

CUERPO Y CREACIÓN EN MIGUEL ÁNGEL

RAFAEL ARGULLOL

Filósofo y escritor. Catedrático de Estética y Teoría de las Artes. Facultad de Humanidades. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona (España)



Barcelonés, escritor, Catedrático de Estética de la Universitat Pompeu Fabra. Ha publicado una veintena de libros. Sus últimos títulos son: *Una aventura. Una filosofía nómada* (1998), *El afilador de cuchillos* (1999), *Davalú o el dolor* (2001), *Una educación sensorial* (2002), *Manifiesto contra la servidumbre* (2003).

Resumen

En «Cuerpo y creación en Miguel Ángel» se pretende relacionar la evolución de la trayectoria artística del artista florentino con sus ideas acerca del cuerpo humano. A lo largo de su prolongadísima travesía en la primera fila del arte Miguel Ángel fue evolucionando drásticamente en su perspectiva de la corporeidad. Al principio estuvo vinculado a las doctrinas del humanismo toscano, exaltando consecuentemente la belleza y luminosidad de los cuerpos. Con el paso de los años, sin embargo, el artista se fue alejando de esta herencia para entrar en una fase de paulatina conflictividad con la anatomía humana. Por un lado recuperó aspectos de la ideología medieval y por otro adelantó muchas coordenadas pertenecientes al universo del barroco. A través de sus crisis religiosas y filosóficas y, en especial, del insuperable antagonismo entre materia y espíritu, la última etapa de Miguel Ángel está presidida por el «inacabado» y el escepticismo con respecto a la belleza física. En el texto se relacionan todas esas cuestiones estéticas con la «enfermedad de la melancolía» y con los rasgos caracterológicos de los «nacidos bajo el signo de Saturno». Tras la biografía célebre de Vasari, Miguel Ángel se convierte en la piedra angular para edificar la figura del artista en la cultura europea, figura que llegará a su mayor radicalismo con la conciencia romántica y con la modernidad.

Palabras clave: Cuerpo. Melancolía. Renacimiento. Creatividad.

Abstract

BODY AND CREATION IN MICHELANGELO

The aim of this article is to relate the evolution of the artistic trajectory of the Florentinian artist with his ideas about the human body. Through his greatly prolonged crossing in the artistic foreground, Michelangelo's perspective of corporeity dramatically evolved. At the beginning, he was involved with the doctrines of the Toscan humanism; consequently praising the beauty and luminosity of the bodies. Over the years, however, the artist went on withdrawing from this inheritance to enter a phase of gradual discordance with the human anatomy. On one side, he recovered features of the medieval ideology and, on the other, he set ahead a lot of coordinates belonging to the universe of the Baroque. Through his philosophical and religious crisis and, specially, the unbearable antagonism between matter and spirit, the last period of Michelangelo was presided by the «unended» and the skepticism regarding the physical beauty. In the text, all those aesthetic questions are related with the «illness of melancholy» and the caractereological features of the «born under the sign of Saturn». After the celebrated biography of Vasari, Michelangelo became the keystone to build up the figure of the artist in the European culture, figure that reached its greatest radicalism with the arrival of the romantic conscience and the modernity.

Key words: Body. Melancholy. Renaissance. Creativity.

Introducción

Francisco de Hollanda nos refiere la opinión de Miguel Ángel según la cual el artista «tiene la habilidad de inventar aquello que nunca fue encontrado». Sean o no exactas dichas palabras, no hay duda que recogen certeramente la concepción del hombre al que son atribuidas. La recurrencia al espejo de la naturaleza, la *mimesis*, tiene todavía un lugar importante en el proceso artístico miguelangeliano en cuanto nutridora de materias primas transformables pero, a diferencia de lo que ocurre en los primeros tiempos renacentistas -tanto en la fase de superación de los estilos gótico y bizantino como en buena parte del *Quattrocento*-, ya no es la fuente vertebradora del arte. La creación artística («la habilidad de inventar») no plasma la realidad captada, ya encontrada sensorialmente por tanto, sino «aquello que nunca fue encontrado», es decir, lo que debe ser descubierto. O, más bien, lo que se está descubriendo, pues el proceso de creación es, al mismo tiempo, un proceso de descubrimiento.

