gráfica de izquierda a derecha, el primer segmento de la línea derivado de la primera división sugerida por Platón corresponde a visible (δόξα – doxa) y el segundo a inteligible (Νοησις – noesis), atendiendo a las indicaciones del filósofo dicha división enfatiza el hecho de la relativización de la

capacidad para captar lo visible y lo inteligible, hecho ligado directamente con el conocimiento, ya que, debe tenerse en cuenta la distinta oscuridad y claridad en cuanto a que mientras más se participa de esta última mayor será el acercamiento a la verdad (Platón 1988, 335/509d₉ – 510a₄), según la gráfica mayor oscuridad para el primer segmento, menor oscuridad para el segundo, menor claridad para el tercero y mayor claridad para el cuarto.

A esta altura es posible identificar en la gráfica que la desproporción propuesta por el filósofo en la división encuentra sentido al demostrar su intención de poner en conocimiento a Glaucón de que frente al conocimiento las cosas se dan de tal manera que en el primer segmento de oscuridad mayor habita la mayor cantidad de hombres cuya posibilidad de participación en la claridad se hace menor por su lejanía a la verdad, que el segundo y tercer segmento de la menor oscuridad y la menor claridad respectivamente deben ser geoméricamente; racionalmente si se quiere, iguales, pues correspondería esto en el Estado platónico a la media proporcional, es decir que las posibilidades de acercamiento a la verdad que tienen los hombres ubicados allí, por sus alternativas frente a la participación en la claridad, son iguales.

La gráfica es enfática “frente a las posibilidades de igualdad que tienen los hombres que habitan cognoscitivamente estos segmentos frente al acercamiento a la verdad, pues según la distribución de los elementos allí ubicados por Platón son iguales, pues ambos fundan su acceso al conocimiento en lo sensible, los del segundo segmento en la realidad (animales, todo lo que crece, todas las cosas fabricadas por el hombre), mientras los del tercer segmento obtienen sus conclusiones de supuestos que no participan de la idea si no de imágenes sensibles para derivar en conclusiones que adolecen de la idea de Bien, esto nos deja que el proceso de elaboración del pensamiento hacia la idea de Bien es igual en su distanciamiento a la verdad para ambos hombres, de allí que la idea platónica de igualar intencionalmente estos segmentos tiene sentido al

igualar la complejidad que tienen estos hombres para su acceso a la idea de Bien, como inteligencia”³³.

Por último el cuarto segmento de la mayor claridad correspondiente a la franja más pequeña es de una contundente lógica en la teoría del conocimiento platónica al ilustrar que allí están ubicados la menor cantidad de los hombres habitantes del Estado pensado por el filósofo, es un grupo pequeño, selecto, al ser ellos los únicos que acceden al conocimiento como Bien supremo, son los inteligentes, los filósofos, aquellos que de supuestos anclados en ideas y pasando por principios apoyados en ideas, concluyen ideas, son los aptos para administrar el Estado.

Otro aspecto relevante en la vía de interpretación de la gráfica apoyada en las ideas del filósofo es la mención de las afecciones del alma y su ubicación con respecto a las posibilidades de claridad, por ende de acercamiento a la verdad, en el avance que debe evidenciar el amante del conocimiento cuyas instrucciones indican que deben distribuirse de tal manera que en el segmento superior esté la *inteligencia* (cuarto segmento en la gráfica), en el segmento inferior esté la *conjetura* (primer segmento en la gráfica), y en los segmentos medios estén la creencia (segundo segmento en la gráfica) y el *pensamiento discursivo* (tercer segmento en la gráfica).

Sostiene Ross que el “continuo avance en claridad a medida que pasamos de *eikasía* mediante *pistis* y *dianoia* a *noesis*, y en realidad a medida que pasamos de los objetos de cada uno de esos estados de mente a los objetos del siguiente no estaría adecuadamente representado en la línea a menos que esta igualdad se eliminara” (Austin & Valdés 1980, 112), en lo referente es dable pensar con Austin y Valdés el no ver en lo planteado por Platón el problema que observa Ross, al contrario dicha igualdad permite sostener que el recurso es inteligente y que se refiere más, que a la continuidad del paso de un estado del alma a otro, a un asunto de relaciones entre masas poblacionales dentro del Estado platónico

³³ Párrafo textual derivado de 2.3., de este escrito que, a riesgo de ser reiterativo, pretende en este contexto aportar a la explicación de la gráfica que también se usó en el subacápite señalado para darle sentido al concepto de luz que allí se desarrolló y que ahora refuerza el concepto de epistemología en Platón.

con respecto a las posibilidades de acercamiento a la verdad y la claridad del pensamiento como ya se explicaba anteriormente.

El planteamiento de la gráfica es tan lógico que deja sentada las bases para la comprensión en el mito de La caverna del dolor que produce progresar en el pensamiento (pasar de un estado del alma al otro), asunto que debe enfrentar el hombre que escapa de la misma sorteando toda clase de vicisitudes hasta llegar al conocimiento que se ubica precisamente en donde está la gran cantidad de luz, por ende la mayor claridad posibilitadora de inteligencia.

En 514a4-b6 recrea Platón la circunstancia de unos hombres esclavizados, encadenados, inmóviles, de espaldas a la luz y cuya única posibilidad visual es la pared cavernosa que tienen al frente, se refiere además, a un sinnúmero de detalles que según la descripción sugieren una linealidad por la forma en que se ubican los objetos, uno tras otro dentro de la misma, lo interesante es que allí en dicha descripción y haciendo gala de extrema coherencia nuevamente el filósofo se vale de la línea para explicar sus ideas, esta vez en materia educativa, por las instrucciones específicas de la descripción, véase la gráfica 11.

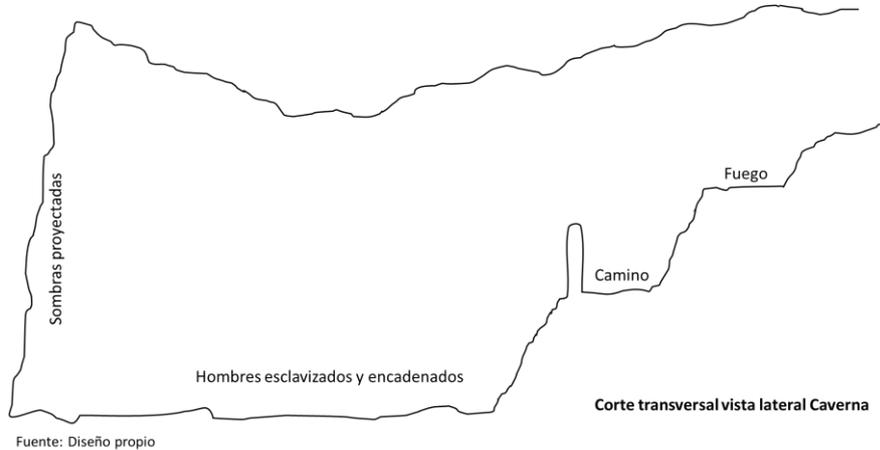
Según la escenografía propuesta la caverna se presentaría, haciendo un corte longitudinal del techo para obtener una vista aérea, de la siguiente manera:

Gráfica 11. Corte longitudinal caverna platónica



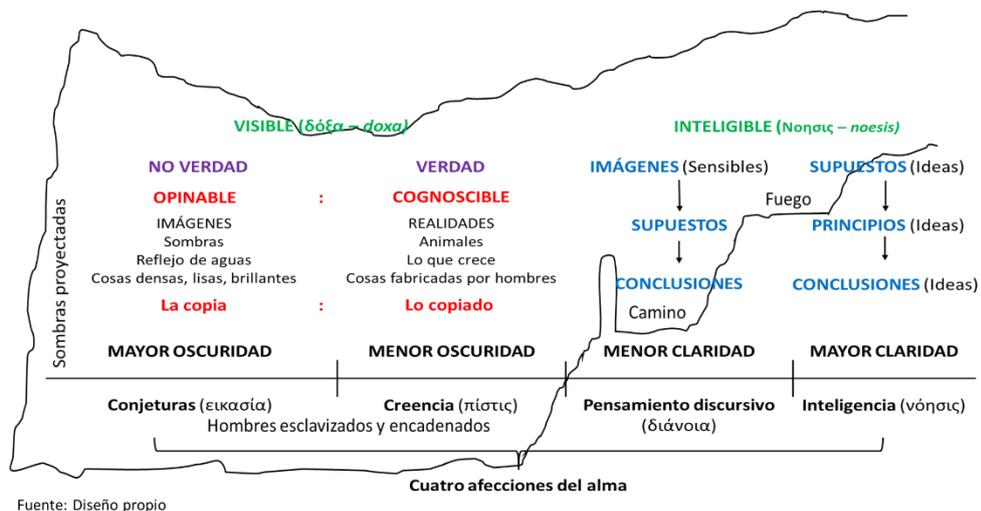
Si se procede a realizar otra vista, esta vez haciendo un corte transversal para dibujar la caverna lateralmente se tendría la siguiente panorámica:

Gráfica 12. Corte transversal caverna platónica



El análisis obligará detallar con mucho cuidado, ya que, aparecen nuevos elementos que tendrán que entenderse como complementos de la línea que se está estudiando para ello superpóngase la primera y la tercera gráfica para un mejor acercamiento a la comprensión de la línea en el mito de la caverna, en tanto es dable considerar que la superposición de ambas gráficas relacionará de manera más acertada la idea que viene desarrollando Platón ayudado de este elemento geométrico tan importante en el entendimiento de sus ideas frente a la aprehensión del conocimiento.

Gráfica 13. Fusión gráficas 10 y 12



La gráfica entendida así permite identificar estos cuatro planos y relacionarlos con los estados del alma y la proporcionalidad de la claridad con respecto al acercamiento a la verdad, según ello puede entonces decirse de la escenografía propuesta por Platón en la alegoría lo siguiente:

En el cuarto plano (observado de adentro hacia afuera en la caverna, cuarto segmento en la línea) los habitantes de la caverna, observadores de los sucesos que se dan frente así a través de imágenes, como permite restringidas variables del punto de vista, pues están amarrados con la visual hacia delante, no tienen la autonomía frente a la interpretación de las imágenes proyectadas, tampoco pueden hacer “inferencias razonables”, así como comparaciones pues una linealidad que permite escasa movilidad del punto de vista sólo posibilita hacer conjeturas y como el cuarto segmento de la división, comprendido entre los esclavos y el fondo donde se proyectan las imágenes es el de mayor oscuridad resulta coherente con la idea de la línea, en cuanto a que sería imposible un acercamiento a la verdad desde este segmento,

Atendiendo a la línea el elemento perturbador para hacer confusa la visión sería la mayor oscuridad, que afecta tanto al que habita la morada prisión, como al educador filósofo que ingresa a la misma, en lo que respecta a la caverna dicho elemento estaría representado en la inmovilidad o muy estrecha movilidad del punto de vista de quienes habitan la cueva.

En el tercer plano (tercer segmento en la línea), la situación describe que los mismos moradores comparten un camino por donde transitan otros hombres que transportan objetos fabricados, que hablan entre ellos, pasan además animales, es decir, son las realidades a espaldas de los que habitan la caverna, hay un elemento construido que a manera de biombo afecta la realidad pues hace que las imágenes proyectadas sean figurillas teatrales a la vista del observador.

En este segmento el elemento perturbador es que a la menor oscuridad (oscuridad relativa) de la línea se suma en la caverna la mediación del tabique que al cortar las realidades las hace esquivas al observador.

La situación que se presenta en el plano segundo (segundo segmento de la línea) en la que la menor claridad (claridad relativa) involucra una luz artificial de un fuego que afecta el resultado de la proyección al, no ser estable, le agrega una movilidad que, obviamente implica inestabilidad a las imágenes, que inexisten en los objetos de los cuales éstas son imágenes.

Esta estrategia platónica es coherente con la igualdad segmentaria que se verifica en la línea desde lo matemático-geométrico y la igualdad situacional de los esclavos en su trayecto al Bien supremo, ya que, el tabique construido a manera de biombo y la luz artificial representada en el fuego le agregan al ambiente un efectismo que busca igualar las condiciones en ambos segmentos pues lo que evidencian es que la presencia de elementos sensibles en la producción de pensamientos claros, oscurecen de igual manera en ambas situaciones, la verdad.

En el plano primero (primer segmento en la línea) planteado en el afuera, la mayor claridad, la luz luminosa, el Bien que debe alcanzar el que conoce, enciende sí, pero este encendimiento debe entenderse como la ausencia de lo visible, como un desaparecimiento de lo sensible en la elaboración del pensamiento, pues es el segmento en la línea del dominio de la idea, Bien de Bienes.

Al educador filósofo le toca derribar los dos artificios presentes en el camino hacia el conocimiento, el tabique que teatraliza la realidad y la luz artificial que inestabiliza dicha realidad (mundo de las percepciones y las creencias), aspecto que se aleja de lo que es característico en los objetos del conocimiento: su estabilidad, inmutabilidad, unidad y simplicidad (mundo del razonamiento e intelección de las ideas) (Mié 2015, 57-58).

Estos elementos de los que se vale la creencia, en primera instancia, y el pensamiento discursivo, en segunda, son creaciones que denotan la dependencia de estos dos niveles de pensamiento de elementos sensibles en su acercamiento a la verdad.

La relativización de la oscuridad y la claridad (Platón 1988, 334-335/509d – 510a₄) presentes en la línea platónica, tienen sentido en la caverna cuando al educador filósofo le toca regresar con la intención de que advenga progreso, en términos de volver atrás para aportar mejoramiento colectivo, ya que, se verifica un cambio en el punto de vista de la proporción segmentaria, al éste regresar su visión experimentará la perturbación que produce la luz del afuera en su órgano visual al enfrentar en el segundo plano (segundo segmento de la línea) su primera experiencia; en este sentido, mientras el ojo se adapta se verá más oscuro en el plano de menor claridad y una vez avanza y más adaptado su ojo a la oscuridad encontrará mayor claridad en el tercer plano (tercer segmento de la línea), a sabiendas que es el segmento de menor oscuridad.

Válido resulta ahora la reflexión cartesiana acerca de lo engañosos que resultan los sentidos para el conocimiento, como también es válido decir que no es un descuido platónico el generar, con su propuesta de división de la línea, dos segmentos iguales, por el contrario su cuidado radica en que esta elaboración matemática-geométrica debe adaptarse a situaciones posibles en esa anhelada República.

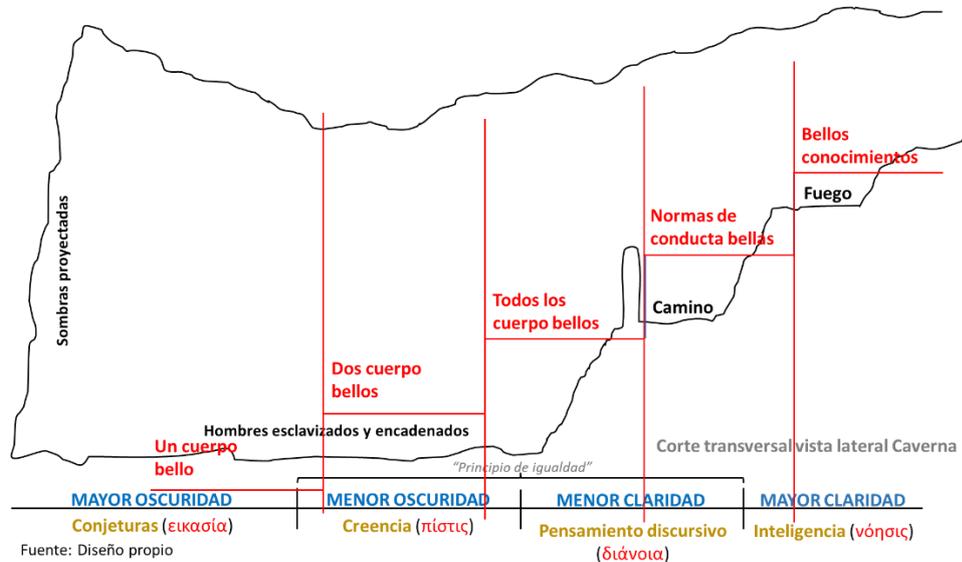
La igualdad de dichos segmentos conduce a entender que deben ser iguales por ser iguales las perturbaciones visuales cuando el que mira lo hace desde otra perspectiva, esto implica que la igualdad debe elevarse al terreno sensible y desanclarse de ese mero trazado geométrico planteado en la línea.

Continuando con el análisis tendrá la línea platónica que enfrentar ahora otro cotejo en el texto el *Banquete*, en este texto Platón vuelve a insistir en este elemento geométrico para explicar el recorrido que tendrá que hacer quien quiere enamorarse de lo Bello.

