

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA DE ARTE
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Y DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



**NOCIONES TRIDENTINAS Y ECOS ARISTOTÉLICOS
EN UNA *PIEDAD* DE BUONARROTI**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DE ARTE PRESENTA
ALINA MENDOZA CANTÚ

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA DE ARTE

DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Y DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**NOCIONES TRIDENTINAS Y ECOS ARISTOTÉLICOS
EN UNA *PIEDAD* DE BUONARROTI.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DE ARTE PRESENTA
ALINA MENDOZA CANTÚ

Sínodo:

DRA. LINDA BAEZ RUBÍ
DRA. CLARA BARGELLINI
MTRA. KAREN CORDERO RIEMAN
DR. ANTONIO MARINO LÓPEZ
DRA. CRISTINA ARRANZ

Agosto de 2010

| | |
|---|------------|
| Introducción | 3 |
| I La <i>Piedad florentina</i> a la luz del XIX Concilio ecuménico..... | 13 |
| I.1 Reflexiones en torno los decretos sobre las sagradas escrituras y sobre la justificación. | 13 |
| I.2 Del <i>Juicio final</i> , la <i>Piedad florentina</i> y el apartado sobre las imágenes | 43 |
| I.3 Sobre la veneración e imitación de los santos..... | 77 |
| II La recepción de la <i>Poética</i> en el entorno de Buonarroti..... | 98 |
| II. 1 Breve ejercicio de historiografía en torno a la obra de Miguel Ángel | 98 |
| a) La acentuación del platonismo en los estudio sobre de Miguel Ángel y la brecha de Gombrich hacia su enfoque aristotélico. | 98 |
| b) Las modalidades de los estudios sobre Miguel Ángel de fines del siglo XX a la actualidad y la brecha reafirmada por Summers. | 108 |
| II.2 El puesto de la <i>Poética</i> en el entronque de la tradición bizantina y la retórica clásica. | 115 |
| a) Sobre la imitación de modelos clásicos y la asimilación del énfasis en lo visual..... | 115 |
| b) Manuel Crisoloras y Guarino Veronese en el umbral del Renacimiento de la <i>Poética</i> | 126 |
| II.3 Las disputas en torno al aristotelismo en el Renacimiento temprano y su importancia | 145 |
| II.4 De la primera traducción de la <i>Poética</i> al latín a su amplia difusión a fines del Renacimiento | 161 |
| III Dos conceptos clave de la <i>Poética</i> de Aristóteles y su eco sobre la <i>Piedad florentina</i>..... | 170 |
| III. 1 La aplicación albertina de la <i>Poética</i> a la plástica y el silencio aristotélico sobre lo divino en la misma obra. | 170 |
| III.2 Del paralelismo en el redescubrimiento de la <i>Retórica</i> y la <i>Poética</i> , de las nociones de <i>pathos</i> y <i>éleos</i> en la primera y de su enfoque religioso... | 182 |
| III.3 Aplicación de las nociones de <i>pathos</i> y <i>éleos</i> de la <i>Retórica</i> a la piedad como tipo icónico y a la <i>Piedad florentina</i> en particular. | 203 |
| III.4 Sobre los conceptos de <i>pathos</i> y <i>éleos</i> en la <i>Poética</i> y sobre el carácter dual del primero en particular..... | 215 |
| a) <i>Pathos</i> según la <i>Poética</i> | 216 |
| b) <i>Éleos</i> en la <i>Poética</i> | 219 |
| c) Análisis anexo sobre el sentido dual de la noción de <i>pathos</i> | 228 |
| III. 5 La <i>Piedad florentina</i> a la luz de los conceptos de <i>pathos</i> y <i>éleos</i> en la <i>Poética</i> | 240 |
| Conclusiones | 279 |
| Lista de imágenes | 297 |
| Bibliografía | 298 |
| I Fuentes primarias impresas | 298 |
| II Fuentes secundarias impresas | 301 |
| III Fuentes primarias electrónicas..... | 312 |
| IV Fuentes secundarias electrónicas..... | 313 |

Nociones tridentinas y ecos aristotélicos en una *Piedad* de Buonarroti. Lectura basada en el Evangelio de Juan.

Introducción

Aquí se presenta un estudio enfocado en la *Piedad Florentina* que Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) comenzó en el año de 1548, momento en torno al que el siguiente triángulo de circunstancias coincidió. Por un lado, la publicación de la traducción de la *Poética* de Aristóteles (384-322 a. C) que mayor influencia tuvo en su época, la de Francesco Robortello (1516–1567), y la de la primera traducción de la misma obra griega al italiano. Por otro, la realización de la última de las sesiones del Concilio de Trento antes de la prolongada interrupción de este evento, la dedicada al tema de la Justificación. Y por último, la muerte de la poeta que había inspirado los versos que el propio artista escribió por ese tiempo, y que dejó huella en su comprensión tardía del arte y de la religión, Victoria Colonna (1492-1547). Sin embargo, como ha de esbozarse en esta introducción, lo que lleva a considerar esta *Piedad* en relación con cada uno de estos elementos sobrepasa la coincidencia temporal.