Para Miguel Ángel el arte es creación absoluta, pero no creación desde la nada sino desde el caos. Si la Creación del Mundo es el resultado del dominio ordenador de la mente divina, la *creación del mundo* que se realiza mediante el arte es la consecuencia de la intervención del intelecto humano en el caos de la materia. Al igual que Dios, el *alter deus*, el artista, se enfrenta, y debe vencer, al caos. En la materia yacen ocultas, cubiertas por la confusión de las apariencias, las formas divinas que el artista percibe por revelación y aísla intelectualmente mediante «conceptos» o «ideas». En esta noción del proceso artístico se hace evidente la convergencia de las dos grandes influencias que operan en el pensamiento de Miguel Ángel: la cristiano-bíblica y la platónica. Por la primera, el Dios del Génesis, creador y ordenador de la materia desde el espíritu,

delega en el artista -mediante revelación- la tarea de retornar, también a través de la creación y la ordenación, al espíritu desde la materia. Por la segunda, el artista, como hombre capaz de intuir la «belleza esencial», está destinado a desentrañar, en el seno de la naturaleza, las formas de aquella belleza. En ambos casos la circularidad es patente: lo divino o lo «esencial» es revelado al artista para que éste, a su vez, trate de desvelarlo en el mundo material. Las dos operaciones tienen en común la acción de des-cubrir. Des-cubrir en lo inferior (la materia) lo superior. El arte parte del descubrimiento y tiene como fin el descubrimiento.

El proceso de creación artística

La forma preexiste en la mente del artista antes de que éste lleve a cabo su obra; la forma está aprisionada en la materia antes de que la creación artística la libere. Y precisamente la labor de rescate de ésta, de acuerdo con la guía de aquélla, determina la posibilidad trascendente del arte y, también, su responsabilidad trágica. Nadie, antes de Miguel Ángel, ha expresado tan rotundamente dicha convicción. Sin embargo, ya antes, en algunas afirmaciones de Leon Battista Alberti, y especialmente luego en las doctrinas neoplatónicas de la Academia de Carreggi, se encuentran las teorías que desembocarán en el radicalismo miguelangeliano. Alberti otorga tanta importancia al «proyecto» que muchas veces, por fidelidad a éste y por temor a la inexactitud de su realización, rechaza la eventualidad de llevarlo a término, inaugurando la tensión, a menudo insostenible, entre teoría y práctica, que afectará a numerosos artistas del Renacimiento maduro hasta culminar en la tendencia al *non infinito*, cuando no al directo abandono de la obra, en hombres como Leonardo y Miguel Ángel. Por otro lado también en el mismo Alberti se configura la creencia, luego elevada a



La Pietà, obra de un jovencísimo Miguel Ángel, revolucionó el ambiente artístico renacentista con su delicada belleza y su fuerza dramática.

Para Miguel Ángel el arte es creación absoluta, pero no creación desde la nada sino desde el caos.

postulado estético por Miguel Ángel, de que la imagen que debe buscar el arte se halla prefigurada en la materia. Así, en su libro *De Statua*, aproximadamente de 1464, se adelanta de modo explícito la idea miguelangeliana de la figura prisionera de la piedra («figura indita et abscondita») que corresponde al artista liberar.

