

ALGUNAS NOTAS A LA POESÍA DE MIGUEL ANGEL

Francisco L. González-Camaño

A Carlos Calzada

Humano, demasiado humano

Miguel Ángel no era, *strictu sensu*, un poeta, pero escribió poesía. Sin embargo, si consideramos con cierta ironía que tampoco se veía como un pintor y recordamos su “Tondo Doni” de los Uffizzi o su Entierro de la National Gallery, por no hablar de los titánicos frescos de la Capilla Sixtina, comprobamos que a pesar de su soberbia modestia no había “bella arte” que se le resistiera.

Fijémonos un momento en el Tondo Doni. Esta pintura, seguramente la única pintura datable de Miguel Ángel antes del techo de la Capilla Sixtina que comienza cinco años después (1508-9), es una obra al temple que sigue en la órbita formal de los tondos Taddei y Pitti que hiciera también en esos años. Y aunque es verdad que el grupo central está construido como una pieza escultórica y los contornos son firmes y secos y



los colores son algo duros y no están suficientemente matizados, esta pintura de formato circular habla por sí sola de la elaborada técnica y de la asimilación de la tradición pictórica del artista toscano. Miguel Ángel demuestra en la superposición de planos, en la composición general del grupo y en la fuerte caracterización psicológica de los personajes

que había asimilado correctamente las lecciones de pintura que aprendió de maestros como Masaccio o Leonardo. (Imagen 1)

Es sabido que con apenas 18 años el artista pasó varios meses en la iglesia del Carmen haciendo dibujos de las pinturas de Masaccio y de éste seguramente adoptó el concepto de “desnudo vestido” (las ropas tapan unas figuras que previamente han sido perfiladas desnudas) y la ilusión de peso o gravidez, que tanto caracterizan sus cuerpos, así como la nítida línea de contorno que singulariza a cada personaje, que es otra de las señas de identidad de Masaccio.

De Leonardo, en cambio, es posiblemente deudora la construcción piramidal de esta Sagrada Familia en un espacio cohesionado por la interacción psicológica de cada personaje.

En cualquier caso, Miguel Ángel ha demostrado no sólo que sabe pintar sino que también conoce lo hecho antes de él para, a partir de su capacidad de asimilación, poder crear un estilo nuevo y personal. Esto ya lo había notado, por ejemplo, Vasari, su amigo y biógrafo, que decía de él que era un hombre de “tan tenaz y profunda memoria que viendo una sola vez las obras de los otros las recordaba perfectamente y podía valerse de ellas de tal forma que apenas nadie se daba cuenta.”¹

Valga, por tanto, este entretenimiento inicial aunque sólo sea para contradecir al pobre Miguel Ángel cuando ponía en cuestión sus propios méritos como pintor.

Escultor, arquitecto, pintor y dibujante y poeta, en fin, un verdadero ejemplar renacentista. Un artista integral obsesionado hasta rozar el delirio con la materia y con el material. Ya sean los bloques de mármol de las canteras de Carrara, los pigmentos que se hacía él mismo o las, a menudo, dolientes palabras de su poesía.

De todos estos elementos quizá sean, precisamente, las palabras el material más íntimo, más arbitrario y más comprometido de todos. Nos revelan en lo más secreto y pueden hasta condenarnos. A veces no se es consciente de hasta qué punto aquello que se dice y queda escrito y se firma, nos puede comprometer de una manera especial y para siempre.

Miguel Ángel fue, a lo largo de su vida, o al menos lo intentó, un hombre consecuente. Aun cuando trabajara por encargo, y así trabajó siempre excepto en algunos de sus dibujos de ocasión que luego comentaremos, luchó por no traicionarse a

¹ Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, p. 369. Estudio, selección y traducción de M^a Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García. Editorial Tecnos, Madrid, 2001.

sí mismo. Y puede decirse que, en líneas generales, lo consiguió. Nadie se atrevió, por ejemplo, en vida suya a tocar una sola de las decenas de figuras que hay en los frescos del Vaticano para “adecentarlas”. Y eso que algunos lo intentaron con denuedo, romanos pontífices incluidos ².

No deja de resultar significativo que la reforma por indecente del Juicio Final fuera uno de los 33 decretos urgentes que aprobó el Concilio de Trento en 1563. Afortunadamente Miguel Ángel murió en 1564 y, aunque ya sabía lo que se avecinaba, sus oponentes tuvieron la “delicadeza” de esperar a que él muriera para manosear su obra. En definitiva, Miguel Ángel imponía el respeto que sólo los hombres firmes en su rectitud saben imponer.

El humanista neoplatónico

Quizá de su inmensa tarea de artista total sea su faceta lírica la peor conocida, la que ha quedado más velada por el brillo deslumbrador de su talento plástico y visual. En cualquier caso, si ya hemos recordado que Miguel Ángel no se veía como un genuino pintor, con mucha menos razón aceptaría ser considerado un verdadero poeta. Y sin embargo, escribió poesía; en ocasiones, de la buena. Y lo hizo a lo largo de casi toda su vida adulta, durante más de 50 años.

Pensemos que en la atomizada Italia renacentista, especialmente en el siglo XVI, el humanismo era el ideal de todo hombre culto. Incluso el artista, un ser a caballo entre el creador y el artesano, aspiraba al humanismo. Ahí están los casos de Leonardo o de Alberti. Miguel Ángel, por formación y anhelo personal, tiene también pretensiones de humanismo. Si recordamos que para Platón la poesía se merecía el primer puesto entre las actividades artísticas, entenderemos mejor por qué ese empeño del toscano por expresarse también a través del verso.

Más que ningún otro artista de su tiempo Miguel Ángel era por formación un neoplatónico. En Florencia Lorenzo el Magnífico, con apenas 15 o 16 años, lo toma a su servicio. Y en ese ambiente paganizante y cultivado del palacio de Vía Larga se educa durante varios años, los de su formación básica.

En esa época estaba de moda en Florencia la llamada *Academia Platónica*, una especie de club selecto de hombres interesados en la cultura humana en general y en las

²El malévolo poeta Aretino llegó a escribir una carta a Miguel Ángel donde le acusaba de pintar figuras “más propias de un burdel voluptuoso que de las paredes de un coro”. Y por otra parte, cuando eligieron Papa al cardenal Carafa como Pablo IV, éste se apresuró a enviar recado al artista para informarle de sus intenciones de “adecentar” la obra. Finalmente, no se atrevió a tocarla.

ideas platónicas en particular. Entre otros, figuraban en su nómina gentes tan ilustres como Pico della Mirandola, Lorenzo el Magnífico, Poliziano, o el famoso comentador de Virgilio, Horacio y Dante, Cristoforo Landino.

Que Miguel Ángel era un devoto lector de Petrarca y de la Divina Comedia de Dante es un dato muy conocido. Borinsky afirma que el profundo conocimiento del Dante por parte del artista era “proverbial”³ y Ascanio Condivi, uno de sus discípulos, nos cuenta que cuando el artista tuvo que huir de Florencia por la expulsión de los Médici, en la casa de Bolonia donde estaba refugiado le leía a su dueño, el gentilhomme Gianfrancesco Aldovrandi, pasajes en voz alta de la Divina Comedia⁴. Este estudio serio de la obra de Dante no podía sino llevarle a interesarse por las doctrinas de la Academia Platónica.

A principios del siglo XVI, como bien señala Panofsky⁵, nadie leía a Dante sin comentarios interpretativos, y de entre todos los comentaristas, el más popular era sin duda el neoplatónico Cristoforo Landino, a quien Miguel Ángel conocía bien. Por tanto, es lógico que la lectura que el artista hiciera de su poeta preferido estuviese contagiada de ideas y conceptos neoplatónicos.

A modo meramente ilustrativo diremos que el neoplatonismo, cuyo propulsor intelectual fue el sabio Marsilio Ficino, pretendió fusionar la filosofía pagana de Platón con la teología cristiana. El título de la obra principal de Ficino no deja, al respecto, lugar a dudas: *Theología Platónica*. Ficino, pues, intenta mantener una posición que sintetice la idea escolástica según la cual Dios está fuera del universo finito y la concepción panteísta, por la que el universo es infinito y Dios también.