Referir brevemente, por principio, lo tocante a Aristóteles, permite situar este trabajo en el panorama de los estudios del siglo veinte sobre Miguel Ángel, y destacar su peculiaridad entre las miradas más actuales. La obra de este florentino, que por sí gozó de un reconocimiento incomparable desde su época, se volvió objeto de una atención renovada tan marcada en el siglo veinte, gracias a Erwin Panofsky (1892-1968) en particular, que el interés del que sigue gozando continúa en buena medida ligado a ese este historiador del arte. Habiéndose él formado bajo la tutela de uno de los filósofos que entre las guerras mundiales destaca por haber articulado justamente una comprensión del arte partiendo de su interrelación con el contexto cultural en que se gesta - Ernst Cassirer (1874-1945) -, fundamenta de tal modo un tipo de aproximación a

la obra de este artista que su pauta no sólo alcanza a imponerse en la generaciones siguientes, sino que llega a ser monumentalizada por Charles de Tonlay (1899 – 1981).

En este tipo de acercamiento en general, hay que subrayar, la filosofía que se cultivó en el entorno de Buonarroti mereció un espacio central. Sin embargo, al aproximarse conforme a su propio método a dicho creador florentino, Panofsky no tomó en cuenta el panorama completo de las influencias filosóficas que él recibió, sino que se enfocó en el platonismo, y sus seguidores hicieron persistir tal parcialidad. El auge de este enfoque suscitó también pronto perspectivas alternas, de suerte que la “fuerza de gravedad” de la principal de ellas, la de Ernst Gombrich, reorientó en buena medida la atención general de los historiadores del arte hacia los aspectos formales de la plástica, más allá del Renacimiento, incluyendo por supuesto a la obra de Miguel Ángel en este re enfoque. En consecuencia, la importancia concedida a la filosofía propia de la época se desplazó a un segundo plano y el aspecto descuidado por Panofsky continuó pasando desapercibido.

El aspecto que así se considera aquí falto de atención, y que por ende constituye uno de los elementos principales de esta tesis, es el aristotelismo renacentista. Tras desarrollar con detenimiento todo lo anterior, la parte central del presente estudio identifica justamente la peculiaridad del aristotelismo del tiempo de Buonarroti. De modo general ubica su relación de tensión y continuidad con respecto al aristotelismo medieval, y sobre todo explica su raíz bizantina; raíz que en medio de la egida que implicó la caída del imperio que la sostenía encuentra nuevo arraigo en diversos ámbitos culturales de la península italiana, y en especial en Florencia. Situando entonces la trayectoria del artista plástico que aquí interesa dentro de algunos de tales ámbitos, se destaca cómo durante su formación más temprana, por un lado, y en su etapa final, por

otro, recibió influencia del aristotelismo a través del círculo mediceo y del grupo de nobles y literatos próximos a la corona española.

Bien que la relación de Miguel Ángel con Ángel Policiano (1454-1494) y con Colonna como principales canales de influjo de tales ambientes sobre la mentalidad del artista ha sido objeto de estudios reiterados, su aportación específica y su interrelación desde el punto de vista del aristotelismo no ha sido tratada. Como ése es el nicho en que se inscribe esta propuesta es preciso concretar el aspecto del pensamiento de Aristóteles que así canalizado se filtra por etapas hasta manifestarse en la producción más madura de Miguel Ángel. Él proviene en especial de las dos obras en que este filósofo griego aborda la relación entre la producción lingüística destinada a incidir en el escucha y los elementos visuales que incrementan su efectividad convirtiendo al receptor simultáneamente en un espectador: la *Retórica* y la *Poética*. La atención se centra en ésta última en especial porque, entre otras razones que en desarrollo del texto se expresan, esta obra en particular habla del origen y la naturaleza de una vocación común de Policiano, Colonna y el propio Buonarroti: la poesía. Es decir, porque atañe a su interés común como creadores que usaron la palabra como materia. Pero también porque, al margen de la obra literaria de Miguel Ángel, en la noción de poesía que ese tratado recoge y sustenta tienen también cabida explícita las artes en general y la plástica en especial.

La tesis reconstruye entonces la trayectoria del resurgimiento de la *Poética* a fin de destacar que, gracias a la coyuntura histórica, Miguel Ángel fue uno de los primeros artistas en apoyar directamente en ese texto aristotélico una obra de índole plástica, tras siglos de una especie de letargo del tratado griego en occidente y tras un largo periodo de latencia del mismo en diversos textos humanísticos. Son así considerados los antecedentes árabes de este resurgimiento, que se remontan hasta el siglo décimo; los

tardo medievales, que pasan de una relación de subordinación a un rechazo de los anteriores; y los renacentista tempranos, que anteceden a la publicación de su primera traducción moderna al latín. Aquí se inscriben sobre todo alusiones de Manuel Crisoloras (1353-1415), Guarino Veronese (1370-1460) y León Battista Alberti (1404-1472) a esta obra sobre poesía, para precisar luego la secuencia de sus sucesivas ediciones y traducciones hasta llegar a los primeros comentarios dedicados a ella en italiano, publicados hacia el término de Concilio de Trento. Y dentro de este marco se destaca, como se dijo, su primera traducción al italiano, por de Bernardo Segni (1504 – 1558) en 1549, desarrollando la hipótesis de que esta última fue la versión que hizo accesible el conocimiento y el estudio directo de la misma a Buonarroti.

