# Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles

La arquitectura del Campidoglio

## Cristina L. Arranz



Serie Estudios





## Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles La arquitectura del Campidoglio

Cristina L. Arranz

EDIUNC Mendoza, 2009

#### Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles La arquitectura del Campidoglio

Cristina L. Arranz

Segunda edición, Mendoza 2009

Diseño de cubierta e interior: Esther Azcona, Silvina Victoria, Andrés Asarchuk y Roxana Sotelo Asesoría editorial: María Delia Vivante

Serie: Estudios nº 66

Arranz, Cristina L.

Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles : la arquitectura del Campidoglio 2a ed. - Mendoza : Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - EDIUNC, 2009.

228 p.; 21x16 cm. (Estudios; 66)

ISBN 978-950-39-0246-2

1. Historia de la Arquitectura. 2. Campidoglio 3. Miguel Ángel I. Título II. Arranz, Cristina L.

CDD 720.0982

Impreso en Argentina - Printed in Argentina
ISBN 978-950-39-0246-2
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© EDIUNC, 2009
Centro Universitario, 5500 Mendoza
República Argentina

## Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles La arquitectura del Campidoglio

Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, República Argentina)

Rector: Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza Vicerrector: Dr. Gustavo Andrés Kent

Sec. de Ext. Universitaria: Lic. Fabio Luis Erreguerena

EDIUNC Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo

Director: Prof. René Gotthelf

La publicación de esta obra ha sido recomendada por el Comité Editorial de la UNCUYO





#### Contenido

Introducción	
Nota a la segunda edición	14
Capítulo I - Una aproximación histórica	15
Capítulo II - Una aproximación fenomenológica	45
pítulo III - Una consideración teórica	107
Bibliografía 1	77
Índice1	85



A mi familia

#### Introducción

Toda obra de arte descubre algo irrepetible, una novedad perenne, que más allá del paso del tiempo y de la crítica, de algún modo inesperado, potencia la vida espiritual de quien se detiene a contemplarla. Ello acontece en la obra de Miguel Ángel, un artista ampliamente reconocido por su originalidad, a quien Berenson, en su obra Los pintores italianos del Renacimiento, distingue como el hombre que, no siendo discípulo de nadie fue el heredero de todos¹.

La capacidad expresiva de la obra de Miguel Ángel es el tema de este libro, que propone una reflexión en torno al diseño del artista para el conjunto del Campidoglio. Dicha capacidad proviene de algo que supera el alcance de cualquier análisis, ya que, como recuerda Tolkien con respecto a la obra literaria, el mito está vivo a la vez y en todas sus partes, y muere antes de poder ser diseccionado<sup>2</sup>. Por ello, la investigación de la expresión artística exige avanzar más allá de la perspectiva histórica, hacia el reconocimiento de aquello que constituye su unidad.

Para desentrañar el sentido de la unidad de una obra, es necesario contar con alguna noción que, a modo de "punta de ovillo", permita profundizar en la búsqueda expresiva del artista. En el caso de Miguel Ángel, ello se encuentra en su preferencia por la representación del cuerpo humano, que resulta evidente en su pintura y su escultura, y que el artista reconoce de modo explícito, en una de sus cartas, con respecto a la arquitectura. Dicha preferencia da lugar a una búsqueda artística que, como se pone

B. BERENSON, Los pintores italianos del Renacimiento, Barcelona, Argos, 1954, 83.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> J. R. R. TOLKIEN, *Beowulf: Los monstruos y los críticos*, en Los monstruos y los críticos y otros ensayos, Barcelona, Minotauro, 1998, 25.

especialmente de manifiesto en una revisión de los bocetos de Miguel Ángel, está orientada a la representación del movimiento físico como expresivo del alma.

En la arquitectura de Miguel Ángel, como en las demás modalidades de su arte, el carácter antropomórfico no se reduce a una asimilación figurativa con el hombre, ni se limita a la unidad orgánica, semejante a la de un cuerpo animado, que es propia de su obra. El estudio fenomenológico del Campidoglio permite advertir que dicho carácter proviene de una causa más profunda, que está presente en todas las determinaciones del diseño.

En el Campidoglio, Miguel Ángel realiza su diseño atendiendo a la presencia del hombre real. En el mismo origen de la obra del artista se encuentra su consideración por la persona del espectador. Una consideración que culmina con la pregunta por el sentido de la vida humana. Como recuerda Lessing, el espectador quiere ver en la escena quiénes son los hombres, y podemos verlo sólo por sus actos<sup>3</sup>. Es decir, que en la obra se encuentra, principalmente, una representación de su acción. Por ello, en el Campidoglio, para responder a la pregunta por el ser del hombre, Miguel Ángel da lugar a una expresión libre, que establece una relación dialógica con todas sus dimensiones vitales. De ese modo, la referencia al cuerpo y al espíritu del hombre constituye una causa esencial de su obra, en la que resplandece el alcance secular de su herencia.

Ya en el siglo V a. de C. Platón había escrito que las Musas que tienen que ver con el cielo y con los discursos divinos y humanos, son también las que dejan oír la voz más bella<sup>4</sup>. Y en la **República**, el mismo filósofo define el objeto de la mímesis poética como la imitación de hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados<sup>5</sup>. También

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> G. LESSING, Hamburgische dramaturgie, citado por J. Probst, Gotthold Ephaim Lessing. Teorías dramáticas, Buenos Aires, Instituto de Estudios Germánicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1944, 13.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> PLATÓN, Fedro, Madrid, Gredos, 1986, 259d5-8.

<sup>5</sup> PLATÓN, República, Madrid, Gredos, 1986, 603c4-7.

Aristóteles, en consonancia con su maestro, parte de aquella definición cuando, haciendo referencia al objeto de las artes, afirma en la Poética que los que imitan, imitan a hombres que actúan<sup>6</sup>. Cuando cinco siglos más tarde Plinio el Viejo redacta su Historia natural, es esta misma idea la que se encuentra presente en muchas de las observaciones del historiador sobre las obras de arte. A modo de ejemplo, resulta ilustrativa la crítica de Plinio a Mirón de Eléuteras, autor del Discóbolo, de quien afirma que a pesar de ser más armonioso en el arte y más exacto en las proporciones que Polícleto [...] no fue capaz de expresar los sentimientos del alma<sup>7</sup>.

Durante el medioevo, continúa sonando el eco de aquel mensaje, recordando que es propio del artista hacer que la materia nos hable del alma humana. Y mediante el pensamiento de la Edad Media, la estética de la Antigüedad penetra, al menos en sus fórmulas abstractas, hasta el corazón del Renacimiento<sup>8</sup>. Así es cómo, a principios del siglo XIV y muy próximo a Miguel Ángel en el tiempo y el espacio, Dante recoge en su obra literaria la riqueza de aquella tradición.

La influencia de Dante en Miguel Ángel resulta especialmente notable al considerar la antropología que sustenta la concepción estética de ambos artistas. En el Campidoglio, a la manera del poeta del Trecento, Miguel Ángel distiende el sentido de la obra en una relación sensible con el espectador. Ello deja traslucir una antropología de raíz aristotélica, en la que el hombre comparece como unidad física y espiritual, que accede a lo inteligible en el conocimiento sensible. Como recomienda Aristóteles, tanto Dante como Miguel Ángel cuentan con el poder creativo de la imaginación para hacer que su obra aparezca ante los propios ojos lo más vivamente posible.

<sup>6</sup> ARISTÓTELES, Poética, Madrid, Gredos, 1974, 1448a1.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> M. E. TORREGO, Plinio el Viejo. Textos de historia del arte, Madrid, Visor, 1987, 55-56.

<sup>\*</sup> E. DE BRUYNE, Estudios de estética medieval, Madrid, Gredos, 1958, I, 8-9.

<sup>9</sup> ARISTÓTELES, op. cit., 1455<sup>a</sup>22-24.

La obra así constituida se convierte en lo que Gombrich identificaría como un espacio propio del lenguaje como técnica para crear ilusión<sup>10</sup>. Un ámbito de diálogo que no trasciende la sensibilidad, en el que confluyen la libertad del artista y la del contemplador, para tratar acerca de aquello que es fundamento de la propia vida.

La significación de la obra de arte, que no puede ser traducida en términos universales, se conoce en una relación sensible con el objeto singular. Por ese motivo, este estudio, que propone una reflexión sobre la dimensión expresiva de la obra de Miguel Ángel, se realiza en un reconocimiento fenomenológico del Campidoglio, atendiendo al modo concreto que permite al artista conseguir el buen resultado de su composición<sup>11</sup>.

Dicho reconocimiento proviene de los sucesivos recorridos de un caminante, identificado con el espectador al que hace referencia el diseño del conjunto. Así, el análisis de las decisiones que mueven al artista se desarrolla en la relación obra-espectador. Ello hace posible una distinción entre aquellas elecciones que responden a requisitos previamente establecidos y otras que provienen, exclusivamente, de la libertad del artista. La distinción entre lo necesario y lo libre permite, a su vez, cierto discernimiento acerca del origen de la unidad expresiva. Aquello que integra todas las determinaciones singulares de la obra.

Para ello, el presente estudio se encuentra estructurado en tres capítulos, que separados en función de la óptica de investigación correspondiente, se ordenan hacia una creciente profundización en el tratamiento del tema. El primer capítulo consiste en una aproximación histórica. En él se trata sobre las circunstancias relativas a los requerimientos físicos y de significación relacionados con la intervención de Miguel Ángel en el Campidoglio, y sobre algunas preferencias artísticas que caracterizan en general la obra del Buonarroti. El segundo capítulo consiste propiamente en la mencionada

<sup>16</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, Barcelona, GG, 1979, 254 y ss.

<sup>11</sup> Cfr. ARISTÓTELES, op. cit., 1447\*9-10.

aproximación fenomenológica al Campidoglio, en la que se advierte que la obra, lejos de ser un producto autosuficiente, contiene una referencia al mundo moral. El tercer capítulo, en el que se desarrolla una consideración teórica sobre lo visto en los capítulos precedentes, se encuentra dividido en dos apartados. El primero trata acerca de la relación de Miguel Ángel con la teoría artística del Renacimiento. El segundo, finalmente, consiste en una reflexión sobre la relación entre sensibilidad y libertad en la obra del Campidoglio.

La realización de un trabajo sobre Miguel Ángel supone enfrentarse con una bibliografía que puede ser calificada como inabarcable. A la hora de proceder a su selección, para el estudio del Campidoglio se han tenido en cuenta aquellos autores —Gombrich, Ackerman, De Angelis D'Ossat, Tolnay, Argan, Bonelli, Chastel, Tittoni, Thies, D'Onofrio, Insolera, Portoghesi, Zevi, Muñoz, Pope-Hennessy, Wittkower— que advirtiendo el carácter singular de la obra de arte, atienden a la pluralidad de sus dimensiones expresivas. En ese sentido, han sido de especial importancia para la presente investigación, tanto la descripción de Ackerman sobre el Campidoglio, como la aportación que hace este autor sobre el método de diseño de Miguel Ángel. Entre los escritos de Miguel Ángel, han sido una fuente principal las cartas y rimas del artista, en particular, aquellas que hacen referencia al arte. Los datos biográficos utilizados provienen de las biografías de Miguel Ángel escritas por sus contemporáneos, Condivi y Vasari, y de otros autores más recientes, como Papini y Tolnay.

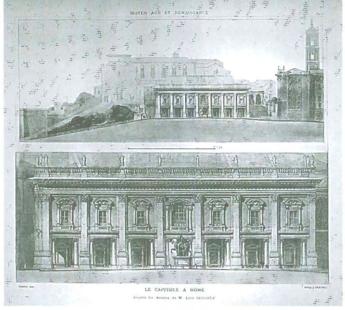
Entre los escritos teóricos sobre estética, se ha atendido principalmente, entre las fuentes teóricas más antiguas, a las obras de Aristóteles, Tomás de Aquino y Platón; y entre las fuentes modernas y contemporáneas, a los escritos de Kant, Hegel, Panofsky, Summers, Berenson y Gombrich. Con respeto a las traducciones incluidas en el texto, cabe agregar que, en caso de no mencionarse otra procedencia, son obra de la autora del presente estudio.

En las últimas líneas de la introducción, deseo dejar constancia de mi más profundo agradecimiento a María Antonia Labrada Rubio, Prof. ordinario de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, por su ayuda incondicional en el desarrollo de esta investigación, como también a la Cátedra Félix Huarte y en general, a la Biblioteca y a todo el claustro de la Universidad de Navarra. De un modo especial, agradezco la colaboración del Prof. Joaquín Lorda Iñarra, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Suyas son las láminas de la colección de Héctor D'Espouy que se incluyen en esta obra. Finalmente, quiero manifestar mi gratitud al Prof. Miguel Verstraete, antiguo Director del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, porque con su amable participación se hizo realidad esta publicación.

#### Nota a la segunda edición

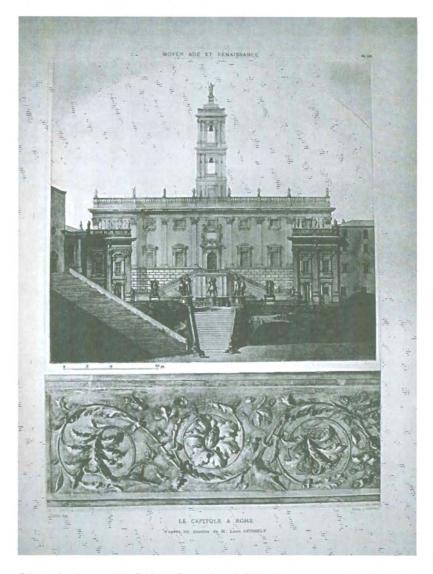
Deseo manifestar mi gratitud al Prof. René Gotthelf, como Director de la Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo (EDIUNC). Me siento altamente gratificada por realizar la segunda edición de este libro en dicha editorial. Como es posible advertir, en esta nueva versión de El Campidoglio, que incluye un cambio en la formulación del título, se ha buscado una mejora general en la presentación, especialmente en lo referente al material fotográfico. Un trabajo que ha desempeñado el equipo de profesionales que integra EDIUNC.





Dibujos de alumnos de la Ecole de Beaux Arts de París, pertenecientes a la colección de Héctor D'Espouy

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



Dibujos de alumnos de la Ecole de Beaux Arts de París, pertenecientes a la colección de Héctor D'Espouy

### Capítulo I Una aproximación histórica

#### La estatua ecuestre de Marco Aurelio

El comienzo de la reforma realizada por Miguel Ángel en el Campidoglio, está señalado por el traslado de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, que fue llevada allí en 1537, por orden del papa Paulo III. Hoy día, si contemplamos la estatua desconociendo su trayectoria histórica en la ciudad, es probable que a pesar de su ubicación central en la plaza, no acertemos a otorgarle demasiada importancia. Sin embargo, se trata de una escultura de alto valor simbólico, que la máxima autoridad de la cristiandad decidió situar en uno de los espacios más representativos de Roma. Miguel Ángel, aunque en un principio se opuso a dicho traslado<sup>12</sup>, se sirvió de la escultura como de un referente destacado en su diseño del complejo capitolino.

Para hacerse cargo de lo que supuso la presencia de Marco Aurelio en el proyecto de Miguel Ángel, es necesario estar al tanto de lo que dicha escultura significó durante la Edad Media para toda la cristiandad. Un testimonio de ello se encuentra en las guías medievales que utilizaban los peregrinos para visitar los sitios donde, de acuerdo con lo dispuesto por la jerarquía eclesiástica, podían ganarse las indulgencias. Las guías, que daban noticia de los lugares más relevantes de la historia sagrada, también mencionaban los "mirabilia" profanos, como el jinete de Letrán, las

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Cfr. C. D'ONOFRIO, Renovatio Romae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all' Eur. Roma, Edizioni Mediterranee, 1973, 173-182.

estatuas de los domadores de caballos del Quirinal, o el obelisco de César en el Vaticano<sup>13</sup>.

Entre los ejemplares más antiguos se cuenta aquel, que en el siglo XII, el cardenal Guido di Città di Castello, futuro Celestino II, encargó redactar a un canónigo vaticano llamado Benedeto. La obra, conocida como Mirabilia Urbis Romae, contiene un apartado que se titula: Perché fu fatto il cavallo che si disse di Costantino. Mediante un relato en alto grado fantástico, el texto explica el origen de la estatua de bronce de Marco Aurelio, que los cristianos de los primeros tiempos habían tomado, erróneamente, por una representación de Constantino.

Más allá de lo que pudiera tener de verídico el relato de Benedeto, lo cierto es que la fama de la escultura fue en aumento, llegando a constituirse en uno de los más preciados símbolos de la cristiandad. Dicha situación se evidencia en los dibujos medievales de la ciudad de Roma, en los que sobre la colina del Laterano se distingue la estatua, representada con proporciones gigantescas. También, en las numerosas miniaturas realizadas durante el siglo XV, la escultura aparece representada con gran libertad de gestos y posturas, con una teatralidad que manifiesta el alto valor simbólico que había adquirido<sup>14</sup>.

Es posible que la oposición de Miguel Ángel al traslado de aquella estatua, que durante siglos había ocupado su lugar en el Laterano, estuviese relacionada con su respeto por la memoria urbana<sup>15</sup>. Probablemente el artista también fue sensible al reclamo de la tradición secular, que dio a Roma el carácter de ciudad mítica. Una tradición en la que la escultura de Marco Aurelio había desempeñado un papel protagónico. Junto a ello, en la oposición de Miguel Ángel a la decisión del Papa pudieron contar además otras razones, más relacionadas con la historia política de la ciudad de Roma y las convicciones personales de Miguel Ángel, que entre 1528

<sup>13</sup> A. CHASTEL, El Saco de Roma, 1527, Madrid, Espasa, 1986, 59.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Cfr. I. INSOLERA, Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo, Bari, Laterza, 1996, 8-17.

<sup>15</sup> Cfr. C. D'ONOFRIO, op. cit., 182.

y 1529, había participado como Gobernador General y Procurador de las Fortificaciones, en el frustrado intento de establecer un gobierno republicano en Florencia.

El Capitolio, centro religioso de la antigua Roma, fue desde el siglo XII, sede de la organización comunal de la ciudad. Las organizaciones comunales de la península itálica habían surgido como iniciativa de la burguesía, con independencia de los poderes feudal, episcopal e imperial, mientras crecía la autonomía de las ciudades, enriquecidas por la práctica del comercio y se deterioraba la concepción medieval del Imperio. En Roma, fue la prédica de Arnaldo de Brescia, discípulo de Abelardo, lo que movilizó al pueblo tras el sueño de restauración de los tiempos de la República. Así, en el año 1143, aprovechando la ausencia de autoridad imperial por la muerte de Enrique V, se creó la organización comunal de Roma. Desde el primer momento, tanto la creciente tensión entre el emperador y el gobierno temporal del papa, como la superposición de distintas estructuras políticas y organizaciones sociales, fueron causa de luchas internas por la preeminencia del poder. Y el Capitolio, sede del Senado y de los Conservadores, se convirtió en el escenario principal de aquellos acontecimientos.

Debido a ello, resulta comprensible que Miguel Ángel, que toda su vida participó de los ideales republicanos, desestimase la idea de que el conjunto capitolino estuviese dominado por la figura de un emperador. En cambio, es probable que para Paulo III, el sentido iconográfico de la estatua de Marco Aurelio no estuviese ceñido a la competencia por el dominio del gobierno temporal de la ciudad, sino vinculado al carácter universal de la antigua capital del Imperio. Como explica Tolnay, la significación de la plaza trascendía su relación con la historia local de la ciudad:

[...] A todo lo largo de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento, el Capitolio fue la encarnación de una idea universal. No era una "piazza" romana más, sino el lugar desde el que Roma, y junto con ella el mundo entero, había sido gobernada en otro tiempo. Semejante idea pervivió desde obras como Mirabilia Urbis Romae,

de hacia 1142, y **Graphia aureae Urbis Romae**, de hacia 1155, hasta ciertos humanistas del Renacimiento, como Rucellai y Poggio<sup>16</sup>.

Desde tiempos inmemoriales, el Capitolio había sido un símbolo principal de "romanidad". Su plaza fue escenario de ceremonias públicas de gran trascendencia para la historia ciudadana. En ella tuvo lugar, en el siglo XV, la coronación del poeta Petrarca, que fuera realizada "al modo de los antiguos" También por aquellos años, durante la estancia de Alberti en Roma, en el centro de la plaza fue instalado un recordatorio del Miliariun Aureun y del Umbiculis Urbis, dos monumentos anteriormente situados en el Foro para señalar el centro geográfico de la ciudad antigua, que aludían a la idea de Roma como Umbiculus Orbis. El recordatorio, que permaneció en aquel sitio hasta la llegada de la estatua de Marco Aurelio Roma, pone de manifiesto que la relación del Capitolio con el recuerdo de la antigua grandeza de Roma permanecía vigente en la tradición renacentista. Debido a dicha connotación simbólica, no es extraño que numerosos autores encuentren cierta conexión entre el comienzo de las reformas del Campidoglio y la entrada triunfal de Carlos V, ocurrida en 1536.

Como es sabido, Carlos I de España, heredero de las coronas de Aragón y de Castilla por vía materna, y del reino de los Habsburgo y de los Países Bajos por vía paterna, tras obtener la corona del Imperio alemán, pasó a ser también Carlos V de Alemania. El título de emperador de Occidente era otorgado por los papas a aquel monarca que se distinguía por su protección de la Iglesia romana y de los dominios pontificios en Italia 19. La tradición databa del año 800, cuando tuvo lugar la coronación de Carlomagno. Un siglo y medio más tarde, el papa Juan XII coronó emperador a Otón I de Alemania y el Imperio cristiano de Occidente pasó

C. DE TOLNAY, Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto, Madrid, Forma, 1985, 128.
 Cfr. A. Muñoz, L'isolamento del colle capitolino, Roma, Palombi, 1943, 13.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Se conserva un dibujo de Heemskerck, realizado entre 1533 y 1536, en el que aparece dicho monumento, constituido por un basamento cuadrado de cuatro gradas, sobre el que se alza una pequeña columna. Probablemente estuvo en el centro de la plaza capitolina hasta 1538, cuando fue colocada allí la escultura de Marco Aurelio. Cfr. C. D'ONOFRIO, op. cit., 120-123.

J. ORLANDIS, La Iglesia Antigua y Medieval, Madrid, Palabra, 1982, 221.

a pertenecer a los reyes alemanes, que recibían formalmente la dignidad imperial al ser coronados por el papa.

La cristiandad europea no coincidió en su extensión geográfica con la del Imperio, que tuvo su base territorial en los países alemanes y en la península itálica. Sobre dicho territorio regían simultáneamente la potestad suprema del papa en el orden espiritual y la potestad suprema del emperador en el orden temporal. Sin embargo, no siempre se distinguieron con claridad los límites de ambos poderes. Por añadidura, los dominios del emperador se extendían en parte sobre el territorio italiano, donde se encontraban también las tierras que eran propiedad de la Santa Sede. Esta convivencia dio origen a innumerables controversias respecto del poder temporal del papa y el del emperador, manifestados en continuas luchas entre los partidarios de una y otra facción.

En el siglo XVI, mientras se consolidaban los distintos estados independientes y crecían los deseos de extender los límites del propio territorio, la idea de un Imperio cristiano de Occidente resultaba totalmente anacrónica. En Italia, el progresivo incremento del dominio político del Emperador, dio origen a importantes choques entre el papa Clemente VII y Carlos V. Ante ello, el Papa decidió actuar a fin de conseguir la liberación de la supremacía española y alemana 20. Con vistas a ese propósito, Clemente VII se unió a Venecia y Francia mediante la liga de Cognac (1526) y Carlos V reaccionó organizando un ejército. Este avanzó desde el norte y llegó a Roma en mayo de 1527, donde tuvo lugar el asalto de la ciudad.

El ejército reclutado por Carlos V estaba constituido en su mayor parte por soldados luteranos, que llevaron a cabo los crímenes y profanaciones en que consistió el Saco de Roma. La ocupación se extendió durante once meses en los que se sucedieron sin tregua los pillajes. Al desastre producido por los soldados se sumó una epidemia y la población de la ciudad, que

<sup>20</sup> Cfr. A. CHASTEL, op. cit., 37.

según el censo de 1526 tenía unos 53.000 habitantes, quedó reducida a la mitad.

En 1529 el Papa firmó la paz con el Emperador. Debido a la situación de devastación y derrota en la que se hallaba, Roma sólo podría salir adelante contando con la ayuda imperial. A eso se añadía la difícil situación internacional definida por el avance de la Reforma protestante en el norte de Europa, además del problema planteado por Enrique VIII en Inglaterra y la antigua amenaza de invasión de los turcos desde Constantinopla. Ello explica que Clemente VII, junto con los príncipes italianos, optara por someterse a las ambiciones de Carlos V, que en febrero de 1530 recibió la corona imperial de manos del Papa en la iglesia de San Petronio de Bolonia.

La ceremonia se llevó a cabo siguiendo el meticuloso ritual establecido, según el cual las insignias, los tapices, el orden del desfile y todo el acto respondían a una estudiada iconografía. Pero aún quedaba algo pendiente. Como señala Chastel, estas jornadas de Bolonia no eran sino el ensayo general del gran acto que habría que representar en la propia Roma nadie sabía cuando<sup>21</sup>.

La campaña de Túnez, que acabó con la derrota del ejército infiel, fue la oportunidad para que Carlos V, que debía regresar a los Estados de los Habsburgo, atravesara los dominios italianos e hiciera su entrada triunfal en Roma. La llegada del Emperador tendría lugar en abril de 1536 y Paulo III, que había sucedido a Clemente VII, ordenó los preparativos para la recepción. Antonio da Sangallo llevó adelante una serie de demoliciones a lo largo del itinerario planeado para el desfile, agrandando las plazas y mejorando las perspectivas hacia los edificios principales. El recorrido debía comenzar en la Puerta de San Sebastián y por la Vía Apia llegar al Foro Romano. Después, cruzando la plaza de San Marcos y el Campo dei Fiori, continuaría hasta el Vaticano, donde el Emperador sería recibido por el Sumo Pontífice.

<sup>21</sup> Ibidem, 196-197.

Chastel explica que el desfile se realizó con la fastuosidad esperada y a pesar de estar todavía cercana la herida de 1527, no hubo manifestaciones importantes de desaprobación por parte del pueblo; sin embargo, las autoridades romanas procuraron que los decorados y discursos dejaran traslucir su rechazo a las pretensiones de dominio del Emperador:

[...] Todo estaba hábilmente organizado para que ante el Coliseo, al pie del Capitolio, el heredero de los emperadores comprendiera que estaba dominado por una historia milenaria; a cada paso aparecía Roma representada por sus héroes y sus símbolos como capital de los césares romanos y como ciudad pontificia, pero la grandeza romana no se celebraba ya con el estilo ingenuo de las xilografías para peregrinos, sino con el lenguaje indirecto y culto de los decorados triunfales en que el discurso preciso y sutil de los humanistas de Pablo III, herederos de los ciceronianos de León X, permitía realizar amonestaciones políticas en medio de la parada militar<sup>22</sup>.

En el Capitolio, sumándose al conjunto de preparativos para la visita de Carlos V, el consejo comunal decidió ornamentar la plaza disponiendo un programa de decoración temporal. Pero debido al mal estado de los accesos, el proyecto no llegó a realizarse y el cortejo sólo pasó junto al pie de la colina. Finalmente en el año 1537, el Papa dispuso el comienzo de las reformas arquitectónicas. Sin embargo, la escasez de fondos disponibles determinó que la ejecución de la obra se llevase a acabo con lentitud, prolongándose los trabajos hasta mediados del siglo XVII. El primer paso consistió en la nivelación del terreno de la plaza. Apenas concluido el trabajo, se situó allí la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

El traslado de la estatua se produjo contrariando la opinión del Capítulo de San Juan de Letrán, de los representantes del gobierno ciudadano y del mismo Miguel Ángel. Aún así, el Papa no cedió en su propósito. En la figura de Marco Aurelio, continuaba presente y manifiesto a los ojos de Occidente, aquel símbolo de la grandeza perenne de Roma. Ese fue probablemente el motivo principal del traslado. En la plaza del Capitolio, centro vital de la

<sup>22</sup> Ibidem, 227-228.

ciudad desde los días de la Antigüedad, Paulo III quiso contar con la fuerza iconográfica de aquella escultura.

#### El programa urbanístico

Aunque la consideración de las circunstancias históricas mencionadas, pone de relieve el carácter simbólico requerido para la obra de Miguel Ángel, no es menos cierto que la reforma suponía también importantes consecuencias funcionales para la ciudad. En el esquema circulatorio de la ciudad renacentista el Capitolio se alzaba como una barrera, dificultando la comunicación entre los barrios medievales y la zona de los foros, que comenzaba a poblarse. Para advertirlo basta con mirar los mapas de Roma en el siglo XVI.



Fig. 1. Anónimo, Vista de la Plaza Capitolina (1554-60). París, Louvre, École d'Italie, N° 11028. En M. TITTONI, La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, Pisa, Paccini, 1994, 85.

Los grabados de la época ilustran su situación como una colina rocosa y sin trabajar, carente de accesos directos desde el sector más urbanizado de la ciudad (Fig. 1). También en representaciones más tardías, como la planta de Lafrery, realizada en 1577, y en la de Tempesta, de 1593 (Fig. 2), se observa la ladera que descendía hacia la vía de la Consolazione ocupada por huertas, mientras que al

pié de la colina, desde la plaza Montanara hasta la iglesia de la Consolazione, se sucedía una hilera de casas sin interrupción<sup>23</sup>. Sobre la cima, junto a la iglesia de Aracoeli, se asentaban el Palacio Senatorio, levantado en el medioevo sobre las ruinas del Tabularium, y otro edificio del siglo XV, destinado a Palacio de los Conservadores. La plaza, situada entre los palacios, carecía completamente de pavimento. El estado de abandono de

<sup>23</sup> Cfr. A. Muñoz, op. cit., 15.



Fig. 2. A. Tempesta. Detalle de la Planta de Roma de 1593. En F. Ehrle, La Piante Maggiori di Roma dei Sec. XVI e XVII Riprodotte in Fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990, III

los edificios y su entorno contrastaba con otros espacios públicos, en los que desde el siglo anterior, venían realizándose tareas de reconstrucción.

Desde el Quattrocento, con el regreso del Papa de su exilio en Avignon, Roma había tornado a ser un centro de la vida política y cultural. Los sucesivos pontífices habían promovido una intensa actividad constructiva, en gran parte destinada a restablecer la seguridad de la vida urbana<sup>24</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Cfr. F. LOMBARDI, Roma. Palazzi, palazzetti, case, Roma, Edilstampa, 1992, 12.

Fue Nicolás V (1447-1455) el primero en impulsar la aplicación de un plan de mejoras. El mismo incluía la reparación de murallas y la disposición de acueductos y fuentes para proveer de agua a la ciudad, además de la restauración de numerosos edificios y la construcción de la nueva basílica de San Pedro<sup>25</sup>. Dentro de su programa, el Papa dispuso el trazado de la nueva ciudadela vaticana, a la que se llamó Borgo, al otro lado del Tíber, junto a la Basílica de San Pedro. En ese entonces, debido al mal estado de los otros puentes, la comunicación del Borgo con los restantes barrios romanos quedaba circunscripta al puente situado junto al castillo-fortaleza de Sant'Angelo.

Muchas de las obras mencionadas estuvieron bajo la dirección de Leon Battista Alberti, que trabajó en Roma hasta 1464. Benevolo considera que Alberti es el responsable de la ordenación de los Borgos con las tres calles paralelas que convergen hacia San Pedro y enlazan la ciudad con la residencia papal<sup>26</sup>. Tres calles cuya apariencia resulta semejante a lo que el tratadista recomienda en **De re aedificatoria**, al aconsejar que se eviten las calles completamente rectas dentro de las ciudades, procurando que como sucede con los ríos, cambien suavemente de dirección hacia un lado y hacia otro<sup>27</sup>.

En los años siguientes a la puesta en marcha del plan urbanístico de Nicolás V, fueron construidos numerosos edificios monumentales, en su mayoría iglesias y palacios particulares pertenecientes a las familias más poderosas de Roma. El primero fue el palacio Venecia, que el cardenal Pedro Barbo, futuro papa Paulo II (1464-1471), hizo edificar junto a la antigua iglesia de San Marcos, próxima al pié de la colina del Capitolio. El palacio del cardenal Barbo era parte de un complejo integrado por la iglesia,

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Justamente la carencia de fuentes había sido causa de que, en los años anteriores, la población romana se hubiese concentrado principalmente sobre la margen oriental del Tíber. Allí se habían extendido, dentro de los límites de la muralla Aureliana, los barrios de Regola, Sant'Angelo, Ripa, Campitelli, Piña, San Eustachio y Parione.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> L. BENEVOLO, Historia de la arquitectura del Renacimiento, Madrid, Taurus, 1972, 199.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Cfr. L. B. Alberti, De Re Aedificatoria, Madrid, Akal, 1991, 183-184.

la plaza, el palacio y un "palazzetto". Muy pronto, otros personajes del patriciado romano levantaron sus residencias en algún sitio próximo al complejo. Siendo ya Paulo II, Barbo ordenó la ejecución de un jardín y residencia junto a la iglesia y convento de Aracoeli, al que más adelante hizo fortificar Paulo III, vinculándolo con el "palazzetto" mediante un corredor aéreo.

Tras la muerte de Nicolás V, Sixto IV (1471-1484) dio un nuevo impulso al programa urbanístico de Roma. Durante su pontificado se llevó a cabo la construcción y restauración de las calles y edificios situados a lo largo de la vía Papalis, el trayecto que unía las basílicas de San Pedro y de San Juan de Letrán, pasando por la plaza del Puente Sant'Angelo, la plaza de Monte Giordano, la plaza de San Pantaleo, la actual plaza del Gesú, el Campidoglio, los Foros Romanos y el Coliseo<sup>28</sup>. Se reconstruyó el puente Sixto, que permitió una mayor comunicación de los barrios con el Trastevere y se aplicó una política de población de la zona norte de la ciudad, donde fueron restaurados la iglesia y el convento agustiniano de Santa María del Popolo. También fueron sistematizadas y pavimentadas numerosas calles y plazas (Campo dei Fiori, Giubbonari, Balestrari, Florida, dei Banchi, del Governo Vecchio, di Monte Brianzo, Borgo Sant'Angelo), se demolió la bodega situada en un extremo del puente Sant'Angelo y se trasladó el mercado ciudadano desde el pie del Capitolio a la plaza Navona<sup>29</sup>.

A principios del Cinquecento fueron tomadas otras medidas para reorganizar la urbe, abriendo calles rectilíneas trazadas no sólo para plegarse a un diseño unitario, sino para permitir en ambos frentes la construcción de nuevos edificios monumentales<sup>30</sup>. Se trata de un cambio de criterio, probablemente relacionado con la presencia de Bramante en Roma, que desde 1505 trabajó a las órdenes del papa. Aún así, cabe destacar que el concepto urbanístico comprendido en el diseño de las nuevas calles,

<sup>28</sup> Cfr. F. LOMBARDI, op. cit., 13.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Cfr. I. INSOLERA, op. cit., 41.

<sup>30</sup> L. BENEVOLO, op. cit., 207-208.

también encaja dentro de lo aconsejado por Alberti en **De re aedificatoria**, donde se recomienda la disposición de algunas "calles maestras" o principales en la trama de la ciudad. De ese modo, Alejandro VI (1492-1503) hizo construir la vía Alexandrina, que une Castel Sant'Angelo con la plaza de San Pedro. Julio II (1503-1513) ordenó la construcción de la vía Giulia en el barrio de Regola y de las vías de la Lungara y de la Lungaretta, que vinculan el Trastevere y el Borgo con el Campitelli, a través de la isla Tiberina. La calle Leonina, hoy llamada Ripetta, construida por León X (1513-1521), constituye otro ejemplo. Lo mismo que la calle Clementina, actualmente del Babuino, de Clemente VII (1523-1534). Las dos últimas, situadas a los lados de la antigua vía del Corso, se extienden respectivamente desde Porta del Popolo hacia el sudoeste y sudeste, penetrando en los barrios que ocupan la rivera oriental del Tíber.

Otra fue, en cambio, la actitud de Paulo III (1534-1549) frente a la búsqueda de soluciones relativas al funcionamiento urbano<sup>31</sup>. Las intervenciones realizadas durante su pontificado revelan una mayor conciencia de la complejidad propia de una ciudad. Por ese entonces se construyó la vía Trinitatis, que atravesando las tres vías principales que parten de la plaza del Popolo, vincula la plaza Nicosia con la plaza de Trinita dei Monti. También, la vía Paula, que conecta la plaza di Ponte con la vía Giulia y la vía Panico, simétrica a la vía Paula, que cruza el barrio Ponte. Se trata de calles que no tienen como fin principal facilitar la entrada o salida de Roma, sino que, como afirma Insolera, están pensadas para favorecer el funcionamiento interno de la ciudad, atendiendo a la complejidad del hecho urbano, que hasta entonces había sido considerado casi como un campo neutro donde construir un palacio, exaltar un templo, abrir una calle<sup>32</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Gran parte de las iniciativas urbanísticas del pontificado de Paulo III se atribuyen al humanista romano Latino Giovenale Manetti (1468-1553), que desempeñó distintos cargos diplomáticos en la Curia romana. Cfr. D'ONOFRIO, op. cit., 140-142.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Paolo III può essere dunque considerato el primo papa che considera Roma come un organismo complesso, in cui occorre una molteplicità di interventi e non più come un campo neutro su cui costruire un palazzo, innalzare un tempio, aprire una strada. I. INSOLERA, op. cit., 102.

En el conjunto de acciones urbanísticas realizadas durante el pontificado de Paulo III, tuvo lugar el diseño de Miguel Ángel para el Campidoglio, que además de constituir un memorial de las glorias de Roma, debía ofrecer una solución funcional. El proyecto del artista debía facilitar el acceso físico a la extensa zona ocupada por las ruinas imperiales, generando una mayor continuidad en la trama urbana. Tanto en el aspecto simbólico como en el funcional, el programa arquitectónico del complejo exigía a Miguel Ángel la solución del enlace entre la ciudad y los antiguos foros. Si bien las exigencias de orden simbólico reclamaban para la obra el carácter y la jerarquía de un monumento, las necesidades de orden funcional determinaban el ser arquitectónico de la obra. El Campidoglio no debía ser una escultura y por lo tanto, su estética tampoco se correspondía con la estética propia del arte de esculpir.

#### El programa funcional

El proyecto de Miguel Ángel para el Campidoglio debía vincular los barrios medievales Trevi y Pigna con el barrio Campitelli, situado al otro lado de la colina. Para ello, el espacio de la plaza requería un diseño apropiado para una intensa circulación. A la vez, en el mismo lugar debía darse cabida a distintas actividades públicas, relacionadas con la acción política del Senado y de los Conservadores. Ambas instituciones, integrantes del gobierno comunal de Roma, fueron en gran parte las responsables de la determinación de los requisitos funcionales y del ritmo de ejecución de las obras.

Como se ha dicho, el gobierno comunal de la ciudad había surgido en 1143, durante el pontificado de Inocencio II. El suceso tuvo lugar a raíz de una insurrección contra el poder temporal del Papa, estando vacante el trono imperial. La prédica de Arnaldo de Brescia, que abogaba por un gobierno laico, contribuyó a la instauración del nuevo régimen. Los representantes del pueblo decidieron que el gobierno municipal debía estar constituido por una magistratura colegial, a la que se llamó Senado. En la misma elección del nombre queda reflejada la intención de restauración de

la antigua República y la consiguiente oposición, tanto al poder temporal del Papa, como a las pretensiones absolutistas del Emperador.

El Senado, que estableció su sede en el Capitolio, se hizo cargo de la administración de la ciudad, reuniendo a la vez los poderes legislativo, judicial y ejecutivo. También se ocupó de las tareas de vigilancia, seguridad y mantenimiento en las calles, así como de la reconstrucción de las murallas y del control del mercado. Sin embargo, una vez superadas las luchas contra el Emperador y la crisis del cisma, el Papa recuperó parte del gobierno temporal de la ciudad y redujo sensiblemente las facultades del gobierno comunal. En el año 1188, Clemente III obtuvo de los senadores un juramento de fidelidad y reconocimiento de soberanía al papado.

En 1363, cuando el Senado contaba con dos siglos de vida, se sancionó una nueva magistratura como reacción ante la oligarquía que dominaba la ciudad. Surgió así el cuerpo de los Conservadores, encargado de asumir el control político y administrativo de Roma. Dicho organismo estaba compuesto por tres magistrados, dos de los cuales representaban a la burguesía y uno a la aristocracia. La actuación de los Conservadores en el gobierno comunal, dio lugar a sucesivas reformas ordenadas a la disminución del número de tareas dependientes del Senado y a la reducción del ámbito de jurisdicción del mismo. La administración municipal quedó principalmente en manos de la nueva magistratura, que se hizo cargo de muchas de las tareas antes desempeñadas por el Senado. Entre estas quedaban comprendidas la tutela de los monumentos antiguos y la construcción de los palacios capitolinos<sup>33</sup>.

A partir de las reformas establecidas por los Conservadores, los Senadores, que continuaron ejerciendo el poder judicial en los asuntos de tipo criminal, pasaron a ser poco más que la representación simbólica de la cabeza del gobierno comunal<sup>34</sup>. Aún teniendo sus poderes muy recortados, el Senador representaba a la máxima autoridad laica de la ciudad. Debía

<sup>33</sup> Cfr. M. L. TITTONI, La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, Pisa, Pacini, 1994, 23 y ss.

<sup>34</sup> Cfr. Ibidem, 27-28.

residir en el Palacio Senatorio con una corte compuesta por unas cincuenta personas, entre las que se contaban oficiales, familiares y soldados. Si visitaba la ciudad un emperador, rey, o legado apostólico, era recibido en el Capitolio por el Senador, con un ceremonial cuidadosamente estudiado para cada ocasión.

Eso mismo debería haber sucedido cuando, en 1536, Carlos V estuvo en Roma. Pero, las malas condiciones de la plaza y sus accesos no lo permitieron. Según consta en acta, pocos meses después de la visita del Emperador, los Conservadores resolvieron restaurar su palacio. Sin embargo, hasta pasados varios años no se hizo nada al respecto. En 1539, estando ya la escultura de Marco Aurelio en el Capitolio, los Conservadores, en atención a un consejo de Miguel Ángel, decidieron invertir 320 escudos para restaurar la escultura y para la ejecución de ciertos muros, que Ackerman identifica con los muros de contención situados debajo de la iglesia de Aracoeli<sup>35</sup>. También De Angelis d'Ossat se refiere a dichos muros, señalando su presencia en una planta de Roma realizada por Bufalini (Fig. 3) en el siglo XVI:

[...] Se decidió fijar los límites de la plaza, construyendo sobre todo los largos muros de sostén que flanqueasen la iglesia de Aracoeli, según aparece indicado también en la planta de Bufalini (1551). Es fundamental para la nueva delimitación espacial urbana, el alineamiento de la muralla con el gran nicho central, trazada de manera que presentase la misma oblicuidad ofrecida por el palacio de los Conservadores respecto al nuevo eje definido por la línea media del palacio del Senador y la estatua de Marco Aurelio<sup>36</sup>.

En 1542 no se había avanzado demasiado en las mejoras del conjunto. Se tiene noticia de que el senador electo ese año, Leonardo da Foligno, se negó a habitar en el Palacio Senatorio debido a la *incomodidad y deformidad* del mismo. Probablemente, los fondos disponibles para la

<sup>35</sup> Cfr. J. ACKERMAN, La arquitectura de Miguel Ángel, Madrid, Celeste, 1997, 320.

<sup>36</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, La arquitectura, en Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, II, 327.

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



Fig. 3. Leonardo Bufalini (s. XVI), Detalle de la Planta de Roma de 1551. En F. Ehrle, La Piante Maggiori di Roma dei Sec. XVI e XVII Riprodotte in Fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990, I.

reforma de la plaza y los palacios capitolinos eran demasiado escasos. No se conoce con certeza la fecha en que Miguel Ángel pudo exponer un proyecto general para el Campidoglio. Sin embargo, a partir de la relación que existe entre la fachada del Palacio de los Conservadores y el ábside de San Pedro, Ackerman sostiene la hipótesis de que el diseño de la fachada de los Conservadores habría estado terminado antes de 1546, cuando el arquitecto comenzó a trabajar en las obras del Palacio Farnese y de San Pedro<sup>37</sup>.

La realidad sobre la que Miguel Ángel debía intervenir presentaba una serie de funciones diversas a las que el arquitecto hubo de dar cabida. La plaza, a la vez que debía permitir la circulación referida, requería de un espacio suficientemente amplio para desarrollar funciones públicas de gran protocolo. Entre otras cosas, era el "locus justitiae" donde se dictaba la pena capital y en algunos casos, también se ejecutaba a los condenados. En aquel espacio, atendiendo a la complejidad del programa, el arquitecto debía crear un entorno apropiado para albergar la legendaria estatua de Marco Aurelio.

#### Las preferencias estéticas del artífice

Después de una consideración de las principales circunstancias de orden simbólico y funcional relacionadas con la reforma de los palacios capitolinos, antes de comenzar una aproximación fenomenológica a la obra de Miguel Ángel en el Campidoglio, conviene concluir la presente aproximación histórica con un breve análisis de las preferencias artísticas

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Los detalles de la fachada de los Conservadores están intimamente relacionados con los detalles del ábside de San Pedro. Asimismo, el sistema estructural del Palacio de los Conservadores, en el que las cargas son soportadas por anchos pilares en los que se labran las pilastras, se vuelve a repetir en San Pedro pero con función puramente expresiva, independiente de la estructura. J. Ackerman, op. cit., 327. Se trata de una tesis a la que se oponen otros especialistas, como Renato Bonelli, que sitúa la sistematización del Campidoglio realizada por Miguel Ángel después de 1955, durante los pontificados de Paulo IV y Pío IV. Cfr. R. Bonelli, La piazza capitolina, P. PORTOGHESI - B. ZEVI, Michelangiolo architetto, Torino, Giulio Einaudi, 1964, 427. De todos modos, la relación formal mencionada por Ackerman resulta evidente.

del Buonarroti. Dichas preferencias, que son verdaderas constantes de su obra, se ponen de relieve en la consideración de la actitud selectiva que el artista mantiene con la tradición.

