

como una dificultad a superar, una contradicción a vivir en toda su aspereza.

MIGUEL ÁNGEL, LEONARDO Y RAFAEL EN FLORENCIA

Tras cerca de veinte años de una ausencia interrumpida tan sólo por una breve repatriación en 1495, Leonardo vuelve a Florencia en 1500, después de la ocupación de Milán por los franceses. Es ya famoso como artista y como científico, descubridor e inventor en los más diversos campos de la ciencia natural y de la mecánica y, sin posibilidad de confrontación, la mente más *moderna* de Europa. En Florencia vive todavía Botticelli, su antagonista de un tiempo, pero precozmente envejecido, con el ánimo agriado, sacudido por las predicaciones y el martirio de Savonarola; auspicia un retorno a la antigua y perdida espiritualidad religiosa y pinta pocas obras de una altura sublime, casi inaccesible, pero ya fuera del tiempo. Obras que son totalmente incomprendidas en una ciudad dominada por el arte típicamente burgués de los muchos seguidores de Ghirlandaio, hábiles profesionales, de visiones moderadamente modernas, pero de limitados horizontes.

Desde 1490 se hablaba de las dotes excepcionales de un jovencísimo personaje, MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI; pero, en 1494, al aproximarse Carlos VIII, había abandonado Florencia, adonde retorna en 1495 para permanecer allí durante un cierto tiempo, hasta 1501. Miguel Angel había nacido en Caprese en 1475; a la edad de trece años, en Florencia, forma parte del taller de Ghirlandaio, donde no permanece mucho tiempo: quiere convertirse en escultor y comienza a estudiar con Bertoldo, un seguidor de Donatello que enseñaba en el jardín mediceo, en la plaza de San Marcos. Pronto llama la atención de Lorenzo el Magnífico, que lo toma bajo su protección y lo introduce en su círculo neoplatónico de filósofos y escritores. Así pues, la fundamentación de la cultura de Miguel Angel es neoplatónica, y neoplatónica seguirá siendo también, hasta el final, la sustancia ideal de su obra artística, pero también de su intensa y atormentada vida religiosa.

A pesar de sus estudios con Ghirlandaio y con Bertoldo, Miguel Angel es un autodidacta. Neoplatónicamente concibe el arte como inspiración interior, *furor* del alma; pero la fuente de la inspiración no es, como para Leonardo, la naturaleza, sino la cultura como historia de la espiritualidad humana, de la lucha por la salvación. Miguel Angel estudia el arte clásico, e incluso algunas de sus obras fueron tenidas por antiguas, lo que prueba que no tiende tanto a interpretar el dato histórico cuanto a apropiárselo casi brutalmente para después superarlo, tras-

figs. 1, 2



1

1. Miguel Angel Buonarrotti (Caprese, 1475-Toma, 1564), copia (en torno a 1488-1490) de la «asunción al cielo de San Juan Evangelista», fresco de Giotto en la capilla Peruzzi de la iglesia de Santa Croce en Florencia; pluma y tinta marrón, 31,7 × 20,4 cm. París, Louvre.

2. Miguel Angel, copia (en torno a 1488-1490), del «Tributo», de Masaccio, en la capilla Brancacci de la iglesia del Carmine en Florencia; pluma y tinta sobre yeso rojo, 39,5 × 19,7 cm. Munich, Kupferstichkabinett.

vid. vol. I, fig. 310



2

cenderlo. Sus experiencias culturales irradian en todas las direcciones; le atrae, sobre todo, Donatello por su sentimiento trágico de la historia, pero entre sus dibujos se encuentran también apuntes de Giotto y de Masaccio. Poco después, en Bolonia, estudia a Jacopo della Quercia y a Niccolò dell'Arca. No asume una determinada época histórica como ideal: en la mutación de las épocas y de las formas busca el flujo perenne de la espiritualidad humana, del sentimiento de lo sagrado. Si el antiguo sigue siendo un vértice ya no alcanzado, no es por su clasicismo, sino, al contrario, porque la ausencia de la revelación y el conocimiento exclusivo del mundo físico constituían una mayor «dificultad», superada con la realización del mundo espiritual. En la *Centauromaquia*, realizada entre 1490 y 1492, las referencias culturales inmediatamente reconocibles son cuatro: los sarcófagos tardorromanos, Giovanni Pisano, Donatello (a través de Bertoldo) y Leonardo. El auténtico tema del relieve no es el mito clásico, sino el *furor* y su expresión en el movimiento. Como se hace evidente por el torbellino de la composición, Miguel Angel se remite a la *Epifanía* de Leonardo (que, a diez años de distancia, seguía siendo en Florencia la obra más «moderna»), e incluso se diría que busca la confrontación con ella. También en la obra de Leonardo el tema era el *furor*, pero el movimiento comenzaba en la naturaleza y de ésta

3. Miguel Angel, *centauromaquia* (1490-1492); relieve en mármol, de 90,5 x 90,5 cm., detalle. Florencia, casa Buonarrotti.

4. Miguel Angel, *Virgen de la escalera* (1490-1492). Bajorrelieve en mármol, 55,5 x 40 cm. Florencia, casa Buonarrotti.

5. Miguel Angel, *ángel portador de candelabro del arca de Santo Domingo* (1494-1495). Mármol, 51,5 cm. de altura desde la base. Bolonia, Santo Domingo.

pasaba a los hombres. Para Miguel Angel, en cambio, el movimiento nace y concluye en las figuras y la causa que lo suscita es un principio espiritual, el gesto de un Dios, Apolo. De hecho, no hay un espacio y una perspectiva que encuadre y ambiente la acción; los vacíos entre las figuras dejan percibir la ruda piedra de fondo. Los valores en contraste no son el vacío y el lleno, sino la materia inerte, casi pasiva bajo la luz que la invade, y la materia animada por el movimiento, donde la luz coincide con la tensión y el ímpetu de los gestos. El artista no disimula sino que pone en evidencia el proceso de la escultura, el áspero trabajo del escalpelo, casi para decir que una inspiración naturalista como la de Leonardo tenía su expresión en pintura, pero que la inspiración espiritual la encuentra por el contrario en la escultura. De hecho, Miguel Angel está persuadido de que la escultura (que, como dirá más tarde, no se hace «poniendo», como la pintura, sino «quitando» de la materia) es la más noble, y, por tanto, la más espiritual de las artes. ¿Por qué? No tanto porque presente un relieve real y no ilusorio, sino porque, precisamente, se hace quitando o destruyendo la materia y liberando el concepto o *disegno*. En la *Centauromaquia* las figuras emergen con ímpetu de la piedra, que todavía las une en parte; en la contemporánea *Virgen de la Escalera* casi no hay relieve. El borde sobresaliente y la perspectiva de la es-

fig. 3

fig. 4



calera sugieren, más que una profundidad aparente, la cubicación geométrica del bloque destruido, dentro del cual las figuras aparecen más dibujadas que modeladas; están aplanadas, como en el relieve plano de Donatello —que, ciertamente, es aquí el punto de referencia esencial—, pero no ya, como en la obra de éste, para obtener efectos espaciales a través de los efectos lumínicos, sino más bien para volver a entrar en las caras planas de aquel cubo imaginario. Más tarde dirá Miguel Ángel que la imagen está contenida desde el principio en el bloque y que el escultor no tiene más que liberarla quitando la materia superflua: basta con observar la figura de la Virgen o la posición del Niño o del muchacho sobre la escalera para ver cómo las masas y los volúmenes se incluyen casi a la fuerza en los planos-límite del cubo inicial, del bloque. Masas y volúmenes no tienen, por tanto, una realidad física, sino que son expresados por el dibujo, por el amplio desarrollo del contorno; precisamente por ello se pasa de la agitación plástica y lumínica de Donatello a una fundamentación solemne de estela clásica. Desnaturalizándose y espiritualizándose, la imagen se proyecta a un pasado más remoto, al límite extremo del tiempo: se hace «antigua».

En Bolonia, Miguel Ángel estudia los relieves de Jacopo della Quercia en la puerta de San Petronio, en la que las masas



4



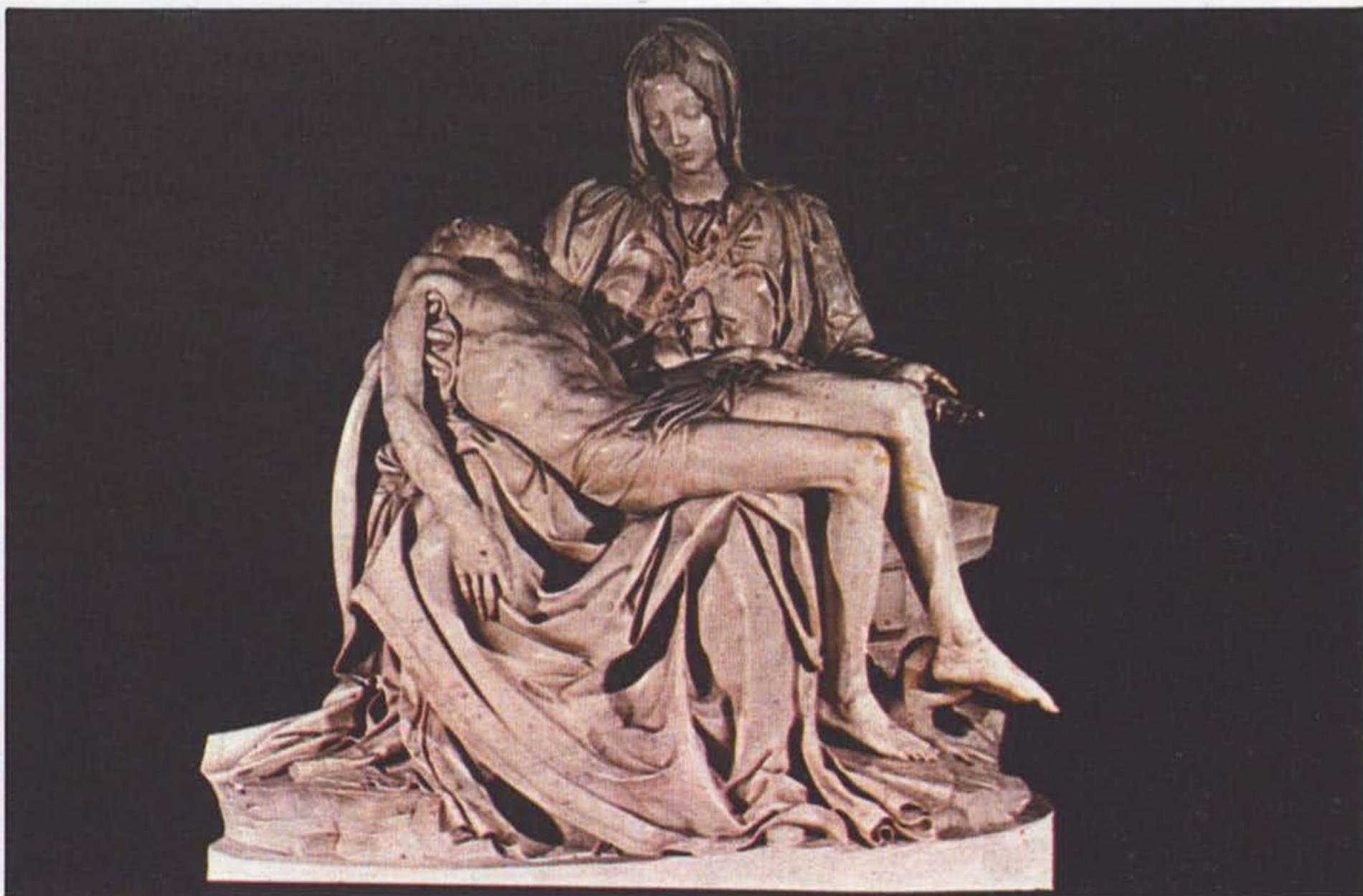
5

6. Miguel Angel, *Baco* (1496-1497), realizado para el coleccionista romano Jacopo Galli. Mármol, altura con la base 2,03 m. Florencia, Museo del Bargello.

7. Miguel Angel, *Piedad* (1498-1499), encargada por el cardenal Jean Bilheres de Lagraults. Mármol, altura de 1,74 m.; base de 1,95 m. Roma, Basilica de San Pedro.

poderosas se ven reducidas a una leve ondulación de la superficie dentro de contornos firmes y amplios. Pero lo sorprende también el vigor expresionista de Niccolo dell'Arca, y ello se puede apreciar en el modo en que, en el *Angel Portacandela-bro*, reduce las figuras angelicales de Niccolo dentro de un cubo ideal. El mismo proceso que reconduce la masa al cubo ideal reduce la figura litúrgica del ángel al motivo ideal del *genio* clásico. En términos más generales, Miguel Angel no se propone tanto imitar o emular a la antigüedad cuanto encontrar la síntesis y la continuidad profunda entre la espiritualidad sublimada del antiguo y la espiritualidad cristiana o medieval, mucho más atormentada y dramática. Ambos temas se concretan en





7

fig. 7

fig. 6

dos obras del período romano que va del 1496 al 1501: el *Baco* y la *Piedad*. El primero constituye una agudísima interpretación de lo antiguo, mientras que la segunda quiere ser una obra ejemplarmente cristiana, y, de hecho, recupera audazmente el tema gótico y nórdico del cadáver de Cristo tendido en el regazo de la Virgen. El clasicismo del *Baco* es dudoso: cualquiera que sean las fuentes sobre las que se documentó, el ideal al que tiende el artista es más helenístico que propiamente clásico: es la escultura del tiempo de Adriano, más que la de la época de Augusto, o, remitiendo a los griegos desde las copias romanas, más la de Praxiteles y Lisipo que la de Policeto o Fidias. La figura aparece ligeramente inclinada con respecto al eje por el equilibrio tambaleante de la embriaguez, pero, sobre todo, para romper la balanceada *ponderatio* clásica y transformar el volumen en una continuidad de líneas fluidas y superficies pulidas sobre las cuales la luz corre como un velo de agua. Las formas se hacen pesadas, gravitan indolentes sobre el incierto apoyo de las rodillas dobladas. Pero un movimiento opuesto surge de la figura, toda construida a base de ángulos y fuertes líneas, del pequeño fauno, del núcleo plástico y lumínico de la mano de Baco, de la piel salvaje, de las uvas; y asciende, con el estremecimiento luminoso de las superficies, hasta la cabeza coronada con una guirnalda. La embriaguez del vino es

8. Miguel Angel, *Virgen con el Niño* (1501). Mármol, 1,28 m. de altura con la base. Brujas, Notre Dame.

9. Leonardo da Vinci (Vinci, 1452-Cloux, 1519), *La Virgen y Santa Ana con el Niño y San Juan*. Carboncillo con blanco de plomo sobre papel marrón, 1,59 × 1,01 m. Londres, National Gallery (cedido en 1966 por la Royal Academy).

furor, inspiración natural; y se concreta, no ya en el ímpetu desenfrenado sino en la oscilación del ánimo entre placer y melancolía, momentos inseparables y fácilmente reducibles a esa mezcla de esperanza y temor que es el deseo, típico aspecto de la condición humana, desde el punto de vista neoplatónico. Invirtiendo el proceso seguido en las estatuas del Arca de Santo Domingo, el artista parte aquí de una imagen antigua y pagana y la traspone a una dimensión más próxima, la sensibiliza para las ansiedades y las turbaciones de la espiritualidad cristiana.

Al tema del deseo se contrapone en la *Piedad*, el tema complementario de la lamentación, y también éste conoce dos momentos y se realiza en una oscilación ansiosa del alma. La Virgen tiene en su regazo al Cristo muerto como si se tratara de un niño dormido, y es joven, como cuando Cristo era niño. Probablemente la estatua pretenda ser precisamente esto: una visión o, más bien, la prefiguración que la Virgen tiene de la pasión de su Hijo. A esta previsión se une, súbitamente, el lamento: el gesto demostrativo de la mano de la Virgen nos dice que esta previsión se ha visto realizada. Es un arco de tiempo desde el pasado al futuro, que excluye el momento del presente, de la realidad del hecho. La composición aparece encerrada en una pirámide, como para indicar que todo ello se incluye en un concepto divino que trasciende el dolor y la piedad humana. Pero la finalidad de esta lúcida geometría (como la del cubo en el que se inscribían la *Virgen de la Escalera* y el *Angel de Bolonia*) es también la de obtener el movimiento sin describirlo como hecho físico, deduciéndolo a partir de la separación y de la divergencia de las líneas respecto a los laterales o a los ejes del esquema. El ritmo, aquí, nace de la desarticulación del cuerpo de Cristo en una serie de ángulos, de la caída oblicua del brazo, de la inclinación de la cabeza de la Virgen: de la ruptura, por tanto, del equilibrio «natural» de la composición.

Más adelante hablaremos de lo inacabado en Miguel Angel, pero, por lo que respecta al *Baco* y a la *Piedad* debemos hablar de lo excesivamente acabado. Las imágenes son concebidas en una dimensión que está más allá de la realidad natural, más allá del espacio; la luz debe recorrer la forma pulida sin penetrarla, el aire no debe envolverla y ofuscarla. Este excesivo acabado de Miguel Angel es, pues, el opuesto metafísico del *sfumato* físico de Leonardo. Miguel Angel quiere ir más allá de lo real, mientras que Leonardo quiere penetrar a fondo en la realidad. Uno y otro parten de un tema neoplatónico y superan sus límites humanistas de pensamiento antiguo «renacido» para asumirlo como premisa de una conciencia actual; pero Leonardo lo supera en el sentido del análisis, aproximando el arte a la ciencia, y Miguel Angel en el sentido de la síntesis, aproximando el arte a la filosofía.



8



9

figs. 8, 9

vid. vol. I, fig. 149

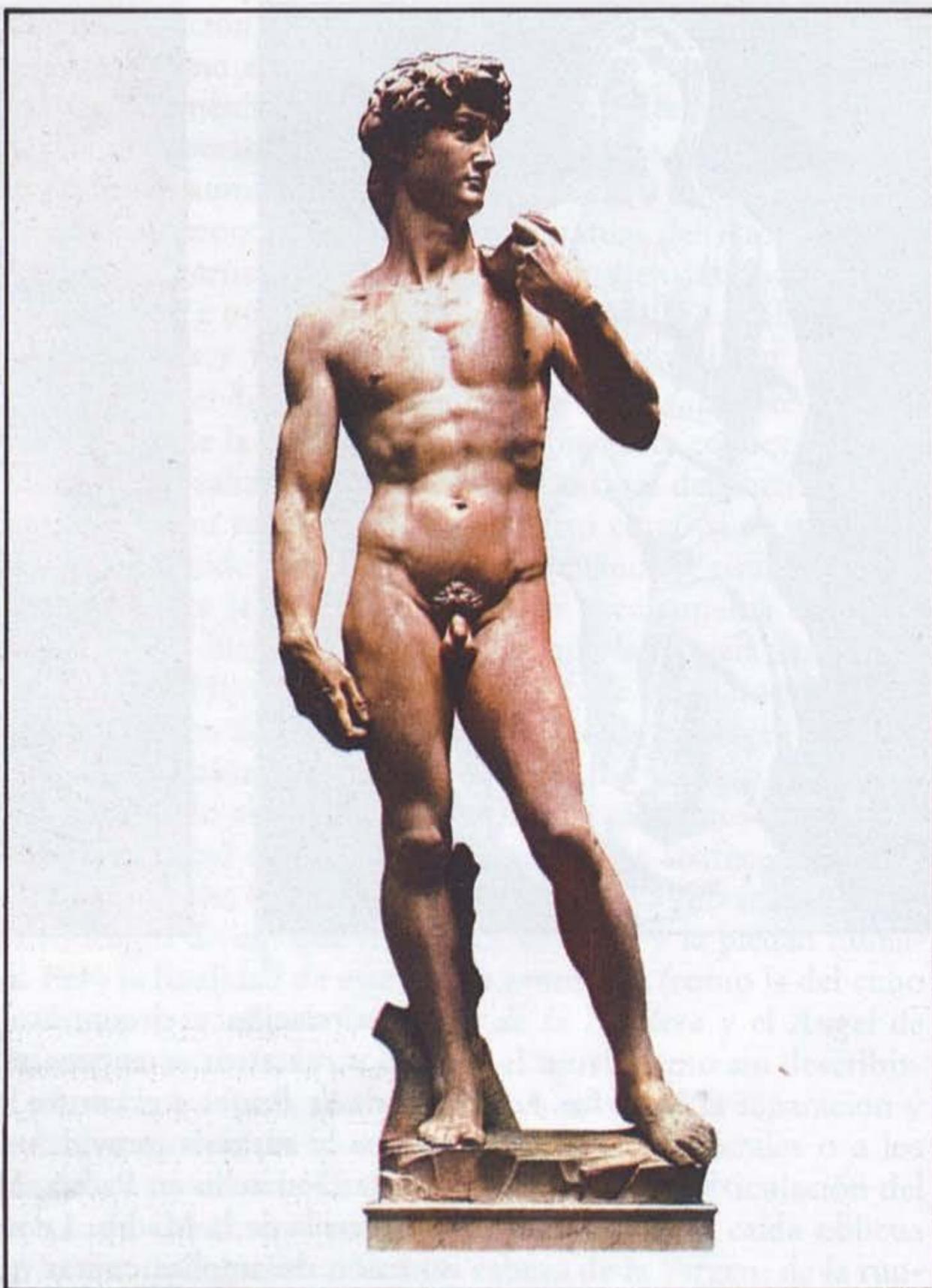
vid. vol. I, fig. 312

fig. 10

La relación y el contraste se hacen más estrechos cuando los dos maestros se encuentran en Florencia en 1501. Entre la *Virgen de Brujas* y el cartón leonardesco de la *Virgen con Santa Ana* la antítesis es evidente. Evocando el motivo de la *Virgen* de Donatello en Padua, Miguel Angel incluye la figura del Niño en la de la Madre; Leonardo desdobra las figuras en una sucesión de amplias curvas que surgen la una de la otra hasta obtener una consonancia total con el espacio. El tema de la meditación miguelangelesca es similar al de la *Piedad*: con la mirada pensativa fija ante sí, la *Virgen prevé* (en el broche de la túnica, sobre el pecho, hay un Querubín, símbolo de la «inteligencia clara»), y también el Niño *sabe*, porque en el mismo acto se ofrece y se retrae como buscando refugio en el regazo materno. Para Leonardo no existe un arco pasado-futuro, sino sólo el presente de la experiencia; sus figuras no tienen una historia, sino que son puros fenómenos en un mundo de fenómenos. Otro contraste más: entre el *San Jerónimo* que Leonardo había dejado inacabado en Florencia en 1482 y el *David* que Miguel Angel esculpe entre 1501 y 1504 (colocado ante la entrada del palacio de la Signoria). El *David* es una figura erguida y casi no ocupa espacio; del eje que cae a plomo desde la cabeza al pie se sale la pierna oblicua, y este es el principio del sucederse de continuas sacudidas de movimiento: la brusca

10. Miguel Angel, *David* (1501-1504), originariamente situado frente al palacio de la Signoria, fue sustituido en 1873 por una copia, encontrándose actualmente el original en la Galleria della Accademia de Florencia. Mármol, 4,34 m. de altura con la base incluida.

11. Miguel Angel, *Sagrada Familia*, llamada tondo Doni (en torno a 1504). Temple sobre tabla, 1,20 m. de diámetro. Florencia, Uffizi.



10

flexión del pulso, el súbito volverse de la cabeza, el brazo doblado hacia el hombro. El movimiento de la figura no se expande en el espacio sino que se encierra en las actitudes contrapuestas de los miembros. Miguel Angel se sirvió para el *David* de un bloque en el que, cuarenta años antes, Agostino di Duccio había esbozado una figura, para el exterior de la catedral, estrecha y larga según el modelo quattrocentista: era una «dificultad» a superar, pero también una condición que el artista aceptaba de buena gana porque le permitía concentrar en la imagen el máximo de energía, e incluso concebir la figura del héroe en el momento de la concentración de la voluntad con vistas a la acción a ejecutar (de hecho, mientras mira hacia la lejanía con el ceño fruncido, como para tomar puntería, desata la honda que lleva colgada en el cuerpo). El artista no repre-



11

senta la acción, sino su impulso moral, la tensión interior que precede al desencadenamiento del acto.

En el polo opuesto, el *San Jerónimo* es una figura casi pro-na, enflaquecida, sufriente; los nervios tensos y los tendones visibles la hacen extremadamente sensible al espacio que la circunda. El héroe de Miguel Ángel, joven y lleno de una fuerza pronta a desencadenarse, es la imagen de la voluntad; el héroe de Leonardo, viejo y consumido por el largo sufrimiento de la realidad, es la imagen de la experiencia.

fig. 11

La primera pintura segura de Miguel Ángel es el *tondo Doni* (alrededor de 1504): la imagen formada por el núcleo retorcido de las figuras encerradas en el tondo y, sin embargo, sólidas y sueltas como si éste fuese una esfera de vidrio, es lo opuesto a la imagen expandida, difuminada e inaprehensible de las pinturas de Leonardo. En estas últimas todo es fenómeno, mientras que aquí todo es ya, más que símbolo, concepto: «la Virgen y San José pertenecen por nacimiento al Antiguo Testamento *sub lege*. El Niño... representa el mundo futuro del Nuevo Testamento *sub gratia*. Los desnudos representan el mundo pagano... El San Juan es el lazo entre los dos mundos» (Tolnay). El tema de la sucesión de las generaciones, el mismo que Leonardo afronta en la *Virgen con Santa Ana*, es neoplatónico: Leonardo lo interpreta en el sentido de las generaciones naturales

fig. 9

12. P. P. Rúbens (1577-1640), *la Batalla de Anghiari*, copia del cartón de Leonardo (1504-1505) para un fresco en la Sala del Gran Consejo en el palazzo Vecchio de Florencia, muy pronto dañado y completamente destruido en 1557. París, Louvre.

