

INSTITUTO DE ESPAÑA

**MIGUEL ANGEL  
Y EL CUERPO HUMANO**

DISCURSO LEIDO EL DIA 24 DE OCTUBRE DE 1964  
POR EL EXCELENTISIMO SEÑOR

**D. PEDRO LAIN ENTRALGO**

Numerario de la Real Academia Nacional de Medicina



IMP. EDITORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL, S. A.  
CALLE DE QUEVEDO, 1, 3 y 5, Y CERVANTES, 18  
M A D R I D



# **MIGUEL ANGEL Y EL CUERPO HUMANO**



INSTITUTO DE ESPAÑA

**MIGUEL ANGEL  
Y EL CUERPO HUMANO**

DISCURSO LEIDO EL DIA 24 DE OCTUBRE DE 1964  
POR EL EXCELENTISIMO SEÑOR

**D. PEDRO LAIN ENTRALGO**

Numerario de la Real Academia Nacional de Medicina



**M A D R I D**  
1964



## NOTA PRELIMINAR

*Por encargo del Instituto de España, que consideró deber suyo celebrar una sesión de homenaje a Miguel Angel, con motivo del IV centenario de su muerte, me vi en el trance de conmemorar la figura y la obra del gran artista. Mi condición de docente de Historia de la Medicina había de conducirme hacia el tema de la visión miguelangelesca del cuerpo humano; pero la obra misma del genial escultor y pintor me arrastró por modo inevitable a la consideración de problemas que trascienden ampliamente lo que del cuerpo del hombre deben decir las historias del saber médico. Que los historiadores del Arte sean benévolos con esta osada incursión de un profano en el dominio que les es propio.*

PEDRO LAÍN ENTRALGO



Cuando los poetas lo son de veras, siempre resulta fructuoso acudir a ellos. Más aún cuando el que acude es un caviloso o un erudito con muy escaso conocimiento de la materia sobre que ha de versar su pesquisa, y sabe o sospecha que un poeta verdadero ha dicho algo—una palabra luminosa, cuando menos—acerca de esa materia.

Tal es mi caso. Debo conmemorar, con motivo del IV centenario de su muerte, la figura y la obra de Miguel Angel. Mi saber acerca de una y otra no pasa de ser el bien módico que un viajero medianamente sensible y receptivo puede adquirir recorriendo las ciudades de Italia y las páginas de las Historias del Arte. No quiero, sin embargo, limitarme aquí al puro ditirambo de ocasión, ni puedo renunciar a mi gremial y personal condición de hombre caviloso y erudito. ¿Por qué no acudir a un verdadero poeta que haya dicho algo sobre Miguel Angel? ¿Por qué no releer los versos de las *Flores del mal* en que su autor, el vidente Baudelaire, uno de los más egregios críticos de arte que haya conocido Europa, nos declara su poética intuición de la obra de Buonarroti?

*Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules  
Se mêler à des Christs...*

Miguel Angel, ahora, no es sólo una persona genial, un titán del arte, un descomunal testigo de lo que en verdad sea «ser hombre». Miguel Angel es también, extrañamente, un «vago lugar». Es el nombre de una tierra europea—Italia—y de una situación histórica—el Renacimiento, en su máxima y ya estremecida plenitud—dentro de las cuales puede verse cómo se mezclan entre sí Hércules y Cristos. Tierra

y situación «vagas», porque entonces el alma de Italia llegaba a Europa entera y comenzaba a llegar a América, y porque el Renacimiento se hallaba a punto de distenderse y transmutarse en el Barroco. Pero no es el posible sentido de esas dos sibilinas palabras bodelerianas—*lieu vague*—lo que esta tarde importa, sino la visión del arte miguelangelesco, como un intento de fundir—o por lo menos de mezclar escultórica y pictóricamente—Hércules y Cristos, cuerpos en que se exalta y extrema el poderío de la musculatura, y cuerpos en que se hace patente y expresiva, a través de figuraciones numérica y artísticamente distintas, la Segunda Persona de la Trinidad, el *Lógos* divino. En orden a nuestro actual problema, ¿qué luz puede concedernos esa sucinta expresión descriptiva de Baudelaire?

