

EL PODER EVOCADOR DE LA OBRA DE ARTE

La última Piedad de Miguel Ángel a la luz de algunas ideas de Romano Guardini

María Sara Cafferata

UCA / CIAFIC – 2008

Introducción

Algunas ideas del filósofo a quien estamos dedicando nuestras jornadas han iluminado mi estudio desde hace tiempo. Cuando hace algunos años me abocaba a la tesis de doctorado, en que estudié el tema de la experiencia humana en su contacto con la belleza, pude leer muchas cosas y conocer distintos autores. Sin embargo, puedo decir con toda verdad que hubo algunos conceptos presentes en el pensamiento de Guardini que me resultaron especialmente elocuentes. Incluso en mi paso de dos años por la Universidad Gregoriana en que, recientemente, tuve la oportunidad de profundizar en el estudio del simbolismo del arte cristiano, he percibido que esas ideas filosóficas de fondo habían significado realmente una clave del lectura fundamental al momento de la interpretación artística, a la que me estoy dedicando en el último tiempo.

Por eso quisiera, en el contexto de este encuentro, volver a algunos de estos conceptos esenciales, e intentar compartir, en particular, la experiencia que tuve, al final de mis estudios en Italia, al contemplar una de las más bellas obras de arte de Miguel Ángel. Considero que dicha experiencia fue posible, justamente, en virtud de lo que Guardini dice al referirse a la obra de arte como aquella realidad única que es capaz de evocar una totalidad y de hacer presente el misterio de la existencia.

Procederé, entonces, partiendo de una selección de textos guardinianos tomados de una Conferencia que pronunció Guardini pronunciada por el filósofo en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart, en el año 1947¹. A la luz de los mismos, buscaré acercarme a algunas obras de arte de Miguel Ángel, elegidas por su magnitud artística y por la envergadura de su autor. En ellas, a mi juicio, se

¹ Conferencia pronunciada en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart: Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.

manifiesta con gran elocuencia lo que Guardini expresó al referirse a la esencia de la obra de arte. En la interpretación de las obras, seguiré un camino ascendente, culminando en la *Piedad Rondanini*, obra de los últimos años del artista.

Algunas ideas de Romano Guardini sobre la esencia de la obra de arte

Cuando nos acercamos al pensamiento de Romano Guardini, constatamos un profundo realismo que resplandece en sus escritos desde el comienzo de toda reflexión, y que se trasluce en una actitud de contemplación ante la realidad como algo *dado*, y al mismo tiempo, en una búsqueda de llegar a la esencia de lo real.² Uno de esos campos en que el filósofo incursionó fue el de la reflexión sobre el arte.

Al comenzar la Conferencia a la que nos referíamos, el pensador se preguntaba:

“...qué es esa cosa extraña, tan irreal y a la vez tan operante; tan sacada fuera de la vida habitual, y sin embargo, tan capaz de tocar tan profundamente lo más íntimo; tan superflua ante todos los criterios prácticos y sin embargo tan imprescindible para todo aquél en cuya vida ha penetrado por una vez”³

Y se adentraba, entonces en el intento de tocar lo esencial de la obra:

En el proceso de la conformación artística ocurre algo peculiar: esa unidad que surge de la cosa que se capta, y de la persona que la capta, tiene un poderío evocador. En torno a ella se hace presente la totalidad de la existencia: el todo de las cosas, la naturaleza, y el todo de la vida humana, la Historia, ambas cosas vivas en una sola.”⁴

Dos conceptos son claves en la frase citada: unidad y evocación.⁵ Unidad en el objeto, y unidad en el sujeto. En el objeto, porque la misma belleza objetiva – belleza en sentido ontológico- es el esplendor de los trascendentales unidos⁶. En la obra brilla la unidad de lo sensible y lo espiritual, de lo universal expresado en lo

² Baste citar a modo de ejemplo el ensayo *Aceptación de sí mismo*, cfr. Ed. Guadarrama, Madrid, 1962

³ Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 41

⁴ Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 55

⁵ “La ley suprema de toda obra de arte es la unidad en la pluralidad”, esta idea de la unidad en el terreno artístico, tanto en el orden subjetivo como objetivo, es desarrollada por L. M. Etcheverry Boneo; cfr. *Aproximación a una filosofía y teología del arte*, Archivo CIAFIC, Buenos Aires, 1953

⁶ Cfr. De Estrada, J. M., *Breve estética filosófica*, Ed. Club de Lectores, Bs. As., 1980

concreto. Y en el sujeto, porque en la experiencia estética se da una confluencia de todas las capacidades del hombre, sensibles y espirituales, cognoscitivas y apetitivas⁷.

Dando un paso más, podemos decir que la capacidad de evocar de la obra artística tiene que ver con su carácter esencialmente simbólico. En todo símbolo hay algo presente y algo ausente⁸. La obra evoca, en ella misma, **en** esa realidad concreta que está representando, el todo, la totalidad de la existencia:

“resuena en la obra la totalidad de la existencia, y la azarosa forma parcial se convierte en símbolo del todo⁹... No como lo intentan esos artistas programáticos ... al dar visiones de conjunto, sino por el modo como se transforma la presencia aislada en proceso de conformación... A una imagen gigantesca en que se representaran estaciones del año y edades de la vida, agricultura e industria, épocas de la Historia y personalidades conductoras, le faltaría la fuerza de la presencia: la silla de Van Gogh, en su miserable suelo de baldosas, tiene esa fuerza. En torno a ella resuena la totalidad”¹⁰

Y esta presencia del Todo en la obra de arte funda la elocuencia de su lenguaje simbólico.

“La obra de arte ... tiene un acabamiento y una totalidad que la capacitan para ser símbolo de la existencia en general, del Todo.”¹¹

La obra busca *evocar* esa totalidad, busca hacer *presente* de algún modo, podríamos decir, el misterio de la existencia. Y lo busca a través de diversos lenguajes, según el arte del que se trate.

“Estos terrenos artísticos son hondamente diversos entre sí, pero en definitiva quieren lo mismo: dar a la unidad de la esencia del mundo y del hombre una expresión que en realidad no tiene, haciendo resonar en ella la totalidad de la existencia.”¹²

Las distintas frases seleccionadas nos acercan a uno de los elementos centrales de una obra artística: la primacía de la unidad que ella logra, tanto en sí misma cuanto en el sujeto que la capta, así como en el artista que la plasma; su capacidad de encarnar en la materia el espíritu, en lo concreto lo universal, en una

⁷ Cfr. Cafferata, M. S., *La unificación interior del hombre por la captación estética*, tesis de doctorado, Universidad Nacional de Cuyo, Archivo CIAFIC, Buenos Aires, 2000

⁸ Cfr. Bernard, Ch. A., *Teología simbólica*, ed. M. G. Muzj, Roma, 1984, p. 11ss

⁹ Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 58

¹⁰ Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 55

¹¹ Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 59

¹² Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 56

porción del mundo la totalidad. En el hecho único que significa el encuentro entre el contemplador y la obra de arte se produce no sólo el nacimiento de la obra en cuanto tal, que no existe sólo en sí misma sino en cuanto se da y comunica, sino, al mismo tiempo, la dinámica interna de sujeto que contempla, capta ese misterio y es tocado por él.¹³ Algo análogo sucede con el artista cuando la obra sale de sus manos. Su propio ser, su propio espíritu, su corazón, su mente, sus deseos, su libertad incluso, se plasman en esa obra que él realiza y que se convierte en la expresión externa de ese 'yo' insondable que es cada persona. El artista capaz de crear una verdadera obra de arte es aquel que sabe hacer de una *materia*, cualquiera que sea –sonidos, colores, espacios, palabras-, un vehículo de ese mundo interior.¹⁴

Sin embargo, hay una condición para que todo esto ocurra, tanto en lo que respecta al artista como al contemplador.