En la constelación del neoplatonismo florentino, cuyo mejor momento coincide con los años de aprendizaje de Miguel Ángel, adquieren relevancia sistemática las observaciones, todavía fragmentarias, de Alberti. En el período en que Marsilio Ficino escribe la *Theologia Platonica* y su comentario al *Banquete* de Platón, y Giovanni Pico della Mirandola sus reflexiones sobre las *Enéadas* de Plotino (a finales del siglo XV), la idea de que las formas divinas están presentes en la mente del artista mediante revelación-intuición y la certeza de que la actividad artística, siempre dirigida por el intelecto, debía dar forma a lo espiritual penetrando en la cárcel de la materia, era de uso corriente en los pensadores más influyentes. El propio Lorenzo de Medici, protector de todos ellos así como del joven Miguel Ángel, lo manifiesta en sus versos:

«Così nostro intelletto al tuo risponde
E se intendiam, l'intelligenza tua
Ci illumina alle cose alte e profonde»¹

El *intelletto* es, por tanto, el intermediario por el cual la percepción de lo divino abre la capacidad de adentrarse (o iluminar) lo esencial (las cosas altas y profundas). Al intelecto se le concede la intuición de lo divino para que busque -y se eleve hacia- lo divino. Así queda definida la senda central del acceso al conocimiento y la belleza para el platonismo florentino. Ahora bien, tal vez nunca en la historia como en estas décadas finales del *Quattrocento* se haya identificado tan íntimamente belleza y arte o, como diría Goethe, la consecución de lo bello como «el principio fundamental y anhelo supremo del arte». En esta etapa de la cultura florentina, en la que se cimentará la formación de Miguel Ángel y a la que, a pesar de los posteriores avatares romanos, nunca renunciará, la asunción de la belleza es el núcleo de la reflexión estética: el problema del arte es, en su sentido último, el problema de la

En los poemas de Miguel Ángel el intelecto aparece claramente con la doble función de captación y guía desde y hacia lo divino.

belleza. Sin embargo, en los círculos neoplatónicos, se destaca otra equivalencia: el problema de la belleza es, también, el problema de lo divino.

En su comentario al *Banquete* Ricino ha definido la belleza como aquel esplendor que emanando del rostro de Dios penetra todas las cosas y, a partir de tal definición, ha sentado el origen divino del arte y la presencia de revelación en el artista. Pero, además de la reinterpretación de Platón, también las teorías de Plotino se incorporan al «corpus» del neoplatonismo florentino e influyen poderosamente en el tratamiento de la tríada Dios-belleza-arte. En las *Enéadas* Plotino relaciona la belleza del mundo con la belleza divina, declarando la presencia de la «forma ideal» de ésta en aquélla. Situado



En los últimos años de su vida Miguel Ángel dejó expresamente muchas obras inacabadas, como *La Pietà Rondanini*.

en el seno de esta relación fundamental corresponde al arte poner al descubierto el testimonio divino del mundo. No obstante, el artista sólo penetra en la «forma ideal» -y, por tanto, en la conjunción de la belleza del mundo y la belleza esencial- en la medida que es capaz de entrar en contacto con la mente divina. El *nous* plotiniano, en gran parte similar al uso del término *intelletto* por ciertos humanistas y asimismo por Miguel Ángel, es la vía de captación de lo divino y, en consecuencia, el motor que posibilita al artista el acercamiento a las formas divinas del mundo.

Para Miguel Ángel, de la misma manera que es tarea del hombre ahondar en su componente espiritual, incumbe al artista poner de relieve la componente espiritual de la piedra.

La leyenda del artista moderno

En los poemas de Miguel Ángel el intelecto aparece claramente con la doble función de captación y guía desde y hacia lo divino. A través de él se generan los conceptos (*concetti*) que constituyen las representaciones interiores del artista. Estas representaciones tienen una doble dimensionalidad: por una parte, son un efecto de la comunicación de la mente del artista con la mente divina; por otra parte, de la intuición que aquél posee de las formas ideales yacentes en la materia. Los cuatro primeros versos del soneto más famoso de Miguel Ángel no dejan lugar a dudas sobre esta cuestión:

«Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscrive
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto»²

El concepto, en cuanto forma ideal que debe intuir el artista, está ya circunscrito en el mármol. Está *in se* en la materia. No obstante, al mismo tiempo, el concepto se halla alojado, como representación interior, en la mente del «ottimo artista» -el genio-, único capaz de abrirse plenamente a la revelación divina. Está *in se* en el artista. De tal manera que la virtualidad del arte estriba, precisamente, en su capacidad para recorrer el camino que une y separa estos dos estados del concepto.