## I. EL TEMA DE LOS TEMAS

No contando su pasmosa obra de arquitecto, el tema de los temas de Miguel Angel es el cuerpo humano. En cuanto pintor y escultor, contempla en él la realidad más digna de representación artística, el asunto supremo y la piedra de toque del verdadero artista. En cuanto hombre de su tiempo—el tiempo de Andrés Vesalio, Gabriel Falopio, Realdo Colombo y Juan Valverde de Amusco—, le ve como la realidad sensible más digna de estudio. Desde Leonardo, o acaso desde antes, no hay artista importante que no se considere obligado a diseccionar cadáveres; sólo así podrá representar adecuadamente, con el decoro insuperable de la verdad, la maravilla de la figura humana. Miguel Angel sigue con ahínco la regla general, y no parece que su mente de anatomista quedase a la zaga de la mente anatómica de Leonardo. El testimonio de Ascanio Condivi, su primer biógrafo, no puede ser más elocuente. Tres son, a este respecto, los principales asertos del puntual y discreto Condivi:

Primero. Miguel Angel practicó la disección anatómica con tal vehemencia, que hubo de interrumpirla a causa de la afección gástrica que el manejo de cadáveres suscitó en él: *«Per tornare alla notomia, lasciò il tagliar de'corpi: conciossiachè il lungo maneggiarli di maniera gli aveva stemperato lo stomacho, che non poteva nè mangiar, nè bere, che pro'gli facesse.»*

Segundo. Era tan docto en anatomía, que más de una vez planeó—aunque, por falta de confianza en sus fuerzas, no llegara nunca a publicarla—una obra de teoría anatómica llena de ingenio y originalidad: *«E ben vero che di tal facoltà così dotto e ricco si partì, che di più volte ha avuto in animo, in servizio di quelli che voglion dare*

*opera alla scultura e pittura, fare un'opera di tutte le maniere di moti umani e apparenze, con una ingegnosa teorica, per lungo uso da lui ritrovata.»*

Tercero. La originalidad principal de esta anatomía teórica hubiese consistido—siempre según el autorizado testimonio de Ascanio Condivi, dilecto discípulo de Miguel Angel—en el estudio científico y plástico de los actos humanos y de los gestos expresivos: «*Quando legge Alberto Duro—esto es, Durero—, gli par cosa molto debole... Alberto non tratta se non delle misure e varietà de'corpi...; e qual che più importaba, degli atti e gesti umani non ne dice parola*» (1).

Nada más penetrante y significativo que este contraste entre la anatomía de Durero y la que Miguel Angel concibió. Durero, artista formado cuando los cánones del Renacimiento imperan en toda su pureza, entiende la anatomía artística como un saber acerca de la apariencia estática del cuerpo humano: la anatomía estructural y estatuaria de que será máxima expresión, pocos años más tarde, la *Fabrica* de Vesalio. «*Non tratta se non delle misure e varietà de'corpi*», dice el agudo Condivi. Miguel Angel encuentra floja, *molto debole*, esta concepción del saber anatómico. El quiere una anatomía en movimiento, no sólo atenta a medidas y figuras quiescentes, pero también, y aun sobre todo, a la actividad visible de las diversas partes anatómicas; y puesto que se trata del cuerpo del hombre, a los movimientos en que más inmediatamente se manifiesta la condición humana del cuerpo estudiado: *gli atti e gesti umani*. Una primera conclusión: si la representación plástica del cuerpo humano se corresponde con la teoría acerca de él—con otras palabras: si el artista y el anatómico no discrepan entre sí—, tal representación habrá de considerar en primer término, cuando el artista es Miguel Angel, los actos del hombre en cuanto hombre y los gestos que como signos expresivos los acompañan. Más concisamente: con Miguel Angel la representación plástica del cuerpo humano se dinamiza.

Algo semejante había acontecido en la antigüedad, cuando el arte clásico se hizo arte helenístico. Los historiadores nos han enseñado a percibir la tenue iniciación del movimiento vital en los grandes maestros de la estatuaria helénica del siglo IV: la gracia lánguida de ciertas figuras de Praxiteles, la contenida pasión de algunas de las de Escopas, la elegancia nerviosa que a veces ostentan las de Lisipo. Nada más cierto. Pero sólo en los siglos III y II antes de Cristo, cuando la supremacía del arte griego pase de Atenas a Alejandría, Pérgamo y

(1) ASCANIO CONDIVI: *Vita di Michelagnolo Buonarroti*; Roma, 1553.