Ahora bien, en esto último reside otra de las aportaciones de esta investigación que amerita subrayarse, porque el único autor que se ha ocupado de la obra plástica del autor de la *Piedad florentina* desde un enfoque aristotélico, David Summers, reconoce que él debió conocer la *Poética* en su etapa final, pero no llega a identificar la vía por la que esto pudo concretarse. Y, lo que es más, en la obra que dedica a este tema, dicho historiador del arte brinda atención preferente a las ideas de Aristóteles que la escolástica cultivó hacia el final del Medioevo, en detrimento de las nociones y obras aristotélicas de mayor interés para los humanistas.

La presente tesis, además, se concentra especialmente en dos nociones clave dentro del mismo texto aristotélico: *pathos* y *éleos*. Explicando en qué sentido y hasta qué punto puede establecerse una correspondencia entre ellas y las nociones de pasión y piedad en que se inscribe la *Piedad florentina*, en la parte final de la tesis se propone que, al realizar esta obra, su autor no sólo las tomó en cuenta puntualmente, sino que las integró a su singular concepción de la piedad como motivo icónico y como virtud cristiana. Tal explicación incluye tanto un análisis de estas nociones según su

exposición en la *Poética* como una aclaración de la manera en que ellas se presentan en la *Retórica*, considerando que en segunda instancia Buonarroti tomó también en cuenta esta fuente, puesto que el mismo Segni tradujo y publicó de manera simultánea ambos tratados de Aristóteles. Mas reconociendo que la correlación propuesta entre dichos conceptos aristotélicos, por un lado, y los cristianos, por otro, implica un desplazamiento delicado –debido a la amplitud y complejidad del proceso milenario de incorporación de elementos de la filosofía griega al cristianismo en sus múltiples etapas y facetas-, se explicitan acotaciones y se aportan sustentos como los siguientes a fin de hacerla manejable.

En primer lugar, la cuestión se aborda estrictamente en función de su relación con el ámbito de la representación icónica por dos vías. Por un lado, esto se hace aludiendo a la fijación de motivos iconográficos que ilustran diversos evangelios y relatos sobre la pasión de Jesús y de su madre en el entorno bizantino de los siglos X a XII, destacando entre ellos los de la lamentación, la deposición, el descenso al mundo subterráneo y la resurrección. Por otro, ello se realiza identificando como una herencia de la tradición griega a la cristiana el énfasis que desde el ámbito conceptual se reconoció a los apoyos o representaciones visuales como vías de persuasión y formación. En particular se recurre entonces al apoyo de autores como David Freedberg, Michael Baxandall y Marc Fumaroli para esbozar la reafirmación del valor de las imágenes en dos ámbitos previos que desembocan en la teoría plástica de la época de Buonarroti. Uno de ellos es el Renacimiento temprano, debido al entusiasmo de la primera generación de humanistas por la retórica latina y por Marco Tulio Cicerón (106 a. C- 43 d.C) en especial. El otro es el Medioevo tardío, puesto que desde dos vertientes la teología desemboca entonces en una promoción de la contemplación empática. A saber, desde la vertiente occidental a través de santo Tomás (1225-1274) y san

Buenaventura (1218 - 1274) en especial, y desde la oriental, mediante la influencia del hesicasmismo y de autores como Nicolás Cabasilas (1319-1391).

En segunda instancia, se brinda sustento a la asimilación mencionada de dos conceptos aristotélicos a una de las interpretaciones tardías que Buonarroti ofrece del motivo de la piedad haciendo notar una especie de vacío o silencio identificado en la *Poética*. Considerando que en esa obra Aristóteles confiere a la noción de *pathos* un sentido activo, en contraste con la comprensión ordinaria de esta idea en términos de mera pasividad, se destaca la omisión de un tema que en general puede reconocerse como crucial en las tragedias antiguas griegas que han llegado hasta nosotros: el de la interacción o intervención divina en el campo de la actividad humana. Y es que el hecho de que la reactivación del aristotelismo a lo largo del Renacimiento haya suscitado varias nuevas reflexiones colectivas sobre sus posibilidades de fungir como puntal de la teología cristiana se toma por signo de que en esa época, a diferencia de la nuestra, no predominaba el afán por comprender a este filósofo radicalmente al margen de la tradición cristiana. De esta manera resulta pertinente la propuesta de que el silencio en torno a la interacción entre los ámbitos divino y humano ubicados en la *Poética* hizo factible una suerte de superposición o encaje de concepciones teológicas propias de la época en ese mismo espacio en blanco.