“La obra de arte abre un espacio en que el hombre puede entrar, respirar, moverse y tratar con las cosas y personas que se han hecho patentes. Pero para eso tiene que esforzarse; y aquí, en un momento determinado, se hace evidente ese deber que para los hombres de hoy es tan apremiante como apenas ningún otro: el de la contemplación. Nos hemos vuelto activistas, y estamos orgullosos de ello; en realidad hemos dejado de saber callar, y concentrarnos, y observar, asumiendo en nosotros lo esencial. Por eso, a pesar de tanto hablar de arte, son tan pocos los que tienen una relación auténtica con él. La mayor parte, ciertamente, sienten algo bello, y a menudo conocen estilos y técnicas... Pero la auténtica conducta ante la obra de arte no tiene nada que ver con eso. Consiste en callar, en concentrarse, en penetrar, mirando con sensibilidad alerta y alma abierta... Entonces se abre el mundo de la obra.”¹⁵

¹³ "...es parte esencial de la obra de arte que no esté en la realidad con su auténtica peculiaridad. Lo real en ella son los colores, los sonidos que se oyen, los materiales de que está construido el edificio; pero todo eso no es lo auténtico. Ello consiste en esa relación mutua de esencia de la persona y esencia de la cosa, apareciendo en la patencia de la expresión. Lo auténtico de la obra no se encuentra en el dominio de la realidad, sino en el de la representación..." Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 65

¹⁴ Esto no es sino expresión de la misma realidad humana: la profunda unión de espíritu y materia. Podemos vincular aquí las palabras de Guardini cuando al hablar de la liturgia, pone el fundamento antropológico de su expresión sensible: "Los sentidos pueden aprehender mucho más que sólo datos materiales; captan también el espíritu viviente. No el mero espíritu, en cuanto está en sí, sino el espíritu encarnado, en la medida en que se expresa. La expresión es el modo como se manifiesta en lo corporal algo a que los sentidos no pueden llegar en sí. Todo el cuerpo humano es expresión. Gesto, actitud, palabra, mímica: todas estas cosas revelan interioridad, sentimiento, espíritu; y los sentidos del otro, si están despiertos, pueden captar lo expresado." Guardini, *Los sentidos y el conocimiento religioso*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1965, p. 64

¹⁵ R. Guardini, *Sobre la esencia de la obra de arte*, p. 60s. Ese mundo que se abre a través de la obra, es expresado con la imagen de la luz por Guardini en otro texto: "Existe también la luz de la belleza.

Nos quedamos con estas pocas frases de Guardini, para penetrar en ellas a través de la contemplación de algunas obras de arte y viceversa. Podríamos haber tomado muchas más ideas, pero quedémonos con estas por su radicalidad y esencialidad. Unidad. Poderío evocador. Totalidad. Forma parcial como símbolo del Todo. Presencia, que se hace símbolo de la existencia. Contemplación.

Seis obras de Miguel Ángel a la luz de los textos de Guardini

Dirijamos ahora nuestra mirada a algunas obras de arte de Miguel Ángel¹⁶ con el trasfondo de los textos citados, en un camino ascendente que nos permitirá comprender más profundamente cada obra en la medida en que hemos analizado otras previamente. En efecto, las obras de arte cristianas, que expresan la vida y cultura cristianas en cada época, encierran, de algún modo, todo lo que la historia de ese cristianismo vivo llevaba tras de sí en el momento de haber sido creadas. Y asimismo significan para aquel que las contempla, en cualquier momento que a ellas se acerque, una actualización, a través de la especificidad de lo artístico, de todo ese patrimonio que en cada obra se encierra.

Analizaremos seis obras del gran artista renacentista¹⁷, culminando en la última escultura que salió de sus manos: *La Piedad Rondanini*.

Me detendré especialmente en el tercer paso de interpretación artística, según el método de análisis de las obras de arte de Edwin Panofsky¹⁸, especialmente creado para el estudio de las obras renacentistas. Para Panofsky los

cuando estamos ante un hermoso árbol o un paisaje amplio y rico, o ante una magnífica obra de arte, puede que notemos en nuestro interior la claridad de la belleza que se nos revela: esto que esplende es bello. Es un encantador, impresionante milagro y una promesa de la eterna perfección." *Sobre el Dios vivo*, Ed. Sapiencia, Madrid, 1957, p. 106

¹⁶ Miguel Ángel nació en Caprese en 1475 y murió en Roma en 1564. Estudió en Florencia en el taller de D. Ghirlandaio, más tarde en el círculo de Lorenzo el Magnífico, frecuentando allí a los máximos exponentes del humanismo florentino, como A. Poliziano, M. Ficino, C. Landino. Su obra amplísima y de altísimo nivel en todos los campos del arte, abarca obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y literarias. Cfr. A. Condivi, *Vida de Miguel Ángel*, Ed. Elevación, Buenos Aires, 1954, p. 50-51; A. Paolucci, *Miguel Ángel, pintor, escultor y arquitecto*, F. Papafava editore, trad. Ilda Giraud, Florencia, 1993.

¹⁷ *La Virgen de la Escalera, La Virgen de Brujas, El Tondo Pitti, El Tondo Taddei, La Piedad del Vaticano*.

¹⁸ Erwin Panofsky nació en Alemania en 1892 y murió en Estados Unidos en 1968. Historiador y teórico del arte, fundó la *Iconología* como ciencia.

momentos para analizar una obra de arte son tres, a saber: 1) la descripción *pre-
iconográfica*, en la que se da la identificación de los sujetos primarios representados;
2) La lectura *iconográfica*, en la que se identifica el sujeto secundario o convencional
-el mundo de imágenes, anécdotas, alegorías, es decir, una primera interpretación
de quiénes son los personajes y objetos representados en la obra-, 3) la lectura
iconológica, en donde se busca la identificación del significado o los significados
intrínsecos y el contenido más profundo de la obra.¹⁹ Para llegar a este tercer
momento es necesario que se sumen los datos históricos, sociológicos, psicológicos,
estéticos, filosóficos; y en el caso de las obras cristianas, también los datos
teológicos y todo el patrimonio de vida cristiana: tradición, liturgia, espiritualidad,
en una palabra, toda la cultura cristiana precedente. En el presente análisis
tomaremos especialmente este último aspecto para leer las obras.

Dejemos, entonces, que las ellas nos hablen con su poder evocador de la totalidad
de la existencia.

La Virgen de la Escalera²⁰



¹⁹ Cfr. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza editorial, 1994

²⁰ Las imágenes están tomadas de la web gallery of Art, cfr. www.wga.hu. La Virgen de la escalera es nombrada por primera vez en la vida de Miguel Ángel de Vassari, en donde se hace referencia a esta obra, donada por Leonardo Buonarroto, sobrino de Miguel Ángel, al duque Cosimo I, que la apreció muchísimo. Antes de esto, seguramente la obra había permanecido en casa del artista. En 1516 el duque la restituye a Miguel Ángel, como reconocimiento por la obra de la gran fama que estaba adquiriendo. Se nota en esta obra temprana del artista la influencia de Donatello, ya señalada por el mismo Vasari. La obra fue realizada por Miguel Ángel entre 1490 y 1491, es decir, a los apenas 15 años de edad, y hoy se conserva en la casa Buonarroto, en Florencia. Cfr. A. Paolucci, *Miguel Angel, pintor, escultor y arquitecto*, p. 8

La *Virgen de la escalera* nos presenta a una mujer amamantando a un niño, sentada sobre un bloque de piedra. Detrás de ella, otros dos niños. Llama la atención la escalera detrás de la escena principal.