Rodas, cobrará plena patencia en el mundo antiguo la representación artística del movimiento vital. Todas las actitudes de que es capaz el cuerpo del hombre, todas las pasiones que pueden señorear su alma—el dolor, la angustia, el terror, la alegría pánica, el entusiasmo—se agitan con violencia, estallan, gritan en los músculos tensos del *Laocoonte* y en los bultos marmóreos del templo de Pérgamo. El soberano reposo de las estatuas de Fidias se ha hecho, al cabo de tres o cuatro siglos, desatada, apasionada, frenética actividad. No creo que la idea rectora de la anatomía de Galeno—la visión científica del cuerpo humano en la plenitud de su movimiento vital, la intuición de la forma anatómica del hombre como sede y realidad de las diversas *dynámeis* que engendran el movimiento del animal humano—fuese ajena al espectáculo que los relieves del gran templo votivo de su patria ofrecían, cuando mozo, al futuro autor del tratado *de usu partium*.

Pero la dinamización artística del cuerpo humano que grandiosamente se inicia en las figuras de Miguel Angel y culmina, hecha ya ademán barroco, en las estatuas de Bernini, ¿es acaso equiparable a la que inventó el arte helenístico? El contraste entre Donatello, Mantegna, Verrocchio y Signorelli, por un lado, y Miguel Angel, por otro, ¿coincide sin más con el existente entre Fidias o Policeto y el autor del *Laocoonte*? No regateemos a los morfólogos de la cultura el reconocimiento de sus aciertos; pero no lleguemos a olvidar, seducidos por la atracción de los esquemas formales, lo que en la historia de la vida humana es intención y contenido. Algo muy esencial separa el reposo de las figuras de Mantegna del reposo de las figuras de Fidias. Algo cualitativa y radicalmente nuevo hay, respecto del movimiento vital de las estatuas de Pérgamo y Rodas, en el movimiento vital de las estatuas y los frescos de Miguel Angel. ¿En qué consiste esta novedad? A la luz del atisbo poético de Baudelaire—*où l'on voit des Hercules se mêler à des Christs*—, recorramos con nuestra mente la fabulosa copia de cuerpos humanos que nos ofrece la obra de Miguel Angel, y tratemos de discernir en ella los diversos modos típicos de concebir y representar la figura del hombre.



## II. TRES VISIONES DEL CUERPO

Tres distintas visiones del cuerpo humano pueden ser aisladas, a mi juicio, en el *opus* miguelangelesco. En la primera, la realidad somática del hombre aparece ante nuestros ojos como *cuerpo carnal*. En la segunda, esa realidad se nos muestra como *cuerpo personal*. En la tercera, en fin, la figura humana cobra apariencia de *cuerpo espiritual*.

### EL CUERPO CARNAL

Con expresión basada en San Pablo, llamo *cuerpo carnal* a aquel cuyo sentido se agota en la pura naturaleza cósmica. El cuerpo del hombre es, por supuesto, naturaleza cósmica. A ella pertenece la materia de que están hechos sus músculos, sus huesos, sus nervios, sus humores y sus vísceras, y la cambiante energía con que esa materia muestra su actividad. Pero en cuanto parte operativa y expresiva de un ser personal—pronto veremos lo que esto significa—, el cuerpo humano viviente no es «pura» naturaleza cósmica, y esto da lugar a dos maneras radicalmente distintas de considerar su visible y tangible «naturalidad»: la de aquellos que han desconocido la dimensión trans-natural, personal, de la realidad humana, y la de aquellos otros que convencional y metódicamente—por puro ejercicio mental o artístico, a veces—quieren hacer caso omiso de ella. En la primera coinciden todos los fisiólogos, médicos y artistas de la antigüedad clásica. A la segunda pertenecen algunas de las figuraciones pictóricas y escultóricas de Miguel Angel, aquellas en que éste, bien por imitar escolarmente los modelos antiguos, bien por cumplir un determinado propó-

sito decorativo o significativo, quiso prescindir en su obra de todo cuanto en el cuerpo del hombre no es mera diversificación formal del cosmos y, por tanto, simple naturaleza sensible. Examinemos estos tres modos cardinales de la pura «carnalidad» en los cuerpos humanos de Miguel Angel.