13. Atribuido a Aristoteles da Sangallo (Florencia, 1481-1551), *la Batalla de Cascina*, copia del cartón de Miguel Angel para un fresco (1504-1505) en la sala del Gran Consejo del palacio Vecchio en Florencia. Holkam Hall, colección del conde de Leicester.

y Miguel Angel en el sentido de las generaciones históricas, de la superposición de las edades. El concepto es una verdad que llega a la mente sin interesar a los sentidos; puesto que aquí las imágenes son la forma de los conceptos, no tienen ninguna relación con la experiencia sensorial, son insensibles al aire y a la luz, tienen contornos duros y colores fríos. El concepto posee una realidad más fuerte que las cosas; por ello, estas figuras son más que humanas, y entre ellas no existe ningún posible lazo afectivo. Decía Miguel Angel que la pintura es tanto mejor cuanto más se parece a la escultura, y la excelencia de la escultura consistía en la victoria sobre la materia. En esta obra, Miguel Angel no se propone simular con la pintura el fuerte relieve de la escultura, sino que pretende hacer una obra de pintor venciendo la debilidad de la pintura, su sujeción a la materia. La materia de la pintura es el color, y él se propone, por lo tanto, vencer el carácter mutable y la sensibilidad del color al aire y a la luz. Todo color viene dado en su calidad pura, arquetípica, de amarillo, rojo o azul; los colores se disponen de modo que ninguna fusión o reacción recíproca sea posible; el claroscuro no se obtiene con el añadido del blanco o del negro, sino graduando la misma tinta desde su nota más intensa y profunda hasta su nota más alta y clara. Pero no por ello la forma-concepto es inmóvil y estática. El núcleo plástico de las figuras no está en el centro: la simetría detendría el movimiento en espiral de la forma y privaría de toda evidencia al concepto de la superposición y el encabalgamiento de los tiempos. Este movimiento no puede localizarse en gestos, porque de ser así tendríamos la representación de un hecho y no de un concepto; ni puede, como en Leonardo, transmitirse desde el espacio a las figuras, porque el espacio, el fondo, está también construido en función del concepto (el parapeto que separa el mundo hebraico-cristiano del pagano, los desnudos, el San Juanito). Nace, pues, en el interior de la pirámide del grupo, de un encadenamiento de esquinas vivas (las rodillas de la Virgen y de San José, el brazo de la Virgen, cuya flexión se repite en sentido inverso en el del Niño, etc.), que constituyen las sacudidas del ritmo en espiral ascendente del conjunto. Precisamente porque estos actos no tienen un significado en sí, sino sólo como fuentes de fuerza o de impulso para todo el grupo, la musculatura aparece hinchada y extendida, no en función de un esfuerzo real sino como pura carga de energía para un ritmo abstracto de curvas y de ángulos. Miguel Angel, por último, no quiere sólo expresar la forma sino la fuerza del concepto: son las ideas las que ponen en movimiento la realidad, y determinan el sucederse de las épocas, la historia. Exactamente lo que, por aquellos mismos años y en la misma Florencia republicana, pensaba Nicolo Maquiavelo.



acuarela de Rubens, fig. 12

copia atribuida a Aristóteles
da Sangallo, fig. 13

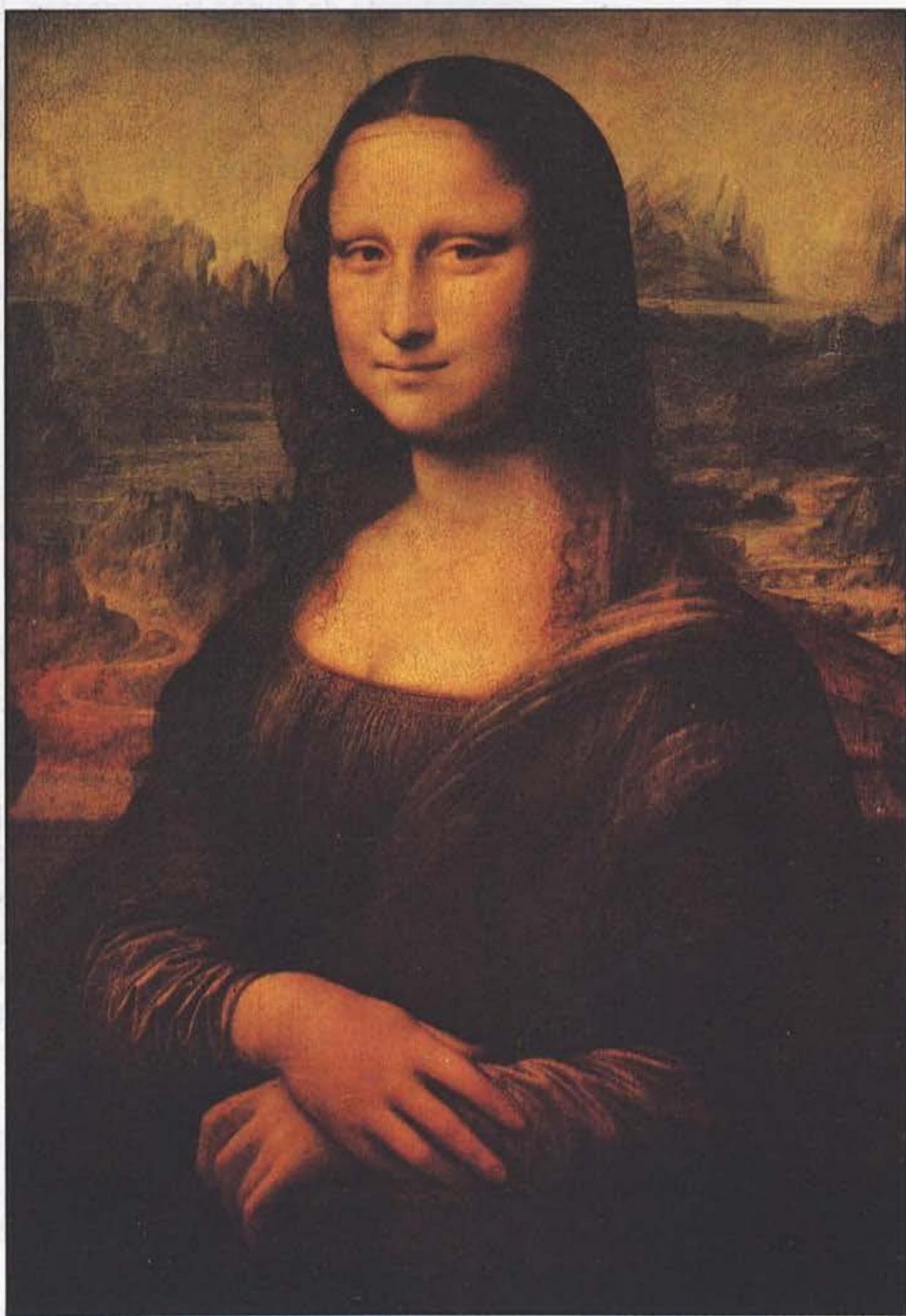
fig. 11
vid. vol. I, fig. 342
vid. vol. I, fig. 343

Es precisamente sobre el tema de la historia donde se enfrentan Leonardo y Miguel Angel en 1504, cuando la Signoria les encarga pintar, en la Sala del Consejo del palazzo Vecchio, dos escenas de batallas ganadas por los florentinos. La obra de Leonardo, la *batalla de Anghiari*, quedó arruinada antes incluso de ser terminada por lo impropio de la técnica utilizada (como en la *Cena de Milán*); en cuanto a Miguel Angel, apenas había acabado el cartón de la *batalla de Cascina* cuando fue llamado a Roma por Julio II. Cellini afirma que los dos cartones, mientras se conservaron, fueron «la escuela del mundo», y el gran tema de la pintura del Cinquecento es, en efecto, la representación «de historia». Conocemos la parte central de ambos cartones a través de copias y grabados. Leonardo concibe la batalla como un fenómeno de la naturaleza, un ciclón: entre torbellinos de humo y polvo, se ven episodios de lucha furibunda, caballos que parecen fieras enfurecidas, muecas salvajes de los combatientes. El mismo furor desencadenado sacude a la naturaleza, a los hombres y a las bestias y anula cualquier diferencia, confunde todo en la turbulencia de un ritmo sin principio ni fin. A la visión panorámica de Leonardo, Miguel Angel opone la precisión del momento: mientras los florentinos, creyéndose seguros, se bañan en el Arno, se ven sorprendidos por los pisanos; la situación es desesperada, pero la propia desesperación les da fuerzas para batirse y vencer. Ya en el *tondo Doni* Miguel Angel se había remitido a la *Sagrada Familia* de Signorelli; aquí, en cambio, se relaciona con la *Resurrección a través del juicio* de la catedral de Orvieto, y es una referencia significativa porque los frescos de Signorelli en Orvieto son, sin duda, la más explícita alarma de la inminente crisis religiosa. La figuración miguelangelesca tiene, en efecto, un doble significado: celebra un episodio heroico de la historia florentina (y para Miguel Angel, lo mismo que para Savonarola, la libertad política es una exigencia de fondo de la vida moral y religiosa) y alude al momento heroico de la espiritualidad cristiana. Para el cristiano, lo mismo que para el soldado, la hora de la prueba extrema llega cuando menos preparado se está, pero la misma angustia puede convertirse en fuerza de rescate. Se dibuja así, en mayor medida aún que en el David, el ideal heroico de Miguel Angel: héroe es no tanto el que lleva a cabo una acción valerosa cuanto aquél que, venciendo la inercia y el sueño de la carne, afirma su propio ser espiritual y se salva. La figura del héroe es masiva y musculosa para que sea evidente el peso de la materia; pero en la misma masa se suscita un movimiento que la sacude, la arranca de la inercia, le imprime un impulso que la eleva y la rescata. No otra cosa que este trascender el cuerpo que lo ejecuta es la finalidad del movimiento o del gesto en el arte de Miguel Angel.

14. Leonardo da Vinci, *presunto retrato de Monna Lisa del Giocondo* (h. 1503-1506). Oleo sobre tabla, 77 × 53 cm. París, Louvre.

fig. 14

Para Leonardo, por el contrario, todo es inmanencia. La experiencia de la realidad debe ser directa, no prejuzgada por ninguna certeza a priori (ni la autoridad del dogma y de las escrituras, ni la lógica de los sistemas filosóficos, ni la «perfección» de los antiguos). Pero la realidad es inmensa y podemos aprehenderla sólo en los fenómenos particulares. El arte es la búsqueda del valor de la experiencia que se hace de la realidad visible, del fenómeno; y el fenómeno es válido cuando manifiesta, en lo particular, la totalidad de lo real. Es extraño que haya sido considerada hermética una obra como la *Gioconda*, que es quizás el cuadro más claramente explicativo de la poética de Leonardo, es decir, de la relación que establece entre lo particular y lo universal, entre el fenómeno singular y la realidad global, y que tendrá una importancia fundamental también para la



ciencia, cuya nueva tarea será precisamente, de Galileo en adelante, deducir principios generales a partir de los fenómenos particulares. Y es significativo que Leonardo enuncie su poética precisamente en un retrato, un tipo de imagen que, refiriéndose necesariamente a un objeto particular, el modelo, repugnaba de modo radical a Miguel Angel. Detrás de la figura aparece un extraño paisaje, infinitamente profundo, hecho de rocas corroídas y deshilachadas entre cursos de agua, con una atmósfera saturada de vapores en la que se refracta y se filtra la luz. No es un paisaje visto ni un paisaje fantástico: es la imagen de la *natura naturans*, del hacerse y deshacerse, del cíclico paso de la materia del estado sólido al líquido y al gaseoso. La figura no es ya lo opuesto a la naturaleza sino el término último de su continuo desarrollo. En esta unidad o armonía profunda de todos sus aspectos, la naturaleza se da como fenómeno universal, como *belleza*, lo cual explica que sus contemporáneos vieran en Leonardo, más que al científico, al creador de una nueva concepción de la belleza no ligada ya a cánones o leyes proporcionales y, por tanto, infinitamente más libre. La figura de la mujer, en efecto, está totalmente construida por la luz que la inviste, la rodea, la penetra; la luz progresa desde el fondo, ralentizando paulatinamente el ritmo de su vibración, y se concreta en la transparencia de los velos, en los pliegues del vestido, entre los cabellos, y, finalmente, resbala sobre el rostro y las manos haciendo sentir, bajo la piel diáfana, el cálido y secreto pulso de la sangre. Es inútil tratar de interrogar a la famosa sonrisa de la mujer para averiguar los sentimientos que alberga en su ánimo: no alberga ninguno en particular, sino el sentimiento difuso del propio ser, plenamente ser y en una condición de perfecto equilibrio en el mundo natural. Los términos de la relación y de la antítesis entre los dos grandes maestros se hacen ahora más claros: Leonardo o el *sentimiento de la naturaleza*, aquél por el que sentimos el ritmo de nuestra vida vibrar al unísono con el del cosmos; Miguel Angel o el *sentimiento moral*, aquél por el que buscamos rescatar de la naturaleza una existencia espiritual que es sólo nuestra y que nos une a Dios. Pero, como se ve, no son dos concepciones del mundo distintas, sino dos concepciones diferentes del alma humana, de la vida interior, o, más bien, dos momentos distintos y complementarios de la existencia humana, el que nos lleva a confundirnos con la naturaleza y el que nos impulsa a separarnos de ella y a trascenderla.

Es RAFAEL el artista que comprende cómo las posiciones antitéticas de Leonardo y de Miguel Angel son, en definitiva, los dos términos de un mismo problema, y dos términos entre los cuales hay una posibilidad de relación dialéctica. Nacido en Urbino en 1483, recibió las primeras enseñanzas de su padre

15. Rafael Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520), *Desposorios de la Virgen* (1504), procedente de la iglesia de San Francisco en Città di Castello. Oleo sobre tabla, 1,70 × 1,17 m. Milán, Brera.

fig. 15

Giovanni Santi, mediocre pintor del círculo de Melozzo da Forlì y autor de una *Cronaca rimata* que no carece de interesantes noticias sobre el ambiente artístico que se había formado en las Marcas y en Umbria en torno a Piero della Francesca. Huérfano cuando todavía era un muchacho, Rafael pasa a la Umbria y se convierte en discípulo y colaborador de Perugino. La historia de sus comienzos no está clara, y no se ha trazado con precisión la línea divisoria entre los mejores momentos del maestro y los primeros ensayos del más grande discípulo. Pero la actitud de Rafael con respecto a la compostura oratoria de Perugino aparece con claridad en los *Desposorios de la Virgen*, obra pintada en 1504, poco antes del comienzo del período florentino del artista: total respeto de la tradición umbra,



ningún propósito revolucionario, pero, por contra, un consciente intento de clarificación y simplificación formal. El esquema compositivo es el de la *Entrega de las Llaves* de Perugino, en la Capilla Sixtina: un alineamiento de figuras en primer plano, un vasto espacio en perspectiva, un templo circular en el fondo. El templo, en el fresco de Perugino, era un símbolo alusivo a la Iglesia nacida del mandato que Cristo da a Pedro. En el cuadro de Rafael es símbolo, pero también objeto plástico, edificio, y, en cuanto tal, constituye el punto clave de la composición espacial. Las figuras de primer plano, en efecto, aparecen dispuestas según una curva que repite, ampliándola, la de la columnata. Las líneas de perspectiva del pavimento de la plaza, uniendo el templo con las figuras, regulan los intervalos entre las cabezas sobre el ritmo de los intercolumnios. Rafael ha compendiado así, en un organismo central unitario, el espacio que Perugino había construido todavía sobre planos paralelos. Ha planteado, por tanto, en la pintura, un problema similar al que ocupaba a los arquitectos del Quattrocento y, precisamente por los mismos años, a Bramante: la síntesis de organismo longitudinal y central, de perspectiva geométrica y empírica, plana y curva. Como determina la agrupación de las figuras y las proporciones de los llenos y los vacíos, también la forma del templo regula la difusión circular y envolvente de la luz y, por tanto, los acordes cuidadosamente dosificados o «proporcionales» de los colores.

Obsérvese ahora cómo las figuras no forman una sino dos curvas que se cruzan: una abierta hacia el interior y concéntrica al giro de la columnata, y la otra abierta hacia el exterior, hacia los espectadores. Es como si el orden geométrico, el equilibrio proporcional y la luz límpida del cuadro se comunicasen, más allá del cuadro mismo, al espacio empírico o, mejor, es como si éste continuase más allá del plano del cuadro, más allá de la rítmica fila de las figuras, a lo largo de la perspectiva de la plaza hasta la puerta abierta del templo, que desde luego es un símbolo cristiano pero que es también el horizonte físico del espacio. También la oratoria edificante de Perugino y la terrorífica de Signorelli presuponían al espectador y tendían a suscitar una reacción psicológica; pero Rafael no quiere persuadir sino que pretende demostrar con la evidencia. Para él, el arte es precisamente esto: dar como evidentes y plenamente reveladas las verdades de la teología y de la historia. Para Miguel Ángel, el arte repite el acto divino de la creación, mientras que para Rafael repite el acto divino de la revelación. Se fundamenta, más bien, sobre la idea de que la revelación no ha sido dada de una vez por todas, sino que se pone en práctica en todos los momentos y los aspectos de lo real. Es necesario, pues, confrontar estos aspectos de lo real y escogerlos para que,

liberados de lo que tienen de particular y de accidental, revelen su perenne contenido de verdad. Rafael no hace descender de abstractos arquetipos la regularidad de sus formas, sino que la deduce de la experiencia de la realidad: el *bello* no es otra cosa que el mejor de los aspectos naturales, hallado a través de un proceso comparativo y selectivo. Es, por tanto, una perfección *relativa* y que tiene, en el orden del conocimiento, el mismo valor que tiene el bien en el orden moral. Pero, ¿cómo sucede la experiencia de la realidad? Los sentidos engañan, la razón los corrige. No sirve de nada afrontar de modo directo, sin preparación, el espectáculo de la naturaleza: es necesario recuperar la verdad única e ideal confrontando y combinando las interpretaciones que de la realidad se han dado en el pasado. A la naturaleza, en suma, se llega a través de la historia. Observemos que esto es justamente lo mismo que sostenía la Iglesia respecto a las escrituras, que son aceptadas en la tradición que las ha hecho llegar hasta nosotros y no, como pretendían algunos (los primeros humanistas, los protestantes), en la reconstrucción hipotética, imposible, del dictado original. Así pues, también Rafael, lo mismo que Miguel Angel y al contrario que Leonardo, cree que el artista debe formarse sobre las obras de los maestros y no mirando directamente a la naturaleza. Sólo que, para Miguel Angel, la historia revela la contradicción de las interpretaciones que se destruyen recíprocamente, dejando al hombre desesperadamente solo frente a Dios; mientras que, para Rafael, todas las interpretaciones se concilian y se integran, se reducen a la unidad. Ningún otro artista está tan abierto como él a todas las experiencias. En las obras de su primer período, en la Umbria, une la contemplación peruginesca con la discursividad del Pinturicchio; y el encuentro con la *pala* de Pesaro, de Giovanni Bellini, lo ayuda a clarificar el problema del color como elemento esencial de la forma visible.

vid. vol. I, fig. 406

De 1504 a 1508 Rafael está en Florencia. Los dibujos de estos años demuestran que estudia a fondo, en su estructura, las obras de Leonardo y de Miguel Angel; pero no busca un compromiso entre las dos posiciones opuestas. Tanto en una como en otra intuye un peligro: poner el arte en función del conocimiento de la naturaleza o en función del conocimiento de la interioridad humana significa planteárselo como investigación y no como demostración de la verdad. Era la crisis de la concepción de Piero della Francesca, a la que Rafael estaba profundamente ligado por sus relaciones con la cultura de Urbino; por tanto, de la concepción de la forma como demostración *evidente* de la identidad entre razón y fe. Pero era también la crisis de la concepción peruginesca y signorelliana del arte como comunicación, discurso, exhortación, es decir, de la función religiosa y social del arte. Una crisis peligrosa, por añadidura, en

16. Rafael, retrato de Magdalena Doni (en torno a 1506). Oleo sobre tabla, 63 × 45 cm. Florencia, Galleria Palatina.

un momento en el que corrientes religiosas disidentes comenzaban a sostener la pura interioridad y a condenar la exterioridad, la expresión en formas sensibles de la fe y del culto. Es una preocupación similar a la de un pintor dominico, Fra Bartolomeo, pero proyectada sobre un horizonte más amplio que incluye a toda la cultura. Rafael decide no renunciar a la razón religiosa y social de la pintura, a ese imaginario espectador que es la condición necesaria de sus «demostraciones» formales. Es significativo que casi todas las obras de su período florentino sean retratos o Vírgenes, y que con ellas se fijen tipos que conocerán un éxito social tal que los harán prolongarse, al menos por lo que respecta a las Vírgenes, hasta el siglo pasado.

fig. 16

Examinemos ahora un retrato, el de *Magdalena Doni* (al-



fig. 14 rededor de 1506). La posición de la figura es una ostensible repetición de la de la Gioconda, pero reintegrada casi a la fuerza en el esquema de la retratística social del tardío círculo ghirlandairesco. El paisaje se abre hacia el horizonte, pero este horizonte está netamente dibujado: tanto el arbolito como la pilastra entre los dos arcos de un puente constituyen un término medio de acuerdo entre el primer plano y el horizonte. En un espacio tan claramente definido, el volumen de la figura no puede dejar de precisarse, en los grandes pliegues de las mangas en primer plano o en la rotundidad del busto y de la cabeza. En la Gioconda, los velos transparentes y los tejidos leves constituían frágiles obstáculos físicos para recibir y poner en vibración la luz; aquí son terciopelos y rasos los que reciben con firmeza la luz y forman volúmenes coloreados. La relación entre la figura y el espacio no viene ya expresada por la impalpable vibración de la luz y de la atmósfera; la luz clara se extiende sobre las superficies redondeadas de la cabeza, el pecho y las manos e intensifica el color de las vestiduras. Estos rasgos caracterizadores se incluyen, sin embargo, en un trazado que, por el contrario, tiende a descaracterizar la figura: los volúmenes, fuertemente modelados en primer plano, se allanan en el ovoide casi regular del busto cerrado por la curva perfecta de los hombros. Como si se tratara de un módulo arquitectónico, la forma ovoidal se repite en la cabeza e incluso en los ojos, determinando, lo mismo que en los *Desposorios*, la difusión uniforme de la luz clara y transparente. La relación entre persona y espacio, que Leonardo obtenía mediante la continuidad de la vibración atmosférica y lumínica, en Rafael es medida proporcional, equilibrio entre volumen plástico y vacío envolvente, concordancia de líneas curvas, paso de las formas particulares de la figura a la forma universal del espacio.

fig. 17 La *Virgen del Jilguero* (hacia 1507) sintetiza la composición expandida de Leonardo y la composición bloqueada de Miguel Ángel. La postura de la Virgen es leonardesca y tiende a dilatar la figura en el espacio; pero, al mismo tiempo, queda encerrada en una pirámide que incluye a los dos niños, en una evidente referencia a la *Virgen de Brujas*. El lejano paisaje se difumina en azuladas transparencias leonardescas; en su zona más cercana, se concreta en una línea horizontal que corta a todo el cuadro como en el *tondo Doni*. Pero no se trata ya de un parapeto rígido sino de un resalte herboso y arbolado que marca una amplia separación entre la luz que se difunde en el horizonte y la que adquiere forma en el rostro de la Virgen y en los cuerpos desnudos de los dos niños en primer plano. Si el espacio del fondo queda claramente definido por líneas verticales y horizontales, el esquema triangular del grupo combina dichas coordenadas espaciales y condensa la profundidad del paisaje en el vo-

fig. 8

fig. 11

17. Rafael, *Madonna del Jilguero* (en torno a 1507). Oleo sobre tabla, 107 x 77 cm. Florencia, Uffizi.



17

lumen piramidal que aflora y que casi sobrepasa, con la rodilla de la Virgen, el plano-límite del cuadro. En el grupo, la composición es una total sucesión de curvas diversamente moduladas. Pero, si Leonardo considera la curva como expansión y Miguel Angel como tensión y contracción, las curvas de Rafael ni expanden ni contraen, sino que definen o, más concretamente, modulan el paso de la forma plástica desde su término mínimo, el plano, al máximo, la esfera.