Una lectura iconográfica de la obra nos dice que se trata de la Virgen María que amamanta a su hijo, Jesús. Uno de los niños podría ser San Juan Bautista, ya que en la mayoría de las obras en que está la Virgen con el Niño aparece San Juan. Quedaría en este plano, de incógnita quién es el tercer niño. También la escalera resulta enigmática, ya que no aparece en ningún relato evangélico algo que pueda vincularse con ella.²¹

Pasemos al tercer nivel de lectura, donde incorporamos los datos de la teología y de la tradición cristiana, una tradición que tiene en ese momento XV siglos de historia y casi otros tantos de iconografía. La escalera detrás de la Virgen no puede sino evocar la escalera de Jacob,²² de la que habla el texto bíblico que narra el sueño del patriarca, que sueña con una escalera por la que suben y bajan ángeles. Esto fue interpretado por los padres de la Iglesia y teólogos medievales como símbolo de la unión entre cielo y tierra, como prefiguración de la Encarnación.²³ En la iconografía medieval encontramos presente la escalera con este simbolismo de fondo.²⁴ En el bajorrelieve de Miguel Ángel que estamos analizando, la presencia de la escalera nos habla del primer misterio que evoca la obra: el de la Encarnación. La misma relación entre María y Jesús no debemos verla sólo como madre-hijo, sino como una alusión a dicho misterio. La realidad madre-

²¹ Dejamos abierta la interpretación de lo que llevan los niños en sus manos, para lo cual habría que entrar en otras temáticas que superarían el espacio del presente trabajo.

²² Cfr. Génesis, 28, 12-22.

²³ Ya en un plano natural, la simbología sacra de todos los pueblos ha visto en aquellas realidades de la naturaleza o de la cultura que manifiestan, por su forma, una referencia a la unión entre las alturas y las profundidades, un símbolo de la unión entre lo divino y lo humano: la montaña, las cumbres, las torres, la escalera, la cruz, son todas formas que ya en este primer nivel hablan de unión entre trascendencia e inmanencia. A esta simbología que podríamos llamar universal, porque trasciende una cultura determinada y se arraiga en la realidad misma, se debe agregar la interpretación patristica y medieval de la escalera que, partiendo del texto del Génesis citado, la tomó siempre como un símbolo de la unión de Dios y el hombre, es decir, preámbulo y signo de la Encarnación y de la Redención. Sólo por nombrar algunos ejemplos, citemos la obra de San Juan Clímaco *La santa Escala*, en que se usa el símbolo de la escalera para aludir a las virtudes. Cfr. San Juan Clímaco *La santa Escala*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1998

²⁴ Algunos ejemplos: el icono de la Escalera Santa del siglo VI conservado en el Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí, los frescos de la Iglesia Sucevita en Rumania en donde se ve la escalera de Jacob representada en la pared externa de la iglesia, también en uno de los frescos tardo medievales del Bautisterio de la Catedral de Padua, y ya más cercano en el tiempo a nuestro artista, obras como *Il Sogno di Giacobbe*, del siglo SXV, conservada en el *Musée du Petit Palais*, en Aviñón, etc.

hijo sería el segundo paso del análisis iconográfico. El tercero es el misterio teológico de la Encarnación, expresado justamente a través de la maternidad.²⁵

En la acción de alimentar al niño podemos ver un acento puesto en la humanidad de Cristo, y con esto se hace patente algo propio del humanismo renacentista: la imagen de Dios está profundamente ligada al hombre²⁶. A Dios se llega no negando al hombre sino a través del hombre. Esta es la base del Renacimiento²⁷.

Y si el amamantamiento del niño acentúa lo humano de la filiación, también subraya la *maternidad divina*: María es la Θεοτόκος. Y en esto, la unión del cielo con la tierra. Se trata de un arte profundamente sacro, en donde se expresa la unión entre lo divino y lo humano.²⁸

La Virgen de Brujas²⁹



²⁵ "Jesús es de tal modo la sustancia de la vida de María como el hijo es la sustancia de la vida de su madre, para la cual El es todo", Guardini, *Il Rosario della Madonna*, Morcelliana, Brescia, 1953, p. 37

²⁶ Cfr. C. Giacon, *La filosofia dell'umanesimo e del rinascimento*, en *Storia della Filosofia* a cura di C. Fabro, Coletti Editore Roma, Roma, 1959

²⁷ Las tesis afirmadas están tomadas de los apuntes de clase tomados por mí del profesor H. Pfeiffer, en el año 2006 en la Universidad Gregoriana de Roma. La única publicación en español que existe hasta el momento, referida al Renacimiento y a Miguel Ángel, es, H. Pfeiffer, *La capilla sixtina, iconografía de una obra maestra*, Librería Editrice Vaticana, Madrid, 2007. Si bien no se toman en dicho libro las obras analizadas en el presente trabajo, muchos de los principios pueden ser analogados.

²⁸ En el artículo *Sacro e Profano nell'arte*, H. Pfeiffer analiza las características esenciales del arte sacro, poniendo entre ellas la distinción entre el acá –inmanencia- y el más allá –trascendencia-, así como la unión entre ambos planos. Cfr. Pfeiffer, H., "Sacro e profano nell'arte", "Nuova Umanità" (città nuova editrice) 3 (1979), p. 120-130. Por su parte, Guardini toca el tema desde dos puntos de vista distintos en el último punto de la conferencia citada, y también en la Carta a un historiador del arte titulada *Imagen de culto e imagen de devoción*, cfr. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960

²⁹ Fue realizada por el artista en el año 1504, seguramente para el Altar Piccolomini de la Catedral de Siena. Es llevada a Brujas en 1506 y comprada por un mercader. Aparece documentada por primera vez en el Diario de viaje de Dürero, en 1521. cfr. A. Paolucci, *Miguel Angel, pintor, escultor y arquitecto*, p. 77

En la *Virgen de Brujas* vemos a la Virgen, sentada, con Jesús niño a su lado, reclinado sobre sus rodillas. Su mano derecha sostiene un libro. Sus ojos miran hacia abajo, entrecerrados.

Ya entrando en el simbolismo de cada uno de los elementos, podemos pasar al sentido más profundo de la obra. Ante todo, centremos la mirada en el libro, que no puede ser sino la Sagrada Escritura. Está cerrado. Si del libro subimos la vista hacia el rostro de la Virgen, podemos percibir su mirada baja, que sugiere silencio, interioridad, concentración. Como si acabara de leer algo y recién hubiese cerrado el libro. Podríamos interpretar: meditación de la Palabra divina. La Virgen tiene la expresión de una Sibila, que, como bien sabían los renacentistas, profetizaban sin comprender. Ellas pronunciaban sus oráculos en éxtasis, sin llegar a captar el significado de sus propias palabras inspiradas. El profeta, en cambio, hablaba con Dios y transmitía su mensaje al pueblo. En las expresiones de los profetas y sibilas de la capilla sixtina podemos descubrir esta diferencia.³⁰ En nuestra obra, María parece no comprender del todo de qué se trata.³¹ Podríamos intuir que lo que acaba de leer es la profecía que habla de la 'Virgen que concebirá y dará a luz un hijo'³². Se trata de ella misma. En la Palabra divina la Virgen se comprende a sí misma, y así comienza a entender algo. O también el libro podría estar aludiendo a otro pasaje: "Y el Verbo se hizo carne"³³. En cualquier caso, lo que evoca la actitud de María con el Hijo junto a ella y el libro sobre su falda es nuevamente el misterio de la Encarnación. Como en toda imagen de la Virgen con su Hijo, e incluso como en toda imagen de la Virgen sola. Desde el comienzo, la iconografía cristiana al representar a la Madre había vinculado su presencia al gran misterio de la Encarnación, desde la primera imagen que se conoce en la catacumba de Priscilla, en donde vemos a María con el niño y el profeta que la anuncia, con la estrella como símbolo mesiánico³⁴, pasando por la tradición bizantina que la representó tantas

³⁰ Cfr. Rossi, F. / Graziano, A.; *Miguel Ángel y Rafael en el Vaticano*, Ed. Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, 2001, p.11 y Pfeiffer, H.; *La capilla sixtina, iconografía de una obra maestra*.