Cuando el joven Buonarroti—aún Michelagnolo, todavía no Michelangelo—inicia su carrera artística en el taller de Ghirlandaio y en el «Jardín» de Lorenzo de Médicis (años 1488 a 1492), se halla en su ápice el prestigio del arte clásico. Acaban de emerger del suelo de Italia como un maravilloso mensaje tardío de la antigüedad, el *Apolo* del Belvedere y la *Venus* de Médicis. Pronto aparecerá el *Laocoonte*. ¿Cómo no ver en esos mármoles un dechado insuperable de la estatuaria? ¿Y cómo resistir, si uno es escultor, el deseo de copiar el prodigio de su forma, o de aplicar a otros asuntos la espléndida lección que a través de ellos están dando los maestros de la Grecia antigua? Mas no hay lección que no sea a la vez desafío, si en el alma del alumno late la genialidad; y Miguel Angel, genial alumno de la estatuaria griega, copiará sus modelos, los empleará al servicio de sus propios fines y tratará de llevarlos a un punto de más levantada perfección. El *Torso masculino* de la Casa Buonarroti, de Florencia; los diseños para el cartón de la *Batalla de Cascina*, el *Muchacho desnudo* del Museo de Leningrado (si realmente es de Miguel Angel), la *Centauromaquia*, el *Baco*, el *Estudio de desnudo* del Louvre, el grupo de *Hércules y Caco*, el *Apolo* del Museo Nacional de Florencia, son brillantes muestras de esa actitud entre imitativa y replicante del artista frente a la representación griega del cuerpo humano.

Contemplad, a título de ejemplo, el *Baco* que conserva el Museo Nacional de Florencia. Haya sido trabajado teniendo a la vista un modelo natural, como supone Von Einem, o copiando los modelos antiguos de la Villa Albani o del Vaticano, como afirma M. Chiaramonti, el cuerpo de este Baco no es y no quiere ser otra cosa que un «cuerpo carnal», en el sentido antes indicado. Carne cuyo alcance se extingue en la pura naturaleza, mera carne hay en la tenue, deliberada morbidez de su torso, en el brazo que sostiene la copa tentadora, en la mano que acaricia el tronco sobre que el sátiro joven se apoya, en la expresión del rostro, que tan significativamente declara, agotándose en ella, la respuesta del dios a la próxima tentación del vino. Y aunque el cristianísimo Miguel Angel viese y sintiese como un abismo insalvable la distancia entre la divinidad mítica de Baco y la divinidad real de Cristo, ¿qué otra cosa sino un cuerpo carnal coronado por una

testa noble y serena—testa humana, demasiado humana—es el *Cristo portador de la cruz* que hoy podemos admirar en Santa María sopra Minerva, de Roma? Diríase que la paganía del templo antiguo sobre que el actual fue construido aflora en alguna medida en la densa carnalidad de ese Cristo miguelangelesco, al cual, lampiño y sin cruz, no sería impropio llamar Apolo. Holroy quiso ver en ese Cristo el encuentro de Grecia con el cristianismo. Pero es preciso reconocer que en tal encuentro el cristianismo no ha puesto otra cosa que su nombre. Otro tanto cabría decir de las figuras humanas que se agrupan en la Sagrada Familia del *Tondo Doni* y en el *Enterramiento* de la National Gallery, de Londres.

Cuerpo meramente carnal, mas ya no como término de una simple intención de copia o de réplica, es también el de los portentosos *Desnudos* que en número de veinte se alinean en la bóveda de la Capilla Sixtina. Miguel Angel no ha copiado ahora modelos de la antigüedad. Su propósito ha sido, según todas las apariencias, utilizar la figura humana como motivo ornamental. Veinte recios mocetones desnudos—uno de ellos casi borrado por la injuria del tiempo—sostienen por parejas, sentados sobre escuetos cubos de piedra, diez grandes medallones bronceados y dan marco a las escenas que representan la creación del mundo y del hombre y las primeras vicisitudes de la humanidad. Colosal acierto de Miguel Angel este de utilizar la figura humana como simple elemento decorativo. El cuerpo del hombre sirve ahora de orla a la narración pictórica de la historia del hombre. No es pequeña la parte de este acierto en la poderosa, estallante sensación de vida que la bóveda de la Capilla Sixtina irradia sobre los ojos y el alma del espectador. Con una intención exclusivamente decorativa y funcional, el artista reduce a ser mero cuerpo carnal la apariencia somática de la criatura humana. ¿Qué otra cosa que carne movida por un esfuerzo y una pasión son todos esos espléndidos cuerpos desnudos?