¿Qué persigue Rafael cuando combina, sintetiza o dialectiza sutilmente estas dos concepciones opuestas: lo subnatural o la búsqueda de los orígenes profundos de lo real (Leonardo) o, por el contrario, lo sobrenatural o la aspiración al fin último (Miguel Angel)? El término medio es, evidentemente, la naturaleza, como forma constituida, completa, universalmente evi-

dente en la realidad. Todo está dado en la naturaleza, incluso lo divino: no hay nada por debajo ni nada por encima de la forma natural. Nada se aprende con los sentidos que no se vea confirmado por la razón. La revelación de Dios en lo creado no es ni reticente ni incompleta, y para entenderla no se precisa ni un acto intelectual (Leonardo) ni un acto volitivo o moral (Miguel Angel). No obstante, los sentidos no dan sino fragmentos, aspectos particulares de la realidad; la naturaleza, en su equilibrio y en su totalidad, no se da en la experiencia sensorial. Desde esta última, que no es falaz sino incompleta, hay que pasar a una visión global y unitaria, y la tarea de la razón es precisamente la de descubrir lo universal en lo particular, lo divino en lo natural, la forma eterna en la apariencia mutable. Lo *bello* no está ni más allá ni más acá de la apariencia: es apariencia aclarada y declarada en la forma perfecta de la naturaleza, apariencia que la razón no tiene motivos para corregir, coincidencia total del ser y el existir. Así pues, la misión del artista no es corregir una apariencia ilusoria, sino poner de manifiesto y demostrar la verdad de esta apariencia. Precisamente, si el arte de Rafael se hizo enseguida popular y siguió siéndolo, se debe a esta unidad entre lo contingente y lo trascendente en la evidencia solar de la forma; se convirtió en el arte oficial de la Iglesia en el momento en que era de fundamental importancia defender la *evidencia* de la revelación contra la ansiedad del problema religioso.

fig. 18

En la última obra importante pintada en Florencia, el *Entierro de Cristo* (1507), Rafael se plantea el problema de la representación histórica. Concebida primero como una Lamentación, fue después desarrollada como Transporte de Cristo al Sepulcro; independientemente de los motivos externos determinantes de este cambio de idea, la elaboración de la obra muestra el paso de una figuración estática a una figuración en movimiento, de una representación sacra a una representación histórica, y nos demuestra que, para Rafael, el equilibrio entre humanidad y naturaleza no se da sólo al nivel de la contemplación, sino también de la acción y del drama. Es comprensible que, para moverse en esta dirección, la guía ética de Miguel Angel le parezca más segura que la intelectual de Leonardo: el Cristo muerto deriva, de modo claro, de la *Piedad*, y la mujer que sostiene a la Virgen del *tondo Doni*. El perfil de los montes, e incluso las nubes en el cielo, siguen y reafirman el movimiento de las figuras. Pero precisamente aquí se aprecia el alejamiento con respecto a los dos tipos de composición histórica y a los dos modos opuestos del *furor* (natural y espiritual), de Leonardo y de Miguel Angel: para Rafael, la idea de la historia excluye netamente a la de *furor*. Sin duda, tiene presente tanto el tema leonardesco del movimiento de grupos como el motivo

fig. 7

fig. 11

18. Rafael, *Entierro de Cristo* (1507), procedente de la iglesia de San Francesco al Prato en Perugia. Oleo sobre tabla, 1,84 × 1,76 m. Roma, Galleria Borghese.

19. Baccio della Porta, llamado Fra Bartolomeo (Florenca, 1475-1517), *Aparición de la Virgen a San Bernardo* (1504). Tabla 2,13 × 2,20 m. Florenca, Accademia.



18

miguelangelesco de la composición por ángulos vivos, y quizás rememora también el principio leonardesco de la individuación de un *afecto* o de un estado del sentimiento en un cierto movimiento físico. Ciertamente, es probable que, en las cuatro cabezas que forman un arco en torno al rostro del Cristo muerto, el artista haya querido manifestar cuatro momentos o variedades del dolor; pero el *pathos* no debe llegar a alterar lo *bello* que constituye el sentido universal de la apariencia. He aquí el motivo de esa frialdad que tan a menudo se ha reprochado a ésta y a otras obras de Rafael. Pero se trata de una objeción típicamente romántica, mientras que esta obra es el primer indicio, y quizás el programa, del llamado clasicismo de Rafael. Aunque el cuadro sea la suma de dos ideas distintas, un Descendimiento y un Desvanecimiento de la Virgen (Ragghianti), lo cierto es que el artista lo propone como una unidad, uniendo las dos partes mediante la gran figura del portador de la derecha que es, de hecho, la figura dominante y, al mismo tiempo, la menos expresiva de una particular *afección*. Es, más bien, una figura netamente «ideal», arcángel o *genio* encarnado, como sugiere su cabellera agitada por un viento que no afecta a las demás figuras. Es esta figura «ideal» en el centro la que domina las expresiones dolorosas de las otras y establece entre los dos episodios una unidad de tiempo y de lugar que puede ya refle-

jar la observancia de los principios de la *Poética* de Aristóteles, es decir, el que se convertirá en el texto fundamental de la estética del Cinquecento. Y, ¿acaso no es en la misma *Poética* donde se establece una neta distinción entre la historia como representación de lo particular y la poesía como expresión de lo universal? Así, si ésta es ya, en 1507, la orientación clásica de Rafael, no puede sorprendernos que, en 1508, fuera Bramante quien lo hiciera llamar a Roma, quizás también con la secreta intención de compensar la creciente influencia de Rafael en la Curia romana.

Por los mismos años, pero en un ámbito más limitado, el compromiso entre las posiciones antitéticas de Leonardo y Miguel Angel es intentado por FRA BARTOLOMEO (1475-1517), un dominico predicador del convento de San Marcos, que en su primera juventud había sido un ardiente seguidor de Savonarola y que se había formado como pintor con el ghirlandaiesco *Cosimo Rosselli*. Como un siglo antes Fra Angélico, también Fra Bartolomeo se plantea el programa de conservar una función y una finalidad religiosa para el arte. No renuncia al lenguaje pictórico corriente, que sabe familiar y grato al público culto, pero, desde el púlpito de su pintura, no puede dejar de tomar postura con respecto a los grandes hechos del momento. El suyo es un típico caso de «modernismo» tendente a



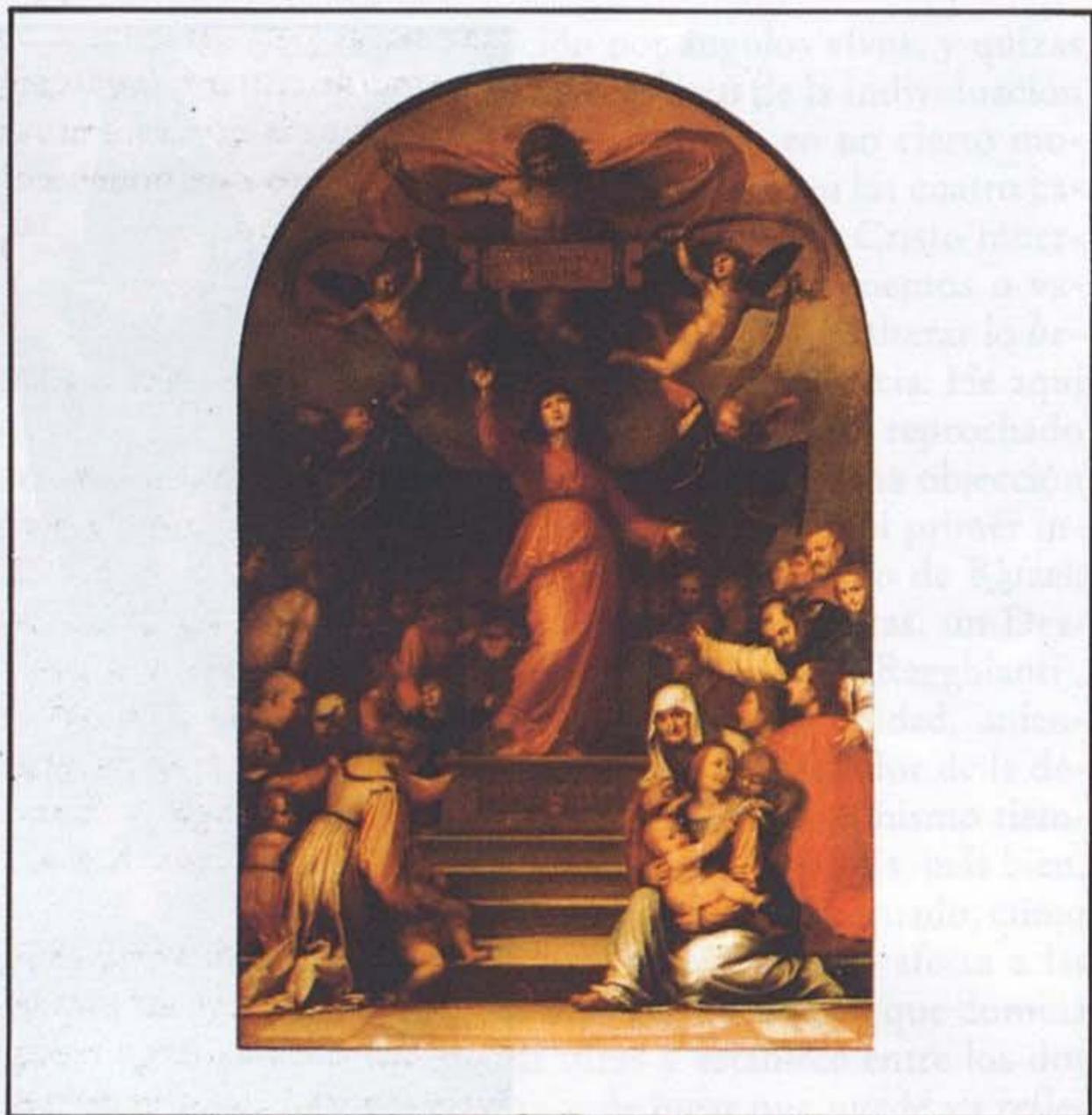
20. Fra Bartolomeo, *Virgen de la Misericordia* (1515). Lienzo, 3,30 x 2,22 m. Lucca, palacio Guinigi (de la Pinacoteca Nazionale).

fig. 19

renovar las formas conservando, sin embargo, la sustancia de la tradición. Desde su punto de vista, por lo demás, la ampliación del conocimiento de la naturaleza y la profundización del conocimiento del alma humana no podían sino reforzar la fe y resolverse en una mayor gloria de Dios.

En la *Visión de San Bernardo* (1504) recupera una composición de Filippino Lippi, pero, en lugar de un espacio restringido y atestado de cosas vistas con minuciosidad flamenca y agudeza florentina, abre detrás de las figuras un espacio lejano que se difumina en una vaporosa atmósfera. En ese cuadro de Filippino Lippi, la aparición daba un sentido de milagro a las cosas naturales; Fra Bartolomeo, por el contrario, pretende dar un sentido natural a la aparición milagrosa. *Sfumato* leonardesco y vigor plástico miguelangelesco sirven para dar a las figuras sagradas un carácter más imponente en el espacio, una mayor nobleza de actitudes, una monumentalidad, en fin, que trata de imponerse y conmover y que tiene, por ello, un sentido altamente retórico.

Cuando, en 1508, viaja a Venecia, Fra Bartolomeo no duda en apropiarse de las tonalidades cálidas del colorido de Giorgione y del joven Tiziano: es un elemento que, añadido a la monumentalidad, contribuye a hacer comunicativo y persuasivo el discurso y más sugestivas a sus Vírgenes imaginadas como es-



tatuas que milagrosamente cobran vida. Más tarde, en Roma reconocerá en seguida la extraordinaria fuerza demostrativa del discurso de Rafael, a quien ya había conocido en Florencia.

Aunque trata de establecer el acuerdo entre las grandes corrientes sobre el plano del compromiso y no sobre el de la confrontación dialéctica, la función histórica de Fra Bartolomeo es importante. En su oratoria sacra hay algo del ardor y de la vehemencia de Savonarola, y en ella se mezcla también por su audaz remisión a Leonardo y a Miguel Angel un sentimiento de la actualidad histórica y casi podríamos decir de orgullo por la supremacía espiritual florentina. Su religiosidad es auténtica, pero se traduce en actos de devoción más que en doc-tas demostraciones; más aún que la predicación, lo que está ver-daderamente en su ánimo es la plegaria coral. El dominico advierte en el ambiente el peligro de la religiosidad «interior», reducida a problema individual, e intuye que las disputas doctrinales no resolverán nada y que la única defensa será el culto de masas, en común. Por ello da a sus imágenes la máxima fuerza de sugestión: el cuadro ante el que reza el pueblo no es el objeto sino el instrumento del culto, como el sonido del órgano que induce a todos el mismo estado emocional, la misma disposición a la plegaria. Es algo que se da a los ojos pero que, a través de los ojos, actúa profundamente sobre el alma. En este sentido, la pintura de Fra Bartolomeo, que en sí misma es escasamente problemática, constituye una de las raíces del Mannerismo florentino, tendente, precisamente, a producir imágenes que quizás no deslumbren a los ojos con el espectáculo de la belleza pero que ponen en movimiento profundos mecanismos de la psique.

fig. 20

BRAMANTE Y RAFAEL EN ROMA

Tras abandonar Milán en 1499, cuando los franceses invanden la ciudad, Bramante se establece en Roma, ciudad a la que Miguel Angel retorna en 1505 y a la que llega Rafael en 1508. También Leonardo deja Florencia en 1506, pero Roma no le atrae; tras una nueva y prolongada estancia en Milán, realiza frecuentes estancias en Roma entre 1513 y 1516, pero permanece ajeno a la situación artística dominada por Bramante, Rafael y Miguel Angel; a fines de 1516 marcha a Francia, como huésped de Francisco I, y allí morirá en 1519, en el castillo de Amboise.

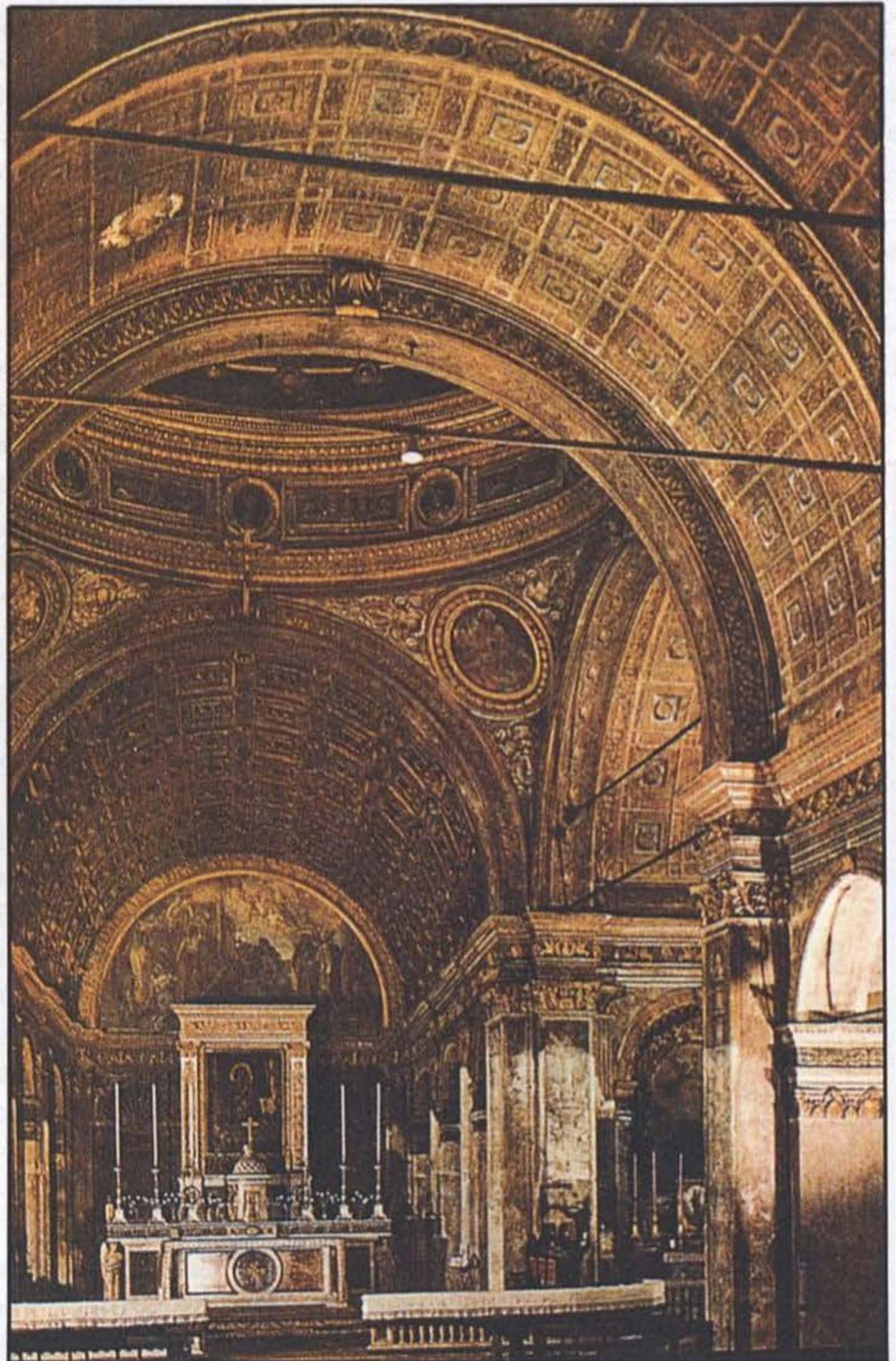
El que abre el breve ciclo del llamado Clasicismo romano es, pues, Bramante, un arquitecto ya de sesenta años, que había trabajado durante largo tiempo en Lombardía, en un ambiente de gustos tradicionales pero conmovido en los últimos años por

21. Donato Bramante (*Monte Asdrualdo, 1444-Roma, 1514*), Milán, iglesia de Santa Maria presso San Satiro, interior (en torno a 1480-1485).

22. Bramante, Roma, claustro de Santa Maria della Pace (1500-1504).

fig. 21

la presencia de Leonardo. La cultura clásica de Bramante se había formado en Urbino: la interpretación ilusionista y casi escenográfica que había dado Melozzo de la espacialidad teórica de Piero della Francesca es lo que constituye la base de su concepción del espacio. En principio, es sobre todo pintor, y como pintor concibe el espacio arquitectónico. En *Santa Maria presso San Satiro*, al no poder desarrollar la profundidad del coro, lo sustituye por una perspectiva en estuco, una mera imagen espacial. La representación visual equivale, para él, a la construcción real del espacio. La otra fuente de su humanismo es el clasicismo severo y arqueológico de Mantegna, mucho más inte-



resado en la figura que en la estructura de los monumentos, y, por tanto, en el objeto antiguo, en la imagen. En las edificaciones lombardas de Bramante la espacialidad arquitectónica es, sobre todo, un efecto visual: grandes masas, llenos y vacíos y, junto a ello, la decoración ficticia que hace vibrar la superficie al contacto con la atmósfera y la luz. Esta búsqueda de una espacialidad indefinida que escapa al sistema métrico de las proporciones se hace más intensa cuando Bramante conoce a Leonardo, en cuya pintura la profundidad sin límites se ve acompañada por la vibración impalpable de la luz y de la atmósfera así como pasando de la escala máxima a la mínima, la atención «cerca» a los aspectos particulares de las hierbas o de las piedras.

El giro del estilo de Bramante en Roma es menos acusado de lo que se ha creído: es el último y coherente desarrollo de su cultura humanista, aunque reavivada por el contacto directo con la Antigüedad. En Milán había adaptado su arquitectura a un ambiente tardogótico; en Roma quiere adaptarla a la que considera la verdadera forma histórica de la ciudad, tal y como podía deducirse de las ruinas y, naturalmente, de Vitruvio. Una vez más, el problema que se plantea es más de imagen que de estructura: la primera tarea es simplificar y depurar una imagen de la Antigüedad que ahora, ante los documentos auténticos, aparece como confusa e impura.

fig. 22 En el *claustró de Santa Maria della Pace*, primera obra ro-



23. Bramante, *Roma, tempietto de San Pietro in Montorio, exterior* (1502).

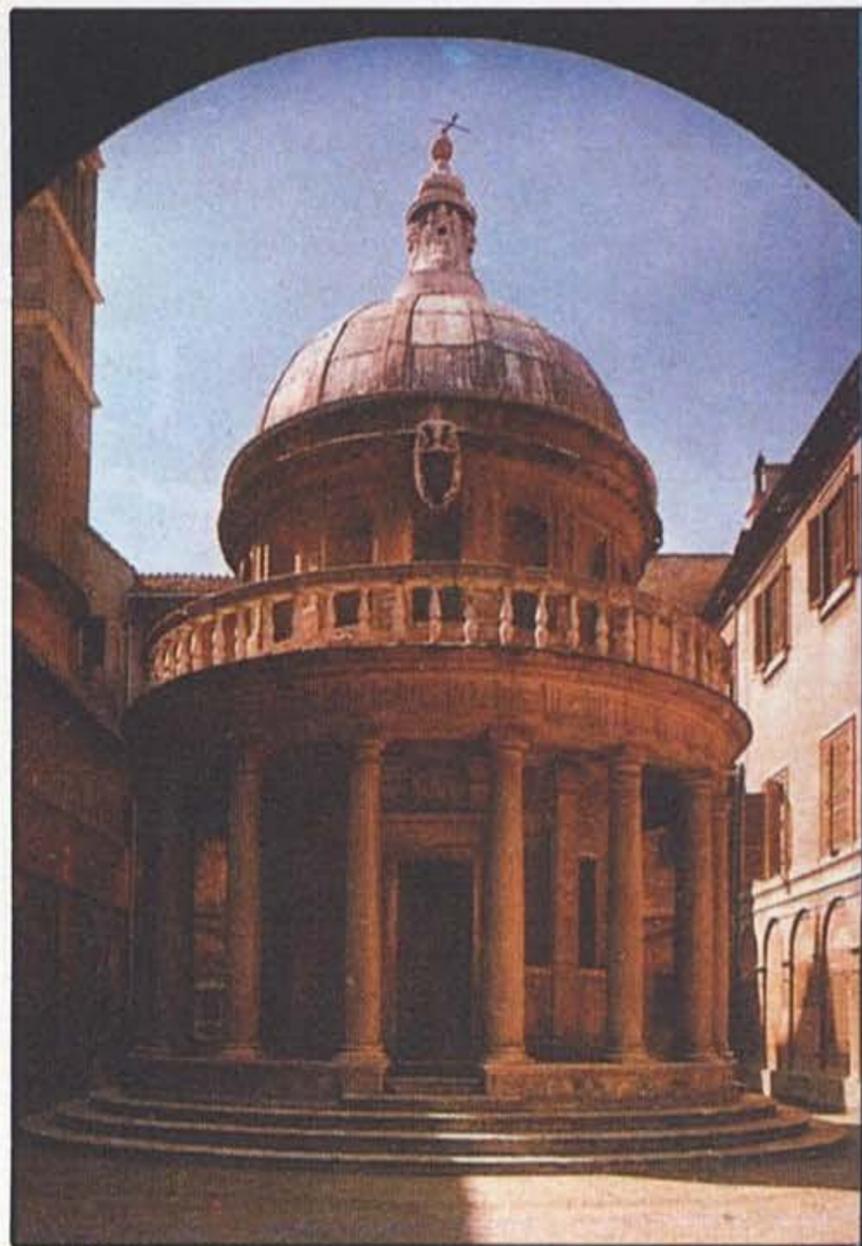
24. Rafael, *Desposorios de la Virgen* (1504), *detalle del templete*. Milán, Brera.

fig. 23

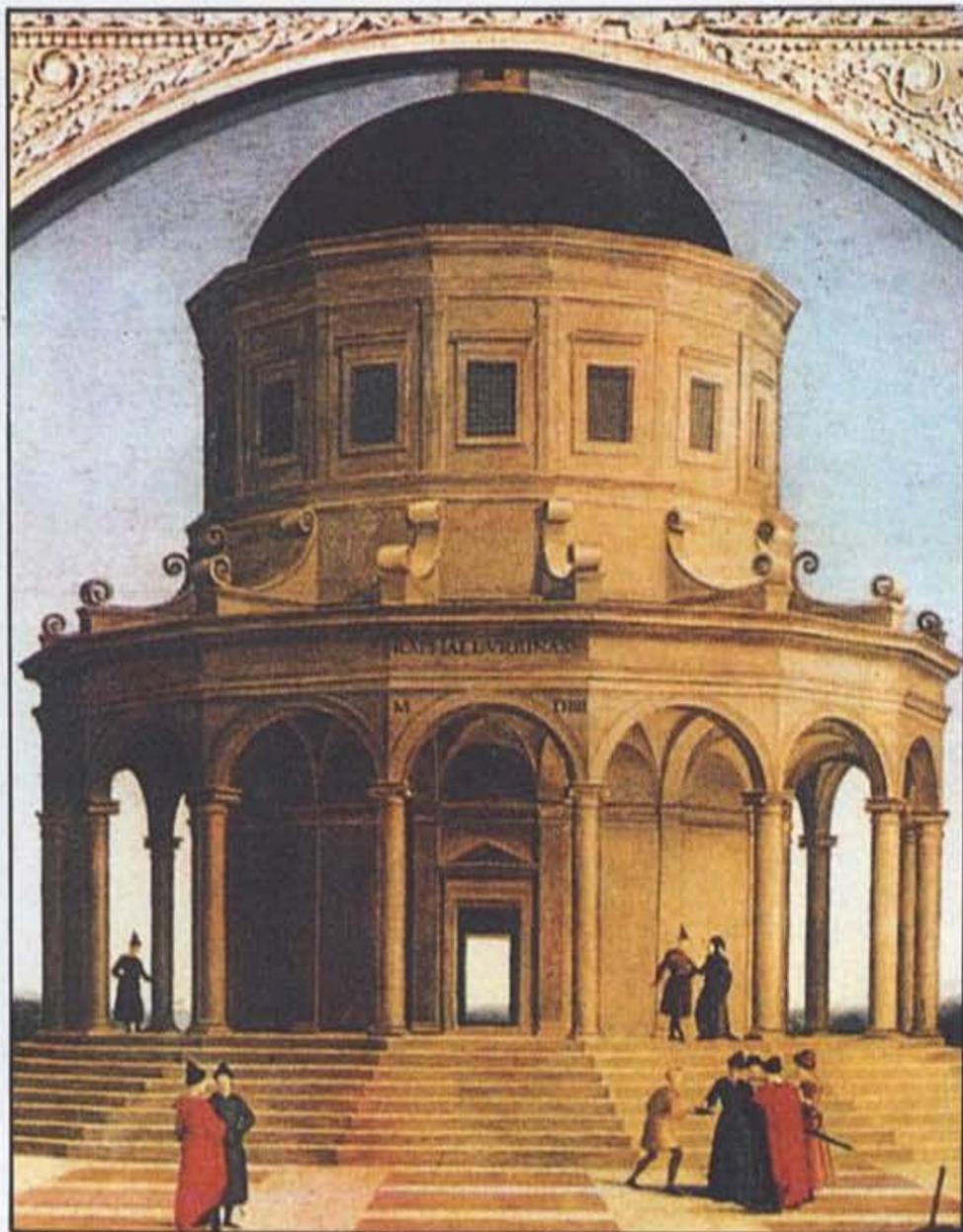
figs. 15, 24

mana, el vocabulario arquitectónico de Bramante es aún el de sus obras lombardas, pero la sintaxis del discurso es más cerrada. En contra de toda norma constructiva, no resiste la tentación de modular la relación de claroscuro entre los dos órdenes, colocando entre las pilastras del segundo, para reducir el efecto de profundidad de la loggia, una columnita que se asienta precisamente sobre el culmen de los arcos del primer orden. Con respecto a la identidad teórica entre estructura estática y forma plástica, se trataba de un absurdo, pero con respecto al equilibrio *visual* entre los efectos de claroscuro de los dos órdenes era algo necesario.