Miguel Ángel, que comenzó en Florencia, siendo un niño, su formación artística, pronto descubrió su predilección por la escultura, en la que reconoció el arte que le permitía expresar del modo más acabado su amor por la belleza. En 1490, estando en el Jardín de los Medici en compañía de otros jóvenes, trabajando bajo la dirección de Bertoldo, tuvo lugar su encuentro con Lorenzo el Magnífico. Aquel poderoso de Florencia, avezado en el conocimiento del arte y de los hombres, reconoció en el joven de quince años a un posible heredero de la grandeza de Donatello. Desde entonces, Miguel Ángel fue incorporado a la corte del Magnífico, donde permaneció hasta la muerte del mecenas. Durante su estancia en el palacio de Vía Larga, el artista pudo dedicar todas sus energías a su actividad preferida, al tiempo que fue introducido en el círculo de humanistas que rodeaba a Lorenzo.

En la época de sus clases a Miguel Ángel, Bertoldo, que había sido discípulo de Donatello, era tan anciano que no tenía fuerzas suficientes para aplicarse a la escultura. Además de que sus obras distaban de poseer la singularidad de las de su maestro, sus preferencias artísticas se orientaban hacia las miniaturas y la orfebrería, algo muy diferente del gusto del Buonarroti. Por ello, el verdadero maestro de Miguel Ángel en el arte de esculpir no fue Bertoldo. Fueron Donatello y las esculturas antiguas, a las que el artista también tuvo acceso en casa de los Medici.

Como es sabido, Donatello (1383-1466), que realizó la mayor parte de su producción bajo el mecenazgo de Cosme de Medici, fue uno de los ilustres fundadores del arte florentino. A causa de los errores cronológicos y de atribución de obras cometidos por Vasari, durante años se tuvo de Donatello la imagen de un artista casi medieval. Por el contrario, Pope-Hennessy, en su investigación sobre el artista, destaca la existencia de una búsqueda sin

"preconceptos", que consiste en un tratamiento de la obra orientado a suscitar efectos de ilusión óptica en el espectador.

Se trata de una búsqueda que requiere de la continua inventiva del artista para crear efectos semejantes a los que en el mundo real, advierten la vista o el tacto. Donatello consigue dichos efectos, principalmente, por el insinuarse de las formas debajo de la ropa y por la representación de la compresión de los cuerpos, que pone en evidencia la mayor o menor rigidez de la materia representada. Como consecuencia, su escultura adquiere una expresión original de vida y energía, que separa su obra del arte de sus contemporáneos. Por ello, Pope-Hennessy no duda en definir a Donatello como un auténtico artista, en el sentido moderno de la palabra.

Por un relato de Vasari, es conocida la amistad de Donatello con Filippo Brunelleschi, con quien compartió su pasión por las antigüedades<sup>38</sup>. Como observa Bober, ambos amigos apreciaron en la escultura antigua el *movimiento dramático y expresividad emocional de las figuras*<sup>39</sup>. Dos cualidades que se encuentran en la obra de Donatello<sup>40</sup> y que seguramente despertaron la admiración de Miguel Ángel, en quien sus contemporáneos reconocieron a un sucesor del escultor "quattrocentista". La producción de ambos florentinos, que en cierto sentido, puede considerarse semejante, posee también un fuerte carácter individual, que en uno y otro artista se manifiesta en una manera personal reconocible<sup>41</sup>. En el caso de Miguel Ángel, una causa importante para ello es el uso de una técnica propia y distinta de lo habitual<sup>42</sup>. Pero más radical aún y origen a la vez de todas sus semejanzas y diferencias, es el hecho de que se trata de dos artistas modernos, imbuidos de la tradición de "los antiguos".

<sup>38</sup> G. VASARI, op. cit., I, 260 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Intrinsic attraction of dramatic movement and emotional expressiveness of the figures. P. Bober, Renaissance Artists & Antique Sculpture: a Handbook of Sources, Londres, Harvey Miller Publishers, 1986, 31.

<sup>40</sup> Cfr. J. POPE-HENNESSY, Donatello, Florencia, Cantini, 1985, 7-17.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Cfr. P. D'ANCONA, L' opera di Michelangelo, en Michelangelo. Architettura-pittura-scultura, Milano, Bramante, 1964, vii.

<sup>42</sup> Cfr. R. WITKOWER, La escultura: procesos y principios, Madrid, Alianza, 1983, 133 y ss.



Fig. 4. Donatello, Madone Pazzi. Berlín, Staatliche Museen. En G. Castelfranco, Donatello, Milán, Martello, 1963, fig. 42.

La influencia de Donatello resulta especialmente notoria en las primeras obras de Miguel Ángel. Sin embargo, como indica Baldini refiriéndose al relieve de la Virgen de la Escalera (Figs. 4 y 5), la expresión conseguida por Miguel Ángel supera todo propósito de imitación (tanto la Antigüedad como Donatello se convierten en dos auténticas "medidas de maestría") y toma sólo, de los modelos, parciales datos externos, de técnica<sup>43</sup>.

Una anécdota referida por Jean-Jaques Boissard, dibujante francés dedicado al estudio de las antigüedades romanas, puede ilustrar la actitud que mantuvo Miguel Ángel con respecto a la tradición. Afirma Boissard que el Buonarroti, al ser interrogado por él acerca del Laocoonte, que en 1506 había sido hallado en el Esquilino, se refirió a la escultura como un singular milagro del arte en el cual nosotros deberíamos hacernos con el genio divino del artífice, más que intentar realizar una imitación del mismo<sup>44</sup>. De igual modo, la influencia que ejerció Donatello sobre Miguel Ángel, antes que a determinadas formas esculpidas, atiende a la actitud personal del artista respecto del arte.

Ascanio Condivi, el oscuro discípulo del Buonarroti que pasó a la historia por ser autor de una biografía de su maestro, destaca la memoria visual del artista, que supo servirse de su gran capacidad de observación,

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> U. BALDINI, La escultura, en Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, I, 74.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> A singular miracle of art in which we should grasp the divine genius of the craftsman rather than try to make an imitation of it. P. BOBER, op. cit., 152.

incorporando soluciones formales provenientes de las obras de sus predecesores y contemporáneos, a su propio trabajo<sup>45</sup>. Para confirmar lo dicho por Condivi, basta citar las observaciones realizadas por Tolnay sobre las figuras de la bóveda de la capilla Sixtina, que el autor relaciona con la estatuaria clásica y con representaciones de pintores del Quattrocento:

Los "putti" que sostienen las tablas con los nombres de los profetas y las sibilas no son sino las figuras de Eros en los sarcófagos antiguos; las cariátides-"putti" que enmarcan los tronos por parejas traen a la memoria los grupos helenísticos de Eros y Psique; los adolescentes desnudos que sostienen los medallones de bronce son variaciones sobre el Torso Belvedere y el Laocoonte, a la vez que sobre gemas y relieves antiguos en los que se representa a Diomedes;

los motivos de los desnudos broncíneos, el empleo de medallones e incluso algunas de las escenas pintadas en ellos hallan su inspiración en el Arco de Constantino. [...] Los gestos dramáticos de los profetas y las sibilas provienen de Giovanni Pisano y Jacopo della Quercia en San Petronio de Bolonia; la Sibila Eritrea, en Ghiberti y Signorelli; el Dios Padre de la Creación de Eva, de Masaccio 46.

Se trata de una actitud que no va en detrimento de la creatividad del artista, sino que es característica del proceso que conduce a una representación convincente de lo real. Como recuerda Gombrich, todo intento de representación de las apariencias reales debe comenzar



Fig. 5. Miguel Ángel, Virgen de la Escalera. En C. TOLNAY, Personalidad histórica y artística de Miguel Ángel, Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, I, 9

<sup>45</sup> Cfr. A. CONDIVI, The Life of Michelangelo, Oxford, Phaidon, 1976, 107.

<sup>46</sup> C. DE TOLNAY, Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto, 33.

con la utilización de fórmulas o esquemas, que son como un vocabulario inicial, a partir del cual el artista puede encausar la propia expresión personal<sup>47</sup> (Fig. 6 Fig. 6. Cabeza del Profeta Zacarías (Roma, Capilla Sixtina, alrededor de 1509), figura 21 F (Florencia, Casa Buonarroti, alrededor de 1509 y Cabeza del Moisés (Roma, San Pietro in Víncoli, 1513-1516). En L. GOLDSCHEIDER, Michelangelo Drawings, Londres, Phaidon, 1966, 37.). Con frecuencia, una figura concebida por Miguel Ángel en su juventud, aparece nuevamente en versión invertida en una obra más tardía, aunque siempre de forma más desarrollada<sup>48</sup>. Así ocurre con sus dibujos para el proyecto de la tumba de Cecchino Bracci, que presentan una versión más madura y compleja de los dibujos realizados para la Sacristía Nueva<sup>49</sup>. En el caso de Miguel Ángel, además, es frecuente el traslado de "esquemas" de un campo del arte a otro. De ese modo, el artista utiliza la disposición de los grupos escultóricos de las tumbas medíceas en los diseños de las fortificaciones de Florencia y de las escaleras de doble rampa del Campidoglio y el Belvedere<sup>50</sup>.

Es interesante destacar que, como sucede con su escultura, también en la pintura Miguel Ángel mantuvo una actitud selectiva ante la tradición. Refiriéndose a la actitud del Buonarroti hacia Domenico Ghirlandaio, con quien comenzó, a los doce años, su carrera artística como aprendiz de pintor, Tolnay destaca su espíritu independiente:

En lugar de seguir el estilo de su maestro o el refinamiento de los artistas florentinos a la sazón en boga (Bottichelli y Filippino Lippi), Miguel Ángel se remontó a la tradición monumental del arte toscano: a Giotto, dos centurias atrás, y a Masaccio, su predecesor en casi cien años. En ellos halló la grandeza y dignidad de sentimiento expresadas mediante formas sencillas y monumentales §1.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 75 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> C. DE TOLNAY, Personalidad histórica y artística de Miguel Ángel, en Miguel Ángel. Artista - pensador - escritor, Barcelona, Teide, 1968, I, 25-26.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Cfr. P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuola, Florencia, Olschki, 1964, III, 190.

<sup>50</sup> Cfr. J. ACKERMAN, op. cit., 151.

<sup>51</sup> C. DE TOLNAY, Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto, 9.

Los bocetos y dibujos atribuidos a Miguel Ángel, que han sido objeto de investigación por parte de numerosos expertos, integran actualmente distintas colecciones<sup>52</sup>. A pesar de tratarse de una cantidad considerable de folios, también se sabe que muchos fueron destruidos por su propio autor en un par de hogueras, realizadas antes de morir. Inclusive se sospecha que ese tipo de "limpiezas" tuvo lugar en su taller con relativa frecuencia. Probablemente, los folios no destruidos provienen de una selección realizada por el artista, hecho por el cual no resulta fácil establecer entre ellos una relación de continuidad, que contribuya a la reconstrucción del proceso de diseño de Miguel Ángel. Sí, en cambio, la clasificación cronológica de los gráficos permite reconocer, a través de las variaciones técnicas, cierta evolución de los intereses estéticos del maestro.

Han llegado hasta nosotros dibujos hechos por el artista en sus años juveniles, que son copia de obras realizadas por Giotto y Masaccio (Fig. 7). Las figuras, en las que destacan la captación psicológica reflejada en sus rostros y los efectos volumétricos de los cuerpos vestidos, obtenidos mediante contrastes de claroscuro, están hechas a pluma, utilizando la técnica de líneas cruzadas aprendida del Ghirlandaio. En algunas, Miguel Ángel emplea toques a la sanguina o manchas de humo. En todas las representaciones, los trazos enérgicos del dibujante se distancian sensiblemente de la modalidad

<sup>52</sup> Los núcleos principales son los conservados en Florencia, en la casa Buonarroti (a este conjunto se le han añadido algunas piezas que pertenecieron al arquitecto Buontalenti); en los Uffizi (de proveniencia medícea) en el British Museum (adquiridos en el siglo pasado por compra a Cosimo Buonarroti, último descendiente de Miguel Ángel; y otras adquisiciones como la Col. Malcom); en Windsor Castle (de la Col. Farnese); en Ashmolean Museum de Oxford (antigua Col. de Sir Thomas Lawrence y otros dibujos); en Haarlem (Col. Teyler de probable procedencia Odescalchi); en el Louvre (pertenecientes a la Corona francesa, quizás en parte comprados a Antonio Mini; más otros de las Colecciones Jabach Père y Mariette). Otros núcleos menores se conservan en Lille (vendidos por Casa Buonarroti a Wicar); en la Albertina de Viena (parte de la Col. Mariette); y, en fin, algunos folios hay en la École des Beaux-Arts de París, en Bayona, Chantilly, Cambridge, Nueva York, en el Vaticano, etc. L. BERTI, Los dibujos, en Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, II, 389. En dichos dibujos, la autenticidad de la autoría de Miguel Ángel es objeto de discusión entre los expertos. Muchos de los dibujos que integran las colecciones mencionadas por Berti son considerados por la crítica más reciente como obra de discípulos de Miguel Ángel. Cfr. A. PERRIG, Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution, Yale University Press, New Haven and London, 1991.



Fig. 7. Miguel Ángel, Estudio probablemente realizado a partir de una obra de Masaccio. Viena, Albertina. En M. Hirst, Michelangelo and his Drawings, Londres, Yale University Press, 1989, fig.111.

corriente entre sus contemporáneos, caracterizada por los virtuosismos gráficos a que habían llegado los artistas florentinos de finales del Quattrocento<sup>53</sup>.

Las copias o estudios de figuras vestidas, que abundan en los dibujos del período más temprano, pronto dejan paso a la representación del desnudo (Fig. 8). El artista se concentra en la figura humana, abandonando la antigua preocupación por la expresión del rostro. En el entorno humanista del siglo XV no resulta novedosa la preferencia por la representación de la figura humana. En cambio, es notable el interés de Miguel Ángel por alcanzar, mediante su dibujo, la perfecta expresión plástica del

cuerpo. A ello contribuyeron, como recuerda Vasari, sus estudios de anatomía:

Para llegar a la perfección estudió anatomía, desolló y manejó cadáveres para ver el principio y la ligazón de los huesos, músculos, nervios y venas y todos los movimientos y posiciones del cuerpo humano. Y no sólo estudió anatomía en los cuerpos humanos, sino también en los de los animales, especialmente caballos, de los que siempre poseía alguno, porque le gustaban muchísimo<sup>54</sup>.

También Condivi, en su biografía, se extiende en el relato de dichos estudios realizados por Miguel Ángel. El biógrafo deja constancia de la

<sup>53</sup> L. BERTI, op. cit., 400.

<sup>54</sup> G. VASARI, op. cit., II, 429.

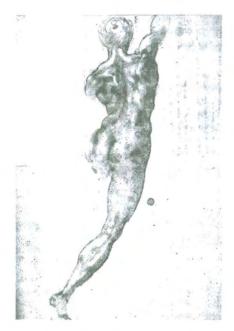


Fig. 8. Miguel Ángel, Desnudo. Florencia, Casa Buonarroti. En M. Hirst, Michelangelo and his Drawings, Londres, Yale University Press, 1989, fig. Col. I.

folios que corresponden a la época de ejecución de dichos frescos, se encuentran estudios de miembros aislados, dibujados en estado de reposo, que aparentan ser sujetos de una contenida potencia (Fig. 10).

Resulta notable que las caras de las figuras nacidas de la mano del Buonarroti no son retratos. Sus facciones, que provienen de *una* concentración en lo esencial, en amistad del artista con el conocido cirujano, Realdo Colombo y de sus intenciones, que no llegaron a realizarse, de escribir un tratado de anatomía destinado al uso de pintores y escultores<sup>55</sup>.

Con el transcurso del tiempo, en los dibujos de Miguel Ángel se acentúa una característica que será constante en su producción artística. Esto es, la representación del movimiento. El Buonarroti, incorpora el dinamismo aprendido de Leonardo, destacando especialmente los efectos de tensión muscular, de modo que sus figuras adquieren toda la terrible fuerza que pronto se desplegaría triunfal en la bóveda de la Sixtina<sup>56</sup> (Fig. 9). Entre los



Fig. 9. Detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina.

<sup>55</sup> Cfr. A. CONDIVI, op. cit., 97 y ss.

<sup>56</sup> L. BERTI, op. cit., 410.

### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



Fig 10. Miguel Ángel, Estudios para la Bóveda de la Sixtina y para los Esclavos de la Tumba de Julio II. Oxford, Ashmolean Museum. En M. Hirst, Michelangelo and his Drawings, Londres, Yale University Press, 1989, fig. 111.

los rasgos permanentes de los rostros humanos<sup>57</sup>, poseen la misma fuerza que mueve los cuerpos<sup>58</sup>. La aversión de Miguel Ángel por la pintura de retratos puede leerse entre las líneas de una carta suya, dirigida a Gianfrancesco Fattucci en 1523, donde el artista relata una conversación mantenida con Julio II sobre los frescos de la Sixtina:

El primer diseño de esta obra fueron doce Apóstoles en los lunetos, y el resto cierta división llena de adornos, como es usual. Enseguida, habiendo comenzado la obra, me pareció que aquello resultaba algo pobre, y dije al Papa que, hacer sólo los Apóstoles, me

parecía que resultaría una cosa pobre. Me preguntó por qué. Yo le dije: porque ellos fueron pobres. Entonces me dio nuevo encargo de que hiciera lo que yo quisiera, y que me compensaría, y que pintara incluso hasta las historias de abajo<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Ibidem, 432.

SE l cuerpo del hombre ostentará patentemente su indole personal haciendo ver a los demás que está siendo receptáculo, vehículo expresivo de un ser constitutiva y deliberadamente intimo, libre y capaz de apropiación. Y esto es lo que hacen, con maestría nunca hasta hoy superada, no pocos de los cuerpos humanos que pintó y esculpió Miguel Ángel. P. LAÍN ENTRALGO, Miguel Ángel y el cuerpo humano, Madrid, Magisterio Español, 1964, 16.
SE I disegnio primo di decta opera furono dodici Apostoli nelle lunecte, e 'I resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, chome s'usa. Dipoi, cominciata decta opera, mi parve riuscissi cosa povera, e dissi al Papa chome, facendovi gli Appostoli soli, mi parea che riuscissi cosa povera. Mi domandò perché: io gli dissi: 'Perché furon poveri anche loro'. Allora mi decte nuova chommessione che io facessi ciò che io volevo, e che mi chontenterebe, e che io dipigniessi insino alle storie di socto. M. BUONARROTI, II Carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Florencia, Sansoni, 1973, III, 8.

Durante el período en que Miguel Ángel ejecutó aquellos frescos, la técnica de representación utilizada en sus bocetos evolucionó hacia un mayor dinamismo. En ellos, el artista comenzó a definir las figuras mediante una gruesa línea de contorno, modelando las formas con elasticidad<sup>60</sup>. Sus trazos se tornaron más enérgicos y rectos, aumentando los contrastes de claroscuro, a veces acentuados con manchas de humo. También realizó algunos dibujos con lápiz, ensayando posturas diferentes sobre una misma figura, en una enmarañada sucesión de trazos superpuestos.

Entre 1534 y 1541 Miguel Ángel ejecutó los frescos del Juicio Final. En los bocetos de esos años, en los que el artista utilizó a menudo la técnica de la sanguina, con efectos de claroscuro y gruesas líneas de fuerza, la representación de la figura humana difiere notoriamente de lo realizado para la bóveda de la Sixtina. Sus nuevos dibujos muestran la influencia ejercida por el diseño de las esculturas de las tumbas medíceas, en las que

el artista trabajó hasta su partida definitiva de Florencia, en 1534. En ellos, los cuerpos de los distintos personajes, a la vez que adquieren un notable aumento de masa, aparecen algo inclinados hacia abajo, acusando la acción de la fuerza de gravedad (Fig. 11).

En los frescos del juicio final, dicha representación que evoca una ley física, genera una atmósfera psicológica común para todo el conjunto. Algo similar sucede con el entrelazarse de los cuerpos de los condenados, o con el amontonarse de las figuras en grupos expectantes



Fig. 11. Miguel Ángel, Estudio para el Juicio Final. En M. Hirst, Michelangelo and his Drawings, Londres, Yale University Press, 1989, fig. 93.

<sup>60</sup> Cfr. P. BAROCCHI, op. cit., III, 5.

### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



Fig. 12. Detalle del Juicio Final. Roma Vaticano. En R. Salvini, *La pintura*, Miguel Ángel. Artista-pensadorescritor, Barcelona, Teide, 1968, I, 260.

(Fig. 12). Mediante la disminución de la capacidad de movimiento físico, el pintor insinúa que ha quedado anulada toda capacidad de acción individual. Así, el artista expresa que ha llegado el momento inevitable, en el que ya nada puede ser modificado.

Hacia 1540, los dibujos de Miguel Ángel experimentan un

nuevo cambio. Sus representaciones adquieren ciertas características que acentúan el misticismo de las imágenes (Fig. 13). Las figuras de esa época tienden a perder definición en sus contornos, confundiéndose con la atmósfera que las rodea. El aumento de luz en el interior de los cuerpos conlleva, además, una pérdida del propio peso específico. El artista reemplaza

con frecuencia los rasgos del rostro por manchas borrosas que expresan el estado anímico de los personajes. Los conocimientos de anatomía que posee Miguel Ángel continúan presentes en sus representaciones, pero ya no de un modo explícito, sino implícito, mediante una ejecución difusa, que sin embargo, otorga a la obra un fuerte realismo.

Han Ilegado también hasta nosotros, algunos dibujos realizados por Miguel Ángel para Tommaso Cavalieri y para Victoria Colonna, junto a otros más, en los que el artista utiliza una técnica distinta a la



Fig. 13. Miguel Ángel, Anunciación. Oxford Ashmolean Museum. En A. Perrig, Michelangelo's Drawings, New Haven and London, Yale University Press, 1991, fig. 37.

anteriormente comentada (Fig. 14). En ellos sobresale el perfecto modelado de las figuras, ejecutadas con un cuidadoso acabado de las texturas y los detalles. Sin embargo, es en los dibujos en los que prima lo inacabado, donde Miguel Ángel consigue su expresión más perfecta.

Algo similar sucede con su obra escultórica. En los trabajos de juventud de Miguel Ángel, prevalece la búsqueda de la perfección en el detalle, con una representación



Fig. 14. Miguel Ángel, La Bacanal de los Niños. Windsor Royal Library. En M. Hirst, Michelangelo and his drawings, Londres, Yale University Press, 1989, fig. 231.

exhaustiva de la anatomía. Es por ejemplo, el caso del David, realizado en 1501. En dicha escultura, más que en ninguna otra, se evidencian los conocimientos de anatomía de Miguel Ángel. No obstante, en las obras posteriores, el artista no vuelve a insistir en una representación tan exacta de los huesos, músculos y venas del cuerpo humano. Las búsquedas estéticas del escultor se desarrollan en otro sentido y en sus esculturas se insinúa la creciente preferencia del artista por lo inacabado. Una característica de la escultura de Miguel Ángel con la que Tolnay relaciona el poder de sugestión de su obra. El autor considera que, ante lo inacabado, la imaginación se siente llamada a desplegar su capacidad creativa:

Muchas de sus esculturas se ven salir gradualmente del bloque amorfo, como imágenes del proceso creador en cuanto tal. Con frecuencia, por las marcas del cincel, podemos seguir las fases sucesivas del progreso de la obra, y, con ello, participar directamente en los esfuerzos del artista, recreando y completando en nuestra imaginación el bloque "inacabado". Quizá sea esta una de las razones por las que aún hoy día las obras de Miguel Ángel parecen un manantial inagotable de energía, y su contemplación exalta siempre nuestras facultades creadoras<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> C. DE TOLNAY, Personalidad ..., 25.

Cabe destacar que Miguel Ángel, al tiempo que utilizó en su pintura la representación del cuerpo humano como principal medio expresivo, dejó prácticamente de lado los entonces vigentes repertorios iconográficos que poblaban las realizaciones artísticas de la época. Aquel vocabulario alegórico había tenido especial importancia durante la Edad Media y continuaba siendo utilizado por los pintores del Renacimiento. El Buonarroti desechó ese tipo de lenguaje, acuñado con el paso del tiempo en el arte de Occidente y en su lugar prefirió un lenguaje de alcance universal: la capacidad expresiva de la figura humana.

Miguel Ángel se esforzó incesantemente para superar su habilidad técnica, orientada a expresar el alma humana mediante la representación del cuerpo. Gombrich señala la tenacidad de la búsqueda expresiva del artista recordando que las actitudes y posiciones que muchos grandes artistas del Quattrocento podían haber dudado en introducir en sus cuadros, por temor de fracasar al representarlos ajustadamente, sólo estimularon su ambición artística<sup>62</sup>. Como recuerda Summers, el Buonarroti centró su búsqueda artística en la "máxima dificultad" que supone la representación del cuerpo humano vivo, y es precisamente en aquella "dificultad" donde Miguel Ángel consigue la "facilidad" que caracteriza su obra<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> E. H. GOMBRICH, La historia del arte, Madrid, Debate, 1997, 305.

<sup>63</sup> Cfr. D. SUMMERS, Michelangelo and the Language of Art, New Jersey, Princeton University Press, 1981, 182.

# Capítulo II

# Una aproximación fenomenológica

### Entre la ciudad renacentista y los foros

El conjunto del Campidoglio se extiende sobre la colina capitolina, como un alto a mitad de camino, en el paseo que vincula la ciudad renacentista con el antiguo Foro. Al mismo se accede por la suave pendiente de la "cordonata", que desde la visión lejana que permite la vía de Aracoeli, invita al caminante a continuar su recorrido. En tiempos de Miguel Ángel, la vía que unía el Gesú con el pie de la colina, enhebraba una sucesión de espacios acotados que aumentaban gradualmente de tamaño, hasta culminar en la plaza del Capitolio. Y allí, por detrás del Palacio Senatorio, se abría en la inmensa extensión de los foros.

Es probable que la imagen que el Campidoglio ofrece en nuestros días, no coincida exactamente con la prevista por Miguel Ángel al diseñar el conjunto. Como es sabido, la mayor parte de la reforma arquitectónica de la plaza y de los palacios fue realizada después de la muerte del artista. Incluso, algunos de los elementos que integran la versión actual del complejo, como es el caso de la fuente del Palacio Senatorio, no provienen del diseño de Miguel Ángel<sup>64</sup>. Sin embargo, la distorsión que existe entre el diseño original y la imagen actual del conjunto, sólo en una menor proporción responde a los cambios introducidos por Giacomo della Porta y los demás arquitectos encargados de la dirección de la obra tras la muerte del maestro.

<sup>64</sup> La fuente fue incorporada por Matteo da Città di Castello en 1588.

Los proyectos arquitectónicos del Buonarroti tienen la virtud de no perder el encanto y la fuerza impresos por su creador, a pesar de que otros hayan ultimado las decisiones en la concreción de la obra. Tal vez ello sea una consecuencia del modo de proyectar de Miguel Ángel, que acostumbraba resolver el diseño de las partes sucesivas a medida que podía apreciar, en escala real, el efecto de lo construido. Como recuerda Ackerman, en la arquitectura de Miguel Ángel, el éxito de la solución se encontraba en gran parte asegurado por el planteamiento correcto del problema; por ello, su concreción adecuada no exigía la fidelidad a unos detalles previamente determinados:

[...] Nunca sabremos con certeza cómo hubieran sido los proyectos de Miguel Ángel no realizados, o terminados sólo parcialmente; en realidad, el mero hecho de intentarlo implica no entender su concepto de la arquitectura. Para visualizar cualquier diseño de Miguel Ángel tenemos que comprender no una solución determinada, sino el espíritu y los objetivos del proceso<sup>65</sup>.

Por el contrario, la causa que hoy día nos dificulta la percepción del Campidoglio tal como lo previera su autor, proviene de los cambios, que desde fines del siglo XIX, modificaron substancialmente el entorno de la colina. Dicho entorno, producto de la evolución de la ciudad medieval y de las reformas puntuales del Renacimiento, se mantuvo en líneas generales hasta 1885, cuando comenzaron los trabajos de demolición, para la construcción del monumento a Vittorio Emanuele II (Fig. 15). Tanto la implantación del monumento como la construcción de la Vía de los Foros Imperiales, constituyeron intervenciones de tal magnitud, que alteraron definitivamente la escala de las calles y de los espacios abiertos de la zona<sup>66</sup>. A ello se debe sin duda, que actualmente percibamos el espacio del Campidoglio como un episodio aislado del resto del tejido urbano.

A pesar de que la vía de Aracoeli ha perdido parte de su antigua riqueza espacial, también hoy al recorrerla, es posible disfrutar del

<sup>65</sup> J. ACKERMAN, La arquitectura de Miguel Ángel, 41.

<sup>66</sup> Cfr. I. INSOLERA, Roma, Immagini e realtà dal X al XX secolo, 33 y ss.





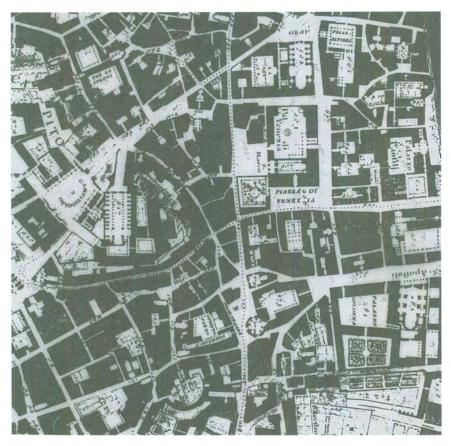


Fig. 15. Situación del Campidoglio Según la Planta de G. B. Nolli (1748). En F. Ehrle, La Piante Maggiori di Roma dei Sec. XVI e XVII Riprodotte in Fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990, VI.

espectáculo "animado" que ofrece la perspectiva lejana del conjunto. Al final de la calle, en primer término, se descubre la línea vertical de la torre del palacio Senatorio. Sin embargo, al avanzar hacia ella, la altura de la torre disminuye, extendiéndose la perspectiva en sentido horizontal. Es el juego del arquitecto, que incorporando distintos elementos, hace que la imagen varíe en función de la posición del espectador. Sólo a causa de sus pasos, los planos se despegan del fondo, revelándose como volúmenes. Finalmente,

quedan a un lado la fachada de ladrillo y la empinada escalera de la iglesia de Aracoeli: ha llegado el momento de emprender el ascenso por la "cordonata".

Semejante preámbulo exige un desenlace espectacular. Este tiene lugar cuando, a mitad del ascenso, se advierte la presencia de una figura humana que avanza desde el centro del Palacio Senatorio. Ante la vista del caminante aparece la estatua ecuestre de Marco Aurelio, que rodeada de una arquitectura de enormes pilastras y cornisas, en medio de la misteriosa estrella del pavimento, nos habla de la grandeza de la "ciudad eterna"<sup>67</sup>.

## La representación de la figura humana

En los primeros diseños arquitectónicos de Miguel Ángel, sus

propuestas se asemejan a una especie de trama sobre la cual despliega su protagonismo la escultura. Ello sucede en el caso de la fachada proyectada entre 1515 y 1520 para la iglesia medicea de San Lorenzo<sup>68</sup>, donde el frente del edificio, por expreso deseo del papa Medici, León X, debía dar albergue a un extenso programa iconográfico de estatuas y frisos esculpidos por el artista (Fig. 16). Lamentablemente, la obra nunca llegó a construirse. De no haberse frustrado su realización, Miguel Ángel habría dejado en aquella



Fig. 16. Miguel Ángel, Estudio para la Fachada de San Lorenzo. Florencia, Casa Buonarroti. En P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Leo S. Olschki, 1962, II, 45 recto, part.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Cfr. V. Mariani, Michelangelo e la facciata di San Pietro, Roma, Fratelli Palombi, 1943, 31.

<sup>68</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, Michelangelo III. The Medici Chapel, New Jersey, Princeton University Press, 1948, 5.





fachada todo un elenco de expresiones del espíritu humano, manifestadas de un modo sensible en la plasticidad de los cuerpos.

Otra es la relación entre la arquitectura y la escultura, dispuesta por Miguel Ángel en el conjunto del Campidoglio. En el año 1539 —fecha del primer testimonio escrito sobre su intervención en el diseño del complejo—el artista había adquirido la suficiente experiencia para enfrentar el diseño arquitectónico con renovado interés. Desde 1520, había realizado diversas reformas en los edificios de la iglesia y la Biblioteca de San Lorenzo, en Florencia (Fig. 17). Entre 1528 y 1530, había llevado a cabo sus encargos militares para las fortificaciones de aquella ciudad. Además, como indican algunos documentos, había estado ocupado en el proyecto de puentes y palacios para algunas poblaciones italianas. Todo ello permitió a Miguel Ángel hacerse cargo de diversos problemas estéticos, funcionales y constructivos, penetrando en la esencia de lo propiamente arquitectónico.

Aún así, es probable que quienes hayan estado en el Campidoglio, coincidan en afirmar que también allí la figura humana conserva un carácter dominante. Su representación escultórica se hace presente ante el espectador desde el primer momento. Y hablar de momentos tiene su justificación, ya que, como sucede con la perspectiva lejana del conjunto, el diseño parece cobrar sentido a partir del movimiento, siguiendo los recorridos previstos por el artista.

Cuando el visitante avanza por la calle hacia el pie del Capitolio, aparece ante sus ojos la conspicua

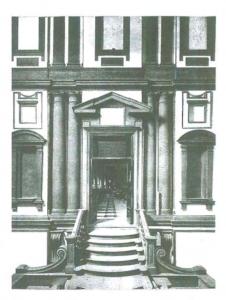


Fig. 17. Miguel Ángel, Puerta de Ingreso a la Sala de Lectura. Florencia. Biblioteca Laurenziana. En W. Wallace, Michelangelo at San Lorenzo, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 172.

silueta de la iglesia de Aracoeli. Aunque el enorme plano de ladrillos de la fachada capta su atención, al recortado perfil medieval le sucede, sin solución de continuidad, el monótono ritmo de las esculturas que coronan los edificios de Miguel Ángel. De ese modo, las estatuas de mármol recuerdan la presencia humana no sólo por su figura, sino también por el ritmo racional de sus intervalos.

Después del ascenso ininterrumpido por la "cordonata", en el que hace su aparición la estatua de Marco Aurelio, quien ingresa en el recinto que definen los palacios debe pasar junto a los Dióscuros, dispuestos a ambos lados del camino. Las gigantescas estatuas de Cástor y Pólux, de pie junto a sus monturas, son un obligado memorial del origen divino de la raza humana. Una vez en la plaza, el empuje centrípeto de los edificios y el efecto centrífugo del pavimento<sup>69</sup>, generan una ilusión de movimiento circular, por la que todo parece girar en torno a la estatua del emperador. Y por delante del plano imponente del Palacio Senatorio, en perfecta simbiosis con la arquitectura de la escalera, las figuras de dos dioses fluviales impregnan de vitalidad la bifurcación del camino, que se abre hacia ambos lados.

Sin embargo, en el Campidoglio, el carácter dominante de la figura humana no es sólo consecuencia de la estratégica ubicación de las esculturas. También contribuye a ello la particular relación que existe entre los elementos escultóricos y los arquitectónicos. La escalera del Palacio Senatorio —una de las pocas partes del conjunto construidas en vida de Miguel Ángel—contiene un interesante ejemplo de ello. En efecto, se observa cierta afinidad formal entre los miembros musculosos de las estatuas, que personifican los ríos Nilo y Tigris, y la figura de los balaustres, que recorren la doble pendiente de la escalera. Las unidades que integran dicha balaustrada, parecen provenir de un proceso de metamorfosis, acaecido a partir del cuerpo de las divinidades.

<sup>69</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto, 126.





Una relación similar, aunque de carácter opuesto, puede observarse en los dos monumentos fúnebres realizados por Miguel Ángel en la Sacristía Nueva, en la ciudad de Florencia. Los elementos del ático que culminan las pilastras de mármol, consisten en una especie de balaustres. En los mismos, la masa se encuentra dispuesta de un modo ascendente, en lugar de la disposición descendente de los balaustres del Campidoglio, acentuando la cualidad "espiritual" que da Miguel Ángel a los cuerpos de las esculturas (Fig. 18).



Fig. 18. Miguel Ángel, Tumba de Juliano de Medici. Florencia, Sacristía Nueva de San Lorenzo. En W. WALLACE, Michelangelo at San Lorenzo, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 80.

El traslado de las formas animadas a las formas de la arqui-

tectura se encuentra en el mismo origen de los órdenes griegos. Está presente en la explicación de Vitruvio acerca del nacimiento del orden jónico y del orden corintio<sup>70</sup>, y Vasari, en el siglo XVI, confirma la tradicional vigencia de aquella asociación<sup>71</sup>. No es de extrañar, por lo tanto, que en la plaza capitolina, la estatua de Marco Aurelio haya sido para Miguel Ángel un referente principalísimo para el diseño arquitectónico. Ello es así, al menos, en lo que comprende la definición de los órdenes clásicos. Las pilastras corintias del orden gigante, tanto por la forma de los capiteles, como por las proporciones de los fustes, parecen reproducir la imagen de hirsuta cabellera y cuerpo poco vigoroso de Marco Aurelio. En cambio, las columnas del orden menor, con sus éntasis exagerados y sus originales capiteles jónicos, constituyen una indudable cita del caballo del emperador.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Cfr. M. L. VITRUBIO POLIÓN, Los diez libros de Arquitectura, Madrid, Alianza, 1995, 160-163.

 $<sup>^{71}</sup>$  Cfr. G. Vasari, Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, El Ateneo, 1945, I, 34.

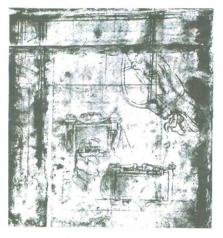


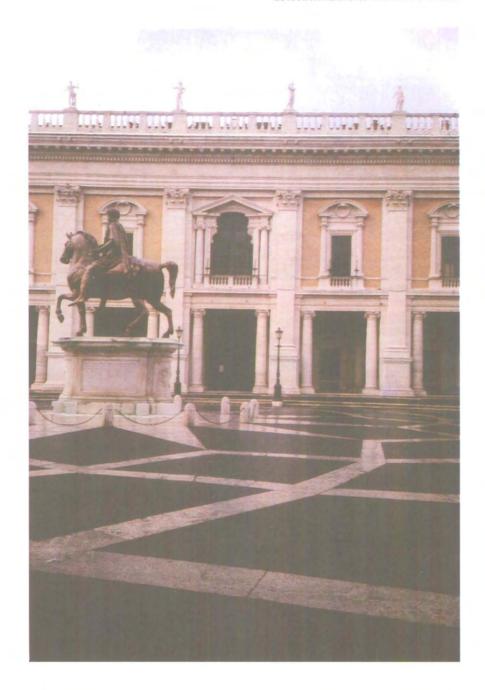
Fig. 19. Miguel Ángel, Reverso de la Lámina 106 A de Casa Buonarroti, Florencia. En P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, 169 verso.

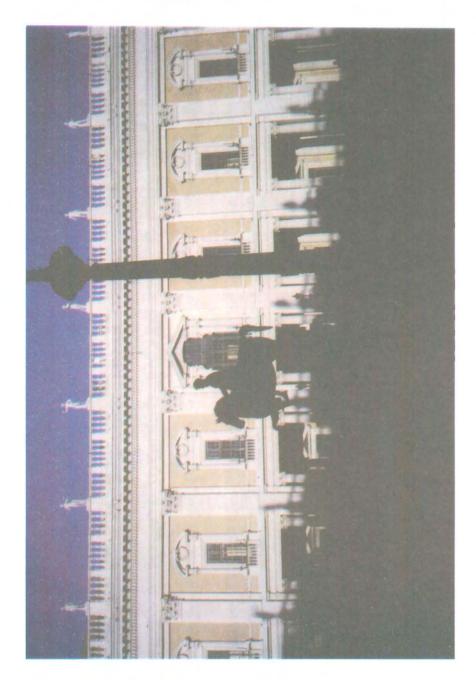
Particularmente expresivo del método de diseño de Miguel Ángel, resulta el caso que presenta el reverso de la lámina 106 A de Casa Buonarroti<sup>72</sup> (Fig. 19). Allí se observa cómo el artista se sirve, en su proceso creativo, no sólo de formas humanas, sino también de animales y objetos estrechamente vinculados a la vida del hombre. La mencionada lámina muestra el detalle de los arreos de un caballo, a partir de los cuales el artista accede a la original definición de las ventanas de la puerta Pía.

En el Campidoglio, además de ese tipo de asociaciones utilizadas para el diseño de algunos elementos, Miguel Ángel determinó una serie de relaciones visuales para ser captadas por la mirada del caminante, a fin de sugerir ilusión de movimiento en la arquitectura. Por ejemplo, debido a la altura del pedestal de mármol de la escultura de Marco Aurelio, que es también obra del Buonarroti, existe una correspondencia visual entre la línea horizontal del cuerpo del caballo y la línea conformada por los balcones y la cornisa, que divide las plantas de los palacios laterales. En dicha relación, la ilusión de movimiento aparece reforzada por la sucesión ininterrumpida de ventanas, acentuando la velocidad del jinete, que avanza sobre Roma.

En una carta suya al cardenal Rodolfo Pío da Carpi, Miguel Ángel manifiesta que el diseño de elementos arquitectónicos a partir de formas

P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo, Florencia, Leo S. Olschki, 1962, I, 210-211. Cfr. Ibidem. Tavole, II, 169 verso, TAV. CCLXXV. Otro ejemplo de diseño de capiteles a partir de figuras humanas y de animales se encuentra en J. WILDE, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio, London, The Trustees of the British Museum, 1953, 4-5. Cfr. Ibidem, V, 3 verso.





humanas integra un aspecto esencial de su método de trabajo. La misma arroja nuevas luces sobre el carácter "antropomórfico" que está presente en la arquitectura del Campidoglio:

Cuando una planta tiene partes diversas, todas aquellas que son semejantes en cualidad y cantidad deben adornarse del mismo modo y de una misma manera; e igualmente las correspondientes opuestas. Pero cuando la planta cambia totalmente de forma, no sólo es lícito, sino necesario, cambiar los adornos anteriores, y también en sus correspondencias; y los centros siempre quedan libres para hacer lo que se quiera; así como la nariz, que está en el centro de la cara, no está obligada ni a uno ni a otro ojo, pero una mano está obligada a ser como la otra, y un ojo como el otro, por respeto de los lados y de sus correspondencias. Pues es cosa cierta que los miembros de la arquitectura dependen de los miembros del hombre. Quien no ha sido o no es buen maestro de figuras, y sobre todo de anatomía, no puede entender de ello<sup>73</sup>.

La relación entre la arquitectura y los miembros del cuerpo humano resulta especialmente notable en los primeros trabajos de Miguel Ángel. Así, la observación detenida de los dibujos que corresponden a su obra arquitectónica más temprana, permite advertir distintos ejemplos de asociaciones fantásticas, que el artista utiliza para la definición de bases, capiteles y cornisas<sup>74</sup> (Fig. 20). En cambio, en los dibujos realizados entre 1541 y 1564 para el diseño de sus obras romanas, dicha relación no resulta tan evidente<sup>75</sup>. Sin embargo, puesto que la citada carta de Miguel Ángel

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Quando una pianta à diverse parte, tucte quelle che sono a un modo di qualità e quantità ànno a essere adorne in un medesimo modo e d'una medesima maniera; e similmenti i lor riscontri. Ma quando la pianta muta del tucto forma, è non solamente lecito, ma necessario, mutare del tucto ancora gli ador(na)menti, e similmente i lor riscontri: e e' mezzi sempre son liberi come vogliono; sì come il naso, che è nel mezzo del viso, non è obrigato né all'uno né a l'altro ochio, ma l'una mana è bene obrigata a esere come l'altra, e l'uno ochio come l'altro, per rispecto degli lati e de' riscontri. E per(ò) è cosa certa che le membra dell'architectura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e masimo di notomia, non se ne può intendere. M. BUONARROTI, Il Carteggio di Michelangelo, V, 123.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Cfr. D. SUMMERS, Michelangelo and the Language of Art, 149.

<sup>75</sup> Por obras romanas de arquitectura de Miguel Ángel debe entenderse aquellas diseñadas por el artista después de 1534, año de su radicación definitiva en Roma.

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



Fig. 20. Miguel Ángel, Anverso de la Lámina 233 F. Florencia, Uffizi. En P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, I recto.

también presente en los dibujos realizados para los frescos de la bóveda de la Sixtina (1508-1512). En dichos dibujos es frecuente la representación de rostros humanos levemente inclinados hacia abajo, trabajados con efectos de intenso claroscuro, en los que destacan las líneas de sombra horizontales producidas por las cejas, la base de la nariz y la barbilla (Figs. 21 y 22). Se trata de una relación sutil por la que, de algún modo, la arquitectura evoca la figura humana.

fue escrita poco antes del año 1560, es lógico suponer que en sus realizaciones del último período romano, la relación entre los miembros de la arquitectura y los miembros del cuerpo humano permanece, al menos, en las intenciones del artista.