Pero hay un caso—aquél en que la genialidad del pintor se hace más patente—en el cual esa deliberada «carnalización total» del cuerpo humano cobra una significación rigurosamente singular. Déjeseme llamar «antropológico» al sentido que ahora posee la intención artística de Miguel Angel. Aludo a la soberbia representación del cuerpo de Adán en la porción de la bóveda de la Capilla Sixtina consagrada a la creación del hombre. Ya el barro se ha hecho cuerpo viviente, un cuerpo en cuya superficie la recién inventada anatomía de la especie muestra toda su prístina pujanza. Mas para que ese cuerpo vi-

viente sea plenaria y acabadamente cuerpo humano, vaso material de un ser creado a imagen y semejanza de Dios, es preciso que el mismo Dios complete su obra creadora, y éste es el acto divino a que da figura y color el fresco prodigioso. A través del dedo omnipotente de Dios llega el *spiraculum vitæ* al dedo todavía inválido—carne aspirante a la entera humanidad—del que va a ser, está siendo, el primer hombre. El rostro de este Adán, ¿es acaso algo más que simple carne receptiva? Momento decisivo en la historia de la creación: la materia viviente va a contraer nupcias con el espíritu. Va a existir el hombre. A los ojos de un artista cristiano—en este caso, a los ojos de Miguel Angel—, el cuerpo carnal está a punto de convertirse en cuerpo personal.

## EL CUERPO PERSONAL

Llamo *cuerpo personal* a aquel en que se hace patente la condición de persona del ser humano. Quiéralo o no, el hombre es siempre persona: serlo pertenece a su esencia. Pero hay ocasiones en que con su conducta quiere ocultar o abolir la condición personal de su realidad—«deshombrecimiento» llamó certeramente Quevedo a este modo de la conducta humana—, y hay situaciones en que, mirando a los otros, contemplando los cuerpos vivientes y activos de los hombres en torno, no sabe o no quiere verla. Recuérdese lo antes dicho acerca de la representación del cuerpo humano como mero cuerpo carnal.

¿De qué modo el cuerpo del hombre manifiesta la condición personal del ser a que pertenece? ¿Cómo un artista puede representar pictórica y escultóricamente un cuerpo personal? Desde el punto de vista de su significación, el cuerpo carnal es, por una parte, epifanía de la carne en cuanto tal, torre esbelta o contrahecha de músculos, huesos y vísceras, y, por otra, materia viva en que plásticamente se manifiesta, como ocasional estado de ánimo, una cualquiera de las pasiones en que puede actualizarse la animalidad humana: la alegría, el dolor, la avidez, el miedo. No se acaba ahí la significación del cuerpo personal. En el orden de su operación, la persona es ante todo intimidad, libertad y apropiación. Yo soy persona en cuanto desde mi intimidad hago libremente mi vida y logro que ésta me sea propia. Pues bien, el cuerpo del hombre ostentará patentemente su índole personal haciendo ver a los demás que está siendo receptáculo, vehículo expresivo e instrumento de un ser constitutiva y deliberadamente íntimo, 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 Angel.

De la amplia serie de sus *Esclavos*, hay dos cuyo acercamiento ilustra de manera espléndida cuanto acabo de decir. Es uno de ellos el *Esclavo que se despierta*, de la Academia de Florencia; otro, el *Esclavo rebelde*, del Louvre. Aquél es una masa de carne que desde el seno de la materia informe va surgiendo a la forma humana y a la conciencia. Nunca la técnica del *non finito*—el en ocasiones deliberado inacabamiento de las imágenes, la decisión artística de dejar inconclusa la faena de elaborarlas con el cincel o el pincel—ha sido tan eficaz en manos de Miguel Angel. El cuerpo de este *Esclavo que se despierta* se funde con la piedra no tallada, y piedra no tallada es todavía gran parte de su carnal realidad. El rostro, en cuyos rasgos culmina y triunfa la voluntad artística del inacabamiento, es puro sueño herido, sueño profundo que el difuso estilete de la luz comienza a disipar. En definitiva, cuerpo carnal. Pongamos junto a él, mentalmente, el *Esclavo rebelde*. Su actitud y su rostro manifiestan con fuerte evidencia que en los senos de ese cuerpo está operando un enérgico deseo de libertad. La libertad no es todavía elección consciente o creación original; es—todavía—puro ímpetu, simple querer-ser. Pero basta tal presencia incipiente del libre albedrío para que el cuerpo representado trascienda el límite cósmico de la carne y se trueque en cuerpo personal. La técnica del *non finito*, tenue y sabiamente empleada en la figuración del rostro—compárese el intenso inacabamiento de las facciones del *Esclavo que se despierta* con el casi total acabamiento de las del *Esclavo rebelde*—, deja adivinar, más aún, hace ver, esa transfiguración de la carne en persona, de la pasión en libertad.