En el mismo período construye el *templete de San Pietro in Montorio*, muy similar al templo circular que Rafael pintaría dos años más tarde (en 1504) en los *Desposorios de la Virgen*. Dadas las dimensiones mínimas del edificio, no había problemas estáticos o constructivos. El *tempietto* tiene una razón histórico-conmemorativa, porque se alza en el lugar donde se creía que había sido crucificado San Pedro, y una razón simbólica, puesto que representa la iglesia fundada por Pedro. Para dar forma visible a una *idea* que tiene su fundamento y su prueba en la *historia*, Bramante reconstruye, basándose en la teoría (Vitruvio) y en la historia (las ruinas), el *tipo* del templo circular clásico. Indudablemente, trata de fijar un modelo, un canon, un



23



24

método, con vistas a una empresa que considera históricamente necesaria: la reconstrucción de la figura histórica de Roma como síntesis viva de la historia antigua y de la idea cristiana. El programa de una reconstrucción «histórica» de Roma viene, en efecto, claramente expuesto en un memorial para León X, redactado probablemente por Rafael con la colaboración de Bramante, o, en todo caso, siguiendo las ideas de éste. Desde luego, es de Bramante la idea de fijar, para dar uniformidad al urbanismo romano, ciertos *tipos* de edificios religiosos y civiles: la casa que construyó para sí mismo y que perteneció después a Rafael (una primera planta en almohadillado y una segunda con ventanas entre columnas geminadas) constituía también un modelo, un tipo adaptado tanto para una situación aislada como para su inserción en una calle (Förster). A su vez, el *tempietto* es el *tipo* o el modelo de base del edificio sagrado, y constituye, de hecho, el germen formal del proyecto que Bramante estudiará para la reconstrucción de San Pedro del Vaticano. El método que Bramante, deduciéndolo de Vitruvio, pone en práctica en la ideación del *tempietto* es el de la composición modular, es decir, el del desarrollo de una unidad formal dada (la columna) de modo tal que asegure la correlación entre los elementos individuales y el conjunto; un método, pues, que podía ser válido también a escala urbanística, como principio de relación entre el edificio singular y el conjunto urbano. De hecho, es evidente en el *tempietto* la progresión armónica de la forma plástica desde la columna al giro de las columnas, al cilindro de la capilla, a la balaustrada o a la cúpula semiesférica. Sin embargo, no se trata de una progresión puramente numérica, sino de concretas formas plásticas: lo que, de hecho, viene graduado mediante el principio del «módulo» es la variación del claroscuro desde los ágiles fustes de las columnas hasta la curvatura de la capilla, el libre juego de la balaustrada en el espacio atmosférico y la esfericidad de la cúpula. En efecto, el pequeño edificio está concebido en el centro del espacio «real», como queda demostrado por el profundo alféizar en perspectiva de las ventanas, que sugiere la concurrencia de los radios en el eje central: el templo está pensado como centro y sostén del espacio y del mundo. Quien se sitúe en este espacio ideal debe tener el sentido de su centralidad, es decir, no sólo de la convergencia en un punto sino también de la expansión a partir de ese mismo punto de la espacialidad infinita del mundo. Ya los escritores contemporáneos, como por ejemplo Serlio, se percataron de que, si los alféizares en perspectiva de las ventanas sugieren la convergencia del espacio en el núcleo plástico del edificio, en el interior el efecto de expansión espacial se obtiene mediante expedientes *ópticos* que hacen aparecer el vano más vasto y más alto de lo que realmente es. Desde este

fig. 26, b

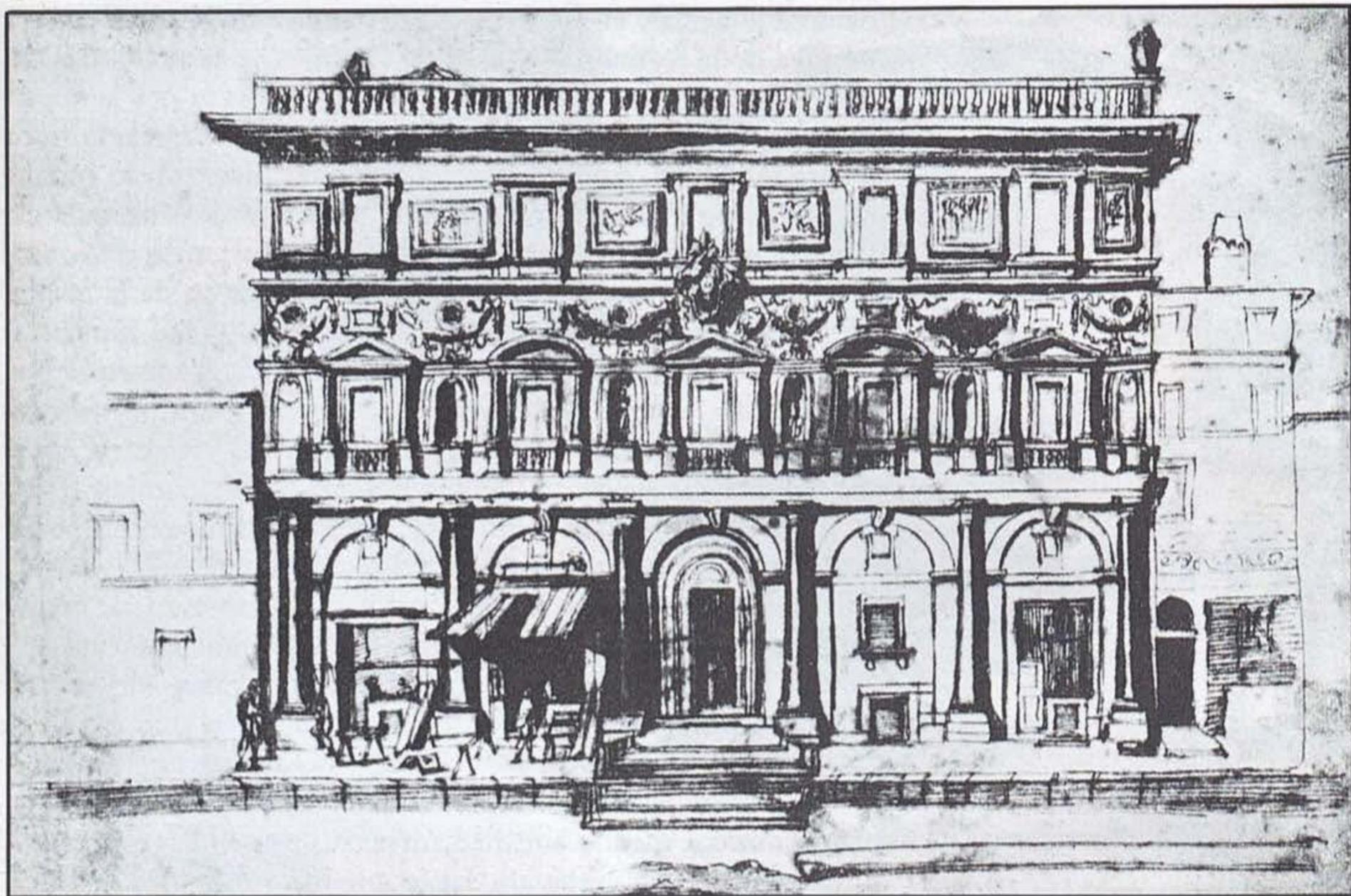


25. Atribuido al Parmigianino (1503-1540), copia del palacio Branconio dell'Aquila, de Rafael, terminado en 1520 y demolido en el siglo XVII. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

momento, la concepción arquitectónica de Bramante y la concepción pictórica de Rafael coinciden: ambas persiguen la representación total del espacio en la *figura* (la bella «naturaleza» o el «tipo» edilicio) a través de la modulación de líneas y superficies curvas como las uníocas que, pudiendo variar ilimitadamente sin perder su propia cualidad esencial, constituyen el único acuerdo posible entre las cosas en sí y el espacio que las comprende a todas.

El proyecto para la reconstrucción de San Pedro está relacionado con el del Mausoleo de Julio II encargado a Miguel Ángel. Este último debería levantarse sobre la tumba de San Pedro, en el centro de la basílica, bajo la cúpula. Es sabido que Miguel Ángel acusaría a Bramante de haber hecho imposible esta sistematización y haber retrasado, así, el proyecto del mausoleo, que, de hecho, sólo será realizado en 1545 y según un proyecto reducido con respecto al original. En realidad, Bramante en ningún momento se plantea proyectar un envoltorio arquitectónico para el mausoleo, sino un edificio que asuma en sí mismo el significado histórico-ideológico que debía presentar el «monumento» miguelangelesco.

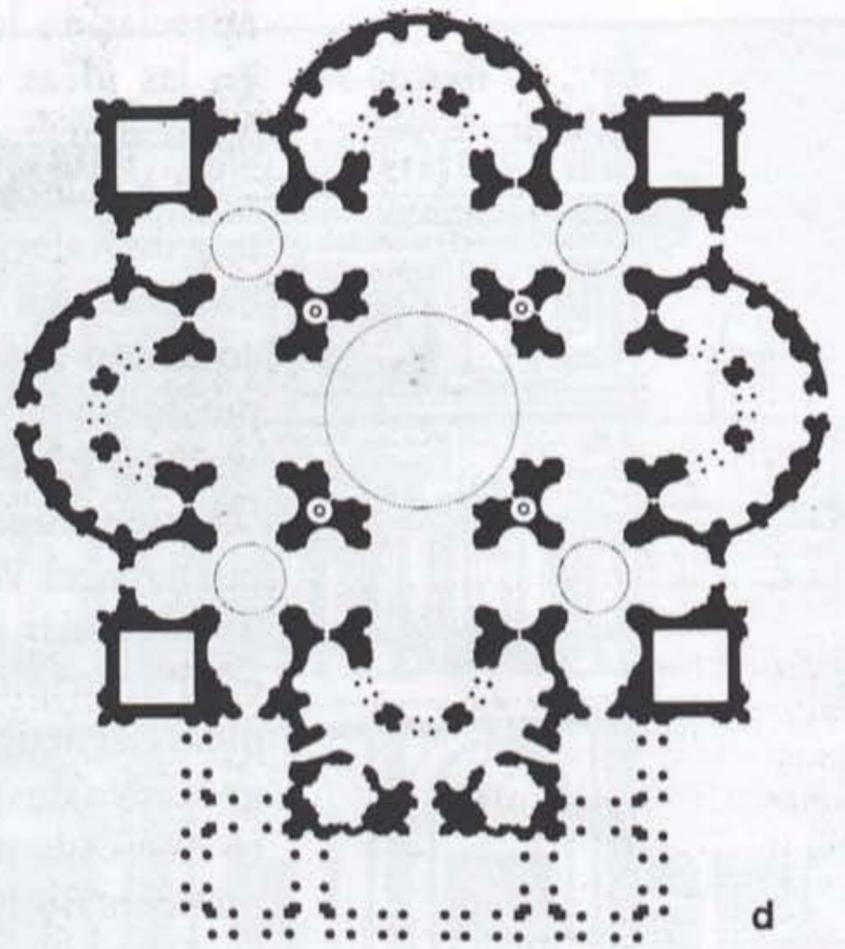
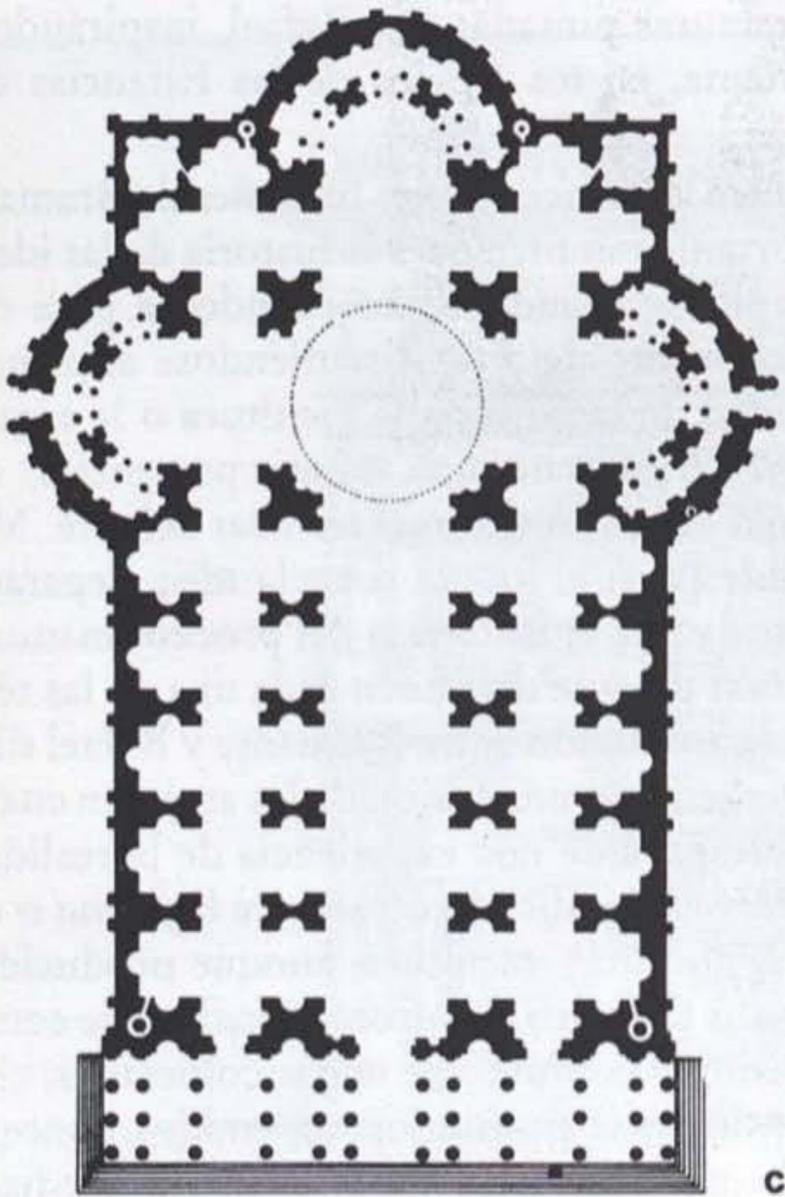
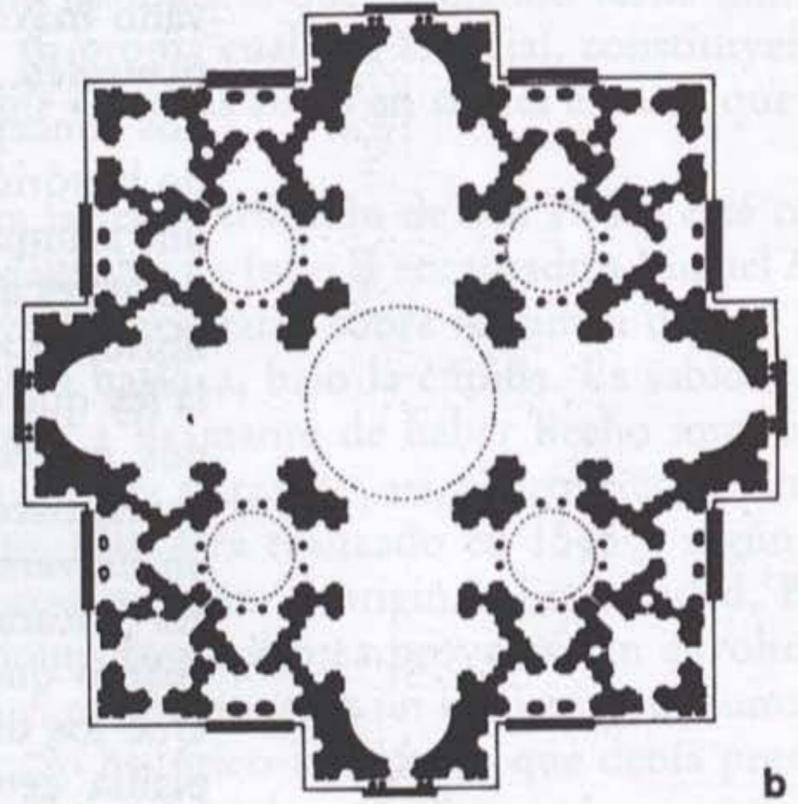
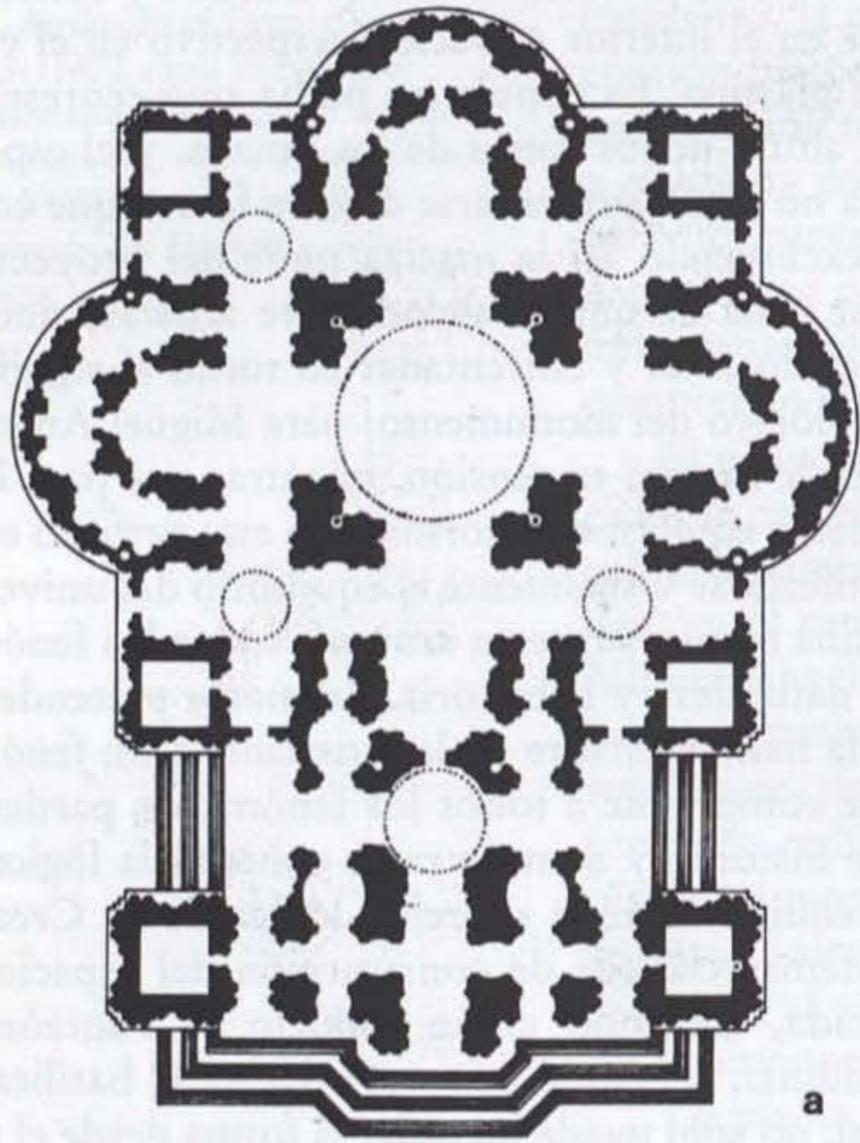
La planta ideada por Bramante es una cruz griega inscrita en un cuadrado, con un ábside en el extremo de cada lado y cuatro capillas cuadradas, con cúpula entre los brazos de la

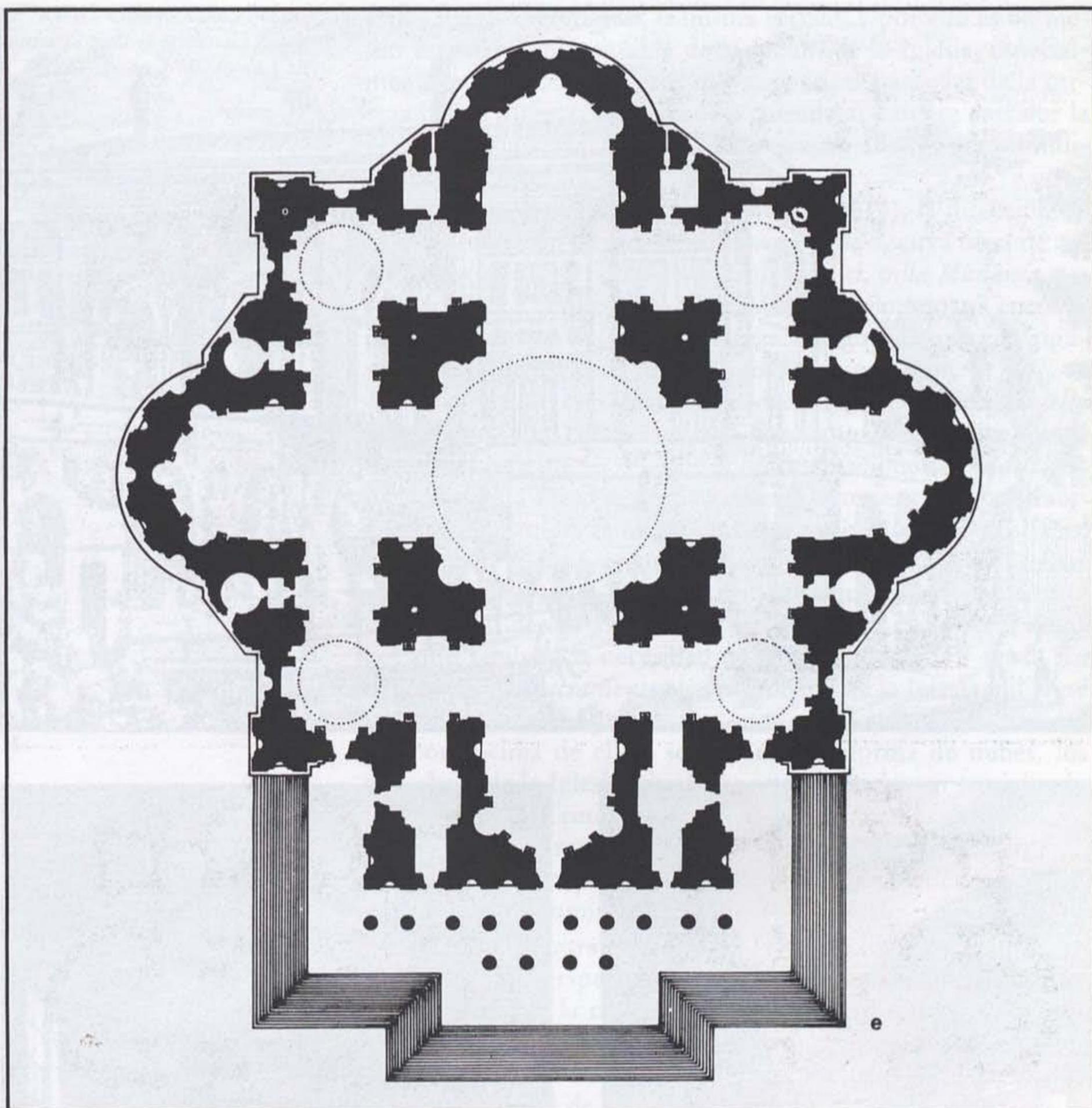


cruz. Un sistema, pues, perfectamente equilibrado y simétrico en el que lo que en el interior es vacío perspectivo en el exterior es volumen plástico. La cúpula no podía sino representar el desarrollo en altura de los vanos de los brazos, y el espacio situado bajo ésta no podía presentarse de otra forma que como vano máximo, excluyendo así la maciza mole del proyectado mausoleo. No se trata de una rivalidad entre artistas, sino de dos concepciones distintas y enfrentadas en torno al significado histórico-ideológico del monumento: para Miguel Ángel es una acumulación de fuerzas en tensión, mientras que para Bramante es un perfecto equilibrio de formas. En este perfecto equilibrio, debe manifestarse visualmente el equilibrio del universo, la ley que coordina en una suprema armonía todos los fenómenos, es decir, la naturaleza y la historia. Bramante pretende, en suma, hacer de la basílica-madre de la Cristiandad un *fenómeno* universal que comprende a todos los fenómenos particulares (naturaleza e historia) y demuestra su coherencia lógica en cuanto que dependientes de la suprema lógica de lo Creado. Une los dos sistemas clásicos de construcción del espacio: la planta centralizada, tomando como modelo al Panteón, y la planta longitudinal, tomando como modelo a la basílica de Constantino. Así, no sólo puede modular la forma desde el plano hasta la esfera (como Rafael), sino también obtener en el edificio toda la gama de variaciones luminosas, como se puede apreciar en las arquitecturas pintadas por Rafael, inspirándose en las ideas de Bramante, en los frescos de las Estancias del Vaticano.