³¹ "María acompañó al Señor en cada paso que éste daba hacia su destino divino. pero no en la plena comprensión, sino en la fe. Sólo Pentecostés le trajo la última comprensión. Entonces entendió todo lo que hasta entonces había guardado, creyendo, en su corazón." Guardini, *Jesucristo*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1965, p. 21

³² Isaías, 7, 14

³³ Juan 1, 14

³⁴ Sobre el tema de la estrella puede verse Danielou, J., *I simboli cristiani primitivi*, Ed. Arkeios, Roma, 1997, p. 115ss

veces, por ejemplo, como *orante*, buscando expresar con ello su actitud de recepción de lo divino que de ella se encarnó.³⁵

La escultura de Brujas está diseñada como en una pirámide: en sus detalles podemos ver un cierto escalonamiento: el pie derecho de la Virgen, los pies del niño, el otro pie de la Madre, su rodilla, y así paulatinamente captamos ese dinamismo ascendente – descendente que nos presenta la escultura. Esto nos está diciendo: la Encarnación tiene como camino a María. Ella es la escalera de Jacob.

La Virgen en esta obra tiene algo de las divinidades antiguas. Ella aparece como una heroína: revela algo que va más allá de la simple muchacha de Nazareth. Tiene algo de una diosa griega. Y esto busca expresarla como ‘Madre de Dios’. Esto hace el Renacimiento con los medios de la Antigüedad clásica. Y en la obra podemos palpar con la delicadeza con que Miguel Ángel muestra cómo proviene de su vientre.

Podemos notar también la unión de la mano izquierda de la Virgen y la mano de Jesús: en esto podemos descubrir una alusión a la unión entre naturaleza humana y divina. Se trata de un gesto, que en una primer mirada interpretativa sólo nos habla de la ternura de la Madre al hijo, pero que en una visión más profunda, nos hace descubrir la unión de la humanidad con la divinidad que está expresando el conjunto de toda la obra.

Entonces, vemos presente la Encarnación.

Y aún podemos señalar un tercer elemento: si observamos las manos entrecruzadas del niño y la Virgen, podemos distinguir el número tres y el número dos, significativos de la Trinidad y de la Encarnación, como lo vemos presente en tantas obras de la Virgen y de Cristo. La obra esconde y muestra a la vez los grandes misterios del cristianismo. Los hace *presentes*, los *evoca*.

³⁵ Muzj, M.G., “La Vergine Madre e la Trinità nell’iconografia, en De Trinitatis mysterio et Maria”, *Acta congressus mariologici-mariani internationalis in civitate Romae anno 2000 celebrati*, Studia in Sessionibus Plenariis Exhibita, Pont. Acad. Mariana Internationalis, Città del Vaticano, 2004

El Tondo Taddei³⁶



El *Tondo Taddei* es un bajo relieve en mármol que realizó Miguel Ángel para Taddeo Taddei entre el año 1502 y el 1506. Una mujer con dos niños, uno que parece refugiarse en ella, otro que juega con un pajarito. Se trata de la Virgen y el Niño Jesús sobre ella, detrás, San Juan Bautista.³⁷ El neoplatonismo de la Academia en el que se formó Miguel Ángel buscaba una vuelta a la Antigüedad clásica.³⁸ De ésta toma Miguel Ángel la idea del *tondo*, que era la figura perfecta para los antiguos, y lo vincula a la Virgen: ella es la criatura más perfecta.³⁹

Es decir que nos encontramos, como en las imágenes anteriores, en primer lugar con el misterio de la Encarnación, expresado en la presencia de la Madre con su hijo. Pero también, con mayor o menor explicitación, toda imagen de María nos habla también de la Pasión. Si hiciéramos un recorrido de las obras marianas anteriores a las obras de Miguel Ángel que estamos analizando, podremos siempre descubrir esto. El misterio de María está profundamente vinculado al misterio de su Hijo. Y si en los momentos históricamente cercanos a la problemática cristológica el acento había sido puesto especialmente en el misterio de la Encarnación que expresa la divinidad y humanidad del Hijo, durante el medioevo, la fe, la piedad y el pensamiento cristiano habían ido descubriendo cada vez más

³⁶ La obra se encuentra hoy en la Real Academia de Londres.

³⁷ El relieve es mencionado por Vasari. La obra, encargada por T. Taddei, es luego comprada en Roma en 1823 y hoy se encuentra en la Real Academia de Londres.

³⁸ "El aspecto de mayor relieve de la situación cultural de la segunda mitad del siglo XV se refiere a la actividad de la *Academia neoplatónica*, surgida en Florencia en la corte de Lorenzo el Magnífico. El intento programático de la Academia consiste en el insertar los estudios platónicos en la tradición humanística cristiana. De fundamental importancia resulta la traducción de los griego al latín de los textos platónicos, realizada por Marsilio Ficino. Entre los otros literatos debe recordarse: C. Landino y Poliziano. El influjo del humanismo florentino de los neoplatónicos se extiende por toda Europa." L. Salviuci, *Storia dell'arte cristiana*, Ed. Pontificia Università Gregoriana, Roma, 1999, p. 11

³⁹ Cfr. Ferguson, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Bs. As., 1956, p. 221

las riquezas de la Pasión y muerte. El tema de la cruz, del nacimiento de la Iglesia del costado herido, y el de la Virgen como imagen de la Esposa eran ya un patrimonio que Miguel Ángel, nutrido de las predicaciones de los teólogos florentinos, tenía en su haber y hacía surgir de cada mármol que esculpía con la imagen de María. Por eso es totalmente legítimo descubrir en las obras que muestran a la Madre de Dios los misterios más profundos que con ella y con su Hijo se vinculan: la Encarnación, la Redención, la Iglesia, e incluso, la Santísima Trinidad.⁴⁰

¿Cómo vemos presente el misterio de la Redención? A través de la Pasión, expresada en diversos elementos de esta obra. Observemos las manos extrañamente entrecruzadas de Juan Bautista. Según H. Pfeiffer esto evoca el pasaje del Antiguo Testamento en que Jacob cruza las manos para bendecir a sus dos hijos, Efraín y Manasés⁴¹, lo cual fue interpretado por la tradición y los padres como una alusión a Cristo ungido y a la Iglesia, salvada por Cristo y ungida también por el Padre gracias a la Pasión del Señor.⁴² Así, siempre que hay un entrecruzamiento de manos, podemos ver una alusión a aquel pasaje, como la escalera evoca la de Jacob.⁴³ Y por extensión, todo entrecruzamiento significará también la cruz.

Además, tenemos la presencia del Bautista. Éste era el patrono de la ciudad de Florencia, por eso existen cantidad de obras de ese período y lugar donde está junto a Jesús niño.⁴⁴ Se toma al Bautista como símbolo de la ciudad, ya que el encargo había sido hecho por un florentino, pero al mismo tiempo, esto sirve para expresar un elemento más de fondo: San Juan es el profeta que anuncia la Pasión. El atributo iconográfico del santo es siempre un cordero: aquí no lo encontramos

⁴⁰ Es claro que escapa al objetivo del presente trabajo el entrar a fondo en cada una de estas temáticas, sino solamente esbozar el abanico de riqueza que el simbolismo iconográfico esconde y manifiesta a la vez.

⁴¹ Cfr. Gn. 48, 12-21. "Jacob Extendió su diestra y la puso sobre la cabeza de Efraím, aunque era el menor, y su izquierda sobre la cabeza de Manasés: es decir que cruzó las manos, puesto que Manasés era el primogénito".

⁴² En la *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, de Joaquín di Fiori, texto que Miguel Ángel sin duda conocía, se ve claramente esta interpretación del texto veterotestamentario. Cfr. Joaquín di Fiori, *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, Venetiis, Per Simonem de Luere, 1519 (ed. Facsimil. Frankfurt del Main 1964) fol. 31r.