Pero si queremos contemplar cómo Miguel Angel da figura artística al cuerpo personal—quiero decir al hombre en la plenitud de su ser de persona—, es preciso recurrir a cualquiera de las obras en que como escultor o como pintor se propuso efigiar un individuo humano bien determinado, ya bajo forma de retrato imitativo (el Lorenzo y el Juliano de Médicis, de la Capilla Medicea), bien bajo especie de retrato inventado (el *David*, el *Moisés*, las *Madonas*, los diversos santos, los *Profetas* o las *Sibilas*). Es entonces cuando las tres notas de la vida personal antes mencionadas—intimidad, libertad y apropiación—cobran plena actualidad visible ante los ojos maravillados del espectador.

Dos son, a mi juicio, los modos cardinales de la personalización del cuerpo humano en la obra de Miguel Angel: la libre aceptación del destino propio y la libre expresión de la propia personalidad. En el

primero, el cuerpo dice «sí» al proyecto de vida que el alma siente como vocación personal o a las vicisitudes, tantas veces insospechadas, en que ese proyecto factualmente se realiza. En el segundo, el cuerpo hace ver, con sus movimientos y sus gestos, que su vida está consistiendo en la concreta realización de lo que su titular es como persona; por tanto, de su personalidad singularísima e intransferible. El programa de la anatomía artística de Miguel Angel—la consideración teórica *degli atti e gesti umani*—alcanza ahora inmediato y cabal cumplimiento.

Basten para demostrar mi tesis unos cuantos ejemplos. He aquí la Virgen en la *Pietà* de San Pedro. Una criatura humana—la más alta de todas ellas—sostiene sobre su regazo el cuerpo muerto de su hijo y siente que están realizándose como dolor supremo su vocación y su destino de ser Madre de Dios. El movimiento de su brazo izquierdo, el gesto entero de su rostro, ¿qué son sino la apariencia somática de una persona que está aceptando libremente el dolor inmenso de esa vocación y ese destino? Veinticuatro años tenía Miguel Angel cuando su cincel—todavía distante de la invención del *non finito*—daba sus últimos toques a la tersa superficie de esta talla admirable. Decenios más tarde, ya en la total posesión de su arte, esculpirá la *Virgen y el Niño* de la Capilla Medicea y hará que la Madre de Dios declare con su gesto la anticipada aceptación del dolor que le espera.

El *David*, el *Moisés* y los *Profetas* de la Capilla Sixtina—en primer término, el vigoroso Ezequiel—muestran al más ciego cómo la vida del hombre se constituye realizando y expresando la propia personalidad. Mirando hacia Goliath en lontananza—así lo declara inequívocamente la posición de la honda debeladora—, el cuerpo y el gesto de David están diciendo a todos la profunda, radical decisión personal con que el mozo se dispone a cumplir su hazaña de salvación. No menos personal es la majestuosa expresión de Moisés, el hombre que acaba de ver a Dios y está viendo, pronto a romper contra el monte las tablas de la Ley Antigua, cómo su pueblo ha prevaricado. Y personal, personalísimo, es el ademán con que Ezequiel ve acercarse hacia sí el torbellino revelador: «Y miré; y he aquí que venía del norte un torbellino de viento, y una gran nube, y un fuego que se revolvía dentro, y un resplandor alrededor de ella...» (Ez., 1, 4). El cuerpo humano, que en su versión carnal era epifanía y sumidad de la naturaleza, hácese ahora intransferible manifestación de una persona.

## EL CUERPO ESPIRITUAL

Después de la predicación del cristianismo, el término «naturaleza» va a tener un sentido analógico. Es, por una parte y en su acepción más fuerte, naturaleza cósmica, *physis*. Pero de Dios, ser constitutivamente transcósmico, también se dirá que tiene «naturaleza», bien que divina. Y también del hombre, criatura hecha por Dios a imagen y semejanza suyas, y en alguna medida superior, como Dios mismo, a la realidad natural del cosmos. Cabría decir que la naturaleza del hombre consiste en que su ser, el ser humano, es a la vez animal y personal.