El sistema neoplatónico de Ficino, una construcción mental fascinante por lo demás, supone que este universo se desdobra en 4 jerarquías de una perfección gradualmente decreciente: 1) La Mente Cósmica que es una región incorruptible y estable (como Dios) pero a diferencia suya es múltiple porque contiene las ideas y las inteligencias (los ángeles, en el imaginario cristiano) que son los prototipos de todo lo que existe en las zonas inferiores. 2) El Alma Cósmica que sigue siendo incorruptible pero ya no es estable o inmóvil, sino que se mueve por sí misma y ya no es una región de puras formas (ideas) sino de puras causas. Para entendernos, sería una región

³ Borinsky, Karl. *Die ratzel Michelangelos: Michelangelo und Dante*. Munich, 1908.

⁴ Condivi, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Editorial Antonio Maraini, Firenze, 1927.

⁵ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

parecida al mundo celestial en el que están las 7 esferas de los planetas. 3) La Región de la Naturaleza, es decir, el mundo terrestre, el nuestro, que es corruptible al estar mezcladas la materia y la forma y, por consiguiente, puede desintegrarse cuando estos componentes se separan. Esta región, además, está unida al mundo celeste por un ambiguo vínculo que Ficino llama *spiritus mundanus*, (muy interesante la antítesis de conceptos). 4) Y, por último, estaría el Reino de la Materia, que no tiene forma ni vida y que está dotado de existencia en tanto en cuanto deja de ser ella misma (materia) para entrar en unión con la forma⁶.

Ficino interpreta este universo jerarquizado como una “máquina divina” y todas sus jerarquías están interrelacionadas por una “influencia divina que emana de Dios”. Obsérvese que en este universo neoplatónico no existe lugar para nada parecido al Infierno. Incluso la Región de la Naturaleza es para un neoplatónico simplemente “il mondo sotteraneo”⁷.

Sin entrar en excesivos pormenores, puede deducirse de la teoría neoplatónica de Ficino que las cosas sublunares, las que pertenecen a la región de la naturaleza, como están contaminadas por la materia, son, además de perecederas, incompletas, ineficaces y sometidas a variadas pasiones. Pero, al mismo tiempo, como siguen vinculadas al mundo celeste por aquel *spiritus mundanus*, lo que las caracterizará será la lucha entre esos dos contrarios: lo espiritual y lo material.

Como señala muy acertadamente el gran Panofsky cuando estudia la influencia de la corriente neoplatónica en la Florencia del siglo XVI, “para un neoplatónico florentino no es ilógico sino inevitable deleitarse en la presencia de lo espiritual en lo material”⁸. Empezamos entonces a comprender las preocupaciones filosóficas que laten en el estilo de Miguel Ángel.

De la misma forma que el universo se compone del mundo material (la naturaleza) y del mundo celeste (la región inmaterial más allá de la órbita de la luna), el hombre está constituido por el cuerpo y el alma. Todo esto explica la posición única del hombre en el sistema filosófico de Ficino: comparte con los animales las facultades inferiores de su alma y con el intelecto divino comparte su mente. Sin embargo, según Ficino, su razón no la comparte con nadie, es un elemento exclusivamente humano, los

⁶ La construcción de Ficino del Universo puede consultarse en la obra citada de Panofsky, en su capítulo V, p. 192.

⁷ Expresión de Pico Della Mirandola que se encuentra en sus comentarios a Benivieni, citada por Panofsky.

⁸ Panofsky, E., o.c., p. 194.

animales no la pueden alcanzar, pero es inferior a la inteligencia pura de Dios y los ángeles.

Con estos apuntes neoplatónicos podemos entender mejor no sólo la sustancia teórica que nutre la poesía de Miguel Ángel, sino el significado profundo de prácticamente toda su obra, sobre todo la escultórica. En realidad, para Miguel Ángel el neoplatonismo no era simplemente un sistema filosófico convincente, sino una verdadera justificación metafísica de su propio yo.

La idea de “amor platónico”, por ejemplo, es vital para entender sus mismas experiencias emocionales, primero en su gran amor por Tommaso Cavalieri, y luego en su arrebatada amistad con Vittoria Colonna, la marquesa de Pescara.

Si por un lado, la idea neoplatónica de “la presencia de lo espiritual en lo material” justificaba, con el prestigio de una filosofía en boga, su entusiasmo estético y amoroso por la belleza (preferentemente masculina), por otro, la interpretación que Ficino hacía de la vida humana como una forma de existencia incompleta, provisional y atormentada estaba muy cercana a esa profunda insatisfacción que Miguel Ángel siempre sufrió consigo mismo y con todo lo circundante. Insatisfacción perpetua que marcará el signo de su genial obra. Y será esa íntima e inconsolable insatisfacción vital, tan propia de los artistas superiores, el acicate que le empuje a irradiar todo ese torrente de energía creativa. Energía e insatisfacción quizá sean los dos sustantivos que definan mejor la obra toda de Miguel Ángel.

En cualquier caso, la enigmática doble naturaleza del artista ahora parecía comprendida. La teodicea del mundo ofrecida por Ficino en su teoría del Eros se había vuelto, a la vez, teodicea del arte. El artista, ese ser dedicado al mundo de la apariencia sensible es también el mismo que aspira a la verdad de las cosas. Pues la tarea del artista, como la de Eros, consiste en unir cosas que están separadas y hasta opuestas. Busca lo invisible en lo visible y lo inteligible en lo sensible. En suma, el artista siente esta tensión de los elementos contrarios del ser más intensamente que cualquiera⁹.

Como creador nato, al igual que Leonardo, Vasari o Alberti, Miguel Ángel es consciente de su papel mediador. La poesía, por lo demás, era el género ideal para canalizar el caudal de anhelos religiosos y afectivos que por medio de otras disciplinas artísticas serían más difíciles de visualizar. Téngase en cuenta que prácticamente toda su

⁹ Para profundizar en este aspecto de la doctrina de Ficino es necesario consultar la obra de E. Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Ed. Emecé.

pintura y escultura religiosas fueron trabajos de encargo en los que, como es lógico, el artista no gozaba de libertad absoluta de expresión (los sucesivos proyectos para la tumba de Julio II o los mismos ciclos ideológicos de la Capilla Sixtina así lo demuestran).

Y quizá nadie mejor que otro poeta, por cierto amigo suyo, para definir en pocos versos los rasgos principales de la poesía miguelangelesca. Francesco Berni, en una epístola dirigida a su amigo Sebastiano del Piombo (también íntimo de Miguel Ángel) exclama:

Ho visto qualche sua composizione:
son ignorante, e pur direi d'avelle
lette tutte nel mezzo di Platone.
Si ch,egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle:
tacete unquanco, palide viole,
e liquidi cristalli e fiere snelle;
e'dice cose, e voi ditte parole.¹⁰

Berni nos viene a decir, en primer lugar, que le parece haber leído los poemas de Miguel Ángel en medio de Platón, señalando que están como persuadidos por su espíritu. Luego hace un juego de palabras al compararlo a la vez con el dios Apolo y Apeles (el más célebre de los retratistas de la Grecia clásica del que no ha quedado ninguna obra para la posteridad). Y finalmente, lo contrapone a las voces petrarquistas proclives a expresiones ridículas como “pálidas violas, líquidos cristales o ágiles fieras” para mandarlas callar. Y concluye Berni con un verso lapidario: “e'dice cose, e voi ditte parole”, “él dice cosas y vosotros decís palabras”.

De esta forma, los versos del toscano, aun sonando duros y torpes al delicado oído italiano, se diferencian del coro petrarquista, tan de moda todavía en su época, en que, “están penetrados del acento de la verdad”¹¹, como vuelve a señalar Panofsky, o lo que es lo mismo, “dicen cosas”.

Poemas de circunstancia

Analicemos, para empezar, el conocido soneto suyo con dos estrambotes escrito hacia 1509 mientras pintaba los frescos del techo de la Capilla Sixtina.

¹⁰ Versos 25 al 31 del *Capitolo a Fra Bastian Dal Biombo* de Francesco Berni, citados por Luis Antonio de Villena en su edición de los *Sonetos Completos* de Miguel Ángel. Ed. Cátedra, Madrid, 1987, p. 12.

¹¹Panofsky, E., o.c., p. 248.

“Se me ha hecho ya buche en la fatiga,
como hace el agua a los gatos en Lombardía
o en cualquier otra región de que se sea,
que a fuerza el vientre se junta a la barbilla.
La barba al cielo, y siento la memoria
en el trasero y tengo el pecho de una arpía.
Y sobre el rostro el pincel aún goteando
un rico pavimento me va haciendo.
Los riñones me han llegado hasta la panza
y del culo hago en contrapeso grupa
y ya sin ojos doy pasos en vano.
Por delante se me estira la corteza
y por plegarse atrás se me reagrupa
y me extendiendo como un arco de Siria.
Pero engañoso y extraño
brota el juicio que la mente lleva,
pues tira mal la cerbatana rota.
Este cadáver de pintura
defiéndelo ahora, Juan, y también mi honor
no estando yo en mi sitio ni siendo yo pintor”.