⁴³ H. Pfeiffer analiza detalladamente este tema en referencia a los frescos de la capilla sixtina, en su obra ya citada: *La capilla sixtina, iconografía de una obra maestra*, p. 87ss

⁴⁴ "En el arte renacentista hay innumerables cuadros de Juan el Bautista, algunos puramente religiosos y otros que simplemente narran su historia y sus experiencias. Aparece con especial frecuencia en el arte florentino, pues es el santo patrono de Florencia... Muchas veces lleva en los brazos un cordero y un pergamino donde dice: 'Ecce agnus Dei' Jn. 1, 36" Ferguson, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, p. 184

físicamente, sino *evocado* por su sola presencia: debemos necesariamente pensar en su frase: 'He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo'.⁴⁵

Junto a la alusión del Bautista al Cordero de Dios, está la presencia del pájaro: se trata de un jilguero⁴⁶ que tiene el color rojo en su cara, aludiendo a la sangre de la Pasión.⁴⁷ La tradición medieval decía que el animal se alimentaba de espinos, lo cual hacía su canto más dulce que el de cualquier otro pájaro: el dolor de la Pasión del que nace el canto más bello que es el del amor.⁴⁸ El niño Jesús expresa su temor por el anuncio del pequeño profeta refugiándose en su madre. Se observan además algunos entrecruzamientos de manos y piernas, que refuerzan una vez más la idea de la cruz.

El primer plano del Niño habla de su centralidad, y el '*non finito*' hace que el misterio emerja con más fuerza de la piedra. El nudo en el cinturón de San Juan y el del vestido de la Virgen evocan, por su parte, el misterio: los padres habían hablado del *nudo* como símbolo del misterio de la redención: a través de su muerte, Cristo había desatado los nudos de la humanidad, los nudos del pecado, del dolor, de la muerte⁴⁹.

En los dedos del Niño Jesús puede verse el número tres claramente expresado.

Entonces, encontramos también en esta obra los grandes misterios de la fe evocados: la Encarnación –expresada en la presencia de la Madre y el Hijo–, la Redención –presente a través de los elementos recién señalados– la Trinidad, la doble naturaleza de Cristo –en los dedos que dicen 'tres' y 'dos', la maternidad divina de María.⁵⁰

⁴⁵ Jn 1. 29

⁴⁶ Así lo testimonia la tradición iconográfica, que solía representar un jilguero junto a María y a su Hijo, en referencia, justamente, a la Pasión de Cristo. Cfr. Ferguson, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, p. 220

⁴⁷ Cfr. H. Pfeiffer analiza detalladamente este tema en referencia a los frescos de la capilla sixtina, en su obra *La capilla sixtina, iconografía de una obra maestra*, nota 127 a la Primera Parte en donde se hace referencia a la simbología asignada al jilguero, y se cita un manuscrito en que se vincula a éste con la profecía de Simeón a María.

⁴⁸ "El jilguero suele alimentarse de cardos y espinos; que, como todas las plantas espinosas, aluden a la corona de Cristo y simbolizan su Pasión. Aparece muchas veces con el Niño Jesús, demostrando la estrecha conexión entre la Encarnación y la Pasión.", Ferguson, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, p. 17

⁴⁹ "No de otro modo es desatado lo que está anudado sino desligando al revés los nudos de la ligadura, para que las primeras capas se suelten a través de las segundas y las segundas suelten nuevamente a las primeras. Y ocurre que el primer nudo si suelta con el segundo nudo y que el segundo nudo tiene el lado para soltar la primer atadura." San Ireneo, *Adv. Haer.*, III, 22, 4

⁵⁰ En muchas obras anteriores encontramos este gesto en la mano de la Virgen, por ejemplo en el icono del siglo V que se conserva en la Basílica de Santa María Mayor en Roma, en el icono de la Anunciación del siglo XII, conservado también en Santa Catalina, en el Tríptico con la Hodigitria del

El Tondo Pitti



El *Tondo Pitti* fue realizado por Miguel Ángel en el año 1504 para el florentino Bartolommeo Pitti⁵¹. Se trata también de un bajorrelieve en mármol, semejante al anterior, ya que están los mismos personajes: la Virgen, Jesús niño y San Juan Bautista apenas esbozado.

Aquí tenemos el libro abierto. ¿Dónde podría estar abierto? Así como la presencia de San Juan sólo puede evocar un pasaje de la Escritura, el momento en que el profeta señala a Cristo como el Cordero, el libro abierto en este caso sólo puede hacer referencia a un pasaje mesiánico. El libro está abierto en el centro. Esto no puede sino hacer alusión a los dos Testamentos, y a su centro: Cristo. La venida del Hijo de Dios señala el centro de la Alianza, la culminación de la antigua en la nueva. Si hay que evocar un pasaje, es el que se encuentra teológicamente en el 'centro' de los dos testamentos: 'El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros'.⁵²

La Virgen nos evoca, nuevamente, a las Sibilas: sus rasgos son muy semejantes a la Sibila Delfica de la Capilla sixtina que realizará Miguel Ángel años después. Ella no termina de comprender lo que significa la profecía del pequeño profeta. Intuye o vislumbra un gran dolor. Sabe por el anuncio de Simeón que será una espada que atravesará su pecho⁵³. Sabe por las profecías de Isaías que el Siervo de Yahvé deberá sufrir.⁵⁴ Por eso su rostro está triste, mirando hacia el horizonte,

mismo monasterio, en el icono en mosaico de la Hodigitria conservado en el Museo arqueológico de Sofía, etc.

⁵¹ La obra se conserva hoy en el Museo del Bargello en Florencia. Cfr. A. Paolucci, *Miguel Ángel, pintor, escultor y arquitecto*, p. 14

⁵² *Jn.* 1, 14

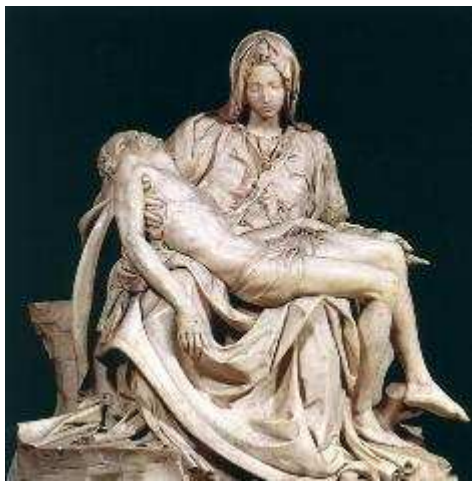
⁵³ *Lc.* 2, 35

⁵⁴ *Is.* 52, 13ss

como hacia el futuro. Todo esto está encerrado en las miradas y gestos de los personajes. El esfumado, el 'no acabado' de San Juan hace más elocuente ese presagio del futuro cierto pero en penumbras.⁵⁵

Y nuevamente la cruz presente en los entrecruzamientos varios, y el tres y el dos de los dedos de la Virgen que señalan los dos misterios antedichos. También encontramos aquí todo unido: Encarnación, Crucifixión, Redención, Trinidad.

La Piedad del Vaticano



Contemplemos ahora *la Piedad del Vaticano*, realizada por Miguel Ángel entre el año 1498 y el 1499 (es decir, a los 23 años, jovencísimo), por encargo del cardenal Jean de Villiers de la Groslaye, embajador del rey de Francia Carlos VIII ante el Papa.⁵⁶

El antecedente iconográfico se encuentra en las imágenes escultóricas pintadas en el norte de los Alpes, llamadas *Vesperbilder* –imágenes de la Virgen-, que se usaban para la liturgia del viernes santo.⁵⁷

En toda *Piedad* encontramos la unión de los dos momentos teológicos: la Encarnación y la Redención –a través de la presencia de la Pasión-, con más fuerza aún que la que veíamos en las imágenes de María con Jesús Niño. Aquí la maternidad que habla de Encarnación es tan fuerte como la Pasión presente

⁵⁵ "La fe de María no se vio transformada en comprensión hasta el día de Pentecostés. Entonces entendió cuanto había guardado 'en su corazón' mediante la fe." Guardini, *El Señor*, Ed. Rialp, Madrid, 1954, p. 31

⁵⁶ Cfr. A. Paolucci, *Miguel Ángel, pintor, escultor y arquitecto*, p. 40

⁵⁷ "En la obra maestra de su primer período de actividad, Miguel Ángel interpreta el tema del llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto de manera bastante inusitada para la tradición figurativa italiana, inspirándose en cambio en fuentes iconográficas de allende los Alpes. Sin embargo, la creación nada concede al naturalismo directo y espiritualmente atormentado de los artistas nórdicos. El ideal artístico más verosímil para esta obra parecería ser el de hacer perceptible a los ojos del hombre la cualidad sublime de la belleza divina." A. Paolucci, *Miguel Ángel, pintor, escultor y arquitecto*, p. 40

elocuentemente a través del cuerpo muerto del Hijo de Dios. Si en toda imagen de la Virgen están siempre presentes ambos misterios, aquí adquieren una fuerza y unidad únicas.