La exigencia y dificultad de recorrer este camino sintetiza la concepción miguelangeliana de la creatividad artística, situando en sus exactas coordenadas el carácter de la lucha del artista. La mano, la realización práctica, debe someterse a los dictámenes del intelecto si aspira a rescatar las formas ideales alojadas en la materia. Al tratar de extraer la imagen pura alojada en la piedra se hace evidente la alta responsabilidad y el riesgo de fracaso a los que se enfrenta el artista por excelencia, el escultor. Éste, al golpear con su cincel la piedra «basta y dura», recurre al esfuerzo corporal. Aparentemente el combate se

desarrolla en términos físicos: la mano, los sentidos, frente a la resistencia de los materiales. No obstante, el auténtico combate es aquel por el cual el espíritu del hombre se propone liberar la sustancia espiritual incrustada en la piedra. La materia lucha con la materia, pero el espíritu busca al espíritu.

Religión y belleza

Para Miguel Ángel la naturaleza humana y la piedra son simétricas: en ambas se da la contradictoriedad entre la apariencia matérica y la forma esencial contenida en ella. De la misma manera que es tarea del hombre ahondar en su componente espiritual, incumbe al artista poner de relieve la componente espiritual de la piedra. Pero para que esto se produzca debe mediar un proceso de destrucción, de abrimiento. En un madrigal de 1538-41 Miguel Ángel vincula la contradicción entre materia y espíritu en la piedra y en el hombre:

«Si como per levar, donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che la più cresce u'più la pietra scema;
Tal alcun'opre buone,
Per l'alma che pur trema,



El David era para Miguel Ángel no sólo el orgulloso vencedor de Goliat sino el símbolo del nuevo artista.



En El Génesis de la Capilla Sixtina Miguel Ángel tradujo su propia obsesión del artista como creador de mundos.

Cela il superchio della propria carne
Co'l'inculta sua cruda e dura scorza»⁵

En el hombre («aun en el alma sensible») la vertiente espiritual se halla cubierta por la «inculta y áspera apariencia de la carne», de tal modo que el escultor-poeta, sintiéndose impotente, convoca a la destinataria de su madrigal -Vittoria Colonna- para que le «quite la envoltura». Algo semejante ocurre en el proceso artístico: al labrar el escultor la piedra, ésta deja aparecer la «viva figura» que contenía y ocultaba. El cuarto de los versos es indicativo de la manera en que esto tiene lugar. «Che là più cresce u'più la pietra scema»: la imagen perseguida -el «concepto» presente *in se* en el artista y en la materia- va concretándose en la medida que la piedra va decreciendo. El cincel del escultor, bajo el dictado de su intelecto, abre -pierde, por así decirlo, materialidad-, se autodestruye para dejar al descubierto la imagen que se debate en su interior.

La exigencia de que la mano del artista sea guiada por el intelecto y sea fiel al «concepto» otorga un especial dramatismo al acto creativo. El escultor se halla ante la doble responsabilidad de reflejar certeramente aquello preconcebido en su mente y de liberar, gracias a ello, la forma espiritual contenida en la materia. En Miguel Ángel esta doble responsabilidad deriva, a menudo, en insatisfacción, bajo la creencia de que el proceso creativo se corrompe, sea por la ausencia de poderosos «conceptos», sea porque éstos quedan falseados en la realización práctica. Las consecuencias de esta conciencia de corrupción son inmediatas: abandono o destrucción de las obras, melancolía, desconfianza en las propias posibilidades del arte... Sin embargo, esta insatisfacción es, en ocasiones, asumida en el propio quehacer escultórico. Éste es el caso, por ejemplo, de las *Prisiones* de la Academia Florentina y, sobre todo, del *San Mateo*.