En ese sentido es posible advertir que, en las pronunciadas cornisas de los palacios capitolinos y del palacio Farnese, pervive una preferencia de Miguel Ángel por los efectos de claroscuro, que está



Fig. 21. Miguel Ángel, Lámina 47 F. Florencia, Uffizi. En P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, 22.

Algunos de los folios conservados, en los que el artista ha esbozado parte de sus proyectos arquitectónicos, contienen simultáneamente figuras de hombres o mujeres, que por sus posturas, sugieren cierta relación respecto



Fig. 22. Miguel Ángel, 14412 F. Florencia, Uffizi. En P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, Lámina 147 recto, part.

de la representación, no resulta posible deducir si se trata de la escalera del Palacio Senatorio o de la escalera del jardín superior del Cortile del Belvedere, pero una cuestión de fechas induce a pensar que se trata de la escalera del Palacio Senatorio. En efecto, según Vasari, la escalera del Belvedere fue diseñada por Miguel Ángel entre 1550 y 1551<sup>77</sup>, mientras que el primer pago referido a la construcción de la escalera y registrado en el libro de cuentas de la fábrica del Campidoglio corresponde al año

de la arquitectura representada. Este último es el caso del folio 19 F de la colección de la Casa Buonarroti<sup>76</sup> (Figs. 23 y 24). En ambas caras del folio, ocupan la mayor parte algunos bocetos realizados para el proyecto de la tumba de Cecchino Bracci, fallecido en 1544, cuya tumba fue pobremente ejecutada por Francesco da Urbino en la iglesia de Aracoeli. Además, el folio presenta, tanto en el anverso como en el reverso, los trazos rápidos del dibujo de una escalera de doble rampa. Por lo esquemática

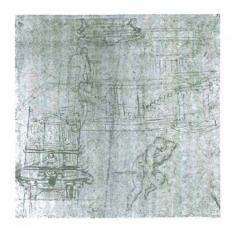


Fig. 23. Miguel Ángel, Anverso Lámina 19 F. Florencia, Uffizi. En P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, 150 recto.

Cfr. P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua Scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo, I, 188 y ss. Cfr. Ibidem Tavole, II, 150 verso y recto, TAV. CCXLIII-CCXLIX.
 Cfr. G. VASARI, Le opere di Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, Le Lettere, 1998, VII, 228.

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

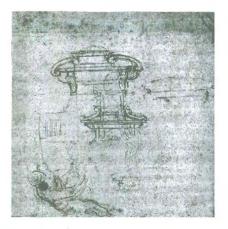


Fig. 24. Miguel Ángel, Reverso del Folio 19 F. Florencia, Uffizi. En P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, 150 verso.

1547<sup>78</sup>, fecha más cercana al diseño del monumento fúnebre de Cecchino.

También en ambas caras de la misma lámina, aparecen sendas figuras desnudas y dispuestas en poses similares. El desnudo del anverso fue identificado por Steinmann con una figura del Juicio Final, realizado entre 1536 y 1541. Se trata de aquella que tira hacia arriba de otras, mediante un rosario. Ciertamente, las dos figuras guardan gran parecido entre sí, aunque la representación del fresco se orienta

en el sentido contrario al que corresponde a la figura del folio. Dicha atribución, efectuada por Steinmann en 1905, ha sido, sin embargo, puesta en duda por Frey, Thode, Tolnay y Dussler. Del mismo modo, el desnudo del reverso, fue identificado por Tolnay, como una de las figuras de la Crucifixión de San Pedro, de la capilla Paulina, pintada entre 1545 y 1550, suposición que es apoyada también por Dussler<sup>79</sup>.

Sin desdecir la opinión de Tolnay acerca del desnudo del reverso y teniendo en cuenta la disposición de los dibujos en la lámina en cuestión, interesa destacar la relación que sugiere la figura desnuda con respecto al esquema de la escalera (Fig. 25). En primer lugar, que muy próxima a la representación frontal de la escalera, la figura humana se orienta, en cambio, en sentido ortogonal. Dicha ortogonalidad se encuentra subrayada por la disposición de los hombros y de una serie de líneas paralelas que, conformando los rasgos del rostro y el tórax del musculoso personaje, convergen en un

<sup>78</sup> Cfr. J. ACKERMAN, Catálogo de las obras de Miguel Ángel, en La arquitectura de Miguel Ángel, 321.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Cfr. P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua Scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo, I, 189.

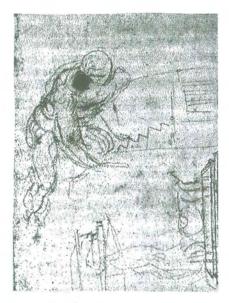


Fig. 25. Miguel Ángel, Desnudo del Reverso del Folio 19 F. Florencia, Uffizi. En P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florencia, Olschki, 1962, II, 150 verso, part.

punto situado sobre el eje central del esquema de la escalera. La figura, a su vez, se apoya sobre dos planos situados a distinta altura. Un plano inferior sirve de apoyo a la pierna derecha. Otro superior, sobre el que descansan la rodilla izquierda y las palmas de ambas manos, coincide con el plano visto en perspectiva, sobre el que se sitúa la base de la doble escalera. De este modo, el dibujo en cuestión bien puede interpretarse como una metáfora gráfica, con la que Miguel Ángel o alguno de sus ayudantes, representó el futuro Palacio Nuevo del Capitolio, entonces en proyecto.

Dejando a un lado las mencionadas suposiciones, de

acuerdo con lo señalado anteriormente sobre la representación de la figura humana en el Campidoglio, es posible concluir que dicha representación se encuentra allí realizada según dos modos distintos. Por una parte, debido a la ubicación estratégica de las esculturas y a la relación que existe entre la figura de las mismas y el diseño de los elementos arquitectónicos. Por otra parte, debido a la interpretación antropomórfica que Miguel Ángel hace de la arquitectura, la cual resulta especialmente explícita en sus dibujos.

Acerca de dicho sentido antropomórfico, James Ackerman sostiene que en el caso de la arquitectura de Miguel Ángel, se trata de una cualidad que no proviene de una relación abstracta o cuantitativa con el cuerpo humano, sino de la expresión vital que el artista otorga a su obra<sup>80</sup>. Ackerman afirma

<sup>80</sup> Cfr. J. ACKERMAN, La arquitectura de Miguel Ángel, 31.

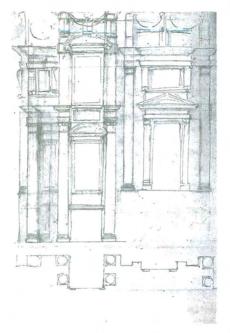


Fig. 26. Miguel Ángel, Elevación y Planta para una Tumba. Florencia, Casa Buonarroti. En M. Hirst, Michelangelo and his Drawings, Londres, Yale University Press, 1989, fig. Col. 4.

que Miguel Ángel concibe sus edificios como seres vivos, dotándolos de una unidad funcional que denomina *orgánica*<sup>81</sup>.

Esta teoría queda reforzada con la observación de los dibujos de arquitectura que integran la producción tardía del artista (Fig. 26). La mayoría de los mismos está hecha a pulso, aunque también se conservan algunos realizados con regla. Con excepción del esquema de la planta de la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, se trata de estudios de composición de partes de edificios. Los elementos componentes, provenientes del repertorio clásico, se articulan entre sí para formar una unidad de carácter orgánico. Incluso, los múltiples

trazos sobrescritos con los que el dibujante intenta resolver el diseño, confirman esa interdependencia entre las partes, asimilable a la que tiene lugar en los cuerpos vivos.

Ackerman sostiene que, debido a la unidad orgánica de la obra de Miguel Ángel, su contemplación da lugar a una relación intuitiva, en la que el espectador aplica la propia experiencia física al reconocimiento de la realidad contemplada:

Al pensar los edificios como organismos, el concepto de diseño arquitectónico pasó de ser estático, determinado por un sistema de proporciones predeterminadas, a dinámico, en el que los elementos

<sup>81</sup> Cfr. Ibidem, 26.

se integran por la sugerencia de su fuerza muscular. [...] Al contrario que en la arquitectura del siglo XV, en la que se requería del observador un cierto grado de meditación intelectual para poder apreciar sus relaciones simbólicas, la arquitectura de Miguel Ángel habría de sugerir la identificación inmediata de nuestras funciones fisiológicas con las del edificio<sup>82</sup>.

Efectivamente, la experiencia directa de la obra de Miguel Ángel en el Campidoglio permite advertir que el "antropomorfismo" de su arquitectura no se limita a la representación figurativa del cuerpo humano, sino que guarda relación con la continuidad interna de la obra. Más precisamente, con la percepción de una unidad proveniente de la continuidad o interdependencia de las partes, en la que se representa algún movimiento, que sugiere la presencia de un ser vivo. Aún así, es preciso destacar que, junto a dicha expresión de vida "orgánica", en el Campidoglio se encuentran otros elementos expresivos, que hacen sospechar que la metáfora del cuerpo vivo, utilizada por Ackerman, podría resultar insuficiente.

### La unificación del conjunto

Con frecuencia se ha considerado la Plaza de Pienza, diseñada a mediados del Quattrocento por Bernardo Rossellino, como un antecedente urbanístico del Campidoglio (Fig. 27). En ambos conjuntos, el arquitecto

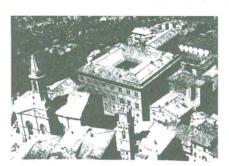




Fig. 27. Vista y Planta de la Plaza de Pienza. En L. BENEVOLO, Historia de la arquitectura del Renacimiento, Madrid, Taurus, 1972, I, 223.

<sup>82</sup> Ibidem, 33-35.

define una plaza de planta trapezoidal para controlar todos los edificios que la conforman. También en los dos casos, el espacio acotado de la plaza continúa visual y físicamente en otro espacio de mayor escala, situado por detrás del edificio principal<sup>83</sup>. Sin embargo, a ambos conjuntos corresponde un resultado espacial diferente. Mientras que los edificios de Pienza son autónomos, unidos solamente por la proximidad física, los palacios capitolinos fueron diseñados por Miguel Ángel en función de la integridad del conjunto<sup>84</sup>.

Otro antecedente de intervención urbana de interés para el tema en estudio, es el plan de Ferrara, de Biaggio Rossetti. El mismo fue concebido a fines del Quattrocento, cuando, ante el crecimiento de la ciudad y por razones de seguridad, se decidió la construcción de una nueva muralla para incorporar la parte nueva al casco primitivo. Teniendo en consideración que Miguel Ángel viajó a Ferrara en 1529 y conociendo la capacidad de observación y continuo deseo de aprender del maestro<sup>85</sup>, no parece arriesgado sospechar que el plan aplicado en aquella ciudad, influyera también en sus convicciones urbanísticas. En ese caso, no se trataría de un traslado de figuras semejantes, sino de la imitación de una actitud de diseño, en la que, como indica Zevi, se evita *el racionalismo abstracto y el empirismo banal de lo espontáneo*<sup>86</sup>. Dos alabanzas que bien pueden ser aplicadas a la obra del artista en el Campidoglio.

En el contexto renacentista de la época, resulta llamativa la sensibilidad de Miguel Ángel para reconocer las exigencias que devienen de la presencia del hombre real en la obra. Refiriéndose al proyecto del artista para la Biblioteca Laurenziana, Tolnay destaca la innovación que supone, afirmando que por primera vez en la historia del arte, el interior de una biblioteca no se contempla como aplicación de las ideas de la arquitectura religiosa, sino en cuanto concepto que se corresponde con la función que tiene atribuida<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Cfr. L. BENEVOLO, op. cit., 228.

<sup>84</sup> Cfr. B. ZEVI, Rinascimento-Manierismo, Roma, Newton, 1995, 24.

<sup>85</sup> Cfr. A. CONDIVI, op. cit., 107.

<sup>86</sup> B. ZEVI, op. cit., 30.

<sup>87</sup> C. DE TOLNAY, Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto, 109.

La disposición atenta del artista para captar la complejidad de factores que intervienen en el problema real, potencia su capacidad de producción como proyectista. Debido a ello, para una mejor comprensión de la expresión artística propuesta por Miguel Ángel en el Campidoglio, conviene detenerse a considerar las condiciones poco favorables con las que el arquitecto debió contar para la realización de su proyecto. Las decisiones del Buonarroti adquieren mayor sentido con el conocimiento de la pluralidad de circunstancias en las que fueron tomadas.

Para dar unidad al conjunto capitolino, Miguel Ángel tuvo que afrontar serias dificultades, provenientes del estado y disposición de las construcciones existentes (Fig. 28). El edificio del Senado, construido en el siglo XII sobre las ruinas del antiguo Tabularium, había sido objeto de sucesivas reformas parciales. De acuerdo con el modelo de palacio comunal de Italia del norte, ofrecía el aspecto de una fortaleza medieval. Contaba con gruesas torres de piedra almenadas en sus esquinas y un campanario elevado sobre el lado izquierdo de la fachada. El Palacio de los Conservadores, de menor altura, había sido edificado durante el Quattrocento. Como era usual en la época, la planta inferior de la fachada presentaba una galería de columnas y arcos de medio punto. Al mal estado de las construcciones, se sumaba el hecho de que los ejes longitudinales de ambos edificios determinaban entre sí un

ángulo de ochenta grados. Sin embargo, como destaca Ackerman, ello no fue un obstáculo para que Miguel Ángel dotara de unidad al dispar conjunto:

Una irregularidad que hubiera dejado sin recursos a un arquitecto de menor imaginación fue el catalizador que impulsó a Miguel Ángel a emplear una planta trapezoidal, desarrollando a partir de

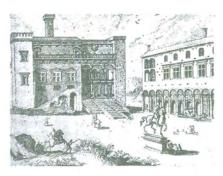


Fig. 28. H. Cock, Grabado de la Plaza del Campidoglio (1544-1545). En M. TITTONI, La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, Pisa, Pacini. 1994, 75.

esta figura geométrica los demás elementos del proyecto; logra controlar de manera tan magistral esta potencial desventaja que parece totalmente intencional 88.

Para dar una respuesta adecuada a los diversos requisitos del programa, Miguel Ángel realizó una síntesis sorprendente (Fig. 29). Dentro del trapecio definido por los tres palacios trazó un óvalo, logrando reunir en una única figura las expresiones de espacio central y de tensión longitudinal. Un tipo de figura que hasta entonces no había sido utilizado en plantas de edificios, aunque se encuentra un antecedente de planta oval en la cámara funeraria del proyecto inicial de Miguel Ángel para la tumba Julio II y en algunos dibujos de Baldassarre Peruzzi<sup>89</sup>. Aun así, como también señala Ackerman, en el caso del Campidoglio, lo más digno de destacar no radica

tanto en la originalidad como en lo atinado de la solución adoptada: una figura estructurante que jerarquizara el centro donde habría de situarse la estatua, sin contrarrestar, no obstante, el eje longitudinal de la plaza y de la propia estatua<sup>90</sup>.

A fin de obtener un desarrollo de límites simétricos en la plaza, Miguel Ángel dispuso la construcción de un tercer edificio, idéntico al de su proyecto para el Palacio de los Conservadores. El mismo, construido en el siglo XVII, fue llamado Palacio Nuevo. Las fachadas de los dos palacios fueron

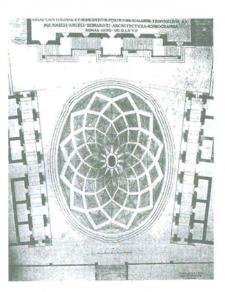


Fig. 29. Étienne Du Pérac (1525-1604), Grabado Publicado por B. Faleti, 1567. Roma. En J. ACKERMAN, La arquitectura de Miguel Ángel, 141.

<sup>88</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 143.

<sup>89</sup> Cfr. C. TESSARI, Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico, Milán, Electa, 1995, 69.

<sup>90</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 149-150.

resueltas por Miguel Ángel en dos cuerpos únicos, integrados por la disposición de un orden gigante. Aunque el arquitecto mantuvo la conformación del cuerpo inferior mediante galerías, reemplazó los arcos por pórticos de líneas rectas, a la manera de la arquitectura trilítica que está presente en los Foros. En el Palacio Senatorio Miguel Ángel transformó la planta inferior en un basamento de piedra de aparejo regular. Contra el plano frontal del basamento y sobre el eje central del edificio, el artista apoyó la escalera doble que conduce hasta la entrada principal del palacio. El trazado de los dos cuerpos restantes fue resuelto como en los otros palacios, utilizando un orden gigante.

De este modo, sirviéndose de algunas fórmulas provenientes de la arquitectura clásica, el Buonarroti dio unidad al conjunto, estructurando su percepción y haciéndolo fácilmente legible<sup>91</sup>.

Entre los documentos gráficos conocidos, los que proporcionan la información más completa acerca del diseño de Miguel Ángel para el Campidoglio, son los grabados del dibujante francés Étienne Dupérac, publicados por Faleti poco tiempo después de la muerte del artista<sup>92</sup> (Figs. 30 y 31). El dibujo de la fachada del Palacio de los Conservadores se corresponde con el aspecto actual de la fachada

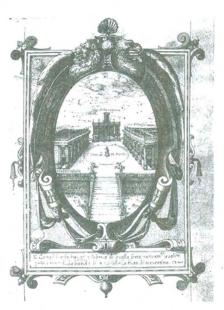


Fig. 30. Étiene Du Pérac, Perspectiva del Campidoglio (1569). En Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac, Milán, Silvana, 1990, 69.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Cfr. J. LORDA, Las raices de la arquitectura y el diseño tradicionales, en Situación: diseño, Bilbao, Servicio de estudios BBV, 1996, II, 72.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Dichos grabados consisten en una planta del conjunto de 1567 y un par de perspectivas, de 1568 y 1569, de las cuales la segunda no es más que una corrección de la primera. También publicado por Faleti, ha llegado a nosotros un alzado de un sector de la fachada de los Conservadores.

### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

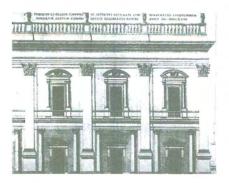


Fig. 31. Étienne Du Pérac (1525-1604), Grabado Publicado por B. Faleti, 1568. Roma. En J. Ackerman, La arquitectura de Miguel Ángel.

construida; en cambio, no sucede lo mismo en el caso del Palacio Senatorio, que después de la muerte de Miguel Ángel, ocurrida en 1564, sufrió numerosas modificaciones.

La continuidad del diseño de Miguel Ángel en el Palacio de los Conservadores se explica porque la construcción de su pórtico tuvo comienzo en 1563<sup>93</sup>. Al morir Miguel Ángel, acababan de ser levantadas

las dos primeras pilastras del extremo occidental. Desde entonces, se hizo cargo de la construcción Giacomo Della Porta, que había colaborado desde el principio en la dirección de las obras del palacio<sup>94</sup>.

Otro fue el caso del Palacio Senatorio. La primera noticia que se tiene acerca de la intervención de Miguel Ángel en el mismo data de fines de 1547, cuando el acta de los Conservadores registra una valoración de la obra realizada en el Palacio Senatorio para eliminar la logia medieval, reconstruir la torre de la esquina derecha y reconstruir la escalera 15 No mucho más que esos trabajos fueron ejecutados en vida del artista en relación con este palacio. Debido a los cambios introducidos posteriormente en su fachada, se encuentra una mayor aproximación a la solución prevista por Miguel Ángel en la perspectiva de Dupérac, que lo que es posible deducir de su aspecto actual.

En la representación de Dupérac, el Palacio Senatorio, perfectamente simétrico, posee dos torres laterales que se proyectan por delante de la

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> De ese mismo año consta un pago a Della Porta por la realización de unas maquetas en madera de la cornisa y de un capitel, para el edificio de los Conservadores. En 1568, Faleti publicó el mencionado grabado de la fachada, en el que aparece, además, el dibujo de las puertas del cuerpo inferior.

<sup>94</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, op. cit., 126.

<sup>95</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 321.

línea frontal del edificio, como efectivamente se observa en la fachada construida. De acuerdo con lo anunciado por Vasari<sup>96</sup>, el proyecto muestra que la fachada debía constar de dos cuerpos revestidos en travertino, muy similares entre sí, descansando sobre un basamento de piedra. Al igual que en el caso de los palacios laterales, la fachada del Palacio Senatorio, debía estar articulada en los dos cuerpos superiores por un único orden gigante de pilastras y culminar con una gran cornisa, con balaustrada y remate de esculturas. En esta fachada no estaba prevista la construcción de un orden menor, pero sí la presencia del juego de líneas verticales y horizontales, adosadas a los entablamentos y a las pilastras a modo de resalto, como en los otros palacios. También en ambos cuerpos, debían sucederse las ventanas con frontones alternados, de tamaño y forma semejantes a las ventanas del Palacio de los Conservadores. En el eje central del edificio, el arquitecto había situado la torre de la campana, de proporciones diferentes a la actual y con el borde superior almenado. Su aspecto medieval hubiera sido, posiblemente, un recuerdo de la importancia que tuvo dicha campana durante la Edad Media, cuando al sonido de la misma se convocaba al pueblo a reunión. Otro elemento curioso del grabado lo constituye el edículo, sumamente original para la época, situado sobre la tribuna a la que se accede por la escalera de doble rampa.

Entre las reiteradas modificaciones sufridas por el diseño de Miguel Ángel para esta fachada, la más substancial se debió principalmente a una decisión del Senado, que determinó la construcción de un salón de doble altura en el "piano nobile" del palacio. Dicha transformación, que tuvo lugar entre 1573 y 1574, obligó a Della Porta a replantear el diseño, sustituyéndolo por la forma actual. Tampoco fue construido el edículo previsto, ni el edificio revestido con travertino. En 1577, el viejo campanario fue destruido por un rayo y se construyó el actual siguiendo un diseño de Martino Longhi, que se aparta de la propuesta original. Finalmente, en 1588, delante de la escalera, se agregó la fuente, diseñada por Matteo da Città di Castello.

<sup>96</sup> Cfr. G. VASARI, op. cit., II, 422.

A pesar de las modificaciones que afectan de modo particular a la fachada del Palacio Senatorio, el conjunto capitolino no ha perdido su unidad, de la que proviene la fuerza expresiva que le diera su autor. Como afirma Ackerman, ello guarda relación con el profundo conocimiento de Miguel Ángel acerca de la realidad en la que debía intervenir. Un conocimiento que permitió al artista el planteamiento correcto de los problemas, convirtiendo las determinaciones reales en punto de partida para su creatividad.

Como consecuencia, la unidad de la obra no depende de la correcta terminación de sus detalles, sino que se encuentra presente en las primeras decisiones con las que el artista organiza el diseño. Eso lleva a sospechar cuán importante resulta el papel de la sensibilidad para captar y reconocer la realidad exterior en la puesta en marcha de la creatividad artística. Una creatividad que se expresa de un modo libre, y por tanto personal, en la materialidad de la obra.

### La propuesta alegórica

El conocimiento profundo de la realidad sobre la que le corresponde actuar, hace posible a Miguel Ángel establecer una continuidad entre la obra y su entorno, tanto físico como cultural. Para dar cabida a dicha continuidad, en su diseño del Campidoglio, el artista, además de atender a un programa urbanístico y funcional, incorpora ciertos elementos de origen cultural, que responden a fines puramente estéticos.

En ese sentido, la arquitectura del Campidoglio asume muchos de los consejos que se encuentran en el **Trattato di Architettura** de Filarete, que Miguel Ángel tuvo oportunidad de conocer en casa de los Medici<sup>97</sup>. En

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Antonio Averlino, conocido como Filarete, fue un artista florentino del Quattrocento, que trabajó también en Roma y Milán en contacto con los humanistas y artistas de aquellas ciudades. Su tratado, escrito en lengua vulgar, consiste principalmente en la descripción de la ciudad ideal que, como homenaje a su protector, Francesco Sforza, el autor denomina Sforzinda. El Campidoglio aparece mencionado por Filarete en el primer libro de su obra, como una de las maravillas construidas por los antiguos. Cfr. A. AVERLINO DETTO IL FILARETE, Trattato di Architettura, Milano, Il Polifilo, 1972, I, 32.



# ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



dicho tratado, de amplia repercusión en la teoría artística del Renacimiento, el autor presenta un modelo de ciudad ideal, llamada Sforzinda. Su descripción, en un relato de carácter fantástico, presenta algunas características que fueron incorporadas por Miguel Ángel en su obra del Campidoglio.

Así, tal como hubiese sido del gusto de Filarete, los edificios del conjunto capitolino están realizados a la manera antigua, asimilándose en sus partes y organización a las formas del cuerpo humano<sup>98</sup>. También en la distinción jerárquica que corresponde al Palacio Senatorio, Miguel Ángel sigue el dictado del teórico renacentista, que recomienda diferenciar los edificios de manera que cualquiera pueda entender bien —por sus medidas, proporciones y cualidad— a qué están destinados<sup>99</sup>. Y sobre todo, en la concepción unitaria del conjunto, manifestada por la simetría axial y la continuidad formal de las tres fachadas que delimitan la plaza, el Campidoglio remite a la imagen de ciudad ideal del autor del tratado.

La disposición de la plaza capitolina, que a modo de terraza ofrece una vista lejana de Roma, contribuye a la consecución de aquella imagen. De Angelis d'Ossat describe poéticamente la visión de quien contempla la ciudad desde la plaza:

[...] Percibimos una luz de colina que brota de la larga balaustrada del lado que cae sobre la ciudad y de los huecos dejados entre los edificios, huecos que recalcan el efecto de altura y a través de los cuales deja sentir también su palpitar la Naturaleza 1000.

El Campidoglio parece estar concebido como un mirador situado en una ciudad "ideal", desde donde se contempla la ciudad real de Roma. Abajo, entre las abigarradas viviendas del pueblo, destacan los palacios de las familias más poderosas y la enorme cúpula de San Pedro. Allí se

<sup>98</sup> Ibidem, 211-241.

<sup>99</sup> Ibidem, 63-64.

<sup>100</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, La arquitectura, En Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, 343.

entremezclan los poderes, las vidas de los ciudadanos y todas las manifestaciones cambiantes de la naturaleza. Arriba, el diseño de Miguel Ángel, sin dejar de asumir los requisitos concretos de la realidad, hace a estos compatibles con ciertas características, que dan al conjunto la imagen de una ciudad "ideal".

En la obra del Campidoglio, el artista encontró una oportunidad para plasmar en la materia, la imagen de una sede de gobierno concebida según las exigencias de un universo "ideal". Se trata de una elección libre, que podría estar inspirada en una figura alegórica de origen platónico. Como es sabido, dichos elementos neoplatónicos estuvieron presentes en la formación del artista<sup>101</sup>. La imagen, a su vez, podría estar relacionada con la afinidad de Miguel Ángel por los ideales republicanos. En efecto, durante el medioevo, el Capitolio fue el escenario principal de la lucha por la reinstauración de la República romana y Miguel Ángel, que acababa de sufrir la derrota republicana en Florencia, no permanecería ajeno a los sentimientos patrióticos que evocaba el sitio.

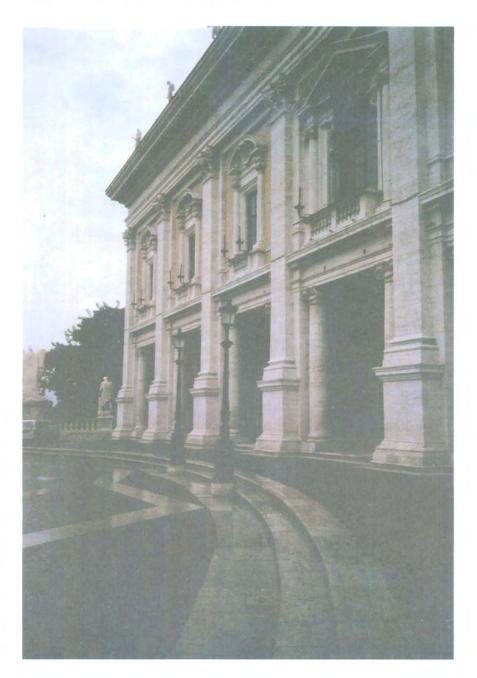
En realidad, como en cualquier representación cuya significación no ha expuesto de modo explícito el artista, toda interpretación no pasaría de ser una mera conjetura. En el Campidoglio, Miguel Ángel ha dejado el camino abierto al juego imaginativo del espectador. Un juego que trasciende también la significación alegórica. Al recorrer el conjunto, el espectador reconoce que existe otra dimensión expresiva más profunda e inefable, capaz de colmar sus necesidades perceptivas, intelectuales y morales. Una dimensión cuyo reconocimiento exige una aproximación fenomenológica a la obra.

#### El uso libre de los órdenes clásicos

Quien visita la plaza del Campidoglio advierte que en la fachada de los palacios, debido a los contrastes de claroscuro que provocan sus partes

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> C. DE TOLNAY, The youth of Michelangelo, Princeton, Princeton University Press, 1969, 10.





salientes y entrantes, prima un fuerte carácter escultórico. De algún modo, el diseño conserva la superficie del bloque original del que surge el edificio, aparentando un desvelamiento progresivo de la forma 102. Remitir al espectador al bloque original, de modo que la forma resultante permanezca virtualmente contenida en el mismo, como señala Gombrich, es algo propio de la escultura de Miguel Ángel:

[...] Miguel Ángel trató siempre de concebir figuras como si se hallaran contenidas ya en un bloque de mármol en el que trabajaba; su tarea en cuanto que escultor, como él mismo dijo, no era sino la de quitarle al bloque lo que le sobraba, es decir, suprimir de él lo necesario hasta que aparecieran esas figuras contenidas en sus entrañas. De este modo, la simple forma de un bloque quedaba reflejada en el contorno de las esculturas, y estas, encajadas dentro de un lúcido esquema por mucho movimiento que el cuerpo pudiera tener 103.

También Ackerman, en la explicación de su tesis sobre la cualidad antropomórfica de la arquitectura de Miguel Ángel, se refiere a su diseño de los órdenes como a una búsqueda de cierta cualidad escultórica, relacionada con otra nota característica de su obra, que es la ilusión de movimiento. El autor afirma que allí donde sus contemporáneos dibujarían perfiles para determinar la relación adecuada entre canal y toro, Miguel Ángel quería evocar la fuerza física<sup>104</sup>.

En efecto, Miguel Ángel utilizó en su arquitectura el lenguaje de los órdenes clásicos tomándose notables libertades. Es posible advertir esa actitud del Buonarroti, en unos dibujos (Fig. 32) realizados hacia 1516, en los que se reproducen partes de algunos monumentos romanos del códice Coner: Refiriéndose a los mismos, Berti sostiene que Miguel Ángel se atenía en todo momento, para hacer sus copias, a un método personal y sumario, cambiando el punto de vista y eliminando los detalles del

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> A. CHASTEL, Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico, Madrid, Cátedra, 1982, 328.

<sup>103</sup> E. H. GOMBRICH, La historia del arte, 313.

<sup>104</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 35.



Fig. 32. Miguel Ángel, Capiteles, Láminas 87 A, 56 A y 83 A de Casa Buonarroti, Florencia. G. En De Angelis D'Ossat, *La arquitectura*, Miguel Ángel. Artistapensador-escritor, Teide, Barcelona, II, 1968, 332.

frío álbum que le servía de modelo 105. También Benvenuto Cellini, en su tratado sobre el arte, admirando la creatividad del orden compuesto de Miguel Ángel, afirma del mismo que está realizado de modo diferente al de los antiguos, y es tan bello, tan cómodo y tan útil como imaginarse pueda106. Con cierta ironía, el tratadista del siglo XVI da a entender que el diseño de Miguel Ángel, aunque no sigue las proporciones indicadas por Vitruvio, consigue las notas señaladas por el autor del De architectura como distintivas de la perfección de este arte.

En su magistral descripción del complejo capitolino, Ackerman destaca el hecho de que los órdenes diseñados por Miguel Ángel para el Palacio de los Conservadores, cumplen simultáneamente una función decorativa y estructural. Así, aunque, en una primera mirada podría deducirse que las pilastras del orden mayor, son utilizadas por el artista para conseguir el acento vertical que equilibra la tensión horizontal de la cornisa superior,

<sup>105</sup> L. BERTI, op. cit., 104.

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> B. CELLINI, Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura, Madrid, Akal, 1989, 198.

Ackerman demuestra cómo, debido a la función portante que en esta obra desempeñan los elementos verticales, Miguel Ángel debió de utilizar todo su ingenio para disminuir, en lugar de aumentar, el peso visual de los mismos:

Las cargas se concentran sobre pesadas masas de cantería, desde los cimientos hasta la cornisa, en las que se labran las pilastras. Para rebajar la importancia de estas masas, Miguel Ángel pretende aparentar que tan sólo las pilastras son portantes. El resto de la fábrica del pilar, a ambos lados de las pilastras, lo disimula como si fueran bandas verticales decorativas: recubriendo con elementos horizontales en relieve que las hagan parecer discontinuas, y aplicando sobre los paramentos encima de las ventanas, una banda horizontal de la misma dimensión, de tal modo que las superficies remetidas del pilar se lean como parte de un marco superpuesto<sup>107</sup>.

Para responder a las exigencias estructurales, el arquitecto incorpora a la fachada las columnas del orden menor, que adosadas a las pilastras, soportan la carga de los dinteles monolíticos del primer nivel. En el caso de las pilastras del Palacio Senatorio, a las que compete sólo una función decorativa, la propuesta formal que muestran los grabados de Dupérac es llamativamente más sencilla.

Las pilastras del Palacio de los Conservadores son similares a las que utilizó Bramante en el Cortile del Belvedere (Fig. 33). Una obra que, por sus características y por la época en que fue realizada, bajo algunos aspectos, es un antecedente del proyecto de Miguel Ángel para el

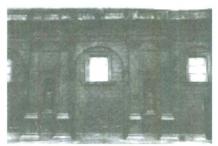


Fig. 33 Bramante, Detalle del Patio Superior del Belvedere. En G Spagnesi, Progetto e architetture del linguaggio classico (XV-XVI secolo), Jaca Book, Milán, 1999, 180

<sup>107</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 156.

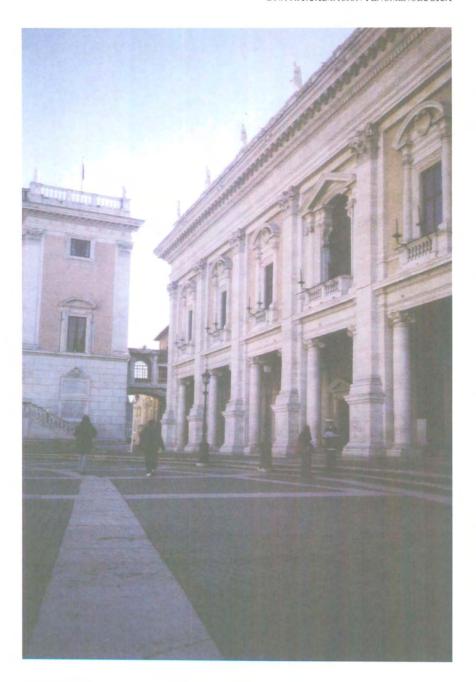
Campidoglio<sup>108</sup>. En ambos ejemplos, el frente del fuste de las pilastras está conformado por un plano liso, que contrasta con el naturalismo de los capiteles corintios, en los cuales el movimiento de las hojas de acanto da lugar a vistosos juegos de claroscuro. Pero, también en ambos casos de pilastras, es diferente el efecto plástico producido por el diseño de uno y otro arquitecto. Las pilastras del Campidoglio son proporcionalmente más esbeltas que las del Belvedere. Su altura equivale a diez veces la sección del fuste, lo cual resulta una proporción adecuada para la esbeltez propia el orden corintio. Sin embargo, debido a la descomunal altura del entablamento del Palacio de los Conservadores, la apariencia de las pilastras resulta demasiado endeble.

El revestimiento de travertino acentúa el efecto mencionado. Las líneas de textura, dispuestas en sentido horizontal, continúan hacia ambos lados sobre los pilares, tornando difusos los límites de las pilastras. En cambio, a la altura de las bases, la superficie de los fustes se pliega, ganando rigidez y definición. En las bases de las pilastras, las molduras dan consistencia material a nuevas líneas horizontales, que generan líneas escalonadas de sombra, de distinta intensidad. Finalmente, las bases descansan sobre pedestales de mayor sección, en los que la rectitud de las verticales expresa la solidez que requiere su función estructural.

Ackerman se refiere al uso que hace Miguel Ángel de la textura de los materiales, incluyendo su cualidad tectónica en el juego de fuerzas del diseño:

Miguel Ángel saca ventaja de la textura de los materiales en su deseo de lograr un máximo contraste entre los elementos utilizados para expresar fuerza o tensión y las superficies neutras de los muros. De

<sup>108</sup> El esquema que Bramante plantea en el palacio vaticano del Belvedere constituye otro importante antecedente del proyecto de Miguel Ángel para el Campidoglio. Bramante diseña el patio del Belvedere como una plaza estructurada según un eje central longitudinal, en el que sitúa la circulación principal, vinculando distintos niveles de terrazas. También, como en el Campidoglio, los límites laterales de la "plaza" del Belvedere están definidos por pórticos y el eje central culmina en la parte más elevada con un elemento de desarrollo vertical. Cfr. A. BRUSCHI, Bramante, Bilbao, Xarait, 1987, 195.









forma sistemática reduce al mínimo las peculiaridades de los materiales superficiales como el estuco y el ladrillo, mientras que talla y acaba los elementos plásticos para evocar —incluso exagerar— la cualidad y la textura de la piedra<sup>109</sup>.

Particularmente llamativo resulta el diseño de las columnas del orden menor. Su éntasis pronunciado contrasta con las líneas rectas, predominantes en los demás elementos verticales de la estructura. El contraste principal se produce en relación con las pilastras del orden mayor. Mientras que las líneas rectas y la figura simple de los fustes de las pilastras aluden a un universo racional, el desarrollo curvilíneo de los fustes de las columnas acusa la acción de la ley de gravedad, remitiendo al orden de los seres sensibles.

Las columnas pertenecen al orden jónico, pero la relación que resulta de su altura, equivalente a poco más que siete veces su diámetro, les otorga un aspecto excesivamente fuerte para dicho orden. Contrariamente a lo que sucede con el orden mayor, las columnas del orden menor, en cuanto a grosor y resistencia, aparentan superar lo estrictamente necesario. En consecuencia, la relación entre ambos órdenes es captada por el espectador como una compensación de esfuerzos, en la que el orden menor contribuye a incrementar la escasa rigidez de las pilastras.

Los capiteles de las columnas resultan de la combinación de elementos dóricos, jónicos y corintios. Las volutas son de inspiración jónica, pero se inclinan hacia el eje central de la columna, asemejándose a formas provenientes del reino animal. Un festón une ambas volutas, generando un motivo similar al que, aunque de mayor tamaño y realizado con distintos fines, utiliza Miguel Ángel en la Puerta Pía. De Angelis d'Ossat encuentra un antecedente muy próximo al diseño de dichos capiteles en los ya citados dibujos 56 A, 83 A y 87 A, que se conservan en la colección de Casa Buonarroti<sup>110</sup>. Y los mismos elementos son utilizados en los capiteles de

<sup>109</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 37-38.

<sup>110</sup> Cfr. G. DE ANGELIS D'OSSAT, op. cit., 337.

algunas ventanas del ábside de San Pedro. Sin embargo, en todos los casos, las distintas proporciones dan lugar a diferentes resultados expresivos.

Tanto el Palacio de los Conservadores como el Palacio Nuevo, se elevan sobre un basamento corrido de tres escalones, de los cuales, los dos inferiores se adelantan y definen el perímetro del óvalo central de la plaza. Además, cada columna o pilastra del conjunto posee su propio pedestal, de diferentes proporciones y características según se trate del orden mayor o menor. Los pedestales, ya sean por su propia forma o por repetición, contribuyen a acentuar la dirección horizontal de las fachadas, principalmente definida por la cornisa que corona los edificios.

Los entablamentos de ambos órdenes poseen una estructura similar, dividida en tres partes aproximadamente iguales. Constan de un friso recto, sin decoración y un arquitrabe constituido por fajas horizontales, definidas por molduras mayores que están separadas entre sí por junquillos, filetes y pequeños talones. Las molduras producen finas líneas de sombra que contrastan con la superficie lisa del friso. También en dichos entablamentos, el diseño de las partes componentes se orienta hacia la búsqueda de efectos de luz y sombra y la acentuación de la tensión horizontal.

Los entablamentos de los dos órdenes culminan en una corona con dentículos, muy saliente en el caso de la cornisa del orden mayor. Sin embargo, la diferencia entre dichos entablamentos no proviene exclusivamente de una variación de tamaño. En el entablamento superior se produce, en realidad, una verdadera "distensión" de los elementos que conforman el entablamento inferior. De modo semejante a lo que sucede con el crecimiento físico de los seres animados, el entablamento del orden menor posee el germen de las formas que alcanzan su perfecto desarrollo en el entablamento del orden mayor.

Tal como la cornisa del Palacio Farnese, construida en 1547, las cornisas de los palacios capitolinos, diseñadas a la manera de las cornisas de los palacios florentinos, resultan un verdadero alarde tecnológico para la época.

Además de sus grandes dimensiones, la cornisa del orden mayor atrae la atención del espectador por su juego de líneas de luz y de distintos tonos de sombra. La prominente corona produce una línea de sombra gruesa y oscura, de bordes dentados en la parte inferior. También dicho tema, la línea de sombra discontinua, se encuentra presente en ambos órdenes. En la cornisa del orden

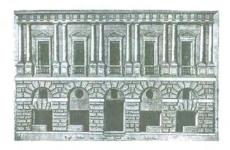


Fig. 34. Donato Bramante, casa de Rafael en Roma. En G. Spagnesi, Progetto e architetture del linguaggio classico (XV-XVI secolo), Jaca Book, Milán, 1999, 165.

menor, como un efecto producido por los dentículos, mientras que, en la cornisa del orden mayor, se debe al uso de pequeñas ménsulas.

Las fachadas de los edificios capitolinos guardan cierta relación con el diseño de Bramante para la Casa de Rafael (Fig. 34). En la fachada del Palacio de los Conservadores, los elementos que emparentan ambos proyectos con mayor evidencia, son los balcones. Pero, como en el caso de las pilastras, el diseño de Bramante queda sometido a un juego de tensiones, generado por la disposición formal de los elementos y acentuado por los efectos de luz y sombra, producidos por los mismos.

En el cuerpo superior del Palacio de los Conservadores y separadas por las pilastras del orden mayor, se sitúan siete ventanas a las que corresponden los balcones. Después de la muerte de Miguel Ángel, Giacomo Della Porta, sin interrumpir la continuidad prevista por el Buonarroti, jerarquizó el eje central del palacio mediante la colocación de un amplio ventanal en el centro de la fachada.

La ventana fue uno de los elementos arquitectónicos más a menudo caracterizados por el Buonarroti con rasgos antropomórficos. Ello puede comprobarse principalmente en ejemplos tempranos, como es el caso del edículo de la capilla de los santos Cosme y Damián, construido en Castel



Fig. 35. Miguel Ángel, Ventana "Inginocchiata" (arrodillada). Florencia, Palacio Médici. En G. ARGAN-B. CONTARDI, Michelangelo architetto, Electa, Milán, 1990, 90.

Sant'Angelo en 1514; también en las ventanas "inginocchiate" de la planta baja del Palacio Medici (Fig. 35), de 1517, que Vasari atribuye al diseño de Miguel Ángel<sup>111</sup>. Sin embargo, en los proyectos arquitectónicos realizados posteriormente por Miguel Ángel, las ventanas no aparentan ser tan evidentemente deudoras de las formas del cuerpo humano. Su expresividad se encuentra más relacionada con el carácter escultórico y unitario de la composición, en la que se privilegian los efectos de perspectiva y el juego de fuerzas de acción y reacción entre sus partes.

En el Palacio de los Conservadores, las ventanas se sitúan en el segundo cuerpo del edificio, en el centro de los intervalos que definen las pilastras, sobre el fondo neutro de un paramento de ladrillos. Una línea horizontal que coincide con el límite superior de los balcones recorre toda la fachada, con excepción de las interrupciones que producen las pilastras del orden mayor y el ventanal de Della Porta. Los lados de los balcones conforman los pedestales sobre los que apoyan pequeñas columnas. Estas son, en realidad, medias columnas, adosadas a la moldura que constituye el marco de las ventanas. Sobre las columnas se sitúa el entablamento y sobre este, un frontón curvo de aspecto ligero, seccionado en el interior y coronado por una moldura de escasa sección. Su forma es similar a la de los frontones de las ventanas del ábside de San Pedro, que están situadas sobre el lado convexo. Tiene también un antecedente más temprano, en los edículos dispuestos sobre las puertas de la Sacristía Nueva de San Lorenzo.

<sup>111</sup> Cfr. G. VASARI, Le opere di Giorgio Vasari, VII, 191.





Sobre el eje central de la ventana y pendiente de la parte superior del frontón, Miguel Ángel colocó una concha de grandes proporciones. El peso de la concha, que contrarresta la ligereza del frontón, equilibra el empuje vertical de las medias columnas. Se trata de un artificio del arquitecto, que atendiendo a la percepción de la gravedad de los cuerpos, relaciona los elementos componentes haciendo que sugieran exceso o defecto de fuerzas. De ese modo, la arquitectura expresa tensiones asimilables a esfuerzos musculares, que en su referencia a la corporeidad del espectador, hacen que este se involucre en el juego del artista.