Por último, un sustento más del enlace que esta tesis desarrolla entre las nociones de *pathos* y *éleos*, por un lado, y las de pasión y piedad, por otro, se encuentra justamente en una de esas reflexiones colectivas en torno a las posibilidades de adecuación del aristotelismo al cristianismo católico. Se trata en específico de la última sesión del XIX Concilio Ecuménico, dedicada a la veneración de las reliquias e imágenes sagradas, en la medida en que tanto al final del primero como del tercer capítulo de ese texto se subraya la presencia de diversos elementos que cabe considerar

proveniente de la *Poética*. Pues este evento eclesiástico no sólo puede estimarse como punto de partida de un acceso generalizado a la obra aristotélica de mayor interés aquí, como se sugirió de inicio, sino que él es susceptible de ser comprendido a la vez como uno de los principales re entramados modernos de la teología cristiana y la filosofía aristotélica.

Dicha sesión del Concilio tridentino tuvo lugar más de una década después del momento en que se supone que Buonarroti dejó de trabajar en la *Piedad de Florencia*. Sin embargo a lo largo de la primera parte de la tesis se establece y se sustenta una estrecha relación entre dicha sesión y dicha obra. Este vínculo se entabla considerando que, mientras Miguel Ángel sostiene una tensa pero significativa relación con Pietro Aretino (1492-1556) a raíz de su representación del *Juicio Final*, su devoción se acentúa considerablemente. Entre las formas en que tal acentuación se manifiesta, al margen de sus poemas, puede apreciarse justamente el que este artista haya decidido “re tratar” el tema de la piedad, y el que esta vez lo haya hecho por elección propia en lugar de por encargo. Pero entre estas formas de acento amerita sobre todo mención el hecho de que, como se evidenciará, la nueva manera de plasmarlo de Buonarroti haya resultado una prefiguración de la tarea que estaba por asignarse a los a los artistas plásticos en Trento. A saber, la tarea de modelar ejemplos de santidad que, más allá de su valor didáctico, tuvieran la virtud de confirmar la fe, de excitar la pasión por Dios y de inclinar a practicar la piedad.

La implicación de la acción como manifestación de la piedad es, por otro lado, un lema recurrente a lo largo de toda la tesis. Y es que, en el concilio en cuestión, no sólo se manifiesta como acaba de indicarse en la última sesión, sino también en la sesión destinada al tema de Justificación, por contraposición a la concepción protestante de la fe como motor de salvación. Asimismo, al margen de esa reunión ecuménica, el

mismo lema se encuentra expresado por Colonna, como resultado de su amistad con un destacado participante de la misma reunión, el cardenal Reginaldo Pole (1500-1558), y a pesar de la simpatía de ambos por el movimiento protestante. Y en conformidad con lo que se bosquejó poco antes, el lema mencionado puede asociarse incluso con el concepto aristotélico de *éleos*, en tanto que esta noción se define en la *Poética* como una modalidad de *pathos*, y en tanto el *pathos* a su vez es presentado ahí como una modalidad de acción. Pero en especial este énfasis en la acción se reconoce como manifestación de fe en el texto que se identifica como trasfondo principal de la *Piedad de Florencia* y que además se descubre como fuente clave para la mencionada sesión relativa a la Justificación: el diálogo entre Jesús y Nicodemo incluido en el Evangelio de San Juan.

Reconociéndose así que el tema de esta obra tardía de Buonarroti se encuentra diversamente respaldado, y apreciando al mismo tiempo la variación del motivo icónico tradicional de la piedad que en ella se opera, se considera que la *Piedad de Florencia* expresa el punto de vista y la experiencia del autor sobre la piedad como concepto y como imagen. De ahí que esta tesis contribuye también a la comprensión ya tradicional de que el autor se representó a sí mismo dentro de esta escultura bajo los rasgos de Nicodemo. Mas debido a que en la época en que ella fue tallada, y con base en el fragmento ya referido del Evangelio de San Juan, Calvino llamó despectivamente “nicodemitas” a ciertos partidarios de la reforma que por temor disimulaban su giro espiritual, se estima como necesario el siguiente deslinde. Se hace ver que la identificación entre el autor y el personaje bíblico supone una reafirmación de la fe católica, independientemente de la simpatía con el protestantismo, en la medida en que precisamente en tal identificación se encuentra implícita la orientación abierta hacia el obrar piadoso o caritativo que en el XIX Concilio acaba enarbolándose.

En este estudio, aparte, se reconoce igualmente como significativo un vínculo más entre la *Piedad de Florencia* y Nicodemo como personaje evangélico. Reside en la ubicación de un evangelio atribuido directamente a Nicodemo como una de las fuentes sobre las que se erige la iconografía bizantina de la pasión de Jesús, en la medida en que de ella deriva el motivo tradicional de la piedad. No obstante no alcanza a darse aquí un tratamiento detallado de este vínculo, sino que él se anuncia simplemente como parte de un proyecto a desarrollar a título de posdoctorado. E igualmente se prevé abordar con detenimiento en la prolongación futura de la obra que esta introducción presenta la relación entre el mismo motivo mariano y otro autor significativo en el contexto bizantino de la representación patética: Simeón Metafraste.