figs. 30-34

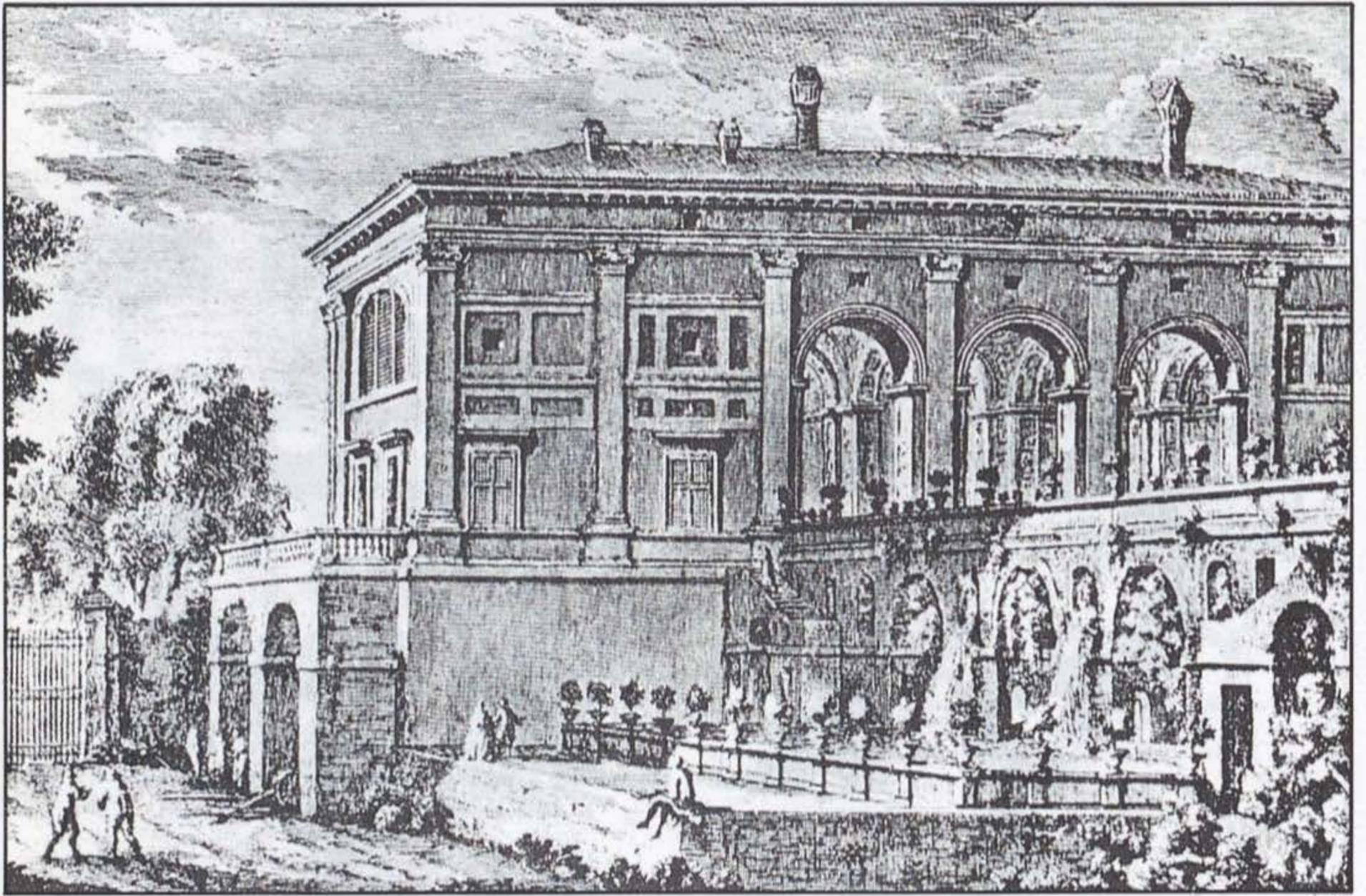
La coincidencia entre las concepciones formales de Bramante y de Rafael es importante también para la historia de las ideas estéticas. Es al principio del Cinquecento cuando se pasa del concepto de *artes* al concepto de *arte*, discutiéndose al principio sobre la superioridad de la pintura, la escultura o la arquitectura, y buscando posteriormente una síntesis por encima de las que ya aparecen sólo como las diversas *técnicas* del arte. Miguel Ángel ve esta síntesis en el *diseño* o en la *idea*, separada de cualquier particularidad de la materia o del proceso manual: es el principio *intelectual* del que dependen cada una de las técnicas particulares. De la asociación entre Bramante y Rafael surge la idea de una convergencia y una fusión de las artes, en cuanto que cada una es portadora de una experiencia de la realidad que contribuye a formar el significado o valor de la *forma* o de la visión: arquitectura, pintura y escultura, aunque producidas mediante procedimientos distintos, se ofrecen igualmente como imagen visual, esto es, como conjunto de masas coloreadas, claras y oscuras. Incluso los más profundos contenidos conceptuales encuentran su demostración en el arte, y ello no mediante argumentos lógicos sino *ad evidentiam*. El arte comunica a



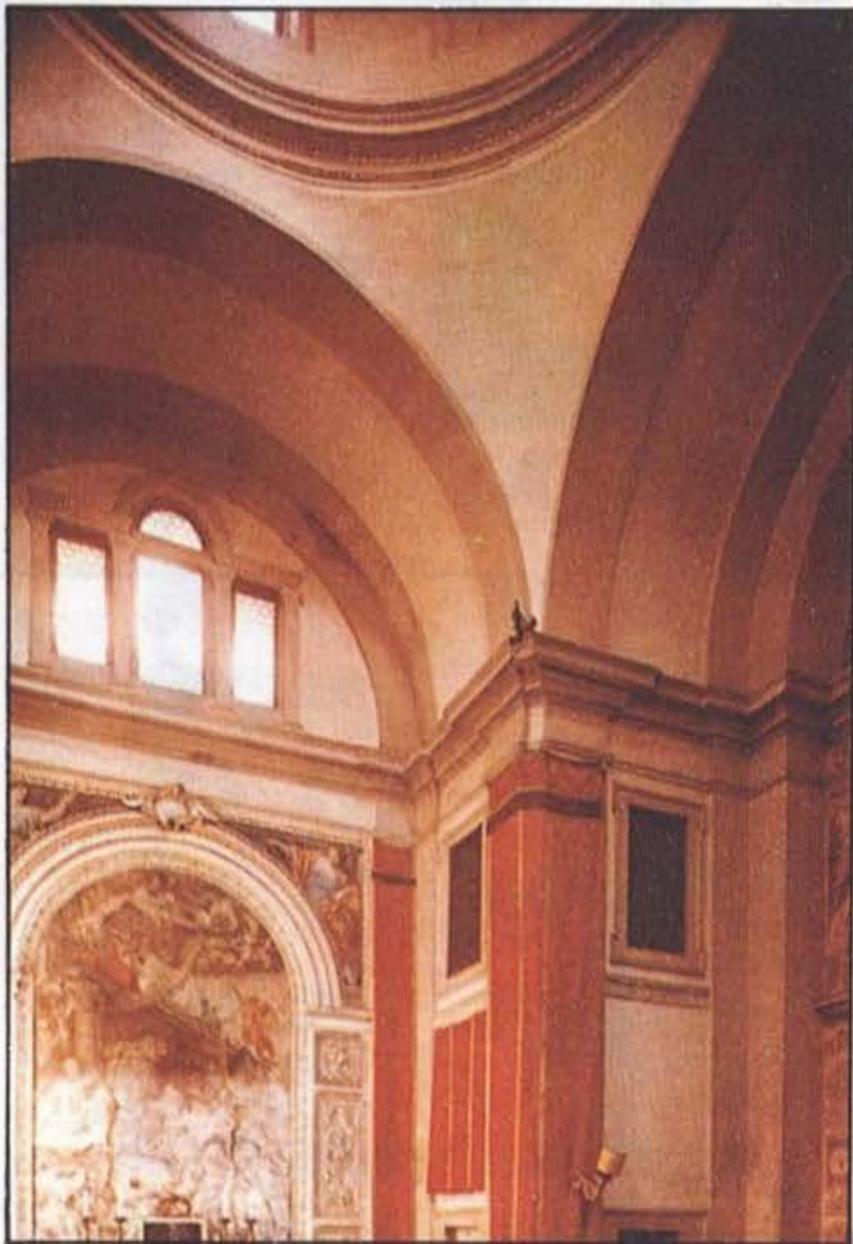


26. En 1506 Julio II encarga la reconstrucción de San Pedro a Bramante (el proyecto está documentado en una medalla de 1506); tras la muerte de Bramante en 1514, Rafael, Fra Giocondo y Giuliano da Sangallo son nombrados arquitectos de San Pedro, y se prefiere el proyecto de Rafael, al que se une en 1516 Antonio da Sangallo el Joven. Después de la muerte de Rafael en 1520, la dirección de las obras pasa a Antonio da Sangallo, a quien se une inmediatamente

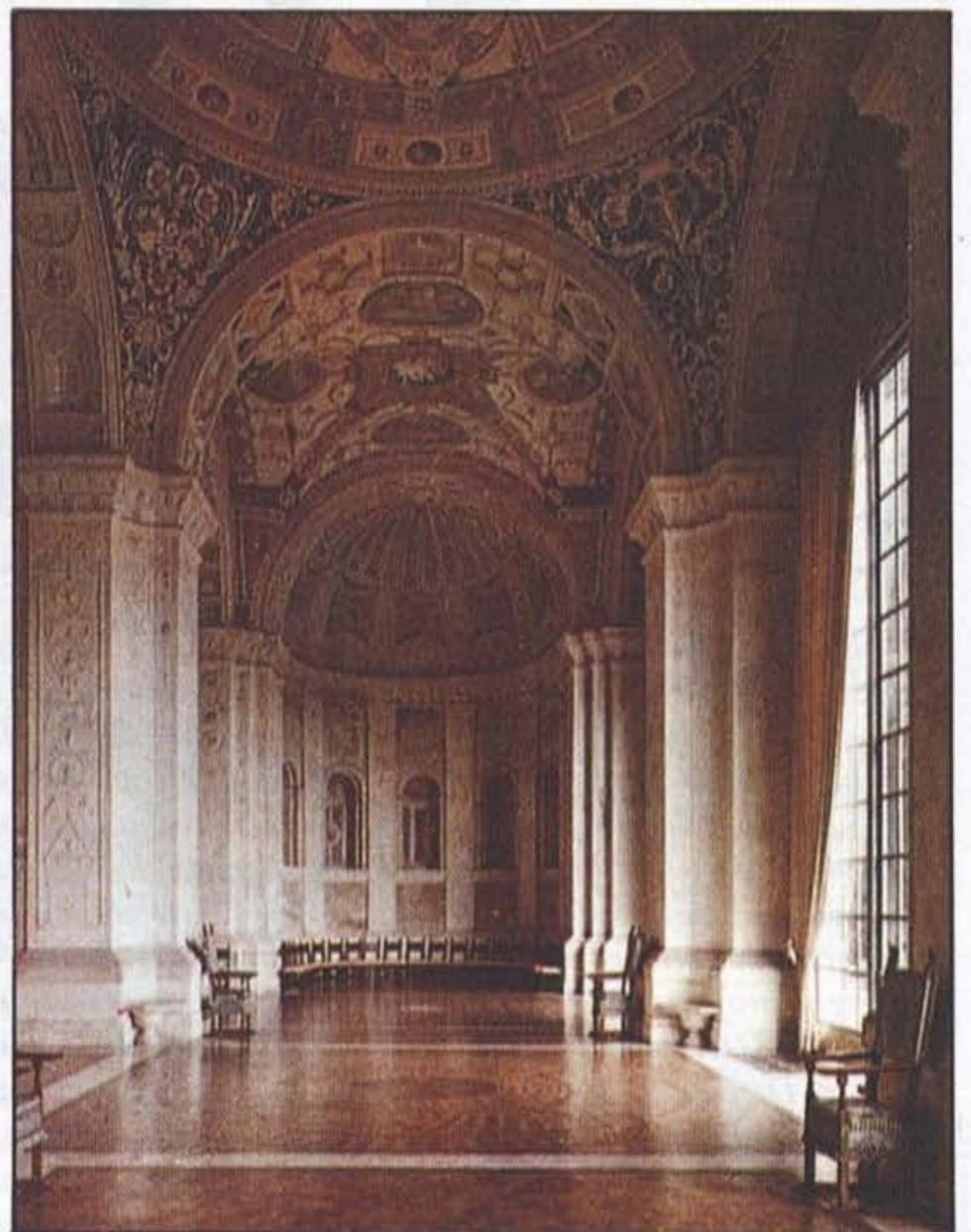
Baldassarre Peruzzi, nombrado en 1530 arquitecto de San Pedro. Tras la muerte de Peruzzi en 1536, Paulo III encarga en 1538 a Antonio da Sangallo la preparación de una maqueta de madera, terminada en 1546. Después de la muerte de Sangallo en 1546, Miguel Angel es nombrado oficialmente, el 1 de enero de 1547, arquitecto de la obra de San Pedro.
 a) proyecto de Antonio Sangallo;
 b) proyecto de Bramante;
 c) proyecto de Rafael; d) proyecto de Peruzzi; e) proyecto de Miguel Angel.



27



28



29

27. Rafael, *vista de villa Madama, construida para el cardenal Giulio de' Medici; de un grabado de Vasi (1710-1782).*

28. Rafael, *Roma, Sant'Eligio degli Orefioi, interior; comenzada en 1509 y terminada después de la muerte de Rafael por Baldassarre Peruzzi.*

29. Rafael, *Roma, villa Madama, interior de la galería; en 1520 ya estaba construida, cuando se iniciaba la decoración.*

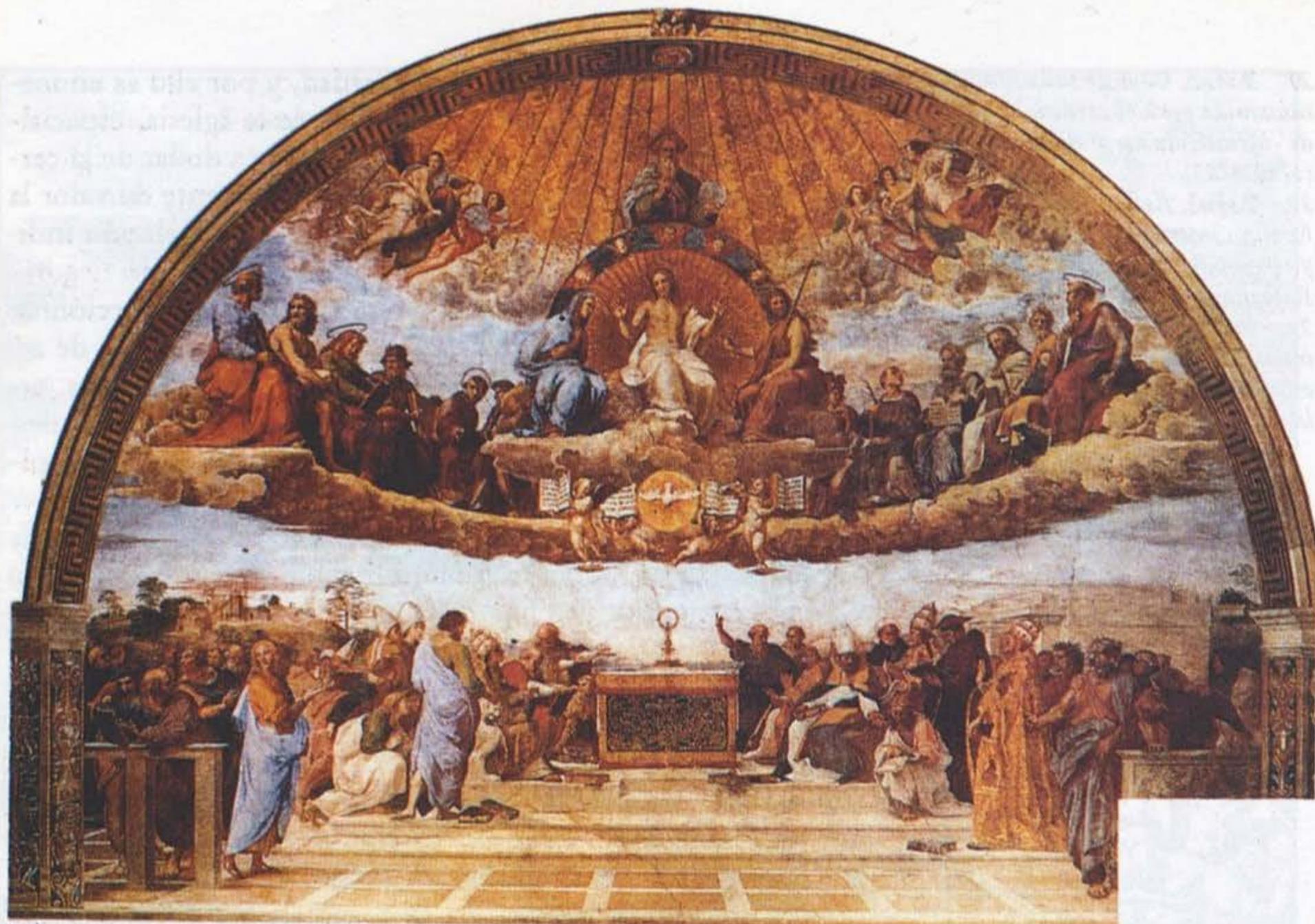
figs. 30-31

todos, del mismo modo, la misma verdad, y por ello es un medio esencial e insustituible de la acción de la Iglesia, especialmente en un momento en el que se comienza a dudar de la certeza de los dogmas y se tiende a considerar carente de valor la revelación universal (la creación) respecto a la revelación individual (la gracia).

Después de la muerte de Bramante (1514), la dirección de la reconstrucción de San Pedro pasa a Rafael, cuya obra de arquitecto (iglesia de *Sant'Eligio degli Orefici, villa Madama, capilla Chigi* en la iglesia de Santa Maria del Popolo) se encuentra totalmente en la línea bramantesca, pero con una más rigurosa exclusión de cualquier ilusionismo espacial.

El contenido conceptual de la decoración de la *Stanza della Segnatura* (1508-1511) fue fijado por algún docto teólogo de la Curia romana. Las dos grandes representaciones de la *Escuela de Atenas* y la *Disputa del Sacramento* demuestran la continuidad ideal entre pensamiento antiguo y pensamiento cristiano; las pinturas de los lunetos, con las alegorías de lo Bello (el *Parnaso*) y del Bien (las *Virtudes*), no sólo muestran cómo de esta continuidad deriva todo lo que es bueno y es bello en el mundo, sino también la necesidad de ambos valores por igual. En la *Disputa del Sacramento*, los personajes de la Iglesia militante forman dos alas en perspectiva en torno al altar del Sacramento; por encima de ellos, sobre una plataforma de nubes, los miembros de la Iglesia triunfante están sentados en semicírculo alrededor de la Trinidad; más arriba aún, en un círculo más estrecho entre los rayos de luz, un coro de ángeles. El plano del suelo es un pavimento en perspectiva; más allá de las figuras, un paisaje se difumina entre la luz del cielo.

No se encuentra el sentido de la aparición, del milagro. El pavimento en perspectiva, según las leyes «normales» de la visión, indica que la revelación es perfectamente lógica, y la razón y la doctrina no pueden dejar de confirmarla. Los hombres doctos de la tierra meditan y discuten; sólo en el cielo aparece la seguridad de la verdad contemplada. Pero el espacio, el horizonte, son los mismos, y no hay separación entre cielo físico y empíreo. La imagen de este espacio universal se construye y se equilibra como un arquitectura bramantesca, como el patio del Belvedere, cuyas alas en perspectiva concluían, con rampas de escaleras, en la abierta y luminosa cavidad de una exedra. También en la pintura de Rafael, aún en su unidad perfecta, se encuentran dos perspectivas: los doctos que discuten forman dos alas oblicuas que tienden a un punto del horizonte que es también el «punto» de la disputa, el ostensorio sobre el altar. Es la tensión suscitada por el símbolo lo que debe ser explicado. En la parte superior todo es manifiesto: los padres forman una exedra en torno a las figuras de Cristo, la Virgen y



30



31

30. Rafael, *La disputa del Sacramento* (1509). Fresco, 7,70 m. en la base. Vaticano, Stanza della Segnatura.

31. Rafael, *La escuela de Atenas* (1509-1510). Fresco, 7,70 m. de base. Vaticano, Stanza della Segnatura.

fig. 31

San Juan, y constituyen como la cornisa que separa la concavidad de la bóveda de un ábside. Finalmente, la revelación adquiere «naturalmente» la forma arquitectónica de la iglesia, como para demostrar que entre la Iglesia como institución y la iglesia como realidad constructiva no hay diferencia, ya que la segunda verifica de modo total a la primera. Nada de alegórico, por tanto; no hay trasvase de significados del concepto a la imagen: la imagen es también el concepto.

La *Escuela de Atenas* representa a la sabiduría antigua. No hay paisaje, porque la naturaleza es revelación; hay una solemne arquitectura, porque la sabiduría antigua es, en su totalidad, una construcción del pensamiento humano. Las personas son concebidas a escala de la arquitectura, monumentales. Hay sólo una perspectiva, a lo largo de un eje central: es la perspectiva racional, que corresponde a la «lógica» que, no siendo revelación, es la única guía de este pensamiento. Sin embargo, se sugieren las perspectivas de los cuerpos laterales: el esquema de este espacio, que debe plantearse como absoluto equilibrio de valores, es un esquema en cruz, como el San Pedro de Bramante. Y pretende ser un edificio «renacido», del mismo modo que la sabiduría de los pensadores de la Antigüedad se ha visto «renacida» a través del pensamiento y de la doctrina cristiana.

En la *Escuela de Atenas* aparecen muchos datos nuevos con respecto a la *Disputa del Sacramento*, pintada anteriormente. El espacio arquitectónico, aunque inmenso, se encuentra siempre limitado por las superficies de las paredes y las bóvedas, que constituyen obstáculos sólidos a la incidencia de la luz, que tiene fuentes bien definidas. El claro y el oscuro se hacen más intensos, más fuerte la modulación de las formas y, en consecuencia, más marcados e individualizados los movimientos de las figuras. Además, puesto que no hay una presencia divina manifiesta, las figuras humanas se agrandan; cada una de ellas se distingue por la grandiosidad de su actitud y lo incisivo de su gesto. Los ecos leonardescos que eran aún visibles en la *Disputa* se alejan ahora y se deja sentir con más fuerza la proximidad de Miguel Ángel. Pero Miguel Ángel contrae el espacio para acrecentar la potencia de las figuras, mientras que Rafael engrandece las figuras proporcionalmente al espacio arquitectónico y, por tanto, compensa y reduce a equilibrio la tensión miguelangelesca.

figs. 32-34

fig. 32

Siguen inmediatamente en el tiempo (1511-1514) los frescos de la *Stanza de Heliodoro*. La bóveda de la Capilla Sixtina ha sido ya realizada, y Rafael no puede dejar de tomar una postura con respecto a Miguel Ángel. La *Expulsión de Heliodoro del Templo* es una representación dramática, sacudida por una rapidísima corriente de movimiento: las figuras se ven empujadas hacia los lados, mientras que en el centro aparece el vacío



32

de una perspectiva en anteojo que corre derecha al horizonte. Rafael quiere emular el ímpetu del *pathos* miguelangelesco, pero también mantener la distancia y la objetividad de la representación. A la izquierda, Julio II entra con su corte a admirar el fresco apenas terminado; la acción tiene, por tanto, dos tiempos distintos, y es un *cuadro dentro del cuadro*. Ello basta para hacerla pasar del plano de la representación al de la *ficción*, al del espectáculo teatral. No es un límite ni un expediente. Rafael reafirma, así, contra la concepción miguelangelesca de la historia como tragedia en acto, su concepción de la historia como *exemplum*: la misma rápida perspectiva que acelera el movimiento de las figuras pone en relación directa al Papa en primer plano con el sacerdote orante del fondo. El movimiento de los personajes está unido por un ritmo rápido pero perfectamente medido, como si cada uno de ellos se moviese según un trazado prescrito, una coreografía. Las luces que irrumpen desde la parte superior, repitiéndose en forma de remolinos sobre las curvas de las cúpulas, son admirables efectos de iluminación escénica. Todas las figuras *ejecutan* su propio gesto con la precisión técnica de una figura de danza: cuanto más rápido es el ritmo, mayor es la destreza. Observese al joven (casi un «genio» clásico) que corre hacia el grupo de la derecha con el látigo alzado: su cuerpo se alinea, en la carrera, con el eje de la

32. Rafael, *Expulsión de Heliodoro del templo* (1511-1512). Fresco, 7,50 m. en la base. Vaticano, Stanza de Heliodoro.

33. Rafael, *La Misa de Bolsena* (1512). Fresco, 6,60 m. en la base. Vaticano, Stanza de Heliodoro.

perspectiva arquitectónica, y su manto hinchado por el viento recupera el movimiento en forma de torbellino de los reflejos de luz de las cúpulas.