En (Platón 1988, 211b – c₁₀) se habla de la idea de un ascenso por peldaños cual escalera que debe recorrer quien quiere enamorarse de la belleza en sí, para el interés que anima esta investigación es importante tener este detalle en cuenta porque ofrece insumos para trazar la línea que desde este diálogo propone el filósofo y establecer cómo se integran a las demás trazadas en el desarrollo de este texto.

Según lo allí establecido se tiene entonces una escala en las siguientes condiciones:

Gráfica 15. Gráfica 12 intervenida con los trazos del conocimiento escalonado platónico



Observando la gráfica nótese que los dos primeros escalones pueden, con los permisos que conceptualmente brinda la alegoría, coincidir con los segmentos que en la gráfica de la línea corresponden a la conjetura y la creencia donde tienen dominio los sentidos y es lo visual lo que fundamenta el pensamiento, pero como ya había sido mencionado, eso proyectado dota de una movilidad a las imágenes, valga la redundancia proyectadas, que la realidad no posee, lo interesante es que ese efecto móvil que agrega la luz artificial (fuego) a los objetos que se proyectan es la manera platónica de expresar la inestabilidad característica de los objetos que no se ajustan a los del conocimiento (Mié 2015, 57-58).

Esta estrategia platónica de precisar matemáticamente estos segmentos, desde la gráfica lineal en el libro VI de la *República*, pasando por la que plantea en la alegoría de la caverna en el libro VII de la *República* y terminándola ahora con la propuesta de la evolucionada línea en la escala hacia el amor en sí en el *Banquete* se sustenta en su interés de evidenciar que en el tránsito de un estado de pensamiento a otro (afecciones del alma), asunto que implica el trasegar del educador filósofo desde que hace su recorrido desde dentro hasta afuera,

tránsito que debe implicar el regreso, está profundamente relacionado con el deseo de alcanzar el conocimiento, que en coherencia con F. Mie, es estable.

La propuesta epistemológica de Platón ahora se completa con el elemento que faltaba, si en la gráfica de la línea quedan sentadas las bases estructurales y conceptuales de la forma como el hombre puede alcanzar el conocimiento y en la alegoría de la caverna se describe el proceso educativo del que debe dotarse el educador filósofo, no sólo para educar a sus congéneres en la cueva, sino para gobernar el estado, es en el *Banquete* el amor el que debe amalgamar esta propuesta epistemológica, que debe terminar amando lo estable, lo invariable, lo Bello, el conocimiento.

Ese deseo, el objeto de deseo, en palabras de Mie, es el conocimiento y la forma de alcanzarlo tendrá que centrarse en una primera instancia en el conócete a ti mismo (amor a un solo cuerpo), en una segunda en la procreación como vía para engendrar en otro cuerpo bello, lo Bello, garantía de perdurabilidad (amor a dos cuerpos), en una tercera instancia en la correlación entre cuerpos, lo que ya representa una liberación de la forma, de lo sensible, en aras del amor al alma, ya no al del cuerpo (amar todos los cuerpos), en cuarta instancia, y fundado en dicha liberación, el amor a las bellas palabras presentes en la redacción de las bellas normas y las bellas leyes que regulan los bellos comportamientos y la bella convivencia (amor a las normas) y en quinta instancia en el amor a la ciencia (episteme) y a la belleza en sí.

El amor es entonces el ingrediente que cohesiona el proceso epistemológico platónico, es amor (eros) a la imagen, objeto de deseo de los filósofos (Mié 2015, 59) y garantía de perdurabilidad.

Así las cosas es dable considerar ahora a manera de epítome, que el recurso geométrico de la línea y la división matemáticamente pensada por Platón, recurso que se ajusta de manera admirable a la situación descrita en la caverna y al ascenso contemplativo gradual y en sucesión que se percibe en el *Banquete*, son muestra de todos los esfuerzos que debe acometer el filósofo, antes de acceder al conocimiento de lo bello (Platón 1988, 263/210e – 211a).

Que la línea recrea el proceso auto reflexivo y la proporcionalidad en la que se encuentra cada estado del pensamiento con respecto a la claridad que debe acompañarlo hasta llegar al conocimiento, además que evidencia el grado de dificultad y las limitantes cognoscitivas que pueda tener el filósofo para elevarse hasta el Bien.

Interesante resulta ahora tener en cuenta, que es evidente en la lectura de los textos objeto de estudio de este capítulo, que aunque Platón reconoce la limitante humana en cuanto al acceso graduado y exigente que implica alcanzar el conocimiento y por ende el estatus de filósofo, está a sus vez profundamente convencido que el logro de dicho conocimiento no sólo es aplicable a situaciones concretas, es decir, no es mero saber discursivo de lo que allí se está tratando, sino que es esencial en la configuración de cualquier Estado que pretenda interpretar a los que lo componen y además perdurar en el tiempo.

Atendiendo a la finalización de éste acápite se encuentra dentro de lo autorizado decir que la presencia de una línea que traza y rige todo este proceso evidencia la ineludible obligación del educador filósofo y del rey filósofo (gobernante) de entender que la educación y el educarse dialécticamente implicarán siempre la rigurosidad matemática-geométrica, pues los elementos presentes en dicho elemento geométrico, serán siempre igual de complejos que los que se verifican en el comportamiento social, al involucrar *detallar*, en términos de conceptualizar, de transitar y de escalar para el logro de bellos conocimientos, bellos ciudadanos y bellas sociedades.

Detallar será la exigente responsabilidad de quien quiere asegurar que las cosas que se construyan con la mente para ser ajustables a las realidades sociales nos beneficien a todos y perduren en el tiempo para Bien de todos.

5.3. Apuntes previos a la epistemología identificable en la *Comedia* de Dante

La obra fundamental de Dante para esta investigación *Comedia* refleja la labor de un hombre que, comprometido con su tiempo se plantea como una necesidad describir el destino de su ciudad, de los ciudadanos que la habitan, de la

institución política y eclesial, si no se acoge con urgencia un plan formativo que restaure las costumbres y trate de persuadir a los hombres de que el mejoramiento inicia haciendo un inventario de valores en donde la ética propuesta por Platón y Aristóteles, cristianizada por la iglesia a través de las personas de Santo Tomás y San Agustín respectivamente, regresen a la vida florentina y posibiliten ese mejoramiento que, como tal exige el uso del recurso didáctico del horror que produce experimentar los castigos del *infierno* al que está destinada un alma descuidada por quien fuera su depositario en vida, a la vez que las posibilidades de ascenso hacia el *purgatorio* y el *paraíso* para aquellas almas administradas responsablemente por quienes en vida las custodiaron.

En la *Carta a Cangrande della Scala* Dante hace referencia a un proceder epistemológico pertinente para un acercamiento a la comprensión de su obra *Comedia*, documento por demás polémico en cuanto a su veracidad, y del que al respecto han sostenido autores significativamente autorizados por su dedicación al estudio de la obra de Dante y específicamente de la Carta en mención, caso de Luca Azzetta, Alberto Casadei, Robert Hollander y Henry Ansgar Kelly, entre otros, de los mencionados autores unos defendiendo la autoría de Dante de la Carta, otros desestimándola y algunos otros morigerándola de tal manera que reconocen la autoría del gran poeta en algunos apartes y la intervención de otros autores en otros, esto en razón al estilo gramatical no propio del característico en Dante y que se hace evidente en obras como *Comedia*, *De vulgari eloquentia* y *Monarchia*.

Casadei, referenciado por Kelly por ejemplo, asegura que el estilo de la *Carta*, por lo menos en lo que se refiere a la dedicatoria, pareciera ser una copia de un manuscrito que se hizo en Verona y cuyo contenido correspondía a una dedicatoria citada por Plinio en su obra *Naturalis historia* al futuro emperador Tito.

“Alberto Casadei has suggested Verona as a likely place for the creation of Cangrande. Not only was Verona a place where one might expect to find such a letter, but also the city possessed an important manuscript of Pliny’s Naturalis historia, which might have

provided a suggestion and a model for it: it contains the author's dedication of the work to the future emperor Titus." (Kelly , 2018).

Kelly, por su parte, no reconoce la presencia de Dante en la *Epístola a Cangrande*, no obstante y desde lo que el rastreo investigativo autoriza, no le es posible zafarse de la idea de que la Epístola debe abordarse a partir de un procedimiento quirúrgico que con todo tipo de pinzas permita hacer visible a Dante, en razón que no todo el contenido de la Carta establezca correspondencia con el estilo gramatical dantesco y en este sentido un asunto importante a tener en cuenta es el desarrollo alcanzado por Luca Azzetta del año 2003, en donde hace énfasis en que Andrea Lancia hizo un comentario finalizando el año 1343 acerca de una carta dirigida por Dante a Cangrande sobre la división del Paraíso en dos partes prólogo y ejecución, lo que explica el que se considere en las traducciones que tenemos hasta hoy la mencionada división.

Lo importante del comentario de Azzetta es que permite inferir que Lancia tuvo acceso a la Carta completa que, en términos de Kelly, constaba de la dedicación, el *accessus* para hacer referencia al que accedió, en la esfera de la afectación, el texto original, posiblemente en la labor compilatoria, y la exposición con varias partes del enlace.

"But recently there has been a new development. In 2003, Luca Azzetta established that in the early 1340s Andrea Lancia produced a commentary on the Comedy, finishing before the summer of 1343, in which he cited a letter by Dante to Cangrande on the division of Paradiso into two parts, prologue and execution: a clear reference to Cangrande 17.43 in the text as we now have it. Azzetta and others following him conclude that Lancia possessed the whole letter, which, in my terms, consists of the Dedication, the Accessus, and the Exposition, with various linking parts." (Kelly, 2018).

En coherencia con lo dicho, Kelly reconoce que pudo sí haber existido la carta y que haya sido posible que Dante fuera su autor y Cangrande su destinatario, pero accedida, intervenida por unos personajes que él llama *accessor* y *compilador*, quienes a su manera ingresaron a la carta sus particulares posiciones ideológicas.

Among the scholars who have questioned the authenticity of the Epistle to Cangrande, one school, led by Augusto Mancini and Bruno Nardi, impugns the Dantean character only of the Accessus and the Exposition, while accepting the Dedication as a letter that Dante actually wrote to Cangrande. (Kelly, 1988).

Aunque el análisis es altamente significativo y entra en detalles en cuanto al uso del término *Comedia* para el título en vez de tragedia, de las referencias al Paraíso y los comentarios trazan lazos de conexidad con la metafísica aristotélica como asuntos ajenos a Dante, más bien ingresados por el accesor y el compilador, baste lo dicho en razón a evitar extensiones intelectivas innecesarias y porque el saber que Kelly termina reconociendo que la dedicatoria, al ajustarse al estilo gramatical dantesco, no sólo es atribuible al gran poeta florentino,...

The discovery made by Luca Azzetta of Andrea Lancia's use of the Epistle to Cangrande around 1343, whether in the form in which we know it, or with the Accessus missing, is extremely important and forces us to revise our ideas about it. If one believes, as Azzetta does, that Lancia saw the whole letter and that Dante was responsible for it all, one must speculate about how and why and when it was almost immediately dismantled, with the Accessus and Exposition parts circulating separately, and the Dedication circulating not at all. Or, if one believes that Dante's hand is only in the Dedication, as I do, one must try to judge when and how the other parts were added. (Kelly, 2018).

..., sino que autoriza el que sea usada como referente en esta intención investigativa.

Queda como idea de carácter conclusivo que, los comentarios en referencia al título elegido por Dante para su gran obra, lo expresado frente al concepto de tragedia y la posible presencia de un proceder expositivo escolástico del que según algunos autores se tiñe la epístola (Dante 2018, 147-158) no es asignable a Dante según los hallazgos de Kelly, por ello lo que se use a partir de la dedicatoria corre el lamentable riesgo de impregnarse de los accesos o extensiones que le hicieron a la epístola el accesor y el compilador al que hace referencia el mencionado investigador estadounidense.

Lo fundamental de la epístola para los intereses de esta investigación es que evidencia la intención epistemológica de la *Comedia* en su acepción de

formación por parte Dante, allí es claro al decir que la obra en mención es de carácter doctrinal; es decir, es un texto que contiene reglas y preceptos que, y como tal, su objeto es polisémico en tanto al sentido literal, se adhieren los sentidos, alegórico (relato, imagen, o cualquier obra de arte que use símbolos para expresar un significado oculto o escondido, típicamente moral o político), anagógico (Sentido místico de la Sagrada Escritura, encaminado a dar idea de la bienaventuranza eterna) y moral (relativo al deber y las consecuencias que implica elegir entre el bien y el mal) que, para el poeta florentino puede nombrarse, de manera generalizada, como alegórico en razón a que etimológicamente alegórico es lo que es distinto a lo literal o histórico. (Dante 2018, 156).

5.4. La epistemología identificable en la *Comedia* de Dante

La metodología del texto *Comedia* echa mano de un asunto o **tema** que, en su consideración de absoluto en tanto sincretiza el sentido literal y alegórico, “es el estado de las almas después de la muerte”, no obstante, su sentido alegórico sea “el hombre que por sus méritos y deméritos, por su libre arbitrio, está sujeto al premio y al castigo de la justicia” (Dante 2018, 157).

8. “Now that we have seen this, it is obvious that the subject around which the two senses turn must be twofold. And therefore, it is to be determined about the subject of this work when it is taken literally, then about the subject when it is understood allegorically. The subject of the whole work, taken only from a literal standpoint, is simply the status of the soul after death, taken simply. The movement of the whole work turns from it and around it. If the work is taken allegorically, however, the subject is man, either gaining or losing merit through his freedom of will, subject to the justice of being rewarded or punished.”
(Dante, 2018).

Asunto en el que no se presenta objeción, en tanto a que, ya Dante hace referencia a esa voluntad libre para escoger entre el bien y el mal, no obstante sin mediación de la mente, sin control, sin capacidad de gobierno, se corrompe lo humano y el castigo será la consecuencia natural de sus actos.

De una **forma** en dos vías, la primera, una forma que hace referencia al ***tratado como tal***:

9. "Its form is twofold, the form of the treatise and the form of the treatment. The form of the treatise is three-fold, according to the three-fold division. The first division is that by which the entire work is divided into three canticles. The second that by which each canticle is divided into cantos. The third that by which each canto is divided into rhyming units." (Dante 2018)

Que se emparenta con la idea plotiniana de *forma exterior*, si se quiere corpórea, perceptible a primera vista como la estructura física del texto *Comedia*, que se presenta como una multiplicidad, al decir, de capítulos, cantos, versos, siendo en realidad indivisa en tanto esos capítulos, cantos y versos son en esencia la expresión física de la forma interior o suprema; es decir, la *Comedia* dantesca consolidada como una unidad indivisa, en tanto las partes, así se presenten múltiples, deben su existencia a ese todo que es la *Comedia* (Plotino 1982, 278-280).

En razón a lo planteado la forma del tratado, desde la estructura física del texto *Comedia*, evidencia que consta de 3 capítulos (Infierno, Purgatorio y Paraíso), un prólogo general y 33 cantos por cada uno de los capítulos que, a su vez están compuestos de versos que, de 3 en 3 avanzan hasta ajustar 4.720 (Infierno), 4755 (Purgatorio) y 4.758 (Paraíso).

Esa forma exterior que, necesariamente tendrá que estar ligada a la idea de belleza propia del medievo con influencias innegables de la antigüedad grecorromana, hace posible pensar, en primera instancia, que la forma en mención que moviliza la intención creativa dantesca debe echar mano de la declarada idea de la escuela pitagórica y que hace referencia al número como contenido de carácter sagrado, en tanto, como ya fue debidamente mencionado en 2.1.1., no sólo da cuenta de la realidad sustancial del mundo y las cosas, de sus aspectos cualitativos y de sus principios físicos, sino que, cargado de propiedades cabalísticas, arroja virtudes mágicas de índole místico con contenidos vitales.

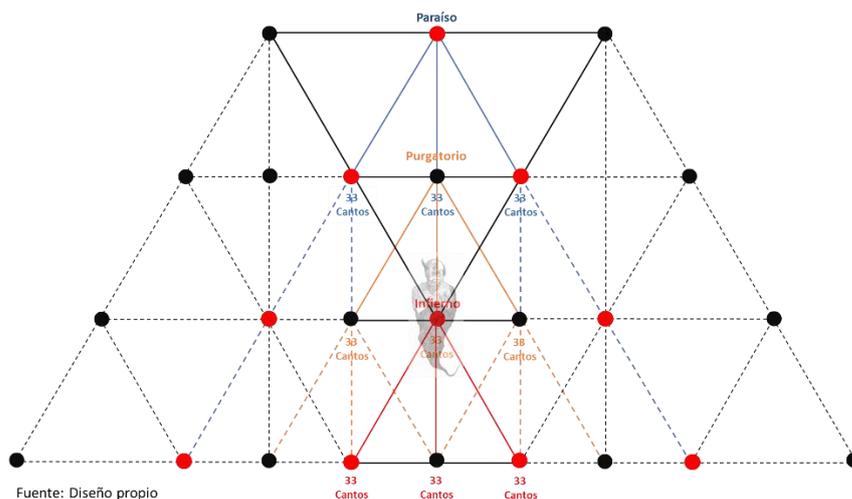
Precisamente el descubrimiento pitagórico llamado *tetraktys de la década*, forma triangular que sincretiza capacidad creadora en tanto para su formación requiere de la serie de los primeros cuatro números de la serie de los "naturales" y cuyos lados constan de cuatro puntos, ubicándose en el centro del mencionado

triángulo un punto que funge como la unidad, elemento esencia de los demás números y de las demás formas geométricas esencia del mundo y de las cosas, asuntos que hacen que los pitagóricos hayan declarado al número cuatro como símbolo de fuerza, justicia y solidez.