Como se ha señalado respecto de lo acostumbrado por Miguel Ángel en el diseño de aberturas, en las ventanas del Palacio de Conservadores también se advierten efectos de perspectiva. En ellas, el extremo superior de los marcos se encuentra situado por debajo de los capiteles de las pequeñas columnas laterales. A este detalle se añaden, de una parte, el retroceso del entablamento y de la parte inferior del frontón, en la zona del intercolumnio; de otra, la disposición oblicua de las molduras del marco. Son determinaciones del diseño con las que el arquitecto busca crear ilusión de profundidad, incrementando la sensación visual de distancia entre la obra y el espectador.

Las ilusiones visuales presentes en la obra de Miguel Ángel no constituyen un fin en sí mismas, sino que resultan expresivas de una instancia espiritual. Así, los efectos de perspectiva creados a partir de las aberturas, hacen referencia a una relación sujeto-objeto, que tiene lugar entre el espectador y el edificio en cuestión. En dicha relación, el sujeto, que es el mismo ser humano, representa una constante, mientras que el objeto varía de acuerdo con el carácter o la función propia de cada edificio. En el caso del Palacio de los Conservadores, un edificio destinado a ser sede del gobierno de la ciudad, un incremento de la sensación visual de distancia resulta apropiado a las reglas del decoro.

De modo semejante, en los edificios del Campidoglio, las tensiones que expresan los elementos de la arquitectura no son una mera representación de las leyes de la estática<sup>112</sup>. Por el contrario, en dicha expresión, el artista da lugar a lo sorprendente, y debido a que dichas leyes resultan sensiblemente reconocibles por el espectador común, la disposición sorprendente de los elementos evoca la acción de un ser provisto de libertad.

Como ya se ha visto, por la repetición de los componentes arquitectónicos y la disposición de numerosas líneas continuas, en la fachada del Palacio de los Conservadores y del Palacio Nuevo predomina la ilusión de movimiento horizontal. El hecho de que el friso se encuentre despojado de toda decoración contribuye a acelerar dicha tensión, también sugerida por el vuelo de la cornisa sobre las esquinas del edificio. Por otra parte, el remate de las pilastras con esculturas enfatiza la tensión vertical, indicando su continuidad hacia arriba. La fachada del palacio queda así convertida en una figura, que aunque consta de un comienzo determinado, se abre hacia un crecimiento indefinido.

El Palacio Senatorio, en el que Miguel Ángel privilegia la tensión vertical, contiene parcialmente la tensión horizontal que los otros palacios imprimen al conjunto. Para conseguirlo, el arquitecto ubica la abertura del ingreso principal en el centro de la fachada, que exalta con las diagonales ascendentes que conforman la escalera y con la torre del campanario. A ello contribuye también la articulación de la planta del edificio, con el leve avance de las torres laterales.

Los efectos de tensiones horizontales y verticales mencionados, en los que se integran las demás decisiones del diseño, son parte de aquello que hace sospechar que la metáfora del "organismo vivo", utilizada por Ackerman, resulta insuficiente para referirse a las intenciones estéticas del Buonarroti. Si bien es cierto que en la arquitectura del Campidoglio se reconoce la referencia al cuerpo del espectador en la representación de tensiones semejantes a las que

<sup>112</sup> Cfr. J. ACKERMAN, op. cit., 33.

produce el sistema muscular y nervioso de un cuerpo vivo, también hay en la obra una alusión a la condición espiritual del hombre. En consecuencia, el reconocimiento de los elementos arquitectónicos que integran el conjunto conduce a una conclusión más radical, relacionada con la dimensión espiritual y libre de la vida humana.

### La incorporación de elementos lúdicos

En el complejo capitolino, el visitante percibe la presencia de lo sorprendente y lo novedoso a través de diversas características del diseño. Una de esas características, que se encuentra en el Palacio de los Conservadores y en el Palacio Nuevo, consiste en la compensación de esfuerzos entre el orden mayor, en el que las pilastras resultan un tanto endebles y el orden menor, cuyas columnas aparentan excesiva robustez. Es también motivo de sorpresa el aspecto zoomórfico de las columnas, situadas en un entorno de aparente rigor clasicista, así como el tamaño gigantesco de las conchas que ocupan gran parte de los frontones de las ventanas y que a pesar de ser sólo un motivo decorativo, intervienen de modo terminante en el juego de fuerzas que se libra en los marcos.

Todas estas decisiones de diseño revelan cierto carácter lúdico, que se extiende en realidad a todo el conjunto. En efecto, la velada alusión a la persona de Marco Aurelio en las pilastras, el traslado de las formas musculosas de los dioses fluviales a las curvas de los balaustres, además del hecho de que convivan en un mismo ámbito esculturas humanas de distinta escala, suman un número de ingredientes suficientes como para sospechar que en el Campidoglio, tiene lugar un orden que escapa del dominio de lo predeterminado.

El gusto de Miguel Ángel por lo fantástico, algo que se desprende de la observación de su obra artística, es confirmado por Francisco de HOLANDA en sus **Diálogos Romanos**. El autor portugués pone en boca del artista una defensa del diseño grotesco, al que considera compatible con las



Fig. 36. Detalle de Ornamento con máscara, Heinrich Aldegrever, Alemania, s. XVI.

exigencias del decoro<sup>113</sup>. Se trata de una afirmación que, debido a su relación con la expresión artística del Campidoglio, requiere de alguna explicación.

El grotesco (Fig. 36), reconocido como categoría estética desde el siglo XVI, se distingue por ser una producción fantástica, en la que la representación de criaturas cuya apariencia transgrede el orden natural, adquiere el sentido de un juego desconcertante y con frecuencia, evocador de *un fondo oscuro* y siniestro 114. El término "grotesco", utilizado en un primer momento en relación con el arte ornamental, fue

adoptado posteriormente por la literatura para referirse a lo cómico, lo feo, o la acción absurda que produce estremecimiento. Se trata de una representación misteriosa, en la que *aquello que irrumpe sigue siendo inaprensible, inexplicable e impersonal*<sup>115</sup>. Aunque las acepciones de lo grotesco varían según las épocas y los países, siempre se refieren a una representación artística que genera desorientación.

Gombrich destaca su carácter de signo enigmático, cuya presencia evoca la sabiduría olvidada de antiguas culturas<sup>116</sup>. Es probable que dicho carácter fuese el predominante a fines del siglo XV, puesto que entonces

<sup>113</sup> Cfr. F. DE HOLANDA, Dialogos em Roma, Lisboa, Horizonte, 1984, 58.

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> W. KAYSER, Lo grotesco. Su configuración en pintura y en literatura, Buenos Aires, Nova, 1964, 19.

<sup>115</sup> Ibidem, 225.

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Madrid, Debate, 1999, 281.

tuvo lugar el descubrimiento de las grutas de la Casa Dorada de Nerón, en las que se encontró ese tipo de ornamentación fantástica. Desde luego, en Florencia, donde la producción literaria y filosófica de la ciudad creó un clima favorable al interés arqueológico, el gusto por las representaciones de motivos enigmáticos provenientes de la Antigüedad, tuvo un importante centro de irradiación.

Según la tradición, fue Donatello quien organizó el museo de los Medici, ocupándose de la búsqueda y restauración de antigüedades. Las mismas, que principalmente consistían en jarrones, camafeos, medallas y monedas, además de lápidas y esculturas, fueron albergadas en los jardines porticados de los palacios. La afición de los señores de la ciudad fue compartida por los humanistas florentinos, de modo que durante el Quattrocento, casi no quedó estudio sin adornar con estatuillas o medallas antiguas<sup>117</sup>. Fue el ambiente cultural de la juventud de Miguel Ángel y el que probablemente fascinara al artista durante su estancia en el palacio de Vía Larga.

La contraposición de Vitruvio entre norma clásica y licencia e irracionalidad, referida a la ornamentación de los edificios<sup>118</sup>, tuvo gran trascendencia en la historia del arte occidental, dando lugar a célebres discusiones desde el medioevo hasta fines del siglo XVIII. La condena de Vitruvio a los excesos provenientes de la fantasía tiene su paralelo en las primeras líneas del Ars poetica<sup>119</sup> de Horacio (65-8 a. de C.), una de las principales fuentes teóricas de los humanistas del siglo XVI. Horacio, citando una antigua frase, alude a la facultad común para pintores y poetas, de dar existencia artificial a los seres que provienen de la fantasía<sup>120</sup>. Sin embargo, con términos propios de la retórica, también recomienda que dicha licencia sea utilizada con moderación, evitando los excesos que contrarían las normas de la razón. Aunque Horacio no rechaza el uso de la fantasía, somete su uso al dictado de la razón. Por ello, las mencionadas

<sup>117</sup> Cfr. A. CHASTEL, op. cit., 60.

<sup>118</sup> VITRUVIO, op. cit., 274.

<sup>119</sup> Cfr. HORACIO, Sátiras. Epístolas. Arte poética. Madrid, Cátedra, 2000, 1-15.

<sup>120</sup> Pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequas potestas. Ibidem, 9-10.

palabras del poeta, que contienen cierta ambigüedad de significado<sup>121</sup>, fueron interpretadas en general como una confirmación de lo expresado por Vitruvio. Es decir, como una afirmación de la necesidad de someter la obra de arte a normas objetivas.

En el siglo XVI, como en la Antigüedad, la autoridad de Vitruvio no fue igualmente acatada por todos los artistas. Cellini, en su Tratado de Arquitectura, recuerda el caso de Baldassarre Peruzzi, el pintor y arquitecto senés que trabajó en Roma con Rafael y fue maestro de Sebastiano Serlio. Adhiriendo a lo dicho por Peruzzi, afirma Cellini del mismo que habiendo reunido una buena cantidad de estos diversos estilos, acostumbraba a decir que Vitruvio no había escogido el más bello, dado que no era ni pintor ni escultor y ello le hacía desconocer lo más bello y admirable de este arte<sup>122</sup>. También Serlio, en el libro IV de su Tratado de Arquitectura publicado en 1537, alaba la costumbre de Peruzzi de representar "ficciones" en la ornamentación de sus obras, señalando que con ello el artista no solamente ponía fuerza al edificio al parecer con aquel tan fundado y macizo ornamento, mas le enriquecía en gran manera de presencia y autoridad 123.

El grotesco se caracteriza por ser un adorno fantástico, que combina con un sentimiento agudo del capricho y del juego, las apariencias de las especies, lo vivo y lo inanimado, lo vegetal y lo animal, lo bestial y

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> Según lo afirmado por Francisco de Holanda, Miguel Ángel entendía que las palabras de Horacio no debían interpretarse como una negación de la licencia que corresponde al artista, sino como la confirmación de su derecho a utilizarla libremente, teniendo cuidado de no contradecir las exigencias del decoro. Cfr. F. DE HOLANDA, Diálogos em Roma, Lisboa, Horizonte, 1984, 58.

<sup>&</sup>lt;sup>122</sup> B. CELLINI, Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura, Madrid, Akal, 1989, 198-199.

<sup>123</sup> Ilqual volendo ornare col pennello alcune facciate di palazzi in Roma, al tempo di Giulio II fece di sua mano in quelle alcune cose finte di marmo, cioè sacrifici, battaglie, historie, e architetture: le quai non solamente mantegono gli edifici sodi, e ordinati: ma gli arricchiscono grandemente di presentia. S. SERLIO, Todas las obras de arquitectura y perspectiva, Oviedo, Editorial del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, IV, 191. Traducción de J. GARRIGA, en Fuentes y documento para la historia del arte, Barcelona, GG, 1983, IV, 371.

lo humano, en incesantes metamorfosis<sup>124</sup>. A este tipo de mensaje se adaptan perfectamente las formas naturales, que no poseen la rigidez de la pura geometría. Gombrich afirma que el elemento lúdico constituye un componente esencial del diseño grotesco, que combina las formas según leyes propias, situadas entre la realidad y la pura fantasía:

Un juego casi sistemático con formas humanas que sólo es permisible porque las criaturas representadas no son enteramente humanas. [...] El audaz contenido está excusado por el virtuosismo de la forma. La propia simetría [...] tiene un efecto de enmascaramiento, y la repetición vacía al motivo individual de su carga emocional al convertirlo en un patrón 125.

Y acerca de los fines estéticos que el artista persigue con la aplicación del arte grotesco, añade Gombrich:

Lo que anteriores estilos de decoración, sobre todo el arabesco, habían conseguido mediante la intrincación y la complejidad del "patterning", el nuevo estilo lo logró a través de mera variedad, de la sensación de que allí hay más de lo que el ojo pueda llegar a abarcar 126.

Miguel Ángel utilizó en sus obras, con frecuencia, elementos provenientes del arte grotesco. En sus esculturas, a menudo incluye



Fig. 37. Miguel Ángel, Detalle de la Escultura de Baco. Florencia. En A. Condivi, The Life of Michelangelo, Oxford, Phaidon, 1976, 23.

<sup>124</sup> A. CHASTEL, op. cit., 331.

<sup>125</sup> E. H. GOMBRICH, op. cit., 279.

<sup>126</sup> Ibidem, 279.

necesitarían veinticinco hombres para buscar a quienes se hubiesen

escondido dentro, y difícilmente los encontrarían; así sería129.

El tono exagerado con que en ocasiones se expresa Miguel Ángel en sus cartas, también aparece en su arquitectura. En las obras proyectadas durante el último período romano, el artista continuó utilizando máscaras y ornamentos grotescos, sin que hubiese un cambio cualitativo en el uso de este tipo de decoración. Así, en las fachadas del patio del Palacio Farnese, los frisos se conforman por series de máscaras definidas a modo de esquema. En cambio, en las aberturas se suceden otras realizadas con mayor detalle. También la cúpula de San Pedro contiene máscaras que recuerdan las gárgolas de las catedrales góticas. Y en el Campidoglio, la cabeza pequeña de un hombrecillo se repite en cada uno de los capiteles de las columnas. En cambio, en la Porta Pia reaparece el uso de la máscara única, que expresa de modo simbólico, el carácter personal de la figura a la cual acompaña.

Con respecto a las obras de arquitectura florentinas, en las obras romanas sí tiene lugar un cambio cuantitativo en el uso de la decoración grotesca. En la arquitectura proyectada para la ciudad de Roma, Miguel Ángel utilizó este tipo de ornamentos en menor proporción que en los edificios de Florencia. Sin embargo, como se evidencia en el diseño del Campidoglio, el carácter lúdico y fantástico impregna igualmente toda la composición.

Una influencia indudable en la arquitectura romana de Miguel Ángel fue la obra de Bramante<sup>130</sup>. A pesar de que la relación personal entre ambos artistas fue poco amistosa, Miguel Ángel admiró la obra de Bramante. De

<sup>129</sup> E non solo questo, ma per sé non à ancora lume nessuno; e tanti nascondigli fra di sopra e di socto, scuri, che fanno comodità grande a 'nfinite ribalderie: come tener segretamente sbanditi, far monete false, impregniar monache e altre ribalderie, in modo che la sea, quando decta c(h)iesa si serrasi, bisognierebbe venti cinque uomini a cercare chi vi restassi nascosi dentro, e con fatica gli troverrebono, in modo starebbe. M. BUONARROTI, Il Carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, S.P.E.S, 1979, IV, 251.
130 Donato Bramante, nacido en Urbino, trabajó como arquitecto a las órdenes del romano pontífice —Julio II y León X— entre 1505 y 1514.

ella extrajo importantes enseñanzas que aplicó principalmente en los trabajos realizados después de 1546; al suceder a Sangallo en la dirección de las obras ordenadas por Paulo III <sup>131</sup>. Junto a ello, la evolución que presenta el uso de los órdenes en la arquitectura de Miguel Ángel, está probablemente relacionada con la maestría adquirida por el artista en los trabajos realizados en la Sacristía y la Biblioteca de San Lorenzo.

El encargo del proyecto de la Biblioteca lo recibió Miguel Ángel de Clemente VII, en 1523 y las obras comenzaron pocos meses más tarde <sup>132</sup>. Todo el juego sutil que en el vestíbulo de la Laurenziana despliegan las molduras, proviene de cuidados estudios acerca de los efectos de luz y de sombra, de las tensiones que se generan entre los elementos, de la producción de sensaciones de movimiento y reposo, de predominio y subordinación (Fig. 17). En 1533 el Papa da permiso a Miguel Ángel para que se traslade de Florencia a Roma siempre que deje solucionada la terminación de la decoración y de la escalera <sup>133</sup>. Llegado este punto de desarrollo de las obras de la Laurenziana, no puede dudarse que el arquitecto había alcanzado plena madurez en el dominio de los órdenes. Por ese motivo, tampoco sorprende que dicha maestría se haya manifestado en sus obras romanas con una expresión de acabada unidad.

Sin embargo, el carácter lúdico y fantástico de la tradición grotesca es uno de los ingredientes que integra la arquitectura de Miguel Ángel en todas sus épocas. Un carácter que deviene de la creación de elementos y situaciones no abarcables desde un punto de vista puramente técnico; que remiten a la acción de un artífice que no se somete a reglas predeterminadas. El carácter lúdico de la arquitectura del Campidoglio proviene de la disposición libre de los distintos elementos, en los que el espectador percibe la presencia de un orden que no es lógico o abstracto sino vital.

<sup>131</sup> Cfr. A. BRUSCHI, Bramante, Bilbao, Xarait, 1987, 265.

<sup>132</sup> Cfr. J. ACKERMAN, op. cit., 307.

<sup>133</sup> Ibidem, 308.

## La continuidad como clave expresiva

Como se ha dicho anteriormente, quien por la vía de Aracoeli se dirige al Capitolio, descubre al final de la calle la línea vertical de la torre, que conforme el espectador avanza disminuye en altura, mientras el plano horizontal del Palacio Senatorio se extiende hacia los lados. De repente, al entrar "en escena" la fachada de ladrillo de la iglesia de Aracoeli, el plano horizontal se descompone en elementos diversos que definen un espacio interior. Ante la mirada del espectador cercano, las estatuas de los Dióscuros, que en una vista lejana quedaban confundidas con el basamento del palacio, se separan del fondo y adquieren volumen, mientras los palacios laterales, haciéndose visibles, miden la distancia que separa las esculturas del Palacio Senatorio.

No es mera casualidad que el cambio desde la percepción inicial del plano, a la percepción volumétrica de los elementos, coincida con la aparición de la iglesia de Aracoeli ante la mirada del espectador. Entre los edificios de mayor relevancia arquitectónica que integran el barrio Campitelli, la iglesia es el que se encuentra más próximo al conjunto del Campidoglio. Se trata de un edificio construido en el siglo XIII, sobre los cimientos de la antiquísima basílica de Santa Maria in Campidoglio. Su fachada medieval, típicamente romana, está conformada por un plano de ladrillo sin revocar, apenas perforado por las aberturas. La parte de la fachada que corresponde al sector de la nave central, más elevada, culmina en una línea horizontal. Hay en toda la fachada de Aracoeli, un predominio del plano y de la línea recta. Una circunstancia que no fue ignorada por Miguel Ángel a la hora de pensar en su propio proyecto.

En efecto, al caminar cuesta arriba por la "cordonata", se advierte que los elementos integrantes de la arquitectura presentan una evolución desde las formas rectas hacia las curvas. Ello sucede, por ejemplo, con las placas de travertino que conforman los pasamanos de la "cordonata". Al llegar a la plaza, son las mismas placas, en versión curva, las que definen los escalones del óvalo central y la estrella del pavimento. También en los

palacios, las pilastras de travertino del orden mayor aparecen como una serie sucesiva de líneas rectas, mientras que habiendo penetrado en la piel del edificio, el orden menor y las ventanas incorporan a las fachadas formas cóncavas y convexas.

En el conjunto capitolino existe una verdadera dualidad referida al uso de las formas rectas y las formas curvas, que guarda relación con la distancia que separa al observador de su objeto. Sólo después de haber ascendido por la "cordonata", el visitante adquiere conciencia del protagonismo de las líneas curvas en el proyecto, que contemplado desde una distancia mayor, parecía estar exclusivamente definido por superficies y líneas rectas. Dicha dualidad pone de manifiesto una distinción de niveles de percepción, en función de los cuales el arquitecto decide la evolución de las formas, que a su vez relaciona con la cualidad espacial buscada. Así, un primer nivel diseñado para la contemplación del espectador lejano, se caracteriza por la definición de tensiones horizontales y verticales, mediante el uso de planos y líneas rectas. Y un segundo nivel, diseñado en función del espectador próximo, se distingue por el predominio de las líneas curvas, que dan al espacio un movimiento circular<sup>134</sup>.

El diseño de Miguel Ángel para el Campidoglio tiene principio en una constante atención a la mirada del espectador, que recorre la obra. En función de dicha mirada el artista genera continuidades, que vinculan su obra con el entorno. Por el contrario, aquello que el artista decide excluir de la unidad

L'M El arquitecto Joaquín Lorda, basándose en un estudio de Gombrich acerca de la percepción visual (Cfr. E. H. GOMBRICH, op. cit., 95 y ss.), distingue la presencia de tres niveles de "ideación y percepción" en los edificios de tradición clásica: Esos niveles se reflejan, de hecho, en planos de escalas diferentes, que pretenden definir su forma, en los distintos estratos en que será percibida. [...] Aunque no puede darse una regla indefectible, en la mayor parte de los casos cabe distinguir por lo menos tres niveles. Existe un primer nivel que da la forma general, el tipo del edificio: una iglesia, un palacio. Puede llamarse a este nivel "configuración genera"l, con diversos modelos. Existe un segundo nivel, que atiende a organizar algunas zonas especialmente importantes. y lo llamaré "esquemas compositivos", con diversos esquemas. Un tercer nivel añade la posibilidad de destacar elementos significativos, dar importancia a los dominantes, armonizar el conjunto. Este es el nivel, más a menudo, del detalle ornamental, con diversos motivos. J. Lorda, Las raíces de la arquitectura, 73.

de la obra, aparece como deliberadamente extraño a la misma. Así es como De Angelis interpreta el caso de las escalinatas laterales que conducen al convento de Aracoeli y a Monte Caprino, cuyo diseño contrasta como algo ajeno al conjunto:

Miguel Ángel dejó que surgieran a la vista, detrás de los dos palacios, las escalinatas laterales, por las que se sube al convento de Aracoeli y a Monte Caprino, aunque haciéndolas depender del ámbito civil. Los pórticos de piedra piperina que las rematan no están ornados con emblemas sacros, según era de esperar, por ejemplo, tratándose de la entrada de un convento; fueron construidos muy pronto—entre los años 1544 y1553— por artistas extraños a la órbita del Buonarroti. Sus tecturas grisáceas y muy sencillas, sin resalto y de aéreas proporciones, en contraste con las obras miguelangescas, parecen todavía más convencionales y remotas, deliberadamente desentendidas y casi ajenas del todo a la esencia del conjunto, cual si fuesen evanescentes fondos de frescos o marginales perspectivas pintadas<sup>135</sup>.

La continuidad que Miguel Ángel establece entre la obra y su entorno no va en detrimento de la unidad interna, que define la identidad de la misma. Ello puede advertirse en la solución del artista para el ingreso al Campidogio, en el que se sigue un esquema semejante al de la escalera de Aracoeli.

La escalinata de mármol de la iglesia de Aracoeli fue construida en el año 1348, después de una terrible peste que soportó la ciudad. Según la tradición, correspondió al tribuno Cola di Rienzo el honor de ser el primero en transitarla<sup>136</sup>. Hasta 1911, año en que se realizó el monumento a Vittorio Emanuelle, el arranque de la escalera estaba situado en la plaza de Aracoeli, una pequeña plaza originada por el ensanchamiento de un extremo de la entonces llamada vía Capitolina, ubicada sobre el eje menor que atraviesa la colina. La calle, situada sobre el trazado de la actual vía de Aracoeli, conducía hasta el Forum Alteriorum, plaza próxima al palacio Venecia y a

<sup>135</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, op. cit., 344.

<sup>136</sup> Cfr. V. GOLZIO-G. ZANDER, Le chiese di Roma dall' XI al XVI secolo, Bolonia, Cappelli, 1963, 85 y ss.



111

está presente en el diseño de la plaza. Con ese fin, el artista establece ciertas relaciones entre los elementos componentes, que influyen en la percepción espacial del conjunto. Así, la escalinata medieval de Aracoeli, al permitir contemplar el juego de tensiones diagonales entre los palacios, en

el que se integra el movimiento circular en torno a la escultura de Marco Aurelio, ofrece las vistas más interesantes del Campidoglio.

No es de extrañar que el artista haya tenido en cuenta para su diseño, aquellos puntos de contemplación que, por su posición y altura, ofrece la escalera. Miguel Ángel fue un escultor, que al actuar como arquitecto habitualmente pensaba en un observador en movimiento, resistiéndose a visualizar los edificios desde un punto fijo<sup>138</sup>. Aunque solía componer sus obras dando preferencia a un ángulo de visión, no desatendía el resto, como es posible apreciar en la escultura de Baco, encargada para colocarse en medio de un jardín<sup>139</sup>. Se trata de una actitud que se desprende de su propia técnica de esculpir, que como describe Tolnay, exigía la atención simultánea de los distintos puntos de vista:

Miguel Ángel trabajaba simultáneamente toda la figura, lo cual le daba la ventaja de tener ante los ojos, en cualquier momento y en cualquier fase del trabajo, su conjunto. Las vistas laterales no se desarrollaban por separado, sino que iban resultando a medida que la labor avanzaba. Lo último que labraba de las figuras era el dorso. Después de esbozar las formas, liberándolas de la materia, el maestro volvía a trabajarlas en varios momentos, capa por capa, y así gradualmente llevaba la figura cada vez más cerca de la perfección 140.

Con respecto a la búsqueda expresiva mediante el uso de diagonales conviene recordar que pocos años antes, en 1531, Miguel Ángel había concluido las cuatro esculturas alegóricas del tiempo —el Día, la Noche, la Aurora y el Crepúsculo— para la Sacristía Nueva de San Lorenzo<sup>141</sup>. Dichas esculturas, en las que el artista trabajó al menos durante siete años, presentan un cuidadoso estudio de composición de diagonales, generadas a partir de

<sup>138</sup> J. ACKERMAN, op. cit., 37.

<sup>139</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, op. cit., 15.

<sup>140</sup> C DE TOLNAY, Personalidad histórica y artística de Miguel Ángel, Miguel Ángel. Artistapensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, I, 26.

<sup>141</sup> Estas fueron colocadas en el lugar que ocupan actualmente en 1545, por el escultor Tribolo, que desde 1533 había colaborado con Miguel Ángel en los trabajos de la Sacristía Nueva.





la disposición de los miembros de las figuras (Fig. 40). Tampoco debe olvidarse que no es la primera vez que en la obra de Miguel Ángel, tiene lugar la interacción entre los distintos campos de las artes plásticas. Pope-Hennessy advierte dicha interacción entre su pintura y su escultura:

La pintura del techo de la Sixtina ocupó al artista por más de cuatro años, durante los cuales no pudo dedicarse a ningún otro trabajo. En dicha pintura, el mundo de formas



Fig. 40. Miguel Ángel, La Noche, Florencia, Sacristía Nueva de San Lorenzo. En W. WALLACE, Michelangelo at San Lorenzo, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 191.

previamente descubierto en el San Mateo fue intensamente explorado por el artista. La pintura, que supone un medio de trabajo más libre que la escultura debido a que en ella la figura no se halla contenida en un bloque de mármol, permite que en el Castigo de Hamán de la Sixtina Miguel Ángel desarrolle pictóricamente la concepción del San Mateo. Pero también, puede afirmarse que los diecinueve genios pintados en el techo poseen la compresión física propia de las estatuas de mármol y las ideas investigadas en ellos son fundamentales para el estilo desarrollado posteriormente por el artista en su trabajo de escultor 142.

También existen en la plaza otras relaciones diagonales, establecidas por el arquitecto entre los extremos de los palacios y la estatua de Marco Aurelio, que sugieren la continuidad del espacio interior de la plaza, en el

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> In April he left for Rome, where he signed the contract for the ceiling of the Sixtine Chapel. The ceiling occupied him for over four years, to the exclusion of all other work, and on it the world of form opened up in the St. Matthew was first explored. Painting is a freer medium than sculpture, in that the figure is not fettered by a marble block, and in the Punishment of Haman on the ceiling Michelangelo developes the conception of the St. Matthew pictorially. But the nineteen genies on the body of the ceiling have the physical compression of marble statues, and the ideas investigated in them are fundamental for the artist's later style in sculpture. J. POPE-HENNESSY, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London, Phaidon, 1963, III, 14.

espacio ilimitado del exterior. Mediante las relaciones diagonales, Miguel Ángel traslada a la arquitectura una de las características de su escultura. Esto es, su preferencia por lo inacabado. Como sucede con el bloque de mármol, al que la figura esculpida no termina de contener, en el Campidoglio, el espacio tampoco queda totalmente limitado por la obra del artista, que mediante tensiones diagonales, exalta la continuidad natural del mismo.

Finalmente, tampoco resulta sencillo para el espectador, identificar el espacio de la plaza con una forma determinada. La relación dinámica generada por el óvalo y los lados del trapecio que definen los palacios, no permite distinguir dichas figuras, que en cambio se perciben como una única forma compleja. Además, mientras que la sucesiva repetición de los pórticos laterales destaca el eje longitudinal del recorrido, el dibujo del pavimento centra la atención en la figura del jinete. Este se convierte en el eje central de un movimiento circular, que refuerza la entidad del ámbito delimitado por los palacios. Como resultado, el espacio, a la vez que tiene un movimiento que le es propio, se integra en una totalidad mayor, que fluye y continúa más allá de los límites de la plaza.

### La escalera de doble rampa

Un diseño eminentemente expresivo de la concepción de arquitectura de Miguel Ángel, se encuentra en la escalera de doble rampa, que conduce desde la plaza al "pianno nobile" del Palacio Senatorio. De Angelis señala la adecuación de su arquitectura, que a la vez que acompaña el movimiento de la fachada del edificio, atiende a los requisitos estéticos y funcionales de la plaza:

La escalinata es un elemento sobresaliente de la composición miguelangesca. Vinculada a la plaza por sus claras incidencias plasticourbanísticas y al palacio por determinantes rasgos formales, viene a ser —según supieron comprenderlo también los contemporáneos del maestro— como el núcleo vital de todo el conjunto [...]. Complace por su monumentalidad y por su valentía, conjugadas en un certero equilibrio volumétrico. Muchas han sido y



# ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES



son las imitaciones, e infinitas —Hasta casi llegar a nuestra época las copias de sus balaustres, de los que dio aquí por primera vez una versión personalísima 143.

De Angelis narra el modo en que se llevó a cabo la construcción, adaptándose a los escasos medios disponibles, tal como más adelante sucedió también con la fachada de los Conservadores:

Lo primero que se construyó de la escalinata miguelangesca fue la parte que da hacia la iglesia de Aracoeli, según se ve en un raro grabado de Cock (Fig. 28), al cual -en lo que atañe a las detalladas infraestructuras- se debe dar fe. A continuación se levantó la otra mitad, la de la derecha del espectador, según resulta de las cuentas, que se han conservado, de los canteros y albañiles. Esta sucesión de los trabajos era, por lo demás, instintiva y lógica, puesto que la primera mitad de la escalinata podía apoyarse en las construcciones ya existentes, mientras que al otro lado se deberían haber construido antes todos los nuevos muros exteriores del Palacio, en lugar de los "loggiati" que aún existen. La nueva escalinata debió de hacerse en un período de tiempo que va desde una fecha no muy anterior a 1547 hasta 1554, año en que se labró la puerta que hay en lo más alto de la escalinata<sup>144</sup>.

Vasari, que en su biografía sobre Miguel Ángel describe brevemente la escalera del Campidoglio, afirma que el artista para adornar la parte anterior hizo colocar dos antiguas estatuas yacentes de mármol, que representan los ríos Tíber y Nilo, bellas piezas de nueve brazas de altura en medio de las cuales debe ir un gran Júpiter en un nicho 145. Las estatuas de los dioses fluviales, que originariamente representaban a los ríos Tigris y Nilo, habían sido donadas por León X, en 1517, al pueblo romano. Desde entonces, permanecieron en la plaza hasta que Miguel Ángel dispuso su ubicación junto a la doble escalera. No se sabe si su elección respondía a motivos iconográficos o a motivos formales. De todos modos, fue preciso dar a las esculturas una significación iconográfica apropiada.

<sup>143</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, op. cit., 332.

<sup>144</sup> Ibidem, 329.

<sup>145</sup> G. VASARI, Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres, II, 422.

Debido a ello, el tigre que identificaba el río Tigris fue reemplazado por una loba, convirtiendo la escultura en una representación del Tíber<sup>146</sup>. La estatua de Júpiter que menciona Vasari, cuya elección estaba probablemente vinculada a la memoria del antiguo templo de Júpiter Optimus Maximus del Capitolio, no llegó a colocarse<sup>147</sup>. En su lugar, en 1592, se dispuso una estatua sedente de Minerva, previamente transformada en Roma triunfante.

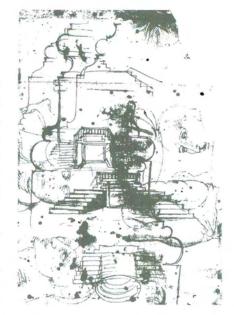


Fig. 41. Miguel Ángel, reverso del folio 92 A. Florencia, Casa Buonarroti. En P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, 97 verso.

Aunque existen antecedentes de escaleras de doble rampa en los dibujos de Peruzzi, la escalera del Palacio Senatorio es la primera del

tipo utilizada para la fachada de un palacio<sup>148</sup>. Entre los dibujos de arquitectura realizados por Miguel Ángel, aparecen escaleras que anticipan la forma de la del Campidoglio. Así sucede con los realizados para la Laurenziana, que figuran en el reverso del folio 92 A de Casa Buonarroti<sup>149</sup> (Fig 41), de 1525, y en las plantas de escaleras que contienen los dibujos para las fortificaciones de Florencia<sup>150</sup> (Fig. 42).

La inclinación de Miguel Ángel a adoptar escaleras dobles en sus proyectos no deja de ser llamativa. No parece improbable que dicha

<sup>146</sup> Cfr. J. ACKERMAN, op. cit., 160-161.

<sup>147</sup> Cfr. Ibidem, 161.

<sup>148</sup> Cfr. Ibidem, 150.

<sup>&</sup>lt;sup>149</sup> Cfr. P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo, I, 112-113. Ibidem Tavole, II, 89 verso, TAV. CXXXIX.

<sup>150</sup> Cfr. Ibidem, Tavole, II, 116 recto-117 recto-118 verso, TAV. CLXXVII y ss.

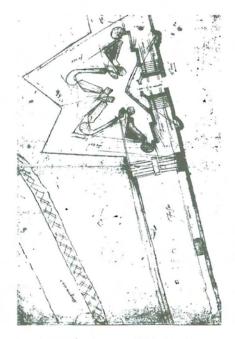


Fig. 42. Miguel Ángel, anverso del folio 14 A. Florencia, Casa Buonarroti. En P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, 117 recto.

tendencia guarde relación con la visión antropomórfica que el artista tenía de la arquitectura. Un dato interesante al respecto lo proporciona Vasari, admirador manifiesto de su obra. En su libro, en un capítulo denominado "Cómo se conoce un edificio bien proporcionado y las partes que generalmente se destacan", Vasari asimila las escaleras a los miembros humanos, debido a su relación con el desplazamiento del hombre. Por ello, el autor sostiene que, igual que los miembros humanos respecto del cuerpo, las escaleras deben situarse con paridad, a ambos lados del edificio151.

También con relación a la concepción antropomórfica de la

arquitectura de Miguel Ángel, en la escalera del Palacio Senatorio se observa algo referido al uso de los órdenes. La parte central de la escalera está limitada a ambos lados por pilastras pareadas, sobre las cuales apoya una cornisa y sobre esta, un ático. Un diseño que difiere completamente del que el Buonarroti adoptó para los órdenes de los palacios laterales y que, en cambio, resulta coherente con la relación figurativa que el artista establece entre la arquitectura y el cuerpo humano. La escalera, situada en el centro del conjunto, no tiene obligación de asemejarse a ninguna otra parte del mismo.

<sup>151</sup> G. VASARI, op. cit., II, 42.

Suele encontrarse un antecedente de la composición de la doble escalera en las tumbas medíceas de la Sacristía Nueva. En dichos monumentos, las esculturas se disponen según un esquema conformado por una base triangular simétrica que se expande hacia ambos lados, mientras que un elemento central exalta la dirección vertical. Aunque habitualmente la presencia de una diagonal tiende a ser percibida a modo de un impulso ascendente, en el caso de las tumbas medíceas, no sucede así. En las esculturas que representan alegóricamente el paso del tiempo, la posición diagonal de los miembros, en los que el artista destaca la acción muscular, acentúa el efecto descendente y lateralmente expansivo de los cuerpos.

No ocurre exactamente lo mismo en la escalera capitolina, donde el arquitecto se sirve del efecto ascendente de las diagonales, que definen las líneas de balaústres de ambas rampas, para indicar el recorrido hacia la entrada principal del palacio. Sin embargo, el caminante que se acerca al extremo inferior de alguno de los tramos laterales, descubre que la escalera también tiene parte en el espectáculo "animado" del Campidoglio. El espectador advierte que los escalones, de modo semejante a una cascada de agua, descienden desde la cima. Estos, en lugar de detenerse en el punto donde comienza la balaustrada, se "derraman" hacia abajo y se expanden hacia adelante, evocando la caída de un cuerpo inerte.

Es probable que la presencia de efectos gravitatorios en la arquitectura de Miguel Ángel, provenga de su método de trabajo. El artista definía las formas trabajando la materia al modo de un escultor, estudiando las relaciones volumétricas en el espacio. Así lo explica Benvenuto Cellini en una carta dirigida a Benedetto Varchi, en el año 1547:

Y para mostraros un ejemplo, alegaré el del mejor Maestro, que han tenido jamás estas Artes, el gran Miguel Ángel, que queriendo enseñar a sus marmolistas de cuadratura con los canteros ciertas ventanas, se puso a hacerlas de barro pequeñas, antes que tomar otras medidas con el dibujo. No hablo de columnas, de arcos y otras muchas bellas obras, que hizo primero en este modo<sup>152</sup>.

En la doble escalera del Campidoglio, como en otros casos de escaleras diseñadas por Miguel Ángel, las huellas de los escalones se disponen algo inclinadas hacia la parte posterior. De ese modo, se ocultan las huellas para quien contempla la escalera desde abajo, contribuyendo a exaltar la dirección vertical de las contrahuellas. Mediante dicho efecto, el artista incrementa la distancia visual entre el pié de la escalera y la puerta del palacio, a fin de conseguir una imagen apropiada para el ingreso del edificio, que es sede principal del gobierno civil de la ciudad.

Como señala De Angelis, tanto en la "cordonata", como en la escalinata del palacio puede observarse otro caso de diseño orientado generar ilusiones ópticas en el espectador:

Las balaustradas que bordean la larga rampa de acceso van divergiendo también lentamente a medida que se gana en altura, por lo cual la sensación de la subida coincide con otra progresiva sensación de ligero dilatamiento visual [...]. Lo mismo sucede después, gracias a sutiles estrechamientos, en todos y cada uno de los cuatro tramos de la escalinata del Palacio Senatorio<sup>153</sup>.

Mediante dichos estrechamientos se incrementa la perspectiva, que acrecienta la distancia visual. También de manera semejante, en la vista lejana de la ciudad de Roma que ofrece la tribuna superior de la escalera, la sensación de distancia es aumentada por el escorzo acelerado de los palacios laterales.

<sup>152</sup> Y para moftraros un exemplo, alegare el del mejor Maeftro, que han tenido jamàs estas Artes, el gran Michaèl Angelo, que queriendo enseñar à fus Marmoliftas de quadratura con los canteros ciertas ventanas, fe pufo à hacerlas de barro pequeñas, antes que tomaffe otras medidas con el dibuxo. No hablo de colunas, de arcos, y otras muchas bellas obras, que hizo primero en efte modo. B. VARCHI, Lección sobre la primacía de las artes. Traducida del italiano por don Felipe Castro en 1753, Valencia, Editorial del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993, 204-205.
153 G. DE ANGELIS D'OSSAT, op. cit., 345.

En la cara anterior del folio 92 A de Casa Buonarroti (Fig.43), hacia 1525, Miguel Ángel realizó un dibujo de los escalones tripartitos del tramo central de la escalera del vestíbulo de la Laurenziana<sup>154</sup>. Dicho diseño fue utilizado en la realización de los tramos laterales y central de la escalera de la biblioteca; en este último caso, reemplazando las líneas rectas por un diseño de líneas curvas. También los escalones de la escalera capitolina poseen una forma tripartita. Sin embargo, en el caso del Campidoglio, los balaustres se apoyan sobre los extremos de los escalones superiores, que avanzan sobre los inferiores (Fig. 44). Ello da lugar a una síntesis más perfecta entre rampa y balaustrada, que la conseguida por el arquitecto en el diseño de la biblioteca.

En la escalera del Palacio Senatorio, realizada varios lustros más tarde que la escalera de la Biblioteca Laurenziana, se reconoce la evolución del diseño de Miguel Ángel, desde la multiplicidad que presentan sus obras tempranas, hacia una concepción unitaria de la



Fig. 43. Miguel Ángel, Detalle del anverso del folio 89 A. Florencia, Casa Buonarroti. En P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuole. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, 89 recto.

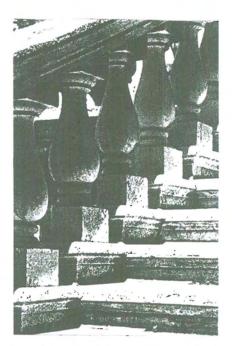


Fig. 44. Detalle de la Escalera del Palacio Senatorio. En G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La arquitectura*, Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, II. 338.

<sup>154</sup> Cfr. P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo, I, 112-113. Ibidem Tavole, II, 89 recto, TAV. CXXXVIII.

forma arquitectónica, obtenida por una relación de continuidad entre sus componentes.

Otro ejemplo similar de continuidad entre los componentes formales se encuentra en los tres escalones inferiores de la escalinata, que avanzando sobre la fachada del Palacio Senatorio, definen una única base corrida. Mediante dicha relación de continuidad, lograda a partir la incorporación de los elementos menores a la definición de los mayores, el arquitecto consigue una unidad más perfecta en la forma construida.

La escalera del Palacio Senatorio, tal como hoy la conocemos, queda incorporada a la solución general de la fachada y resulta coherente con el diseño del conjunto. Sin embargo, si se analiza separándola de la fachada del palacio, se evidencia que el empuje ascendente de las diagonales laterales, no encuentra una respuesta adecuada en la estática neutralidad de la parte central de la escalera. La forma de la doble escalinata aparece incompleta en sí misma, de un modo que no se corresponde con la perfección característica de los trabajos del Buonarroti, a los que puede aplicarse aquello que el artista expresa en una de sus rimas, refiriéndose al modo de obrar del artífice divino:

Aquel que hizo el todo, hizo cada parte/ y después del todo escogió la más bella,/ para mostrar en ella su propia excelsitud/ como ha hecho ahora con su divino arte<sup>155</sup>.

Conviene recordar que, probablemente, la escalera construida no representa el proyecto de Miguel Ángel en su integridad. En ella fue omitido el edículo, que de acuerdo con los grabados de Dupérac, debía estar situado sobre la tribuna de acceso al palacio. Un elemento que hubiese graduado espacialmente el ingreso, contribuyendo a destacar la dignidad del edificio. El edículo, como subraya De Angelis d'Ossat, también habría cumplido un

<sup>188</sup> Colui che 'l tucto fe', fece ogni parte/ e poi del tucto la più bella scelse,/ per mostrar quivi le suo cose eccelse,/ com'ha facto or colla sua divin'arte. M. A. BUONARROTI, Rime e lettere, Torino, U.T.E.T., 1992, 74.

papel con relación a la estatua ecuestre de Marco Aurelio, permitiendo que se adivinase ya desde más abajo de la rampa aquel final, y habría logrado que se resaltase más el Marco Aurelio bajo la sombra de un imperial baldaquino formado por las esbeltas columnas pareadas<sup>156</sup>. La omisión del baldaquino obligó a Della Porta a modificar el marco de la puerta de ingreso al gran salón, diseñada por Miguel Ángel y labrada en vida del artista, de modo que este actuase como fondo de la parte superior de la escultura.

La expresión de continuidad que se hace presente en la obra según modos diversos, también se manifiesta en la figura de la escalera. De haberse construido el baldaquino con su coronamiento de esculturas, la parte central de la escalera, coincidente con el eje de simetría del conjunto, hubiese sugerido la prolongación hacia arriba de la dirección vertical. De ese modo, como en el citado ejemplo de las esculturas de la Sacristía Nueva, la escalera capitolina hubiese estado constituida por un elemento vertical "ascendente", oponiéndose al "descenso" de los escalones dispuestos según un esquema triangular, plasmando de modo más manifiesto la acción de la ley de gravedad.

En la parte construida de la escalera, la fuerza ascendente de cada una de las rampas resulta ampliamente superada por la componente horizontal. Incluso, el arquitecto ha determinado que las diagonales de la balaustrada tengan siempre comienzo y término en un elemento dispuesto en esa dirección. En consecuencia, la figura de la escalera da lugar a un movimiento de expansión horizontal que, además, tiene relación con la escala del espectador que recorre la obra.

La dirección horizontal se corresponde con la superficie de la tierra. Se trata de una línea que, ineludiblemente, acompaña al hombre en este mundo y que, en la llanura y en el mar se hace visible en el horizonte. En razón de la empatía, los desplazamientos horizontales y los movimientos

<sup>156</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, op. cit., 341.

ascendentes aluden a la libre voluntad de un ser vivo. Por el contrario, todo movimiento descendente, recuerda la acción gravitatoria sobre los cuerpos y por ello, es percibida como una referencia a lo inevitable.