La ficción escénica no es revelación, sino imaginación, y esta imaginación no es mera fantasía sino una reconstrucción histórica que el artista organiza. Al desdoblamiento del plano (representación-ficción) corresponde otro desdoblamiento en el interior mismo de la imagen: junto con el gesto se presenta el esquema o la sigla del gesto, junto con el movimiento el mecanismo del movimiento, junto con la luz el artificio de la iluminación y junto con la expresión de los rostros su justificación psicológica e incluso la categoría de los sentimientos expresados.

fig. 33

En la *Misa de Bolsena* la composición aparece netamente dividida en dos partes: a la derecha, el acontecimiento, y a la izquierda el Papa en oración y su corte. No es un milagro que sucede, sino un milagro que se repite ante el Papa como testigo. También los personajes presentes, a la izquierda, repiten como si fueran actores sus gestos admirativos o demostrativos. Si la reconstrucción histórica sigue siendo una proyección ima-



fig. 34

vig. vol. I, fig. 253

fig. 33

ginaria del pasado, la repetición ritual del hecho se sitúa en el presente: la arquitectura a la antigua, que indica siempre un tiempo remoto, no es sino un fondo. El espacio «actual» es la masa oscura de un coro de madera, cinquecentista, que relaciona las dos partes de la representación; bajo él, las figuras realmente *presentes* se destacan por un vivaz contraste de colores, del mismo modo que, en la parte baja, invirtiendo la relación, destacan sobre la superficie del mármol blanco de la escalinata. El color, como iluminación, es un factor escénico esencial. Se ha hablado, en relación con esta pintura, de una influencia del colorismo veneciano a través de Sebastiano del Piombo, recién llegado a Roma, del mismo modo que se ha hablado de luminismo a propósito de la *Liberación de San Pedro*. Con mayor exactitud se ha visto (Brizio) en este reavivado colorismo rafaelesco un eco recuperado de Piero della Francesca. En efecto, si la *Misa de Bolsena* constituye la repetición en el presente de un hecho pasado, la *Liberación de San Pedro* es un puro acontecimiento y como tal tiene una sola dimensión, en el presente. Pero la contemporaneidad o la presencia del hecho, incluso si se presenta con extremada intensidad de color y de luz, no destruye la forma: es precisamente lo que había demostrado Piero en el *Sueño de Constantino*, precedente lejano pero cierto de la *Liberación de San Pedro*. Así pues, color y luz son forma, aunque posean una raíz histórica menos profunda o menos clásica. En la *Liberación* la masa cuadrada de la cárcel resalta sobre un cielo nocturno, en medio de la luz lunar que se filtra por entre las nubes desgarradas; la luz del ángel llena el vacío cúbico de la prisión, cuyo plano frontal viene definido por la precisa geometría del enrejado; la repentina iluminación pone de relieve, mediante una neta contraposición de planos, las formas cuadradas de las armaduras. Igual que en el *Sueño de Constantino*, de Piero della Francesca: salvo que aquí la forma geométrica es, a un tiempo, sumaria y esencial. Es la revelación de una *forma* constante en una *imagen* instantánea: los dos tiempos de lo antiguo y lo presente, que antes se unían a través de un largo arco de tiempo, se funden aquí en una visión que conmociona simultáneamente, como un fulgor, a los sentidos y al intelecto. Por la misma razón, en la *Misa de Bolsena* las figuras del Papa y de la guardia noble no son personajes contemporáneos insertos en el contexto de la figuración histórica, sino verdaderos y propios retratos inmediatos. ¿Cómo se explica que Rafael, el maestro de la forma «universal», haya sido un gran retratista, teniendo en cuenta que el retrato debe captar, necesariamente, una fisonomía particular? En sus retratos del período florentino, Rafael hacía entrar los rasgos particulares del modelo en el esquema geométrico de una forma universal, el espacio, señalando todas las fases y momentos de este trasvase. En los re-

35. Rafael, retrato de mujer conocido como la Velata (en torno a 1516). Oleo sobre tabla, 85 × 64 cm. Florencia, Galería Palatina.



35

figs. 35

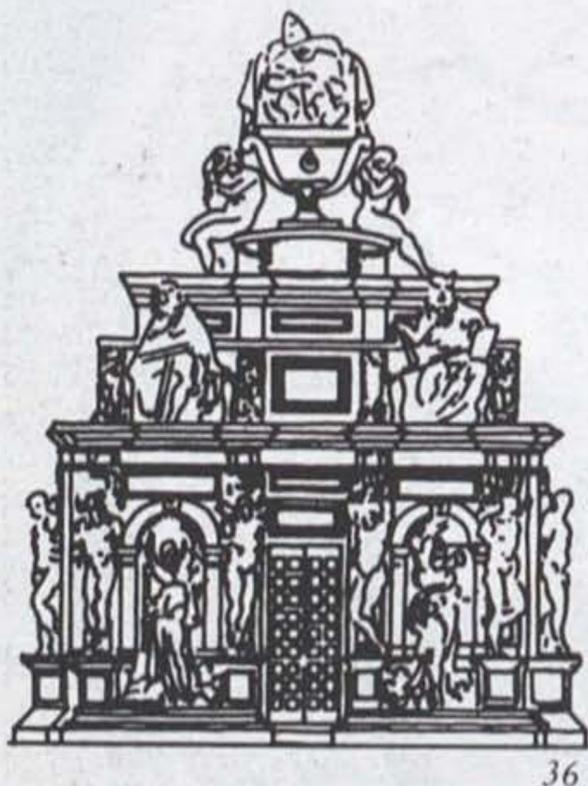
tratos del período romano, en cambio, las fases se superponen. Comparese la *Donna Velata* (en torno a 1516) con el retrato de *Magdalena Doni* (alrededor de 1506): no hay ya paisaje, y un fondo oscuro y unido se extiende tras la figura como una cortina; la figura se pone, así, en relación con el espacio que tiene ante sí, con el que la mira. El raso blanco y oro de la amplia manga aflora en el plano-límite del cuadro, y casi se sale de él para recoger la luz y volverla a enviar, reflejada, al rostro, donde se funde con la levísima penumbra del velo. También aquí los volúmenes de la manga, profundamente modelados, se resuelven en el arco de los hombros y en la forma regular de la cabeza, y sólo unos pocos y breves acentos caracterizan a la per-

sona. Y, sin embargo, tenemos la sensación de la viva presencia de la joven, la certeza de que el retrato guarda la similitud. De hecho, la imagen ideal se lee, como por transparencia, bajo la imagen real: el volumen plástico de la manga se aprecia a través de los reflejos del raso y la forma regular del pecho y del rostro a través de la cálida veladura que da esplendor a la piel. No hay ya un remitirse desde lo particular a lo universal, ni tampoco un descender desde éste a aquél: el *bello ideal* se revela plenamente a través de la apariencia de lo real. Nada más erroneo que ver en el arte de Rafael un proceso idealizador: tiende, por el contrario, a demostrar que lo ideal está en lo real, que cualquier apariencia ocasional descubre, por *transparencia*, la forma ideal. Es un clamoroso acto de fe en el valor de la apariencia y de la imagen, precisamente en el mismo momento en que se trata de negarlo, y sin una distinción de partida entre ficción y realidad, entre imaginación y razón. Pero es también un acto de fe en la unidad e integridad del ser, en contra del dualismo entre materia y espíritu que Miguel Angel exaspera.

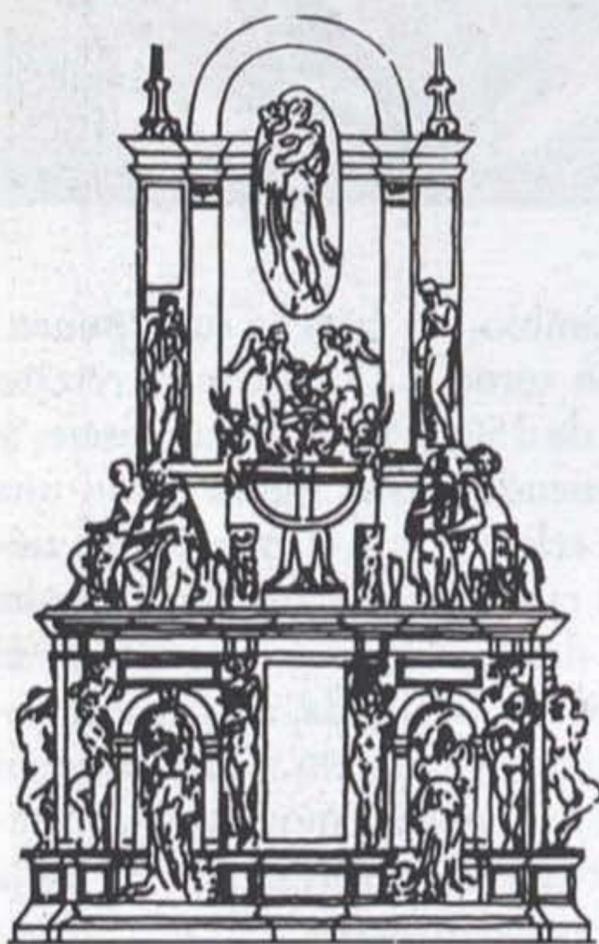
MIGUEL ÁNGEL EN ROMA

Cuando se dice que Miguel Angel es un genio no sólo se expresa una apreciación sobre su arte sino que también se formula un juicio histórico. Genio, en el pensamiento del Cinquecento, es una fuerza extranatural (angelical o demoniaca) que actúa sobre el espíritu humano; es lo que en la época romántica se llamará la «inspiración». Leonardo es un formidable «ingenio», pero no es, en este sentido, un «genio» porque toda su obra insiste sobre el ámbito de la experiencia y del conocimiento; Miguel Angel, por contra, sí lo es, porque su obra se ve inspirada y animada por una fuerza que se diría sobrenatural y que la hace nacer desde lo profundo y tender al sublime, a la trascendencia pura.

El mensaje que el artista siente llegarle de Dios es individual; para oírlo debe encerrarse en la soledad y en la meditación. En la historia del arte Miguel Angel es el primer caso de artista aislado, casi enfrentado al mundo que lo rodea y ante el cual se siente extraño y hostil. Rafael vive en Roma como un príncipe, entre una corte de discípulos y admiradores; su estudio es un organismo complejo y activísimo, en el que un selecto grupo de colaboradores diversamente especializados ejecuta, elabora, desarrolla y aplica los diseños del maestro. Miguel Angel, en cambio, vive solo y pobremente, a pesar de las riquezas que acumula, soberbio con los demás y perpetuamente descontento consigo mismo; asediado, especialmente en su vejez, por la ansiedad de la muerte y de la salvación. «No tengo amigos



36



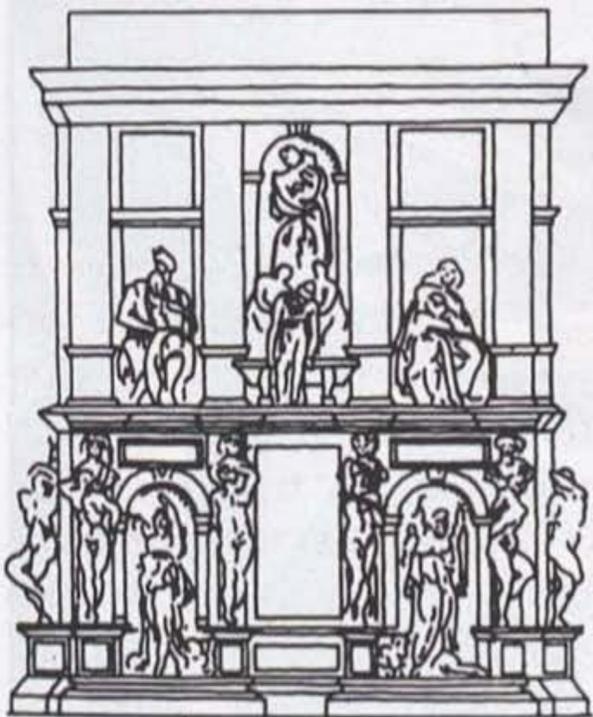
37

36-39. Esquemas compositivos de la tumba de Julio II de Miguel Angel, dibujados por Denise Fossard según la reconstrucción de De Tolnay (1951): 36, versión de 1505; 37, versión de 1513; 38, versión de 1516; 39, versión de 1532.

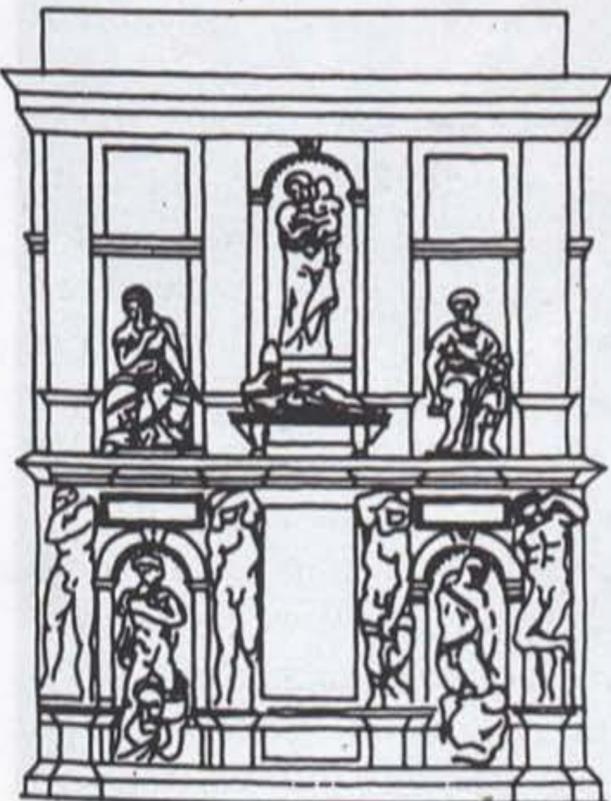
40. Miguel Angel, tumba de Julio II (1542-1545). Roma, iglesia de San Pietro in Vincoli. La estatua de Moisés, en mármol, de 2,35 m. de altura, fue comenzada en 1513; las de Raquel (1,97 m. de altura) y Lia (2,09), son de 1542-1545.

y no los quiero», escribe a su hermano; ni siquiera tiene colaboradores y discípulos, y afronta por sí solo empresas gigantes. Un solo gran afecto por Vittoria Colonna: una relación puramente espiritual que influye profundamente en su vida religiosa.

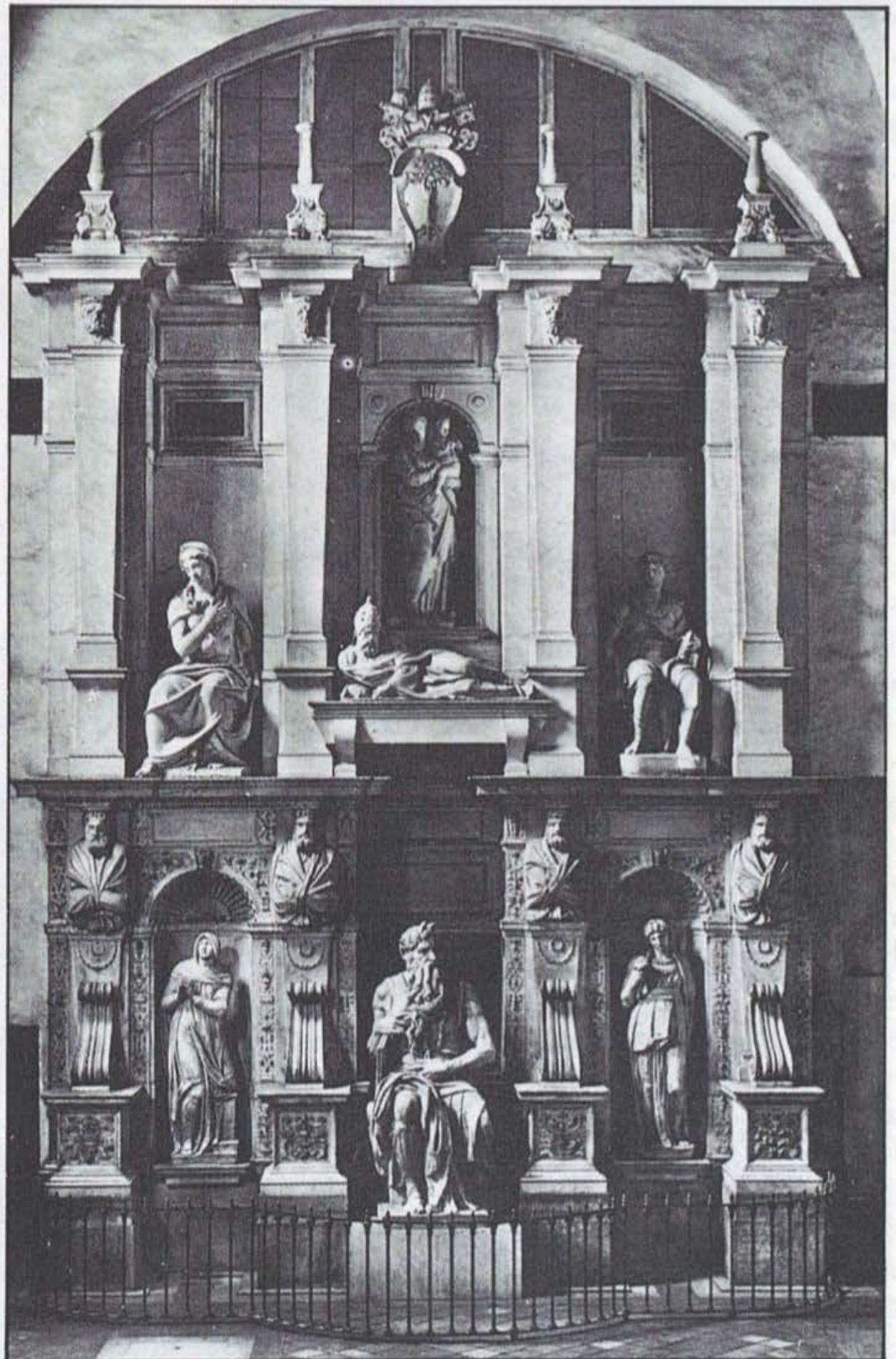
Escultor, pintor, arquitecto (y poeta), persigue durante toda su vida un arte que sea la síntesis de las técnicas particulares y que, superándolas, realice el puro diseño, la idea. Aunque presente períodos o ciclos bien definidos, toda la obra de Miguel Angel aparece encadenada: cualquiera de sus obras recupera, reelabora y supera la experiencia de la precedente. Por primera



38



39



40

55



41. Miguel Angel, *Bóveda de la Capilla Sixtina* (1508-1512); realizada en cuatro tiempos distintos, según De Tolnay. Fresco, 13 × 36 m. Vaticano, Capilla Sixtina.

vez, el arte se identifica con la existencia misma del artista: como la existencia, es una experiencia que no se puede considerar completa más que con el completarse de la existencia, con la muerte. Por ello la idea de la muerte está presente en toda su obra. El sentimiento y la inquietud de lo inacabado tienen también una causa directa: la obra en la que el artista quería expresarse a sí mismo de modo total, la tumba de Julio II, nunca fue terminada. Durante más de treinta años las vicisitudes que conoce este proyecto constituyen la tragedia de su vida. Había ideado la tumba en 1505 como el «monumento» clásico de la Cristiandad, síntesis de arquitectura y escultura, fusión entre lo «heroico» antiguo y lo «espiritual» cristiano, expresión del poder ejercido sobre el mundo y de la sublimación del alma en Dios, pero también del ciclo histórico que, abierto por Pedro en la época del Imperio romano, culmina en el imperio espiritual, en la autoridad que Julio II ha asegurado a la Iglesia. El Papa se entusiasmó con el proyecto pero, por diversos motivos, retrasó su realización (a causa de «la envidia de Bramante y de Rafael de Urbino», escribe Miguel Angel); después de su muerte, durante las complicadas negociaciones con los herederos, el proyecto fue varias veces modificado o totalmente rehecho, hasta que el artista cansado, ya casi viejo, absorbido por otros problemas, se resignó a la solución mínima del sepulcro que se puede ver en la iglesia de San Pietro in Vincoli y en cuyo centro se encuentra la estatua de Moisés que el artista había ideado, y en buena parte ejecutado, muchos años antes para el mausoleo de San Pedro.

fig. 41

Miguel Angel acepta, contra su voluntad, el encargo de decorar con frescos la bóveda de la Capilla Sixtina, que Julio II le confía en 1508; será él mismo, sin embargo, quien sustituya el programa que le había sido dado por el mucho más complejo, tanto temática como figurativamente, de la actual decoración. Por primera vez la concepción doctrinal es del artista, y por primera vez también la arquitectura pintada no es sólo marco sino parte integrante de la obra, con un significado propio; por primera vez todos los elementos figurativos se funden en una deliberada síntesis de arquitectura, pintura y escultura. El distinto tamaño de las figuras en los recuadros de la parte superior de la bóveda demuestra que el artista no busca una unidad perspectiva ni un efecto ilusionista; probablemente, ni siquiera tenía en principio un proyecto completo, y la obra fue *creciendo* al precisarse el concepto durante la realización del trabajo.

La arquitectura no se limita a ser un mero encuadramiento de la superficie, sino que encadena la bóveda con una sucesión de arcos, al mismo tiempo que, con los pronunciados salientes de las nervaduras, establece diversos niveles de profundidad en



42



43

42. Miguel Angel, *Ezequiel* (1510), detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

43. Miguel Angel, *Sibila de Delfos* (1509); detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

44. Miguel Angel, *La creación de los astros* (1511); detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

45. Miguel Angel, *El diluvio universal* (1508-1509); detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

figs. 42, 43

figs. 44-47

fig. 11

la inserción de las figuras. Se tiene la sensación de un empuje hacia lo alto, porque la faja con los *Profetas* y las *Sibilas* parece una prolongación de los muros laterales; pero, por encima, el espacio no se ahonda sino que se contrae en la estrechez de los arcos transversales. Miguel Angel se propone dar una estructura arquitectónica al vano de la capilla, pero, en lugar de desarrollarla desde abajo con un sistema de pies derechos, la impone desde arriba haciendo de la bóveda, del cielo, la determinante del espacio arquitectónico. Y el cielo no es aquí un espacio infinito más allá del horizonte terreno, sino una construcción doctrinal, el lugar ideal de la génesis de las ideas y del principio de la historia. Está sostenido por los *Profetas* y las *Sibilas*, que representan los momentos de la intuición de lo divino. Los *Desnudos* sobre los plintos no ven el cielo, al que vuelven la espalda, pero, en la agitación que les anima, intuyen su presencia: son «genios» y, probablemente (como los desnudos del *tondo Doni*), representan al mundo pagano. Al pintar, en la parte superior de la bóveda, las historias del Génesis, Miguel Angel invierte el orden cronológico: comienza con la *Embriaguez de Noé* para llegar a la imagen solitaria del Ser Supremo, pero sigue un orden ideal porque lo divino «aparece primero esbozado en la forma imperfecta del hombre prisionero de su cuerpo (Noé) para ir progresivamente asumiendo una forma



