

MEDICINA & HISTORIA

Fascículo N.º XII - Junio 1965

PROF. PEDRO LAIN ENTRALGO

MIGUEL ANGEL Y EL CUERPO HUMANO

EL CUERPO PERSONAL

(Continuación)

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

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

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

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



Esclavo Rebelde. París. (Louvre).

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

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

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





Cabeza de Ezequiel (detalle). Capilla Sixtina



Piedad. Roma. San Pedro.

EL CUERPO ESPIRITUAL

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

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

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

- 1.º El cuerpo glorioso en cuanto tal: la imaginada realidad del cuerpo humano después de la resurrección de la carne.
- 2.º El cuerpo terreno de los seres cuya realidad espiritual les sitúa por encima de la común condición humana: Cristo, cuyo «espíritu» es el divino, y la Virgen, concebida sin pecado y mediadora entre los hombres y Dios.



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

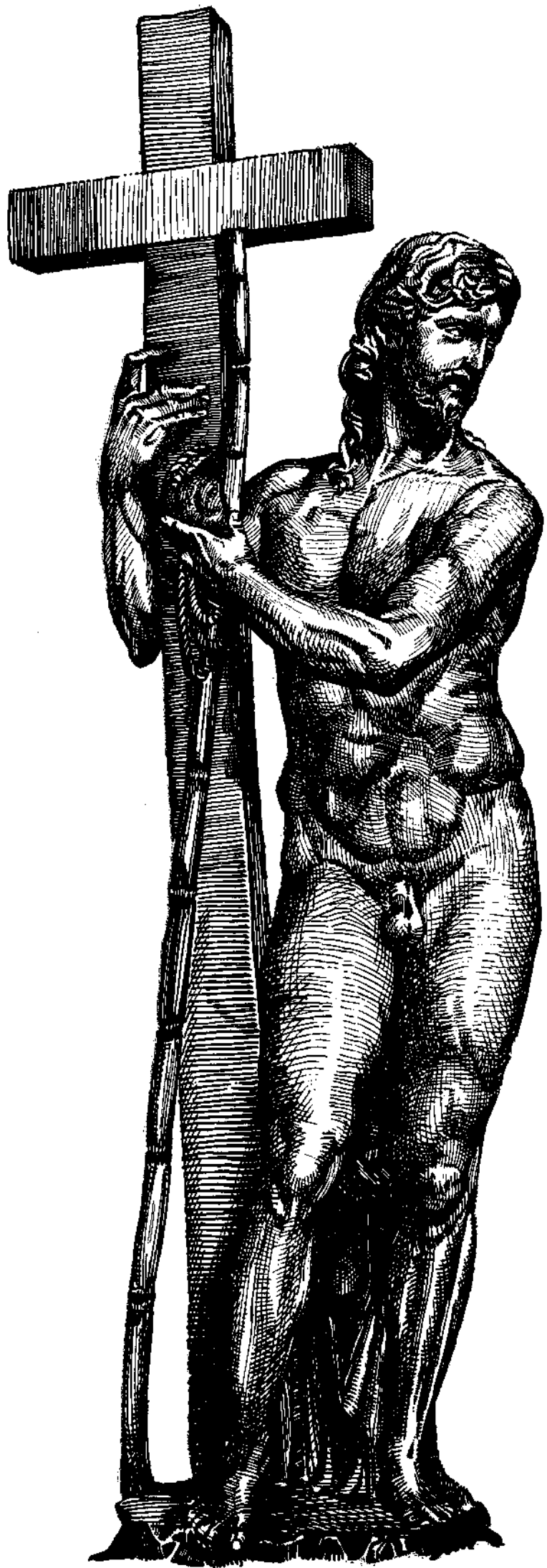
A todos estos temas consagró reiteradamente Miguel Angel su actividad de artista ; pero de un modo, es preciso reconocerlo, harto desigual. ¿Puede decirse, en efecto, que los cuerpos de los santos por él efigiados —San Cosme y San Damián, San Próculo, San Pablo, San Pedro, San Mateo, San Andrés— posean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

Bienaventurados.
Fragmento Juicio Final.
(Capilla Sixtina).

Resucitados,
Detalle del Juicio Universal.
(Capilla Sixtina).



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



Cristo Portador de la Cruz.
(Roma. Santa Maria Sopra Minerva).

¿Era posible representar de otro modo el cuerpo glorioso? La crítica reciente (Ch. de Tolnay, M.L. Gengaro) ha subrayado la influencia del neoplatonismo renacentista sobre la estética de Miguel Angel. Primero en el «Jardín» de Lorenzo de Médicis, más tarde en el círculo intelectual y religioso de Vittoria Colona, la mente del gran artista se habría impregnado de neoplatonismo; más concretamente, de plotinismo. No lo discuto. Pero debo afirmar que, en orden a la imaginación plástica de los cuerpos gloriosos, el numen de Miguel Angel no sigue el modelo plotiniano. «Allá arriba —dice expresamente Plotino—, todo el cuerpo es puro: nada hay oculto o simulado, cada uno es como un ojo, y viendo a uno se conoce su pensamiento antes de que haya hablado» (*Enn.* IV, 3, 18). El cuerpo de los bienaventurados sería todo él «como un ojo». No creo que Miguel Angel hubiese dejado de explotar plásticamente esta bella metáfora plotiniana, en el caso de haber llegado a conocerla. No, no es de estirpe plotiniana la inspiración que ha dado figura a los hercúleos bienaventurados miguelangelescos.

Tercer tema, tercer problema: el que plásticamente plantea el cuerpo de Cristo, en cuanto «cuerpo espiritual». Lejanísimo de ser «espiritual» se halla, como vimos, el del *Cristo portador de la cruz* de Santa María sopra



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



No hay en toda la titánica producción de Miguel Angel una obra tan conmovedora como esta *Pietà Rondanini*, encontrada en el estudio del artista después de su muerte y seguramente la última a que se aplicó su cincel. ¡Qué lejos quedan ahora la perfección formal y el poderío muscular del *David*, del *Moisés*, de las estatuas de la Capilla Medicea! La crítica más responsable (Panofsky, Baumgart, von Einem, Clark, Frey, Tolnay) ha señalado la influencia del arte medieval y germánico sobre la composición y el estilo de esta postrera representación miguelangelesca del Hijo muerto y la Madre. Tolnay, por su parte, piensa que el pensamiento estético de Plotino —la idea plotiniana de «romper con el cuerpo» para alcanzar la «forma»— está operando sobre ella. Fuesen cuales fueran las incitaciones que entonces pesaron en el alma del escultor, lo verdaderamente importante es la obra misma: su novedad, su intenso patetismo, el misterioso y deliberado inacabamiento de sus dos figuras, el total y como arrepentido abandono de lo hercúleo, esa enigmática separación del brazo derecho de Cristo, limpiamente amputado de su cuerpo. Esta carne muerta de Cristo, intencionalmente orientada por la técnica del *non finito* hacia el término glorioso de su resurrección, constituye la más excelsa y desconcertante de todas las tentativas de Miguel Angel frente al arduo problema plástico del cuerpo espiritual.

Piedad de Palestrina.



III. ACOMPAÑADA SOLEDAD

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