De cualquier modo, independientemente de la continuidad que se prevé realizar abordando los antecedentes señalados de la iconografía de la piedad, amén de su primera recepción en occidente en la región nórdica europea, el proyecto de investigación del que este texto es fruto se cierra en sí como un todo con sentido y valor propio. Tal valor, se ha dicho ya, se cifra sobre todo en el tratamiento minucioso que otorga a un elemento hasta ahora descuidado o incluso ignorado del pensamiento y de la obra tardía de Buonarroti; pero también, como importa aún agregar y como ha de precisarse, en la perspectiva interdisciplinaria desde la cual se lleva a cabo ese tratamiento.

Este texto se inscribe en principio formalmente en el campo de la historia del arte al proceder de los siguientes modos. Por un lado, al recurrir a la reconstrucción de diversas trayectorias evolutivas de elementos esenciales para la comprensión de la escultura que le atañe, como por ejemplo la del tipo icónico bizantino del que deriva la piedad y, en particular, la del resurgimiento de la *Poética*, según se dijo. Por, otro, al evidenciar la solidez de los vínculos de su objeto de estudio con múltiples aspectos del

contexto socio ideológico en que se gesta. Y, también, al dar cabida a un análisis atento de varios aspectos o rasgos formales y expresivos de la *Piedad florentina*.

Mas, en segunda instancia, al identificar, proponer y analizar una serie de conceptos como trasfondo de la obra -cual por ejemplo los de “renacimiento” y “ejemplaridad”, aparte de los de “piedad” y “pasión”-, sin perder de vista su enclave en fuentes y contextos de producción y recepción específicos, este tratado se perfila como un ejercicio hermenéutico en el que se incluyen reflexiones, aportaciones y maneras de proceder de campos tan variados y complejamente interrelacionados entre sí como la teología, la filosofía, la historiografía, la historia de las ideas, la teoría del arte, la iconología, la retórica, la filología y la etimología.

Para dar paso pues a la lectura de esta tesis solo resta reconocer el apoyo brindado por múltiples instancias para el logro de la misma brindaron, y expresar la debida gratitud hacia cada una de ellas. Por un lado, el proyecto que ahora llega a término encontró respaldo académico en las siguientes instituciones de enseñanza e investigación nacionales y extranjeras, a través de miembros destacados y comprometidos de las mismas. En primer lugar fue respaldada por la propia Coordinación del Programa de Posgrado en Historia del Arte y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a través de los correspondientes comités Tutor y Académico, y por del Programa Nacional de Posgrados de Calidad de CONACYT, bajo el rubro de Estancia de Investigación. En segunda instancia fue respaldado por la Sección de Historia de la Escuela Práctica de Altos Estudios de París y por el Centro de Investigaciones sobre el Pensamiento Antiguo León Robin, en sus respectivos encuadres dentro de la Universidad de la Sorbona y del Instituto Nacional de Historia del Arte de Francia. Y, por otro lado, la realización de este proyecto fue posible gracias al sustento financiero y moral de la familia y las amistades más estrechas de su autora.

Nociones tridentinas y ecos aristotélicos en una Piedad de Buonarroti

I La Piedad florentina a la luz del XIX Concilio ecuménico

I.1 Reflexiones en torno los decretos sobre las sagradas escrituras y sobre la justificación.

Comencemos por recordar que San Juan relata que aquel Nicodemo que participó en el descendimiento de la cruz acudió una noche a Jesús para reconocerlo discretamente como un maestro (*Rabii y maestro o magister*)¹ enviado por Dios. Tengamos en cuenta que Nicodemo eligió ese momento y ese modo para acudir porque entre la comunidad judía de los fariseos era reconocido como una autoridad (literalmente como *principe de Iuddei* o *princeps ludaeorum*).² Y apreciemos en esa escena que el breve diálogo que ellos entablaron, según el mismo autor, llegó a trocar la confianza del nuevo discípulo en su propia fama previa y en sus antiguas convicciones por una mezcla de ignorancia y confusión. Pues por un lado, aunque entre los judíos no era general la creencia en la resurrección, a juzgar por el pasaje de Marcos relativo al vínculo matrimonial tras la muerte,³ los fariseos pretendían ser capaces de comprenderla al punto de sentirse aptos para juzgar si alguien fuera de ellos mismos podía dar cuenta de ella. Y por otro lado, Jesús le habló a Nicodemo justamente desde su temprano

¹ “Questo venne à Giesu di notte, et dessegli, Rabbi noi sappiamo che tu venuto maestro da Dio”, *La biblia in lingua toscana*, Antonio Brucioli (tr. y ed.), Venecia, 1532, *Giovanni* III A, p. 50. “Hic venit” “Questo venne à Giesu di notte, et dessegli, Rabbi noi sappiamo che tu venuto maestro da Dio”, ad Jesum nocte, et dixit ei: *Rabbi*, scimus quia a Deo venisti *magister*”, *Vulgata Stuttgartensia*, Evangelium secundum Joannem 3,2,