44



45

59

46. Miguel Angel, *El sacrificio de Noé (1509)*; detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

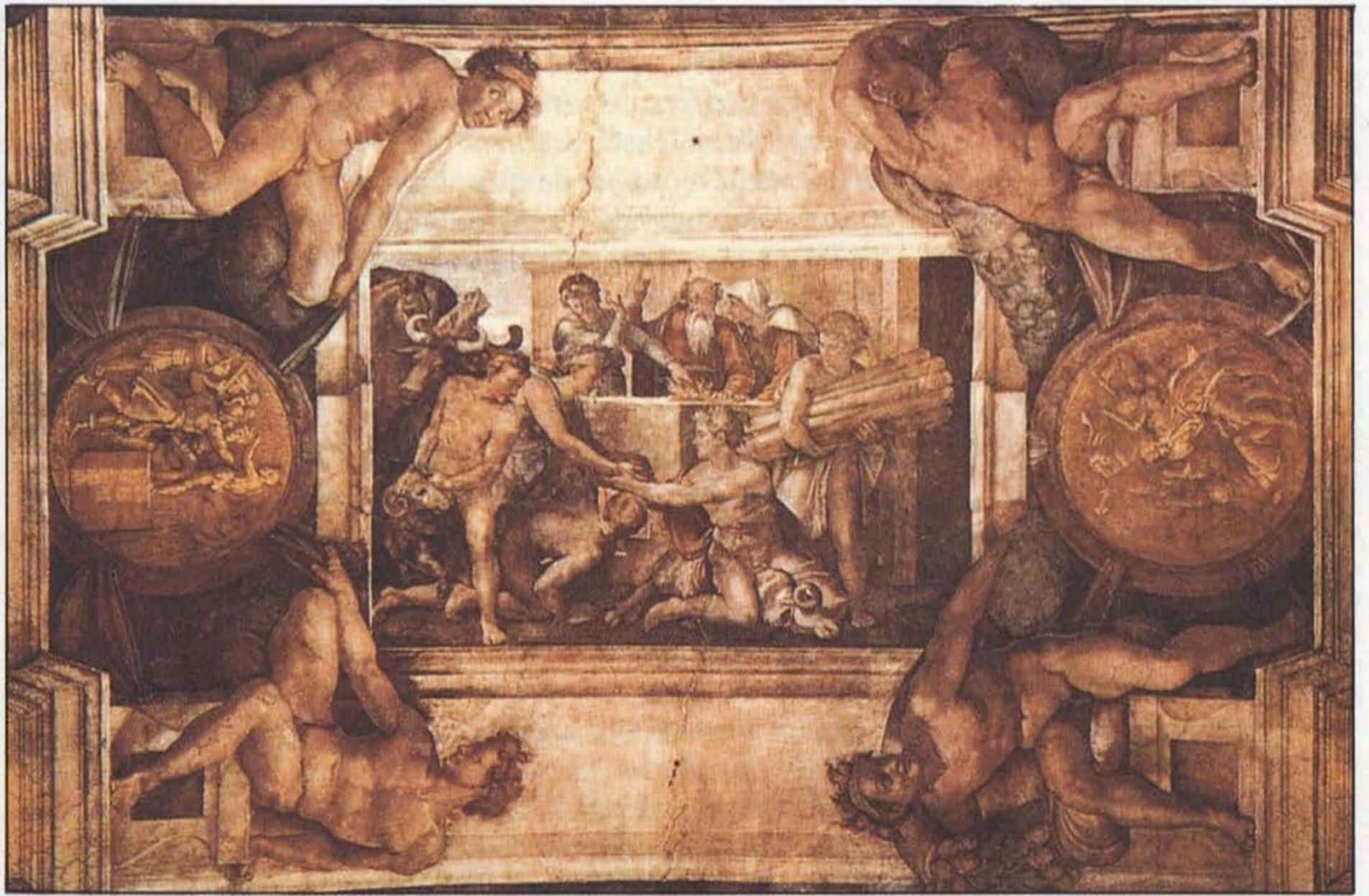
47. Miguel Angel, *El pecado original y la Expulsión del Paraíso Terrenal (1509-1510)*; detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

figs. 45, 47

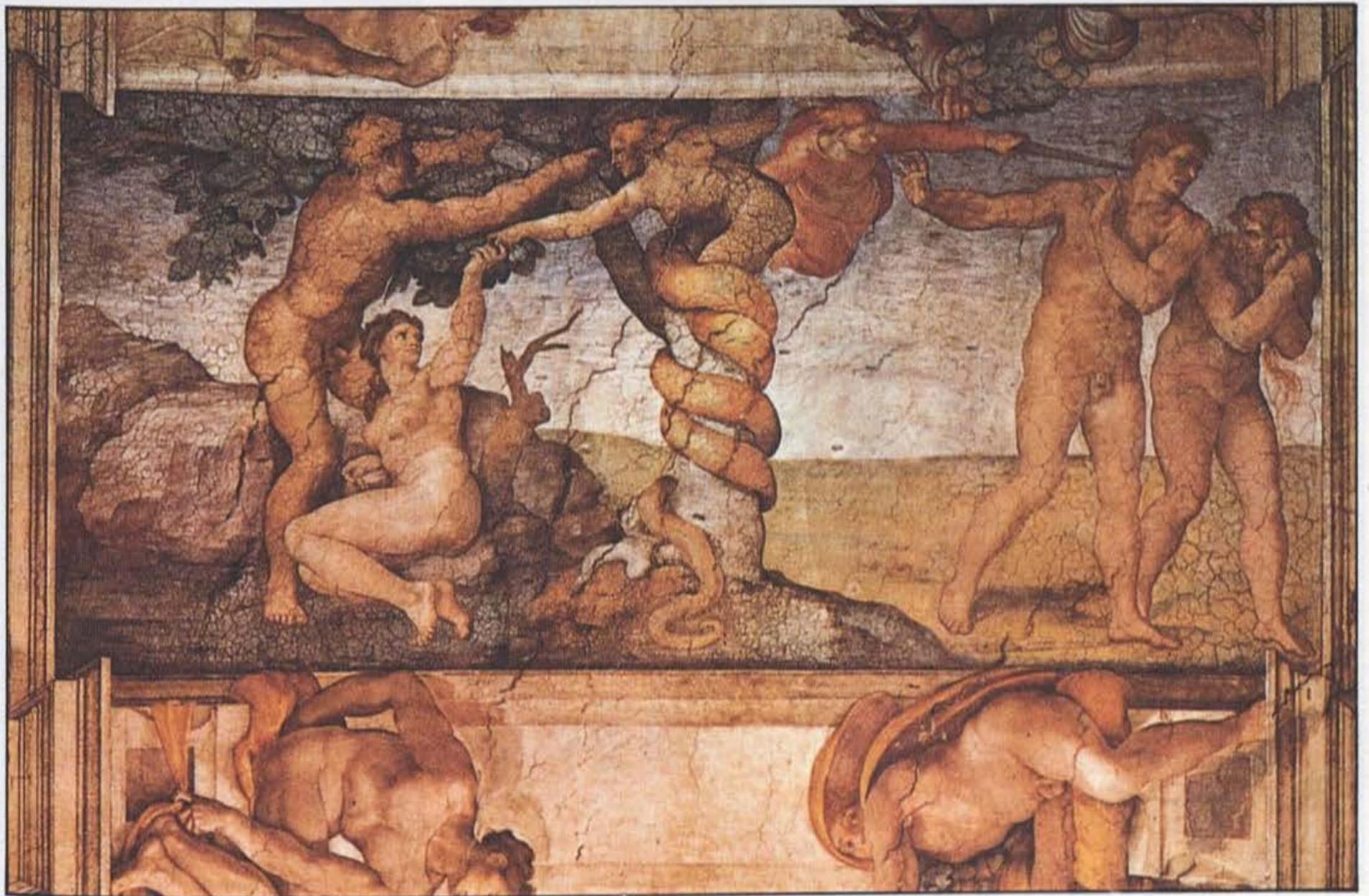
cada vez más perfecta hasta llegar a ser un ser cósmico» (Tolnay). «Al sentido bíblico de su obra —señala el mismo Tolnay— quiere superponer un nuevo significado, una interpretación platónica del Génesis.» En efecto, es neoplatónica la idea del ascenso del alma hasta la intuición de lo divino desde los dos fundamentos doctrinales del pensamiento hebraico y el pensamiento cristiano.

La antítesis con respecto a los frescos que, en esos mismos años y para el mismo Pontífice, pintaba Rafael es evidente. Para Rafael, humanidad y naturaleza reflejan por igual la *forma mentis* del Dios creador; para Miguel Angel, la naturaleza no existe, o es adversa, como en el *Diluvio*, o insidiosa, como en el *Pecado*. La creación misma es un acto violento y lacerante: separa la luz de las tinieblas, la tierra de las aguas. Al hombre (*Creación de Adán*) Dios le comunica su propio poder creativo: sólo el hombre, decía Ficino, puede decidir acerca de su propia naturaleza. El *bello* como forma única e inmutable no existe para Miguel Angel: de las más de trescientas figuras de la bóveda no puede deducirse un canon. Están todas ellas en actitud de realizar un movimiento que requiere un esfuerzo, pero que no es acción, no tiene una finalidad. Tienden simplemente a contrastar el peso físico de las masas, a transformar la gravedad en empuje. Naturalmente, tales movimientos determinan fuertes contrastes de partes entrantes y salientes, iluminadas y en la sombra. Pero, para evitar una justificación «natural», no hay una condición uniforme de la luz: cada figura tiene la condición de luz que determina con su propio escorzo, y este último no inserta a la figura en un espacio común, sino que la encierra en una envoltura espacial propia, la aísla.

Lo antiguo no es ya lo «clásico», sino lo «sublime». Es antiguo todo lo que precede al cristianismo histórico; la humanidad antigua y «heroica» es sublime porque, no disponiendo de la revelación sino sólo de una oscura inspiración divina, se ha visto obligada a luchar y a salvarse por sí misma. No es, pues, una humanidad feliz, sino trágica, como trágica es la soledad de Dios en el espacio vacío del mundo aún no creado. «Sublime» es justamente esta toma de conciencia sin o contra el mundo: una suprema grandeza que se paga con la suprema desesperación. *Noé ebrio* es un gran Dios fluvial, la imagen de la fuerza impotente; los hijos son «genios»; la cuba o la figura del mismo Noé plantando las vides son temas geórgicos. Es también una *mitografía*, como las de Piero di Cosimo, y en las figuras desnudas se siente el recuerdo de Pollaiolo. Puesto que la dimensión es aún la dimensión clásica del mito, la figuración viene concebida como un relieve: un primer plano con las figuras salientes, un plano de fondo sobre el que se recorta y se perfila la figura de Noé cavando la tierra, y una unión perspectiva (la



46



47

61

48. Miguel Angel, *El esclavo moribundo*, comenzado en 1513 para la segunda versión de la tumba de Julio II. Mármol, 2,29 m. de altura. París, Louvre.

49. Miguel Angel, *Esclavo rebelde*, comenzado en 1513 para la segunda versión de la tumba de Julio II. Mármol, 2,15 m. de altura. París, Louvre.

50. Miguel Angel, *Prisionero*, realizado, según De Tolnay, para la quinta versión de la tumba de Julio II entre 1534 y 1536. Mármol, 2,48 de altura. Florencia, Accademia.

51. Miguel Angel, dibujo para la fachada de San Lorenzo, que le fue encargada en 1516 por el cardenal Giulio de' Medici; el encargo le fue retirado en 1520. Sanguina y lápiz negro, 13,8 x 18 cm. Florencia, casa Buonarrotti.

fig. 47

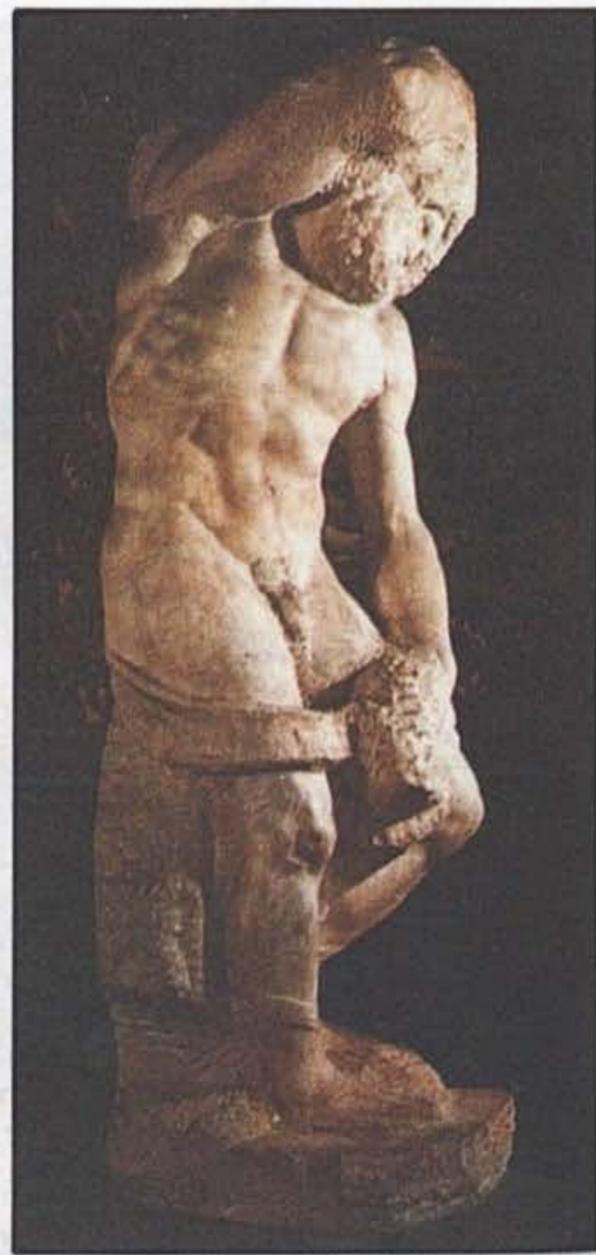
cuba, el umbral de la cabaña) entre ambos planos. Lo mismo que en el relieve, el resalte plástico de la forma viene dado por la fuerza incisiva de los contornos, más que por el ligero claroscuro. También el *Sacrificio de Noé* está compuesto, como un bajorrelieve, a base de planos paralelos, la distancia entre los cuales viene sugerida por el volumen en escorzo del altar cúbico. Pero ya en el *Diluvio* el mito se desvanece y emerge el tema heroico de la humanidad sola contra la ira de los elementos desencadenados por la indignación divina. No hay ya un espacio unitario, sino una cantidad de fragmentos inconexos correspondientes a otros tantos grupos o núcleos de figuras apretadas. El ritmo es truncado, hecho de violentos desgarrros entre pausas dominadas por la tonalidad lívida y uniforme del gris de las aguas y del cielo. En los grupos, la intensidad no pertenece sólo a la línea, sino también al claroscuro que se densifica, a los colores que se separan con notas estridentes, deliberadamente disonantes. Miguel Angel no busca la unidad o la fusión, sino el choque y la contradicción de los valores, no el equilibrio sino la brusca disociación, casi la recíproca negación entre las figuras y la naturaleza. Encontramos la última huella de la naturaleza en el árbol del *Pecado* a la izquierda; pero, al otro lado, tras las figuras de los expulsados, el horizonte es plano y desolado, un desierto. El pecado ha roto la unión entre el hom-



48



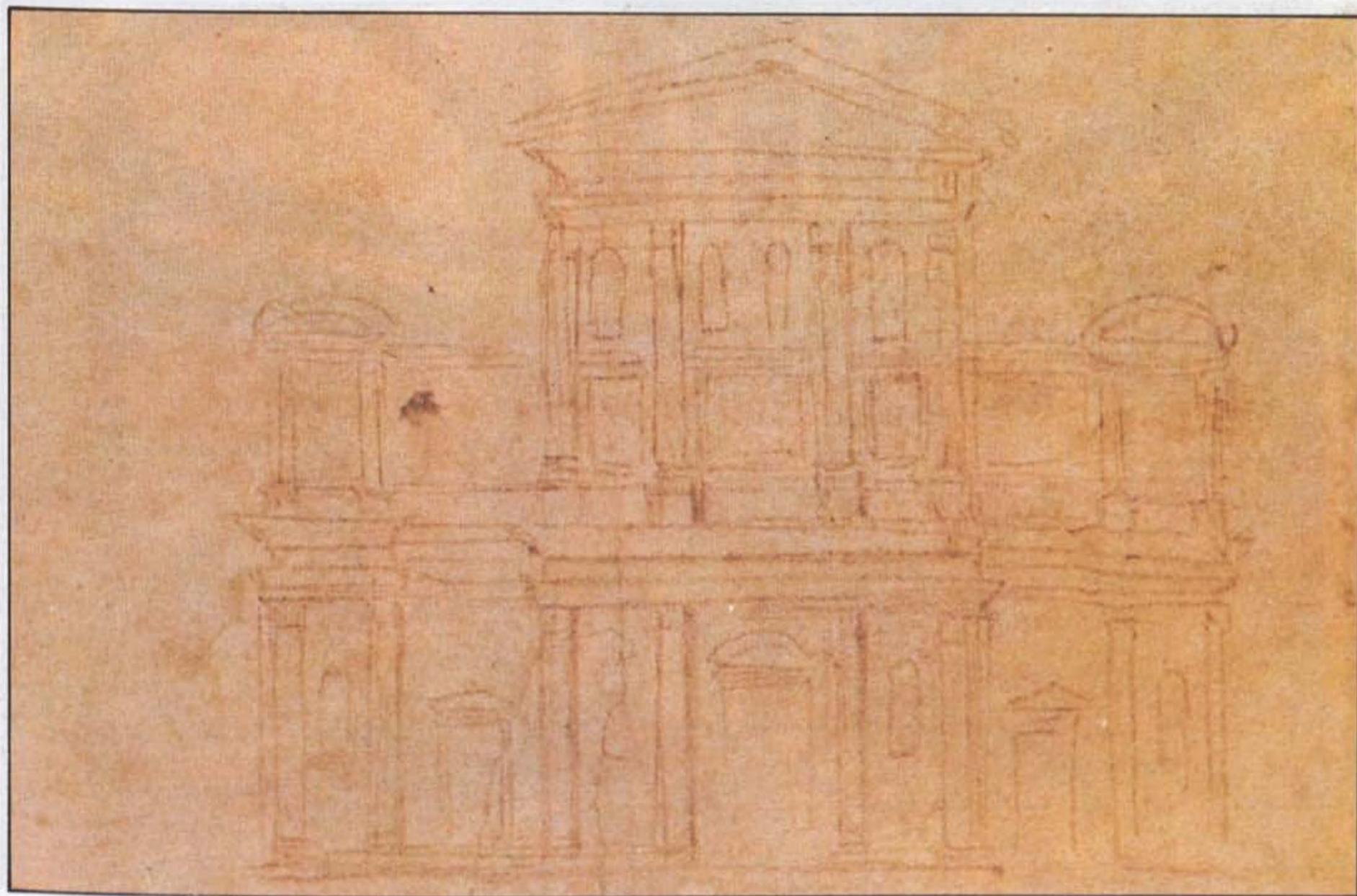
49



50

bre y el resto de la creación; el hombre se encuentra ya solo en su empresa de redención, pero la causa de su desgracia, su soberbia ante Dios (la *übris* clásica), es también su grandeza.

Terminada la bóveda en 1512, Miguel Angel vuelve, a la muerte de Julio II, a las esculturas para su sepulcro; pero, como se puede apreciar en el *Moisés* y en los *Esclavos*, no deja de meditar sobre el tema sixtino de los Profetas y los Desnudos. La experiencia que se interioriza no es sólo temática: pintando se ha dado cuenta de que el color es una materia que puede sublimarse, convertirse en espacio y en luz, sin llegar a destruirse, e incluso exasperándose. Las ataduras que aprisionan a los esclavos son débiles, pero un lazo más profundo los une a la materia, a la piedra. Sobre los rudos bloques de los soportes la luz queda retenida, inmersa en la piedra; sobre las superficies pulidas, en cambio, la materia se diluye, se sublima en la luz. Así pues, por un lado, la materia aprisiona en su propio carácter físico al principio espiritual, la luz, pero, por otro lado, el principio espiritual se libera de la materia. Son dos movimientos de un proceso, el proceso de la existencia. Uno de los esclavos, el rebelde, se retuerce en su esfuerzo por liberarse; el otro, el moribundo, ha alcanzado el umbral de la liberación, sus músculos se relajan y sus miembros se recomponen. Este umbral, se entiende, es la muerte. Y la escultura no se limita a re-



52. Miguel Angel, *Florenxia, vista de la sacristía nueva de San Lorenzo (1520-1534), con la tumba de Giuliano de' Medici, duque de Nemours, y la Virgen (mármol, 2,26 m. de altura), entre el San Cosme de Montorsoli y el San Damián de Raffaello da Montelupo.*
53. Miguel Angel, *tumba de Lorenzo de' Medici, duque de Urbino (1524-1534); la estatua de Lorenzo tiene una altura de 1,78 m., la del Crepúsculo una longitud de 1,95 m. y la de la Aurora de 2,03 m. Florenxia, Sacristía nueva de San Lorenzo.*

presentar en imagen sino que pone en práctica en el propio proceso de su producción este paso de lo material a lo espiritual. Las partes rudas, inacabadas, relacionan a la figura con el espacio y la luz naturales; las partes pulidas, acabadas, participan de una luz y de un espacio trascendentales. He aquí por qué Miguel Angel no quiere ayudantes: el arte es una experiencia que debe ser personal y dolorosamente vivida. El escultor no se sirve del bloque para extraer de él una imagen que manifieste un concepto; a través de la imagen, pero sobre todo a través de su propio trabajo, redime al bloque de su inercia de materia, y haciendo ésto lleva a cabo un ejercicio, una experiencia ascética, se redime simbólicamente a sí mismo.

MIGUEL ÁNGEL EN FLORENCIA

EL ÚLTIMO PERÍODO ROMANO DE MIGUEL ÁNGEL

En 1534 vuelve Miguel Ángel a Roma, y dos años más tarde da comienzo al Juicio Universal, que será terminado en 1541.

Para comprender esta obra, que refleja la crisis de una gran conciencia, es necesario darse cuenta de la extrema intensidad con que Miguel Ángel vive las situaciones históricas y de la angustia con la que ve cumplirse en la historia el destino trágico de la humanidad separada de Dios y anhelante del «retorno».



60. Miguel Angel, *El Juicio Final*, encargado por Clemente VII en 1534; el encargo le fue confirmado en 1535 por Paulo III; comenzado en 1536 y terminado en 1541; fresco, 13,70 × 12,20 m. Vaticano, Capilla Sixtina.

fig. 60

fig. 3

Ha sido testigo del fin de Florencia y, con él, del fin de la ideología humanista de la libertad. La Roma que ahora encuentra no es ya la que había dejado, ilusionada con el sueño de *restauratio* clásica de León X. El «sacco» de 1527 ha disipado el mito de la inmunidad histórica de la ciudad de las ruinas y de las reliquias y ha demostrado que la lucha religiosa es mucho más que una disputa doctrinal. Paulo II es el Papa de la Contrarreforma en el plano dogmático, pero también el de la reforma de la moral católica; y Miguel Angel está ahora unido a Vittoria Colonna y a su círculo de mantenedores de la «reforma católica» según las ideas del místico español Juan de Valdés.

El *Juicio* es la obra de la crisis: es una recapitulación de toda la obra precedente del artista y anticipa la subsiguiente. El núcleo temático es el de su juvenil *Centauromaquia*: un movimiento de masas suscitado por el gesto divino. La tesis conceptual es la identidad entre autoridad y justicia; el motivo trágico dominante es el destino de la humanidad, el desenlace de la historia. Dios juez, desnudo, atlético, sin ninguno de los atributos tradicionales de Cristo, es la imagen de la suprema justicia, que no puede ser templada ni siquiera por la piedad o la misericordia, representada en la Virgen implorante. Rompiendo con la tradición iconográfica que situaba en el cielo a Dios y a su corte y abajo, a derecha y a izquierda, a los elegidos y a los condenados, Miguel Angel concibe la composición como una masa de figuras que rotan en torno a Cristo, cuya figura emerge aislada en un nimbo de luz. Las figuras de la parte alta son santos y mártires; en la parte baja, algunos condenados luchan en vano para huir de los diablos, otros se aprietan en la barca de Caronte, otros se lanzan desesperados al remolino, y a la orilla los espera Minos. Arriba, en los lunetos, una serie de ángeles-genios portan los símbolos de la Pasión, casi como invocando venganza. El miedo invade incluso a los buenos: la justicia divina es distinta de la humana, y sólo Dios conoce sus motivos; es su árbitro, lo mismo que lo es de la gracia. Y ya en este punto se aprecia cómo en la conciencia de Miguel Angel contrastan los motivos ideales de la ortodoxia y de la reforma. A pesar de la extrema delicadeza del tema, no tuvo consejeros; el único punto de referencia es, especialmente para el Infierno, Dante. Por lo demás, más que un conflicto doctrinal, el *Juicio* es la expresión de la experiencia religiosa, de la filosofía del artista. Ninguna moral fácil del bien y del mal, sino el contraste trágico y sublime entre la culpa y la gracia: todos son culpables, todos pueden ser salvados. Entre Dios y la humanidad hay una tensión inevitable: la humanidad no es pequeña y humilde sino gigantesca y heroica, casi soberbia, tanto en la culpa como en la pena.