La presencia del número en las formas hará parte en el medioevo de la teoría estética de la que se impregnará el hacer de los grandes creadores florentinos, caso de Dante, una vez reconocida la proporción como haciendo parte “del dominio de los ojos y de la hermosura, y en la hermosura las figuras, y en las figuras las dimensiones, y en las dimensiones los números” (Agustín 1969, 677) será Dante quien atendiendo al número contorneará la forma exterior de su *Comedia* de tal manera que alcance el estatus divinal, certero elemento estético para el logro del agrado de Dios, a la vez que del aseguramiento, en términos de la perdurabilidad temporal de su obra.

Lo dicho como sustento que el proceder de Dante, que echa mano del recurso estético del número, es producto de un acto totalmente consciente y de unas intenciones espirituales profundamente claras y precisas, ese pensar en una obra poética que, aparte de su talento literario, estuviera pensada a partir de 3 cantos, un prólogo y 33 cantos por cada capítulo sumando 100 y una serie que, de 3 en 3 avanza hasta ajustar una cifra específica por cada capítulo, permite que se consolide, con posibilidades de éxito, el hallazgo de la forma exterior que en esta investigación se plantea de la siguiente manera.

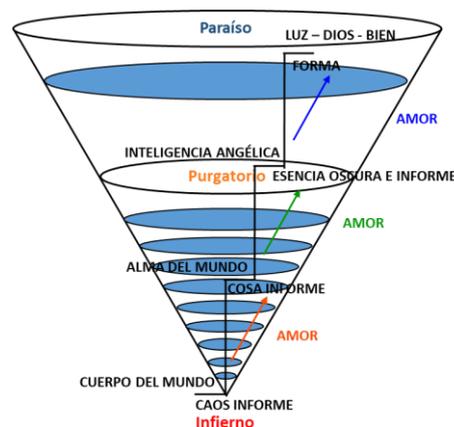
Gráfica 16. Forma exterior *Comedia* de Dante



En segunda instancia, que la intención creativa de Dante que acude al número como recurso estético dota de contenido la mencionada intención en el sentido de que no puede ser producto del azar el hecho de que el triángulo invertido (símbolo de caos) que recrea los tres cantos, Infierno, Purgatorio y Paraíso, apoyado en los 33 versos por cada canto y que se dividen de 3 en 3, desentrañe la forma sapiente que imprime Dante a su *Comedia* y que aparece sustentada a partir de un entramado de *tatractys*, símbolo de perfección y expresión del carácter sagrado al que deben estar destinadas las almas que, por sus obras en vida aspiran habitar allí para gozar del favor de Dios, favor del que también ha de gozar la obra *Comedia* en tanto constructo poético-místico pensado bajo el propósito de ser agradable a Dios e instrumento epistemológico de mejoramiento humano.

Lo interesante de concebir la idea de una *tetraktys* (perfección) a partir de un triángulo invertido (caos, imperfección) establece conexidad con la idea de que se puede alcanzar perfección con sustento en el caos o imperfección, más exactamente, ascender desde el Infierno hasta el Paraíso y hace evidente la idea de que la *Comedia* responde a una alternativa esperanzadora que posibilita progreso, en términos de mejoramiento, que brinda posibilidades a quien quiere transitar de la oscuridad a la luz, a quien adviene a la escucha y quiere, reteniendo lo escuchado, cambiar conductas y comportamientos y de esta manera llegar a ser, en términos aristotélicos, un mejor hombre.

Gráfica 17. Triángulo invertido escenográfico de los tres cantos de *Comedia* en conexidad con las ideas platónicas sobre el amor



Fuente: Diseño propio

No obstante el logro de mejores hombres debe asegurarse a través de una metodología que implica una guía; ya que, aunque hay quienes escuchan por sí mismos, son muy pocos, y son esos escasos hombres los que cuentan con un lugar privilegiado en el segmento de mayor claridad de la línea platónica, hay quienes escuchan por influencia de otros y son aquellos hombres que ubicados en los segmentos de menor oscuridad y menor claridad cuentan con ciertas posibilidades de mejoramiento, siempre y cuando medie la guía de sus maestros, de las orientaciones de Diótima o del amor de Beatriz, quienes por intermedio de un procedimiento ascensional posibilitan el tránsito de lo vital a lo espiritual, del coas informe a lo forme, del infierno al paraíso, así como hay otros hombres que ni escuchan por sí mismos, ni con la ayuda de otros o si escuchan no retienen lo escuchado y se ubican en el segmento de mayor oscuridad.

Lo interesante del hombre que se entiende autopostulado es que aunque reconoce que el libre arbitrio admite la libre decisión, en el entendido que cada hombre es el único responsable de sus actos en vida y de lo que ocurra una vez trascendida su materialidad, para el autopostulado es compromiso vital, a la vez que espiritual usar su obra como instrumento metodológico para buscar agradar a Dios con sus obras, y sin egoísmos lograr que, quienes quieran escuchar el decir de sus obras accedan a salvarse espiritualmente; es decir, usar de su obra como un instrumento epistemológico, en los términos que lo concibe esta investigación, no sólo de salvación de sí mismo, sino de salvación de otros seres humanos.

La segunda, una forma que hace referencia al ***tratamiento del tema***:

9. *“The form or the mode of treatment is poetic, fictive, descriptive, digressive, transumptive; and along with this definitive, divisive, probative, improbative, and setting examples.”* (Dante, 2018).

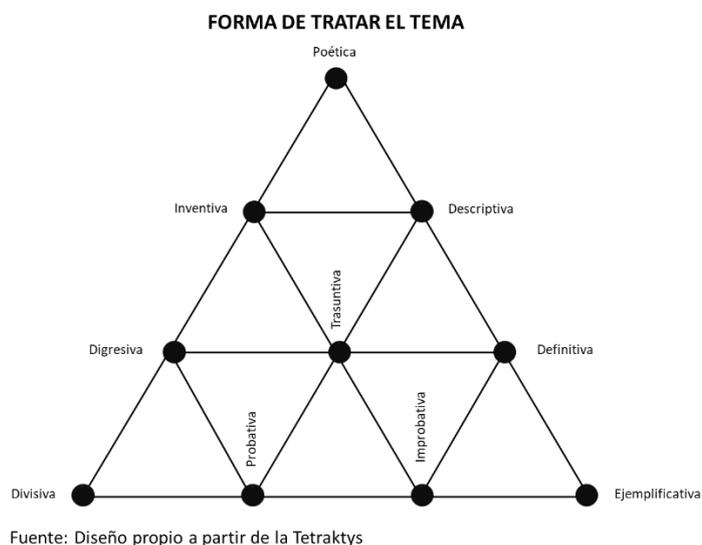
Forma que establece relación de conexidad con la idea plotiniana de *forma interior* que domina la naturaleza contraria, en otras palabras, domina las formas corpóreas que, desparramadas e informes, en tanto no conformes a natura, también son creaciones divinas que anuncian a Dios como género de lo forme y

lo informe, no obstante “congregadas, apiñadas, las mete dentro y ya como una forma indivisa la entrega acorde, ajustada y amiga, a la forma interior dándole origen a un cuerpo bello que comulga con una razón originaria de Seres Divinos” (Plotino 1982, 279-280).

Así, esa piezas sueltas, desparramadas en capítulos, cantos y versos, congregadas, apiñadas y metidas dentro como una forma indivisa, entregada acorde, ajustada y amiga a la forma interior, representada en una *tetractys*, comulgan con esa razón originaria de belleza divina a la obra corpórea *Comedia*.

La *tetractys*, forma mística de índole sagrado, hija del número 10 que, representa la perfección divina, que es artífice, principio, paradigma y fundamento de todo, es la forma interior por excelencia.

Gráfica 18. Forma interior *Comedia* de Dante



Y es esa precisa forma, la elegida por Dante para darle tratamiento a su tema, al decir que son 10 las intenciones que deben garantizar la materialización de ese tema en el mundo fenomenológico, es así como su tratamiento es:

Poética: En tanto *Comedia* es canto que adviene, no al fenómeno amoroso al que cantaban los poetas predantescos, más sí al amor como posibilidad espiritual al que le cantará Dante y que, a partir de hermosos versos, le va a permitir reverenciar a Beatriz que, como forma interior, será la “forma de toda la perfección moral e intelectual” (De Sanctis 1952, 52), lo poético entraña la firme

intención de Dante de asegurarse que su creación sea instrumento a través del cual pueda alcanzarse perfección moral e intelectual, y con ellas, el anhelado favor de Dios a la hora de enfrentar su juicio.

Inventiva: En razón a que *Comedia* es un recurso didáctico racional que, a partir de escenificar el mundo y las acciones humanas, permite comprender ese mundo y esas acciones, a la vez que generar conocimiento al respecto.

Descriptiva: Porque *Comedia* exige detallar que, en el ámbito platónico, implica como en su *alegoría de la caverna*, conceptualizar, transitar, escalar para el logro de bellos conocimientos, bellos ciudadanos y bellas sociedades.

Digresiva: En cuanto *Comedia* invita apartarse de la narración principal para escuchar al autor, escuchar a otros pensadores y para escuchar complementos conceptuales con el objeto de enriquecerse intelectualmente en aras, no sólo, de la comprensión del tema, sino, para efectivizar mejoramientos humanos.

Trasuntiva: Porque *Comedia* es el reflejo o la representación de la sociedad florentina que Dante experimentó, es la fiel escenografía de esa Florencia moralmente reprochable, tanto en la institucionalidad política, como en la eclesial, a la vez que quiere ser fidedigno reflejo del mundo que nos espera vivir, así obras como ésta, aspirarán a convertirse, por un lado, en instrumento de reproche y denuncia social, por el otro, en la invitación constante al progreso humano.

Definitiva: En razón a que *Comedia* plantea definiciones en el sentido de que fija con claridad, exactitud y precisión lo que significa enfrentar el libre arbitrio cuando la idea de libertad se cree entender desde la oscuridad y sin el abrigo del amor por la luz en términos de conocimiento.

Divisiva: En cuanto *Comedia* se ofrece en partes, en fracciones representadas en el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, seguros destinos de las almas que, separadas de sus cuerpos y bajo la responsabilidad de sus administradores en vida, enfrentarán un juicio que divide en razón a la pena entre incrementar el castigo, morigerarlo o en su defecto, premiarlo con la salvación.

Probativa: Porque *Comedia*, desde su sentido alegórico, escenifica el destino del hombre que, en su libre arbitrio, es aprobado por los méritos de optar por una vida responsable con el destino de su alma trascendida su materialidad.

Improbativa: En cuanto *Comedia*, en sentido alegórico, recrea el destino del hombre que, en su libre arbitrio, es desaprobado por los deméritos de optar por una vida irresponsable con el destino de su alma superada su materialidad.

Ejemplificativa: De Perogrullo resulta que *Comedia*, si a algo apunta como intención epistemológica, es a postularse como un gran ejemplo que, trasuntivamente escenifica el destino que le espera al hombre o al colectivo social que, en su libre arbitrio, decide escuchar y retener lo escuchado en aras del mejoramiento moral o por el contrario decide no escuchar, ni retener lo escuchado y abrazar el desmejoramiento moral.

5.5. Apuntes previos a la epistemología identificable en la obra de Miguel Ángel

Ya se había hecho referencia en este capítulo a asuntos que hacen posible hablar de una estética de la espiritualidad, idea que puede aventurarse a ser, con posibilidades de sobreaguar, aplicable a la obra de Miguel Ángel y que a la mencionada estética pueda serle endilgable una epistemología apoyada, de manera específica, en la epistemología de la educación platónica extractable de su metáfora de la línea y de la alegoría de la caverna presentes en el libro VI y VII respectivamente de la *República*, con complementos conceptuales en el *Banquete* y el *Fedro* y en la epistemología de la salvación dantesca identificable en su obra *Comedia*.

Lo expresado hace urgente develar esa estética de carácter espiritual en la obra del excelso maestro renacentista y atendiendo a esa urgencia dígame que la obra de Miguel Ángel a la luz de los hallazgos encontrados, está directamente relacionada con una aspiración que quiere hacer tránsito de lo vital a lo espiritual, en el sentido de que los elementos estéticos que, como ha sido ampliamente expresado, materializan concepciones de índole filosófica, en unos casos, mística en otros y teológica en algunos otros, dan cuenta de una existencia

atormentada por una lucha intestina entre sus pulsiones vitales y la preocupación por el destino de su alma una vez trascendida su materialidad y que hace exigente la instrumentalización de su obra en aras de lograr superar la travesía de la existencia para, a través de grados de conciencia, ascender espiritualmente hasta ese lugar que le permita el acceso a la benevolencia divina.

A modo de inventario y en relación con lo dicho la vida del gran Miguel Ángel, en un primer momento se da en medio de una pulsión estética por lo vital, entendida como esa estética que lo impele hacia una atracción por cuerpos bellos en la órbita de lo meramente físico, influenciada por su encuentro con el arte grecorromano, en un segundo momento por una preocupación estética afincada en el temor por el destino de su alma una vez haya que enfrentar el juicio final, profundamente impactado por su encuentro con el arte medieval representado en la figura de Dante y por la fe católica significativamente afectado, entre otros, por su interacción con Savonarola y el encuentro remoto y místico-intelectivo con la figura de Pitágoras.

Como se puede inferir del párrafo inmediatamente anterior, el contexto que arropó a Miguel Ángel es profundamente complejo, al decir que está enmarcado dentro del pleno auge del italo-centrismo en clave florentina donde ciencia, filosofía y teología se sincretizan de tal manera que fundidas en un proyecto educativo católico sirvan a un objetivo común cuál es la promoción del mensaje del evangelio y la institucionalización del poder eclesial como el autorizado para la administración de la fe, atendiendo a ello dicho proyecto educativo se traza, dentro de sus propósitos, permear el hacer de los más notables maestros del arte como certero instrumento para llegarle, a partir de las escenas bíblicas hechas imágenes, a aquellos fieles iletrados a los que les era imposible hacer lectura del texto sagrado de los católicos.

Descubierta la intención eclesial que usará de todos los dispositivos intelectivos para promover el horror al infierno y al castigo divino, artistas como Miguel Ángel inclinados por la escultura y formados en lo que se concebía bello en la tradición grecorromana tendrán que someter a juicio de conciencia su pulsión por la belleza canónica de la perfección material, física, perecedera, intrascendente y

vergonzante y manifiestamente demeritoria y digna de castigo, para disponerse a transitar a una pulsión por una belleza libre de cánones, de perfección inmaterial, abarcante a todos los seres por el hecho de ser creaciones de Dios, eterna, trascendente, del agrado de Dios y digna de mérito y premio divino.

Las obras de arte realmente significativas que, alcanzan su estatus de arte precisamente por enmarcarse dentro de los postulados estéticos de la iglesia católica, tendrán que responder a una estética que las obliga ejemplarizar, así sus temas, sus formas y sus contenidos tendrán que girar en torno a promover el mensaje cristiano-católico, abogar por el mejoramiento de sí y la salvación del alma, a la vez que promover el mejoramiento del otro/colectivo y la salvación de sus almas, en el caso específico de Miguel Ángel su obra tendrá que fungir, a la manera de Dante, como de reproche moral y denuncia social como haciendo parte de esa responsabilidad espiritual que, en vida y ante la realidad de la muerte y la cercanía del castigo divino, busca el favor de Dios.

5.6. Epistemología de la estética de la espiritualidad en la obra de Miguel Ángel

Como se acaba de manifestar, la hermenéutica aplicable al hacer y proceder de un artista como Miguel Ángel para hacer evidenciable en ella la epistemología de la estética de la espiritualidad involucra relacionarla de manera directa con la aplicable al hacer y proceder de Dante en razón a las contundentes influencias estéticas e intelectivas propias del gran poeta florentino e identificables en la obra del magno maestro.