[http://la.wikisource.org/wiki/Biblia_Sacra_Vulgata_\(Stuttgartensia\)](http://la.wikisource.org/wiki/Biblia_Sacra_Vulgata_(Stuttgartensia)) (mayo 2009, última revisión). Es también significativo que después Jesús lo cuestiona aplicándole uno de estos mismos calificativos: “[...] Tu sei maestro in Israel, et non sai queste cose.” *La biblia in lingua toscana*, *op. cit.*, Giovanni, II, A, p. 50. La versión latina: “[...] et dixit ei tu es magister Israhel et haec ignoras [...]”, *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Evangelium secundum Joannem 3,10.

² *La biblia in lingua toscana*, *op. cit.*, Giovanni, II, A, p. 50 y cfr. Evangelium secundum Joannem, 3.1 cotejado en las siguientes ediciones bíblicas electrónicas: *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*; *Parallel Greek New Testament*, “[html bible, johnhurt.com](http://html.bible.johnhurt.com)”, *Clementine Vulgate project*, <http://vulsearch.sourceforge.net/html/Jo.html> (3/10/09); y *Biblia Sacra Juxta Vulgatum Clementinam*, editio electrónica plurimis consultis editionibus diligenter preaparata a Michaele Tvvedale, Londini, MMV, <http://iteadjmj.com/>

³ Marcos 12. 18-27.

encuentro sobre la trascendencia anímica y sobre el renacimiento, entre otros temas como el del juicio divino.

Estos temas, como se verá, resultan claves para comprender aquella obra que Miguel Ángel proyectó originalmente para su propia tumba, la llamada *Piedad florentina*⁴ (imagen 1). Y la referencia a una parte del Evangelio de Juan como trasfondo de la obra puede justificarse nos sólo en función de la temática representada, sino también porque algunos contemporáneos de Buonarroti, como Ascanio Condivi⁵ (1525 – 1572), lo describieron como un lector atento de las sagradas escrituras. Pero también porque el rostro de Nicodemo en esta obra ha sido considerado por diversos estudiosos de la obra de Miguel Ángel, como Jack Wasserman,⁶ como un autorretrato. Este supuesto, además, es igualmente asumido aquí, con el apoyo de algunos poemas del artista, aunque queda fuera del propósito de esta tesis rastrear quienes más antes han sostenido esto.

Se trata de un par de sonetos dedicados su amiga más preciada -Victoria Colonna-, que datan de 1547 aproximadamente, que sugieren que el autor había contemplado la posibilidad de auto representarse, y que aquí se transcriben parcialmente:

⁴ *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, Milanesi Firenze, Sansoni, 1906, p. 217.

⁵ Literalmente dice Condivi al respecto: “Ha fimilmente con grande studio es attenzione lette le facre Scritture si del Teftamento vecchio, come del nuovo [...] *Vita di Michelagnolo Buonarroti, gentiluomo fiorentino pittore scultore architetto e poeta. Publicato mentra viveva dal suo scolare Ascanio Condivi*, 2ª ed., Firenze, MDCCXXXVI, Albizzini, apartado LXV, p. 54. No obstante, es motivo de discusión si este artista llegó a saber leer latín o solamente leyó el toscano (dialecto del que nace el italiano y que se caracteriza entre otras razones por su proximidad con el latín). A favor de lo primero David Summers ofrece argumentos que considero aceptables en su estudio *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton N. J., Princenton University Press, 1981, p. 9 y p. 463. De cualquier modo, del hecho de que hubiera podido leer fluidamente latín hacia el final de su vida, como lo sugiere este autor, podría deducirse que en el caso de textos de los que hubiera podido disponer tanto en vulgar como en latín, como es el caso de la Biblia, bien pudiera haberse servido de ambos. De ahí que sea importante contemplar y tener en las referencias bíblicas en ambos idiomas, como ocurriré también en el caso de la *Poética* aristotélica, a la que se abocará la segunda parte de esta tesis. De ahí entonces que convenga tener presente que la primera Biblia en italiano fue publicada desde 1471 (con Nicholas Malermi por traductor) y algunos años antes de que trabajara en el *Juicio* (en 1532) se publicó íntegramente la Biblia de Antonio Bruccioli (1495 – 1566), múltiples veces acusado de luterano.

⁶ Jack Wasserman *et al.*, *Michelangelo's Florence Pietá*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 57.

“ [...]”

Lo compruebo en la bella escultura,
que al obrero, el tiempo y la muerte no tienen cabida.

Así es que a ambos puedo dar larga vida
En cualquier modo, en color o en piedra,
De uno y otro reproduciendo el rostro [...]”⁷

y:

“Si bien ha concebido la parte divina
el rostro y los movimientos de alguno,
tras ello, agrega valor con breve y ruin modelo,
da vida a las piedras y no es ofensa del arte
ni es de otro modo en el cartón más rústico,
antes que una mano pronta tome el pincel
entre ingenios doctos, el más agudo y bello
prueba revisa, y reparte su historia.