En la arquitectura del Campidoglio, la distribución de movimientos verticales y horizontales constituye una referencia al cuerpo y al espíritu del espectador, que involucra su ser en el espectáculo animado que contempla. Mediante dicha representación, que reemplaza la iconografía por un lenguaje más universal, Miguel Ángel comunica sus convicciones más profundas.

## La expresión del alma humana

El proyecto de Miguel Ángel para el Campidoglio es una obra de madurez, en la que el artista alcanza la unidad que su producción presenta también en otros campos del arte. Como se ha visto, en el caso del conjunto capitolino, se trata de una unidad que sólo puede ser reconocida a partir de un espectador que recorre la obra; el espectador, siempre presente en las decisiones del arquitecto, es verdadero protagonista del desarrollo de la arquitectura. Por ello, para profundizar en la unidad expresiva de la obra, se ha estimado conveniente la realización de un reconocimiento fenomenológico de la misma, en el que, debido a la relación que Miguel Ángel establece entre la expresión artística y la anatomía humana, fuese posible analizar el modo en que la figura humana se hace presente en la arquitectura. Desde la experiencia de dicho recorrido, es posible afirmar que la referencia figurativa al hombre se realiza en el Campidoglio según tres modos, que atienden a distintas dimensiones antropológicas.

Una primera referencia figurativa al hombre se encuentra en las esculturas, estratégicamente dispuestas en el conjunto, y en la relación que existe entre el diseño de los elementos arquitectónicos y la figura de las mismas. Se trata de una reproducción de la figura humana, es decir, de un modo de representación que se refiere al hombre como tema. La presencia de dichas representaciones en el Campidoglio, tiene relación con el gusto

común de la época. Por lo tanto, la representación figurativa del hombre, en ese sentido, se corresponde con la dimensión temporal de la obra de arte. Es decir, con la dimensión cultural del ser humano.

Otro modo de referencia al hombre en lo figurativo, en el Campidoglio, se advierte en la interpretación antropomórfica de la arquitectura. Este modo de hacer presente al hombre en lo figurativo de la obra de arte conlleva el reconocimiento del hombre en su tendencia a antropomorfizar los objetos conocidos. Por ello, dicho aspecto integra una dimensión permanente del arte. Es una realidad que no puede ser ignorada por el artista, que desea establecer una comunicación con el espectador. Por el contrario, debe incorporarla a su obra, ya sea como presencia o como ausencia. Miguel Ángel, integrándose en la tradición de la arquitectura clásica, incorpora el "antropomorfismo", también, en la expresión figurativa de su obra.

Por último, la referencia al hombre en lo figurativo se encuentra además en la expresión de continuidad, entendida como superación del límite. Como se ha visto, en el Campidoglio, aunque cada parte está perfectamente definida en sí misma, alcanza su propio sentido en un todo mayor. Con ello, el artista recrea la situación del hombre en el universo real, reconociendo la condición "no autosuficiente" del ser humano y su apertura a la verdad que trasciende toda experiencia corporal. Dicho reconocimiento, también se relaciona con la dimensión permanente del arte: se trata de la pregunta por el sentido del ser del hombre, que no puede ser ignorada por el hacer del artista.

El reconocimiento de los múltiples aspectos de la realidad que condicionaron el resultado final de la obra de Miguel Ángel en el Campidoglio, permite advertir que la mencionada expresión de continuidad no se limita a lo figurativo de la obra, sino que se manifiesta también en la actitud del artista ante lo existente o lo dado. Ello arroja una luz sobre la naturaleza propia de la arquitectura, una unidad que reclama que la concepción del alma humana expresada en lo figurativo, aparezca reconocida también en su propuesta funcional, urbanística y cultural. La obra de arquitectura aparece entonces como el hábitat artificial del hombre. Es decir, como una





producción artística que se relaciona con todas las dimensiones humanas y como tal, es imagen del hábitat natural.

De ese modo, en el Campidoglio, Miguel Ángel ha aunado, es decir que ha expresado en la unidad de un ser material, lo muy próximo "el yo mismo del espectador, que se descubre reconocido en sus dimensiones físicas y perceptivas, es decir, en su corporeidad" y la continua referencia a lo ilimitado, presente en lo que no puede medirse. Así es como el artista expresa su concepción del hombre como unidad física y espiritual.

Dicha continuidad, que Miguel Ángel plantea como superación del límite, se manifiesta de modo figurativo en la continuidad de las formas. Sin embargo, en la arquitectura, la experiencia estética no proviene únicamente de la contemplación de la figura, sino de la continuidad que el arquitecto establece en las distintas dimensiones del orden físico y espiritual. Por ello, al contemplar la obra de Miguel Ángel en el Campidoglio, en la percepción de la propia corporeidad, el espectador se abre a las dimensiones de la libertad.



# Capítulo III Una consideración teórica

# III.1. La relación de Miguel Ángel con el humanismo renacentista

#### La tendencia normativa

La renovación de las llamadas "artes visuales" o "figurativas" del Renacimiento, esencialmente vinculada con el movimiento humanista italiano, hunde sus raíces en una iniciativa intelectual del ámbito literario. A su vez, dicha iniciativa se relaciona con el movimiento de renovación espiritual impulsado por San Francisco de Asís en el siglo XIII. La novedosa predicación del santo hizo que algunos intelectuales aspiraran a un renacimiento de la humanidad y para ello, adoptaran una posición más libre frente a la Naturaleza y a la Antigüedad pagana<sup>157</sup>.

Entre dichos intelectuales destaca la figura de Dante Alighieri (1265-1321). Su Comedia ejerció tal influencia en el terreno artístico, que es posible afirmar que la misma es punto de partida de la historia del arte de Florencia 158. No obstante, aunque la obra de Dante siempre fue considerada como un modelo lingüístico por los florentinos, hasta fines del siglo XVIII fue poco comprendida en su patria. A ello contribuyó, sin duda, la participación del poeta en las luchas internas de la política ciudadana, por la que sufrió el destierro de Florencia cuando tenía treinta y seis años, para nunca más

 <sup>157</sup> K. VOSSLER, Historia de la literatura italiana, Barcelona, Labor, 1941, 48.
 158 Cfr. J. SCHLOSSER, La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte, Madrid, Cátedra, 1976, 89.

regresar. Lo cierto es que fue otro el gusto literario que prevaleció en Italia durante el Renacimiento.

Los poetas de origen toscano más reconocidos entonces fueron Francesco Petrarca (1304-1374) y Giovanni Bocaccio (1313-1375). Su poesía, aunque inspirada en la obra de Dante, es menos filosófica y más distante de la estética escolástica. En cambio, se relaciona con la obra de Cicerón, Quintiliano y Varrón, de un modo más acorde con el gusto de los humanistas del Quattrocento<sup>159</sup>.

"Humanistas" se llamó, en Italia, a los sabios particularmente interesados en los escritos de la Antigüedad clásica. En dichos estudios, Florencia se había adelantado al resto de las ciudades con la acción de algunos eruditos, que durante el Trecento se dedicaron a coleccionar y copiar libros y manuscritos antiguos. Una actividad que contó con el poderoso apoyo de Cosme de Medici<sup>160</sup>. Los humanistas se ocuparon de la investigación y docencia de los "studia humanitatis", un esquema de estudios en los que, como recuerda Kristeller, adquirieron especial importancia la retórica y la gramática latina:

[...] Un ciclo claramente definido de disciplinas intelectuales —a saber, la gramática, la retórica, la historia, la poesía y la filosofía moral— entendiéndose que el estudio de cada una de esas materias incluía la lectura e interpretación de los escritos latinos usuales y, en grado menor, de los griegos 161.

Dicha preponderancia permaneció vigente en todas las actividades intelectuales desarrolladas por los humanistas<sup>162</sup>, que debido a su erudición y al rigor formal de sus escritos, gozaron de gran prestigio ante sus

<sup>159</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700. Madrid, Akal, 1991, 12.

<sup>160</sup> Cfr. K. VOSSLER, op. cit., 67.

<sup>161</sup> Cfr. P. KRISTELLER, El pensamiento renacentista y sus fuentes, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982, 39-40.

<sup>162</sup> Cfr. P. KRISTELLER, The Modern System of the Arts, Renaissance Thought II, New York, Harper & Row, 1965, 178.

contemporáneos 163. Consecuentemente, la formación teórica propia de los "studia humanitatis" repercutió en las preferencias estéticas de la época, y como es natural, también en las distintas manifestaciones del hacer artístico.

Durante el Quattrocento, aquella actitud "humanista" que comenzó perfilándose en la obra de los poetas, trascendió los límites de la producción literaria, adquiriendo el carácter de un movimiento cultural 164. Sin embargo, entre los artistas, el contacto con los textos y obras de la Antigüedad, dio lugar a dos reacciones opuestas: mientras que para algunos el arte clásico supuso una fuente de inspiración, para otros, la Antigüedad adquirió carácter modélico.

Para los últimos, la devoción por los textos clásicos fue causa de desprecio hacia los autores de otras épocas. En el ámbito literario, los eruditos comprometidos en la lucha por la recuperación de la norma clásica, estimaron necesario liberar las letras de toda práctica corrompida de la misma. Acerca de ello, ha quedado constancia de las críticas que el círculo de humanistas florentinos encabezado por Niccolò Niccolì (1367-1437), dirigió a Dante, Petrarca y Bocaccio, señalando anacronismos, errores históricos y deficiencias gramaticales de sus obras, y de las reacciones que dichos ataques produjeron 165.

La mencionada influencia del humanismo en las artes figurativas se refleja en la literatura artística de la época, que se distancia de los manuales técnicos del medioevo. Durante la Edad Media, en la que los autores teóricos subrayan la importancia de la práctica para la definición de la obra de arte<sup>166</sup>, los textos que tratan sobre artes figurativas son de carácter técnico y se dirigen a los talleres de producción artesanal. En cambio, la literatura artística del Renacimiento adquiere carácter teórico.

<sup>163</sup> Cfr. Ibidem, 323.

<sup>164</sup> Cfr. P. KRISTELLER, El pensamiento renacentista, 38-51.

<sup>165</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Del renacimiento de las letras a la reforma de las artes, El legado de Apeles, Madrid, Alianza, 1982, 181-186.

<sup>166</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, La estética de la Edad Media, 217.

Vitruvio Polión fue el autor de la única descripción técnica del arte antiguo de Occidente, que trascendiendo los límites de su época, llegó a manos de los teóricos medievales y renacentistas. Debido a este hecho, la influencia y autoridad de su obra en la historia del pensamiento estético, superan ampliamente las que hubiesen correspondido al carácter de compendio que le diera su autor.

La escasez de fuentes técnicas para las artes plásticas motivó que se diera excesiva importancia, incluso, a algunas observaciones sobre arte contenidas de modo anecdótico en textos antiguos. Ello sucedió con la **Naturalis Historia** de Plinio el Viejo, muy conocida por los intelectuales de la Edad Media. Al ser traducida a lengua vulgar por Landino, en 1476, las anécdotas de la vida de los artistas recogidas en la enciclopedia romana, que refieren determinadas opiniones y conocimientos estético-técnicos, fueron conocidas y repetidas por todos. Así, durante el Renacimiento, tuvieron gran repercusión en la teoría artística<sup>180</sup>. Del mismo modo, como explica Rensselaer Lee, se extrapolaron comentarios sobre obras de arte contenidos en textos de la Antigüedad, que fueron convertidos en temas de discusión estética:

[...] Ciertas comparaciones famosas de Aristóteles y Horacio entre pintura y poesía fueron las que impulsaron a los críticos de pintura, a falta de una verdadera teoría propia en la Antigüedad, a tomar la teoría literaria clásica al pié de la letra, y hacerla aplicar a un terreno al que no estaba en principio destinada<sup>181</sup>.

Dentro de la historia del pensamiento occidental, la presencia de Vitruvio es particularmente notoria en la teoría estética de la alta Edad Media. En la misma, el **De architectura** influyó tanto directamente, como a través de la obra de Boecio (h. 480-525), Casiodoro (h. 480- h. 575) e Isidoro de Sevilla (h. 570-636). En cambio, en los últimos siglos del medioevo, aunque siempre conocido por los eruditos, su influencia en el pensamiento

<sup>180</sup> Cfr. J. SCHLOSSER, op. cit., 32.

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> R. LEE, Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura, Madrid, Cátedra, 1982, 9.

estético no fue directa. El siglo XIV conoció pocos manuscritos de Vitruvio y si bien se encuentran rastros en la obra en Cennini, es probable que estos provengan de una fuente indirecta<sup>182</sup>. La difusión del **De architectura** en el ambiente artístico del Renacimiento comenzó cuando el humanista Poggio Bracciolini descubrió un manuscrito en la abadía de Saint-Gall, en 1416. De él se sirvió Lorenzo Ghiberti (1378-1455) como punto de partida del tercero de sus **Commentarii**. Pocos años más tarde, Alberti tomó el **De architectura** como ejemplo para **De re aedificatoria**. El manuscrito de Vitruvio fue reeditado en Roma en 1486. En 1521, en Como, se imprimió su primera traducción al italiano con comentarios e ilustraciones de Cesare Cesariano. Fue la primera entre las numerosas interpretaciones ilustradas de Vitruvio, que a continuación se imprimieron en distintas naciones europeas.

De architectura es una obra realizada con clara intención normativa, en la que Vitruvio explica su propósito de poner *al descubierto todas las reglas de la arquitectura*<sup>183</sup>, que la experiencia profesional le ha permitido llegar a conocer. Entre los temas desarrollados se encuentra la teoría de las proporciones, en la que el autor funda la belleza que denomina euritmia. La euritmia proviene de la simetría, que *surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra*<sup>184</sup>. Como criterio de simetría, Vitruvio establece una relación de analogía entre las proporciones del cuerpo humano y las de los edificios y transmite un canon <sup>185</sup>, que algunos atribuyen a Polícleto <sup>186</sup> y otros a Lisipo <sup>187</sup>.

El canon fue para la Antigüedad una especie de guía para el escultor. Un conjunto de reglas de taller provenientes de la experiencia, que tenía como fin servir de referencia a los artistas. Sin embargo, como señala De Bruyne, la referencia de Vitruvio a relaciones simples entre las partes del cuerpo humano, pone en evidencia que las mismas, antes que responder a

<sup>182</sup> Cfr. J. SCHLOSSER, op. cit., 101.

<sup>183</sup> VITRUVIO, op. cit., 57.

<sup>184</sup> Cfr. Ibidem, 69.

<sup>185</sup> Cfr. Ibidem, 131-135.

<sup>186</sup> Cfr. J. SCHLOSSER, op. cit., 101.

<sup>187</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, Estudios de estética medieval, Madrid, Gredos, 1958, I, 309-310.

un principio empírico, hacen alusión a una teoría que sobrepasa la experiencia de taller:

Parece evidente que Vitruvio quiere determinar, a "priori", que las proporciones del cuerpo humano obedecen a relaciones simples. No se trata, pues, de medidas experimentales y prácticas, sino de teoría y de estética abstractas 188.

La teoría estética que presenta Vitruvio tiene su origen en la teoría musical de la Antigüedad. La misma, profundamente intelectualista<sup>189</sup>, responde a una estética de carácter pitagórico-platónico, que relaciona la belleza con los números elementales y las relaciones simples<sup>190</sup>. Como Vitruvio, Alberti, un joven humanista y estudiante universitario, es el primer teórico del Renacimiento que relaciona la obra de arte con la belleza que se funda en la armonía.

La música resultante de la armonía es el paradigma artístico de Alberti, que sostiene el fundamento racional de todo arte. Por ello, el autor entiende que el artista moderno, al que considera como un hombre comprometido en una tarea científica<sup>191</sup>, requiere de una adecuada preparación intelectual. En **De pictura**, su primer tratado, resulta evidente el interés del autor por estrechar vínculos entre la pintura y las matemáticas. En razón de su conexión con las matemáticas, la teoría de las proporciones y la técnica de la perspectiva constituyen para Alberti el fundamento racional del arte pictórico.

La estética musical fue transmitida a la Edad Media por Boecio, un autor poco apreciado por los primeros humanistas, debido a sus errores gramaticales en el uso del latín. A partir de la segunda mitad del siglo XV,

<sup>188</sup> Ibidem, 309-310.

<sup>189</sup> Cfr. Ibidem, 41.

<sup>190</sup> Alzad vuestras miradas par contemplar la inmensidad de los cielos, la majestad y la rapidez de su incesante movimiento... y ya no os maravillarán esas cosas tan viles que os habían deslumbrado. ¡Y aún más admirable que el cielo mismo es la ley que lo gobierna!. A. M. BOECIO, La consolación de la filosofía, Buenos Aires, Aguilar, 1969, III, 8, 8.

<sup>191</sup> A. BLUNT, La teoría de las artes en Italia (1450 a 1600), Madrid, Cátedra, 1982. 22.

los intereses intelectuales giraron hacia los temas tratados por Boecio y desde entonces los humanistas se interesaron también por la obra de este autor<sup>192</sup>.

La estética musical antigua presenta una evolución desde la consideración cuantitativa inicial, más primitiva, que funda la belleza en las relaciones numéricas simples, hacia fórmulas de carácter metafísico 193. Este último es el caso de la estética de Boecio, que imbuida de neoplatonismo, otorga al objeto bello un sentido referencial, considerando la belleza sensible como símbolo de la belleza trascendente. No es, en cambio, el caso de Alberti, que más próximo a Vitruvio, no se interesa por el sentido místico de las formas sensibles. Su estética afirma la existencia de leyes objetivas de belleza, que reconocidas de modo empírico en la naturaleza, pueden formularse en términos cuantitativos 194.

La aproximación entre arte y ciencia que proclama Alberti, fue alentada bajo cierto aspecto por una cuestión de orden social, relacionada con la antigua distinción entre artes liberales y serviles. Dicha distinción, que se basa en el ingrediente manual o corporal de cada una de las artes, proviene de la Grecia arcaica y aparece especialmente elaborada en los escritos de Galeno (131-201)<sup>195</sup>. Junto a otras clasificaciones realizadas por retóricos y gramáticos de la Antigüedad, la distinción entre artes liberales y artes serviles es recogida por los autores medievales. Tatarkiewicz explica que se trata de una clasificación relacionada con los esquemas culturales sostenidos por la aristocracia griega:

De todas las divisiones de las artes realizadas en la antigüedad, esta era la que más claramente dependía de condiciones históricas y sociales, siendo una clara manifestación del antiguo sistema

<sup>192</sup> Cfr. A. GRAFTON, Epilogue: Boethius in the Renaissance, en M. GIBSON, Boethius. His Life, Thought and Influence, Glasgow, Basil Blackwell, 1981, 410-413.

<sup>193</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, La estética de la Edad Media, 31-32.

<sup>194</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700, Madrid, Akal, 1991, 104-106.

<sup>195</sup> Cfr. J. SCHLOSSER, op. cit., 76.

aristocrático y del desprecio por el trabajo físico, propio exclusivamente entre los esclavos<sup>196</sup>.

El trabajo de los arquitectos, pintores y escultores se relacionó casi siempre con las artes serviles. Consecuentemente, el *status* de los artistas plásticos en la sociedad fue inferior que el de aquellos que se ocuparon de las artes liberales, propias del hombre libre. Ello resultó favorecido por el platonismo que impregna la filosofía de los primeros siglos medievales. Mientras que las artes serviles fueron estimadas como mera construcción humana, fundadas en un saber de lo particular y contingente, a las artes liberales correspondió la dignidad superior de estar fundadas *en la estructura objetiva y divina de lo real y, en última instancia, en el Espíritu de Dios*<sup>197</sup>. Por ello, Schlosser sostiene que la lucha de los artistas para conseguir el reconocimiento de las artes como actividades intelectuales, estuvo motivada por la falta de reconocimiento social de los propios artistas:

[...] Las artes figurativas se movían siempre en esta peligrosa vecindad del oficio no libre, asalariado, a la que permanecieron vinculadas durante mucho tiempo en las corporaciones. Sus esfuerzos por apartarse de ella y por entrar, como la música, en las filas de las "artes liberales" comenzaron en el Quattrocento italiano y no cejaron hasta que se determinó en la teoría el concepto de las "bellas artes" (y de las ciencias)<sup>198</sup>.

Los artistas del Quattrocento, integrantes del movimiento humanista, lucharon por el reconocimiento de las artes como saberes intelectuales. Los primeros en conseguirlo fueron los poetas, que en el siglo XII aparecen ya entre las artes liberales y los últimos fueron los escultores<sup>199</sup>. Sin embargo, la defensa del carácter intelectual de la actividad artística, con frecuencia condujo a los teóricos del Renacimiento a relacionar las artes figurativas con la retórica y con las matemáticas.

<sup>196</sup> W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética. I. La estética antigua, Madrid, Akal, 1987, 318.

<sup>197</sup> E. DE BRUYNE, Estudios de estética medieval, I, 330.

<sup>198</sup> J. SCHLOSSER, op. cit., 76.

<sup>199</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, op. cit., 11, 431-433.

En la teoría artística de Alberti, como en la de Vitruvio, matemáticas y retórica se encuentran íntimamente vinculadas. El hecho de relacionar el arte con la belleza entendida en términos cuantitativos, conduce a la determinación de modelos y normas objetivas de producción artística. Ello permite que la obra de arte sea controlada y juzgada según las normas de la retórica. La otra noción de origen vitruviano de especial trascendencia para Alberti, proviene precisamente de la retórica antigua. Es la noción de "decorum", a la que Vitruvio se refiere como a uno de los elementos de la arquitectura<sup>200</sup>, describiéndolo como el aspecto adecuado en función de la norma ritual, la práctica y la naturaleza del lugar.

En realidad, el "decorum" es definido por Cicerón como la apariencia conveniente o adecuada con lo que prescribe la naturaleza de la cosa<sup>201</sup>. Siendo de índole corporal, proviene de la acción humana y por lo tanto, tiene relación con la ética<sup>202</sup>. Su determinación depende del buen sentido de quien actúa, aunque, como recuerda Cicerón, puede encontrarse contenido en preceptos<sup>203</sup>. También Alberti relaciona el "decorum" con la noción de naturaleza, en la que, como Cicerón, afirma la existencia de orden<sup>204</sup>. Sin embargo, al sostener que la aproximación empírica a la naturaleza permite acceder al conocimiento de las leyes objetivas de belleza<sup>205</sup>, Alberti añade a la noción de "decorum" una connotación que va más allá de lo afirmado por Cicerón.

La noción de decoro, que Alberti considera por primera vez en la literatura artística italiana, es de capital importancia para la estética renacentista. Dicha noción tuvo amplia difusión social a través de El cortesano<sup>206</sup>, publicado en 1527 por el escritor y diplomático italiano Baltassare Castiglione. El libro, estimado como *el breviario del mundo* 

145

<sup>200</sup> Cfr. VITRUVIO, op. cit., 69.

<sup>201</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, op. cit., 211.

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> Cfr. CICERÓN, Sobre los deberes (De Officis), Madrid, Tecnos, 1989, 1, 29-42.

<sup>203</sup> Cfr. CICERÓN, El orador (Orator), Madrid, Alianza, 1991, 70-74.

<sup>204</sup> L. B. ALBERTI, De Re Aedificatoria, 384.

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> Ibidem, 385.

<sup>206</sup> B. CATIGLIONE, El cortesano, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

Por último, a fin de poder reflejar mejor la variedad presente en la naturaleza, en el Tercer libro, Durero propone una serie de reglas que permiten dibujar nuevas figuras correctamente proporcionadas, a partir de las anteriores<sup>216</sup>.

Condivi relata la desaprobación de Miguel Ángel ante el texto de Durero. El motivo principal de desacuerdo con su colega germano es que el tratado propone medidas y proporciones para el cuerpo humano, sobre lo cual, dice Miguel Ángel, no existen medidas fijas. En cambio, Durero omite toda referencia a aquello que el Buonarroti considera lo más importante. Esto es, a los movimientos y gestos humanos. Lo que verdaderamente importa a Miguel Ángel para la representación de la figura humana no son las medidas cuantitativas, que pueden ser de un modo u otro. Lo que considera verdaderamente importante es el reconocimiento de la acción humana, a la que atribuye carácter permanente<sup>217</sup>.

Las palabras recogidas por los biógrafos de Miguel Ángel no dejan sitio a duda alguna: el artista no comparte la actitud sostenida por la tendencia normativa aquí considerada, que hubiera supuesto aceptar medidas que predeterminaran la elección en su hacer artístico. Miguel Ángel rechaza la teoría que relaciona la belleza con la abstracción propia de las matemáticas. Por ello, no acepta la imposición de modelos ni medidas predeterminadas para su creación artística. Las obras de la Antigüedad, como las de sus contemporáneos, son para él una fuente de inspiración que anima su libertad creativa.

### La innovación de Dante

A la hora de estudiar cuales fueron los referentes reales de la obra de Miguel Ángel, no puede faltar una consideración de su relación con la obra

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> Cfr. E. PANOFSKY, Vida y arte de Alberto Durero, Madrid, Alianza, 1982, 271-279. <sup>217</sup> Albrecht discusses only the proportions and varieties of human bodies, for which no fixed rule can be given, and he forms his figures straight upright like poles; as to what was more important, the movements and gestures of human beings, he says not a word. A. CONDIVI, The Life of Michelangelo, 99.

de Dante. Una relación que no se limita a la influencia indirecta, a través de la obra de Donatello y otros artistas plásticos en los que es posible reconocer la huella del poeta florentino<sup>218</sup>. El mismo Miguel Ángel fue considerado por sus contemporáneos como un experto conocedor de la Commedia<sup>219</sup>.

Condivi refiere que Miguel Ángel fue un lector asiduo de dicho texto durante toda su vida<sup>220</sup>; y explica que el artista se sirvió de algunas imágenes utilizadas por Dante, para representar la Vida Contemplativa y la Vida Activa en la tumba de Julio II<sup>221</sup>, y que se inspiró en descripciones del Inferno para ciertas escenas de los condenados del Juicio Final<sup>222</sup>. También queda constancia de dicha afición de Miguel Ángel en una carta que el artista dirige a su sobrino Leonardo<sup>223</sup>, en la que expresa su desaprobación por el comentario a la Commedia recientemente publicado por Vellutello<sup>224</sup>. Además, es muy probable que, debido a su unidad con la Commedia y por estar escrito en lengua vulgar, Miguel Ángel leyera incluso el Convivio de Dante.

Los escritos de Dante, además de ser obras de arte literaria, se caracterizan por su contenido filosófico. Un contenido que, como es sabido, no está constituido por nociones originales del autor<sup>225</sup>. El poeta florentino del Trecento, conocedor de los escritos de Aristóteles y Tomás de Aquino, encuentra en ambos autores la principal fuente de inspiración para su propia

<sup>&</sup>lt;sup>218</sup> La sua arte architettonica è basata sullo stile decorativo dei marmorari fiorentini che è più prossima a Donatello che non ai grande architetti del Quattrocento. Si tratta in fondo sempre della sua originalità singolare che non si inspira alla forma architettonica e alle conseguenti esigenze statiche, ma crea le sue propie forme derivandole da un sentimento puramente plastico-dinamico. D. FREY, Michelangelo Buonarroti, Roma, Società Editrice D'Arte Illustrata, 1923, 5.

<sup>219</sup> Cfr. A. CONDIVI, op. cit., 79.

<sup>220</sup> Cfr. lbidem, 79, 84.

<sup>&</sup>lt;sup>221</sup> Cfr. Dante, Purgatorio, Barcelona, Seix Barral, 1976, XXVII, 97-108.

<sup>222</sup> Cfr. DANTE, Infierno, Barcelona, Seix Barral, 1982, III y V.

<sup>&</sup>lt;sup>223</sup> Cfr. M. A. BUONARROTI, Il Carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, S.P.E.S., 1979, IV, 212.

<sup>224</sup> Se trata de La Comedia di Dante Alighieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello, publicada en 1544 por Francesco Marcolini. Cfr. M. A. BUONARROTI, op. cit., 212n.

<sup>&</sup>lt;sup>225</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética II. La estética medieval, Madrid, Akal, 1989, 293.

teoría artística<sup>226</sup>. Por ello, no es extraño que, debido a esta influencia de Dante, las escasas palabras sobre arte escritas por Miguel Ángel que se conservan, sugieran cierta afinidad con la filosofía de Aristóteles<sup>227</sup>.

La influencia de Dante en el hacer artístico de Miguel Ángel puede ser analizada con relación a dos elementos diferentes: la técnica y la teoría artística. Dicho análisis, que permite apreciar las correspondencias técnicas entre las obras de ambos artistas, lleva a descubrir en las nociones teóricas de Dante una fuente luminosa, capaz de penetrar en las decisiones artísticas de Miguel Ángel.

En la tradición literaria heredada del medioevo, Dante reconoció un depósito precioso del que debía hacer uso velando por su transmisión, sin renunciar a la libertad de ser un artista de su tiempo. Sus obras son unidades originales, producto de la aportación personal del artífice en aquello que viene dado por la naturaleza o la cultura, que el artista define atendiendo a la comunicación con el espectador. Una noción de arte que se identifica con lo que Gombrich denomina orden complejo, en el que los límites que se señalan a la aportación del individuo si no se quiere que el orden se derrumbe<sup>228</sup> provienen de la relación cognoscitiva obra-espectador. Como recuerda Gombrich, el contenido de la tradición con la que dialoga el artista no se refiere únicamente al bagaje técnico disponible, sino también a las expectativas generadas en el público por las obras anteriores. Dichas expectativas, en mayor o menor grado condicionan la recepción de las producciones posteriores. Así, la realización del orden complejo exige atender a la psicología del espectador, para quien la representación artística debe resultar convincente<sup>229</sup>. Se trata de una modalidad artística que vincula forma y significado de modo esencial<sup>230</sup>.

<sup>226</sup> Cfr. J. SCHLOSSER, op. cit., 89.

<sup>&</sup>lt;sup>227</sup> Cfr. B. VARCHI, Lezione sopra un sonetto di Michelangelo, en P. BAROCCHI, Scritti d' arte del Cinquecento. Verona, Ricciardi, 1971, II, 1322-1341.

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> E. H. GOMBRICH, *La Madonna della Sedia de Rafuel*, en Norma y forma, Madrid, Alianza, 1985, 183.

<sup>229</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 39.

<sup>&</sup>lt;sup>230</sup> Cfr. J. LORDA, Gombrich: una teoría del arte, Barcelona, Eiunsa, 1991, 347.

De ese modo, Dante es un innovador de las letras sin dejar de ser un admirador de la retórica y la poética latinas. La formación escolástica de Dante, que seguramente estudió el "trivium" y el "quadrivium" medievales con los franciscanos y dominicos de Florencia, penetra todas las fases de su producción<sup>231</sup>. A la vez, Dante se considera a sí mismo como un poeta del "dolce stil novo"<sup>232</sup>, el movimiento contemporáneo que promueve la literatura en lengua vulgar. Finalmente su obra, que conjuga las potencialidades de la tradición escolástica con la propuesta de renovación del "stil novo", sobre todo, es una creación original.

Como es sabido, la historia de las lenguas romances se caracteriza por la relación fecunda del latín con la lengua vulgar <sup>233</sup>. De dicha relación surgen problemas técnicos, que no pueden resolverse con las reglas existentes. Ello exige la búsqueda de nuevas soluciones, provenientes de la invención de los autores. Para Dante, un admirador de la retórica latina que aceptó el desafío de su tiempo utilizando poéticamente el idioma vulgar, la tensión entre ambas lenguas supone un continuo incentivo de su capacidad creativa. En palabras de Curtius, un antagonismo que será tanto más sensible cuanto más penetrado de cultura latina esté el poeta y cuanto más atienda a los experimentos técnicos; y estas dos cosas concurren en Dante <sup>234</sup>. Ello da lugar a una batalla singular, en la que el artista procura dar forma a sus intenciones poéticas.

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> E. CURTIUS, Literatura europea y Edad Media Iatina, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 505.

en la corte del emperador Federico II. Dicha escuela siciliana, surgida a mediados del siglo XIII en la corte del emperador Federico II. Dicha escuela, que trata como tema principal el amor cortés, utiliza el dialecto de la región, matizado y enriquecido por occitanismos y latinismos. Los poetas toscanos siguieron la iniciativa siciliana, escribiendo en su propia lengua. Entre ellos, Guittone d'Arezzo fue el primero en destacar, por lo que se llamó a su escuela, guittoniana. También la llamada "escuela de los fieles del Amor" (fedeli d'Amore), fundada por el boloñés Guido Guinizelli, fue de especial trascendencia para la constitución del Stil Novo. La aportación principal de dicha escuela a la nueva poesía fue la de la mujer angelical ("donna angelicata"), una criatura que une a su belleza física la pureza de un espíritu celestial. Cfr. A. CRESPO, Dante y su obra. Barcelona, El Acantilado, 1999, 52-58.

<sup>233</sup> Cfr. E. CURTIUS, op. cit., 504.

<sup>&</sup>lt;sup>234</sup> Ibidem, 504.

En el caso de Dante, como ocurrirá a Miguel Ángel con la representación de la figura humana en movimiento, el desafío se acrecienta con la elección de aquellos temas que implican una mayor dificultad. Así lo expresa el poeta en el primer canto del **Paradiso** cuando, consciente de la envergadura de la empresa, se propone cantar la etapa final de su viaje:

Cierto es que, cual la forma no concuerda/ más de una vez con la intención del arte/—que al responder es materia lerda—,/ la criatura, a veces, se echa aparte/ de esta carrera, porque puede, y luego/ se pliega, así impulsada, hacia otra parte<sup>235</sup>.

Existe un paralelismo sorprendente entre las alusiones metafóricas realizadas por Dante y Miguel Ángel en sus respectivos ámbitos artísticos, destacando la presencia de la materia en sus obras. En la Commedia, son frecuentes las referencias del autor al papel y a la pluma que utiliza para escribir<sup>236</sup>. Un ejemplo de ello sucede en el Paradiso, cuando Dante, para expresar la inefabilidad de la visión que tiene delante, explica al lector que debe interrumpir en ese punto la escritura. Dice el autor:

[...] Debe saltar aquí el sacro poema,/ cual uno al que el camino están cortando<sup>237</sup>.

Del mismo modo, en sus esculturas el Buonarroti hace que permanezca la huella del bloque de mármol, del que fueron extraídas por la acción de su cincel. Así, como recuerda Summers, el artista deja el extremo superior de la cabeza del David sin esculpir, mostrando a los florentinos que ha utilizado para su obra el bloque de mármol entero<sup>238</sup>. Pero también, y es más

<sup>235</sup> Vero è che come forma non s'accorda/ molte fiate all'intenzion dell'arte,/ perch'a risponder la materia è sorda;/ cosí da questo corso si diparte/ talor la creature, c'ha podere/ di piegar, cosí pinta, in altra parte. DANTE, Paraíso, I, 127-132. Traducción de A. CRESPO, en Comedia, Barcelona, Seix Barral, 1977, III, 13.

<sup>&</sup>lt;sup>236</sup> Cfr. E. Curtius, op. cit., 461-464.

<sup>&</sup>lt;sup>237</sup> [...] Convien saliar lo sacrato poema, come qui trova suo cammin riciso. DANTE, Paraíso, XXIII, 62-63. Traducción de A. CRESPO, en Comedia, Barcelona, Seix Barral, 1977, III, 275.
<sup>238</sup> Cfr. D. SUMMERS, Michelangelo and the Languaje of Art, New Yersey, Princeton University Press, 1981, 208.

interesante aún, sin temer que lo inacabado de la obra vaya en detrimento de su belleza<sup>239</sup>.

El conocido gusto de Miguel Ángel por lo inacabado, se ilumina con las palabras utilizadas por Dante en el Convivio, para referirse a lo inefable de la visión de la amada:

Porque, por pobreza del intelecto, me conviene dejar mucho de aquello que es verdad de ella, y que casi irradia mi mente, que como cuerpo diáfano recibe aquello, sin acabar<sup>240</sup>.

Dante escribió un tratado en lengua vulgar, el Convivio, con la intención de facilitar la comprensión de su obra poética. La redacción del Convivio constituye una prueba de que la propuesta de renovación artística de Dante, trasciende el ámbito de la gramática, refiriéndose a la significación simbólica de la obra de arte. Junto a la tradición artística medieval, el poeta florentino afirma que el arte es símbolo de valores superiores<sup>241</sup>. Sin embargo, Dante se separa de sus colegas medievales cuando, a la significación fundamentalmente alegórica que caracteriza el arte de la época, añade la consideración de la verdadera dimensión sensible de la poesía<sup>242</sup>. En ello funda Vossler la novedad de la obra de Dante:

[...] Haber recorrido y disuelto la imposible forma de la Alegoría, para resolverla en sustancia de pura poesía. En la Divina Comedia, todo lo terrenal se ha espiritualizado, se ha hecho trascendente, como un eco del más allá, al mismo tiempo que lo espiritual se ha hecho visual y sensible: toda la prosa se ha vertido en poesía, toda la

<sup>&</sup>lt;sup>239</sup> Una licencia expresiva que, hasta ahora, sólo a él había sido consentida, con la que consigue dar a la mirada del observador aquello que cierto fragor comunica fácilmente al oído: la emoción de lo indefinido y el contacto que psicológicamente se realiza en los estados emotivos más intensos, entre indefinido y definido. A. PARRONCHI, Miguel Ángel, escultor, Barcelona. Toray, 1969, 27.

<sup>240</sup> Chè a me conviene lasciare per povertà d'intelletto molto di quello che è vero di lei, e che quasi ne la mia mente raggia, la quale come corpo diafano riceve quello, non terminando. DANTE, Convivio, en Le opere di Dante. Testo crítico della Società Dantesca Italiana, Firenze, Bemporad, 1921, III, iv, 2-5.

<sup>241</sup> J. SCHLOSSER, op. cit., 90.

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética. III, 295-296.

poesía se ha tornado en verdad, una verdad ansiada, esperada, afirmada y querida, no ya una verdad frígidamente comprensible<sup>243</sup>.

La alegoría, un modo de significación oscuro o enigmático, fue utilizada por la Antigüedad como adorno formal del discurso. Su uso se funda en el placer refinado de ocultar un pensamiento precioso o de cubrirlo con velos más o menos espesos²44. No obstante su modo de significar es mediante imágenes sensibles que poseen una cierta concordancia, una analogía esquemática, una relación esencial²45 con lo significado; aquello que la alegoría sugiere al espíritu difiere de lo que revela a la intuición inmediata²46. Ello denota la concepción de una separación esencial entre lo sensible y lo espiritual. Lo propio de la alegoría es establecer misteriosas relaciones entre las cosas que, a primera vista, pertenecen a géneros completamente diferentes²47. Se trata de relaciones lógicas, abstractas. Por lo tanto, la comprensión de su significado requiere de una clave, cuyo conocimiento se reserva para una minoría de entendidos.

Debido a la presencia frecuente de la alegoría en la literatura antigua de griegos y judíos, el sentido alegórico desempeña un papel especialmente importante para la exégesis bíblica. Ello da lugar a la doble fuente de la que surge el alegorismo medieval: la poética y la retórica clásicas por una parte y las obras teológicas del judaísmo y los primeros siglos del cristianismo, por otra.

En la Edad Media, la convicción de origen teológico de la unidad esencial del cosmos y la función doctrinal que principalmente compete al arte, favorecen que el sentido alegórico, utilizado como adorno retórico por la Antigüedad, se extienda al significado total de la obra. Ello sucede

<sup>243</sup> K. VOSSLER, op. cit., 86.

<sup>&</sup>lt;sup>244</sup> E. DE BRUYNE, Estudios de estética medieval, II, 316.

<sup>&</sup>lt;sup>245</sup> U. Eco, Arte y belleza en la estética medieval, Barcelona, Lumen, 1997, 71.

<sup>246</sup> E. DE BRUYNE, op. cit., 384.

<sup>&</sup>lt;sup>247</sup> E. DE BRUYNE, La estética de la Edad Media, 102.

tanto en la producción religiosa como en la profana. Así, teóricos y artistas entienden el arte como representación sensible del mundo espiritual<sup>248</sup>: mientras que las realidades visibles son consideradas como símbolo de las invisibles, la oscuridad del misterio sobrenatural encuentra en la alegoría el modo de expresión artística más frecuente<sup>249</sup>. Como señala De Bruyne, la alegoría pasa a ser el principal modo de significación de la obra, constituyendo *no sólo un aderezo de la forma sino el instrumento principal de la comprensión del contenido*<sup>250</sup>.

También para Dante, un artista medieval, la alegoría es un elemento artístico fundamental. Constituye uno de los cuatro sentidos que, inspirándose en los sentidos de significación reconocidos por los teólogos en la Biblia, literal, alegórico, moral y anagógico o espiritual, el poeta atribuye a su poesía<sup>251</sup>. La relación del arte poético con las Sagradas Escrituras no es excepcional en el ambiente cultural de la Baja Edad Media, cuando los autores teóricos presentan la Biblia como ejemplo de obra literaria y celebran la belleza del único libro que tiene por autor al mismo hacedor del universo<sup>252</sup>.

Así, la adecuada comprensión de la Commedia exige atender a los cuatro sentidos de significación referidos en el Convivio. En esa línea, Curtius recuerda la importancia que tiene el simbolismo de los números, que Dante refiere a un sistema de origen teológico, para la interpretación cabal de la obra<sup>253</sup>. Sin embargo, también es cierto que aún desconociendo la clave de dicho simbolismo de carácter alegórico, la selección de las palabras, los ritmos y las imágenes<sup>254</sup> realizada por Dante, conduce al lector más allá de la descripción puramente natural. Como afirma Chastel,

<sup>&</sup>lt;sup>248</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética II, 305.

<sup>&</sup>lt;sup>249</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, La estética de la Edad Media, 99.

<sup>250</sup> E. DE BRUYNE, Estudios de estética medieval, Il, 343.

<sup>251</sup> Cfr. DANTE, Convivio, II, 1 y ss.

<sup>252</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, op. cit., 331.

<sup>253</sup> Cfr. E. CURTIUS, op. cit., II, 526.

<sup>254</sup> E. DE BRUYNE, La estética de la Edad Media, 225.

la oscuridad del misterio se ilumina, aquí y allí, cuando las alusiones del poeta a la sensibilidad rasgan el velo de la alegoría:

La arquitectura de la Commedia será uno de los problemas que heredarán los humanistas y los sabios florentinos. Pero en este edificio de ideas la sensibilidad orienta todo; como se ha observado justamente, la experiencia estética domina el desarrollo del poema<sup>255</sup>.

También en la obra de Miguel Ángel es posible reconocer los cuatro sentidos de significación referidos por Dante. Así lo indica Chastel en su análisis sobre la bóveda de la Sixtina<sup>256</sup>. Sin embargo, el autor destaca que la disposición de las partes de la obra no obedece a una ordenación lógica, sino a una relación que el artista establece con la sensibilidad del espectador, de modo que la unidad del todo prevalece ante la significación del detalle concreto. Las figuras y la arquitectura pintadas se articulan mutuamente, generando un único universo de fuerzas múltiples<sup>257</sup>.

Chastel explica que el ordenamiento principal, que se desarrolla localmente de abajo hacia arriba, se corresponde con el esquema neoplatónico de los tres reinos de la realidad: la materia y las pasiones, el alma iluminada pero inquieta y lo puro inteligible. Sin embargo, en la Sixtina, la representación de dicho esquema no tiene lugar mediante la alegoría, aunque, como es lógico, la iconografía se adapta a ella, sino por el progresivo aumento de luminosidad y definición, que según el orden referido, el artista confiere a las figuras<sup>258</sup>.

Probablemente, el principal interés de Dante al escribir el Convivio no fue advertir sobre los cuatro sentidos de significación, cuya existencia era ya familiar al lector medieval, sino dar a conocer al extenso público de lengua vulgar, una noción de símbolo ampliamente tratada por los teóricos medievales pero poco asimilada por la producción artística de la época. En

<sup>255</sup> A. CHASTEL, Arte y humanismo en Florencia, 128.

<sup>256</sup> Cfr. Ibidem, 456-458.

<sup>257</sup> Ibidem, 457.

<sup>258</sup> Cfr. lbidem, 457.

el Convivio, Dante toma distancia de la "allegoria dei teologi" (alegoría de los teólogos), que consiste en reconocer un acontecimiento histórico determinado como el anuncio de otra realidad de mayor trascendencia. En cambio, relaciona el sentido metafórico de su poesía con aquello que denomina "allegoria dei poeti" (alegoría de los poetas)<sup>259</sup>, que el autor define como una *verdad que se esconde bajo una bella mentira*<sup>260</sup>.

La alegoría de los poetas relaciona de modo esencial las nociones de verdad y de belleza. Ello indica que en la concepción simbólica propuesta por Dante, la unidad de forma y significado, de lo sensible y lo inteligible, es indisoluble. La mencionada modalidad de significación no depende, como es propio de la alegoría, de una relación conceptual, sino del reconocimiento de la naturaleza del espectador, a quien se refiere la obra de arte. Es decir, que dicha concepción de símbolo se funda en la capacidad humana de acceder a lo inteligible en la percepción sensible.

Dante sitúa la clave de la acción simbólica en la fantasía. En su obra poética, la atenta selección de las palabras permite que la imaginación del lector continúe actuando más allá del texto. Ello coincide con lo que Lessing expone sobre dicha facultad en su Laocoonte:

Poner ante la vista lo extremo y último significa cortarle las alas a la imaginación, y, dado que esta no puede elevarse por encima de la impresión sensible, significa tenerla ocupada en imágenes más pálidas que la que tiene delante<sup>261</sup>.

Al igual que Aristóteles<sup>262</sup>, Dante considera la fantasía como una facultad orgánica del conocimiento humano. En sus referencias a la propia acción de componer canciones, el poeta reflexiona sobre la capacidad constructiva de la imaginación. Dichas reflexiones están motivadas

<sup>&</sup>lt;sup>259</sup> Cfr. A. D'ANDREA, L' allegoria dei poeti. Nota a Convivio, II, 1. en M. PICONE, Dante e le forme dell'allegoresi, Ravenna, Longo, 1987, 71-78.