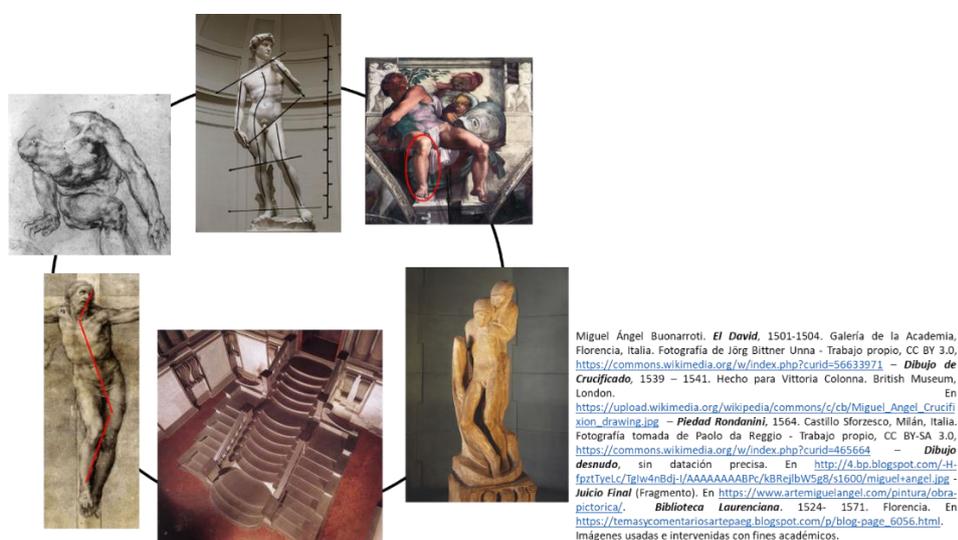
Teniendo como foco la idea expresada en el párrafo anterior es de fundamental importancia hacer énfasis en que hay un **tema** que, de similar manera que como en Dante, sincretiza tanto, sentido literal, como alegórico, y así atendiendo al sentido literal puede decirse que el tema es *el cuerpo como manifestación de la naturaleza humana*, mientras su sentido alegórico se emparentaría con la idea *del cuerpo humano y su condición de sufriente como consecuencia del libre albedrío frente a las pasiones humanas*.

Se postulan como significativas una **formas**, también en dos vías, la primera, una forma que, si en Dante hace referencia al tratado como tal, en Miguel Ángel lo hace frente a la **obra como tal** en su consideración de literaria, pintura, escultura y arquitectura, la segunda, una forma que hace referencia al **tratamiento del tema**.

En coherencia con lo dicho se puede expresar que, la primera de las formas, la que hace referencia a la **obra como tal** se ofrece compleja en razón a que las influencias ideológicas que afectaron el pensar y el hacer miguelangelesco, fueron profundamente disimiles, referenciarlas evidencia incluso, ese interesante proceso de trashumancia ideológica que denota esos cambios de postura con el objeto de ajustar la obra a exigencias estéticas de época.

Puntualizado lo anterior, la obra de Miguel , como se ha venido manifestando se nutrió de las ideas de Plotino en lo que respecta a lo que el señalado pensador denominó *forma exterior*, en tanto hacen referencia al contorno matérico que se percibe directamente de las cosas, por ello es esencialmente corpórea, en este sentido aplicada la mencionada idea desde el enfoque plotiniano a la obra de Miguel Ángel es necesario reconocer que cubriría desde aquellas formas zigzagueantes, retorcidas y sufrientes hasta aquellas inacabadas, amorfas y grotescas.

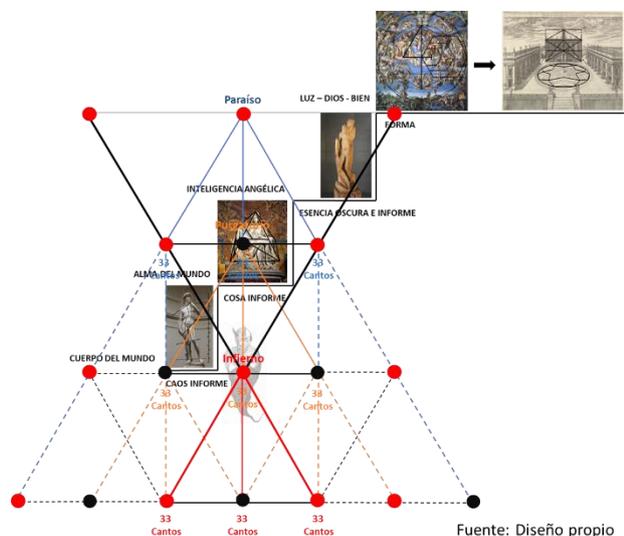
Gráfica 19. Forma exterior de la obra de Miguel Ángel



Esa forma exterior que, tendrá que establecer relación de conexidad con la idea de belleza propia de la impulsada por el renacimiento italo-florentino que, en términos de progreso, implicó el regreso a la antigüedad grecorromana y al escolasticismo medieval, da cuenta del hecho de que en ella hagan presencia elementos estéticos de índole platónica, neoplatónica, aristotélica y aquellos de contenido místico que hacen referencia al número y el carácter sagrado que le imprimieron los pitagóricos; es decir, estamos frente a una idea de forma que relaciona la realidad sustancial del mundo sensible, los aspectos cualitativos y los principios físicos que lo movilizan, a la vez que las propiedades cabalísticas y místicas que la hacen corresponder con el mundo suprasensible.

Lo manifestado para sustentar la idea de que el proceder de Miguel Ángel que, sincretiza ideas platónicas y aristotélicas y por ende echa mano de diversos recursos estéticos que van desde el interés por el conocimiento de la anatomía corporal humana hasta la responsabilidad de lo que con ese cuerpo suceda una vez trascendida su materialidad, es producto de un actuar totalmente consciente que, en su reconocimiento de la materialidad corporal que ata al cuerpo al mundo físico y las pasiones humanas, aspira con intenciones espirituales profundamente claras y precisas a que, superado el mundo físico, alcance en el ámbito de lo suprasensible, el favor divino.

Gráfica 20. Las forma en la obra de miguel ángel y su relación con la escenografía dantesca en conexidad con las ideas de platón sobre el amor



Y lo dicho adquiere relevancia al considerar que la obra de Miguel Ángel, fiel a su ideología, parte del reconocimiento material del ser del hombre como cuerpo sintiente, de allí que la figura y las formas humanas hagan presencia en su obra literaria, pictórica, escultórica y arquitectónica y que se conciban como instrumento propicio para el juicio de reproche a la responsabilidad que se tiene con la administración de ese cuerpo como habitáculo material del alma.

La obra de Miguel Ángel, desde esta perspectiva, es representación literaria/plástica/arquitectónica que usa del cuerpo humano para decir del hombre como unidad física/corporal y espiritual/alma, su obra es esencialmente imagen en su acepción de habitáculo artificial a través del cual puede conectarse precisamente lo físico con lo espiritual.

Desarrollado lo pertinente al *sentido literal y alegórico* en referencia con el tema en la obra de Miguel Ángel es de trascendental importancia avanzar con lo atinente al *sentido libertario del artista* que “atiende a un diálogo impuesto por la sensibilidad” (Arranz 2009, 171) que, al contrario de la visión hegeliana que termina diluyendo ese sentido libertario, personal e individual del artista en el gran mar de lo colectivo como bien deja sentirlo Gombrich cuando alude a que, para el insigne filósofo alemán, “el espíritu individual se manifiesta en forma colectiva; es decir, en las entidades supraindividuales de las naciones o de los períodos” (Gombrich 1977, 51-52), dejando sentado desde este enfoque que los períodos o movimientos que cubren al artista o espectador no permiten que sea escuchado en medio del ruido de lo que dice el periodo o movimiento.

Asunto muy diferente al planteado por el mismo Gombrich al decir que con la llegada del Cinquecento “llegó a suceder que el artista podía frecuentemente elegir la clase de encargo que le gustaba y ya no necesitaba acomodar sus obras a los deseos y fantasías de sus clientes. Si este nuevo poder, a la larga, fue o no beneficioso para el arte, es algo difícil de asegurar. Pero en un principio, de cualquier modo que fuere, produjo el efecto de una liberación que descargó una tremenda cantidad de energía contenida, al menos el artista era libre” (Gombrich 1995, 288), lo que dota de relevancia significativa el hecho de que muy a pesar de las talanqueras ideológicas los alcances científicos del arte y el carácter

investigativo de los artistas el estatus de libertad alcanzado por el artista es algo que comenzará a tenerse que tener en cuenta en materia de análisis de las producciones artísticas.

Libertad del artista que se constituye también en un diálogo que se establece entre la técnica y la manera de decir del artista a través de esa técnica, proceso que involucra una historia y una evolución propias, y los acontecimientos sociales, políticos y religiosos del período, movimiento o civilización que también implican una historia y evolución propias (Arranz 2009, 172).

No extraña que bajo esta consideración libertaria, autónoma y personal el artista, movido por ese ideal de experimentación, impronta del renacimiento, introduzca ciertos rasgos para hacer gala de virtuosismo más que porque el asunto lo exigiese (Gombrich 1999, 8), se trataba incluso de obedecer al sólo impulso necesario de resolver un problema, como lo ejemplifica el pensar y el proceder de Leonardo que, obedeciendo a búsquedas investigativas, dejó inconclusa más de una de una de sus obras en razón a haber encontrado la solución al problema planteado o haber alcanzado alguna invención.

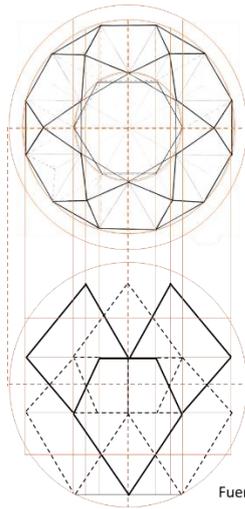
Para Leonardo, a su vez, estaba fuera de toda duda que el artista crea no para satisfacer a sus clientes sino, como él dice, “para complacer a los primeros pintores” que son los únicos capaces de juzgar su obra. “Los que no, no conseguirán dotar a sus cuadros del escorzo, el relieve y el movimiento que constituyen la gloria de la pintura. La Santa Ana, por su puesto, contiene todo esto, y ello no disminuye la importancia del cuadro, que nunca fue entregado al altar para el que había sido encargado. El cartón, hasta la misma “invención”, bastaba”. (Gombrich 1999, 9).

Lo esencial de considerar el *sentido libertario del artista* cuando se trata de interpretar las producciones artísticas es que pone de manifiesto que quién está detrás de esas producciones es un hombre, quien además se constituye en el elemento fundante de su creación, en razón a ello, quien decide atender las orientaciones de sus mentores, quien plantea la composición y decide a qué idea de belleza le dará protagonismo, si va a hacer énfasis en lo formal o lo amorfo, si va a usar de la geometría o no, es en primera y última instancia, el artista y es en dichas decisiones donde hará soberana y libertaria su expresión y determinación a la hora de crear.

Libertad de crear que, al servicio del querer, valga la redundancia, libertario y correspondiéndose con la intención reaccionaria de Miguel Ángel en cuanto a usar de su obra para emitir un juicio de reproche a la institución eclesial, a la crisis de valores que atraviesa Florencia y a la crisis personal derivada de la discusión entre las realidades que le plantea su vida activa y el deseo de hacer tránsito hacia una vida contemplativa, tema que deja evidenciado ese interés en su obra *Lía y Raquel* que hace parte del gran proyecto de la *Tumba de Julio II* ubicada en San Pietro in Vincoli y que, no sólo, no riñe con la libertad expresiva del autor, si no que, se suma a otras interpretaciones que hagan énfasis en el *sentido libertario del artista*.

Sentido libertario del artista que adherido al *sentido alegórico* dota de razones el hecho de que Miguel Ángel eche mano a elementos estéticos que hacen parte de su arbitrio, de su autonomía y de un acto consciente que le permite decidir en el proyecto arquitectónico del *Campidoglio*, conectar todos aquellos que hicieron parte del carácter funcional de la obra a los que hacen parte del carácter espiritual y que renuncian a hacerle apología a lo oscuro, a lo demoniaco, precisamente en lo que se va a convertir en el centro administrativo de la política y la fe católica, a la vez que el símbolo de la restauración de la Roma imperial, que no es dable en razón a ello plantear en la plaza pública de dicho proyecto una figura cuyos sustentos geométricos partan del pentágono para construir la forma dodecaedra muy al estilo de los pitagóricos como si puede pertinentemente serlo, esa misma figura, esta vez bajo el imperio soberano de la libertad del artista que quiere decir que la institución eclesial como administradora de la fe católica y la política en Roma regresa empoderada en aras de que los italianos puedan, con posibilidades de éxito a aspirar a una restauración espiritual.

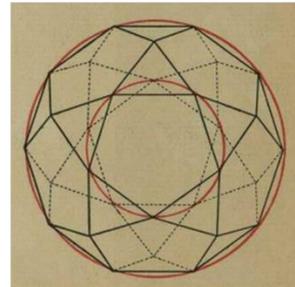
Gráfica 21. Proyección ortogonal del Dodecaedro con sustento en el Hexágono



Proyección ortogonal del dodecaedro con sustento en el hexágono, procedimiento realizado por el autor del texto, basado en la proyección que presenta Ghyka en su texto *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (Ghyka, 1979, pp. 88-89).

Es necesario aclarar que el dodecaedro, con sustento hexagonal, es un proceder esencialmente miguelangelesco, en cuanto a que no se puede olvidar que los usos dados al pentágono a nivel de su simbología han sido diabólicos, asunto que, en un Miguel Ángel comprometido con la salvación de su alma, es apenas dable rechazar en sus composiciones.

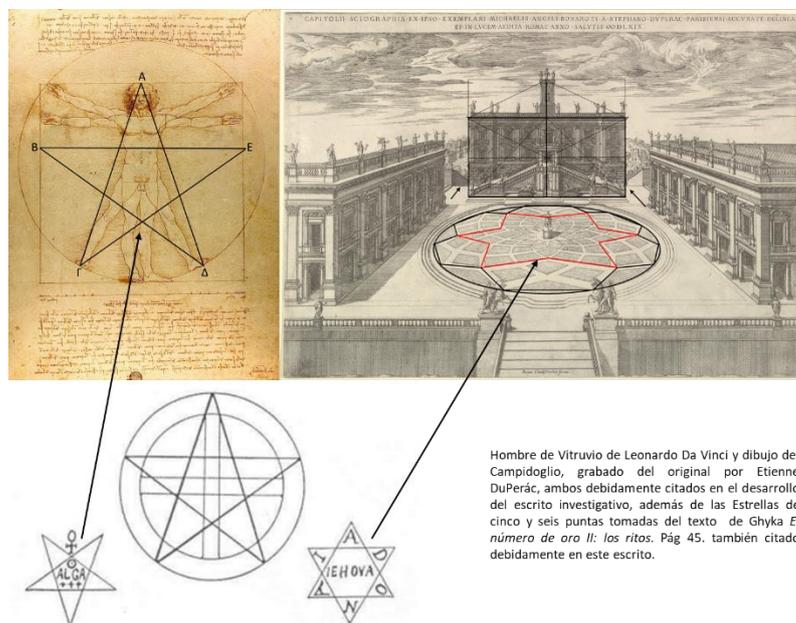
Fuente: Diseño propio



Dibujo *Dodecaedro* (Dodecágono) tomado de la portada del texto *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* de Matila C. Ghyka (Barcelona: Poseidon 1979).

Una digresión importante a este respecto la ofrece Ghyka (1978) haciendo precisa referencia a la influencia que tuvo en la arquitectura gótica que, data del siglo XII hasta el XV, la simbología, los principios, los procedimientos y los trazados geométricos de esencia pitagórica, una vez exorcizados por la iglesia católica de maléficas presencias, garantizarían que el poder de la mística pitagórica de los números dotaría de poder místico, esta vez cristianizado, a las iglesias destinadas para la práctica de la fe, esto explica la frecuente presencia de la estrella de cinco puntas de la magia pitagórica en varios de los proyectos arquitectónicos eclesiales (Ghyka II 1978, 39-44).

Imagen 38. Símbolos pitagóricos transmitidos a los proyectos arquitectónicos



Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci y dibujo del Campidoglio, grabado del original por Etienne DuPerac, ambos debidamente citados en el desarrollo del escrito investigativo, además de las Estrellas de cinco y seis puntas tomadas del texto de Ghyka *El número de oro II: los ritos*, Pág 45, también citado debidamente en este escrito.