Llama la atención, antes que nada, el tono burlesco y realista del poema, muy desmitificador de la tarea solemne del artista. Téngase en cuenta dónde y para quién estaba trabajando el pintor. Este soneto se ha considerado siempre un sufrido testimonio de los ímprobos esfuerzos físicos que el artista hizo encima del andamio para poder llevar a cabo en solitario la magna obra asignada por el Papa. El autorretrato es crudamente explícito y el pintor no nos ahorra ningún detalle físico de su humanidad machacada; llega a verse a sí mismo como un “cadáver de pintura” con la mente enajenada por el agotamiento (“tira mal la cerbatana rota”) y la torsión física es total, como en tantas de sus figuras.



Muchos años después, cuando el artista vuelve al mismo lugar para pintar los frescos del Juicio Final, se retratará, esta vez con los pinceles, como una especie de guiñapo que cuelga de la mano de San Bartolomé, unidos los dos por un mismo martirio. (Imagen 2). En ambos autorretratos Miguel Ángel nos dice cosas muy concretas y nada indulgentes para con él mismo.

Los trabajos que ha asumido para el Papa lo han consumido, lo han dejado exhausto, cadavérico porque, como se dice vulgarmente, se ha dejado la piel

en ellos. Pese a todo, no pierde la conciencia de la realidad y en versos de una enorme comicidad burlesca se maltrata sin piedad.

Con todo, creemos que lo más interesante está en los tres versos del último estrobo: “Este cadáver de pintura/defiéndelo ahora, Juan, y también mi honor/no estando yo en mi sitio ni siendo yo pintor”.

En el manuscrito de esta composición, como señala su editor italiano Ettore Borelli, aparece el boceto de un hombre de pie que pinta una figura en lo alto de una pared y una frase abajo que dice, “A Giovanni, precisamente al de Pistoia”. Así pues, el poema va dedicado al Giovanni que de nuevo se nombra al final. Giovanni da Pistoia, un literato, llegó a ser durante un tiempo íntimo amigo de Miguel Ángel y éste le dedicó sonetos casi amorosos. Giovanni (Juan) era joven y bello cuando el artista empezó los trabajos de la Capilla Sixtina y es probable que mantuvieran alguna vez una relación apasionada. Miguel Ángel remata su composición de manera contundente, rogándole a su joven amigo que defienda no sólo su fortaleza física, muy mermada por la dureza de los trabajos, sino su honor como hombre y artista. “Cadáver de pintura” es la expresión metafórica que utiliza para describirse a sí mismo. Un poco más arriba había dicho que su rostro era como un “rico pavimento” por la pintura que le caía de su pincel goteante. Todo lo cual deja a las claras que el artista se veía como un ser grotesco y al borde del

agotamiento. Y ruega a su amigo que lo redima ¿a través del amor? pues, para colmo, ni él está en sitio cómodo (el Vaticano) ni es pintor.

Es esta última afirmación quizá la confesión más íntima (y para nosotros, la más discutible) de todas cuantas haya en el poema, por eso la deja para el final, convirtiéndola en el remate de un retrato que hasta ahora era básicamente físico.

Es conocido el hecho de que Miguel Ángel se consideraba, sobre todo, escultor y ni siquiera la pintura la sintió nunca su verdadero oficio, mucho menos la poesía, aunque le entusiasmara leerla y practicarla.

Siendo él claramente consciente de sus limitaciones como pintor, una vez que Julio II le encarga los frescos de la bóveda de la Sixtina, se apresura a pedir ayuda ante una obra para la que no se veía demasiado capacitado a algunos especialistas conocidos suyos. Y así hizo venir de Florencia a reconocidos pintores de frescos como el Granaccio, Bugiardini o Iacopo di Sandro, entre otros, para que le enseñaran con urgencia los secretos de dicha técnica.

En principio, los trabajos de la bóveda parecía iban a ser para Rafael y Bramante que estaban ya en Roma y eran familia. Es más, Vasari cuenta una maledicencia de la época, posiblemente cierta, en la que ni Bramante ni Rafael salen muy bien parados¹². Parece ser que la envidia profesional empujó a estos dos artistas a persuadir al Papa para que llamara a Miguel Ángel con objeto de pintar la bóveda para así privarlo de trabajar en la escultura, su auténtica especialidad, pensando que su falta de experiencia en la técnica del fresco lo pondría en evidencia como artista delante de todo el mundo, especialmente de Rafael. Pero vistos los resultados posteriores, los que sí parecen haber quedado en evidencia delante de, al menos, el Papa fueron precisamente Rafael y Bramante.

Por lo que afecta a la afirmación de Miguel Ángel de que no era pintor (afirmación, no se olvide, contemporánea de sus primeros trabajos en la nueva basílica de San Pedro) es evidente que aprendió rápido la técnica de sus amigos florentinos a los que, por cierto, despidió con cajas destempladas al poco de hacerlos venir y cuando consideró que ya habían cumplido el objetivo de hacerlo sentir más pintor que antes.

Como señalaba Francesco Berni, el poeta nos dice cosas en su poesía y, a veces, tantas que algunas no se entienden del todo bien. ¿Qué significa esa expresión coloquial, “come fa l’acqua a’gatti in Lombardia”? Según el estudioso de la obra poética

¹²Vasari, G., o.c., p. 379.

de Buonarroti, Enzo Girardi¹³ hay que entender por “gatti”, “campesinos”, así se los denominaba en tiempos de Miguel Ángel. Cuando éstos bebían agua en mal estado, lo que solía ser frecuente, contraían bocio con la consiguiente deformación física de su cuello. Bocio, por lo demás, se dice en italiano “gozzo” con lo cual el escritor está haciendo un juego polisémico con el “gozzo” del primer verso, “un gozzo in questo stento” (un buche en la fatiga).

En el soneto dedicado al Papa Julio II que comienza, “Signor, se vero è alcun proverbio antico”, otra de sus obras de circunstancia, las tensiones producidas por las intrigas de Rafael y Bramante son, incluso, explícitas. Lo primero que salta a la vista es el tono quejumbroso y recriminador que el autor emplea para dirigirse al Papa. Es un hecho conocido que las relaciones que ambos mantenían eran controvertidas y oscilaban entre una admiración mutua y una profunda desconfianza por lo irascible de sus respectivos caracteres, muy celosos de su singularidad e independencia. Se conocían, no obstante, de antiguo y ya en 1505, muy poco después de sentarse en el solio pontificio, Giuliano della Rovere le pide que se haga cargo de los trabajos para su tumba en San Pietro in Vincoli. Este gesto demuestra por sí solo la altísima consideración que el Papa tenía por el genio artístico del artista.

Pero Julio II era también el protector del arquitecto Bramante y del pintor Rafael, los competidores más directos de Miguel Ángel. Y es de ellos precisamente de quienes se queja el escritor en este soneto. De ellos y de la posible predisposición papal a hacerles caso.

“Señor, si es verdad algún proverbio antiguo,
es el que dice que quien puede más no quiere.
Has creído en fábulas y palabrerías
y premiado a quien es de la verdad enemigo.
Yo soy y fui tu leal siervo antiguo
y a ti dado como al sol los rayos,
pero de mi tiempo ni te compadeces ni cuidas,
y menos te valgo, cuanto más me afano”.

En estos dos cuartetos Miguel Ángel exterioriza sus lamentos por las intrigas palaciegas de sus dos colegas dispuestos a apartarlo del andamio de la Capilla Sixtina. Cuando ya estaban realizadas casi la mitad de las pinturas de la bóveda el pintor reparó

¹³ Girardi, Enzo. Studi sulle Rime di Michelangelo. Milán, 1964.

en unas manchas que habían salido en las molduras de los techos y paredes. Como no sabía el motivo de tal desastre se desesperó y se negó a seguir adelante con el proyecto. Fue entonces cuando aprovechó Bramante para aconsejar al Papa que fuera Rafael quien acabara la otra mitad de la Capilla, debido a los fallos cometidos por Miguel Ángel. El Papa no se decidía y entretanto Giuliano de Sangallo, reclamado por su amigo Buonarroti que le pide consejo, da con la causa de tales manchas: la cal romana, blanca de color y hecha con travertino, tarda mucho en secarse y si se mezcla antes de tiempo con pozzolona (una especie de polvo volcánico) hace que salgan esas manchas oscuras en la superficie, que tanto desesperaban al artista¹⁴.