<sup>&</sup>lt;sup>260</sup> Una veritade ascosa sotto bella menzogna. DANTE, Convivio, II, i, 3.

<sup>261</sup> G. LESSING, Laocoonte, Madrid, Tecnos, 1990, 23.

<sup>&</sup>lt;sup>262</sup> Cfr. U. Bosco, Fantasia, en Enciclopedia dantesca, Roma, Treccani, 1996, II, 793.

principalmente por la percepción del límite de dicha capacidad. Dante reconoce que, debido a su naturaleza orgánica, la capacidad operativa de la fantasía es limitada<sup>263</sup>. El conocimiento directo de lo ilimitado requiere del don divino, al que Dante denomina "alta fantasía"<sup>264</sup>. Por ello, en el **Paradiso**, la canción de Dante dice así:

No hay que maravillarse si mezquina/ ante esta altura muéstrase la lira,/ que sobre el sol ningún ojo camina<sup>265</sup>.

La imaginación puede desempeñar incluso un papel negativo con respecto al fin. Puede engañar al hombre presentando realidades sensibles que lo aparten de las realidades eternas<sup>266</sup>. Por el contrario, el engaño no es posible en el don divino, que orienta al peregrino a su verdadera meta. De este modo, en el **Paradiso**, es el auxilio de la "alta fantasía" lo que permite a Dante llegar al final de su camino. Aunque ello significa también que el poeta debe abandonar definitivamente su relato. Dante concluye así su peregrinación y por lo tanto también su obra:

Lo mismo que al geómetra le apura/ el círculo medir, pero no acaba/ de encontrar el principio que procura, ante la nueva vista, así me hallaba:/ ver quise de qué forma convenía/ la efigie al cerco, y cómo en él estaba;/ más mi vuelo tal fuerza no tenía:/ sino que golpeada fue mi mente/ de un fulgor que colmó la avidez mía./ Y la alta fantasía fue imponente;/ mas a mi voluntad seguir sus huellas,/ como a otra esfera, hizo el amor ardiente/ que mueve al sol y a las demás estrellas<sup>267</sup>.

<sup>263</sup> Cfr. DANTE, Convivio, III, iv, 9.

<sup>264</sup> Cfr. DANTE, Purgatorio, XVII, 7-27.

<sup>268</sup> E se le fantasie nostre son basse/ a tanta altezza, non è maraviglia;/ ché sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse. Dante, en Paraíso, X, 46-48. Traducción de A. CRESPO, en Comedia, Barcelona, Seix Barral, 1977, III, 116.

<sup>266</sup> Cfr. DANTE, Purgatorio, XVII, 13-15.

<sup>&</sup>lt;sup>267</sup> Qual è 'l geomètra che tutto s'affige/ per misurar lo cerchio, e non ritrova,/ pensando, quel principio ond'elli indige,/ tal era io a quella vista nova:/ veder volea come si convenne/ l'imago al cerchio e come vi s'indova;/ ma non eran da ciò le proprie penne:/ se non che la mia mente fue percossa/ da un fulgore in che sua voglia venne./ All'alta fantasia qui mancò possa;/ ma già volgeva il mio disio e 'l velle,/ sí come rota ch'igualmente è mossa,/ l'amor che move il sole e l' altre stelle. Dante, Paraíso, XXXIII, 133 y ss. Traducción de A. Crespo, en Comedia, Barcelona, Seix Barral, 1977, III, 399.

La distinción entre fantasía y alta fantasía tiene que ver con las dos cumbres del Parnaso<sup>268</sup>, mencionadas por el poeta en el primer canto del **Paradiso**, puesto que en ambos casos el autor se refiere al don divino. Dante afirma que, para alcanzar la meta final, es necesario ganar las dos cimas del monte, pues una sola no basta<sup>269</sup>. La primera, hasta donde Virgilio condujo al poeta, se alcanza con el ingenio y el arte. Pero, más allá de la primera cima, que Virgilio no es capaz de superar, sólo el amor puede guiar al peregrino<sup>270</sup>. Por ello, es Beatriz quien guía a Dante hasta la segunda cumbre del Parnaso.

Una vez ganada la primera cumbre, Virgilio indica a Dante el camino hacia la felicidad perfecta, objeto de búsqueda de todo mortal. Y al escuchar sus palabras, Dante siente crecer sus alas, disponiéndose a emprender el vuelo<sup>271</sup>. Antes de marcharse, Virgilio señala el Sol y entrega a su discípulo mitra y corona, que son emblemas de la soberanía espiritual y temporal. La escena es interpretada por Cornford como un comentario al **Banquete** de Platón<sup>272</sup>:

Dante, purificado ya, no es servidor de ningún poder externo; porque su voluntad está en lo cierto, es firme y libre, y no puede descarriarle. Por lo tanto, toma mando sobre sí, como sacerdote y rey<sup>273</sup>.

La Edad Media latina, aunque, de los diálogos platónicos sólo conoció directamente el **Timeo** y más tardíamente, el **Fedón** y el **Menón**, tuvo acceso a importantes fragmentos del **Banquete** a través del **Corpus Dionysiacum** (s. V)<sup>274</sup>. En el **Banquete**, en las palabras que Sócrates

<sup>268</sup> Según Ovidio, el monte Parnaso es una de las residencias preferidas de Apolo. Posee dos cumbres, una consagrada al dios y otra a las Musas. Cfr. OVIDIO, Metamorfosis, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, I, 315 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>269</sup> Infino a qui l'un giogo di Parnaso/ assai mi fu; ma or con amendue/ m'è uopo intrar nell'aringo rimaso. Dante, Paraíso, I, 16-18.

<sup>270</sup> Cfr. DANTE, Purgatorio, XXVII, 126 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>271</sup> Cfr. DANTE, op. cit., 115 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>272</sup> F. CORNFORD, La doctrina de Eros en el Banquete de Platón, en La filosofía no escrita y otros ensayos, Barcelona, Ariel, 1974,127-146.

<sup>&</sup>lt;sup>273</sup> Ibidem, 146.

<sup>&</sup>lt;sup>274</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética II, 32.

recuerda haber escuchado de labios de Diotima, Platón describe de modo poético la experiencia de la inspiración divina. Se trata de una experiencia sólo asequible para los iniciados, que despreciando el dominio servil de las cosas bellas, son capaces de contemplar lo bello en sí:

[...] No sea, por servil dependencia, mediocre y corto de espíritu, apegándose, como un esclavo, a la belleza de un sólo ser, cual la de un muchacho, de un hombre o de una norma de conducta, sino que, vuelto hacia ese mar de lo bello y contemplándolo, engendre muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría...<sup>275</sup>.

La inspiración es un don divino, que proviene de la contemplación de lo bello en sí. Sólo la contemplación de la Belleza hace al hombre capaz de engendrar obras bellas. Dicha contemplación exige al artista un amor ilimitado: un amor que tiene por objeto el mismo Bien. No obstante, en el Fedro, Platón recuerda a los poetas que la plenitud del Bien, que es objeto de su contemplación, no puede ser objeto de la obra de arte:

A ese lugar supraceleste, no lo ha cantado poeta alguno de los de aquí abajo, ni lo cantará jamás como merece<sup>276</sup>.

Como explica Dante en la Commedia, la misión del poeta es guiar al peregrino con su arte y su ingenio hasta la primera cumbre del Parnaso. Desde allí, el peregrino está en condiciones de emprender el vuelo, sin temor a equivocarse, hasta la segunda cumbre<sup>277</sup>. Dante recuerda que la producción artística, que se manifiesta en lo sensible, es capaz de ofrecer al hombre la visión de la amada. Se trata de una visión que se hace presente en la mente humana, donde irradia la luz divina<sup>278</sup>.

La teoría artística de Dante, como la descripción del entusiasmo divino de Platón, habla de contemplación y de amor. Sólo el amor puede

<sup>&</sup>lt;sup>275</sup> PLATÓN, Banquete, Madrid, Gredos, 1986, 210d.

<sup>276</sup> PLATÓN, Fedro, 247c.

<sup>&</sup>lt;sup>277</sup> Cfr. DANTE, Purgatorio, XXVII, 115 y ss.

<sup>278</sup> Cfr. DANTE, Convivio, III, vii, 8.

relacionar lo mortal con lo divino<sup>279</sup>. Corresponde a la fantasía la articulación entre el mundo sensible y el inteligible, las dos dimensiones que, a su vez, integran la esencia del ser humano<sup>280</sup>. También mediante la fantasía, la obra de arte, como "primera cumbre del Parnaso", adquiere la capacidad de vincular lo particular y cambiante con lo eterno. La concepción antropológica y la concepción estética constituyen dos caras de una única moneda.

Con respecto a la concepción artística de Miguel Ángel, es posible advertir que algunas rimas suyas, resultan especialmente consonantes con el pensamiento de Dante. Por ejemplo, el soneto de Miguel Ángel conocido como *Dimmi di grazia, Amor, se gli ochi mei*, en el que el artista considera la esencia referencial de lo bello:

-Dime, por favor, Amor, si estos ojos míos/ ven realmente la belleza a la que aspiro/ o si yo la llevo dentro cuando, donde miro/ veo esculpido el rostro de aquella.

Tú debes saberlo, porque tú vienes con ella/arrebatándome toda mi paz, y yo me enfurezco;/ ni quiero perder un mínimo suspiro,/ ni tampoco quisiera un fuego menos ardiente.

-La belleza que tu ves es la de aquella,/ mas crece puesto que se eleva hasta un lugar mejor,/ si por los ojos mortales corre al alma.

Allí se hace divina, honesta y bella,/ como hace semejante a sí lo inmortal:/ esta y no aquella es la que a tus ojos precede $^{281}$ .

<sup>279</sup> Cfr. PLATÓN, Banquete, 202d.

<sup>&</sup>lt;sup>280</sup> Cfr. J.I. MURILLO, Operación, hábito y reflexión. El conocimiento como clave antropológica en Tomás de Aquino. Pamplona, Eunsa, 1998, 130.

<sup>&</sup>lt;sup>281</sup> Dimmi di grazia, Amor, se gli ochi mei/ veggono 'l ver della beltà ch'aspiro/ o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,/ veggio scolpito el viso di costei.

Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei/ a ctorm' ogni mie pace, ond'io m' adiro:/ né vorre' manco un minimo sospiro,/ né men ardente foco chiederei.

<sup>-</sup> La beltà che tu vedi è ben da quella,/ ma crescie poi ch'a miglior loco sale,/ se per gli ochi mortali all'alma corre.

Quivi si fa divina, onesta e bella./ com'a sé simil vuol cosa inmortale:/ questa e non quella agli ochi tuo precorre. M. A. BUONARROTI, Rime e lettere, Torino, U.T.E.T., 1992, 102-103.

Como se ha dicho al principio de este apartado, Dante es una figura clave para la interpretación estética de la obra de Miguel Ángel, que, como el poeta, fue un apasionado defensor de la libertad. Inscribiéndose en la tradición aristotélica, ambos artistas buscan una representación convincente de la acción humana, en un diálogo sensible de su obra con el espectador. Es cierto que la expresión alegórica está presente, tanto en la poesía de Dante, como en la producción plástica de Miguel Ángel. Sin embargo, la disposición de las partes que componen la unidad de su obra no se realiza en función de un orden abstracto, como es propio de la alegoría, sino de las posibilidades expresivas que se siguen de su ser singular.

## La alegoría neoplatónica

Como se ha visto, los puntos de contacto entre el arte de Miguel Ángel y la producción poética de Dante, dos grandes innovadores que asumen en su obra la tradición estética de Occidente, revelan que existen importantes coincidencias en la concepción artística de ambos. Una concepción que Dante hace explícita en sus reflexiones teóricas. En las mismas se advierte que el poeta, a la vez que sostiene la teoría de la inspiración proveniente de fuentes platónicas, se refiere a la sensibilidad de un modo que lo separa de dicha tradición.

Conviene recordar que el carácter simbólico de lo bello, una nota constante de la estética medieval, tiene origen en la concepción platónica de la belleza<sup>282</sup>. Para los autores medievales, la belleza sensible no es ni más ni menos que el efecto o la presencia activa de la Belleza absoluta, atemporal e inmutable, que debe ser entendida como la Idea, o bien la misma Causa divina<sup>283</sup>. Se trata de una noción afirmada tanto por la tradición

<sup>&</sup>lt;sup>282</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, La estética de la Edad Media, 22.

L'immagine della belleza o il bello che si manifesta temporalmente è in ultima analisi l'effetto o la presenza attiva della Bellezza assoluta, atemporale e immutabile, che deve essere intesa come l'Idea, ovvero la stessa Origine divina. W. BEIERWALTES, Agostino e il neoplatonismo cristiano, Milano, Vita e pensiero, 1995, 181.

platónica, como por la tradición aristotélica. Sin embargo, ambas tradiciones se oponen en aquello que consideran como fundamento de lo bello. Mientras que Platón sostiene que la belleza de las cosas se funda en la estructura ontológica de la realidad, que trasciende lo sensible<sup>284</sup>, la tradición aristotélica sitúa su fundamento en el mundo sensible<sup>285</sup>.

Teniendo en cuenta dicha oposición, la afirmación de una estética platónica en la obra de Miguel Ángel podría suponer el rechazo de la unidad sensible y espiritual de su expresión artística. Eso es lo que sucede en la interpretación de destacados autores del siglo XX, que relacionan la obra de Miguel Ángel con una antropología platónica, en la que la sensibilidad, radicalmente separada del espíritu humano, adquiere un carácter negativo. Debido a ello, parece aconsejable detenerse en una consideración de la relación de Miguel Ángel con el movimiento neoplatónico del Renacimiento.

Como es sabido, durante la Edad Media, la obra de Platón y Aristóteles fue principalmente conocida en Occidente a través de fuentes indirectas. Las nociones de filosofía clásica fueron transmitidas por autores pertenecientes a los últimos años de la Antigüedad. Dichos autores procedían de un ambiente intelectual dominado por la doctrina neoplatónica, a la que se consideró como síntesis totalizadora del pensamiento griego<sup>286</sup>. Consecuentemente, el neoplatonismo desempeñó un papel fundamental en la tradición filosófica medieval. A ello contribuyó la autoridad moral que los pensadores cristianos concedieron a San Agustín y más tarde al Pseudo-Dionisio. Fue San Agustín quien, mediante la traducción de elementos esenciales de la estética de Platón y de Plotino a un contexto teológico, dio origen al neoplatonismo cristiano<sup>287</sup>. Dicho cuerpo doctrinal constituyó el núcleo principal del pensamiento filosófico de los siglos siguientes.

<sup>&</sup>lt;sup>284</sup> Cfr. Ibidem, 185.

<sup>285</sup> Cfr. E. DE BRUYNE, op. cit., 95.

<sup>&</sup>lt;sup>286</sup> P. KRISTELLER, El pensamiento renacentista y sus fuentes, 76.

<sup>&</sup>lt;sup>287</sup> Cfr. W. BEIERWALTES, op. cit., 162.

La preponderancia del neoplatonismo en la filosofía medieval de Occidente se extendió hasta los siglos XII y XIII, cuando se tradujeron al latín la mayor parte de los escritos de Aristóteles, que provenían de fuentes griegas y árabes. Ello dio lugar a un giro de la especulación filosófica. En pocos años, las obras de Aristóteles pasaron a constituir la base de la enseñanza filosófica en las universidades recientemente fundadas<sup>288</sup>. Así, aunque el pensamiento de Platón continuó presente en la tradición filosófica medieval, la reflexión escolástica se centró en los escritos aristotélicos.

Un nuevo impulso de la filosofía platónica se produjo con ocasión de los concilios de Ferrara y Florencia y la posterior caída de Constantinopla. Durante los siglos XIV y XV llegaron a Italia numerosos sabios provenientes de Bizancio. Entre ellos, Gemisthos Plethon (1355-1452) y otros eruditos griegos seguidores de Platón, que despertaron el entusiasmo de algunos intelectuales por la obra del filósofo ateniense<sup>289</sup>. Así fue como, en 1462, Cosme de Médicis fundó en Carregio la Academia, encargando a Marsilio Ficino (1433-1499) su dirección. Ficino, un hombre de profunda religiosidad e inclinado hacia el misticismo, dirigió la Academia durante tres décadas. A petición de Cosme, Ficino tradujo al latín los Diálogos de Platón. Más adelante, el filósofo también se ocupó de la traducción de Plotino y el Pseudo-Dionisio, así como de algunas doctrinas herméticas, que estimó como fuentes de Platón. En un principio, la actividad de la Academia consistió en la reunión de un grupo de estudiosos, que interesados por una filosofía de tono místico, mantenían conversaciones a la manera de Sócrates y sus amigos. Poco después, la institución se dedicó además a la investigación. Sin embargo, la Academia no estuvo en contacto con las universidades ni se relacionó con los círculos artísticos, aunque algunos artistas como Antonio Pollaiuolo y Alberti frecuentaron sus reuniones<sup>290</sup>.

<sup>288</sup> Cfr. P. KRISTELLER, op. cit., 58.

<sup>&</sup>lt;sup>289</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética. III, 124.

<sup>290</sup> Cfr. Ibidem, 123.

El planteamiento teórico de Ficino debe entenderse en el contexto de la tradición del neoplatonismo cristiano<sup>291</sup>. En ese sentido, Kristeller destaca la relación de los miembros de la Academia florentina con el pensamiento de Aristóteles:

El platonismo renacentista, que muchos historiadores se han inclinado a oponer al aristotelismo medieval, no fue tan persistentemente antiaristotélico como supondríamos. Sus representantes más influyentes fueron impresionados por la síntesis neoplatónica de Platón y Aristóteles, o estuvieron afectados directamente por el aristotelismo medieval. Así, Marsilio Ficino seguía a Platón y Aristóteles, pero concediendo el lugar más elevado al primero, consideración que se ve reflejada en la Escuela de Atenas, de Rafael; Pico della Mirándola defendió expresamente el aristotelismo medieval de los ataques humanistas de Ermolao Barbaro<sup>292</sup>.

Las principales tesis estéticas de Ficino están contenidas en su comentario al Banquete<sup>293</sup> y en lo fundamental, no constituyen conceptos originales del autor. En dicho texto, destacan la doctrina erótica de Platón y la referencia al esplendor de lo bello de Plotino. Su antropología, que se inscribe en una tradición platónica, afirma que *el hombre sólo es espíritu* y *el cuerpo es obra e instrumento del hombre*<sup>294</sup>. Con ello, el autor subraya la separación entre el ser espiritual y físico del hombre, otorgando cierto carácter negativo a la sensibilidad. Sin embargo, Ficino tiene una actitud novedosa con respecto a las artes plásticas, a las que considera como obras de un espíritu inspirado por la divinidad<sup>295</sup>. Debido a ello, el filósofo renacentista, separándose de Platón y de la mayoría de los teóricos medievales, incluye las artes plásticas entre las artes liberales<sup>296</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>291</sup> Cfr. Ibidem, 126.

<sup>292</sup> P. KRISTELLER, op. cit., 69.

<sup>&</sup>lt;sup>293</sup> Cfr. M. Ficino, De amore. Comentario a El Banquete de Platón. Madrid, Tecnos, 1986.

<sup>294</sup> Ibidem, 70.

<sup>&</sup>lt;sup>295</sup> Cfr. Ibidem, 56-59.

<sup>&</sup>lt;sup>296</sup> Cfr. W. TATARKIEWICZ, Historia de la estética. III, 128-129.

La obra de Ficino y de la Academia tuvo escasa repercusión en el ámbito filosófico. En cambio, influyó en el hacer de los artistas del siglo XVI. Dicha influencia se produjo como consecuencia de la difusión de un tipo de literatura, conocida como "diálogos sobre el Amor", en la sociedad italiana de la época. Como explica Panofsky, lo que había sido una filosofía esotérica se convirtió en una especie de juego social 297. Por ese motivo, la representación de temas mitológicos como alegorías neoplatónicas pasó a ser algo corriente. En dichas representaciones, el sentido alegórico podía resultar más o menos oscuro, según la preparación cultural del artista y del espectador.

La relación de Miguel Ángel con la Academia no está demostrada. En cambio, es evidente que el artista trató a algunos de sus miembros más destacados mientras vivió en el palacio Medici de Via Larga<sup>298</sup>. Lorenzo el Magnífico (1448-1492), poeta y participante entusiasta de las actividades de la Academia, había sucedido a Cosme, en 1464. Miguel Ángel permaneció en su casa desde 1490, siendo aún adolescente, hasta la muerte del Magnífico, ocurrida dos años después. En la misma casa vivió el humanista y poeta Angelo Poliziano, tutor de los hijos de Lorenzo, de quien Condivi afirma que también se ocupó de la instrucción del artista<sup>299</sup>. Es muy probable que en aquel palacio Miguel Ángel conociese al propio Ficino, a Pico de la Mirándola, a Girolamo Benivieni y a Cristóforo Landino. Este último es el autor del comentario a la Commedia de Dante más leído durante las primeras décadas del siglo XVI<sup>300</sup>. Un escrito en el que, como refiere Chastel, el autor presenta una interpretación neoplatónica de la obra de Dante:

El comentario de Landino utiliza abundantemente las glosas anteriores, pero superpone a estas una interpretación neoplatónica que falsea el aspecto escolástico de la Comedia; está más afortunado

<sup>&</sup>lt;sup>297</sup> E. PANOFSKY, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza, 1972, 204.

<sup>&</sup>lt;sup>298</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, The Youth of Michelangelo, Princeton, Princeton University Press, 1947, 18.

<sup>&</sup>lt;sup>299</sup> Cfr. A CONDIVI, The Life of Michelangelo, 14-15.

<sup>300</sup> Cfr. C. LANDINO, Comento di Christophoro Lanfini fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino, Firenze, Nicholo di Lorenzo, 1481.

al exponer los elementos de la mística dionisiaca incorporados al Paraíso, y sabe valorar la belleza poética del conjunto. Sobre todo, no duda en prolongar los símbolos frecuentemente difíciles del poeta mediante una visión alegórica y, según el método de la Academia, eleva todas sus imágenes a lo absoluto<sup>301</sup>.

Es indudable que los años vividos en la Via Larga dejaron poso en el alma de Miguel Ángel. La prueba principal de ello se encuentra en sus poemas, que además de relacionarse con la obra de Dante, Petrarca y Bocaccio, contienen elementos de la poesía de Lorenzo, de Poliziano y de Benivieni<sup>302</sup>. También, como han hecho notar las interpretaciones más recientes, en la obra plástica de Miguel Ángel es posible reconocer la representación de alegorías de origen neoplatónico<sup>303</sup>. Sin embargo, el uso de la alegoría neoplatónica no significa necesariamente que Miguel Ángel comparta el planteamiento estético de Ficino. Como se ha visto, su obra artística contiene elementos de carácter estético que sobrepasan la significación alegórica.

Precisamente, teniendo en cuenta aquellos elementos significativos del diseño presentes en el Campidoglio que son inseparables de la materia sensible, es posible afirmar que la obra de Miguel Ángel se relaciona con el neoplatonismo renacentista de Ficino sólo de modo temático, atendiendo a una cuestión de gusto que fue común entre la gente de aquella época. En su obra, aunque todos los recursos expresivos utilizados por el artista admiten cierta explicación, la significación trasciende los datos parciales que revela el análisis de sus componentes. Debido a ello, un estudio estético de la obra de Miguel Ángel, exige una perspectiva que mantenga la unidad física y espiritual del ser humano, como es propio de la tradición aristotélica.

<sup>301</sup> A. CHASTEL, Arte y humanismo en Florencia, 127-128.

<sup>302</sup> Cfr. R. CLEMENTS, The Poetry of Michelangelo, New York, New York University Press, 1965.

<sup>303</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, The Medici Chapel, New Jersey, Princeton University Press, 1948.

### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

Ello no sucede en la interpretación de un autor tan reconocido<sup>304</sup> como Panofsky, que considera la obra de Miguel Ángel como un símbolo de la estética neoplatónica<sup>305</sup>. La relación de la obra de Miguel Ángel con el neoplatonismo, principalmente sugerida por la alusión de su poesía a nociones de origen platónico<sup>306</sup>, fue estudiada con anterioridad por otros especialistas<sup>307</sup>. Sin embargo, en la interpretación iconológica de Panofsky dicha relación adquiere un significado particular<sup>308</sup>.

Panofsky reduce la noción de símbolo de la tradición platónica al concepto hegeliano de arte bello. Consecuentemente, el autor, que interpreta la obra de Miguel Ángel como un *síntoma* cultural, sostiene que las decisiones

<sup>&</sup>lt;sup>304</sup> En un escrito de los años sesenta, Federick Hartt, entonces presidente del Departamento de Arte de la Universidad de Pensilvania, se refiere a la tesis de Panofsky como *interpretación crucial*, y de enorme influencia, del contenido del arte de Miguel Ángel. F. HARTT, Miguel Ángel, Barcelona, Labor, 1969, 164.

<sup>&</sup>lt;sup>305</sup> Érwin Panofsky (1892-1968) nació en la ciudad alemana de Hannover. Realizó sus estudios de segunda enseñanza en Berlín y en 1914 se graduó en la Universidad de Friburgo. A partir del año 1921 dictó clases en la Universidad de Hamburgo, de la que fue profesor numerario desde 1926 hasta 1933. La relación profesional de Panofsky con Aby Warburg, de quien fue discípulo, data de esos años. Al iniciarse la persecución nazi, Panofsky, como muchos otros intelectuales europeos, emigró a los Estados Unidos donde integró el cuerpo docente del Institute of Advanced Studies de Princeton desde 1935 hasta 1968, año de su muerte. Al igual que muchos de sus grandes antecesores del ámbito historiográfico, Panofsky se interesó especialmente por el período renacentista. Y dentro del Renacimiento, este autor centró sus investigaciones en la producción de los artistas italianos y del norte de Europa.

 <sup>300</sup> Cfr. R. CLEMENTS, Michelangelo's Theory of Art, New York, Gramercy, 1961, 232.
 307 E. PANOFSKY, Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Madrid, Cátedra, 1977. 103.

La iconología, definida por primera vez por Aby Warburg (1866-1929) como una ciencia destinada a interpretar el sentido de la obra artística, fue desarrollada metodológicamente por Panofsky. Se diferencia del método propio de la iconografía en que así como ésta estudia e identifica los símbolos y asuntos de la materia artística, la iconología considera estos elementos para con ellos determinar el significado total de la obra y su adscripción a un determinado contexto histórico. Iconología, en Magna Enciclopedia Universal, Barcelona, Carrogio, XIX, 5711. Sin embargo, conviene destacar que, el estudio comparativo del planteamiento historiográfico de Warburg y de Panofsky pone de manifiesto que las diferencias metodológicas de sus planteamientos provienen, en definitiva, de distintas actitudes ante el fenómeno artístico. Mientras que, el enfoque de la propuesta metodológica de Warburg es propiamente psicológico o experimental, Panofsky, situándose en la tradición que considera la forma artística como expresiva del espíritu de su tiempo, desarrolla un planteamiento gnoseológico con evidentes pretensiones metafísicas. Cfr, M. Podro, Los historiadores del arte críticos, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, 254.

técnicas del artista son expresiones espirituales, que no se relacionan con la sensibilidad. Su interpretación no atiende a la comunicación libre, de carácter psicológico, que el artista establece con el espectador. Debido a ello, no es capaz de superar la significación alegórica de la obra. Panofsky identifica la expresión artística con un concepto, que remite a una determinada teoría filosófica<sup>309</sup>.

Tampoco es posible la reflexión sobre la relación entre creación libre y sensibilidad en la interpretación que hace Summers<sup>310</sup>, cuatro décadas después, de la obra de Miguel Ángel<sup>311</sup>. Desde una noción de símbolo más próxima a la de Cassirer, centrada en el lenguaje desde el punto de vista evolutivo del espíritu, Summers rectifica la interpretación de Panofsky sobre el carácter neoplatónico de la obra del artista. Sin embargo, el autor considera la acción humana en función de dos niveles independientes, la sensibilidad y el intelecto, movidos por fines diferentes; aunque el nivel sensible interviene en la producción de la obra, no se relaciona con el intelecto y debido a ello, es absolutamente incomunicable. En su interpretación, el retorno del espíritu desde la sensibilidad a la trascendencia, sólo es posible en la síntesis conceptual. Como consecuencia, para Summers, igual que para Panofsky, la significación de la obra de Miguel Ángel se realiza en términos exclusivamente conceptuales, relacionados con convenciones culturales

<sup>309</sup> Cfr. E. PANOFSKY, op. cit., 18.

Juiversidad de Brown, situada en Rhode Island, en 1963. A continuación estudió Bellas Artes, en la Universidad de Brown, situada en Rhode Island, en 1963. A continuación estudió Bellas Artes, en la Universidad de Yale, donde, en 1965, obtuvo el grado de "master" y en 1969, el de doctor. Este autor hizo su carrera docente en la Universidad de Pittsburgh, accediendo, en 1979, al grado de profesor titular. Desde 1984 hasta la fecha, es profesor de historia del arte del Mc Intire Department of Art de la Universidad de Virginia. Summers es además, desde 1996, miembro de la American Academy of Arts and Sciences. Summers dedicó sus primeros años profesionales a la investigación del arte del Renacimiento, centrándose principalmente en la obra de Miguel Ángel. Su tesis doctoral, titulada The Sculpture of Vicenzio Danti: A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera (La escultura de Vicenzo Danti: Un estudio acerca de la influencia de Miguel Ángel y los ideales de la "maniera"), trata acerca de la influencia de Miguel Ángel en la obra de Danti. Cfr. D. SUMMERS, The Sculpture of Vicenzio Danti: A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera, Michigan, Disertation Information Service, 1991, I-II.

<sup>311</sup> Cfr. D. SUMMERS, Michelangelo and the Language of Art, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

vigentes en la época de su producción. Se trata de una interpretación que tampoco supera la significación alegórica.

Dicha superación se encuentra, en cambio, en la noción de arte de Gombrich<sup>312</sup>, que contrariamente a Panofsky, sostiene la unidad de forma y significado en la obra de arte, de la que no admite una definición conceptual:

Al mirar el interior de este edificio, no pretendemos poner a prueba la teoría de que todos los edificios tienen un estilo; deseamos saber lo más posible sobre su aspecto particular. Ahora bien, me parece evidente desde el punto de vista lógico que dicho aspecto nunca podría apreciarse en el sistema de los conceptos generales. Ni siquiera podría describirse exhaustivamente, porque el lenguaje descriptivo utiliza universales como los nombres de las formas y de los colores, y siempre podrían ustedes pedirme que especificara sin que llegáramos a acabar nunca. Los escolásticos impresionados por el hecho de que lo individual opone resistencia al lenguaje, acuñaron la famosa frase de que "individuum est ineffabile". Creo que de esto se sigue que "individuum est inexplicabile" 313.

Gombrich sostiene que en el proceso de producción del arte, es preciso considerar la presencia de un espacio propio del lenguaje como técnica para crear ilusión, que resulta expresivo de la libertad del artista y del contemplador<sup>314</sup>. Debido a ello, el autor afirma que en la experiencia artística la mente humana nunca tiene por qué cesar de dar vueltas y explorar. Las relaciones son tantas, y entre tantos niveles de significado, que la obra de arte aparece cerrada sobre sí misma<sup>315</sup>. De un modo que

<sup>&</sup>lt;sup>312</sup> Ernst Hans Gombrich (1909-1994) nació en Viena. Cursó sus estudios de Historia del Arte en la Universidad de Viena. En 1933, realizó su tesis doctoral bajo la dirección de Julius von Schlosser, sobre la arquitectura de Giulio Romano. Desde 1936 se estableció en la ciudad de Londres, donde trabajó en el Instituto Warburg hasta 1976, diendo desde 1959 Director de dicha institución. Entre 1956 y 1959, fue Durning-Lawrence Professor of the History of Art, y de 1959 a 1976, Professor of the History of the Clasical Tradition en la Universidad de Londres. Entre 1961 y 1963, fue Slade Professor en Cambridge Dictó numerosos cursos en universidades de los Estados Unidos.

<sup>313</sup> E. H. GOMBRICH, Tras la historia de la cultura, Barcelona, Ariel, 1977, 112.

<sup>314</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Arte e Ilusión, 309.

<sup>315</sup> E. H. GOMBRICH, La Madonna della Sedia de Rafael, en Norma y forma, 181.

se inscribe en la tradición aristotélica, Gombrich considera que la significación de la obra de arte no puede agotarse con el lenguaje hablado, sino que la misma es una fuente de metáforas cuya presencia remite a lo inefable<sup>316</sup>. Aunque acepta que su análisis permite reconocer la articulación de elementos significantes, sostiene que a estos sólo se les puede singularizar a riesgo de rasgar esa milagrosa maraña de relaciones ordenadas que distingue la obra de arte del sueño<sup>317</sup>.

Las metáforas artísticas a las que se refiere Gombrich tienen fundamento en la vida sensible, que es común a la naturaleza animal. Dichas metáforas provienen de la acción libre del artista en la materia, que expresa distintas facetas de la única experiencia intraducible de una plenitud de valores que habla al hombre entero<sup>318</sup>. Se trata de un juego de libertad y sensibilidad realizado por el artista en la obra, que confiere a la misma la capacidad de mover el alma del espectador a otra acción, que también Gilson, en sus estudios de estética, describe como una aventura en la que está implicado todo su pasado y todo lo que hasta este momento ha llegado a ser<sup>319</sup>. Por ello, aunque Gombrich no se propone una interpretación del arte en términos de filosofía, sus textos constituyen el contrapunto adecuado para iluminar la consideración de la relación entre creación libre y sensibilidad que está presente en la obra de Miguel Ángel en el Campidoglio.

#### La libertad del artista

En la teoría del arte de Gombrich se encuentran nociones que dan razón de la libertad del artista, que es característica de las obras de Miguel Ángel. Una libertad que, como se ha visto en la aproximación fenomenológica al Campidoglio, atiende a un diálogo impuesto por la sensibilidad. Debido a

<sup>316</sup> J. LORDA, Gombrich: una teoría del arte, 248.

<sup>317</sup> E. H. GOMBRICH, op. cit., 183.

<sup>&</sup>lt;sup>318</sup> E. H. GOMBRICH, *Metáforas visuales de valor en el arte*, en Meditaciones sobre un caballo de juguete, Madrid, Debate, 1998, 29.

<sup>319</sup> E. GILSON, Pintura y Realidad, Pamplona, Eunsa, 2000, 245.

dicha relación entre sensibilidad y libertad que integra el proceso artístico, el autor recuerda que tanto la técnica artística como la comunicación de dicha técnica al entorno social, tienen su propia historia y evolución, relativamente independientes de la historia y evolución de los acontecimientos sociales, políticos o religiosos de una civilización:

Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que se ve en el mundo exterior. En ambos casos son transposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador<sup>320</sup>.

La interpretación de Gombrich se separa de toda corriente historiográfica animada por alguna forma de determinismo<sup>321</sup>. Si bien, debido a circunstancias temporales, resulta principalmente manifiesto su desacuerdo con la tradición de inspiración hegeliana iniciada por Burckhardt<sup>322</sup>, en sus libros tampoco faltan declaraciones contrarias a otras modalidades de determinismo histórico<sup>323</sup>. Es lo que sucede con un autor tan admirado por Gombrich como Giorgio Vasari. Pese a que Gombrich asume aspectos relevantes de la concepción historiográfica de Vasari, rechaza la analogía, que en su famoso relato de las Vidas<sup>324</sup>, este autor establece entre los procesos artísticos y el ciclo vital. Gombrich acepta la noción de progreso proveniente de la tradición retórica, pero niega la existencia de períodos de decadencia en el arte, prefiriendo considerar cada obra como *un esfuerzo por derecho propio*<sup>325</sup>. Es decir, como la creación original de un artista que trabaja en una situación dada.

Así, en los numerosos escritos de Gombrich sobre las artes visuales del Renacimiento, está presente una interpretación del proceso artístico

<sup>320</sup> E. H. GOMBRICH, Arte e Ilusión, 319.

<sup>321</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Hegel and Art History, en Architectural Design, 51 6/7, 1981, 3-

<sup>322</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Tras la historia de la cultura, 26 y ss.

<sup>323</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento, en El legado de Apeles, 213.

<sup>324</sup> Cfr. G. VASARI, op. cit., 36.

<sup>325</sup> E. H. GOMBRICH, El manierismo: trasfondo historiográfico, en Norma y forma, 223.

como resultado de la acción libre del hombre. El autor, en tanto que historiador, se interesa por el análisis e interpretación de aquellas continuidades que definen la existencia de un movimiento artístico. Sin embargo, negando que la existencia de procesos en la producción de arte deba atribuirse a alguna necesidad intrínseca a los mismos, Gombrich formula su propia visión retrospectiva desde el presupuesto de la libertad humana.

Gombrich es consciente de que el historiador, desde su posición respecto al pasado, puede confundir los pasos que conducen a una solución dada, con un proceso hacia una meta preestablecida. En razón de su convicción de que el arte es producto de la libertad humana, el autor afirma que siempre hay potencialidades fabulosas que no pasan a acto, posibles problemas artísticos inéditos que no encuentran sus soluciones inspiradas y de los que los historiadores, por tanto, nada sabemos<sup>326</sup>. Desde esa perspectiva, Gombrich considera que la aparición del arte renacentista, aunque propiciada por otros factores temporales<sup>327</sup>, responde al cambio de actitud de los artistas. Estos que, durante la Edad Media, fueron fundamentalmente artesanos que trabajaban por encargo, en el Renacimiento no se ocuparon sólo de realizar su encargo, sino que, además, asumieron la misión de acrecentar la gloria de la época a través del progreso del arte<sup>328</sup>.

El progreso hacia la perfección de la representación de la apariencia visual de las cosas, es la clave que permite entender la unidad del arte de la Antigüedad clásica y el posterior clasicismo que, surgido en el siglo XIV, dominó la producción artística de Occidente hasta el siglo XIX. La convicción de que el arte progresa desde estadios más primitivos hacia un ideal de

<sup>326</sup> E. H. GOMBRICH, La Madonna della Sedia de Rafael, 182.

<sup>327</sup> Gombrich atribuye especial importancia a la creciente exigencia de verosimilitud para las imágenes sagradas a la que dio lugar la predicación de San Francisco de Asís. Se trata de un "cambio de función" del arte: la representación de los acontecimientos sacros, que en la Edad Media se convirtió en unos claros pictogramas reconocibles incluso por los iletrados, se convierte en evocación dramática, una narración verosímil de los hechos que intenta introducir al espectador en ellos y conmoverle. J. LORDA, Gombrich: una teoría del arte, 174.
328 E. H. GOMBRICH, La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias, en

<sup>&</sup>lt;sup>328</sup> E. H. GOMBRICH, La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias, en Norma y forma, 15.

perfección resulta manifiesta, tanto en la **Historia natural** <sup>329</sup> de Plinio, escrita hacia el año 77 d. C., como en el relato de las **Vidas** de Vasari, publicado en Florencia, en 1550. Sin embargo, Gombrich considera que el progreso hacia un ideal artístico de perfección no es algo que acontezca de suyo o de "por sí", desde dentro del proceso, sino que se trata de una conquista en la que juega un papel la tradición retórica <sup>330</sup>. El autor considera que los humanistas italianos del siglo XIV, con su retorno a la literatura clásica, fueron los primeros en asumir el ideal de progreso implícito en la misma. Su posterior traslado al ámbito de las artes plásticas se debió a la estrecha relación mantenida entre estas y la literatura. Dicho traslado resultó favorecido, además, por el advenimiento de la crítica de arte, que, como afirma Gombrich, ejerció desde entonces una influencia decisiva sobre la actividad artística.

En el Renacimiento y de modo particular en Florencia, la referencia a los antiguos se transformó en una exigencia ineludible para todo artista. La convicción proveniente de la retórica clásica, de la existencia de un estadio de perfección en el arte, fue incorporada también por las artes figurativas<sup>331</sup>. Desde dicho planteamiento, los artistas plásticos, al igual que los poetas, se involucraron en el esfuerzo común de conducir el arte a su perfección al modo de los antiguos<sup>332</sup>. La novedosa actitud de los artistas fue posible por la existencia de lo que Gombrich denomina como nuevo marco institucional para el arte<sup>333</sup>. Ello se relaciona con el crecimiento de las riquezas y la independencia de la que gozaban las ciudades de la península itálica. La competencia por la preeminencia del prestigio social y económico hizo que las ciudades independientes se disputaran el trabajo de los artistas de mayor renombre, dando lugar a que estos comenzaran a imponer sus propias condiciones<sup>334</sup>. La nueva libertad de la que gozaban los artistas, favorecida

<sup>329</sup> Cfr. M. E. TORREGO, Textos de historia del arte. Plinio el Viejo, Visor, Madrid, 1987.
330 Cfr. J. LORDA, op.cit., 135-143.

<sup>331</sup> Ibidem, 189.

<sup>332</sup> Cfr. G. VASARI, op. cit.

<sup>333</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias, 15.

<sup>334</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, La historia del arte, 287.

por el progresivo cambio de función del arte dentro de la sociedad, permitió que surgiera un proceso artístico distinto de la tradición artesanal vigente hasta entonces, al que Gombrich se refiere como un cambio en las reglas de juego.

Acerca de dicha expresión resulta interesante señalar que Gombrich reconoce la existencia de un cierto carácter lúdico en el arte. La idea de una relación de semejanza entre arte y juego está presente en autores que provienen de distintas tradiciones filosóficas. Se trata de una semejanza fundada en el hecho de que, en una y otra actividad, la acción no se define de modo exclusivo por la intención de quien la realiza. Ello significa que el sentido de la acción se inserta en un contexto más amplio que el de la intención. Consecuentemente, en ambas situaciones, el hombre se libera de sí mismo, de las tendencias o deseos que le mediatizan<sup>335</sup>, entregándose a una actividad en la que experimenta el gozo de la plenitud.

En sus escritos, Gombrich realiza numerosas referencias a la obra de Joahn Huizinga, **Homo ludens**<sup>336</sup>, subrayando la analogía que este autor establece entre arte y juego<sup>337</sup>. En cambio, critica a Huizinga que deje de reconocer la relación que existe entre el juego y las funciones biológicas y psíquicas básicas del ser humano<sup>338</sup>, que Gombrich considera fundamentales para explicar el fenómeno artístico. Como Huizinga, Gombrich sostiene que el arte comprende reglas, a menudo de carácter tácito, que, como en el juego, provienen de la convención. Se trata de normas que se dan por supuestas, a las que hay que respetar y que hasta cierto límite, se puede incluso transgredir sin acabar con el juego. Además, Gombrich destaca que, debido a razones que tienen su origen en la naturaleza, al igual que el juego social, la práctica artística da lugar a la competición, en función de la cual se produce la evolución de los estilos artísticos.

<sup>335</sup> M. A. LABRADA, Estética, Pamplona, Eunsa, 1998, 86.

<sup>336</sup> J. HUIZINGA, Homo ludens, Madrid, Alianza, 1998.

<sup>337</sup> Cfr. J. LORDA, op. cit., 106.

AMR Cfr. E. H. GOMBRICH, La gran seriedad del juego, en Tributos, México, Fondo de cultura económica, 1991, 157.

Desde dicho presupuesto se comprende que Gombrich se refiera al Renacimiento como una época en que se produce un cambio en las reglas de juego. Se trata de un cambio que comenzó a gestarse tiempo atrás, pero que adquirió carácter general en el siglo XV, cuando un grupo de artistas, entre los que destaca la presencia de Brunelleschi y Donatello, se propuso la creación de un nuevo arte de modo sistemático. Como explica Gombrich, las reglas del juego llamado arte sufrieron en Florencia una revisión en virtud de la cual incorporaron la exigencia de una "aportación", de una solución a un problema<sup>339</sup>. Los artistas asumieron el ideal clásico restablecido por la literatura, comprometiéndose en la promoción del avance del arte hacia su perfección. El nuevo arte, que debía emular al de los antiguos, estaba destinado, como aquel, a competir en belleza con la naturaleza mediante la imitación de las apariencias de lo real.

Para conseguir el fin pretendido, los artistas florentinos se propusieron la recuperación de los fundamentos racionales del arte, que consideraban conocidos por los antiguos y perdidos durante los años medievales. Ello favoreció la unión entre arte y ciencia, cuyo desarrollo también había incrementado la competencia entre las ciudades. Los artistas hicieron uso de hallazgos científicos recientes, como la perspectiva, o los conocimientos provenientes del estudio de la anatomía o de las ruinas de edificios antiguos<sup>340</sup>. Fue así como la voluntad de progreso condujo a la búsqueda de nuevas técnicas, que a su vez, potenciaron otros progresos. En cierto sentido, aquella actitud asemejó el trabajo de los artistas a la investigación del científico, distanciándolo de la producción artesanal. Precisamente, en dicho acercamiento de arte y ciencia, Gombrich encuentra la nota que distingue el nuevo movimiento italiano del naturalismo nórdico, cuya evolución responde más a un proceso artesanal de uso y costumbre<sup>341</sup>.

<sup>339</sup> E. H. GOMBRICH, La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias, en Norma y forma, 29.

<sup>&</sup>lt;sup>340</sup> E. H. GOMBRICH, El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento: textos y episodios, en El legado de Apeles, 208-210.

<sup>341</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, La historia del arte, 270.