Estrella cuyo tratamiento ameritaba de un manejo cuidadoso en tanto dirigida hacia abajo se convierte en instrumento de atracción de la oscuridad y evocación de los peligros maléficos del Brujo negro del que una vez habló la *Leyenda de Pitágoras en Grecia y Palestina* de Isidoro de Lévy, citada por (Ghyka II 1978, 40), no obstante, dirigida hacia arriba evoca al hombre vitruviano cuya cabeza simboliza el dominio del hombre sobre los cuatro elementos de la naturaleza (agua, aire, tierra y fuego), simbología, principios, procedimientos y trazos geométricos de los cuales da cuenta Miguel Ángel en el proyecto arquitectónico del *Campidoglio*, en donde, no sólo se cuida de usar de la estrella de seis puntas para el trazado gráfico proyectado para el piso de la plaza central, sino, de tener presente el número de oro en la composición que sustenta las edificaciones que cercan dicha plaza ajustado a como lo exige “*el juego de las proporciones en toda figura regular de simetría pentagonal o decagonal*” (Ghyka II 1978, 42).

La simbología mística que se propagó de distintas formas por intermedio de los encargos arquitectónicos de los abades, fundamentalmente benedictinos, con el objeto de construir sus imponentes abadías trajo como consecuencia natural el auge de talleres o logias de albañiles y talladores de piedra bajo las directrices de una estética y una propuesta pedagógica que, convertida en escuela, administraba e imponía las bases teóricas de la arquitectura, pero bajo los preceptos de los benedictinos, los textos matemáticos de la antigüedad griega, el tratado de arquitectura de Vitruvio, la mística pitagórica, la geometría de los sólidos platónicos y sus correlaciones armónicas, no sólo hicieron parte de los textos que conservaron, sino que sapientemente recuperaron, con el objeto de restaurar antiguas tradiciones con miras a la consolidación del nuevo imperio eclesial (Ghyka II 1978, 51-52).

Logias como la Federación de talladores de piedra conocida como *Bauhütte* que, agrupó otras logias como las de Estrasburgo, Colonia, Viena y Berna que fueron posibles gracias a la peregrinación y los viajes grupales que se fueron haciendo necesarios en razón a la búsqueda de solución de problemas arquitectónicos y la consecuente necesidad de ampliación de conocimiento (Ghyka II 1978, 51-60).

Lo interesante de este propósito digresivo es que los fenómenos acá mencionados, que tuvieron carácter de comercio intelectual de corte religioso y que incidieron en los haceres y procederes de las logias de albañiles y talladores, derivaron en un uso curativo de la geometría que, en razón a la disposición de formas geométricas como el triángulo equilátero o el cuadrado y respectivamente su inscripción en un círculo, la presencia del número, el punto, la línea, haciendo presencia en los *sellos lapidarios góticos* o en los rosetones de abadías e iglesias, procura la salvación, personal a través de los sellos lapidarios, personal y colectiva mediante los rosetones u otros diseños en la construcción,.

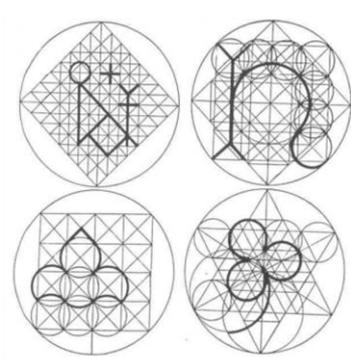
*“Hay un punto que en el círculo se coloca,
Y que se haya en el cuadrado y en el triángulo:
Si lo encontráis os salvareis,
Y saldréis de cuitas, angustias y peligros.”* (Ghyka II 1978, 60).

Los *sellos lapidarios* son diagramas convertidos en marcas personales propias de los maestros u oficiales talladores de piedra enlistados en las canterías monásticas donde se trabajaba, en principio, para las grandes edificaciones románicas, posteriormente, para las más importantes catedrales góticas, con el objeto de lograr la salvación y la cura de las angustias y los peligros, como bien se lee en la cita, experimentados por quienes eran sus creadores.

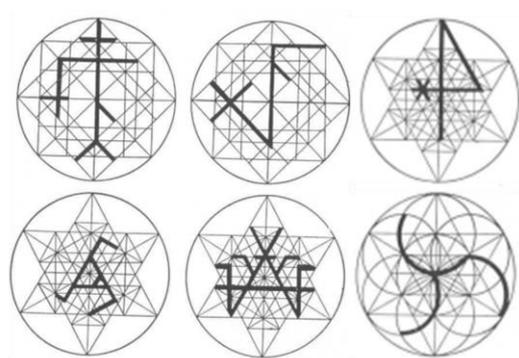
Dichos diagramas se constituían de trazados geométricos cuyo destino eran capiteles, campanarios, torrecillas, rosetones, composiciones de conjunto en la puesta de proporción sintética de los edificios y cuyo sustento eran los números triangulares, cuadrados y exagonales³⁴, en tanto los pentagonales no eran propios de los signos lapidarios, por lo menos dentro del estilo románico o bizantino, ejemplos de estos signos se pueden apreciar en la imagen 38.

Imagen 39. Sellos lapidarios bizantinos, románicos y góticos

³⁴ En su escritura latina.



Sellos lapidarios a) Santa Sofía (bizantino), b) San Esteban, Viena (gótico), c) Torre de Barbarroja, en Gelnhausen (románico), d) Catedral de Hradschin.



Sellos lapidarios góticos, según Rziha. Imágenes tomadas de Ghyka, Matila. 1978. *El número de oro II: los ritos*. Barcelona: Poseidón. Pág. 58-59.

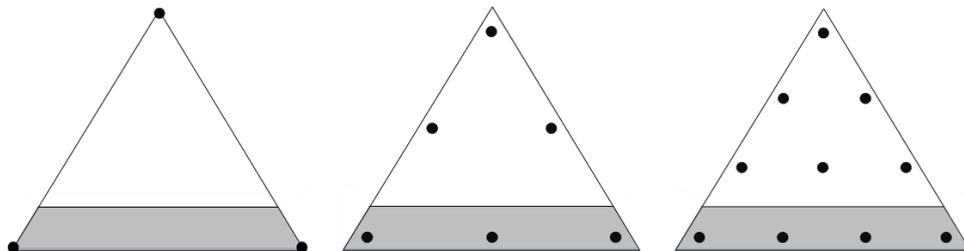
Los *números triangulares* (Ghyka I 1978, 37-39), se obtenían a través de la fórmula:

$$\frac{n(n+1)}{2}$$

Que reemplazando n por la serie de números naturales arrojaría, entre otros, los siguientes resultados: 1, 3, 6, 10, 15,...

Y generaría las siguientes formas geométricas:

Gráfica 22. Números triangulares



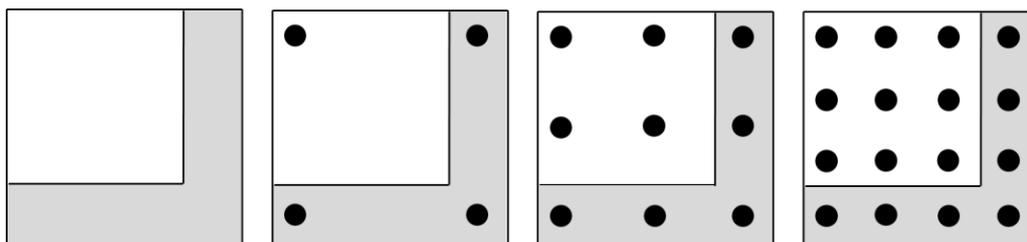
Por su parte los *números cuadrados* se generan a partir de la fórmula:

$$n^2$$

Procediendo a reemplazar n por la serie de naturales se obtendría, entre otros, los siguientes resultados: 1, 4, 9, 16,...

Dando como resultante las siguientes formas geométricas:

Gráfica 23. Números cuadrados

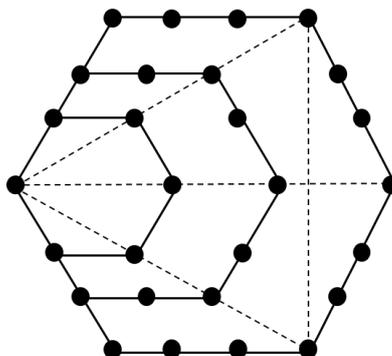


En cuanto a los *números exagonales* se tiene que se derivan de la siguiente fórmula:

$$n(2n - 1)$$

Procediendo a hacer el reemplazo de n por la serie de números naturales se obtiene, entre otros, los siguientes resultados: 1, 6, 15, 28, ..., que distribuidos a partir de un triángulo equilátero como sustento de los sucesivos exágonos, como lo indican las instrucciones de las legiones, arroja como resultante las siguientes formas geométricas que se pueden apreciar en la gráfica 24.

Gráfica 24. Números exagonales



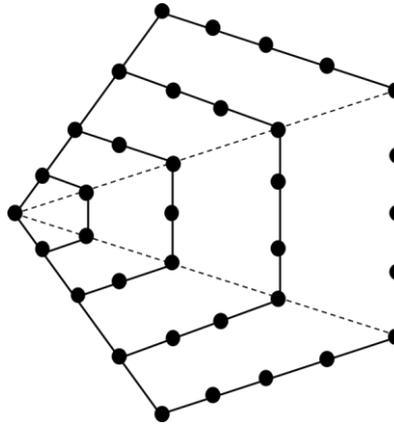
En lo que hace referencia al estilo gótico, estos legionarios si fueron proclives al uso del trazado-marca pentagramático, al cual sólo podían acceder los maestros, nunca los iniciados, trazado que se obtenía al aplicar la siguiente fórmula de la cual derivan la serie de *números pentagonales*.

$$n \frac{(3n - 1)}{2}$$

En coherencia con el procedimiento que implica el reemplazo de n por la serie de los números naturales, se obtienen, entre otros, los siguientes resultados: 1,

5, 12, 22, 35,...., que sustentados a partir de un triángulo isósceles se configuran en lo que muestra la gráfica 25.

Gráfica 25. Números pentagonales



Lo importante de traer a colación estos datos históricos es que el asunto de los sellos y el poder mágico-curativo del que se les impregnó es que este fenómeno derivó en una verdadera militancia religiosa que, convertida en una verdadera cofradía de hermanos, llegó a contar con rituales que a la manera del catolicismo tuvo la capacidad de estatuir santos patronos o *Quatuor Coronati*, haciendo referencia a los Santos Castor, Sinforiano, Claudio y Nicostrato de quienes se dice eran maestros arquitectos o albañiles martirizados en tiempos del emperador Diocleciano (Ghyka II 1978, 62-63), Santos a los que con devoción se les rogaba protección para el ejercicio del oficio y los dolores que produce la vida.

Esta suerte de *hermetismo* en el ámbito arquitectónico, aplicable al hacer de las legiones, es procedente, en tanto, el objeto de la agrupación guarda vínculos con la iglesia cristiana, conserva el culto al Dios cristiano y entre sus principios esta creencia en una sabiduría divina primigenia revelada sólo a los sabios como ocurrió precisamente con Hermes Trismegisto de quien derivan su nombre, influencia de tal manera la estética arquitectónica que, se sabe que en pleno renacimiento, la alzada-fachada de la catedral de Milán que duró desde el siglo XIII al XIX se trabajó girando en torno a los preceptos y la terminología de Vitruvio, la armónica platónica y sobre planos góticos e inspiración gótica (Ghyka II 1978, 60-61).

La simbología mística de la que se ha estado hablando que, con gran difusión en la Edad Media alcanzó hasta el Renacimiento, da cuenta de que no se trató de un asunto intrascendente o de importancia menor, al contrario, evidencia el grado de significancia que tuvo su uso en la proyección y puesta en escena en la construcción de las edificaciones que, aunque su hermenéutica debe implicar el caso específico, en cuanto el mensaje que ocultan no es unívoco y puede obedecer a diversas razones, debe puntualizarse que, en tratándose de recintos religiosos destinados al culto, puede considerarse con posibilidades de acierto que, no sólo, debían agotar racionalmente su carácter funcional, sino, dotarse de la carga simbólica necesaria para asegurar el mejor estar espiritual de los fieles, una vez se habitaran estos lugares.

Estas legiones, caso de la Federación de talladores *Bauhütte*, después de haber ocupado un lugar privilegiado en la estética de la arquitectura medieval y haber influenciado los procederes de los arquitectos del mundo occidental renacentista del específico período que cubre esta investigación, entra en crisis en Alemania con ocasión de la desaparición del estilo gótico, los logros propios del Renacimiento italiano de corte florentino y los movimientos de reforma de la doctrina católica al interior de la iglesia, no obstante, el fin del *hermetismo* arquitectónico, no significó sofocar la influencia platónica en esta materia (Ghyka II 1978, 63).

Lo desarrollado, para expresar que este conocimiento de Miguel Ángel de todas estas tesis que, no sólo se queda en simple conocimiento, sino que se convierte en fuente vital de su pensamiento y su hacer, explica la razón por la cual el gran maestro, de alguna manera y muy a su estilo, decide sellar su obra imprimiéndole simbología mística que, a la manera de los legionarios arquitectónicos que acaban de mencionarse, le permita encontrar en la distribución de “círculos, cuadrados y triángulos, ese punto garante de *salvación y cura de cuitas, angustias y peligros*” (Ghyka II 1978, 60).

Lo manifestado permite, sin solución de continuidad, avanzar expresando que la obra de Miguel Ángel en su carácter de pintura, escultura y arquitectura comprende un plan estratégico de índole pedagógico que sin negarse a la

libertad del artista se compromete con el *sentido alegórico* de su producción en tanto el señalado plan pedagógico con pretensiones epistemológicas no abandona, sobre todo en la etapa de madurez del excelso maestro, su compromiso, en tanto *cuerpo humano que responsable de sí produce también para un colectivo de cuerpos humanos que en su condición de sufrientes como consecuencia de la administración del libre albedrío frente a las pasiones humanas*, requieren de una epistemología que afincada en la estética posibilite la restauración espiritual.

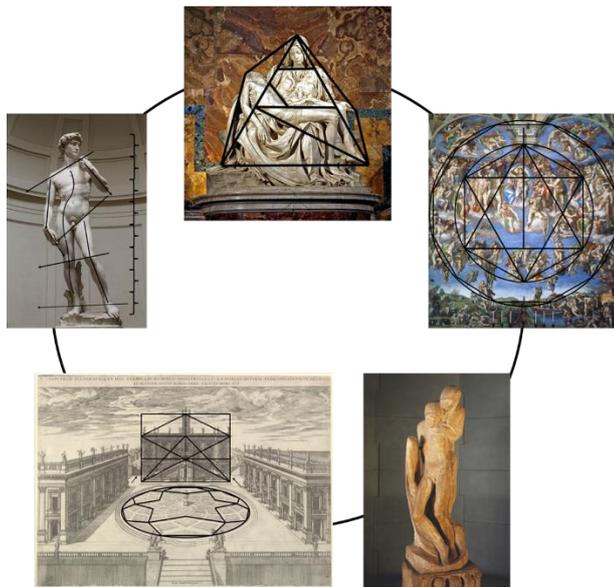
En cuanto a la segunda forma que establece relación de conexidad con el ***tratamiento del tema*** y que relacionado con la idea plotiniana de *forma interior* se materializa en las distintas formas geométricas que progresan incluso hasta aquellas formas contrarias a natura que anuncian la presencia de Dios y llenan de contenido la obra del gran maestro, es dable precisar que la forma elegida por Dante para darle tratamiento al tema, entendida como un verdadero proyecto pedagógico con el objeto de garantizar, por lo menos, una reflexión que haga evidente la posibilidad de que el lector, para el caso de Dante y el lector o espectador, para el caso de Miguel Ángel, una vez tocado, cuestionado, transite por grados, de estados reprochables a estados que hagan viable la vida humana, tanto en lo físico, como en lo espiritual, para que tenga sentido la acción del demiurgo platónico/dantesco que indica que:

Questi discese a i regni del fallirle
Per noi insegnare, e poscia a Dio n'ascese;
E l'alte porte il ciel non gli contese,
Cui la patria le sue negó d'aprire.³⁵ (Condivi 2001, 311).

Gráfica 26. Forma interior de la obra miguelangelesca

³⁵ Bajó él a los reinos del pecado/ Para adoctrinarnos, y luego se elevó hasta Dios;/ Y no le vedó el cielo sus altas puertas,/ A quien la patria no quiso abrir las suyas.

FORMA DE TRATAR EL TEMA



Miguel Ángel Buonarroti. *El David*, 1501-1504. Galería de la Academia, Florencia, Italia. Fotografía de Jörg Bittner Unna - Trabajo propio, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=56633971> - *Piedad del Vaticano*, 1498-1499. Basílica de San Pedro, Roma, Italia. Fotografía tomada de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3694513> - *Piedad Rondanini*, 1564. Castillo Sforzesco, Milán, Italia. Fotografía tomada de Paolo da Reggio - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=465664> - *Dibujo del Campidoglio*, original de Etienne DuPerac en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/395099?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=campidoglio&offset=0&pp=20&pos=6> - *Juicio Final*. En <https://www.artemiguangel.com/pintura/obra-pictorica/>. Imágenes usadas e intervenidas con fines académicos.