Es probable que estos enredos o “fábulas y palabrerías”, como las llama Miguel Ángel, fueran más allá del ámbito puramente artístico porque las diferencias entre éste y Rafael no se limitaban a sus respectivos estilos. Eran dos personalidades contrapuestas que a la fuerza tenían que enfrentarse. Miguel Ángel era austero, introvertido y poco sociable, casi un asceta. Rafael, en cambio, era la encarnación del gentilhomme de cámara, amante del lujo y de maneras principescas. Muy mundano y proclive al epicureísmo. Uno, sacerdote del homoerotismo socratizante y el otro, el amante rico y famoso de la bella Fornarina, la hija del panadero.

Miguel Ángel, cuando escribe estos versos, no las tiene todavía todas consigo y adopta un tono entre lastimero y ofendido para pedirle a su mecenas y “amigo” (al que teme y admira a la vez) que no premie “a quien es de la verdad enemigo”.

Poemas airados

Pero donde sus críticas al Papa Julio II y a la curia romana en general arrecian y se vuelven más airadas es en el soneto de 1512 que comienza “Qua si fa elmi di calici e spade” (Aquí se hacen yelmos y espadas de cálices).

“Aquí se hacen yelmos y espadas de cálices
y la sangre de Cristo se vende a manos llenas,
y cruces y espinas son lanzas y rodela
y hasta la paciencia de Cristo se acaba.
Mas Él no debiera volver a estos lugares,
si hasta las estrellas su sangre llegase,
ahora que en Roma le venden la piel

¹⁴ Vasari, G., o.c.,p. 393 y ss.

y a toda bondad le cierran la entrada.
Si tuviera yo deseo de perder tesoros,
puesto que aquí ya perdí mi trabajo,
puede el del manto hacer lo que Medusa en Moro;
pero si al alto cielo la pobreza agrada
¿qué hacer para retornar a nuestro estado
si otra señal apaga a la otra vida?”

El ambiente que Miguel Ángel pinta en estos versos es turbio y moralmente escandaloso y todo el poema rezuma una desaprobación colérica muy parecida a la que debió de sentir Jesucristo al ver el templo de Jerusalén convertido en zoco por los mercaderes judíos. El paralelismo entre Jesucristo y Miguel Ángel no es arbitrario sino más bien intencionado y las apelaciones, por dos veces consecutivas, a la figura de Cristo (su sangre vendida “a manos llenas”, su paciencia que “se acaba”) son elocuentes en este sentido. El poeta nos ofrece una estampa de la Roma que él conoce en la que no se salva ni el mismo Papa, al que cita mediante la perífrasis crítica pero demoledora “puede el del manto hacer lo que Medusa en Moro”.

“El del manto” no es otro que su amigo y mecenas Julio II, al que compara con la Medusa en Mauritania. La comparación es osada y todo un derroche de ingenio y mordacidad. Como se sabe, Medusa era una de las tres gorgonas, la más famosa y peligrosa para los mortales. De hecho, se la consideraba un monstruo espantoso de grandes colmillos y una cabeza rodeada de serpientes. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Incluso Perseo para poder matarla, cortándole la cabeza, tuvo que usar su pulimentado escudo como espejo para evitar tener que mirarla. Parece ser que Medusa murió cerca de las costas mauritanas, detalle que a Miguel Ángel no se le escapa cuando elige este horrible monstruo como símil papal:

“Si tuviese yo deseos de perder tesoro (dinero) /pues que aquí ya he perdido mi trabajo (en 1512 ya había concluido su techo de la Sixtina) /puede el del manto hacer lo que Medusa en Moro” (puede el Papa petrificarme con su poder pues yo sabré defenderme como hizo Perseo).

Obsérvese el sutil juego de correspondencias entre la Medusa y el Papa: si una petrifica con la mirada, el otro vive en San Pedro, San Pietro (la “santa piedra”), es decir, vive “petrificado”. Se hace difícil decir más con menos.

En cualquier caso, toda esta visión casi apocalíptica de Roma y su institución eclesiástica hay que entroncarla con la espiritualidad del artista. El profundo sentimiento religioso que a Miguel Ángel siempre acompañó a lo largo de su dilatada existencia tiene su origen en la experiencia que de joven vivió en la Florencia medicea. Si, por una parte, se saturaba de paganismo y neoplatonismo en la corte de los Médicis, por otra no escapó a la influencia de los sermones del fraile dominico Savonarola.

Para este religioso de verbo incendiario, al que el joven artista conoció en Florencia, vivir el cristianismo suponía un estado de pureza espiritual absoluta y un completo rechazo del lujo y el boato en que vivían tanto la curia vaticana como las distintas cortes principescas. Savonarola quiso una iglesia pura y evangélica, profundamente antipagana y aunque había mucho de medieval en el dominico que chocaba con el arte y la belleza que Miguel Ángel buscaba ansiosamente, éste no pudo sustraerse al vértigo de un discurso tan regenerador como el que proponía el fraile, puesto que él era, en el fondo, un apasionado buscador de la verdad, en la medida en que la realidad le inflingía una continua herida y le decepcionaba. Es, precisamente, en esta tensión bipolar en la que hay que ubicar a un hombre tan contradictorio como Miguel Ángel, un pagano espiritualista, que luchaba por refrenar sus pasiones oscilando entre un profundo misticismo y una abierta sensualidad.

Savonarola, como todo el mundo sabe, acabó excomulgado por Clemente VI y condenado a arder en la hoguera en 1498, cuando Miguel Ángel hacía ya algún tiempo que había emigrado a Roma. Precisamente será en el año de la muerte de Savonarola cuando el artista empiece a esculpir una de sus más místicas obras religiosas, La Pietá, que termina en 1500 para el cardenal de San Dionigi. (Imagen 3).



Esta madre intemporal con los pies sobre la tierra, inclinada hacia su hijo inmolado por los hombres, desarrolla un perfecto ejercicio de suprema concentración muy cercano a la austeridad purificadora que postulaba Savonarola. La

limpieza y tersura con que está tallado el mármol del rostro de María nos recuerda de forma extraña al del Cristo del casi medieval crucifijo de 1493 que se conserva en la Casa Buonarroti de Florencia: la misma cabeza con similar mentón, la misma nariz clásica y una boca estrecha y cerrada en ambos casos.

Ella, que le dio la vida, se convierte en las manos del artista, en el altar donde su hijo muerto se ofrece como sacrificio. Hay una evidente simbiosis, a través de numerosas corrientes de relaciones internas, entre las dos figuras-símbolos. Es, en realidad, la celebración de la apoteosis de una muerte que redimirá todos los pecados de los hombres. Algo parecido a lo que el fraile dominico pretendía con la quema en el fuego purificador de todos los libros y obras de arte profanas durante el Carnaval de 1487.

Poemas de amor platónico

Pero si el anhelo religioso ocupa un puesto de importancia en la poética del artista, mucho más alto se sitúa el sentimiento amoroso que desgrana a través de múltiples versos. Miguel Ángel vivió siempre torturado por la necesidad de amor (físico y espiritual) y quizá porque desde muy temprano supo que la realidad suele defraudar las expectativas de belleza y bondad que todo espíritu noble alberga, se refugió en el solitario trabajo artístico y en una espiritualidad esencialista.

Leamos, como muestra, algunos versos de dos poemas, escritos alrededor de 1530, cuando todavía no había conocido al joven y apuesto Tomasso Cavalieri.

Del primer soneto, lo más interesante está en los versos centrales del segundo cuarteto:

“Espíritu delicioso, en el que se espera creer
por dentro, como aparece en el rostro por fuera,
amor, piedad, merced, cosas tan raras,
que nunca con tanta fe se unieron en belleza”.

Y, como suele ser habitual, en los tres finales del último terceto:

“¿Qué uso o que gobierno niega al mundo,
qué crueldad de hoy o cuál más tarde,
que no perdone muerte obra tan hermosa?”.

Del segundo soneto destacamos estos versos:

“Dime, por Dios, Amor si estos mis ojos

de veras ven la belleza a la que aspiro

o si va dentro de mí.

Tú lo debes saber pues que con ella vas
a arrancarme la paz y darme enojo”.