Parecido a mí, modelo de escasa estima,
pudo de usted renacer, dama noble y digna [...]”⁸
mi parto fue, para alto y perfecto fin[...]

Parto pues de la convicción de que Miguel Ángel reflexionó profunda y cuidadosamente sobre el citado pasaje bíblico alrededor del tiempo en que ideó y talló esta *Piedad*, es decir entre 1548 y 1550, y de que en alguna medida esa reflexión fue una especie de auto reflexión. Por tanto me interesa destacar de antemano el paralelismo entre Nicodemo y Buonarroti en varios planos.

⁷ Leyris Pierre (ed.), *Michel – Ange Poèmes*, Mazarine, Paris, 1983, soneto LIX, p. 119 :

“ [...]”

l’i so, che ‘l pruvo in bella scultura,
c’all’opra il tempo e morte non tien fede.
Dunche, posso ambo noi dar lunga vita
in qual sie modo, o di colore o sasso,
di noi sembrando l’uno e l’altro volto [...]”

⁸ *Ibidem*, soneto LVIII, p. 118:

“Se ben concetto ha la divina parte
il volto e gli atti d’acuin, po’ di quello
dppio valor con breve e vil modello
dá vita a’ sassi, e non è forza d’arte.
Né altrimenti in più rustique carte,
anz’una pronta man prenda ‘l pennello,
fra’dotti ingegni il più accorto e bello
pruova e rivedere, e suo storie comparte.
Simil de me model di poca istima
mie parto fu, per cosa alta e perfetta
da voi rinascere po’, donna alta e degna. [...]”

(Traducción al español realizada ex profeso para esta tesis por su autora).

En un primer paralelo, al margen de la distancia temporal, destaca que al emprender esa obra Miguel Ángel venía de gozar de un prestigio análogo al del personaje bíblico en su propio ámbito, y que su acercamiento íntimo (aunque no físico) a Jesús, durante su senectud, trastocó muchos de sus valores previos. Su fama quedó inmediatamente registrada por sus biógrafos contemporáneos, como el ya mencionado Condivi, como Giorgio Vasari (1511 – 1574), y como otros considerados regularmente como menos fiables, cual Francisco de Holanda (1517 – 1587).⁹ En cuanto a su giro tardío de principios, es también su propia pluma la que se encargó de manifestarlo. Y muestra de ello es este otro fragmento suyo:

“[...]”
Así la apasionada fantasía
que del arte hizo mi ídolo y monarca
conozco ahora estar de error cargada
[...]”
Ni pintar ni esculpir me dan sosiego
al alma, vuelta a aquel amor divino
que en la cruz a todos nos abraza.”¹⁰

Y en otro paralelo, al interior de la época de Buonarroti, adquiere peculiar significación la supuesta auto presentación por tratarse de una época en la que, como Carlo Ginzburg hace recordar en su obra *Il Nicodemismo. Simulazione e disimulazione religiosa en l' Europa del '500*, los simpatizantes o conversos interiormente a la Reforma fueron justamente apodados despreciativamente “nicodemitas” por Juan Clavino (1509 -1564).¹¹

⁹ Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, H. Champion, 1911.

¹⁰ Pierre Leyris, *op. cit.*, soneto LXXVII (enviado a Vasari), p. 148:

“[...]”
Onde l'affettüosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca
conozco or ben comm'era d'error carca
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.

[...]”
Né pinger né scolpir fie piú che quieti
L'anima, volta a quell'amor divino
C'aperse, a prender noi, n'croce le braccia.”

¹¹ Carlo Ginzburg, *Il Nicodemismo. Simulazione e disimulazione religiosa en l' Europa del '500*, Turin, Guido Einaudi, 1970, p. XI (prefacio). Timothy Verdon hace referencia a lo anterior en relación con esta

Mas enfocando la atención directamente en el vínculo entre la obra y el *Evangelio de Juan* es notorio que también en este enlace opere una doble correspondencia temporal en la obra. El momento representado obedece en primer lugar a otra alusión a Nicodemo referida igualmente por Juan, el único de los evangelistas que menciona a este personaje. Se ubica por supuesto en el entierro de Jesús y dice, de la forma siguiente, que Nicodemo tomó parte activa en ese acontecimiento aportando la materia para embalsamar:

“[...] También Nicodemo, el que una noche fue a hablar con Jesús, llegó con unos treinta kilos de perfume de mirra y áloe, pues [José y Nicodemo] tomaron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron con vendas empapadas en aquel perfume, según acostumbraban hacer los judíos para enterrar a sus muertos [...]”¹²