Cuanta mayor dosis de ciencia contiene el arte, mayor carácter de demostración poseen las obras, agudizándose así la competencia entre los artistas. Todo ello, como señala el autor, favorece la creación de arte por el arte en creciente divorcio respecto a las preferencias del público<sup>342</sup>. En ese sentido, Gombrich sostiene que la revolución iniciada en Florencia continúa aún vigente en el arte occidental. Y no sin cierta nostalgia, reflexiona acerca de dicho cambio acaecido en el Renacimiento, del cual afirma que si 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<sup>343</sup>.

La nueva situación de los artistas florentinos agudizó un proceso al que Gombrich se refiere como una constante de toda tradición artística. Esto es, que los descubrimientos de orden técnico acarrean también nuevos problemas que reclaman solución. Así, por ejemplo, en el caso de los pintores, uno de los principales desafíos consistió en conciliar las exigencias del realismo con las del esquema del dibujo. Los arquitectos, en cambio, se encontraron con el inconveniente de tener que trasladar las formas de la arquitectura clásica a edificios que pudieran satisfacer las necesidades funcionales de su época.

De este modo, como afirma el autor, el empeño común de los artistas dio continuidad en el tiempo al proceso de pruebas e intentos de superación que hoy conocemos con el nombre de Renacimiento. Dicho proceso es entendido, en general, por los historiadores de arte, en términos de dominio de la técnica de reproducción. Es decir, como un perfeccionamiento progresivo de las técnicas de representación. Gombrich, en cambio, no considera apropiada la interpretación de la actividad artística como mera reproducción de fenómenos reales. En el esfuerzo continuado de los artistas

<sup>&</sup>lt;sup>342</sup> E. H. GOMBRICH, La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias, en Norma y forma, 29.

<sup>343</sup> E. H. GOMBRICH, La historia del arte, 288.

para transmitir ilusión de realidad, el autor reconoce la existencia de un proceso de invención.

La invención a la que Gombrich se refiere consiste en el descubrimiento de ciertas fórmulas eficaces para la representación del efecto que producen las cosas sobre quien las observa<sup>344</sup>. En ello, el autor distingue el esfuerzo intelectual del artista, que a partir de la reflexión acerca de la apariencia sensible del fenómeno, procede a su reinterpretación mediante la técnica. Pero, además, Gombrich señala que la representación ilusionista no proviene de una observación desinteresada del fenómeno. Muy por el contrario, sostiene que lo que observamos en la naturaleza depende de nuestros intereses y de nuestra atención<sup>345</sup>. Nuestro modo de ver la naturaleza nunca es resultado exclusivo de una serie de estímulos visuales, sino también de lo que sabemos acerca de ella<sup>346</sup>. En ese sentido, Gombrich considera que el arte debe interpretarse como producto cultural, que adquiere sentido dentro de una tradición artística.

Un ejemplo de lo dicho es lo que Gombrich denomina *el testimonio* de Durero<sup>347</sup>. Alberto Durero, que admiraba el Renacimiento italiano, se refiere en sus libros teóricos, destinados a lectores alemanes, al nuevo modo de representar la naturaleza según principios racionales. Después de conocer la obra de los italianos, el famoso pintor germano encontraba que la pintura de sus compatriotas, que respondía a los métodos tradicionales de la pintura gótica, estaba llena de errores y que sus contemporáneos no eran conscientes de dicha situación. En efecto, como explica Gombrich, mientras para los artistas florentinos la representación de la realidad consistía en la representación convincente de las formas, la tradición nórdica se había centrado en la representación de las texturas. Debido a ello, aunque ambas

<sup>344</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Experimento y experiencia en las artes, en La imagen y el ojo, Alianza, Madrid, 1987, 220.

<sup>&</sup>lt;sup>345</sup> E. H. GOMBRICH, Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al norte y sur de los Alpes, en El legado de Apeles, 70.

<sup>346</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 167.

<sup>&</sup>lt;sup>347</sup> E. H. GOMBRICH, El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento: textos y episodios, 206.

tradiciones habían alcanzado cotas muy altas de maestría en la representación de las apariencias de la naturaleza, su progreso respondía a dos modos distintos de mirar la realidad.

Tal como se ha visto hasta aquí, el autor, subrayando la libertad del artista, atribuye la novedad del arte renacentista a un cambio de actitud de los artistas ante su propia obra. Se trata de una actitud en la que perfectamente, tiene cabida la búsqueda artística de Miguel Ángel, que se inscribe en una relación activa con la tradición.

Sin embargo, como sucede en todo proceso, en la historia del arte es posible afirmar que algo concluye porque, a su vez, algo permanece. Por lo tanto, la existencia del proceso artístico conlleva no sólo la presencia del cambio, sino también la de aquello que permanece. Precisamente, Gombrich define la historia de la cultura como *historia de las continuidades*<sup>348</sup>. Así, aunque Gombrich afirma que el origen del cambio artístico se encuentra en la elección humana, no considera que el proceso artístico se resuelva exclusivamente en términos de convención cultural.

Se entiende que Gombrich, que no tuvo la intención de hacer filosofía, tampoco haya definido de modo explícito en qué consiste lo permanente en el proceso de evolución del arte. Sin embargo, es ampliamente aceptado el presupuesto de que, para este autor, el arte se resuelve siempre en términos de relación con el espectador. Como se ha dicho, Gombrich sostiene que toda obra de arte es una metáfora, en un sentido amplio de la palabra. Ello significa que este autor reconoce en toda obra de arte una referencia al modo de ser humano, como unidad sensible y espiritual. Una referencia que es también inseparable de la acción creativa de Miguel Ángel en el Campidoglio.

Gombrich afirma que las grandes obras de arte son "metáforas" que se ofrecen para articular nuestro mundo de experiencia interior,

<sup>&</sup>lt;sup>348</sup> E. H. GOMBRICH, Tras la historia de la cultura, 69.

encarnando emociones y sentimientos<sup>349</sup>. Debido a ello, ante la presencia de la obra de arte, el espectador puede alcanzar las experiencias más hondas de la vida humana. A través de ellas aprendemos matices de una delicadeza que no sería posible expresar con palabras<sup>350</sup>. El autor considera que lo permanente en el arte es la referencia que el artista establece, mediante la técnica, al modo de ser del hombre.

Gombrich sostiene que en la obra singular, el espectador advierte la expresión sensible de una ordenación que hace presente el misterio de su propio ser. Ello es lo que acontece en la percepción de la arquitectura del Campidoglio, donde el espectador se hace cargo de la existencia de un orden libremente dispuesto, que se relaciona con las preguntas fundamentales de su propia vida.

Para Gombrich, la obra de arte, como expresión sensible de la libertad del artista, reclama la relación con la percepción del espectador, más que con un juicio conceptual. Este enfoque es el mismo que establece Aristóteles en la **Poética**. Aristóteles afirma que lo propio de la obra de arte es la imitación de la acción humana. Una imitación en la que, como también recuerda Platón con respecto al encuentro del alma con el objeto bello, el espectador de la obra de arte descubre una noticia de la propia alma<sup>351</sup>.

# III. 2. La dimensión antropológica del Campidoglio: sensibilidad y libertad

## La imitación de la acción humana

En 1546, el historiador y filósofo Benedetto Varchi (1503-1565), ante los miembros de la Academia de Florencia, leyó la respuesta de Miguel

<sup>349</sup> J. LORDA, op. cit., 248.

<sup>350</sup> Ibidem.

<sup>351</sup> Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado de otro una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante. PLATÓN, Fedro, 255d1-6.

Ángel a una carta suya, en la que pedía al artista su opinión sobre el parangón entre pintura y escultura<sup>352</sup>. Se trataba del tema que centró la discusión de los estetas italianos de los siglos XV y XVI. Varchi, tras leer las cartas de varios artistas florentinos que respondían a su encuesta, terminó su exposición sobre la primacía de las artes con la lectura la carta del Buonarroti. Miguel Ángel tenía entonces más de setenta años. Encargado del diseño y dirección del Campidoglio desde 1538, acababa de ganar el concurso para completar las obras del Palacio Farnese. Un año más tarde, además, sería nombrado director de obras de San Pedro. En su carta, desde la autoridad merecida por su trayectoria personal y con un estilo algo irónico, el artista confiesa que considera aquella discusión como una pérdida de tiempo<sup>353</sup>:

[...] Naciendo la escultura y la pintura de una misma inteligencia, se podrá conseguir que hagan entre sí una buena paz, y dejar tantas disputas, porque se gasta más tiempo en ellas, que en hacer las figuras. [...] Infinitas cosas, y jamás dichas, tendría que añadir de semejantes ciencias; pero como he dicho, requerían mucho tiempo y yo tengo poco, porque no sólo me hallo de crecida edad, sino que casi estoy en el número de los muertos<sup>354</sup>.

Miguel Ángel fue un hombre abocado a la producción de arte. Ello no significa que el artista desdeñara la reflexión teórica. La suya fue una actividad libre, originada en la contemplación. En su biografía, Condivi relata que Miguel Ángel admiraba las cosas bellas con amor maravillado, seleccionando belleza de la naturaleza como las abejas extraen la

<sup>352</sup> Cfr. B. VARCHI, Lección sobre la primacía de las artes, Valencia, Editorial del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.

<sup>353</sup> Cfr. J. SCHLOSSER, op. cit., 207-211.

<sup>354 [...]</sup> Venendo l'una e l'altra da una medesima intelligentia, cioè scultura e pictura, si può far far loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo che a far le figure. [...] Infinite cose, e non più decte, ci sare' da dire di simile scientie; ma come ho decto, vorrebon troppo tempo, e io n'ò poco, perché non solo son vechio, ma quasi nel numero de' morti. M. A. BUONARROTI, Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, S.P.E.S., 1979, IV, 266. Traducción de F. DE CASTRO, en Lección sobre la primacía de las artes, Madrid, 1753.

miel de las flores, para utilizarlo después en su trabajo<sup>355</sup>. Miguel Ángel dedicó la vida entera al hacer artístico. Aunque, como se ha dicho anteriormente, tuvo la intención de escribir un tratado de anatomía que fuese de utilidad a los artistas, nunca encontró tiempo para hacerlo<sup>356</sup>. Trabajó con su cincel hasta pocos días antes de morir, con casi ochenta y nueve años de edad.

La dedicación apasionada de Miguel Ángel al trabajo fue causa de inquietud para su espíritu. Ello se pone de relieve en la poesía que el artista escribió en los últimos años de su vida. Los escritos de la ancianidad dan a entender que en esa época, como aconseja Dante para la *cuarta edad del hombre*<sup>357</sup>, Miguel Ángel orientó su mente y su corazón a Dios con mayor decisión que en la juventud. En sus sonetos, el artista reflexiona sobre su pasado y desde la perspectiva que le ofrece la proximidad de su propia muerte, considera la posible vanidad de su alma. Ello es lo que expresa el soneto que en 1554, el artista envió a Vasari en la parte inferior del folio de una carta suya<sup>358</sup>. Dicho soneto, repetido por Miguel Ángel en versiones similares entre 1552 y 1554, dice así:

Ha llegado ya el curso de mi vida,/ por mar tempestuoso, para la frágil barca,/ al puerto común, donde se rinde/ cuenta y razón de toda obra miserable y piadosa.

Donde la apasionada fantasía/ que hizo del arte mi ídolo y monarca/ bien conozco ahora de qué modo estaba cargada de error/ y lo que a pesar suyo todo hombre desea.

Los pensamientos amorosos, antes vanos y frívolos/ qué son ahora, cuando a dos muertes me acerco?/ De una estoy seguro, y la otra me amenaza.

<sup>385 [...]</sup> Admiring them all with marveling love and selecting beauty from nature as the bees gather honey from flowers, to use it later in his works. A. Condivi, The Life of Michelangelo, 105.

<sup>356</sup> Cfr. Ibidem, 99.

<sup>357</sup> Cfr. DANTE, Convivio, IV, XXVIII, 3.

<sup>358</sup> Cfr. M. A. BUONARROTI, Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, V, 21-22.

Ni pintar ni esculpir pueden ya aquietar/ el alma, vuelta hacia aquel amor divino/ que, para acogernos, abre sus brazos en la cruz<sup>359</sup>.

El artista reflexiona sobre la bondad o vanidad de los actos humanos, considerando la unidad que existe entre la acción libre y el bien, que conocido por el entendimiento, constituye la causa final. Con ello, Miguel Ángel manifiesta su convicción personal de que toda elección humana comporta una "decisión sobre sí" y disposición de la propia vida a favor o en contra del Bien, a favor o en contra de la Verdad; en última instancia, a favor o en contra de Dios<sup>360</sup>. Buen conocedor de la obra de Dante, el artista se refiere a la doctrina de Aristóteles sobre la subordinación de los bienes particulares al sumo Bien<sup>361</sup>. Parafraseando las palabras de despedida de Virgilio en la Comedia<sup>362</sup>, Miguel Ángel recuerda que la voluntad humana, aunque no se encuentra naturalmente determinada a ningún bien finito, siempre persigue la felicidad<sup>363</sup>.

La acción libre, que pone de manifiesto quién es el hombre, también da el ser a la obra de arte. En ella, el yo del artista se revela como la fuente de la que emanan todas las determinaciones<sup>364</sup>. Así, las "deformaciones" que Miguel Ángel introduce en los órdenes, o la ubicación estratégica de las esculturas, despiertan la admiración del espectador que recorre el Campidoglio, porque en ello reconoce una expresión voluntaria

<sup>389</sup> Giunto è già 'l corso della vita mia,/ con tempestoso mar, per fragil barca,/ al comun porto, ov'a render si varca/ conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affectuosa fantasia/ che l'arte mi fece idol e monarca/ conosco or ben com'era d'error carca/ e quel ch'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,/ che fien or, s'a duo morte m'avicino?/ D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fie più che quieti/ l'anima, volta a quell' amor divino/ ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia. M. A. BUONARROTI, Rime e lettere, 284.

<sup>360</sup> JUAN PABLO II, Veritatis splendor, Madrid, Palabra, 1993, 101.

<sup>361</sup> DANTE, Convivio, IV, xii, 14-17.

<sup>&</sup>lt;sup>362</sup> La fruta que a mil ramas encamina,/ por buscarla, al afán de los mortales/ hoy será de tus hambres medicina. DANTE, Purgatorio, XXVII, 115-117.

<sup>363</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Ética Nicomáquea, Madrid, Gredos, 1985, 1102ª.

<sup>364</sup> Cfr. A. MILLÁN PUELLES, La síntesis humana de naturaleza y libertad, Madrid, Ateneo, 1961, 38.

del artista. La disposición sorprendente de los elementos no es producto del azar, sino de la acción de un ser libre y como tal, se encuentra provista de sentido.

Es importante destacar que, en la composición artística, la referencia a la naturaleza humana no se realiza sólo del modo como la causa está en lo causado. La obra de arte, como explica Aristóteles en la **Poética**, es imitación de la acción humana<sup>365</sup>. Es decir, que la libertad es a la vez causa eficiente y ejemplar de la obra de arte, que se relaciona con *la vida misma del hombre, en lucha a veces con las más primitivas necesidades de la materia*<sup>366</sup>. En la obra artística se hace presente el drama de la existencia humana, que en su temporalidad enfrenta un destino eterno. También con su libertad, el artista debe esforzarse para plasmar la radical indeterminación de la acción humana y su relación con el bien absoluto, en la determinación de la materia. A ello se refiere Pareyson cuando afirma que es un fascinante misterio del arte esta situación paradójica, la perennidad universal de un valor unida a la temporalidad de un objeto físico y material<sup>367</sup>.

De modo más específico, Aristóteles sostiene en la **Poética** que la obra de arte es imitación de *una acción esforzada y completa*<sup>368</sup>. Ello significa que en la composición artística hay una doble referencia a la noción de bien. En la obra se encuentran presentes tanto el bien particular, al que tiende la acción representada por la técnica, como la referencia de dicha acción al fin último del hombre. Por lo tanto, la composición poética, creada por el artista en función de leyes propias, se constituye como una unidad en cierto sentido independiente. Un mundo en sí mismo acabado, que sólo es semejante al mundo real por su ordenación al bien que es fin último del hombre. Como recuerda Aristóteles, *la felicidad y la* 

<sup>365</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Poética, 1448ª.

<sup>366</sup> E. GILSON, Pintura y realidad, 196.

<sup>367</sup> L. PAREYSON, Conversaciones de estética, Madrid, Visor, 1987, 19-20.

<sup>368</sup> Cfr. ARISTÓTELES, op. cit., 1449b.

infelicidad están en la acción<sup>369</sup>. Por ello, en ese mundo, todo puede ser producto de la fantasía excepto la felicidad y la infelicidad, que se relacionan con la acción del mismo modo que en la vida real; en la que los que actúan rectamente alcanzan las cosas buenas y hermosas; y la vida de estos es por sí misma agradable<sup>370</sup>.

El arte, como la acción humana, se da entre aquellas cosas que pueden ser de otra manera<sup>371</sup>. A ello se debe que el artista pueda servirse de la técnica para expresar la libertad. Desde dicha perspectiva se comprende mejor el motivo por el que, como se ha dicho anteriormente, Miguel Ángel rechazó el uso de cánones o medidas predeterminadas para su trabajo artístico. Se trata de una elección estrechamente relacionada con la percepción de la obra como producto de la libertad, con la que el artista puede hacer presente la imitación de la acción humana. Una presencia que se realiza en el diálogo libre del artista y del espectador.

En el caso de la arquitectura del Campidoglio, aunque las plantas y alzados del conjunto muestran que Miguel Ángel se sirvió de la geometría para definir la estructura de la plaza y de los palacios<sup>372</sup>, el uso de figuras geométricas, que se ordena a facilitar la ejecución de la obra, no resulta perceptible para el espectador normal. Aunque la estructura simple del conjunto facilita la percepción unitaria del mismo, la unidad que se percibe no es la de la geometría, sino la de un producto artificial, articulado en función de la percepción del espectador y de los intereses estéticos del artista. Por ello, aquel que accede a la plaza, no consigue hacerse cargo de la figura geométrica que le corresponde. Ante su mirada, la arquitectura despliega distintos elementos significativos que se integran en una ordenación compleja, sin traducción conceptual.

<sup>369</sup> Ibidem, 1450a16-17.

<sup>370</sup> ARISTÓTELES, Ética Nicomáquea, 1099ª.

<sup>371</sup> Ibidem, 1140a1.

<sup>372</sup> Cfr. H. THIES, Michelangelo das Kapitol, München, Brückmann, 1982.

Los intereses estéticos de Miguel Ángel en el Campidoglio se manifiestan en la libre resolución de los problemas. Es decir, en todo aquello que, por no obedecer a predeterminación, remite a la libertad del artífice. Ello explica que Miguel Ángel haya incorporado a la unidad de la obra los elementos existentes con anterioridad a su proyecto, como el Palacio Senatorio y el Palacio de los Conservadores, renovando su aspecto y aprovechando las virtualidades contenidas en su antigua disposición. De ese modo, en el Campidoglio, la definición de todos los elementos artificiales, incluso de los ya existentes, proviene de la elección de Miguel Ángel<sup>373</sup>.

Así, de la elección libre de Miguel Ángel proviene la solución urbanística y funcional del conjunto. También, la relación que el artista establece con los edificios del entorno y el modo de utilizar los órdenes clásicos y otras fórmulas artísticas pertenecientes a la tradición. De modo libre, el artista decide el tratamiento de la masa y la textura de los materiales. Libremente, Miguel Ángel incorpora elementos alegóricos y grotescos en la obra; utiliza efectos de acción y reacción entre los elementos, jerarquiza direcciones espaciales y crea efectos de movimiento por la disposición de los edificios. Aunque las decisiones del artista para la determinación singular de la obra obedecen a fines inmediatos y reconocibles, dichas decisiones se integran en una unidad cuya regularidad escapa a la definición del concepto. La unidad proviene de la ordenación de las partes de la obra, que se advierte en la contemplación. Una obra que no sólo existe, sino que, además, "opera, hace" 374.

Puesto que la obra artística es experimentada por el espectador como algo hecho por el hombre<sup>375</sup>, para no fracasar en su propuesta contemplativa, el artista debe dar verosimilitud a la trama de la composición poética, evitando toda contradicción que anule el sentido interno de la misma. Aristóteles, refiriéndose a la fábula como el elemento más

<sup>373</sup> Cfr. J. ACKERMAN, La arquitectura de Miguel Ángel, 143.

<sup>374</sup> J. MARITAIN, La poesía y el arte, Buenos Aires, Emecé, 1955, 411.

<sup>375</sup> E. GILSON, op. cit., 52.

importante entre los que componen la tragedia, afirma lo siguiente, que como explica más adelante, atañe a la poética en general:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad está en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo<sup>376</sup>.

En el Campidoglio, la unidad de la obra adquiere la forma de un juego creado por la imaginación del artista, en el que participan elementos de diversa índole. Entre ellos, algunos se distinguen por su significación cultural como es el caso de las máscaras grotescas, de las esculturas, de los órdenes clásicos y de los elementos alegóricos de origen neoplatónico u otro origen cultural. Sin embargo, toda evocación de carácter cultural queda subordinada a las decisiones de diseño que atienden a la percepción. De ese modo, que privilegia las decisiones referidas a la percepción, el artista integra los distintos recursos utilizados en una única ordenación. La eficacia estética de dichos recursos depende de su participación en la estructuración de la obra, que está definida por los elementos que atienden a la percepción<sup>377</sup>.

En el Campidoglio, todas las decisiones de diseño participan en la expresión de continuidad definida por la figura de los palacios y por las tensiones diagonales del espacio de la plaza. Ello hace que, en el conjunto, el reconocimiento del alma humana se encuentre relacionado con la expresión de continuidad, como superación del propio límite, que caracteriza la obra. Una expresión en la que Miguel Ángel recrea su visión trascendente del hombre.

<sup>376</sup> ARISTÓTELES, op. cit., 1450a.

<sup>377</sup> Cfr. Ibidem, 1451°.

# El papel de la sensibilidad táctil

Bernard Berenson<sup>378</sup>, en su libro Los pintores florentinos del Renacimiento<sup>379</sup>, publicado en 1896, se refiere a la evolución del arte florentino hacia el naturalismo, iniciado en el siglo XIV con la obra de Giotto. En la interpretación de Berenson, como en la de Vasari<sup>380</sup>, dicha evolución culmina con la obra de Miguel Ángel<sup>381</sup>. El autor sostiene que Miguel Ángel es quien consigue expresar con mayor perfección *la significación material de las cosas visibles*<sup>382</sup>, una característica con la que Berenson distingue a la escuela de Florencia. El autor funda la capacidad comunicativa que posee la pintura de Miguel Ángel en su el extraordinario dominio de la técnica pictórica, ordenada a crear ilusión de relieve y de movimiento<sup>383</sup>.

Maria Bernard Bernard Bernard (1865-1959) es ensayista y crítico de arte, especializado en pintura del Renacimiento italiano. Nació en Lituania, en una familia de origen judío que, siendo el autor aún pequeño, emigró a los Estados Unidos. Berenson realizó estudios superiores en la Universidad de Boston y en Harvard. Entre sus obras más conocidas se encuentran: The Italian Painters of the Renaissance (1952), consistente en una recopilación de sus escritos publicados entre 1894 y 1907, The Drawings of the Florentine Painters (1903), Aesthetics and History (1948) y Rumor and Reflection (1952).

<sup>&</sup>lt;sup>379</sup> En 1952, Berenson publicó The Italian Painters of the Renaissance donde, junto a otros escritos, presenta una versión corregida de The Florentine Painters of the Renaissance. Cfr. B. BERENSON, Los pintores italianos del Renacimiento, Barcelona, Argos, 1954.

<sup>380</sup> Cfr. G. VASARI, Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres.

<sup>381</sup> Cfr. B. BERENSON, op. cit., 44-89.

<sup>&</sup>lt;sup>582</sup> Cfr. Ibidem, 83. Cabe destacar que el juicio de Berenson sobre la obra artística de Miguel Ángel no es siempre positivo. Por el contrario, en otros escritos, el autor afirma que la obra de Miguel Ángel realizada con posterioridad a la ejecución del techo de la Sixtina, contiene un mensaje de violencia que contribuyó a la generación de un proceso de decadencia en el arte. Cfr. U. MORRA, Coloquios con Berenson, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 132 y ss. La crítica negativa de Berenson a determinadas obras de Miguel Ángel proviene de su concepción moralista del arte. Berenson sostiene la existencia de un ideal artístico cuya contemplación perfecciona moralmente el alma. Cfr. P. LIZARRAGA, El arte, un asunto entre seres humanos. Estudio de la crítica de arte de Roger Fry, Pamplona, Eunsa, 1999, 108. Sin embargo, ello no afecta a la presente investigación, que se interesa exclusivamente en la crítica práctica de Berenson sobre la obra pictórica de Miguel Ángel y no sobre sus formulaciones teóricas, que Morpurgo-Tagliabue señala como carentes de rigor y originalidad especulativa. G. MORPURGO-TAGLIABUE, La estética contemporánea, Buenos Aires, Losada, 1971, 98.

<sup>383</sup> Cfr. B. BERENSON, op. cit., 85-86.

Berenson sostiene que el aspecto convincente de una obra pictórica depende de su capacidad para estimular la conciencia táctil del espectador. Ello no significa que deba eliminarse la distancia exigida por la ilusión, sino que en tanto que imagen, la obra debe manifestar las determinaciones táctiles que corresponden a su modo de ser imaginario. Por ello afirma el autor:

El pintor necesita efectuar de manera consciente lo que todos practicamos inconscientemente, esto es, construir su tercera dimensión. [...] De aquí que su primer cuidado sea el de excitar en nosotros el sentido del tacto, porque yo, espectador, debo hacerme la ilusión de poder tocar una figura, debo sentir la ilusión de que las sensaciones musculares en las palmas y dedos de mis manos corresponden a las variadas proyecciones de esa figura, antes de que dé por supuesta su realidad y de que me afecte de un modo constante<sup>384</sup>.

Berenson interpreta la obra de arte desde la psicología de la percepción, en términos semejantes al planteamiento realizado pocos años antes, por el escultor Adolf von Hildebrand<sup>385</sup>. Atendiendo al modo en que el hombre conoce el mundo real, ambos autores sostienen que, también en el caso de la representación artística, la percepción de la tercera dimensión requiere la experiencia táctil como complemento de la sensación visual<sup>386</sup>, y como consecuencia, relacionan la eficacia estética de la obra con dicha experiencia.

<sup>384</sup> Ibidem, 44.

Jass La interpretación que hace Berenson de la obra de Miguel Ángel tiene un importante precedente en el escrito del escultor alemán Adolf von Hildebrand (1847-1921), Das Problem der Form in der bildenden Kunst (El problema de la forma en el arte figurativo), publicado en 1893. Cfr. A. VON HILDEBRAND, El problema de la forma en la obra de arte, Madrid, Visor, 1988. Hildebrand, en función de su propia experiencia como escultor y de su relación intelectual con el filósofo Konrd Fiedler (1841-1895), analiza las características de la visión artística, que distingue de la visión natural. Cfr. L. VENTURI, Historia de la crítica de arte, Barcelona, Gili, 1979, 287.

<sup>386</sup> Como recuerda Gibson, desde 1709, año en que apareció la Nueva teoría de la visión de Berkeley, se ha tenido por plausible que la visión del espacio dependa, en cierta forma de importancia fundamental, de la exploración y la manipulación del medio ambiente. J. GIBSON, La percepción del mundo visual, Buenos Aires, Infinito, 1974, 303.

Berenson afirma que la apariencia real de la representación pictórica depende de sus "valores táctiles" 387. Es decir, de las determinaciones singulares de la imagen, que se ordenan a estimular la sensibilidad táctil del contemplador. Por ello, el autor sostiene que sólo cuando podemos creer en la existencia del objeto representado, este empieza a depararnos un placer genuinamente artístico, distinto del interés que los símbolos tengan en nosotros 388. También Hildebrand afirma algo semejante, que hace extensivo a toda obra de arte visual, al decir que el misterioso placer que obtenemos de la obra de arte descansa sólo y exclusivamente en la "realización" consecuente de la aprehensión del relieve y de nuestras impresiones de volumen 389.

El placer estético, mencionado por Hildebrand y Berenson, se refiere a la contemplación de algo, que siendo producto de la imaginación, es capaz de persuadir al espectador de su propia consistencia interna. Ello remite también a lo afirmado por Kant sobre la obra de arte bella, cuya percepción da lugar al libre juego de las facultades del conocimiento:

En un producto del arte bello hay que tomar consciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza. En ese sentimiento de la libertad en el juego de nuestras facultades de conocer, que al mismo tiempo debe ser, sin embargo, conforme a fin, descansa aquel placer que es universalmente comunicable, sin fundarse, sin embargo, en

<sup>387</sup> Berenson se extiende sobre el significado de los valores táctiles en un texto posterior, de carácter teórico: Tactile values occur in representations of solid objects when communicated, not as mere reproductions (no matter how veracious), but in a way that stirs the imagination to feel their bulk, heft their weight, realize their potential resistance, span their distance from us, and encourage us, always imaginatively, to come into close touch with, to grasp, to embrace, or to walk around them. B. Berenson, Aesthetics and History, New York, Doubleday, 1948, 69-70.

<sup>388</sup> B. BERENSON, Los pintores italianos del Renacimiento, 45. En la cita, Berenson utiliza el término símbolo para referirse no a aquello que significa en la misma intuición sensible, sino por una relación entre conceptos.

<sup>389</sup> A. VON HILDEBRAND, El problema de la forma en la obra de arte, Madrid, Visor, 1988.
68.

conceptos. La naturaleza era bella cuando parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros consciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza<sup>390</sup>.

Hildebrand y Berenson relacionan la experiencia estética con las sensaciones táctiles perceptibles en el reconocimiento visual de la obra. Se trata de sensaciones que tienen un orden y una singularidad conformados por el artista para despertar emociones determinadas<sup>391</sup>. En su percepción, el espectador conoce la existencia del ser poético, cuya inteligibilidad interna da lugar al juego recíproco entre el artista y el contemplador<sup>392</sup>.

En el caso de la arquitectura, la relación obra-espectador adquiere características propias, que son consideradas por Hildebrand en su ensayo sobre la forma artística<sup>393</sup>. El autor afirma que la arquitectura debe expresar la relación sensible del hombre con el espacio. Para ello, es preciso que el diseño de la obra destaque ciertos aspectos relacionados con la sensibilidad táctil, que están presentes en la mencionada relación. Dichos aspectos son, además de la ilusión de vida conseguida *mediante representaciones de función, como soportar y situar*<sup>394</sup>, la definición de las principales orientaciones del espacio y la ilusión de movimiento que proviene de la disposición de los elementos. En función de ello, que supone la expresión de la relación física del espectador con la totalidad contenida en la obra, Hildebrand sostiene que se realiza la experiencia estética de la arquitectura.

Las tesis de Hildebrand y de Berenson están relacionadas con el concepto de empatía, de amplia repercusión en la crítica alemana de fines

<sup>300</sup> I. KANT, Crítica del juicio, Madrid, Espasa - Calpe, 1977, 212.

<sup>391</sup> P. LIZARRAGA, op. cit., 105.

<sup>392</sup> E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 177.

<sup>393</sup> Cfr. A. VON HILDEBRAND, op. cit., 88 y ss.

<sup>394</sup> Ibidem, 92.

del siglo XIX<sup>395</sup>. Se trata de una noción conocida desde la Antigüedad, que hace referencia a la tendencia natural de la psicología humana a "antropomorfizar" las cosas, proyectando la propia imagen corporal en el objeto<sup>396</sup>. Por empatía, el espectador interpreta el objeto en sentido funcional atribuyendo, al mismo, sensaciones corporales propias que han acompañado a apariencias parecidas<sup>397</sup>.

La noción de empatía se inspira en la filosofía aristotélica sobre la sensibilidad, que considera el sentido del tacto como principio de la vida sensible<sup>398</sup>. De dicho sentido, que supone el contacto directo con las cosas, proviene el discernimiento de lo conveniente y de lo corruptivo, del que depende la subsistencia del animal<sup>399</sup>. Las sensaciones táctiles son la primera forma de interiorización del medio externo que posee la vida sensible. Por ello, dichas sensaciones son principio del acto de la estimativa, que a su vez, podría considerarse como una especialización, diferenciación y perfeccionamiento del sentido del tacto<sup>400</sup>.

En la interpretación que hace Berenson de la obra de Miguel Ángel, los "valores táctiles" constituyen la clave con la que el autor da razón de la preferencia del artista por la representación de la figura humana y del desnudo. Para este autor, Miguel Ángel es consciente de que el espectador,

<sup>&</sup>lt;sup>395</sup> La empatía ("einfühlung") fue analizada científicamente con relación a la estética por Robert Vischer, en 1872. Posteriormente, el psicólogo Theodor Lipps (1851-1914) se sirvió de dicha noción para experimentar sobre los efectos de dinamismo de los elementos de la arquitectura y la ornamentación. La obra de Lipps inspiró algunas manifestaciones artísticas que integraron el movimiento conocido como Art Noveau Cfr. H. F. MALLGRAVE - E. IKONOMOU, *Introducción*, en Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893, Chicago, Getty Center, 1994, 29.

<sup>&</sup>lt;sup>396</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte, en E. H. GOMBRICH - J. HOCHBERG - M. BLACK, Arte, percepción y realidad, Barcelona, Paidós, 1983, 53.

<sup>397</sup> A. VON HILDEBRAND, op. cit., 81.

<sup>398</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Acerca del alma, Madrid, Gredos, 1978, 434a.

<sup>&</sup>lt;sup>399</sup> Cfr. TOMÁS DE AQUINO, Comentario al libro del alma de Aristóteles, Buenos Aires, Fundación Arché, 1979, 860.

<sup>400</sup> M. GARCÍA JARAMILLO, La cogitativa en Tomás de Aquino y sus fuentes, Pamplona, Eunsa, 1997, 158-159.

al percibir los efectos táctiles hace referencia a su propia corporeidad, calibrando semejanzas y diferencias, y que, por eso mismo, en la ilusión de estremecimiento y movimiento de los cuerpos, de un modo intuitivo, reconoce la acción del espíritu:

En el universo visible sólo existe un objeto al que no necesitamos antropomorfizar para verificarlo plenamente: el propio cuerpo humano. Sus acciones, sus movimientos, son las únicas cosas que captamos directamente sin necesidad de que intervenga metáfora alguna. De aquí, pues, que no exista ningún objeto visible de tantas posibilidades artísticas como el cuerpo humano; con nada estamos tan familiarizados como con él y, por ello, en ningún otro caso podemos percibir las alteraciones tan rápidamente ni, en consecuencia, al ser representado de modo que resulte más intenso y sugestivo que el propio modelo, existe otro alguno que pueda actuar sobre nosotros tan rápida y poderosamente, confirmando con tanto vigor la conciencia de nuestra vitalidad<sup>401</sup>.

Berenson considera que, en la obra artística de Miguel Ángel, los "valores táctiles" hacen referencia a la corporeidad del espectador, que en la ilusión de movimiento experimenta la propia capacidad vital. Lo dicho por Berenson queda confirmado en la contemplación de la obra de Miguel Ángel. Así, por ejemplo, el artista, que en el techo de la Sixtina representa la energía contenida en cuerpos humanos para expresar la potencia creadora, en los frescos del Juicio Final, inclina hacia abajo las figuras que, sometidas a la acción de la ley de gravedad, sugieren el estado anímico de los hombres.

Como señala Berenson, la representación de la figura humana en la obra de Miguel Ángel posee un carácter evocador, especialmente relacionado con la expresión del movimiento. Dicha intención expresiva era conocida por los contemporáneos del artista, que intentaban seguir sus enseñanzas. Un testimonio de ello se encuentra en Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura, escrito a fines del siglo XVI, por el pintor Paolo

<sup>401</sup> B. BERENSON, op. cit., 84.

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

Lomazzo. Citando lo que ha escuchado de un discípulo de Miguel Ángel, Lomazzo recuerda que el maestro aconsejaba disponer la figura humana imitando la forma de una llama de fuego, por ser el elemento cósmico al que corresponde la mayor actividad<sup>402</sup>.

La búsqueda de fórmulas eficaces para expresar el movimiento humano, motivó la intensa experimentación técnica desarrollada por Miguel Ángel. Dicha experimentación se pone especialmente de manifiesto en sus dibujos, conservados en las colecciones anteriormente mencionadas. Los dibujos realizados por Miguel Ángel permiten observar su creciente maestría, empeñada en la adopción de distintas soluciones que el artista utilizará en sus obras de pintura y escultura, como es el caso de los efectos de claroscuro, la figura "serpentinata", el uso de diagonales y la acción de la gravedad terrestre sobre los cuerpos, destinadas a captar la expresividad de la figura humana en acción.

En los dibujos pertenecientes a sus últimos años, cuando el interés de Miguel Ángel gira hacia la representación de la vida interior del hombre, su experimentación se centra en una técnica de vaciamiento de las figuras y esfumado de las líneas, diferente de lo que hasta entonces ha caracterizado su dibujo. La aplicación de dicha técnica implica un aumento del "inacabado", otra constante de su obra artística, que se hace especialmente notable en la producción más tardía.

Como también se ha dicho anteriormente, el "inacabado" consiste en una modalidad técnica que, en mayor medida que la representación acabada de las figuras, cuenta con la intervención de la imaginación del espectador, que proyecta su capacidad creativa sobre la obra realizada. El incremento del "inacabado" en las figuras que pertenecen a la producción tardía de Miguel Ángel, responde al interés del artista por una mayor participación de la acción libre del espectador en la definición de la obra.

<sup>&</sup>lt;sup>402</sup> Cfr. P. LOMAZZO, Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura, Milán, 1585, 13.

Algo similar sucede con los órdenes arquitectónicos, que Miguel Ángel interpreta con sentido antropomórfico. Mientras que en sus obras tempranas, el artista define con claridad los límites de los elementos y sus molduras, de un modo que facilita la percepción aislada de cada componente, en las obras tardías, como es el caso del Campidoglio, los límites de las figuras se tornan difusos y la ornamentación se integra solidariamente en la expresión de movimientos de acción y reacción, y de direcciones espaciales, que, apelando a la sensibilidad táctil del espectador, orientan el juego de su imaginación.

En el Campidoglio, la referencia del artista a la figura humana acontece de diversas maneras, que son más o menos "figurativas". Sin embargo, aunque en algunas partes de la obra, la evocación del movimiento humano se realiza por la imagen del cuerpo y en otras partes es realizada por elementos sustitutivos<sup>403</sup>, la eficacia expresiva de los elementos se funda siempre en la sensibilidad táctil del espectador. Por ello, teniendo en cuenta el sentido antropomórfico que Miguel Ángel da a la arquitectura, es posible afirmar que la significación de los elementos que integran el conjunto del Campidoglio se produce de modo sensible, relacionado con las cualidades táctiles de los mismos.

Así es como la disposición de las esculturas que Miguel Ángel emplea en la ornamentación de la plaza capitolina, posee un sentido expresivo en función del recorrido del espectador, que sobrepasa su sentido iconográfico. Dicho sentido proviene de las decisiones de diseño de Miguel Ángel, que mediante la repetición, el ritmo y lo inesperado, juega con las expectativas del caminante 404. También la importancia significativa de la escultura ecuestre de Marco Aurelio, es referida por Miguel Ángel de un modo sensible, que se funda en el tacto. El artista sitúa dicha escultura como centro, en torno al cual organiza el movimiento de rotación del conjunto, e imita las cualidades

404 Cfr. E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 94 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>403</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Metáforas visuales de valor en el arte, en Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte, 14.

físicas del jinete y su montura en las pilastras y columnas de los palacios circundantes. Del mismo modo, la expresión de continuidad que caracteriza la obra de Miguel Ángel en el Campidoglio, proviene principalmente de la definición material y por lo tanto, volumétrica, de determinadas líneas, como las cornisas, las pilastras o los escalones del óvalo central, que en su verosimilitud expresiva atraen la atención del espectador, articulando la lectura de los edificios y del espacio.

Como ya se ha dicho, en la definición formal de los elementos artísticos del Campidoglio hay una constante referencia a la acción de la gravedad terrestre. En algunas partes, Miguel Ángel exagera la acción de la gravedad sobre los cuerpos, a fin de dar protagonismo a la naturaleza. En otras partes, destacando el impulso ascendente de la dirección vertical y de las líneas diagonales, o desplazando el centro de gravedad a la parte superior de las figuras, el artista alude a la acción libre del espíritu. En ese contexto, las referencias a la dirección horizontal, que combina el movimiento libre con la determinación propia de la naturaleza, evocan la unidad física y espiritual del hombre.

Al igual que Dante, Miguel Ángel es consciente de que sólo la fantasía puede vincular lo particular y cambiante con lo eterno. Por ello, el artista apela al poder de la imaginación para hacer presente en su obra lo permanente de la acción humana y con ello, situar al espectador en la "primera cumbre del Parnaso".

### La relación dialógica obra-espectador

En la contemplación de la obra de Miguel Ángel, el espectador advierte un modo de ser de las cosas que remite a la acción libre del artista. El artista aparece refractado por el mundo de sus actos, que refracta a su vez el mundo de las cosas<sup>405</sup>. Dicho reconocimiento anima la participación

<sup>405</sup> J. MARITAIN, Fronteras de la poesía y otros ensayos, Buenos Aires, La espiga de oro, 1945, 153.

del espectador en el juego en el que se manifiesta la belleza, que Platón describe como un estado de locura que se sigue del entusiasmo divino:

[...] Aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidando las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco<sup>406</sup>.

Ante la obra de arte el espectador descubre una perfección que, desde su completa alteridad, despierta su entusiasmo. En el mismo sentido, Günther Pöltner ilustra su interpretación de la noción de experiencia estética de Tomás de Aquino, con ejemplos que hacen referencia a la unidad fundada por el mutuo brindarse de las personas:

Que la "consonantia" es "debita proportio", se muestra en fenómenos como el diálogo, el amor, el baile, el juego. Todos ellos, en el fondo, no permiten producir ni hacer, sino que son en tanto que se conceden y fundan unidad. El hablar uno con otro es bello cuando resulta, es decir, cuando resulta un diálogo. Cierto que entonces somos nosotros quienes hablamos, pero de modo que es el diálogo el que nos conduce y nos guía en ello. Entonces nosotros somos uno, porque estamos uno con otro en diálogo 407.

La experiencia estética supone una relación dialógica de la obra con el espectador, que se funda en un mutuo reconocimiento. El reconocimiento de lo que existe fuera de la propia subjetividad es un elemento necesario para todo diálogo. Sin dicho reconocimiento el diálogo se interrumpe y la acción se transforma en agresión. Cuando la violencia domina a los hombres, tampoco son posibles las actividades lúdicas que expresan las relaciones libres de la sociedad<sup>408</sup>. Por el contrario, la actitud atenta y comprensiva de

PLATÓN, Fedro, 249d.

<sup>407</sup> G. PÖLTNER, Sobre el pensamiento de lo bello en Tomás de Aquino, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2002, 60-61.

<sup>408</sup> Cfr. J. HUIZINGA, Homo ludens, Madrid, Alianza, 1998, 37-38.

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

quien escucha, favorece la expansión sincera del interlocutor, que se dispone a compartir con el amigo la propia intimidad y el ámbito en el que proyecta su acción personal.

Como recuerda Spaeman, el hombre posee la capacidad de armonizar su operación libre con la realidad natural. Sin embargo, el sujeto que ignora la realidad hace que su acción irrumpa desconsideradamente en lo existente, violentando lo dado:

Si el discurso, si todo discurso hace violencia a las cosas, dado que no hay una naturaleza que en él se descubra, entonces también todo participante en el discurso hace violencia a los demás. Pues si lo que ellos se comunican no es un contenido de los estados subjetivocognoscitivos, sino sólo una función de su voluntad de pode; entonces estos estados tampoco pueden ser descubiertos. Son estados de cosas que no se distinguen básicamente de aquellas cosas sobre las que se habla y son tan opacos como estas<sup>409</sup>.

La continuidad entre lo natural y lo racional a la que alude Spaemann remite a la continuidad entre sensibilidad e intelecto que es propia de la concepción aristotélica del alma humana<sup>410</sup>. Para Aristóteles, el principio vital del hombre, que participa de las potencias vegetativa y sensitiva, se especifica por la potencia intelectiva<sup>411</sup>, haciéndolo capaz de operaciones inmanentes, finalizadas en sí mismas<sup>412</sup>. El intelecto humano, que no puede intuir la realidad directamente, toma su principio del objeto aprehendido por los sentidos en la materia sensible<sup>413</sup>. Ello permite el proceso de nuestro conocimiento, que va desde lo más manifiesto para nosotros a lo más inteligible en sí mismo<sup>414</sup>.

<sup>409</sup> R. SPEAMAN, Lo natural y lo racional, en Lo natural y lo racional. Ensayos de antropología, Rialp, Madrid, 1989, 142-143.

<sup>410</sup> Cfr. TOMÁS DE AQUINO, op. cit., 698.

<sup>411</sup> Cfr. ARISTÓTELES, op. cit., 414b.

<sup>412</sup> Cfr. L. Polo, Curso de Teoría del Conocimiento, Pamplona, Eunsa, 1987, I, 63-67.

<sup>413</sup> Cfr. TOMÁS DE AQUINO, Suma de Teología, Madrid, B.A.C., 1997, I-II, c.50, a.4, r.3.

<sup>414</sup> J. I. MURILLO, op. cit., 7.

Aunque el objeto natural del intelecto humano es la forma inteligible, la potencia intelectiva se hace cargo también de lo particular, conocido por las potencias inferiores del alma en la "quididad" sensible. Siguiendo a Aristóteles, Tomás de Aquino explica la operación cognoscitiva como un único movimiento, en el que el acto del intelecto y el acto de la sensibilidad se continúan según dos modos. En primer lugar, por el movimiento intencional de las cosas a la mente, que culmina en la aprehensión de lo universal. Y a continuación, por la reflexión del intelecto, desde la forma aprehendida, al acto de las potencias sensibles<sup>415</sup>.