Así las cosas, la epistemología de la estética de la espiritualidad, en términos de metodología que echa mano de conceptos y elementos estéticos contentivos de juicios de reproche con el objeto de hacer viable la vida humana física y espiritual, se hace manifiesta en la obra de Miguel Ángel, analógicamente a la propuesta por Dante en su Lettera a Cangrande, en cuanto también es:

Poética: En tanto, si bien es cierto Miguel Ángel fue esencialmente pintor, escultor y arquitecto, descubrió en la poesía la posibilidad de, a partir de hermosos sonetos y madrigales, entre otras manifestaciones, permitirse reverenciar, fundamentalmente a Vittoria Colonna, símbolo de Amor, divinidad, universalidad y posibilidad de, retrotrayendo estas palabras, redimirse y redimir, por amor al Amor, el dolor que implica la vida alejada de los principios cristianos que deben focalizarse en el hecho de que repugna a la razón que:

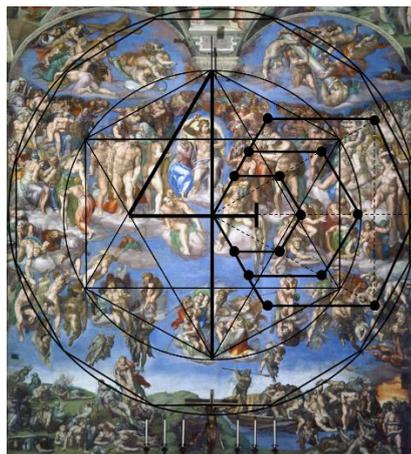
Voglio sfrenata è'l censo, en non amore,
Che lálma uccide. Amor può far perfetti
Gli animi qui, ma più perfetti in cielo.³⁶ (Condivi 2001, 271).

Lo poética en Miguel Ángel, como en Dante, entraña la firme intención de asegurarse que su creación sea instrumento a través del cual pueda alcanzarse

³⁶ Los desenfrenados deseos de los sentidos, y no el amor,/ matan el alma. Amor puede hacer perfectas/
A las almas aquí, pero mayor perfección les da en el cielo.

perfección moral e intelectual, y con ellas, el anhelado favor de Dios a la hora de enfrentar su juicio, de allí que, a través de una acción totalmente consciente decide, a la manera de las logias de albañiles y talladores góticos, sellar la obra asegurándose de ubicar su cuerpo maltrecho en un lugar de privilegio y al interior de la forma exagonal, resultado de aplicar la fórmula de los números exagonales, propia de los sellos funerarios, que como se había mencionado ubican puntos cuyo objeto es la cura de males.

Imagen 40. Autorretrato de Miguel Ángel en pellejo sostenido por San Bartolomé al interior de un sello funerario



Miguel Ángel. 1537 – 1541. *Juicio final*. En detalle se observa como el Buonarroti se autorretrata convertido en pellejo que carga San Bartolomé quien ocupa uno de los lugares privilegiados en la composición, incluso se cuida de circunscribir al interior de sello funerario de inspiración gótica que involucra la forma geométrica exagonal. Debidamente citada en su momento

Inventiva: En razón a que en la obra miguelangelesca puede evidenciarse un recurso didáctico racional que, a partir de la escenificación del mundo y las acciones humanas, brinda herramientas que permiten comprender ese mundo y esas acciones con el objeto de, dotado de conocimiento, posibilitar conocimiento en el fiel/espectador de tal manera que, en el caso ejemplo del *Moisés* que se aprecia en la imagen 41, el juicio de reproche llegue aprovisionado de una pertinente didáctica y se brinde prístino al público objetivo.

Didáctica que se califica pertinente en razón a que denota el compromiso en su escogencia, es bíblico, el personaje central es Moisés el redentor, el legislador encargado por Dios para entregar la ley escrita al pueblo hebreo y el personaje que anticipa de la venida de Cristo, que resulta interesante en la escenificación miguelangelesca por cuanto su fuerza radica en su mirada que resulta ser la mirada que preocupa, la que no se dirige hacia el altar y las ataduras de San

Pedro como símbolo de la superstición de la iglesia y como era de esperarse por la institución eclesial, sino que, busca la luz que ingresa por alguna de las ventanas de la edificación.

Decide el gran maestro enfatizar que lo importante de representar esta escena evidencia la relación del hombre con Dios y no el rendir homenajes a un Papa³⁷, por ello la obra en general relaciona tres miradas, la de Moisés, preocupada, a la vez que reclamante de cambios y reformas a una iglesia en crisis moral, entre la de *Lía*, anclada en la tierra y lo que connota una vida aferrada a lo terreno herencia del mundo clásico grecorromano y la de *Raquel*, temerosa de la ira divina y los inminentes castigos del juicio final.

La composición en general, aparte de ser de una exuberante belleza, denota un profundo compromiso del maestro renacentista con usar de su obra para, no sólo hacer manifiesto un juicio de reproche a la moral eclesial, sino afectar la percepción del fiel/espectador que también debe afectar su mirada de tal manera que introspectivamente revise desde dentro la crisis que experimenta su propia moral y abogue por la conmiseración divina y busque a su vez mejoramiento espiritual.

Imagen 41. Fragmento Tumba del Papa Julio II



Miguel Ángel Buonarroti. Raquel. 1505-1545. Hace parte con Moisés de la Tumba de Julio II. En <https://es.wikipedia.org/wiki/Raquel>. [338Miguel_%C3%81ngel%29#/media/Archivo:Moses_by_Michelangelo_JBU060.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Raquel). La obra en general pone el conocimiento adquirido por el maestro, tanto técnico como teórico al servicio del conocimiento de los potenciales espectadores.

Miguel Ángel Buonarroti. Moisés. 1513-1515. Roma, iglesia de San Pietro in Vincoli. El culmen de la perfección, le permitirá a Miguel Ángel decir que no hay paz en el personaje en tratándose de una iglesia católica que acusa comoción interior, el cuerpo y el rostro de Moisés retrata la acción que denota la preocupación. Fotografía tomada del libro "El renacimiento" de Zalama citado en la bibliografía.

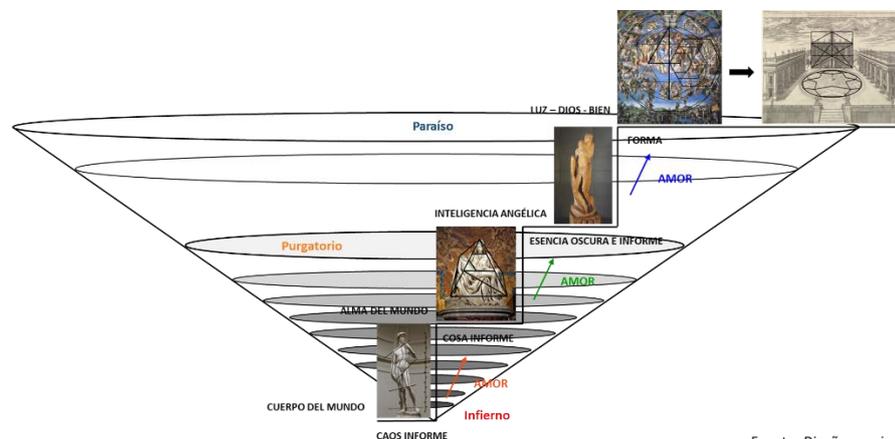
Miguel Ángel. Lía. 1505-1545. Hace parte con Moisés de la Tumba de Julio II. En https://es.wikipedia.org/wiki/Lea_%29escultura%29#/media/Archivo:Moses_by_Michelangelo_JBU090.jpg. Combina el mundo terreno de lo vital representado en lo clásico, la renuncia a lo clásico representado en las formas zigzagueantes y la terribilidad representada en el Moisés que observa a una iglesia que preocupa.

³⁷ Comentarios extractados del documental "El verdadero Miguel Ángel" en el cual el restaurador Antonio Forcellino hace precisiones significativas acerca del Moisés. En <https://www.documaniatv.com/biografias/el-verdadero-miguel-angel-video-62c51ccaa.html> (Consultado el 12 de abril de 2015).

Luz, que en su carácter de conocimiento, fundamentado en un acto consciente del autor de la obra con pretensiones conmovedoras, busca inquietar la consciencia del fiel/espectador, quien tocado por el contenido de la obra, contará con opciones pedagógicas para transitar de lo vital a lo espiritual.

Descriptiva: Porque en general la obra de Miguel Ángel, si algo exige, es detallar muy al estilo platónico que, en su alegoría de la caverna, parte de conceptualizar con el objeto de que el hombre que adviene a la luz o experimenta conocimiento, se obliga transitar, escalar para, superada las dificultades que impone el acceso a la luz, logre adquirir bellos conocimientos en la esfera de lo individual, así como bellos ciudadanos y bellas sociedades en el ámbito de lo colectivo.

Gráfica 27. Escenografía de la obra miguelangelesca y su relación con Dante y Platón



Fuente: Diseño propio

Composición de imágenes realizada por el autor de la tesis debidamente citadas en la gráfica 19 y usadas con fines netamente académicos.

La obra de Miguel Ángel, en su consideración general, como se observa en la imagen parte de amor hacia lo clásico, afinado en atracción por cuerpos bellos como había sido mencionado en algunos apartes de este escrito, del encuentro con sus primeros maestros, caso, entre otros, de Poliziano y Ficino, el gran maestro aprende que la obra de arte, una vez alcanzado lo técnico, debe proponerse, en primera instancia, “el evitar aplicarse a un conocimiento somero, fácil, intrascendente, que implique quedarse en el oficio y más bien abrace los fundamentos, orígenes y principios de la cosas, cuando éstas son susceptibles de conocimiento” (Poliziano 2007, 101-102), en segunda, acogerse a las formas propias al agrado de Dios.

Formas que, bajo el objeto de ser agradables a Dios, deben comprometer místicamente, tanto a la persona en su carácter de individuo, como, mediante el acto comunicativo, lograr alcanzar a las personas en la esfera de lo colectivo, asunto que involucra comunidad de fieles e institución eclesial, para lograr la conmoción interior que debe necesariamente llevar a verdadera conversión espiritual, de allí que la gradación intelectual implique:

Primero, circunscribir la obra al carácter místico de las formas geométricas derivadas, fundamentalmente de las fórmulas de los números exagonales aportadas por los pitagóricos e incentivadas en su uso por las hermandades de maestros y albañiles al interior del estilo gótico.

Segundo, acoger lo informe como creación divina, impronta de que todas las creaciones que componen el mundo, merecen por el hecho de serlo, existir y contar con el favor de Dios, asunto que incluso, en una acepción extensiva del concepto cubre aquellas conductas grotescas, informes que, llegan incluso a lindar con la oscuridad, pero que aguzados los sentidos de la visión y la escucha, retienen lo visto y lo escuchado y deciden en un acto completamente consciente, progresar, y así el Miguel Ángel creador de la *Piedad Rondanini* alcanza comprensión, no sólo divina, en el ámbito de lo espiritual, sino humana, en la órbita de lo terrenal.

Tercero, Miguel Ángel sensiblemente iluminado por el grado de conocimiento alcanzado y comprometido misionalmente, regresará y a través de un juicio de reproche al deterioro moral del colectivo social y de la institución eclesial, se asegurará de dotar el proyecto del *Campidoglio*, por estar destinado a ser el centro administrativo de la institución eclesial en materia política y moral, de los elementos místico-geométricos propicios para sellar indeleblemente la restauración de la iglesia en su carácter de guía espiritual en el mundo terreno con el mundo celeste objeto del destino de las almas humanas.

Digresiva: En razón a que la obra de Miguel Ángel exige, para su estudio, de una hermenéutica que se proponga apartarse de la narración principal de dicha obra comprendida como manifestación literaria, plástica o arquitectónica con el objeto de posibilitar escuchar al autor, escuchar a otros pensadores que influyen

su obra y para escuchar la serie de complementos conceptuales que la componen, además propiciar enriquecimiento personal en términos de intelectualidad, a la vez que lograr, no sólo la comprensión del tema, sino efectivizar progresos personales y colectivos.

De lo digresivo da fiel cuenta el desarrollo de la presente investigación, cada concepto teórico, cada tratamiento iconográfico, cada acápite y subacápite implicó la escucha de las voces que le hablaron a Miguel Ángel y una invitación constante a la necesidad humana de progreso, con el fin de hacer humano y espiritualmente, habitable el mundo.

Trasuntiva: Porque la obra de Miguel Ángel, en todas sus facetas, es el reflejo o la representación de la sociedad florentina que el gran maestro experimentó, es la fiel escenografía de esa Florencia que ha convertido la vida en sociedad en algo moralmente reprochable, tanto en la vida social, como en la institucionalidad política y eclesial, a la vez que quiere ser fidedigno reflejo del mundo que nos espera vivir, si se sigue viviendo como se está viviendo, obras como ésta, por un lado, aspirarán a convertirse en instrumento de reproche y denuncia social, por el otro, en la invitación constante al progreso humano.

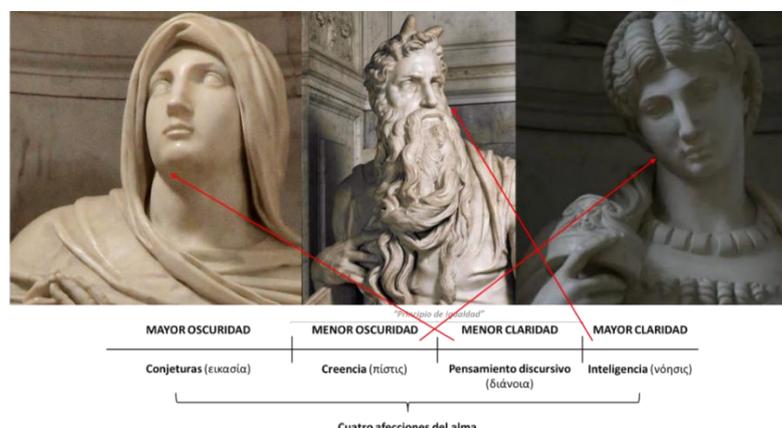
El siguiente epitafio del divino maestro denota una reflexión que acusa un juicio crítico a la forma cómo Miguel Ángel percibe la crisis de valores que vive la comunidad florentina, la institución eclesial para quien trabaja y el imperio romano como tal, a la vez que se lamenta de la forma cómo se priorizan la riqueza, el poder y los consiguientes vicios que, en defensa de esa riqueza y ese poder derivan, sin importar los bienes divinos que provee la naturaleza.

Oh avarizia cieca o bassi ingegni,
Che disusate il ben della natura,
E per oro acquistar, province e regni,
Vostre imprese superbia sol misura,
L'accidia, la lissuria par v'insegni,
L'invidia il mal d'altrui provvede e cura,
Nè v'accorgete in insazibil foco,

Che'l tempo è breve e'l necessario è poco.³⁸ (Condivi 2001, 375).

Definitiva: En cuanto a que la obra de Miguel Ángel plantea en todo momento definir, entendida esta idea como *toma de decisiones* que implican fijar con claridad, exactitud y precisión lo que significa enfrentar el libre arbitrio cuando la idea de libertad se relativiza segmentariamente en su relación con el conocimiento; es decir, cuando la relación que se establece con el conocimiento o la luz, en el sentido de la alegoría platónica, se posibilita desde la mayor oscuridad, cuando el enfoque se da desde la menor oscuridad/menor claridad o cuando definitivamente se está en la mayor claridad, asunto que bien se recrea en la imagen 43.

Imagen 42. Relación entre la luz y la visión desde el punto de vista platónico



Miguel Ángel. *Raquel*. 1505-1545. Citada pertinentemente en su momento. *Moisés*. 1513-1515. En <https://www.viajabonitox.com/2014/12/el-moisés-de-miguel-ángel-el-gran.html>. Lía. 1505-1545. En <https://es.slideshare.net/zarce/escultura-de-miguel-ángel>. Consultadas el 22 de julio de 2022 y cuyo uso es con fines única y exclusivamente académicos.

Mirada que, necesariamente se afecta de distinta manera en cuanto las cuatro aficciones del alma también son distintas y que obviamente harán que la impresión sensible no pueda ser la misma cuando se tiene consciencia que cuando el grado de consciencia es deficiente o definitivamente se adolece de ella.

Divisiva: Porque el hacer miguelangelesco que, como ha sido suficiente mencionado en este escrito investigativo se ajusta a los procederes de Dante su

³⁸ ¡Oh avaricia ciega!, ¡Oh bajos espíritus/ Que desdeñáis los bienes de la naturaleza,/ Y por ganar oro, provincias y reinos,/ Vuestros designios sólo consideran la soberbia,/ La pereza parece enseñaros la lujuria,/ La envidia provee y cuida del mal ajeno,/ Y en insaciable ardor/ No advertís que es breve el tiempo y pocas las necesidades!

maestro intelectual por excelencia, se ofrece en partes, en fracciones representadas, en principio, por su pasión por el mundo terreno, evidenciado en la atracción por los cuerpos bellos (el infierno), en un segundo momento, por los cuestionamientos intelectivos representados en el uso de elementos estéticos de índole mística que van, desde formas geométricas, hasta lo informe como creación divina (el purgatorio), atendiendo a una adecuación de la idea de belleza en sus producciones artísticas que, selladas y en relación con lo divino, tendrán que garantizar, de alguna manera, que los destinos de las almas, incluida la de él mismo, aspiren a lograr el favor de Dios (el paraíso).