Empecemos por decir que ambas composiciones desarrollan de una forma exacta las teorías neoplatónicas sobre el amor tan en boga en el siglo XVI. De hecho la idea del amor es la base del sistema filosófico de Ficino. En su *Theología Platónica* el amor se constituye en la fuerza motora y en la causa de que Dios infunda su esencia al mundo y, a la vez, es la causa de que sus criaturas busquen la unión con Él. Según Ficino, el amor es como una especie de corriente espiritual desde Dios al mundo y del mundo a Dios. Y el individuo amante se instala también en ese circuito místico.

El amor, para Ficino, es siempre deseo (*desiderio* lo llama él), pero no todos los deseos son amor. Sólo cuando el deseo, dirigido por la virtud, se hace consciente de un fin último, merece el nombre de amor. Y como esta virtud no es otra cosa que la bondad divina que se manifiesta en la belleza de las cosas terrenales, el amor tiene que ser definido como “un deseo del goce de la belleza” (*desiderio di bellezza*), en palabras de Pico della Mirandola¹⁵.

Para Ficino esta belleza existe repartida por todo el universo pero simbolizada a través de dos formas: la *Venus Celestis* o Venus celestial que al no tener madre (mater-materia) no tiene materia y es puramente mental. Venus que estaría en la zona de la “mente cósmica”. Y la *Venus Vulgaris* o Venus natural que es la hija de Zeus y Dione y da vida y forma a las cosas de la naturaleza, y de este modo hace inteligible y accesible la belleza.

Ambas Venus están acompañadas de un Eros o Amor: el de la Venus celestial es un amor divino que es capaz de contemplar la belleza de Dios, y el amor de la Venus natural se apodera de las facultades intermedias del hombre como son la imaginación y la percepción sensual, sobre todo si ésta se percibe por los ojos.

Hay que decir que para Ficino ambos amores “son honrosos y dignos de alabanza” aunque uno es sin duda más puro que otro.

Es evidente que Miguel Ángel intentó interiorizar las teorías neoplatónicas del amor haciendo terribles esfuerzos por lograr un equilibrio que muy pocas veces conquistó. Su natural inclinación por la materia, por la fisicidad de las formas (era, por

¹⁵ Expresión de Pico Della Mirandola recogida por Panofsky en o.c., p.200.

encima de cualquier otra cosa, un escultor de cuerpos) unida a su fascinación por lo joven y vigoroso como emblemas de la belleza clásica (ya sea en una Pietá o en un David o en los Ignudi de la Sixtina) le llevaron a decantarse hasta muy avanzada su vida por la belleza más humana y el amor más sensual. Esa conflictividad enriquecedora con que el artista vivió su deseo de carne también aflorará en el enfrentamiento con su innegable homosexualidad.

Los versos centrales del poema 41 vienen a decirnos de forma sucinta y hermosa que el esplendor de la belleza carnal no es más que el reflejo de otra belleza superior de la que es emblema o en la que nos inicia:

“Espíritu delicioso, en el que se espera creer
por dentro, como aparece en el rostro por fuera,
amor, piedad, merced, cosas tan raras
que nunca con tanta fe se unieron en belleza.
Me cautiva el amor y la beldad me ata”.

Este verso último se nos revela como una auténtica declaración de los principios vitales que rigen el destino humano del artista (Me cautiva el amor y la beldad me ata). Es una confesión y también un lamento que nos permite imaginar hasta qué punto Miguel Ángel fue prisionero de la belleza física y cautivo de un amor que si en ocasiones lo colmó, las más de las veces lo expulsó del paraíso.

La larga pregunta retórica con que culmina el poema supone, por último, el tópico desafío de la belleza a la muerte.

Pero, con todo, la traslación más exacta de las teorías neoplatónicas sobre el amor la encontramos en el soneto 42. Todo él es una apelación al Eros en lucha y escindido entre lo celestial y lo natural. Miguel Ángel le ruega al Amor, como si a Dios le estuviera hablando, que le ilumine y le señale el camino correcto para alcanzar la verdadera belleza porque intuye que sus ojos (instrumento de los sentidos) pueden confundirle: “Dime, por Dios, Amor, si estos mis ojos/de veras ven la belleza a la que aspiro/o si va dentro de mí.”

En otras palabras, el poeta sospecha que lo que la mente arrebatada admira en el espejo de las formas materiales no es sino un reflejo del único e inefable esplendor de la luz divina, en la que por cierto se ha deleitado el alma antes de su descenso a la tierra. En realidad, puro platonismo renacentista. Y acto seguido añade: “Tú lo debes saber, pues que con ella vas/ a arrancarme la paz y darme enojo.”

Esta nueva confesión viene a reafirmar la agonía interior que el escritor sufría por no poder contener sus ansias de belleza física, que no espiritual, y que para él se encarnaban de forma tentadora y sucesiva en una serie de jóvenes *garzoni* como Giovanni da Pistoia, Gherardo Perini o Febo di Poggio. El resto del soneto es una repetición poetizada de lo ya dicho un poco antes sobre el amor platónico.

Poemas a Cavalieri

Particularmente interesante es el poema siguiente que Frey, uno de los primeros editores de la poesía de Miguel Ángel en alemán, fecha alrededor de 1550¹⁶, pero otros estudiosos como Girardi lo adelantan hasta 1525¹⁷.

“Si fui, ya muchos años, mil veces
herido y muerto, que no vencido o cansado
por ti, culpa mía es. ¿Ahora retornaré,
blanco el pelo, a tus promesas necias?
¿Has atado tantas veces y liberado tantas
los tristes miembros, y tanto herido el costado,
Que puedo apenas volver en mí, aunque
bañado el pecho de abundantes lágrimas!
De ti me duelo, Amor, contigo hablo,
libre de tus halagos ¿de qué sirve
tomar tu arco cruel y disparar a nada?
Como a leño en ceniza sierra o terms
gran vergüenza así es perseguir corriendo
a quien perdió ya destreza y movimiento”.

El soneto en cuestión reelabora el tópico del amor a la edad madura, tema muy del gusto del autor, que en esa fecha tendría unos 50 años, según Girardi. El poeta se cree ya viejo para el amor y le recrimina su hiriente insistencia.

“Herido el costado (...) blanco el pelo (...) bañando el pecho de abundantes lágrimas (...) a quien perdió ya destreza y movimiento”. Miguel Ángel parece complacerse en un autorretrato que resalta su propia decadencia corporal. Y cuando ésta

¹⁶Frey, Carl. Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti herausgegeben und mit Kritischen Apparate. De Gruyter, Berlin, 1964, p. 486.

¹⁷Girardi, E., o.c.

queda ya suficientemente pormenorizada le increpa al Amor lo siguiente: “Amor (...) a que sirve/tomar tu arco cruel y disparar a nada?”.

Más allá del circunstancial desahogo de quien se siente burlado y “nada” se considera (disparar a nada) lo que realmente nos interesa es la poderosa imagen del Amor relacionado con el arco y la flecha que se dispara sin objeto alguno. Elementos todos ellos de extracción clásica que curiosamente volveremos a encontrar en uno de los más bellos dibujos que Miguel Ángel regalara a su íntimo amigo Tomasso Cavalieri, Los Arqueros o, como dijo Vasari, los Saettatori. (Imagen 4).



¿Qué vemos en él? Aparece un abigarrado conjunto humano de jóvenes, dos de ellas mujeres, que disparan flechas a un blanco suspendido en un busto sin brazos o herma. Hay cuatro arqueros que corren, otro está arrodillado, dos en el suelo y las mujeres, que parecen suspendidas en el aire. Dos *putti*, además, se confunden con los arqueros y, más abajo, otros dos soplan una hoguera de pequeños troncos. Detrás del grupo, una extraña figura con paño flotante que más bien parece un sátiro dobla el único arco que se ve en ese grupo. Y, en el ángulo inferior derecho, dormido y ajeno a la frenética actividad que desarrollan todos ellos, se ve a Cupido que abraza a su arco después de haber dejado en el suelo su carcaj con las flechas.