Si en las imágenes de la Virgen con el Niño sentado en sus rodillas se había hecho alusión siempre, en la historia del arte cristiano, a la *Sede Sapientiae*, es decir, al trono sobre el cual la Sabiduría divina reinaba en el mundo, el trono sobre el cual se había sentado al venir a vivir entre los hombres, aquí la *Sede Sapientiae* del regazo de la Madre se convierte al mismo tiempo en el símbolo de la tierra que recibe a Dios muerto en su seno. Siempre la presencia de la Virgen decía *humanidad* y la de Cristo *divinidad*, así la unión de cielo y tierra propia de todo arte sacro se hacía presente en cada obra donde estuvieran presentes María y su Hijo. Aquí la humanidad de María representa de un modo nuevo esa tierra que acoge a Dios que muere en sus entrañas.⁵⁸ Salió de sus entrañas, de esa gruta que era ella misma como lo mostraba el esquema bizantino, y luego del misterio de la cruz, vuelve a las entrañas de la tierra-uirgen, como lo vemos también en el arte que representa la sepultura. Lo atestigua también un pequeño de detalle, que puede pasar desapercibido a una primera mirada, pero que si nos detenemos en su significado, está expresando maravillosamente todo este sentido teológico: junto a los pies de Cristo vemos un árbol cortado. Exactamente igual a las imágenes que hará años después Miguel Ángel en la capilla sixtina en la creación de Eva y en el pecado original. En las tres obras vemos el mismo tronco de árbol, colocado junto a Adán en la sixtina, junto a Cristo en la Piedad. El tema de Cristo como el nuevo Adán está presente en los padres de la Iglesia desde San Ireneo. Así como del costado del primer hombre había nacido, de manos del creador, la primer mujer, así ahora, del nuevo Adán, Cristo nace la nueva Eva, la Iglesia, significada en María. El árbol es el árbol de la cruz, que es a su vez el árbol de la vida.⁵⁹

⁵⁸ Ya en el siglo II la tradición patristica había comenzado con la analogía entre la tierra virgen de la que es formado Adán con María virgen de la que toma la humanidad Jesucristo como lo testimonian las siguientes palabras de San Ireneo: "como el hombre fue plasmado primero, Adán recibió su sustancia de una tierra inculca y aún virgen ... así... el Verbo, justamente tomó de María, que era también virgen, la generación que es la recapitulación de Adán." cfr. *Adv. Haer*, III, 21, 10

⁵⁹ Sólo a manera de ejemplo: "El pecado cometido a causa del árbol fue anulado por la obediencia cumplida sobre el árbol, aboliendo la ciencia del mal y donando la ciencia del bien. mal es desobedecer a Dios, bien es obedecer a Dios" San Ireneo, *Exposición de la predicación apostólica*, n. 33; "La cruz de Cristo nos ha restituido el Paraíso; ella es el árbol que el Señor ha mostrado a Adán diciéndole que era necesario comer del árbol de la vida que estaba en medio del Paraíso y no del árbol de la ciencia del bien y del mal". S. Ambrosio, *Sul salmo 35*, 3. Tomado Dulaey, *I simboli cristiani*, Ed. San Paolo, Milano, 2004, p. 180. Sobre el simbolismo del árbol en general y del árbol de la cruz, puede verse: Champeaux, *I simboli del medioevo*, Ed. Jaca Book, Milán, 1984, p. 279-369, y también J. Danielou, *Simboli cristiani primitivi*, capítulo: "La vigna e l'albero della vita", p. 35ss. El

Y así vemos brillar en la obra la totalidad del misterio cristiano, y también los más profundos misterios del hombre: la maternidad, -es decir, la vida-; el amor; y también la muerte. Pero hay algo más. El resultado final no es la muerte. En algunas *Piedades* del norte encontramos algo que abre el camino para una clave más de interpretación de *la Piedad*. De toda *Piedad*, y de modo particularmente elocuente en las *Piedades* de Miguel Ángel. En las *Piedades* del norte se encontraba a veces un agujero entre las costillas de Cristo -de las costillas del nuevo Adán, como del primero había nacido Eva, de esas costillas, es decir, del costado abierto por la lanza⁶⁰, nacerá según los Padres, la nueva Eva: la Iglesia.⁶¹ En ese agujero en la escultura de Cristo muerto se guardaba la Eucaristía. Es decir, lo que para la fe es justamente el Cuerpo de Cristo resucitado. Entonces, en la *Piedad*, María muestra al mundo el cuerpo no muerto, sino resucitado de su Hijo, y es como si dijera con su actitud, repitiendo las palabras de su propio Hijo en la Última Cena: “Este es mi cuerpo que se entrega por vosotros”.

tema del árbol en el Génesis es tratado por Guardini en una de sus Homilias Universitarias, cfr. *Verdad y Orden*, publicadas por Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, Tomo I, capítulo VI

⁶⁰ Jn. 19, 34

⁶¹ “De la más antigua tradición de los Padres, Isaac toma el paralelo entre la tierra virgen del paraíso, con el cual fue plasmado Adán, y María, que es la *siempre virgen* y en cuyo seno se ha encarnado el segundo Adán: ‘Allá el hombre fue hecho de la tierra, aquí de María nace Dios. Allá, de la tierra aún incorrupta y virgen, deriva el hombre recto, él también virgen; aquí de María, siempre incorrupta y virgen, viene el Dios justo, aquél que crea los vírgenes. Allá del costado del hombre fue creada la mujer, sin necesidad de mujer; aquí, del seno de la mujer viene generado un hombre sin necesidad de hombre. Allá de la costilla del durmiente es hecha la mujer como ayuda; aquí del costado de Cristo moribundo viene consagrada la esposa. Allá la carne suple la falta de una costilla; aquí, en cambio de la fuerza donada, viene asumida la enfermedad. Allá dos en una carne, aquí no dos, sino uno solo, en un único espíritu.’ Isaac de la Estrella -siglo XII-, *Sermo 54 in Nativitate*, PL 194, 1873” L. Gambero, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Ed. San Paolo, Milano, 2000, p. 207. Así lo testimonian, entre tantos otros, las palabras de San Justino y de San Ireneo que transcribimos a continuación: “Se hizo hombre de la Virgen, a fin de que por el mismo camino por el cual tuvo principio la desobediencia ella fuese igualmente destruida. Eva, efectivamente, siendo virgen e incorrupta, después de haber concebido la palabra de la serpiente, parió la desobediencia y la muerte. En cambio, la Virgen María, después de haber acogido con fe y alegría al llegarle el anuncio del ángel Gabriel de que el Espíritu del Señor vendría sobre ella y la cubriría la Virtud del Altísimo y que por tanto el que nacería de ella sería santo e Hijo de Dios, respondió: ‘Que se haga en mí según tu palabra’ (Lc 1,33). Y de ella nació Aquél del cual hemos mostrado que tantas Escrituras hablan: por medio de El Dios destruye tanto a la serpiente como a los ángeles y hombres semejantes a ella, pero obra la liberación de la muerte en aquellos que se arrepienten de las obras malvadas y creen en El” San Justino, *Diálogo con Trifón* 100, 4-5; “Así como Eva fue seducida por las palabras de un ángel para escapar al dominio de Dios y despreciar su palabra, así María recibió el anuncio de las palabras de un ángel a fin de que llevara a Dios haciéndose obediente a su palabra. Y si aquella desobedeció a Dios, ésta aceptó obedecer a Dios, a fin de que la virgen María se convirtiera en abogada de la virgen Eva. Y así como el género humano fue sometido a la muerte por obra de aquella virgen, así recibe la salvación por obra de esta virgen. En el plato equilibrado de la balanza están la desobediencia de una virgen y la obediencia de otra Virgen. El pecado del primer padre queda borrado con el castigo del primogénito y la astucia de la serpiente con la simplicidad de la paloma, quedando rotas aquellas cadenas con las que estábamos atados a la muerte.” S. Ireneo, *Adv. Haer.*, 19, 1, tomado de J. Vives, *Los padres de la Iglesia*, Herder, Madrid, 2002.