La composición de Miguel Ángel destinada para su *Juicio final*, deja evidenciadas varias intenciones, la primera tiene que ver con que su obra responde a un acto completamente consciente.

La segunda, que una vez acto consciente, su obra será instrumento que indubitablemente reprochará y denunciará la crisis institucional de la iglesia, de las sociedad italiana, afincado en los males que acusa la sociedad florentina, a la vez que el estado vergonzante de sus propia vida.

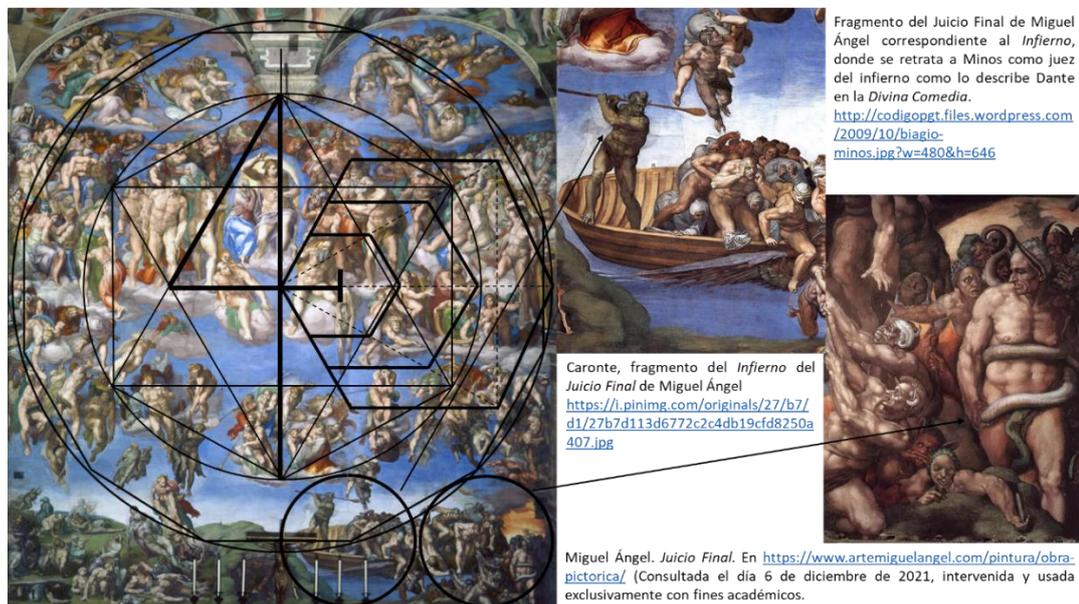
La tercera, que ante la realidad de la lamentable condición humana queda aún la posibilidad de la restauración espiritual y que puede la obra humana convertirse en ser instrumento de redención divina, en este sentido, una composición como la impresa al *Juicio final* de la Sixtina deja evidenciado que, si Dante fraccionó su obra en las mencionadas tres partes, pudo Miguel Ángel haber recreado esas tres fracciones relacionando cada parte con los tres momentos intelectivos que fueron definitivos para su vida asignándole a cada momento su lugar en las fracciones que ofrece su obra.

Y así, las influencias del arte y la literatura del mundo antiguo grecorromano que ataron su vida a la pasión por los cuerpos bellos y a una vida materializada le corresponde el *Infierno* al que son lanzados, por fuera incluso de la forma geométrica mística del *dodecaedro*, cualquier cantidad de viciosos, simoniacos, avaros y lujuriosos, entre otros, de allí que tenga significancia que, los personajes de la literatura mítica grecorromana manifestada en la composición mediante los personajes de Minos y Caronte, no se identifiquen con la tradicional figura del

Satanás bíblico, sino que establezcan analogía icónica con el destino que tuvieron Sócrates, Platón y hasta el mismo Virgilio en la *Comedia* dantesca, dejando señalada la adscripción del excelso maestro a la fe cristiana.

Por otro lado, que a las influencias de la literatura dantesca, platónico/aristotélica y pitagórica, que desataron su vida del mundo material y lo elevaron al estado de consciencia que le permitió tornarse en un crítico de sí, de la institución eclesial y de la sociedad, les es dable el *Purgatorio*, en razón a ello, la propia figura de Miguel Ángel, echa pellejo como reflejo del estado de su alma, se ajusta a la composición magistral de la Sixtina, de tal manera que cual sello funerario y enmarcado dentro la forma geométrica que deriva de la fórmula de los números exágonos, como se observa en la imagen 44, sea sello de su conversión y segura aspiración al favor de Dios.

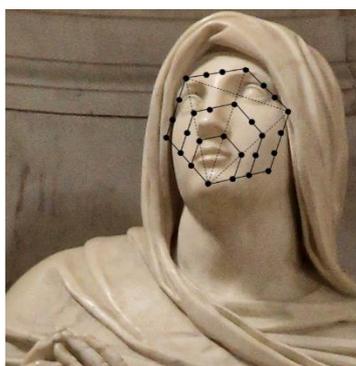
Imagen 43. Elementos estéticos divisivos en el Juicio final de Miguel Ángel intervención 5



Por último, en un lugar para el que se sabe vedado, correspondiente a la literatura bíblica a la que aportaron Ficino, Savonarola y de della Mirandola, Vittoria Colonna y los Spirituali, le está guardado el *Paraíso* en donde los personajes son todos bíblicos y para los cuales destina la forma trina, supremo destino al que, en una vida responsable espiritualmente, podrán optar las almas humanas.

Probativa: En cuanto a que la obra de Miguel Ángel, afincada en su sentido alegórico, recrea el destino del hombre que, en su libre arbitrio, es aprobado por los méritos de optar por una vida responsable con el destino de su alma, trascendida su materialidad, como se observa en la esencia de la forma compositiva del rostro de *Raquel* o vida contemplativa (imagen 45) que encaja lógicamente en la forma geométrica exagonal resultante de la aplicación de la fórmula de los números exagonales, señal de aprobación desde el aspecto compositivo, de aquella vida comprometida con la renuncia a lo material y que en su defecto opta por la conversión espiritual.

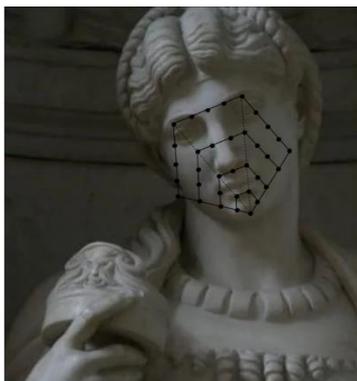
Imagen 44. Encaje del rostro de *Raquel* de Miguel Ángel a la forma exagonal



Miguel Ángel. *Raquel* (fragmento).
https://es.wikipedia.org/wiki/Raquel_%28Miguel_%C3%81ngel%29#/media/Archivo:'Moses'_by_Michelangelo_JBU060.jpg.

Improbativa: Atendiendo a que la producción artística del divino maestro, en sentido alegórico, recrea el destino del hombre que, en su libre arbitrio, es desaprobado por los deméritos de optar por una vida irresponsable con el destino de su alma, una vez superada su materialidad, como bien lo ejemplifica el tratamiento dado al canon que sustenta el rostro de *Lía* o vida activa (imagen 46) en el que encuadra perfectamente el pentágono devenido de la aplicación de la fórmula de los números pentagonales, forma no aprobada por Miguel Ángel en sus composiciones por el oscuro significado del que se cargó esta forma, pero que bien le sirve para desaprobado, desde el tratamiento compositivo, la vida cuando se funda en el mundo terrenal.

Imagen 45. Encaje del rostro de *Lía* de Miguel Ángel a la forma pentagonal



Miguel Ángel. *Lea* (fragmento).
https://es.wikipedia.org/wiki/Lea_%28escultura%29#/media/Archivo:Moses_by_Michelangelo_JBU090.jpg.

Ejemplificativa: De Perogrullo resulta que la obra de Miguel en su generalidad, si a algo apunta como intención epistemológica, es a postularse como un gran ejemplo que, trasuntivamente escenifica el destino que le espera al hombre o al colectivo social que, en su libre arbitrio, decide escuchar y retener lo escuchado en aras del mejoramiento moral o por el contrario decide no escuchar, así como tampoco retener lo escuchado para abrazar de manera irresponsable y sin cuidado de sí la vida en sintonía con el desmejoramiento moral.

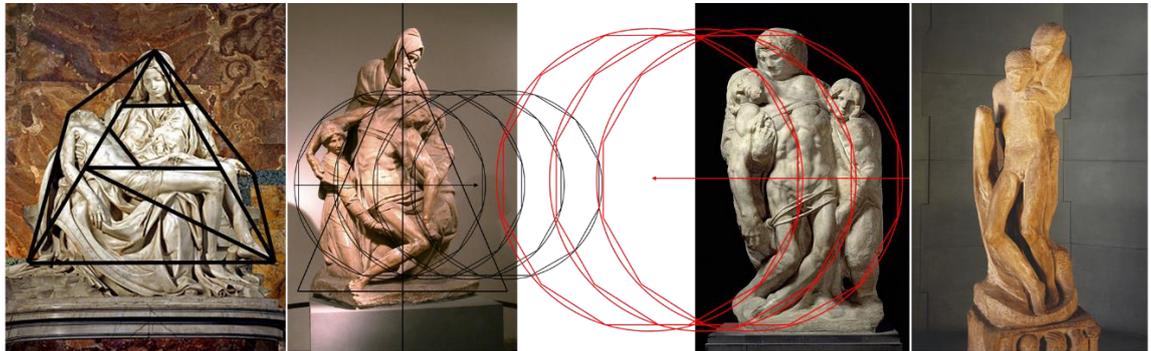
Agotado el procedimiento que establece analogía con la propuesta metodológica de lectura de la *Comedia* propuesto por Dante a Cangrande en su *Lettera* con la obra de Miguel Ángel, emergen con contundencia, por lo menos, dos momentos fundamentales en la producción del gran maestro que consolidan la epistemología de la estética de la espiritualidad en la obra del divino maestro.

Un primer momento que implica la *aceptación personal* de Miguel Ángel que, en su condición de ser humano susceptible a las pasiones humanas, deforme y grotesco, independientemente de esa condición, es una creación de Dios, de allí que de una *Piedad vaticana*, bella en términos de agradable visualmente y estrictamente enmarcada dentro de la forma trina a la que deben ajustarse las cosas que aspiran al agrado de Dios, se transite por grados hasta una *Piedad Rondanini*, informe, plana, alejada de las formas corporales agradables visualmente, no obstante, creación divina.

Este primer momento es esencialmente el reconocimiento de la debilidad del hombre frente a las pasiones humanas y el consecuente autoreproche y

autoenjuiciamiento, producto de un acto que, autoconsciente de sí, lo declara responsable con el destino del alma una vez trascendida su materialidad.

Imagen 46. *Piedades* de Miguel Ángel recreando el tránsito de lo forme a lo informe



Miguel Ángel. Serie de *Piedades*. Intervenidas por el autor de la tesis. Debidamente citadas en los momentos en cada una hizo presencia en la investigación.

Acto seguido, se plantea un segundo momento consistente en avanzar hacia la *aceptación de la debilidad institucional* entendida como una lógica que ata la debilidad personal con la debilidad de la colectividad y en ese sentido esa sumatoria de personas/individuos que le trasladan debilidad a la institucionalidad dotan de significancia el que deba aceptarse en este segundo momento la debilidad de la institucionalidad en dos vías.

La primera, referida a la aceptación de la debilidad del colectivo social italo/romano representado en la institución eclesial que, en su condición de constituirse de humanos, también es proclive a ceder frente a las pasiones humanas haciendo de lo informe su forma por excelencia, no obstante, creación divina se hace merecedora de la aceptación de Dios.

Esta primera referencia que hace parte del segundo momento de la estética de la espiritualidad miguelangelesca es importante en cuanto da sentido a la acción que debe acometer quien, tocado por la luz en ese primer momento, desde una perspectiva epistemológico/educativa platónica/dantesca, se obliga a regresar a educar a aquellos que desviaron su camino y habitan en la oscuridad, y así hace de su obra, instrumento de denuncia social y reproche moral con el objeto de buscar la redención colectiva y la restauración de la iglesia católica como administradora de la política y de la fe cristiana de la sociedad italiana.

En coherencia con lo manifestado, la estética que acompañó el proyecto arquitectónico del *Campidoglio* y los elementos estéticos que lo sustentan busca, desde el componente geométrico, asegurarle la suficiente carga mística al centro administrativo de la fe católica para salvaguardar, no sólo la espiritualidad del pueblo italiano, a la vez que, restaurar el poder del imperio romano y el esplendor clásico de su cultura y civilización, asunto que en lo atinente al *Campidoglio* fue suficientemente desarrollado en los subacápites 2.1.5 y 5.6 de esta tesis y a los cuales debe remitirse el lector.

Por otro lado, a la idea de salvaguardar la fe católica con la que se impregna el proyecto del *Campidoglio*, le adhiere Miguel Ángel el correspondiente juicio de reproche a la institución eclesial a través de los elementos geométricos que le imprimió al proyecto escultórico/arquitectónico de la *Tumba de Julio II* que se trae a colación en la imagen 48.

Imagen 47. *Tumba de Julio II* en relación con elementos estéticos que denotan juicio de reproche a la institución eclesial



Miguel Ángel. Tumba de Julio II. Raquel y Lía, debidamente citadas en su momento, Moisés en a Livioandronico2013 - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46598102>

Nótese en la imagen cómo *Raquel* que representa la vida contemplativa, en su condición de suplicante busca merecer la conmiseración divina, de allí que sea concebida por el gran maestro atendiendo a una lógica compositiva que la enmarca dentro de elementos geométricos probativos como aquellos derivados de la fórmula de los números exágonos como sello del pacto entre quien se convierte y la divinidad, mientras *Lía* que evidencia la vida activa, en su condición

de atada al mundo terreno y a las pasiones matéricas merecedora de juicio de reproche se enmarca dentro elementos estéticos improbativos pentagonales como símbolo de aquel que no asume compromisos espirituales, de aquel que libra al azar la responsabilidad con su alma superada la vida, mientras en el centro aparece *Moisés* imperturbable, en tanto el sello funerario que Miguel Ángel le imprimió denota un movimiento circular que confluye sobre sí mismo, que brinda consciencia de sí al personaje que, consciente de sí y en un acto comunicativo representado, por un lado, en la mirada del personaje y la luz que ingresa por la ventana, por el otro, en la apertura serial exagonal que circunscribe la composición proyectada hacia lo celeste reclamando sin ambages la restauración espiritual de la fe católica.

La segunda, relacionada con la aceptación de la debilidad del colectivo social italiano, vinculado esta vez, a la vida y la cultura de Roma/Florenia que, despojada de consciencia de sí, avalorada moral y políticamente, debe afrontar, su ineludible destino en un *Juicio final* de reproche a la sociedad Italiana como conglomerado político/eclesial que, contando con todos los elementos místico/estético, alcance la benevolencia divina y a su vez sirva como instrumento de denuncia social que, dotado de carácter epistemológico, logre la conmoción espiritual, en primera instancia, de los fieles cristiano/católicos, en segunda, de aquellos espectadores que logren ser afectados con el impacto visual y la contundencia de la gran obra miguelangelesca.

En coherencia con lo dicho, la obra de Miguel Ángel como contentiva de una epistemología de la estética de la espiritualidad encuentra en el cierre de esta investigación una contundente conexidad con la idea de belleza que se impuso en el período medieval, más concretamente en el arte románico/gótico, en cuanto como fue señalado en su momento en el desarrollo de este escrito, amalgamando *tema*, *objetivo* u *objetivos* y *actividades* como haciendo parte de aquello que cabe nombrarse como proyecto pedagógico de índole eclesial, al decir que:

El *tema* en palabras de Hauser será el “Juicio Final y la Pasión” (Hauser 1978, 240).

Los *objetivos*, producto de la psicosis milenaria del fin del mundo y del horror al sufrimiento, buscarán en primer lugar intimidar e inyectar pavor en el espíritu de los fieles, en segundo lugar incentivar el emocionalismo y con éste el morbo que produce el sufrimiento y la sensación de culpabilidad que debe experimentar el espíritu pecador cuando visiona las heridas y la muerte de Cristo.