El querido carácter inacabado de esta escultura parece mostrar que Miguel Ángel ha interrumpido el

esculpido en el momento en que su cincel ha abierto suficientemente el mármol para que, disminuida la presión de la materialidad, la figura empiece a liberarse. Si la acción creadora es, como hemos visto, descubrimiento -el espíritu busca al espíritu a través de la materia-, en el *San Mateo*, Miguel Ángel no llega al final del proceso de descubrimiento, sino que se detiene en un estadio intermedio. La figura está en un «estado de descubrimiento», pero no está enteramente descubierta. La forma pura emerge de la entraña de la piedra, pero sigue aprisionada por ésta. Podría decirse que en esta obra Miguel Ángel ha querido mostrar su concepción del proceso artístico. La figura, la forma pura, el espíritu aún no se ha desprendido de la materia: sigue en lucha con ella, apenas escapando a su cárcel.

Miguel Ángel es el primer artista que representa la *enfermedad de la creación*. Indudablemente contribuyó a ello de manera esencial Vasari, que en sus *Vidas* hizo hincapié en la diferencia miguelangesca en el seno de una época asimismo diferente⁴. Vasari popularizó el *genio* del artista y, asociado a él, su rebeldía moral, su ansiedad espiritual y su destino de hombre «nacido bajo el signo de Saturno»⁵. Así, la melancolía y la pasión, la enfermedad y la furia quedaron asociadas, por primera vez, a la creatividad artística. A través de la pluma de Vasari y otros cronistas Miguel Ángel se convirtió en el molde de una silueta que llegaría a su apoteosis con la figura del artista romántico.

Ahora bien, lo cierto es que Vasari, en su decisivo libro para dar a conocer la enorme obra del

**Miguel Ángel es el primer artista
que representa la enfermedad de
la creación.**



En El Juicio Final de La Capilla Sixtina se refleja la *terribilità* y el dramatismo religioso del último Miguel Ángel.

Renacimiento, no hace sino recoger un eco que reverberaba por las ciudades italianas en vida del propio Miguel Ángel. Aunque desde la época de Giotto se va cimentando la leyenda del *artista nuovo*, Miguel Ángel significa un fenómeno inédito de repercusión y celebridad. Paralelamente a su arte, el público romano conoce progresivamente los rasgos que tejen su hipotética psicología: *la enfermedad del alma*, de la que habla Miguel Ángel en sus poemas, es ampliamente conocida por parte de sus contemporáneos.

Pero, en última instancia, es el arte mismo de Miguel Ángel, desde dentro, el que ha marcado la pauta. El supuesto «fracaso del arte» en su tarea de rescatar las formas divinas lleva al artista a la percepción de que el desequilibrio no es sólo espiritual sino también sensorial. En el último tercio de la trayectoria creativa de Miguel Ángel el «cuerpo se vuelve contra el cuerpo», la figura se descorporiza, la exaltación de la salud, traducida antes en elogio de la belleza física, da paso a la exteriorización de la *infirmetas* anatómica.

Si, frente a la conciliación del *Génesis* entre platonismo y cristianismo, *El Juicio Final* simboliza la recuperación del Dios medieval, juzgador y condenador, el autorretrato que pinta Miguel Ángel en el altar de la Capilla Sixtina encarna la expresión más cruel de su tensión trágica. Al autorretratarse, con los rasgos

desencajados, en el pellejo de San Bartolomé, el artista dictamina sacrificialmente esa *enfermedad de la creación* que se incorporará, como piedra angular, al mito del artista moderno.

Inevitablemente, una concepción del arte como la que tiene Miguel Ángel conlleva una visión de la creación como lucha sin cuartel. Lucha espiritual, pero también lucha física. Fuerza para abrir la materia y violencia para llegar a la forma. En ese combate por alcanzar la belleza perfecta, en esa insaciabilidad jalonada por las más sublimes creaciones y las más terribles desesperaciones reconocemos la tragedia de Miguel Ángel. Para ella sus contemporáneos encontraron una hermosa palabra: *terribilità*.

Notas

1. Michelangelo Buonarroti. *Rimé*. Milano: Rizzoli, 1975.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Vasari G. *Vidas*. Madrid: Cátedra, 2002.
5. Wittkower R y Wittkower M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, 1982.