Lo llamativo de esta escenografía es que mientras el presunto sátiro dobla ostensiblemente su arco hacia sí mismo, los demás arqueros no tienen nada en las manos a pesar de que las flechas apenas esbozadas ya están clavadas en el blanco. ¿Fueron los arcos y la mayoría de las flechas omitidas conscientemente por Miguel Ángel o se debe

a que el dibujo está incompleto y los copistas no se atrevieron a corregirlo? Como ya señaló con suficientes argumentos Panofsky en su día, es muy probable que “la omisión de las armas tenga una intención determinada”¹⁸. El gran iconógrafo alemán nos recuerda que Pico della Mirandola, escritor que Miguel Ángel conocía bien de su época florentina, en su intento de definir el amor distingue el “deseo consciente” (*desiderio con cognitione*) del deseo inconsciente (*desiderio senza cognitione*) subrayando que sólo el deseo que tiende conscientemente a la belleza es amor. El otro, el deseo inconsciente o natural, es una mera necesidad física presente en todo lo que vive. Y cita este pasaje del propio Pico della Mirandola: “Esta tendencia de las criaturas no dotadas de conocimiento se llama *deseo natural*, testimonio de la providencia que dirige a estas criaturas hacia su meta, como el dardo del arquero se dirige a su diana, diana que no es conocida del dardo, sino sólo del que la dirige hacia el mismo con el ojo de la inteligencia previsoras.”¹⁹

La imagen que utiliza Pico está tan cercana a la iconografía de este dibujo que es lícito pensar que el artista la tuviera en la mente cuando lo realizó. Esto, además, explicaría el contenido simbólico, ciertamente oportuno, para un “regalo de amor” a su joven y culto amigo Cavalieri.

Así, las figuras atraídas hacia el busto o torso con blanco, que funcionaría visualmente como un imán, traducirían en un símbolo plástico la idea de “las criaturas dirigidas hacia su meta por un poder desconocido para ellas” junto a la metáfora de los dardos que dan en el blanco que “sólo ve el arquero”. Los *putti* y el sátiro, representaciones típicas de los impulsos naturales, se explicarían fácilmente como personificaciones, según Panofsky, de “las fuerzas naturales a través de las cuales las criaturas son estimuladas a la acción”.

Es normal entonces que en esta escenografía el Amor aparezca dormido y como ajeno a la acción representada, pues se nos habla del deseo natural o físico de belleza y no del deseo consciente o *desiderio con cognitione*, que es un deseo controlado por la razón. El mensaje a Cavalieri queda, de este modo, desvelado mientras que el pintor vuelve a valerse de otra perífrasis neoplatónica para declarar con imágenes lo que sus poemas dicen con palabras.

¹⁸ Panofsky, E., o.c., p. 290.

¹⁹ Panofsky, E., o.c., p. 291.

Leamos, por ejemplo, este soneto, muy probablemente el primero de los dedicados a su joven amante:

“Si el deseo inmortal que alza y modera
los demás pensamientos, aflorase los míos,
quizá a quien en la casa de Amor despiadado
reina, volverle podría en apiadado.
Pero como el alma por ley divina
mucho vive, y al poco muere el cuerpo,
no puede el sentido su alabanza o valore
describirlo bien si bien no lo entiende.
Entonces, ¡ay de mí!, ¿cómo será entendido
el casto deseo que al corazón enciende
por quienes siempre en los demás a sí se ven?
Mi jornada más querida no me es posible
con mi señor que escucha las mentiras,
pues al decir verdad, es embustero quien no cree”.

Otra vez se destaca esa lucha de contrarios por medio de antinomias del tipo de “amor piadoso/amor despiadado (versos 3 y 4), alma/cuerpo (versos 5 y 6), razón/sentimiento (versos 7 y 8), castidad/deseo físico (verso 10) y verdad/mentira (versos 13 y 14).

Miguel Ángel no se ve capaz de salir de ese círculo trufado de contradicciones que le quebrantan el espíritu y que constituye el signo más característico de su obra completa, incluyendo en ella su vida. Aquí desarrolla una puesta en escena de esas mismas jerarquías neoplatónicas que él no acierta a concertar. Impotente ante esa irrealizable comunión de contrarios se queja amargamente y dice: “Entonces, ¡ay de mí! ¿Cómo será entendido/el casto deseo que al corazón enciende/por quienes siempre en los demás a sí se ven?”. ¿Se refiere a él o es a los otros, que critican porque no lo entienden? El terceto final parece responder en una dirección concreta, haciendo responsable a los demás por su falta de sensibilidad amorosa “pues al decir verdad (es decir, amando) es embustero quien no cree” (quien no ama o no es capaz de comprender el amor).

Cuando se trata de hacer la exégesis de los poemas de Miguel Ángel a Cavalieri no podemos olvidar la edad que ambos tenían cuando se conocieron: 57 el primero y 40 años menos Cavalieri.

Tommaso Cavalieri era un muchacho de buena familia aficionado al arte (pintaba y esculpía) y Varchi dice de él que tenía “un temperamento hacendoso y modesto y una incomparable belleza”²⁰. Se sabe que el pintor le dedicó el único retrato de su vida, hecho del natural, y hoy desgraciadamente perdido.

Miguel Ángel, por el contrario, era un hombre mayor, en el cenit de su fama, promocionado y temido por varios Papas y a quien el joven romano admiraba profundamente. Parece que la amistad tardó algo en producirse, pero llegó a ser total, hasta el punto que Cavalieri, ya casado y con hijos, le fue fiel mientras vivió e incluso le acompañó en la hora de su muerte, cuando ya el capítulo amoroso hacía mucho que había terminado.

Si tenemos en cuenta, por otra parte, que el artista quiso darle a su relación amorosa el marchamo de lo griego, muy evidente tanto en los dibujos que le regaló, llenos de referencias a personajes como Zeus, Ganímedes, Ticio o Faetón, cuanto en su poesía, salpicada de conceptos neoplatónicos, no podemos obviar que el soporte intelectual en que se basaba la formación de un joven en la Grecia clásica (sobre todo en Esparta) era la pederastia. El amor platónico hay que entenderlo, así, a la manera espartana o, más ampliamente, griega. Resumiendo, el tutor o modelo de conducta (generalmente un hombre ya maduro) ejercía también de amante del tutelado.

La ciudad griega de Pericles, a la que la Florencia de la Academia Platónica quiso emular, seguía siendo una especie de “club de hombres”, un ambiente masculino cerrado en el que la relación apasionada entre un hombre (erasta) y un adolescente (hasta los 18 años eran erómenos) generaba nobles sentimientos de valor y honor, términos, por cierto, muy del gusto de Miguel Ángel y claves para entender la naturaleza psicológica de su arte. De este modo, su relación con Cavalieri se colocaba en la noble estela de una larga e insigne tradición encabezada por parejas masculinas como Sócrates y Alcibíades, Aquiles y Patroclo o Harmodio y Aristogitón.

De hecho, como ya sabemos, el artista le regaló varios dibujos a su joven amante que Vasari justifica como ejercicios de aprendizaje para que el muchacho mejorara su técnica dibujística. En realidad, todos ellos están hechos con extraordinario cuidado, con

²⁰ Varchi, Benedetto. *Lección sobre la primacía de las artes*. Edición de Cristóbal Belda Navarro. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1993.

una técnica basada en el *chiaroscuro*, como si hubiera soplado sobre el papel y las formas fueran surgiendo fríamente, casi sin sentimiento, atendiendo a la técnica, quizá por el carácter de ejercicio didáctico para Cavalieri.

Hasta qué punto le consumía a Miguel Ángel la pasión amorosa por su *erómeno* nos lo demuestran varios de sus sonetos entre los que destaca éste:

“Hubiera creído, el primer día que
miré tanta belleza única y sola,
detener los ojos como águila al sol
en la menor de las tantas que deseo.
Conocí después mi caída y mi error:
Quien sin alas quiere a un ángel seguir
siembra en piedra y al viento las palabras
esparce y busca a Dios con la razón.

(...)

¿qué haré?, ¿qué guía o escolta
podrá valerme o ayudarme contigo,
si ardo al acercarme y al partir me matas?”

Entre tantos versos inspirados por la belleza de Cavalieri, la carga mitológica que encierran estos, escritos alrededor de 1533, los emparenta con algunos de los dibujos que le hiciera. El juego de equivalencias entre el propio autor y la figura de Faetón es notorio y está marcado por alusiones tan claras como las que se encuentran en los dos cuartetos: “Hubiera creído, el primer día que/miré tanta belleza única y sola, /detener los ojos como águila al sol”. Aquí también se encuentran reminiscencias del mito de Ganimedes. O “conocí después mi caída y mi error/quien sin alas quiere a un ángel seguir.” Y también en el terceto final: “¿qué guía o escolta/podrá valerme o ayudarme contigo;/si ardo al acercarme y al partir me matas?”.