La relación del espectador con la obra de arte es tratada en la **Poética**, por Aristóteles, como una acción cognoscitiva que tiene término en la voluntad. Dicha interpretación se encuentra incoada en la explicación del filósofo sobre el origen del hacer artístico. Aristóteles considera que el fin de la obra de arte se relaciona con dos causas principales, ambas provenientes de la naturaleza humana: la inclinación connatural del hombre a la imitación, por la que se adquieren los primeros conocimientos, y el agrado que se sigue de aprender lo verdadero<sup>416</sup>. Se trata de un agrado que se funda en la naturaleza racional del hombre, puesto que el filósofo afirma que todos disfrutan con las obras de imitación porque aprenden. Ambos principios naturales dan razón del carácter vital de la relación del espectador con la obra de arte.

El alma, como principio organizador del ser vivo, es también principio de su obrar. Ello se refiere tanto al modo de obrar del artista, como al modo de relacionarse el espectador con el producto artístico. Sin embargo, la producción artística no consiste en lo que Aristóteles designa como obrar "por naturaleza", puesto que ello significaría un obrar necesario, mientras que el hacer artístico se refiere a aquellas cosas que pueden ser de diferentes modos<sup>417</sup>. Atendiendo a que la imitación responde al deseo

<sup>415</sup> Cfr. Tomás de Aquino, De Veritate, cuestión 10. La mente, Pamplona, Eunsa, 2001, c.10, a.5, r.

<sup>416</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Poética, 1448b.

<sup>417</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Ética Nicomáquea, 1140ª.

de saber, que es natural en el hombre<sup>418</sup>, la obra de arte se cuenta entre las cosas que Aristóteles describe como "conformes a la naturaleza"<sup>419</sup>. En efecto, el producto artístico proviene de un obrar que tiene como principio el modo de ser racional del alma humana. Por lo tanto, se trata de un obrar en el que cabe la acción libre del agente. En ese sentido, el filósofo entiende el hacer artístico como radicado en la naturaleza.

La noción de agrado, a la que se refiere Aristóteles con relación a la obra de arte, se encuentra desarrollada en el pensamiento de Tomás de Aquino. El filósofo medieval funda en el agrado la entidad peculiar del conocimiento de lo bello, afirmando que corresponde a la definición del objeto bello aquietar el apetito mediante su visión. El apetito se aquieta en el conocimiento de aquello que se presenta como bien para el intelecto. Por lo tanto, en aquello en lo que reconoce cierta connaturalidad o proporción<sup>420</sup>. Santo Tomás afirma que lo bello consiste en dicha proporción:

[...] Lo bello consiste en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. Y como quiera que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza va referida a la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal<sup>421</sup>.

La proporción adecuada, que Santo Tomás señala como nota esencial del objeto bello, consiste en una relación entre la forma del cognoscente y la forma conocida. Umberto Eco explica esta proporción como una unidad dinámica, no cristalizada por un ideal determinado de perfección<sup>422</sup>. Es decir, como una relación sin determinación cuantitativa. En el caso del

<sup>418</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Metafísica, Madrid, Gredos, 1982, 980°.

<sup>419</sup> Cfr. ARISTÓTELES, Física, Madrid, Gredos, 1995, 192b-1938.

<sup>420</sup> Cfr. TOMÁS DE AQUINO, Suma Teológica, I-II, c.27, a.l, r.

<sup>421</sup> TOMÁS DE AQUINO, op. cit., I, c.5, a.4, r.1.

<sup>&</sup>lt;sup>422</sup> In questo senso essa non costituisce un cristallizzarsi statico di immobile perfezione, ma una unità dinamica. U. Eco, Il problema estetico in San Tommaso, Torino, Edizioni di filosofia, 1956, 69.

producto artístico, la experiencia estética es posible, si la acción libre del artista determina dicha proporción atendiendo a las exigencias que impone la mirada del espectador<sup>423</sup>.

Del mismo modo, la acción libre del artista que se funda en la verdad, se abre al diálogo con el espectador, superando el discurso solipsista. Sólo entonces su obrar mediante la técnica hace posible la experiencia estética del hombre, que se encuentra a sí mismo reconocido en la obra de arte. En la contemplación de la obra se manifiesta la belleza<sup>424</sup>.

Ello es lo que sucede en la arquitectura del Campidoglio, debido a la relación dialógica que la misma establece con la personalidad del espectador. De ese modo, la arquitectura de Miguel Ángel se despliega ante la mirada de quien la recorre, satisfaciendo sus expectativas y sorprendiéndolo al descubrir, en aquello que se hace presente como producto de la técnica, un movimiento que se afirma más allá de sí mismo<sup>425</sup> y que da a conocer al espectador algo de su propia alma.

La atención a la naturaleza de las cosas constituye una constante del hacer artístico de Miguel Ángel. Dicha actitud permite al artista penetrar en la esencia de lo propiamente arquitectónico, haciéndose cargo de la complejidad estética, funcional y constructiva que ello implica. También por ello, las soluciones arquitectónicas de Miguel Ángel responden eficazmente a las distintas circunstancias que componen la realidad concreta. Asimismo, la penetración en el ser de lo dado permite al artista relacionarse libremente con la tradición, y sin atarse a normativas de origen cultural, responder con su obra a la infinitud del alma humana.

Ello supone una especial atención a la psicología del espectador, a quien la contemplación de la obra de arte debe brindar una nueva manera

<sup>423</sup> Cfr. Ibidem, 65.

<sup>424</sup> TOMÁS DE AQUINO, op. cit., II-II, c.180, a.2, r.3.

<sup>425</sup> J. MARITAIN, La poesía y el arte, Buenos Aires, Emecé, 1955, 413.

<sup>426</sup> E. H. GOMBRICH, Arte e ilusión, 103.

de articular el mundo<sup>426</sup>. Se trata de un conocimiento que el artista adquiere de modo empírico, mediante los tanteos realizados para descubrir fórmulas eficaces de representación al conformar su obra. Dicho proceso supone la reflexión sobre la capacidad de comunicación de las imágenes producidas, buscando descubrir aquellas formas particulares capaces de inspirar la acción libre del espectador.

Tanto la vida del hombre como la de la obra de arte acontecen en el tiempo y están sometidas al cambio. Por ello, aunque lo temporal que se sigue del ser material de la obra debe estar subordinado a lo atemporal<sup>427</sup>, la presencia de realidades temporales en el diálogo que el artista establece entre la obra y el espectador, hace que la significación de la obra se exprese atendiendo al contexto cultural en el que ha sido concebida<sup>428</sup>. Ello significa que el espectador precisa tener cierta familiaridad con el lenguaje de la obra, para estar sensibilizado ante las sugerencias con las que el artista invita al juego de la imaginación<sup>429</sup>.

También la actitud innovadora de Miguel Ángel adopta el carácter de un diálogo con el lenguaje formal de la época, especialmente notable en el uso de los órdenes clásicos. De modo similar, el artista introduce en la obra elementos alegóricos provenientes del neoplatonismo, como es el caso de los tres reinos por los que transcurre la vida del alma, cuya alusión es posible distinguir en el incremento ascendente de luz y de movimiento, en los cuerpos de los edificios capitolinos. Miguel Ángel articula el aspecto convencional de dicho lenguaje con elementos de atemporalidad, subordinándolos al diálogo con el centro vital único que, como recuerda Gombrich, da sentido a toda metáfora.

Dante, como se ha visto anteriormente, también considera la experiencia de lo bello como inefable. Así lo expresa en la segunda canción

<sup>427</sup> Cfr. M. A. LABRADA, Sobre la razón poética, Pamplona, Eunsa, 1992, 57.

<sup>428</sup> Cfr. L. PAREYSON, I problemi dell' estetica, Milano, Marzorati, 1966, 129.

<sup>&</sup>lt;sup>429</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, Expresión y comunicación, en Meditaciones sobre un caballo de juguete, 68-69.

del Convivio, refiriéndose al encanto que genera en su alma la voz de la amada:

Su hablar suena con tanta dulzura, que el alma, que lo escucha y siente, exclama: ¡Oh pobre de mí, que no soy capaz de expresar lo que oigo de mi dama! Cierto es que he de dejar previamente, si quiero exponer lo que oigo de ella, todo aquello que mi entendimiento no comprende y, además, gran parte de lo que este entiende, porque no sabría expresarlo. Por esto, si mis rimas resultan deficientes al entonar la alabanza de esta dama, cúlpese de ello al débil entendimiento y al habla humana, que no es capaz de expresar todo lo que dice el amor 430.

Dante recuerda que la experiencia estética no puede reducirse a la expresión conceptual del lenguaje hablado; en cambio, como dice Miguel Ángel en un célebre soneto, puede ser descubierta en la materia sensible:

No hay en el mejor artista ningún concepto/ que un bloque de mármol en sí no circunscriba/ excediéndolo, y a aquel sólo puede llegar/ la mano que obedece al intelecto.

El mal del que huyo, y el bien persigo,/ en ti, dama encantadora, altiva y divina,/se esconden; y porque yo ya no viva,/ contrario es el arte al efecto deseado.

Amor por lo tanto no es, ni tu belleza/ o dureza o fortuna o gran desdén/ culpable de mi mal, o mi destino o suerte;

<sup>&</sup>lt;sup>430</sup> Lo suo parlar sì dolcemente sona,/ che l' anima ch' ascolta e che lo sente/ dice: Oh me lassa! Ch' io non son possente/ di dir quel ch' odo de la donna mia!/ E certo e' mi convien lasciare in pria,/ s' io vo' trattat di quel ch' odo di lei,/ ciò che lo mio intelletto non comprende;/ e di quel che s' intende/ gran parte, perchè dirlo non savrei./ Però, se le mie rime avran difetto/ ch' entreran ne la loda di costei,/ di ciò si biasmi il debole intelletto/ e 'l parlar nostro, che non ha valore/ di ritrar tutto ciò che dice Amore. Dante, Canción II, en Convivio, III, 5-18. Traducción de Obras completas de Dante Alighieri, Madrid, B.A.C., 1965, 610.

#### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

si dentro de tu corazón muerte y piedad/ llevas a un tiempo, y mi pobre ingenio/ no sabe, ardiendo, extraer más que muerte 431.

Las palabras del soneto se refieren a la lucha del artista con la materia, para conseguir la forma deseada. El artista, que se empeña en comunicar el bien inefable, reconoce que el cometido resulta excesivo para los medios de que dispone. Sin embargo, no abandona, por ello, la misión de dar forma a aquella visión maravillosa, que presente en su alma, reclama ser amada.

<sup>&</sup>lt;sup>431</sup> Non ha l' ottimo artista alcun concetto/ ch'un marmo solo in sé non circonscriva/ col suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all' intelletto.

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,/ in te, donna leggiadra, altera e diva,/ (al si nasconde; e perch' io più non viva,/ contraria ho l' arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate/ o durezza o fortuna o gran disdegno/ del mio mal colpa, o mio destino o sorte;

se dentro del tuo cor morte e pietate/ porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno/ non sappia, ardendo, trarne altro che morte. M. A. BUONARROTI, Rime e lettere di Michelangelo a cura di Paola Mastrocola, Torino, U.T.E.T., 1992, 196-198. La crítica actual, por lo general, sostiene que dicho soneto, escrito por el artista entre 1538 y 1544, fue dedicado a Vittoria Colonna. Sin embargo, la dama a la que la poesía de Miguel Ángel hace referencia está más próxima de la imagen femenina que inspira la poesía de Dante, que de la persona de Vittoria Colonna, a quien pudo estar dedicada. Más importante resulta la relación del soneto con la conferencia pronunciada por el filósofo y erudito Benedetto Varchi, en la Academia de Florencia, en 1547. En la misma, Varchi explica el sentido de dicho soneto desde la teoría estética neoplatónica del Renacimiento, haciendo especial hincapié en su filiación aristotélica y en su relación con la poesía de Dante y de Petrarca. Cfr. P. BAROCCHI, Scritti d' arte del Cinquecento, II, 1322-1341. En una carta del mismo año, Miguel Ángel pide a Luca Martini, que había enviado al artista un manuscrito de la conferencia, que agradezca a Varchi las alabanzas a su persona, que considera inmerecidas. Cfr. M. A. BUONARROTI, II carteggio di Michelangelo, IV, 257.

## Escritos de Miguel Ángel Buonarroti

Epitafios, Barcelona, DVD, 1997.

Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, Sansoni, 1965 I.

Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, Sansoni, 1967, II.

Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, Sansoni, 1973, III.

Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, S.P.E.S., 1979, IV.

Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, S.P.E.S., 1983, V.

I Ricordi di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi, Firenze, Sansoni, 1970.

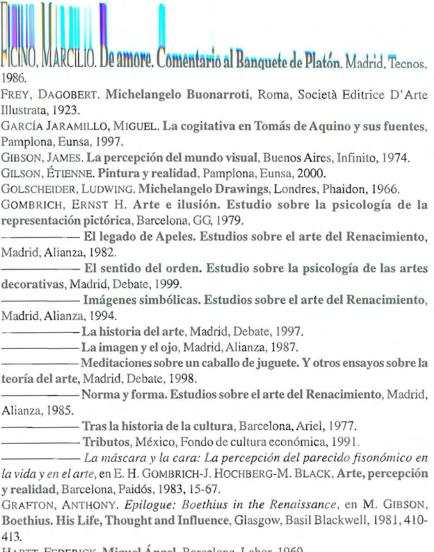
Rime e lettere di Michelangelo a cura di Paola Mastrocola, U.T.E.T., Torino, 1992. Sonetos completos, Madrid, Cátedra, 1987.

### Bibliografía general

205

1956.

EHRLE, FRANZ. La Piante Maggiori di Roma dei Sec. XVI e XVII Riprodotte in Fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1990, I-VI.



HARTT, FEDERICK. Miguel Ángel, Barcelona, Labor, 1969.

HEGEL, GEORG W.F. Estética, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983, I-VIII. HILDEBRAND, ADOLF VON. El problema de la forma en la obra de arte, Madrid,

Visor, 1988.

HIRST, MICHAEL. Michelangelo and his Drawings, London, Yale University Press, 1989.

HOLANDA, FRANCISCO DE. Diálogos em Roma, Lisboa, Horizonte, 1984.

INSOLERA, ITALO. Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo, Bari, Laterza, 1996.

KANT, IMMANUEL, Crítica del juicio, Madrid, Espasa, 1977.

KAYSER, WOLFGANG. Lo grotesco. Su configuración en pintura y en literatura, Buenos Aires, Nova, 1964.

KLEIN, ROBERT-ZERNER, HENRI. Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents, Evanston, Northwestern University Press, 1989.

KRISTELLER, PAUL. El pensamiento renacentista y sus fuentes, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Renaissance Thought II, New York, Harper & Row, 1965.

LABRADA, MARÍA ANTONIA. Estética, Pamplona, Eunsa, 1998.

————Sobre la razón poética, Pamplona, Eunsa, 1992.

LAÍN ENTRALGO, PEDRO. **Miguel Ángel y el cuerpo humano**, Madrid, Magisterio Español, 1964.

LAFON, MARY. Roma antigua y moderna: su origen, historia, gobierno, legislación, costumbres, instituciones políticas, civiles y religiosas, Barcelona, Tasso, 1857.

LEE, RENSSELAER. Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura, Madrid, Cátedra, 1892.

LIZARRAGA, PAULA. El arte, un asunto entre seres humanos. Estudio de la crítica de arte de Roger Fry, Pamplona, Eunsa, 1999.

LOMAZZO, PAOLO. Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura, Milán, 1585.

LOMBARDI, FERRUCCIO. Roma. Palazzi, palazzetti, case, Roma, Edilstampa, 1992. LORDA, JOAQUÍN. Gombrich: una teoría del arte, Barcelona, Eiunsa, 1991.

————— Las raíces de la arquitectura y el diseño tradicionales, en Situación: diseño, Bilbao, Servicio de estudios BBV, 1996, II, 63-95.

MARIANI, VALERIO. Michelangelo e la facciata di San Pietro, Roma, Fratelli Palombi, 1943.

MARITAIN, JACQUES. Fronteras de la poesía y otros ensayos, Buenos Aires, La espiga de oro, 1945.

La poesía y el arte, Buenos Aires, Emecé, 1955.

MILLÁN PUELLES, ANTONIO. La síntesis humana de naturaleza y libertad, Madrid, Ateneo, 1961.

MILLON, HENRY. Italian Renaissance Architecture. From Brunelleschi to Michelangelo, London, T&H, 1996.

MURILLO, JOSÉ IGNACIO. Operación, hábito y reflexión. El conocimiento como clave antropológica en Tomás de Aquino, Pamplona, Eunsa, 1998.

MUÑOZ, ANTONIO. L'isolamento del colle capitolino, Roma, Palombi, 1943.

PANOFSKY, ERWIN. Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza, 1972.

### ENCUENTRO ENTRE MIGUEL ÁNGEL Y ARISTÓTELES

Cátedra, 1977.
Papini, Giovanni. Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo, Madrid, Aguilar, 1956.
PAREYSON, LUIGI. Conversaciones de estética, Madrid, Visor, 1987.  —————I problemi dell' estetica. Milano, Marzorati, 1966.
PARRONCHI, ALESSANDRO. Miguel Ángel, escultor, Barcelona, Toray, 1969.
PERÓ-SANZ, JOSÉ MIGUEL. El conocimiento por connaturalidad. La afectividad en
la gnoseología tomista, Madrid, Rialp, 1964.
PERRIG, ALEXANDER. Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution, New
Haven and London, Yale University Press, 1991.
PIEPER, JOSEF. Entusiasmo y delirio divino. Sobre el diálogo platónico Fedro,
Madrid, Rialp, 1965.
PLATÓN. Banquete, Madrid, Gredos, 1986.
Fedro, Madrid, Gredos, 1986.
PODRO, MICHAEL. Los historiadores del arte críticos, Madrid, La balsa de la
Medusa, 2001.
POLO, LEONARDO. Curso de teoría del conocimiento, Pamplona, Eunsa, 1987, I.
PÖLTNER, GÜNTHER. Sobre el pensamiento de lo bello en Tomás de Aquino, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2002.
POPE-HENNESSY, JOHN. Donatello, Florencia, Cantini, 1985.
-Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London, Phaidon, 1963, III.
PORTOGHESI, PAOLO - ZEVI, BRUNO. Michelangiolo architetto, Torino, Giulio Einaudi, 1964.
Roma Barocca, Bari, Laterza, 1995.
ROSSINI, LUIGI. Vedute di Roma nel'800, Roma, Audino.
SCHIAVO, ARMANDO. Michelangelo Architetto, Roma, La librería dello stato, 1949.
SCHLOSSER, JULIUS. La literatura artística. Manual de fuentes de la historia
moderna del arte, Madrid, Cátedra, 1976.
SPEAMAN, ROBERT. Lo natural y lo racional, en Lo natural y lo racional. Ensayos
de antropología, Madrid, Rialp, 1989, 125-155.
SUMMERS, DAVID. El juicio de la sensibilidad, Madrid, Tecnos, 1993.
University Press, 1981.
TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. Historia de la estética. I. La estética antigua,
Madrid Akal 1987

----- Historia de la estética. II. La estética medieval, Madrid, Akal, 1989.

----- Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Madrid,

- ———— Historia de la estética. III. La estética moderna 1400 1700, Madrid, Akal, 1991.
- TESSARI, CRISTIANO. Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico, Milán, Electa, 1995.
- THIES, HARMEN. Michelangelo das Kapitol, München, Brückmann, 1982.
- TITTONI, MARÍA ELISA. La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, Pisa, Pacini, 1994.
- TOLNAY, CHARLES DE. Michelangelo I. The Youth of Michelangelo, Princeton, Princeton University Press, 1947.
- ——— Michelangelo III. The Medici Chapel, New Jersey, Princeton University Press, 1948.
- Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto, Alianza, Madrid, 1985.
   Personalidad histórica y artística de Miguel Ángel, en Miguel Ángel. Artista-pensador-escritor, Barcelona, Teide, 1968, I.
- TORREGO, MARÍA ESPERANZA. Plinio el Viejo. Textos de Historia del Arte, Madrid, Visor, 1987.
- VARCHI, BENEDETTO. Lección sobre la primacía de las artes, Valencia, Editorial del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.
- VASARI, GIORGIO. Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, El Ateneo, 1945, I-II.
- VISCHER, ROBERT. On the Optical Sense of Form: a Contribution on Aesthetics, en Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873 1893, Chicago, Getty Center, 1994, 89-123.
- VITRUVIO POLIÓN, MARCO LUCIO. Los diez libros de Arquitectura, Madrid, Alianza, 1995.
- VOSSLER, KARL. Formas poéticas de los pueblos románicos, Buenos Aires, Losada, 1960.
- WALLACE, WILLIAM. Michelangelo at San Lorenzo, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- WILDE, JOHANNES. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio, London, The Trustees of the British Museum, 1953.
- WITTKOWER, RUDOLF. La escultura. Procesos y principios, Madrid, Alianza, 1983.
- ZEVI, BRUNO. Rinascimento-Manierismo, Roma, Newton, 1995.



## Índice

Contenido
Introducción
Nota a la segunda edición
Capítulo I - Una aproximación histórica 17  La estatua ecuestre de Marco Aurelio 17  El programa urbanístico 24  El programa funcional 22  Las preferencias estéticas del artífice 33
Capítulo II - Una aproximación fenomenológica
La unificación del conjunto       66         La propuesta alegórica       76         El uso libre de los órdenes clásicos       80         La incorporación de elementos lúdicos       95
La continuidad como clave expresiva
Capítulo III - Una consideración teórica 13:  III. 1. La relación de Miguel Ángel con el humanismo renacentista 13:  La tendencia normativa 13:  La innovación de Dante 14:  La alegoría neoplatónica 16:  La libertad del artista 17:
III. 2. La dimensión antropológica del Campidoglio: sensibilidad y libertad 186  La imitación de la acción humana
Bibliografía



#### Publicaciones de la EDIUNC

Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo

#### SERIE DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS

#### 1-Libro del Cincuentenario de la Universidad Nacional de Cuyo 1939-1989

Prólogo y cuadros cronológicos de R. Gotthelf, textos de Bertranou, Burgos, Calderón, Comadrán, Correas, Fasciolo, Fontana, Ginestar, Martínez Caballero, Millán, Muratorio Posse, Nijensohn, Pró, Puchmüller, Roig, Rojas, Sacchi de Ceriotto, Soler Miralles, Tizio, Villalba, Zuleta v otros. 1989.

2-Historia de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuvo (desde sus orígenes hasta 1992)

de René Gotthelf. 1992.

#### 3-La memoria y el arte. Conversaciones con Juan Draghi Lucero

de Daniel Prieto Castillo. Coedición con Ediciones Culturales de Mendoza (Subsecretaría de Cultura de la Provincia). 1994.

#### 4-Diseño industrial. Experiencia pedagógica del Arq. Ricardo Blanco

Selección y compilación de Guillermo Eirín. 1994.

#### 5-Evaluación Institucional de la UNCuvo. 1: Autoevaluación

1996. Coedic, con Ministerio de Educación de la Nación.

#### 6-Evaluación Institucional de la UNCuyo. II: Evaluación Externa

Coedic, con Ministerio de Educación de la Nación, 1996.

#### 7-Estatuto Universitario, UNCuyo 1997. Reedic. 2007 c/anexos.

8-Resúmenes. I Congreso Nacional de Extensión de la Educación Superior. II Encuentro Latinoamericano de Extensión Universitaria 1997.

9-Revistas Culturales de Mendoza (1905-1997) de Gloria Videla de Rivero. 2000.

10-Resúmenes de Investigaciones. XVII Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo, Secretaría de Ciencia y Técnica

Varios. 2000.

11-Resúmenes de Investigaciones. XVIII Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo, Secretaría de Ciencia y Técnica

Varios. 2002.

12-Resúmenes de Investigaciones. XIX Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado

Varios. 2004.

- 13-Resúmenes de Investigaciones. XX Jornadas de Investigación de la UNCuyo, Sec.CTyP. (2 tomos) Varios 2006.
- 14-La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX. Música de Mendoza. de María Antonieta Sacchi de Ceriotto. 2006.

#### 15-Confrontaciones y consensos. La investigación en la Universidad.

Alejandra Ciriza, Carlos Passera, Manuel Tovar (coord.) 2008

- 16-Resúmenes de Investigaciones. XXI Jornadas de Posgrado de la UNCuyo, Sec.CTyP. Varios 2008.
- 17-Universidad Nacional de Cuyo. 70 años. (1939-2009)

de Claudio Maíz y René Gotthelf. Pról. Arturo Somoza. 2009.

18-La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del Medio 1905-1930. Música de Mendoza de María Antonieta Sacchi de Ceriotto. 2009.

19-Jornadas de Extensión Universitaria UNCuyo 2009.

#### SERIE MANUALES

1-Compendio de Farmacología Integral I. Farmacología Integral y Farmacología del Sistema Nervioso

de Alfredo O. Donoso y la colaboración de Eduardo L. Rodríguez Echandía y Alicia M. Seltzer. 1993.

2-Jardín Maternal. Hacia una sistematización constructiva de Gladys Palacín de Juri, Norma Bustos y colab.1993.

3-Educar con sentido. Apuntes sobre el aprendizaje de Daniel Prieto Castillo. 1993. EDIUNC, Coedición Novedades Educativas

4-Estado ácido-básico. Fundamentos físicoquímicos, regulación fisiológica y trastornos clínicos

de Fernando D. Saraví. 1993.

1995, 3ª edición, 2000,

5-Análisis de la estructura de frío en la provincia de Mendoza. Conservación frigorífica. Atmósfera controlada

de Fernando Solanes, Gabriel Azzoni y Marcos Bajuk. 1994.

6-Un desafío para nuevos mercados: los embalajes para frutas y hortalizas de Jorge Giunta, Fernando Solanes y Rubén Palma. 1994.

7-Psicología y semiología aplicadas al Diseño Gráfico de Blanca Hilda Quiroga. 1995. 8-Tiempo de investigar. Metodología y técnicas del trabajo universitario de René Gotthelf y Sonia Vicente. 1995. 2<sup>3</sup> edición, 1996.

9-Recuperar la historia en su valor educativo y social. Orientaciones para el profesor de Nidia Carrizo de Muñoz. 1995.

10-La enseñanza en la Universidad. Especialización en docencia universitaria. Módulo 1

de Daniel Prieto Castillo. 1995. 1997. 3ª edición, 2000.

11-El aprendizaje en la Universidad. Especialización en docencia universitaria. Módulo 2

de Víctor Molina y Daniel Prieto Castillo. 1995. 1997. 3ª edición, 2001.

12-La educación superior. Especialización en docencia universitaria. Módulo 3 de Augusto Pérez Lindo, Roberto Follari y Daniel Prieto Castillo.1996. 1997. 3ª edición, 2001.

13-La historia argentina del presente al pasado. Manual para el Nivel Medio y la Educación Polimodal

de Susana María Aruani, Martha Páramo de Isleño, Adriana García de Yaciófano y María del Carmen Mañas de Ruiz. Coedición con la Fundación de la UNCuyo. 1996.

14-La pedagogía universitaria. Especialización en docencia universitaria. Módulo 4 de Cristina Rinaudo, Pedro Lafourcade y Daniel Prieto Castillo. 1996. 2º edición, 1998.

15-Identi-kit del Diseño Industrial de Élida Pastor de Samsó y Mario Echegaray Carosio. 1997

16-Arte y naturaleza: el mensaje de las formas. Una revisión del mundo cotidiano y el arte de Horacio Anzorena. 1997.

- 17-La educación de los sordos. Una reconstrucción histórica, cognitiva y pedagógica de Carlos Skliar. 1997.
- 18-Compendio de Farmacología Integral II de Alfredo Donoso y otros. 1998.
- 19-Arqueología de Mendoza. Las dataciones absolutas y sus alcances de Joaquín Roberto Bárcena. 1998.
- 20-Manual de uso operativo para editoriales universitarias de René Gollhelf y Andrés Asarchuk. 1997.
- 21-La Universidad hacia la Democracia. Bases doctrinarias e históricas para la constitución de una Pedagogía Universitaria de Arturo Andrés Roig. 1997.
- 22-Pilares de la investigación. Formulación. Evaluación. Comunicación de C. Wainerman, A. Gorri y D. Prieto Castillo. 1998.
- 23-Pilares de la investigación II. Lo epistemológico y las ciencias de Roberto Follari. 1998.
- 24-Topografía agrícola de Aleiandro Atencio y otros, 1999.
- 25-Economía urbana y regional. Introducción a la relación entre territorio y desarrollo de Mario Polèse. Coedición LURm Cartago, Costa Rica. (Proy. Libro Universitario Regional, EULAC, GTZ) 1998.
- 26-La planta: estructura y función de Eugenia Flores Vindas. Coedición con LUR, Cartago, Costa Rica. (Proy. Libro Universitario Regional, EULAC, GTZ) 1999.
- 27-Manual para el ceramista. Las arcillas de Mendoza de Patricia Biondolillo. 2000.

- 28-Diccionario de siglas y abreviaturas argentinas e internacionales de Mario Sartor Ceciliot, 2000.
- 29-Dendrocronología en América Latina de Fidel A. Roig (comp.). 2000.
- 30-Ciencia y Derecho. La investigación jurídica de María del Carmen Schilardi, Consuelo Ares de Giordano, Patricia Chantefort de Valenzuela, Herta Poquet, Adriana Rodríguez y María Delicia Ruggeri. 2000.
- 31-Biografía de una lengua. Nacimiento, desarrollo y expansión del español de Enrique Obediente Sosa. EDIUNC, Coedición LUR, Cartago, Costa Rica. 2000.
- 32-Léxico del Diseño. Los conceptos más polémicos con enfoque psicológico y semiológico de Blanca H. Quiroga (coedición). 2001.
- 33-Flora medicinal mendocina. Las plantas medicinales y aromáticas de la provincia de Mendoza (Argentina)
  Fidel Antonio Roig. 2001.
- 34-Medicina basada en evidencias de Ricardo Hidalgo Ottolenghi. EDIUNC, Coedición LUR. 2002.
- 35-Ecología y conservación de bosques neotropicales de Manuel R. Guariguata y Gustavo H. Kattan (compiladores). EDIUNC, Coedición LUR. 2002.
- 36-Mapeo de alcances. Incorporando aprendizajes y reflexión en programas de desarrollo de Sarah Earl y otros EDIUNC, Coedición LUR. 2002.
- 37-Ecología y epidemiología de las infecciones parasitarias de Cristina Wisnivesky. EDIUNC, Coedición LUR. 2003.

#### 38-Introducción a la lógica

de Luis Camacho Naranjo. EDIUNC, Coedición LUR. 2002.

## 39-El poster científico. Un sistema gráfico para la comunicación

de María del Valle Nievas y otros. 2003.

## 40-Evaluación de los aprendizajes. Manual para docentes

de Mirta Bonvecchio de Aruani y Beatriz Maggione. Coedición con Novedades Educativas. 2004.

#### 41-Tecnología. El otro laberinto

de Álvaro Zamora (compilador). EDIUNC, Coedición LUR, 2004.

42-Filosofía o barbarie. La Europa de la razón (logos) y la Europa de la traición. Introducción a la filosofía

de Oward Ferrari 2004

- 43-Riego y drenaje. Técnicas para el desarrollo de una agricultura regadía sustentable de Jorge Chambouleyron. 2005.
- 44-Ayer y hoy del lenguaje visual. Semiótica de las artes visuales ... y un relato de yapa de Horacio Anzorena. 2005.

### 45-La investigación y sus protagonistas. Senderos y estrategias

de René Gotthelf (Dir.) y otros. 2006.

- 46-Dermatología. Semiología sistematizada. de Nelson Driban, Viviana G. Parra y Adriana E. Bassotti. 2007.
- 47-El pensamiento lógico-reflexivo. Propuesta interdisciplinaria de enseñanza y aprendizaje. de María Rosa Catana (coordinadora). Elizabeth Lúquez, Cristina Rochetti, María M. Larriqueta y otros. 2008.
- 48-Una metodología operativa de la investigación clínica
- de Edgardo O. Alvarez Toro, Liliana N. Fracchia, Silvia G. Ratti y Eduardo L. Rodríguez Echandía. 2009.

#### SERIE ESTUDIOS

1-Costos Educacionales para la Gerencia Universitaria. Elementos de Economía y Administración Universitaria: el caso de la Universidad Nacional de Cuyo de Angel Ginestar y colaboradores. Coedición con INAP y CICAP-OEA. 1990.

2-Las derechas en el ascenso y caída de la segunda guerra fría. Revisión crítica de un tema contemporáneo

de Cristian Buchrucker, 1991.

3-Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX

de Galina Tolmacheva. Reedición facsimilar de una obra agotada. Presentación preliminar de José Navarrete. 1992.

4-Estado y Empresas: relaciones inestables. Políticas estatales y conformación de una burguesía industrial regional de José Francisco Martín. 1992.

5-La pobreza más de cerca. Las estrategias de supervivencia de las familias más pobres de Mendoza

de Azucena Beatriz Reyes Suárez. 1992.

- 6-Guillermo de Torre entre España y América de Emilia de Zuleta, 1993.
- 7-Ética y cultura contemporánea. Actas del Encuentro realizado en la UNCuyo, Mendoza, abril de 1993 Varios autores. 1994.

8-Gestión universitaria y costos educacionales. Pautas para presupuestar

Ideas para la gestión financiera educativa de universidades. 1987/1992, (2ª parte) de Angel Ginestar y colab. de la UNCuyo. Coedición EDIUNC con CITAF-OEA, INAP. 1994.

- 9-La Generación del '80 en Mendoza. Aportes para el estudio de la circulación de las élites y de la pervivencia de los resabios del antiguo régimen colonial en América Latina de Pablo Lacoste. 1995.
- 10-Participación y catástrofe. Una comunidad afectada por el sismo, Mendoza, 1985 de Beatriz Susana Sevilla, Lidia Diblasi y Graciela Sandres. 1995.
- 11-Materialidad y poder del discurso. Decir y hacer jurídicos
- de Norma Fóscolo y María del Carmen Schilardi. 1996.
- 12-Encuentros con la literatura barojiana de Carlos Orlando Nállim. 1997.
- 13-Sociedades y espacios de migración. Los italianos en la Argentina y en Mendoza de María Rosa Cozzani de Palmada. 1997.
- 14-Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos de Ana F. de Villalba. 1997.
- 15-Entre la locura y la cordura. Cinco novelas argentinas del siglo XX de Marina Guntsche. 1998
- 16-La persona humana y otros ensayos de Vicente Cicchitti Marcone. 1998.
- 17-Identidad, historia y ficciones. La cuestión del otro en América Francesa. de Rosa Latino-Genoud, Blanca Arancibia y colaboradoras. 1998.
- 18-El miedo y la esperanza. Los nacionalismos en la Europa Centro-Oriental contemporánea de Cristian Buchrucker y colaboradores, 1999.
- 19-Mendoza: agricultura y ruralidad. Reflejos de la estructura social y agrícola del oasis rural de San Carlos

de Adriana Bocco, Clara Martín y María Pannunzio. 1999.

- 20-Color, sabor y picardía en la cultura. Regionalismos de Mendoza de Juan Carlos Rogé. 2ª edición corregida y aumentada. 2003.
- 21-Los Derechos Humanos en la Argentina, Del ocultamiento a la interpelación política de Norma Fóscolo y otros. 2000.
- 23-La Poesía Gauchesca. Una perspectiva diferente de Rodolfo A. Borello. 2000.
- 24-Tecnologías y Ciencia en los albores del tercer milenio
- de Ramón Piezzi y Hugo Martínez (compiladores). 2000.
- 25-El Santuario Incaico del Cerro Aconcagua de Juan Schobinger (compilador). 2001.
- 26-Orfeos Argentinos. Lírica del '40 de Víctor Gustavo Zonana. 2001.
- 27-El miedo y la esperanza II. De la autodeterminación nacional al imperio genocida: 1914-1945 de Cristian Buchrucker y colaboradores. 2001.
- 28-El costo de la obediencia. El Partido Comunista Argentino en la encrucijada (1939-1945)
- de Patricia Barrio. 2001.
- 29-Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo de Arturo A. Roig. 2002.
- 30-De magia y otras historias. La narrativa breve de Juan Draghi Lucero de Marta Elena Castellino. 2002.
- 31-La agonía de la Argentina criolla. Ensayo de historia política y social, c. 1870 de Beatriz Bragoni. 2002.

- 32-El espacio y el tiempo del Quijote
- de María Rosa Cozzani de Palmada, Coordinación Cristina Quintá de Kaul, María Banura Badui de Zogbi, Adriana García de Yaciófano. 2003.
- 33-El pensamiento conservador de Alberdi y la Constitución de 1853. Tradición y modernidad de Dardo Pérez Guilhou. 2003.
- 34-Peronismo vs. peronismo. La economía de los gobiernos justicialistas de Ricardo Augusto Podestá. 2004.
- 35-Agua y sociedad. Un ensayo económico sobre la política hídrica de Carlos E. Abihaggle y Jorge A. Day. Primera edición. 2004.
- 36-Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto de Cristina Viñuela. 2004.
- 37-Aguas de riego. Calidad y evaluación de su factibilidad de uso de Manuel O. Avellaneda, Adriana J. Bermejillo y Leandro Mastrantonio. 2004.
- 38-Régimen electoral. Elementos para el análisis. Propuestas para Mendoza de Julio Repetto Bellone. 2004.
- 39-De mar a mar. Letras españolas desde la Argentina de Fullia de Zuleia. 2004
- 40-Repensando el gran Mendoza. Estrategias de desarrollo urbano de Nelly A. Gray de Cerdán y otros. 2005.
- 41-Hegemonías, crisis y corrupción en la política argentina. 1890-2003 de Saul Blejman. 2005.
- 42-Los migrantes. Otros entre nosotros de Cristina García Vázquez, 2005.

- 43-El miedo y la esperanza III. Europa Centrooriental de la hegemonía soviética al siglo XXI de Cristian Buchrucker, Susana Dawbarn y Carolina Ferraris. 2005.
- 44-Estrategias de integración y transformaciones metropolitanas. Santiago de Chile / Mendoza (Arg.) de María Elina Gudiño, Sonia Reyes Paecke y otros.
- 45-Lóczy: ¿Un nuevo paradigma? El Instituto Pikler es un espejo de múltiples facetas de Agnès Szanto Feder. 2006.
- 46-Argentina en el espejo. Sujeto, nación y existencia en el medio siglo (1900-1950) de Clara J. de Bertranou. 2006.
- 47-Hegel. Filosofía y política. La Filosofía del Derecho (2 tomos) de Oward Ferrari. 2006.
- 48-Municipio y participación política. Análisis histórico, normativo y jurisprudencial de María Gabriela Ábalos. 2006.
- 49-Hegel, filosofía y lenguaje de Oward Ferrari. 2006.
- 50-Ética y tecnología en el desarrollo humano de Celso Vargas Eliondo. EDIUNC. Coed. LUR. 2005.
- 51-De la proscripción al poder. Historia, evolución y luchas del peronismo en Mendoza (1955-1973) de Yamile Álvarez. 2007.
- 52-Los recuerdos de infancia: una forma literaria autobiográfica. Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Jorge Vocos Lescano, Victoria Ocampo de Dolores M. Comas de Guembe. 2007
- 53-El Jurista Manuel Antonio Sáez (1834-1887) Voz crítica y pensamiento socio-jurídico sobre su tiempo
- de M. Cristina Seghesso de López. 2007



- 13-Psicología Social-Polimodal. Proyecto pedagógico con modalidad a distancia para terminalidad de estudios EGB y educación polimodal EDITEP de Cecilia Rodríguez, Pablo Seydell y Javier Osimani 2005.
- 14-Democracia y Derechos de Segunda y Tercera Generación-Polimodal. Proyecto pedagógico con modalidad a distancia para terminalidad de estudios EGB y educación polimodal EDITEP de Celina Fares, Herta Poquet y Sandra Corral. 2005.
- 15-Tecnología I-EGB3. Proyecto pedagógico con modalidad a distancia para terminalidad de estudios EGB y educación polimodal EDITEP de Jorge Marios y Javier Osimani 2005. 79 p. ISBN 950-39-0179-0
- 16-Ciencias Sociales-EGB3. Proyecto pedagógico con modalidad a distancia para terminalidad de estudios EGB y educación polimodal EDITEP de Cristina Aparicio y Cristina Gomez. 2005.
- 17-Lengua I-EGB3. EDITEP de Estela Zalba, Norma Arenas, Mabel Farina, Celia Párraga, Viviana Ganlus. 2005.
- 18-Gramática para todos. EDITEP de María Victoria Gómez de Erice, Norma Arenas, Mabel Farina, Celia Párraga, Viviana Gantus. 2005.
- 19-Ciencias Sociales II-EGB3. EDITEP de Cecilia de la Rosa, Cristina Gómez. 2005.
- 20-Ciencias naturales II -EGB 3. EDITEP de Silvia Armani, Adriana Cacciavillani, Cristina Zamorano y Alejandra Acevedo. 2004.
- 21-Organizaciones de Seguridad social-Polimodal. EDITEP de Miriam Flores, María Eugenia Salinas y Sandra Corral. 2005.

- 22-Desempeños profesionales en escenarios diversos. EDITEP
- de Cecilia Rodríguez, Pablo Seydell, Marcela Orlando, Fernanda Ozollo. 2005.
- 23-Ciencias Naturales I Polimodal de Silvia Armani, Adirana Cacciavillani, Cristina Zamorano, Aleiandra Acevedo. 2005.
- 24-Ciencias Naturales II Polimodal de Silvia Armani, Adirana Cacciavillani, Cristina Zamorano, Alejandra Acevedo. 2005.
- 25-Historia Argentina Polimodal de María Cecilia de la Rosa, Cecilia Gómez, 2005.
- 26-Geografía Argentina Polimodal de Gabriela Aparicio, Cristina Gómez. 2005.
- 27-Proyecto Integrado Polimodal de Gabriela Aparicio, Cecilia de la Rosa, Cristina Gómez. 2005.
- 28-Lengua: Comprensión Y Producción III -Polimodal de Estela Zalba, Norma Arenas, Mabel Farina, Cecilia Párraga, Viviana Gantus. 2005.
- 29-Matemática II. EGB3 de Cristina Adunka, Gabriela Matiello, Adriana Moreno, Ana Repetto. 2005.
- 30-Tecnología II- EGB3 de Jorge Marios, Javier Osimani. 2005.
- 31-Matemática I. Polimodal de Cristina Adunka, v otras. 2006.
- 32-Lengua II: Polimodal de Estela Zalba, y otras. 2006.
- 33-Lengua I: Polimodal de Estela Zalba, y otras. 2006.
- 34-Comprensión lectora: Una propuesta teórica, metodológica y didáctica (CD) de Estela Zalba, y otras. 2009.

35-¿De qué se trata? ELE (Español como Lengua Extranjera): Nivel Superior de Gladys Lizabe y Carolina Riba (colab.) 2009.

36-Comprensión lectora. Una propuesta teórica, metodológica y didáctica. C. D. de Estela Zalba, y otros. 2009.

#### SERIE COMUNIDAD Y REDES

Rodríguez. 2007.

- Educación para el consumo: ciudadanía en acción... UNCuyo
- 2-Manual de uso y mantenimiento de la vivienda social.

de Alberto Fortuna, Miriam López de Mendoza, Alejandro D. Cantú, Francisco R. Blotta y Nicolás M. Rodríguez. 2007.

3-Manual práctico del usuario de la vivienda social. de Alberto Fortuna, Miriam López de Mendoza, Alejandro D. Cantú, Francisco R. Blotta y Nicolás M.

#### SERIE CATÁLOGOS

- 15-Catálogo General de la UNCuyo 2000 2000.
- 23-El libro de las tesis de la Universidad Nacional de Cuyo (2000-2002) 2005.
- 25-Catálogo de la Facultad de Ciencias Agrarias. Ubicación, estructura académica, servicios -2005-2006 2005.
- 27-Posgrados 2007/2008. UNCuyo. Sec. CTyP. 2007.

EDIUNC - Editorial de la UNCuyo Edificio CICUNC (Torre), P.B., UNCuyo Gentro Universitario, 5500 Mendoza

República Argentina Telefax 54 261 413 5202 e-mail: ediunc@uncu.edu.ar

# Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles

La arquitectura del Campidoglio

## Cristina L. Arranz

En el libro Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles. La arquitectura del Campidoglio, se hace una revisión del significado de la arquitectura de Miguel Ángel, pasando de la interpretación neoplatónica, bastante generalizada, a una visión en la que los elementos que componen dicho conjunto se revelan en una clave naturalista y vital más próxima a los planteamientos antropológicos de Aristóteles.

Cristina Arranz hace un pormenorizado estudio del Campidoglio, deteniéndose, en primer lugar, en las circunstancias políticas y culturales que dieron origen al proyecto y analizando el programa urbanístico y funcional. A continuación la autora brinda al lector una descripción fenomenológica del Campidoglio basada en la experiencia directa de la obra de Miguel Ángel y corrobora dicha experiencia con los testimonios de la época así como con los datos aportados por los estudiosos de la obra del artista.

El libro concluye con un estudio de la relación de Miguel Ángel con el humanismo renacentista y de las nociones que permiten hablar del significado de la obra de Miguel Ángel en la antropología aristotélica. La autora, arquitecta por la Universidad Nacional de Rosario, que obtuvo con este trabajo el Doctorado en Filosofía por la Universidad de Navarra, manifiesta en este libro su talento como investigadora y su capacidad de sintetizar los hallazgos obtenidos en la investigación en un lenguaje en el que sin perder profundidad se logra la claridad expresiva.

María Antonia Labrada Rubio