La Virgen es sorprendentemente joven. Esto llamó la atención a muchos incluso en tiempos de Miguel Ángel. Condivi, su primer biógrafo, nos narra la explicación del mismo artista: *“Poco después, al requerimiento del cardenal de San Dionisio, llamado cardenal de Rouen, sacó de un bloque de mármol esa maravillosa estatua de Nuestra Señora que hoy está en la Madonna de la Fiebre... Esta Madonna está sentada en la roca donde fue plantada la cruz. Tiene a su Hijo muerto entre sus rodillas, con una tan rara belleza que nadie que la vea no siente su alma conmovida de piedad. ¡Imagen verdaderamente digna de la humanidad que convenía al Hijo de Dios y a tal Madre! Tampoco deja de encontrarse espíritus críticos que reprochan a esta Madre parecer demasiado joven, en comparación con su hijo. Razonaba yo un día, sobre ello, con Miguel Ángel: ‘¿No sabes –me respondió- que las mujeres castas se conservan más frescas que las otras? ¡Cuánto más, con mayor razón, debió permanecer joven una Virgen cuyo rostro no fue alterado por el menor deseo lascivo que fatigara ese cuerpo! Aun quiero decir más. Es de creer que la voluntad divina favoreció esa flor y esa frescura de juventud, para probar mejor la virginidad y la eterna pureza de su Madre. Tal aspecto de juventud no era necesario para el Hijo; antes bien le hubiera sido adverso, porque habiendo debido tomar cuerpo de hombre y padecer todas las miserias humanas, excepto el pecado, no era necesario que la humanidad fuera borrada, en él, por la divinidad; sino que debía dejarla en su curso y en su orden de cosas, de manera que el tiempo imprimiera sobre ella las huellas de su estigma. No estás, pues, sorprendido si, por estas consideraciones, he representado a la Virgen santísima, Madre de Dios, más joven que lo que ordinariamente conviene a tal edad, en tanto he dejado a Cristo todas las marcas de la suya.”*⁶²

Y Pfeiffer dice que hay algo más detrás de esto. La Virgen es también el símbolo de la Iglesia que es la esposa.⁶³ Ya desde el siglo XII la interpretación del Cantar de los Cantares había identificado a la Amada del libro sagrado con la Virgen. Siempre había sido interpretada como la Iglesia, y desde hacía ya tres siglos la interpretación se había extendido a la Madre como símbolo de la Iglesia.⁶⁴

⁶² A. Condivi, *Vida de Miguel Ángel*, Ed. Elevación, Buenos Aires, 1954, p. 50-51

⁶³ “La beata Virgen, la parte mejor de la primera Iglesia, mereció ser la esposa de Dios Padre, de donde pudiese ser el tipo de la más joven Iglesia, la esposa de Dios Hijo e hijo de ella. el Espíritu Santo, efectivamente, que ha obrado en su útero la encarnación del Hijo unigénito de Dios, es el mismo que debía obrar la regeneración de los hijos numerosos de Dios del útero y mediante el útero de la Iglesia, en la fuente purificadora de su gracia.” Ruperto di Deutz, *De operibus Spiritus Sancti*, PL 167, 1577-1578, tomado de L. Gambero, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, p. 147

⁶⁴ Si bien desde los comienzos patrísticos los comentarios del Cantar de los Cantares, ya desde Orígenes, interpretaban a la esposa como la Iglesia, la vinculación con la Madre de Dios fue muy posterior. El problema que encontraba la interpretación espiritual era el versículo 5 del primera capítulo, que al hablar de la negrura de la mujer, imposibilitaba vincularla a María. Sin embargo,

María es Madre pero es también, místicamente, esposa, como lo es la Iglesia. Para la mística cristiana, el símbolo del desposorio entre Dios y el hombre es una de las imágenes más elocuentes del Amor divino por el hombre y de la unión de cielo y tierra. Y la *esposa* –ya en sus múltiples niveles de interpretación mística- nació, según todos los Padres que comentaron el Cantar de los Cantares, del costado herido de Cristo en la cruz, el nuevo Adán, así como del costado del primer Adán había nacido Eva.⁶⁵

La Piedad Rondanini⁶⁶



tanto la liturgia como la piedad caminaban unos siglos antes del advenimiento de Miguel Ángel, a la identificación de ambas. Ya en los sermones sobre la Virgen Bernardo de Claraval llamará a María la esposa. A partir de ese momento, la vinculación será cada vez más frecuente, incluso en los comentarios al mismo Cantar de los Cantares, y comenzarán a verse manifestaciones iconográficas que expresan esto, como en el mosaico de Santa Maria in Trastevere, en Roma. Cfr. Cafferata, *La originalidad del mosaico de Santa María in Trastevere*, Roma, 2006, Archivo del CIAFIC, Federico Lacroze, 2100. Cfr. Bernardo de Claraval, "Sermones sobre el cantar de los cantares", *Obras completas*, Edición bilingüe, tomo V, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid, 1987. Citemos un texto riquísimo sobre el tema de Dionisio el Cartujo, poco anterior a Miguel Ángel, que resume esta doctrina ya vigente en el círculo florentino: "Cristo tiene tres esposas: una esposa universal que es la Iglesia de todos los elegidos y que él ha comenzado a desposar desde los orígenes del mundo mediante la fe y la caridad; una esposa particular que es el alma santa y que él desposa cada día convirtiendo a algunos a sí mediante la gracia; una esposa singular que es la Virgen beatísima y que él ha desposado en su seno materno. Pero estas dos últimas esposas están incluidas en la primera, como parte del todo." *Enarratio in cap. 3 Joannis, a. 10, vol. 12, 340B*. PL 194, 1863 AB. Tomado de L. Gambero, p. *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, p. 389

⁶⁵ Cfr. nota 34

⁶⁶ Miguel Ángel la dejó en herencia a su discípulo Antonio del Franzese. Luego de la muerte del artista fue trasladada a Roma al Palacio Rondanini, de donde lleva el nombre. Más tarde fue comprada por el Conde Sanseverino y colocada en el Castillo Sforzesco, en Milán, donde se conserva hasta hoy. Cfr. A. Paolucci, *Miguel Angel, pintor, escultor y arquitecto*, p. 75

Y llegamos a la última obra escultórica de Miguel Ángel: *la Piedad Rondanini*. Se trata de una escultura en mármol de 195 cm de altura, que el artista comenzó en el año 1556. Poco tiempo antes de morir estaba aún entre sus manos este maravilloso '*non finito*'. No acabado no porque lo haya sorprendido la muerte, sino porque el lenguaje del gran artista ya usaba este recurso desde hacía mucho tiempo para expresar el misterio. Son sus últimos años, de profundo sufrimiento moral y religioso.⁶⁷

Luego de haber preparado el camino a través de otras obras de nuestro artista, el *poder evocador de la totalidad* del que hablaba Guardini cobra resonancias nuevas en nuestra mirada cuando contemplamos ésta. Si nos acercamos a la Piedad Rondanini dejando que ella nos hable, que evoque su mundo, que nos haga presente el misterio de la existencia, ya no veremos ni a Juan Bautista, ni a un pajarito, ni muchos entrecruzamientos que hagan referencia a la cruz, ni casi detalles que distraigan. Y sin embargo, todos los misterios del hombre y de Dios se van haciendo presentes desde la elocuencia del *claroscuro* de la piedra, desde la que emerge la Madre de cuyas entrañas se desprende –y en las cuales al mismo tiempo se sumerge- el Hijo.