Existen tres versiones de este mito moral hechas por Miguel Ángel, la última de las cuales fue recibida por Cavalieri a finales de 1533, el mismo año de escritura de este poema. Hijo del Sol (Helio), Faetón es el símbolo de la *hybris* (la soberbia) que empuja al hombre a intentar empresas que no están a su alcance. Otra lectura del mito, muy extendida en la Edad Media, nos presenta a Faetón como una especie de filósofo orgulloso o como un Anticristo, mientras que el Sol representaría, en cambio, a Cristo, (“Hubiera creído, el primer día que/miré tanta belleza única y sola/detener los ojos como

águila al sol”). El Sol, que como Cristo, nos ilumina desde lo alto, nos podría cegar también si nos acercamos demasiado.

“Conocí después mi caída y mi error:/quien sin alas quiere a un ángel seguir/siembra en piedra, esparce al viento/las palabras...”

El poeta se compara con Faetón como expresión del sentimiento de inferioridad absoluta que lo embarga ante la insolente belleza de su amado (unas veces el Sol y otras un ángel). Como nos recuerda Milanesi, ese sentimiento de humildad ya estaba nítidamente expuesto en las cartas que Miguel Ángel empezó a enviarle al joven romano: “Me he atrevido sin ninguna consideración a escribiros, y he sido lo bastante presuntuoso como para dar el primer paso, cuando propiamente debería haber esperado de vos para responder”. Incluso, en otra posterior llega a decirle: “A pesar de que no hablo presuntuosamente, ya que soy muy inferior a vos, no creo que nada se interponga en el camino de nuestra amistad”²¹.

Igual que Faetón recibió su castigo por parte de Zeus siendo precipitado al río Erídano (recuérdese el dibujo con la figura masculina tumbada que sujeta un cántaro que representa el nacimiento del río y sus hermanas y hermano llorando ya su muerte) Miguel Ángel sabe que fracasará también en el intento de querer seguir a un ángel si no se tienen alas.

Para el amante platónico, que identifica el objeto mismo de su pasión con una idea metafísica (la bondad, la belleza o la verdad), el amor está necesariamente connotado de un aura religiosa que finalmente lo hará sentirse indigno del dios que él mismo ha creado. Así se entiende que el artista pudiera compararse con Faetón, equiparando al mismo tiempo el fuego mortal de su pasión amorosa con los fulminantes rayos que precipitaron a la tierra al hijo del Sol.

Por último y antes de llegar a su pasión final, la religiosa, citar algunos versos del soneto XXXV, otro de los muchos dedicados a Cavalieri, por la interesante conexión con su obra pictórica:

“Apiadada de otros y despiadada consigo
nace la vil oruga, que con daño y pena
viste a los otros despojándose de su cáscara
y sólo para la muerte parece haber nacido.
Así podría a mi señor yo hacer

²¹ Carta citada por Panofsky de la edición de Milanesi, p. 468.

Vestir su piel con mis despojos muertos
(...)
Ojalá fuese sólo mi piel hirsuta
la que, a su pelo tejida, hiciese tal saya
que con ventura estrechase seno tan bello,
y hasta de día estaría contigo, o las zapatillas
que le sirven de basa y de columna
con lo que al menos le llevaría dos inviernos”.

De nuevo el tema del soneto vuelve a ser el amor, tratado con la peculiar pesadumbre y desde el humillado punto de vista que suele adoptar el autor en relación a “il suo signore”. No obstante, aquí da un paso más en sus aspiraciones de identificación con el objeto amado, proponiendo a las claras la simbiosis de los cuerpos aunque eso suponga la muerte del suyo, como muy acertadamente refleja la metáfora de la oruga que “viste a los otros despojándose de su cáscara y sólo para la muerte parece haber nacido.”

Miguel Ángel, en su obsesión de disfrute de la compañía de Cavalieri, llega a revelar el siguiente deseo: “Ojalá fuese sólo mi piel hirsuta/la que, a su pelo tejida, hiciese tal saya/que con suerte estrechase tan bello seno,/y hasta de día estaría conmigo.”

De todos sus poemas de amor a Cavalieri quizá sea éste el menos platónico, el más carnal y físico, y en el que el deseo de unión corporal no necesita ser revestido del prestigioso barniz de las teorías neoplatonizantes. Fíjense sino en el último terceto, tan realista y doméstico.

El poema aparece manuscrito en el revés de una carta enviada a Miguel Ángel en la primavera de 1535. En ese mismo año el artista comienza su trabajo del Juicio Final para el Papa Pablo III. La obra duró unos 8 años, pero los cartones previos ya estaban terminados, según Vasari, en septiembre de 1535. Pues bien, en la desventurada imagen que Miguel Ángel nos da de sí mismo en el poema (“vestir con mis despojos muertos (...) mi piel hirsuta (...) la vil oruga que sólo para la muerte parece haber nacido”) podemos observar el mismo talante psicológico con el que acometió su famoso autorretrato colgante de la mano de San Bartolomé. Al igual que le ocurriera al santo en su martirio, el pintor se ve a sí mismo desollado, ruin, como un guiñapo. Hay una suerte de regusto casi masoquista en ambas imágenes (la del poema y la del fresco) que

presupone un sentimiento de humildad abyecta hacia Cavalieri (“ojalá fuese las zapatillas que le sirven de basa y de columna/con lo que al menos le llevaría dos inviernos”) y también una feroz queja del papel del artista en un sistema (político, religioso) que no admite la disidencia.

Pero no podemos despedir este auténtico “cancionero de amor” a Cavalieri sin recordar los últimos versos del soneto más famoso, el que habla de un prisionero (el artista) que se encuentra así por un “caballero armado” (Cavalieri):

“Por ello si el golpe que arrebató y robó
no puedo esquivar, que ese es mi destino,
¿quién quedará entre dulzura y duelo?
Si preso y vencido debo ser dichoso,
maravilla no es que solo y desnudo
de un caballero armado en prisión me vea”.

Nótese, por cierto, el juego de palabras con el apellido del joven y la evidente paronomasia entre “cavalier armato” y Cavalieri amato.

Miguel Ángel, como ya es tradición en él, sigue empleando el mismo tono quejumbroso que suele llevarle a menudo a la autocompasión, muy explícita en estos dos tercetos: “Si preso y vencido (se supone, por el amor) debo ser dichoso/no es maravilla que solo y desnudo/de un caballero armado (de las armas del amor) en la prisión (el amor) me vea”.

Para recapitular digamos que tanto los dibujos como los poemas de Miguel Ángel a Cavalieri implican un apego de naturaleza más inclinada a lo sexual que a lo espiritual. No debe descartarse que nunca consumara su deseo, pero las imágenes tanto visuales como literarias que escogió para representar ese amor eran, también en su época, claramente interpretables como símbolos de la pasión erótica.

Poemas religiosos y místicos

Finalmente, fijémonos en el conjunto de poemas religiosos que Miguel Ángel escribiera con motivo de su intensa relación de amistad con Vittoria Colonna. El pintor conoció a esta dama en Roma, en el convento de San Silvestro, en 1536, y desde el principio hubo una empatía mutua, quizá por coincidir ambos en sus inquietudes religiosas y por ser los dos grandes aficionados a la poesía.

Vittoria Colonna, por familia y matrimonio, fue una de las mujeres más notables de la Italia renacentista. Se casó joven con el marqués de Pescara, hombre poderoso que murió en la batalla de Pavía, en el bando de las tropas españolas. Tras la muerte de su esposo, se retiró de la vida cortesana y se entregó a la actividad religiosa, uniéndose al grupo de reformistas de Juan de Valdés, un erasmista que había evolucionado hacia una mística casi herética basada en la doctrina de la justificación por la fe. Terminaron, como era lógico en un ambiente ya contrarreformista, perseguidos por la Inquisición.

Una dama culta y sensible, y cultivadora de una poesía tan espiritualista, no podía sino coincidir con las zozobras religiosas de un hombre como Miguel Ángel, el pintor elegido por los Papas para legar a la posteridad la secuencia iconográfica completa de la Creación del hombre y la Resurrección de Cristo en la más importante capilla de la cristiandad. Piénsese, por un momento, en los años que Miguel Ángel pasó en solitario conviviendo con esas imágenes y todo lo que ellas le acarrearían a partir de entonces.

Del mismo modo que todos los poemas dedicados a Colonna están atravesados por esa preocupación religiosa que de ahora en adelante embargará al artista de forma progresivamente ascendente, los dibujos que a ella regala también serán todos de motivo religioso: una Piedad, una Crucifixión y una Sagrada Familia, conocida como la “Madonna del Silencio”.