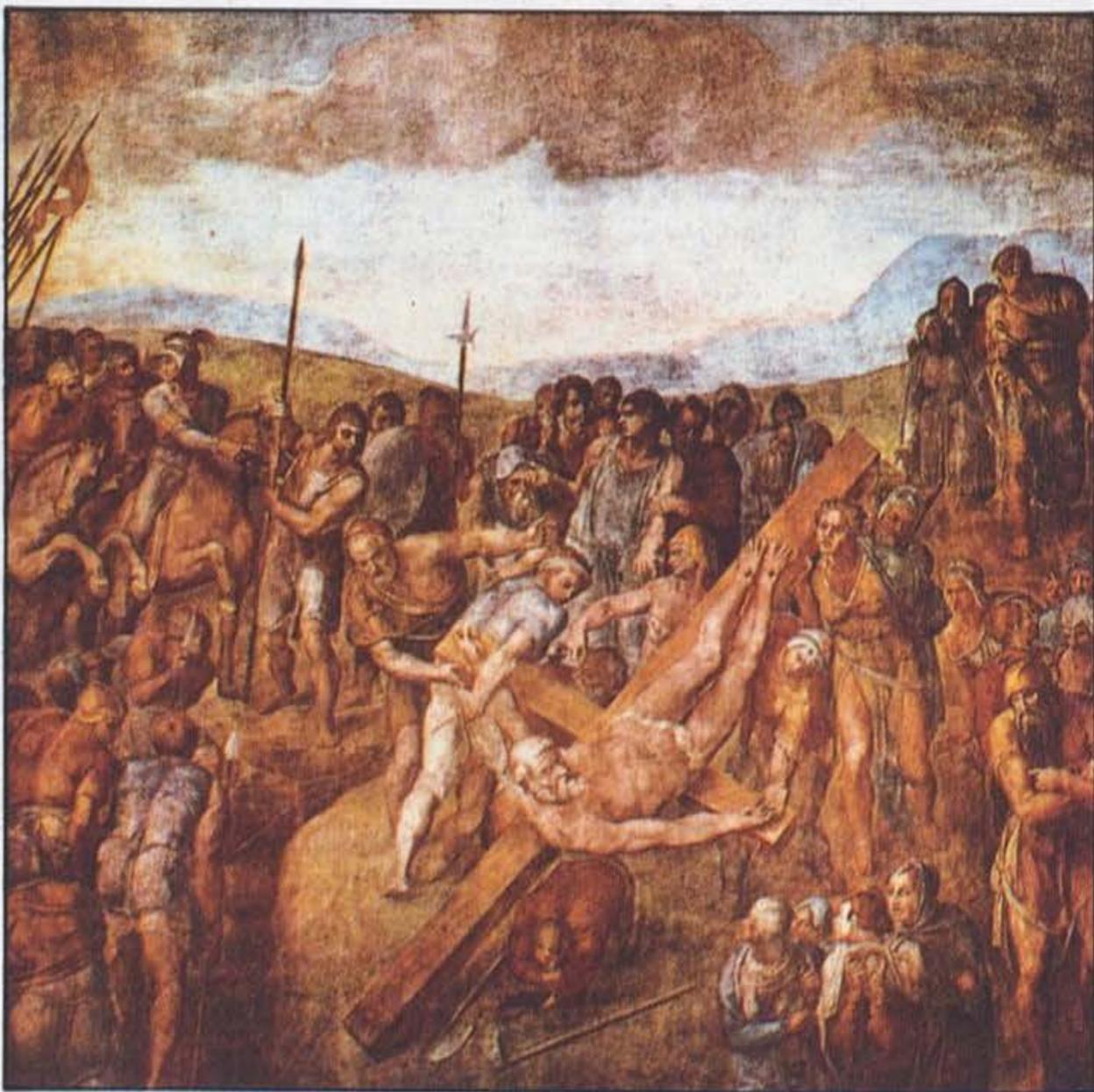
Desde el punto de vista estrictamente figurativo, se trataba

61. Miguel Angel, *Conversión de San Pablo* (1542-1545). Fresco, 6,25 × 6,61 m. Vaticano, Capilla Paulina.

62. Miguel Angel, *Crucifixión de San Pedro* (1546-1550). Fresco, 6,25 × 6,61 m. Vaticano, Capilla Paulina.



61



62

figs. 67, 68

figs. 61, 62

de sostener las graves masas de las figuras en un espacio vacío. Era necesario, por tanto, desarrollar, dentro de las mismas masas, una fuerza de empuje, un ímpetu de movimiento, que las sustrajese a la inercia, y reunir después todos estos movimientos en un ritmo único, continuo, que reuniese en un torbellino rotante las caídas y los empujes. A la izquierda, todo es ascenso fatigoso, a la derecha descenso frenado, pero el giro es continuo como el movimiento de una rueda, en torno al espacio vacío en el centro. Y es ya la concepción del espacio sin orden de planos o de tamaños, casi un gran vacío generado por una fuerza centrífuga, lo que Miguel Ángel llevará a cabo en la última y más «sublime» de sus obras, la cúpula de San Pedro. Desde este momento comienza a alejarse de la escultura; en el último período de su vida, el arte ideal es, para él, la arquitectura, cuya forma no exige la mediación de la figura humana y no implica la *mímesis*. En los dos frescos de la *Conversión de San Pablo* y la *Crucifixión de San Pedro* que pinta para la capilla privada de Paulo III inmediatamente después de haber terminado el *Juicio* (1542-1550), encontramos ya la crisis final de la representación, esto es, de la figura (como naturaleza e historia), y, por tanto, del entusiasmo por la antigüedad. Son, en apariencia, dos representaciones «de historia»; en realidad, plasman *per exempla* los dos momentos esenciales de la vida religiosa: la conversión y el martirio. El alma que aspira al encuentro directo con Dios se convierte: renuncia no sólo a las vanidades mundanas y al pecado, sino también a todo lo que se da como manifestación de la voluntad divina (la naturaleza, la historia) y actúa, por tanto, como mediación entre el alma y Dios. La mediación, en efecto, excluye la relación directa. Para el alma religiosa la muerte es siempre martirio: no sujeción a la ley natural, sino culminación consciente de la experiencia de la vida ofrecida a Dios.

En los frescos de la Capilla Paulina no hay naturaleza sino solamente, detrás de las figuras, una repetición de líneas de horizonte, un espacio sin aire, lleno de una luz árida y casi arenosa. Y no encontramos tampoco una historia contada con orden, sino sólo un acercarse y separarse de grupos en un espacio no natural, donde incluso la fuerza de la gravedad ha dejado de tener valor, dado que hay diferencia entre las figuras que están en tierra y las que se encuentran suspendidas en el vacío. Están casi todas en escorzo, pero la función del escorzo viene invertida: no inserta las figuras en el espacio dándoles una mayor profundidad, sino que casi las sustrae al espacio, las restringe a sus contornos contraídos. Ejemplos típicos: el escorzo tenso, casi una fuga en el horizonte (pero al que corresponde en el parte superior el escorzo de Cristo) del caballo de la *Conversión*, o la figura encogida del hombre que cava la tierra para plantar

63. Miguel Angel, *Piedad Rondanini*. Mármol, 1,95 m. de altura. Milán, Museo del Castello Sforzesco.

64. Miguel Angel, *proyecto para San Giovanni dei Fiorentini en Roma (1559-1560)* (del «Michelangelo architetto» de P. Portoghesi y B. Zevi, Torino, 1964)

65. Miguel Angel, *plaza del Campidoglio (Capitolio), con el palacio de los Conservadores y la estatua de Marco Aurelio allí colocada en 1538; en 1552 fue terminada la escalera del palacio Senatorial; los tres palacios fueron terminados, tras la muerte de Miguel Angel, por Giacomo della Porta (h. 1540-1602) y Girolamo Rainaldi (1570-1655).*

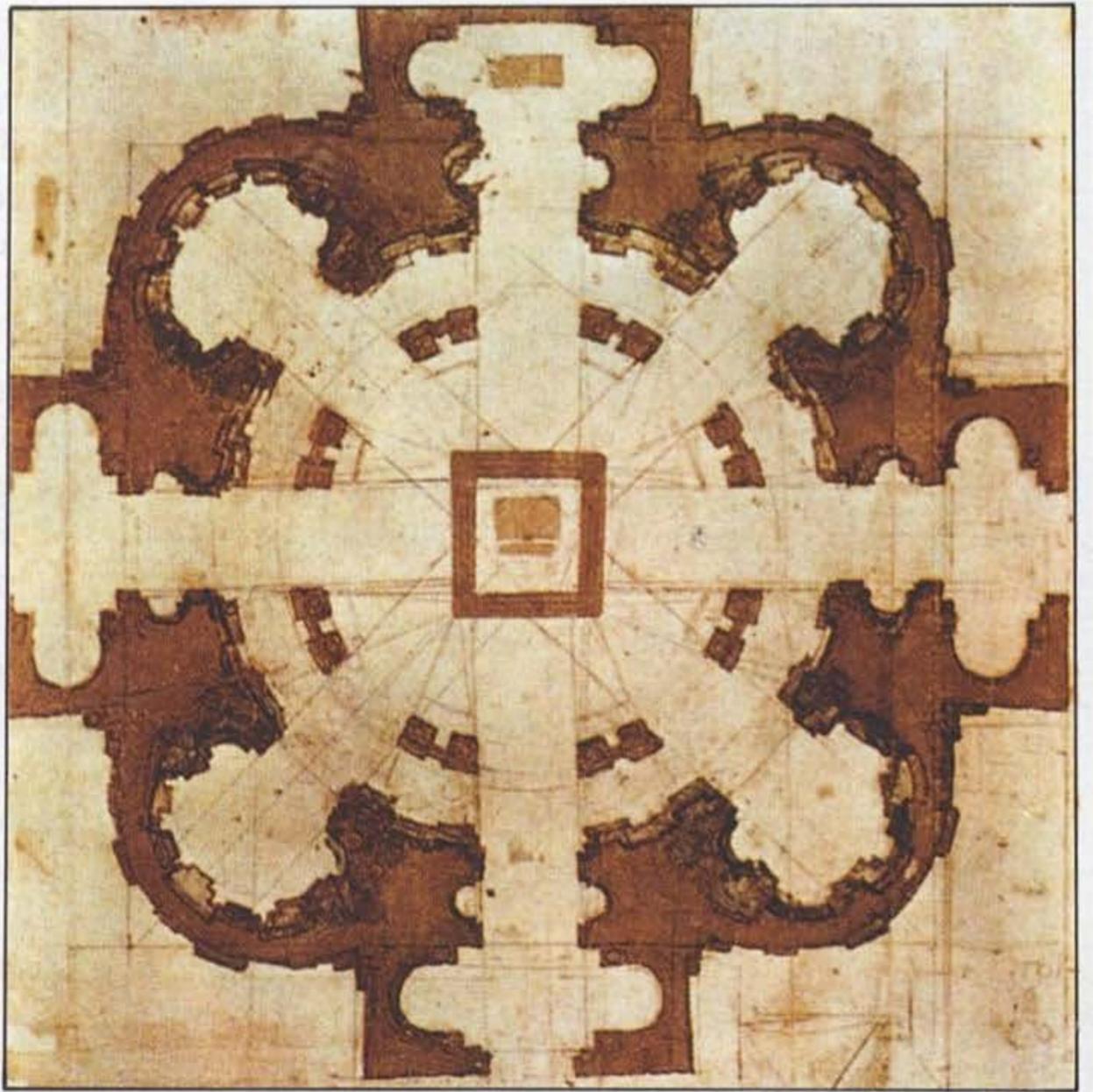


63

la cruz de San Pedro en la *Crucifixión*. El escorzo, en fin, es aquí el equivalente de lo inacabado en la escultura: las figuras no se insertan en el espacio, pero ni siquiera se aíslan como cosas en sí, sino que se confunden, se diluyen en ese *aire sin tiempo*; más que representadas, son evocadas, reducidas a un contorno, con una apariencia de color. A su vez, los colores «se extinguen»: ya exangües, ya ásperos o estridentes, forman un concierto lleno de deliberadas disonancias y su ritmo es irregular, compuesto de pausas y arranques imprevistos, lo mismo que el movimiento de las figuras a lo largo de las diagonales divergentes. Para encontrar un precedente a toda esta nueva métrica miguelangelesca, hecha de tensiones y caídas, y fundamentada en un discurso deliberadamente inelegante, hay que remitirse, más que a las precedentes obras pictóricas o plásticas, a los poemas, que, precisamente, corresponden en su mayoría a estos años. Los dos frescos de la Capilla Paulina representan, en suma, el momento de la lírica religiosa de Miguel Angel, el momento en el que la poesía, ya sea verbal o visual, se le ofrece como un ejercicio espiritual, como una verdadera y precisa práctica ascética. Es el momento de lo que, muy poco tiempo más tarde, Giordano Bruno llamará la *contractio animi*. Pero no deja de ser significativo que también Miguel Angel llegue, por una vía completamente personal, a esa adecuación entre pintura y poesía que, mediado el Cinquecento, es de los temas dominantes de las poéticas figurativas del Manierismo.

En sus últimas obras escultóricas el tema dominante es la *Pietà*, entendida no ya como lamentación sino como presentación al mundo, para que se avergüence de sus culpas, del cuerpo de Cristo muerto. Pero el propio artista destruyó en parte la *Pietà* de Santa Maria del Fiore (más tarde restaurada por Tiberio Calcagni), comenzada antes de 1550, quizás porque, pese a lo inacabado de muchas de sus partes, no llegaba a la altura lírica de las pinturas que por esos mismos años estaba realizando en la Capilla Paulina. Altura que sí alcanza, por el contrario, a través de un proceso muy atormentado, documentado por los arrepentimientos y destrucciones visibles, en la *Pietà Rondanini*, en la que trabajaba todavía pocos días antes de morir y que debía ser colocada sobre su tumba. Aquí, la valoración viene dada por su propia presentación como un fragmento: casi un pensamiento que no puede ser expresado más que por frases truncadas y acentos inacabados, por súbitos ataques rítmicos que, igual de subitamente, se apagan.

La actividad arquitectónica de Miguel Angel es intensísima en sus últimos años. Proyecta la reconstrucción en planta central de la *iglesia de San Giovanni dei Fiorentini*, el monumento de su «nación», que había de contraponerse, al otro lado del Tíber, a San Pedro y al Castillo de Sant'Angelo; diseña la *capilla*



64



65

77

fig. 65

Sforza en Santa Maria Maggiore; construye la *porta Pia*; realiza la sistematización perspectiva y monumental de la *piazza del Campidoglio*, centro ideal de la ciudad histórica del mismo modo que San Pedro es el centro ideal de la ciudad religiosa; asume y plantea sobre nuevas bases el problema de la reconstrucción de San Pedro. Estas últimas son sus dos empresas arquitectónicas fundamentales, e implican una concepción urbanística, una interpretación nueva y profunda del significado histórico y religioso de Roma. Situada en una altura sobre las ruinas del Foro y contigua a la iglesia medieval de *Aracoeli*, la plaza capitolina presenta una perspectiva matizada por la inclinación divergente de los dos palacios que la cierran por los laterales; el palacio que ocupa el tercer lado queda, así, encuadrado y aproximado, hasta llenar la visión que se tiene del conjunto desde el lado abierto, determinado sólo por la baja línea de la balaustrada, interrumpida por la embocadura de la escalinata. Surge de modo espontáneo la comparación con la Laurenciana: un espacio perspectivo definido plásticamente por sus límites, las paredes laterales. Aquí son las fachadas del *palacio de los Conservadores* y del *palacio de los Museos*: dos poderosos cuerpos formados por un solo orden de pilastras y dos encuadramientos horizontales. En la parte baja, las aberturas profundas, arquivadas, del pórtico; en la parte superior, los mar-



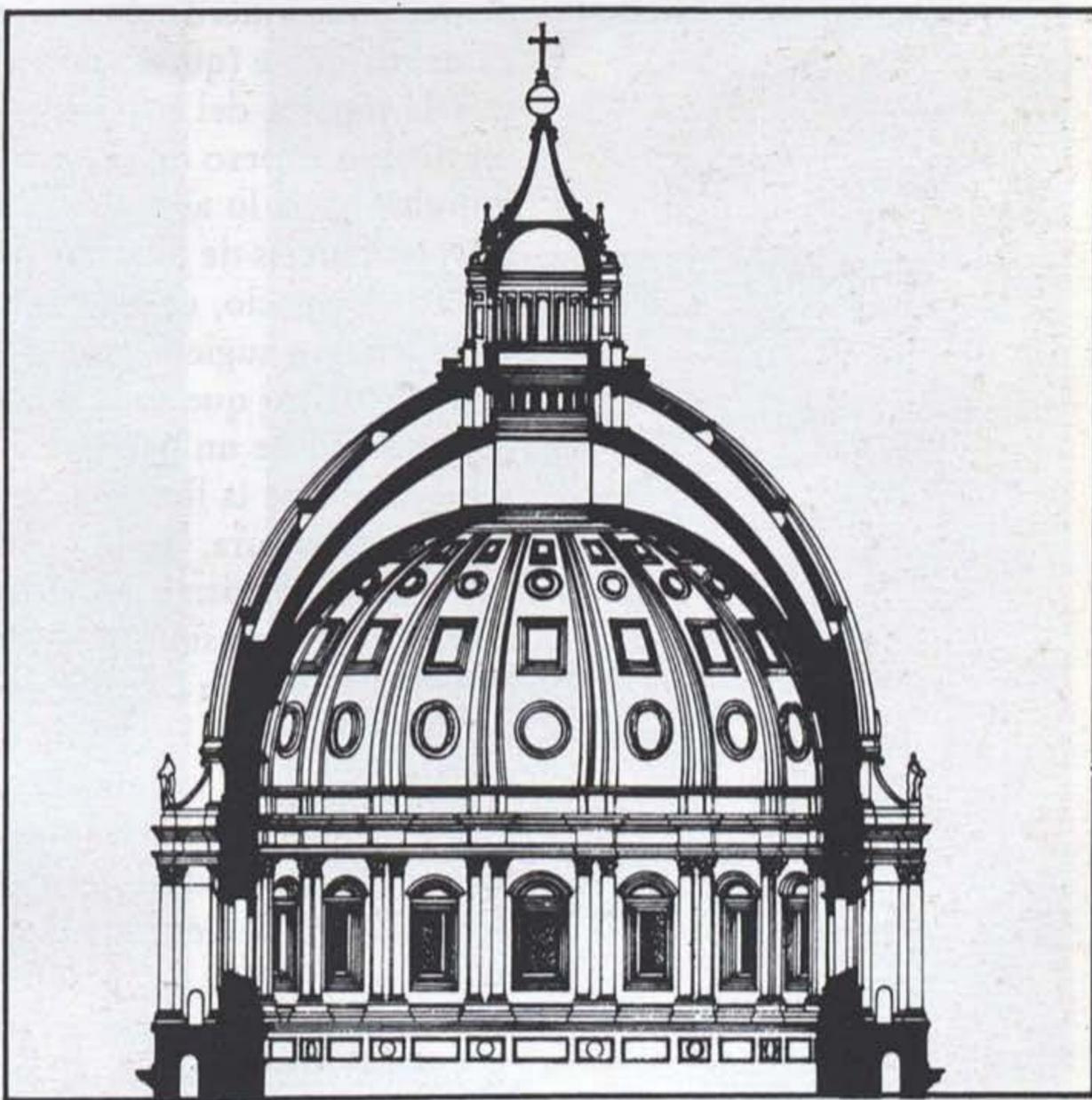
66. Miguel Angel, Roma, vista de San Pedro (de «Michelangelo architetto», de P. Portoghesi y B. Zevi, Torino, 1964). El 1 de enero de 1547 Miguel Angel fue nombrado arquitecto de la obra de San Pedro; el modelo en madera de la iglesia, comenzado en 1546, estaba ya terminado en 1547; en 1549 Paulo III confirió a Miguel Angel «toda autoridad» sobre las obras de San Pedro.

67. Miguel Angel, Roma, Cúpula de la Basílica de San Pedro, exterior. En 1557 Miguel Angel realizó un modelo en arcilla de la cúpula; entre 1558 y 1561 dirige la ejecución del modelo en madera; a la muerte de Miguel Angel estaba terminado el tambor; en 1578 Giacomo della Porta elabora un nuevo modelo de la cúpula, construida entre 1588 y 1590; la linterna fue terminada en 1593.

68. Corte de la Cúpula de San Pedro del Vaticano, de Miguel Angel.



67



68

79

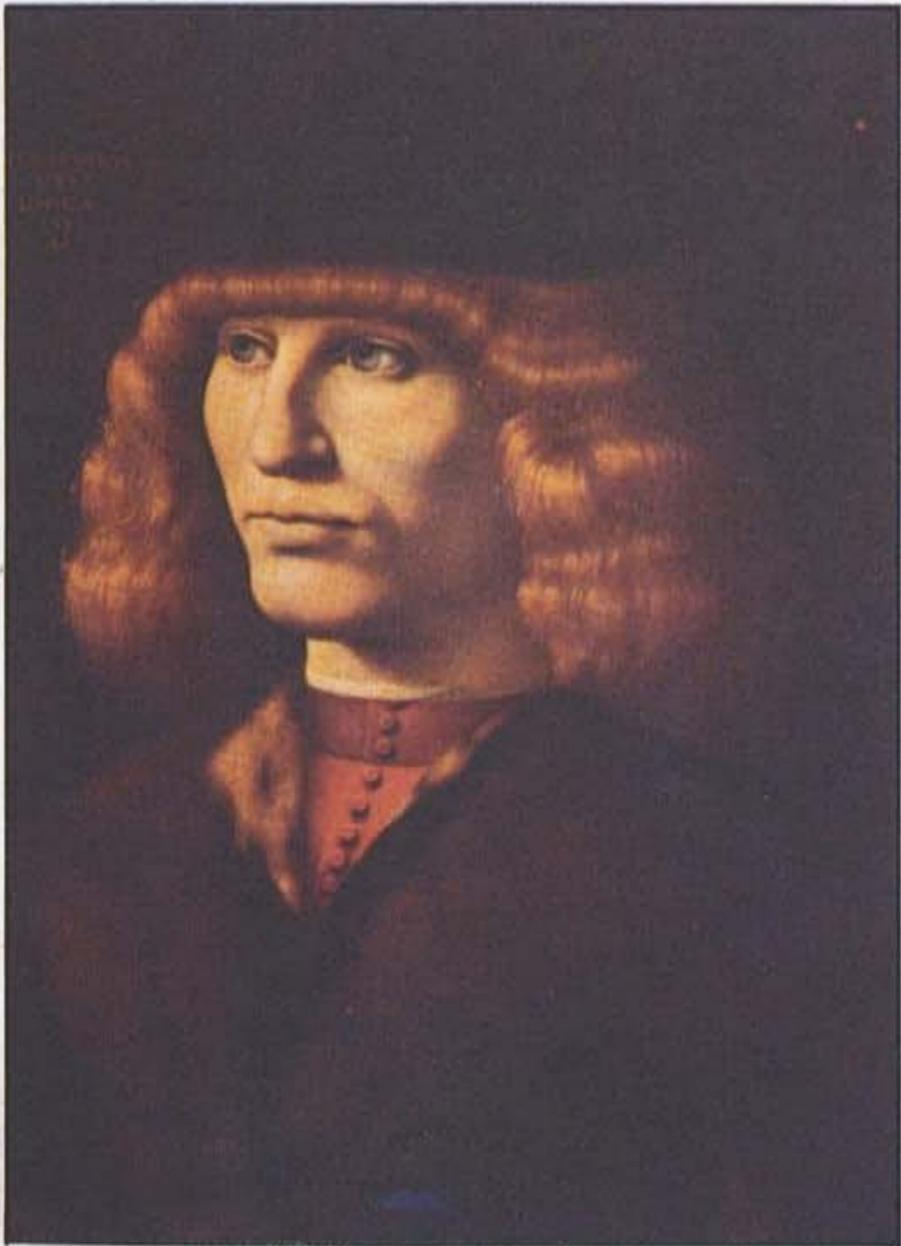
69. Ambrogio de Predis (Milán, h. 1455-h. 1522), retrato. Tabla, 49 × 35 cm. Milán, Brera.
70. Cesare da Sesto (Sesto Calende, 1477-Milán, 1523), Virgen con el Niño, copia parcial de la Virgen y Santa Ana de Leonardo en el Louvre. Tabla, 37 × 30 cm. Milán, Museo Poldi-Pezzoli.
71. Andrea Solario (Milán, h. 1460-1524), Descanso en la huida a Egipto, firmado y fechado en 1515. Tabla, 77 × 55 cm. Milán, Museo Poldi-Pezzoli.
72. Bernardino Luini (Milán?, 1480/90-1532), Paseo del mar Rojo (en torno a 1520), del ciclo de la Pelucca. Fresco separado, Milán Brera.

vid. vol. I, figs. 114, 115

fig. 60

cos salientes de las ventanas. Un contraste, por tanto, entre un empuje hacia afuera, casi una opresión sobre el espacio vacío de la plaza, y una repetida fuga en profundidad. Puesto que el vano es abierto, la relación entre el vacío y la espacialidad, condensada en la fuerte plástica de las paredes laterales, viene establecida por el dibujo del pavimento, originariamente compuesto de elipses entrelazadas, con la antigua estatua de Marco Aurelio en el centro.

Para la basílica de San Pedro, Miguel Ángel descarta los proyectos elaborados por Rafael, Peruzzi y Sangallo, y retorna a la planta central bramantesca, pero recoge los cuerpos en un único organismo plástico que, con una progresiva liberación del empuje sobre el peso, concluye en la gran cúpula, que resume y concluye a todo el edificio. El significado que para el artista tenía esta última y colosal empresa es algo que se puede comprobar en sus cartas: teme no lograr terminarla, y el no lograrlo significaría culpa y vergüenza. En su concepción ha pensado, ciertamente, en la cúpula de Brunelleschi para Santa Maria del Fiore, que, como decía Alberti, era lo suficientemente amplia como para cubrir con su sombra a todos los pueblos toscanos; la suya será, en cambio, tan amplia como para cubrir a todos los pueblos cristianos. Alzada mediante dos cuerpos laterales que la ciñen, se asienta sobre un tambor con grandes ventanas entre parejas de columnas muy salientes; es como una rueda dentada que muerde el espacio libre del cielo. Más arriba, la curva del casquete (quizás no exactamente interpretada por quien, tras la muerte del maestro, dirigió la construcción) expresa a un tiempo el peso de la masa y su reanimación y traducción en impulso hacia lo alto con la tensión de los nervios. En el interior, las parejas de pilastras planas del tambor no encajan la forma en el espacio, como ocurría con las columnas del exterior; su repetición sugiere, por el contrario, un movimiento rotatorio, centrífugo que da a la cavidad del casquete de la cúpula la continuidad de un perenne giro en torno al centro perspectivo y luminoso de la linterna. Se trata justamente, pero ahora proyectada en altura, de la misma idea espacial que se expresaba con más dramatismo en el *Juicio*; pero el drama está más cercano a su conclusión, a la catarsis final. Y, en efecto, también en la historia de la inspiración que transcurre ansiosa en la obra de Miguel Ángel, la cúpula es la catarsis: la catarsis del drama de la obra nunca terminada, la tumba de Julio II. Se alza en el mismo lugar, el emplazamiento sagrado de la tumba del apóstol; es el centro ideal del mismo edificio, el monumento simbólico de la *ecumene* cristiana. Del cúmulo de figuras que trataban de liberarse del peso oprimente de la materia permanece sólo el impulso hacia la ascensión: al «prólogo en la tierra» de la tumba sucede ahora el «prólogo en el cielo» de la cúpula.



69



70



71



72