Los misterios más profundos del hombre: la vida; la muerte; el dolor; el amor.

Los misterios más profundos de la historia de Dios con el hombre: la Encarnación; la Redención; el amor de un Dios entregado. El Padre. El Hijo. "Este es mi cuerpo que se entrega por vosotros".⁶⁸

La unión entre Dios y el hombre: el cielo; la tierra; la unión de cielo y tierra.

Arte profundamente sacro.

⁶⁷ Los sentimientos profundamente religiosos del artista se expresan también en numerosas poesías místicas, que iluminan el sentido que inspiraba sus obras. A manera de ejemplo, transcribo uno de sus sonetos. "Soneto XXXV. Giunto è già 'l corso della vita mia, / con tempestoso mar per fragil barca, / al comun porto, ov'a render si varca / giusta ragion d'ogni opra trista e pia. // Onde l'affettuosa fantasia / che l'arte si fece idolo e monarca / conosco ben quant' era d'error carca / ch' errore è quaggiù desia. // I pensier miei, già de' mie' danni lieti, / che sian or, s' a due morti m' avvicino, / L'una m' è certa, e l'altra mi minaccia. // Né pinger, ne scolpir sia più che quieti / l'anima, volta a quell'amor divino / ch'aperse, a prender noi, in croce le braccia." Miguel Ángel, *Revelaciones artísticas y autobiográficas*, Ed. Elevación, Buenos Aires, 1945, p. 336

⁶⁸ Lc 22, 19

Conclusión

Al concluir mis estudios en la Universidad Gregoriana, en donde estudié Arte Cristiano, luego de haber hecho en particular dos cursos sobre Miguel Ángel con H. Pfeiffer⁶⁹, quien nos había enseñado a leer la obra del gran maestro italiano a la luz de la filosofía, la teología, y la tradición patristica, terminé mi estadía con un viaje a Milán. Allí se encuentra, en el Castillo Sforzesco, la última Piedad del artista. En un pequeño recinto circular, bajo la tenue luz natural de algunas ventanas, el visitador puede contemplar la maravillosa escultura. En el silencio y soledad del lugar, dejé que la obra me hablara. Poco a poco, la piedra muda, desde la elocuencia de su no terminación, fue evocando todo lo que las obras de arte marianas encierran. Todos los misterios del hombre y de Dios se fueron haciendo presentes, como emanando del mármol, como expresando el secreto de la existencia humana y divina. Allí ya no había detalles. Miguel Ángel ya no los necesitaba. Era el final de su vida. Pocos días antes de morir. Ya había expresado detenidamente en sus propias obras de juventud el dolor de la Madre, la entrega total del Hijo, sus realidades de nueva Eva y nuevo Adán, la Encarnación, la Redención. En este mármol ya no había una narración explícita: se hacía presente lo esencial del misterio puro, en su radical esencialidad. Como en una abadía cisterciense. Nada de más. Y sin embargo, estaba todo. Absolutamente todo. El mundo del hombre y de Dios presentes, evocados en la obra de arte.

Así fue como pude palpar, con mi propia experiencia, la verdad de las palabras de nuestro filósofo al referirse al poder evocador de la obra de arte. Cuando nos detenemos ante una obra, de esas que por su grandeza artística son capaces de hacer vibrar el misterio de la existencia, realmente podemos percibir que la belleza de esa materia concreta, de ese hecho concreto que la obra está representando, nos abre un mundo, nos hace presente la totalidad del ser, y la forma parcial se convierte en símbolo del Todo.

⁶⁹ Renombrado teólogo alemán contemporáneo, especializado en temas vinculados a la Historia del Arte y a la Iconografía Cristiana.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Guardini

Guardini, R.; *El Señor*, Ed. Rialp, Madrid, 1954

Guardini, R.; *Verdad y Orden*, Homilías universitarias, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960

Guardini, R. *Il Rosario della Madonna*, Morcelliana, Brescia, 1953

Guardini, R.; *Jesucristo*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1965

Guardini, R.; *Los sentidos y el conocimiento religioso*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1965

Guardini, R., *Sobre el Dios vivo*, Ed. Sapientia, Madrid, 1957

Guardini, R., *Sobre la esencia de la obra de arte*, Romano Guardini. Conferencia pron. En Academia de Artes Plásticas de Stuttgart, agosto de 1947

Guardini, R. *La aceptación de sí mismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1962

Bibliografía general

Bernard, Ch. A., *Teología simbólica*, ed. M. G. Muzj, Roma, 1984

Bernardo de Claraval, "Sermones sobre el cantar de los cantares", *Obras completas*, Edición bilingüe, tomo V, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid, 1987

Cafferata, *La originalidad del mosaico de Santa María in Trastevere*, Roma, 2006, Archivo del CIAFIC, Federico Lacroze, 2100

Cafferata, M. S., *La unificación interior del hombre por la captación estética*", tesis de doctorado, Universidad Nacional de Cuyo, 2000, Archivo del CIAFIC, Federico Lacroze, 2100

Champeaux, *I simboli del medioevo*, Ed. Jaca Book, Milán, 1984

Climaco, San Juan; *la Santa Escala*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1998

De Estrada, J. M., *Breve estética filosófica*, Ed. Club de Lectores, Bs. As., 1980

Etcheverry Boneo, L. M.; *Aproximación a una filosofía y teología del arte*, Archivo CIAFIC, Federico Lacroze, 2100, Buenos Aires, 1953

Condivi, A., *Vida de Miguel Ángel*, Ed. Elevación, Buenos Aires, 1954, p. 50-51; A.

Dulaey, M., *I simboli cristiani*, E. San Paolo, Milano, 2004, p. 180

Fabro, C., *Storia della Filosofia*, Coletti Editore Roma, Roma, 1959

- Ferguson, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Bs. As., 1956,
- Gambero, L., *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Ed. San Paolo, Milano, 2000
- Joaquín di Fiori, *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, Venetiis, Per Simonem de Luere, 1519 (ed. Facsimil. Frankfurt del Main 1964) fol. 31r
- Miguel Ángel, *Revelaciones artísticas y autobiográficas*, Ed. Elevación, Buenos Aires, 1945
- Muzj, M.G., "La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia, en De Trinitatis mysterio et Maria", *Acta congressus mariologici-mariani internationalis in civitate Romae anno 2000 celebrati*, Studia in Sessionibus Plenariis Exhibita, Pont. Acad. Mariana Internationalis, Città del Vaticano, 2004
- Panofsky, E.; *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza editorial, 1994
- Paolucci, *Miguel Angel, pintor, escultor y arquitecto*, F. Papafava editore, trad. Ilda Giraud, Florencia, 1993
- Pfeiffer, H.; *La capilla sixtina, iconografía de una obra maestra*, Ed. Jaca Book y Lib. Editrice Vaticana, 2007
- Pfeiffer, H., "Sacro e profano nell'arte", "Nuova Umanità" (città nuova editrice) 3 (1979), p.120-130
- Rossi, F. / Graziano, A.; *Miguel Ángel y Rafael en el Vaticano*, Ed. Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, 2001
- Salviuci, L., *Storia dell'arte cristiana*, Ed. Pontificia Università Gregoriana, Roma, 1999, p. 11
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Jacopo Recupero, Ed. Rusconi, Milano, 2002
- Imágenes: Web Gallery of Art, www.wga.hu