“Bien pueden mis ojos cerca o lejos
ver donde aparezca tu hermoso rostro,
mas donde él, los pies, señora, no pueden
llevar los brazos ni las dos manos.
El alma, el intelecto entero y sano
por los ojos asciende más libre y desenvuelto
a tu alta belleza; pero el mucho ardor
no da tal privilegio al cuerpo humano
grave y mortal, por lo que mal seguirá,
sin alas además, de una angélica el vuelo,
con lo que sólo verla se gloria y lauda.
Ay, si en el cielo puedes cuanto entre nosotros
haz de mi cuerpo entero un solo ojo
para que no haya parte de él sin tu solaz”.

La composición está empapada de neoplatonismo. Es Ficino quien se esconde de nuevo detrás de esos vivos elogios a tan piadosa dama. La religiosidad cristiana reformista que ella practicaba le sirve al autor para vehicular sus divagaciones neoplatónicas a través de esa imagen tan querida por Ficino del ojo como sinécdoque del cuerpo humano. El mismo Plotino, el más platónico de los filósofos alejandrinos, decía que el cuerpo de los bienaventurados es todo él como un ojo y Ficino, renacentista puro, afirma que “la mente, viendo con un ojo incorpóreo, se libera a sí misma, no sólo del cuerpo, sino también de los sentidos y de la misma imaginación”²². Y de esta manera se transforma en un instrumento de lo divino.

Esa es la razón por la cual, haciendo la paráfrasis de las teorías de Ficino, Miguel Ángel dice en su poema: “El alma, el intelecto entero y sano/por los ojos asciende más libre y desenvuelto/a tu alta belleza”. Y también eso es lo que explica el ruego a su amiga, que ya lo ha conseguido por su virtud cristiana, de que haga de su “cuerpo entero un solo ojo” para que pueda identificarse plenamente con ella.

Con todo, lo más interesante del poema es la síntesis que Miguel Ángel pretende hacer de las teorías neoplatónicas y la práctica de un cristianismo volcado hacia el espíritu, como era el de Vittoria Colonna.

El siguiente poema, también dedicado a ella, ofrece, sin embargo, un matiz distinto y muy característico de la última etapa de la vida de Miguel Ángel. Está escrito entre 1543 y 1544 y es uno de los sonetos más conocidos del autor:

“No tiene el gran artista ni un concepto
Que un mármol sólo en sí no contenga
En su extensión, mas solo a tal llega
La mano que obedece al intelecto.
El mal que huyo y el bien que me prometo,
En ti, señora hermosa, divina, altiva,
Igual se esconde, y porque más no viva,
Contrario tengo el arte al deseado efecto.
No tiene, pues, Amor ni tu belleza
O dureza o fortuna o gran desvío
La culpa de mi mal, destino o suerte.
Si en tu corazón muerte y piedad

²² Frase citada por Panofsky, o.c., p. 196.

Llevas al tiempo, el bajo ingenio mío

No sabe, ardiendo, sino sacar muerte de ahí”.

El primer cuarteto podría considerarse su lema artístico y toda una declaración de principios estéticos en boca de un artista que por encima de todo se consideraba un escultor y un cantero nato (hay una carta de Miguel Ángel a Benedetto Varchi que así lo afirma). Como es sabido, el artista negaba la categoría de escultura a cualquier obra modelada en escayola o cera y para él escultura era sólo el cincelado directo en la “*pietra alpestra e dura*” (dura piedra alpina).

“No tiene el gran artista ni un concepto/que un mármol sólo en sí no contenga/en su extensión”. Pero, en cambio, para llegar al concepto, a la idea, la mano tiene que ser dirigida por el intelecto (la razón). Vittoria Colonna es la personificación de esa “dura piedra alpina” que contiene en sí misma todos los supremos valores. Y él es el artista. Pero, y aquí nos encontramos con el matiz distinto del que hablábamos antes, la técnica y la sensibilidad del escultor perfeccionadas a lo largo de una longeva vida dedicada al arte no son suficientes para equipararse a esa virtud tan alta. Por eso concluye el soneto afirmando: “Si en tu corazón muerte y piedad/llevas al tiempo, el bajo ingenio mío/no sabe, ardiendo, sino sacar muerte de ahí”.

A diferencia de lo que ocurría con Cavalieri (inferioridad física ante la deslumbrante belleza del muchacho que le inspiraba sentimientos nobles), ahora la inferioridad es moral y, por tanto, mucho más completa porque también atañe a su arte, aquello que él más quería y a lo que se dedicó con entrega casi monacal: “y por que

más no viva/contrario tengo el arte al deseado efecto”.

Esta tendencia se irá acrecentando con los años y hacia el final de su vida Miguel Ángel se verá envuelto en un cristianismo de naturaleza espiritualista, casi místico, que le llevará a apartarse de todo lo mundano.

En el dibujo de la Piedad que le regala a Vittoria Colonna alrededor



IMAGEN 5

de 1540, la transformación se hace palpable también en el estilo. (Imagen 5). El cuerpo de Cristo está ya mucho más depurado que, por ejemplo, en el Juicio Final, donde todavía practicaba una carnalidad de procedencia clásica (su Cristo estaba más cerca de un Júpiter Tonante que de un Salvador) pero de formas rotundamente macizas, musculadas y vigorosas. En la Piedad para su amiga Colonna, la figura de Cristo está tratada con mucha delicadeza, buscando la simetría orgánica con su madre, como si su figura fuera el contrarreflejo vencido de María: ella mira al cielo, Él al suelo, ella extiende los brazos semi en cruz hacia arriba, Él los lleva colgados hacia abajo, y todo ello en una elaborada composición simétrica que refuerzan las dos figuras laterales de los niños y la cruz del fondo que parte en dos mitades iguales el cartón y que, por cierto, lleva una enigmática inscripción sacada del Paraíso de Dante: “Non vi si pensa quanto sangue costa” (No se piensa cuánta sangre cuesta).

En otro poema posterior, dedicado también a Colonna, éste de 1545, la tendencia iniciada anteriormente se hace ya protagonista de su obra y de su vida y los dos tercetos dan buena fe de ello:

“Y veo bien que yerra si cree alguno
que la gracia, que de vos divina llueve,
sea igual a mi obra caduca y frágil.
El ingenio, el arte, la memoria ceden:
Que un don celeste con mil hechos
otro no pagará siendo mortal”.²³

En otras palabras, los dones de la gracia divina que recibe de la marquesa de Pescara no pueden pagarse con ninguna obra material por muy artística que sea. Miguel Ángel, trastocado por la muerte de su amiga que le dejó, según Condivi, “bastante tiempo como alelado”²⁴ se ve arrastrado por sus obsesiones religiosas (la muerte y el juicio de Dios principalmente) y entra en una especie de deriva ascética que le lleva a componer una serie de poemas en los que ya de una manera radicalmente pesimista expone su absoluta decepción por el valor del arte. Obseso por el temor y, a la vez, por la liberación que habrá de suponer la muerte, el viejo artista se va tornando puro espíritu.

²³ La traducción de los poemas de Miguel Ángel es de la edición que de los mismos hiciera Luis Antonio de Villena en obra citada en la nota 10.

²⁴ Condivi, A., o.c.

Ahí está su Pietá Rondanini para demostrarlo, que no es otra cosa que una involuntaria vuelta a los severos preceptos estéticos de la Edad Media.

Al final de su vida sólo parece interesarle la Pasión de Cristo, porque en ella ve la única salvación posible. Y escribe este poema abrazado literalmente a la cruz de Cristo:

“Llegado está el curso de la vida mía,
con tempestuoso mar, en frágil barca,
al común puerto, donde se va a rendir
cuenta y razón de obras tristes o piadosas.
Así la apasionada fantasía
que del arte hizo mi ídolo y monarca
conozco ahora estar cargada de errores
y lo que, a su pesar, busca el hombre.
Los amorosos pensamientos, alegres y vanos,
¿qué harán si a dos muertes me aproximo?
De una estoy cierto, la otra me amenaza.
Ni pintar ni esculpir me dan sosiego
al alma, vuelta a aquel amor divino
que en la cruz a todos nos abraza”.

Hemos asistido en su poesía y en su arte entero a un doloroso y ardiente itinerario. Itinerario agónico pues que quiso alcanzar un puro espíritu vencedor de aquella anhelada materia que tanto le atraía. El fervor y la *terribilitá* miguelangelescas son así producto de la conciencia de la imposibilidad de elegir: querer el cuerpo y despreciarlo, amar la vida y no poder vivirla plenamente, ser el más grande artista de todos los tiempos y no poder sentirse compensado.