Las *actividades*, administradas por el clero y ejecutadas por los artistas al servicio de la institución eclesial, consistirán en la saturación de imaginería que recree en la iglesia románica escenas bíblicas contentivas de “infinito pavor y bienaventuranza eterna” (Hauser 1978, 240).

Tiene sentido ahora que una obra como la de Miguel Ángel esconda en su trasfondo un plan metodológico que, con aspiraciones de epistemología de la estética de la espiritualidad, busque matizar las necesidades espirituales de ese hombre de todos los tiempos, que al parecer, se ha constituido en el eterno ansioso de salvación.

6. Conclusiones

1. La geometría en la obra de arte miguelangelesca materializada en una estética personal y en su concreción iconográfica, en tanto, la liga al tema y las procedencias del autor, hace posible explorarla y narrarla a partir de una intención instrumental ambivalente que la hace sello personal y colectivo de salvación espiritual.

2. En la obra de arte miguelangelesca puede decirse que no todo hace referencia a la geometría, no obstante, la búsqueda permanente del artista de una cura del alma en favor del agrado de Dios, es el propósito que se materializa estéticamente en su obra, en tanto, depositaria contextual de la crisis moral que permea a la institucionalidad política y eclesial de la época.

3. Miguel Ángel como artista funge como el conjunto de las materializaciones estéticas que actúan de modo diverso en él y que hacen que sus producciones se manifiesten de un modo personal, bastante peculiar, profundamente alejado de otros que compartieron con él el pedazo de mundo que le tocó en suerte

habitar; es decir, que condicionan su hacer a ese instante espacio temporal en que habita el mundo y participa en él.

4. La exploración de la obra de arte miguelangelesca como realidad que denuncia y reprocha de la crisis política y espiritual de índole moral que atraviesa a la institución política y eclesial, resulta válida desde la estética, entendida ésta como teoría que apunta a dar cuenta de la responsabilidad del artista cuando se siente tocado por una vocación de corte misional. La estética de la obra de arte referida a las producciones de Miguel Ángel, debe reconocerse a partir de las señaladas realidades; es decir, de todo aquello que hace posible la materialización de su gran obra en su carácter de literaria, plástica y arquitectónica.

5. Miguel Ángel en el plano de lo personal fue depositario de un eclecticismo teórico significativamente diverso, de allí que su pensamiento convierta su obra en un constructo estético complejo, en cuanto a que, al conjuntar esa diversidad teórica, su obra es el reflejo de una pugna interna entre sus inclinaciones pulsionales hacia la vida activa y las limitaciones espirituales hacia la vida contemplativa.

6. La pugna mental y procedimental entre vida activa y vida contemplativa como haciendo parte de la obra de Miguel Ángel, instrumentaliza su hacer a tal punto, que logra, con el uso de la geometría, la armonía espiritual, que diluye el malestar espiritual a partir de la decisión personal del artista que, consciente de sí, opta por sellar la composición que sustenta la obra de arte, bajo la firme creencia de que se pueden curar las cuitas, las angustias y las desgracias del alma a partir de asegurar ese punto que espiritualmente tiene por objeto ligar la obra humana con lo divino. Esto es lo que significa estética de la espiritualidad.

7. Para que el uso de la geometría, desde la perspectiva estética miguelangelesca funcione realmente, debe provisionarse de una epistemología de la estética de la espiritualidad que cumpla con unas necesarias condiciones intrínsecas: la disposición de transitar por grados hacia la luz/conocimiento, el compromiso demiúrgico del regreso atendiendo al compromiso personal de índole misional con vocación de salvación colectiva, el reconocimiento de que no

se está bien, por ende, del malestar espiritual personal (debilidad personal) y colectivo (debilidad institucional), una pretensión hacia el progreso como mejoramiento y amar al Amor.

8. La forma de la obra de Miguel Ángel, en su consideración de *forma interna* y *externa*, con respecto al tema, tal y como se hizo manifiesta en el desarrollo de la investigación que transita de formas zigzagueantes y muta, incluso, de la forma trina a lo informe, hasta consolidarse en la forma exagonal, permite dimensionar que es esa la forma por excelencia, en cuanto deriva en ser la que, atada pertinentemente elementos geométricos probativos que establecen correspondencia con esa lógica compositiva garante de voluntad de conversión y que busca, con posibilidades de acierto, la conmiseración divina.

Sin embargo, con respeto al tratamiento del tema la forma geométrica pertinente será aquella que, ajustada a la *tetraktys de la década*, agote lógicamente un plan pedagógico/educativo que, a partir de 10 conceptos materializa en el mundo fenomenológico la intención fundante de la epistemología de la estética de la espiritualidad que evidentemente se deriva de su gran obra.

9. La epistemología de la estética de espiritualidad evidente en la obra de Miguel Ángel que echa mano de la geometría para materializarse a través de la figura corpórea como tema, tanto en sentido literal, como alegórico, permite ver al hombre que, en lo amorfo de su mundanidad, no obstante creación divina, al narrar a través de la obra de arte la condición personal del hombre que se comprende sufriente, no obstante, amante del Amor, bajo el recurso de exponer su vida personal, busca redimirse, a la vez que hacer pedagogía para la redención del conglomerado social.

10. La hermenéutica en clave iconográfica, aplicable a la obra de Miguel Ángel, con el objeto de hacer evidenciable la epistemología de la estética de la espiritualidad atendiendo al hecho de que conjuga el mundo externo objetivo con el mundo interno subjetivo y desde allí posibilita conocimiento permite, en el acontecimiento individual de la obra de arte miguelangelesca, modular crisis moral institucional (mundo externo) y crisis moral personal del artista (mundo interno) que materializadas en la obra de arte generan conocimiento de valor

filosófico/antropológico estructuralmente ubicado en el centro de esta investigación, en tanto, de esta estética puede plantearse una discusión en el contexto de la filosofía en tiempos de crisis moral institucional política y espiritual que, curiosamente coincide en la distancia con los tiempos de crisis moral de la institucionalidad eclesial y política de épocas de Dante y Miguel Ángel.

11. El aporte filosófico/antropológico que puede derivarse de la obra de Miguel Ángel y las tesis que a este nivel pueden extractarse dan cuenta del alcance de su obra, en razón a que supera incluso, el contexto temporal donde fue concebida, de allí que se postule siempre vigente y además pertinente, necesaria y útil para todo tiempo en cuanto al parecer haciendo eco de las palabras de Alcina Clota: *“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... El hombre está ansioso de salvación”*³⁹, al parecer, el hombre del mundo moderno continua ansioso de salvación.

12. La vida humana en su condición de afectada y sufriente que, como lo entiende esta investigación, transita del uso de la geometría hacia una epistemología de la estética de la espiritualidad inspirada en la obra de Miguel Ángel, se constituye en el núcleo más íntimo de esta tesis por cuanto oculta en los intersticios de su objeto dos vidas humanas que, separadas en el tiempo, proyectan desde lo pedagógico y apropiando un recurso didáctico de índole eclesial, busca, desde lo personal y afincado en el tema del juicio final y la pasión de Cristo, incentive la sensación de culpabilidad social, elemento estético propicio para que advenga verdadera conversión espiritual generalizante.

³⁹ 9 José Alsina Clota. *El Neoplatonismo Síntesis del Espiritualismo antiguo* (España: Antropos Editorial del hombre, 1989), 19.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo Gutiérrez, Gabriel Jaime. 2018. *Neoplatonismo renacentista y espiritualidad: Una aproximación estética a la obra de Miguel Ángel*. Tesis de Maestría en Filosofía. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Alberti's, Leone Battista. 1877. *Kleinere Kunsttheoretische Scchriften*. (Wien: UniversitätsBuchHändler.
- _____. 1827. *Los tres libros de la pintura*. Madrid: Imprenta real.
- Alighieri, Dante. 2020. *Comedia*. José María Micó, trad. Barcelona: Acantilado.
- _____. 2018. Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía. Núm. 10. *Carta XIII de Dante Alighieri a Cangrande della Scala*. Julián Barenstein, trad. 143 – 176.
- _____. 2018. *Dante to Cangrande*. Translation of Georgetown University Latin text <https://dialoghiconpietroautier.myblog.it/wp-content/uploads/sites/302049/2018/10/Dante-Lettera-a-Cangrande-ita.pdf>, published in <https://faculty.georgetown.edu/jod/cangrande.english.html> (Consultado el 8 de junio de 2022).
- _____. 2004. *La vida nueva*. Francisco Montes de Oca, Comen. Ciudad de México: México.
- Alfonseca, Manuel. 2019. *Todo es número ¿Es matemática la realidad?* Eslovenia: Bonalletra Alcompas, S.L.
- Aristóteles. 2003. *Metafísica*. España: Gredos.
- _____. 1993. *Ética nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- _____. 1988. *Política*. Madrid: Gredos.

- Arranz, Cristina L. 2009. Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles: La arquitectura del Campidoglio. Mendoza: EDIUNC.
- Austin, J. L., & Valdés, L. M. 1980. La línea y la caverna en la República de Platón. Teorema: Revista Internacional de Filosofía.
- Blasco, Fernando. 2019. *Más allá de la razón áurea: Las constantes matemáticas*. Eslovenia: Alcompas, S.L.
- Blasco, José Antonio. 2015. *Escenografías trascendentales: El caso de la Plaza del Campidoglio de Roma*, Artículo publicado en <http://urban-networks.blogspot.com/2015/01/escenografias-trascendentales-el-caso.html> (Consultado el 27 de noviembre de 2021).
- Bognaregio, Bonaventura de. 1945. *Obras completas I, Itinerario de la mente a Dios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cassirer, Ernst. 1951. *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- Clota Alcina, José. 1989. *El neoplatonismo síntesis del espiritualismo antiguo*. España: Antropos editorial del hombre.
- Condivi, Ascanio. 2001. Comp. México: Miguel Ángel. *Revelaciones artísticas y autobiográficas*. México: Ediciones Coyoacán.
- De Aquino, Tomás. 1900. *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Hipona, Agustín. 1952. Revista Ideas y Valores, Universidad Nacional de Colombia. Núm. 6. *De la naturaleza del bien: contra los maniqueos*. 498-524.
- _____. 1969. *Obras I, Introducción general y primeros escritos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____. 1981. *Obras VII, Sermones (1º)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____. 1973. *La ciudad de Dios*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

- De Sanctis, Francesco. 1952. *Historia de la literatura italiana I*. Buenos Aires: Losada.
- Domínguez Aguado, Eva. 2017. *La Divina Comedia. El "Infierno" de Dante como fuente en la pintura del Renacimiento italiano*. Tesis de Historia del Arte. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Eco, Umberto. 2016. *Historia de la fealdad*. España: Debolsillo.
- _____. 2017. *Historia de la belleza*. Milán: Debolsillo.
- Esquilo. 1992. *Las siete tragedias*. México: Porrúa.
- Ferrater Mora, José. 2001. *Diccionario de filosofía*. España: Editorial Ariel S.A.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Garin, Eugenio. 1986. *L'Umanesimo italiano. Filosofía e vita civile nel Rinascimento*. Roma: Storia d'Italia Einaudi.
- Ghyka, Matila C. 1979. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Editorial Poseidón.
- _____. 1978. El número de oro: Ritos y Ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental, Vol. I. *Los Ritmos*. Barcelona: Poseidón.
- _____. 1978. El número de oro: Ritos y Ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental, Vol. II. *Los Ritos*. Barcelona: Poseidón.
- Ginés Fuster, Beatriz. 2015. Revista Saitabi Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia. Núm. 64. *Peregrinos en el infierno. Eneas y Dante*. 115-126.
- Gombrich, Erns H. 1999. *Norma y forma: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate.
- _____. 1995. *La historia del arte*. New York: Phaidon.
- _____. 1977. *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel.

- Gómez Ventoso, María Nieves. 2019. *El Infierno de Dante y su Iconografía demoniaca a través de Botticelli*. Tesis de Humanidades. Andalucía: Universidad de Jaén.
- González Urbaneja, Pedro Miguel. 2019. *La matemática en el arte: Geometría, armonía y proporción en el taller del artista*. Eslovenia: Bonalletra Alcompas, S.L.
- Greenblatt, Stephen. 2012. *El giro: De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. USA: Crítica.
<https://www.holaebook.com/book/stephen-greenblatt-el-giro.html>
(Consultado el 3 de abril de 2022).
- Gutiérrez, Raúl. 2012. Revista Hypnos do Centro de Estudos da Antiguidade, Sao Paulo. Núm. 29. *El retorno a la caverna y el conocimiento de sí mismo*. 289-298.
- Hauser, Arnold. 1978. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Herder, Johann Gottfried. 2007. *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Argentina: Escuela de Plata.
- Hesíodo. 1978. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Horacio. 2008. *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Madrid: Gredos.
- Insaurralde, Carlos Alberto. 2018. Metafísica, ética e estética do gótico, Vol. II. *La metafísica de la luz y del color como elementos del pulchrum en San Buenaventura*. 239-273.
- Kelly, H. A. 1988. Dating the Accessus Section of the Pseudo-Dantean Epistle to Cangrande.
https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/02/kelly.html
(Consultado el 24 de mayo de 2022).

_____. 2018. Epistle to Cangrande Updated | Dante Society. https://www.dantesociety.org/publicationsdante-notes/epistle-cangrande-updated#_edn28 (Consultado el 24 de mayo de 2022).

Landino, Christophoro. 1481. *Comento sopra Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*. Firenze: Nicholo Di Lorenzo.

Langshaw Austin, John. 1980. Revista Internacional de Filosofía. *La línea y la caverna en "La República" de Platón*. 109-125.

Lucrecio. 2003. *La naturaleza*. Madrid: Gredos.

Merizalde Esacallón, José Roberto. 2018. Metafísica, ética e estética do gótico, Vol. II. *Principales innovaciones lumínicas de la arquitectura sacra del gótico*. São Paulo: Instituto Lumen Sapientæ. 201-238.

Mié, Fabián. 2015 Límites del conocimiento y estados erótico-epistémicos en el Banquete. Una discusión crítica. En *Siymposion: Honrando el cumpleaños 60 de Raúl Gutiérrez*, editado por Bernhard Uhde y Miguel Giusti, 52-74 Freiburg: Gutenbergdruckerei Benedikt Oberkirch.

Papini, Giovanni. 1952. *Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*. Barcelona: Editorial Aguilar.

_____. 2006. Revista Casa del tiempo. *Tres ensayos de Papini sobre Dante*. Universidad Autónoma de México. Volumen VIII Época III Números 90-91. 87-93 <https://acortar.link/frQ8Du>

Parramón, José María. 1988. *El gran libro de la acuarela*. España: Círculo de lectores.

_____. 1989. *El gran libro del dibujo*. Barcelona: Círculo de lectores.

Pérez Díaz, Eduardo. 2007. Culturas Populares, Revista Electrónica. *La lógica de lo monstruoso en el Infierno de Dante*. 39pp. <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/perez.pdf> (Consultado el 11 de junio de 2020).

Petrarca. 1555. *Los triunfos*. Valladolid: Editor Hernando de Hozes.

- Platón. 1987. *Diálogos II. Gorgias*. España: Gredos.
- _____. 1985. *Diálogos I. Protágoras*. España: Gredos.
- _____. 1988. *Diálogos III. Fedro/Banquete*. España: Gredos.
- _____. 1988. *Diálogos IV. República*. España: Gredos.
- _____. 1992. *Diálogos VI. Timeo*. España: Gredos.
- _____. 1999. *Diálogos VIII. Leyes I-VI*. España: Gredos.
- Plotino. 1982. *Enéadas*, tomo I. España: Gredos.
- Poliziano, Angelo. 2007. "*Lamia*" en Humanismo y Renacimiento, selec., y traduc. Pedro R. Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Réau, Louis. 2008. *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Richter, J. P. 1883. *Scritti Letterari di Leonardo Da Vinci*. Londra: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- Romero, José Luis. 1950. Revista de la Universidad Nacional, Vol. 16, Núm. 16. *Dante Alighieri y el análisis de la crisis medieval*. 9-23.
- Romero, Matías. 1965. Revista La Universidad, Universidad de El Salvador, Núm. 6. *Dante, el profeta*. 211-233.
- Ross, David. 1993. *Teoría de las ideas de Platón*. Madrid: Cátedra.
- Sagrada Biblia. 1989. Chile: Editorial Verbo Divino.
- Séneca. 1998. *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Gredos.
- Serres, Michel. 1996. *Los orígenes de la geometría*. México: Siglo veintiuno editores.
- Tertuliano. 1789. *Obras completas*. Madrid: Editor Pedro Manero.
- Vasari, Giorgio. 1550. *Le vite de piu eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*. Francia: Bibliothèque nationale de France.

_____. 1986. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Torino: Einaudi.

Zalama, Miguel Ángel. 2020. *El Renacimiento artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Editorial Cátedra.