Pero porque es persona, y porque su persona ha sido amorosa, divina y gratuitamente redimida, el ser del hombre se ordena conversiva o aversivamente hacia un centro de referencia rigurosamente sobrenatural y gratuito; y, en virtud de esta última dimensión de su realidad, es posible afirmar, en el sentido que a la palabra «espíritu» (*pneuma*) dio San Pablo y ha seguido dándole la ascética cristiana más tradicional, que el cuerpo de hombre es de alguna manera un *cuerpo espiritual*. Con él llega a la cima el camino ascendente de las posibilidades metafísicas y representativas del cuerpo humano. Cuerpo carnal, decía yo, es aquel cuyo sentido parece agotarse en la pura naturaleza cósmica. Cuerpo personal es aquel en que se hace ostensible la condición íntima, libre y apropiadora del ser humano, de cada ser humano. Cuerpo espiritual, en fin, es el que de algún modo manifiesta la referencia de la persona al centro sobrenatural y gratuito—a un Dios que respecto del hombre es Padre, Verbo y Amor—en el cual y por el cual puede llegar el hombre a la plenitud de su ser. Esa plenitud del cuerpo resucitado y glorioso a que tan explícita y sugestivamente alude San Pablo en su I Epístola a los Corintios: «Siémbrase un cuerpo animal, y surge un cuerpo espiritual» (I Cor., XV, 44).

El problema consiste, claro está, en idear un recurso plásticamente eficaz para representar la condición «espiritual» del cuerpo. Tres son los modos posibles de tal realidad; tres, por tanto, son los temas que en orden al cuerpo espiritual puede proponerse el artista:

Primero. El cuerpo glorioso en cuanto tal: la imaginada realidad del cuerpo humano después de la resurrección de la carne.

Segundo. El cuerpo terreno de los seres cuya realidad espiritual les sitúa por encima de la común condición humana: Cristo, cuyo «espíritu» es el divino, y la Virgen, concebida sin pecado y mediadora entre los hombres y Dios.

Tercero. El cuerpo mortal de los santos en su tránsito terreno, en cuanto sede e instrumento de un espíritu humano habitualmente iluminado por la gracia.

A todos estos temas consagró reiteradamente Miguel Angel su actividad de artista, pero de un modo—es preciso reconocerlo—harto desigual. ¿Puede decirse, en efecto, que los cuerpos de los santos por él efigiados—San Cosme y San Damián, San Próculo, San Pablo, San Pedro, San Mateo, San Andrés—posean apariencia de «cuerpo espiritual», en el sentido antes expuesto? ¿Hay en sus efigies algo que formal y eficazmente, más allá, por tanto, de cualquier signo accesorio y externo, aluda a la santidad de su persona? No lo creo. Con mayor o menor fortuna artística, el cuerpo de los santos de Miguel Angel no rebasa el nivel de la figuración somática a que he dado el nombre de «cuerpo personal». Más que santos, Miguel Angel pintó y esculpió hombres personalmente graves y venerables.

Más incitante es el problema religioso y estético que plantea la representación miguelangelesca del cuerpo glorioso. Gran copia de ellos hay en el *Juicio Universal* de la Capilla Sixtina. ¿Cómo el artista ha concebido y pintado su apariencia? Basta una somera inspección del más que célebre fresco para que la respuesta salte a las mientes: los bienaventurados de Miguel Angel son Hércules voladores, cuya actitud y cuyo gesto patentizan el pasmo (pasmó hay, antes que cualquier otra cosa, en el rostro de los resucitados que acaban de pasar de la muerte a la gloria), la adoración (la que tan poderosamente irradian los ojos de los santos que contemplan a Cristo) y el amor (ese a que otorga expresión tan enérgica el mutuo abrazo de las dos fuertes e inciertas figuras humanas que dan séquito a la de San Francisco). Pasmados, adorantes, amadores Hércules, que vuelan. Hércules cristificados. Y en el centro, para que también en el empíreo siga cumpliéndose la fórmula de Baudelaire, la fuente de vida que ha hecho posible y está haciendo real esa transfiguración: la imagen de Cristo.

¿Era posible representar de otro modo el cuerpo glorioso? La crítica reciente (Ch. de Tolnay, M. L. Gengaro) ha subrayado la influencia del neoplatonismo renacentista sobre la estética de Miguel Angel. Primero en el «Jardín» de Lorenzo de Médicis, más tarde en el círculo intelectual y religioso de Vittoria Colonna, la mente del gran artista se habría impregnado de neoplatonismo; más concretamente, de plotinismo. No lo discuto. Pero debo afirmar que, en orden a la imaginación plástica de los cuerpos gloriosos, el numen de Miguel Angel no sigue el modelo plotiniano. «Allá arriba—dice expresamente Plotino—

todo el cuerpo es puro: nada hay oculto o simulado, cada uno es como un ojo, y viendo a uno se conoce su pensamiento antes de que haya hablado» (*Enn.*, IV, 3, 18). El cuerpo de los bienaventurados sería todo él «como un ojo». No creo que Miguel Angel hubiese dejado de explotar plásticamente esta bella metáfora plotiniana, en el caso de haber llegado a conocerla. No, no es de estirpe plotiniana la inspiración que ha dado figura a los hercúleos bienaventurados miguelangelescos.

Tercer tema, tercer problema: el que plásticamente plantea el cuerpo de Cristo, en cuanto «cuerpo espiritual». Lejanísimo de ser «espiritual» se halla, como vimos, el del *Cristo portador de la cruz*, de Santa María sopra Minerva, y poco se apartan de él, a este respecto, el de la *Pietà* de San Pedro (hay en él más gracilidad que auténtica espiritualidad) y el también hercúleo del *Juicio Final*. Sólo en su senectud, cumplidos ya los setenta y cinco años, se propondrá Miguel Angel la empresa de representar el cuerpo muerto de Cristo más allá de toda carnalidad. La serie de sus tres últimas versiones de la *Pietà* —la de Santa María del Fiore, de Florencia; la llamada «de Palestrina», y la *Pietà Rondanini*, de Milán—muestran con dramática evidencia el camino ascendente de su alma de escultor cristiano. Puestas una al lado de otra, son como tres etapas sucesivas desde la muerte a la resurrección. Sostenido por Nicodemo, la Virgen y María Magdalena, el cuerpo de la *Pietà* de Santa María del Fiore se desliza pesadamente hacia el suelo; cerca de él llega la rodilla de la pierna genuflecta, y no pasa del pecho de Nicodemo, cuya figura domina el grupo, la reclinada cabeza muerta. En la *Pietà* de Palestrina sólo la Virgen y María Magdalena sostienen el cuerpo de Jesús; pero, siendo ahora menor la fuerza de los brazos, es más alta la posición del cuerpo muerto, cuya cabeza llega a juntarse con la de su Madre. Y todavía más levantada es esa posición del cuerpo de la *Pietà Rondanini*, no obstante ser tan sólo dos brazos, los de la Virgen, los que amorosa y delicadamente le rodean.

No hay en toda la titánica producción de Miguel Angel una obra tan conmovedora como esta *Pietà Rondanini*, encontrada en el estudio del artista después de su muerte y seguramente la última a que se aplicó su cincel. ¡Qué lejos quedan ahora la perfección formal y el poderío muscular del *David*, del *Moisés*, de las estatuas de la Capilla Medicea! La crítica más responsable (Panofsky, Baumgart, Von Einem, Clark, Frey, Tolnay) ha señalado la influencia del arte medieval y germánico sobre la composición y el estilo de esta postrera re-

presentación miguelangelesca del Hijo muerto y la Madre. Tolnay, por su parte, piensa que el pensamiento estético de Plotino—la idea plotiniana de «romper con el cuerpo» para alcanzar la «forma»—está operando sobre ella. Fuesen cuales fueran las incitaciones que entonces pesaron en el alma del escultor, lo verdaderamente importante es la obra misma: su novedad, su intenso patetismo, el misterioso y deliberado inacabamiento de sus dos figuras, el total y como arrepenido abandono de lo hercúleo, esa enigmática separación del brazo derecho de Cristo, limpiamente amputado de su cuerpo. Esta carne muerta de Cristo, intencionalmente orientada por la técnica del *non finito* hacia el término glorioso de su resurrección, constituye la más excelsa y desconcertante de todas las tentativas de Miguel Angel frente al arduo problema plástico del cuerpo espiritual.

### III. ACOMPAÑADA SOLEDAD

No sé hasta qué punto habré acertado describiendo a mi manera la lucha artística de Miguel Angel con la inagotable realidad del cuerpo humano. Sé, en cambio, que he tratado de acompañarle, como un hombre más, en su permanente combate solitario. Ascanio Condivi, a cuyo testimonio vuelvo, pondera el gusto de Miguel Angel por la soledad y la secreta y multitudinaria compañía de que en su soledad gozaba el artista: «*Non essendo egli mai men solo—dice Condivi—che quando era solo.*» Cuanto más solo, menos solo, más amplia e intensamente acompañado. Gran verdad en su caso, porque le acompañaba la humanidad entera.





CVR