Mas en la escena de los cuidados al cadáver de Jesús que Miguel Ángel plasma se filtran visualmente referencias del encuentro remoto entre discípulo y maestro (Juan 3), como también es recordado por Juan el primer contacto entre Jesús y su discreto discípulo en el último contacto entre ellos mismos. El signo más claro de esas referencias en la escultura reside en la actitud contemplativa por parte de Nicodemo, porque el objeto de esa mirada absorta es el cuerpo de Jesús en su tránsito de retorno al seno materno y terrestre, y, como se verá, esa acción o esa pasión es tematizada justamente en el encuentro en vivo entre ellos dos.¹³

Situándonos así ante una obra en la que tienen simultaneo lugar dos empalmes temporales y una alusión a punto de contacto entre el inicio de un proceso y su final, cabe invitar a desentrañar esta alusión a las entrañas, realizando un ejercicio de

obra en su artículo ya mencionado “Michelangelo and the Body of Christ: Religious Meaning in Florence *Pieta*”, en Jack Wasserman, *op. cit.*, p.128.

¹² *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, edición básica, Sociedades Bíblicas Unidas, revisión 1995, Juan 19, 39-40, <http://www.biblija.net/biblija.cgi?biblia=biblia&m=Jn+19&id22=1&pos=0&set=13&l=es> (17/ 12/ 2009). “[...] venit autem et Nicodemus qui venerat ad Iesum nocte primum ferens mixturam murrae et aloes quasi libras centum acceperunt ergo corpus Iesu et ligaverunt eum linteis cum aromatibus sicut mos Iudaeis est sepelire [...]” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 19, 39-40.

¹³ Al margen de las menciones de Nicodemo por parte de Juan en los apartados 3 y 19, sólo se encuentra otra en toda la Biblia canónica, igualmente en el *Evangelio de Juan* (4.5).

evocación lingüístico y visual. Mientras se tiene en mente la imagen de un sujeto que se presenta sosteniendo el cuerpo recién depuesto de su maestro –sujeto que se puede pensar por separado o conjuntamente como Nicodemo y como Miguel Ángel-, se puede retener en el recuerdo este fragmento de la conversación nocturna ya aludida, según se formula en la siguiente versión en español:

“[...] Jesús le dijo: Te aseguro que el que no nace de nuevo no puede ver el reino de Dios. Nicodemo le preguntó: pero ¿cómo puede nacer un hombre que ya es viejo? ¿Acaso puede entrar otra vez dentro de su madre para volver a nacer? Jesús le contestó: te aseguro que el que no nace del agua y del Espíritu no puede entrar en el reino de Dios [...]”¹⁴

Conviene entonces centrar la atención en la relación entre los cuerpos de la madre y del hijo, en la medida en que a ello apunta el diálogo mismo y puesto que ellos dos constituyen el motivo tradicional de la representación icónica conocido como “la piedad”¹⁵.

¹⁴ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3.3 a 3.6. Las versiones toscana y latina dicen respectivamente: “[...] rispose Giesu, et disseli. Inuerita inuerita ti dico. Se alcuno non sia nato disopra, non puo vederi il regno di Dio. Et dice à quello Nicodemo. Comme puo dascere l’huomo, essendo vecchio? Puo egli di nuouo entrare nel ventre de la madre sua, et nascere? Rispose Giesu, inuerita inuerita ti dico, se alcuni non sia nato di acqua, et di spirito, non puo entrare nel regno di Dio. Quello che e nato di carne, é carne, et quello che è nato di spirito, e spirito [...]” *La biblia in lingua toscana, op. cit.*, Gionvanni 3, A., p. 50; y “[...] respondit Iesus et dixit ei amen amen dico tibi nisi quis natus fuerit denuo non potest videre regnum Dei. Dicit ad eum Nicodemus quomodo potest homo nasci, cum sit senex ? numquid potest in ventrem matris suæ iterato introire et renasci ? Respondit Jesus: Amen, amen dico tibi, nisi quis renatus fuerit ex aqua, et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei [...]” *Biblia Sacra Vulgata Stuttgartensia, op. cit.*, Ioannes 3.3 a 3.6. Tal versión italiana es probalmente la que el artista consultó desde la época en que trabajó en la Capilla Sixtina, mientras que la versión latina citada es una reconstrucción de la Vulgata de San Jerónimo, elaborada por la Sociedad Bíblica Alemana en 1969, y que permite cotejar en notas a pie de página variantes de lectura de diversas ediciones de la Biblia que reciben la misma denominación de “Vulgata”. Esta versión, además, fue cotejada como parte de esta investigación con la del *Evangelium secundum Joannem del Parallel Greek New Testament, op. cit.* (Ioannes 3.3 a 3.6.). Conviene tener presente también que tras el Concilio de Trento (1543 -1565), en la *Vulgata Clementina*, que es la edición impulsada por Sixto V y que sirvió como referente primordial desde 1590 hasta el Concilio Vaticano II (1959), el mismo texto aparece levemente modificado. Se invierte el orden de los términos *sit* y *senex*, y, lo que lo que más importa, se añade el prefijo *re* antes de dos de las menciones del nacer de la manera siguiente: “[...] Respondit Jesus, et dixit ei: Amen, amen dico tibi, nisi quis *renatus* fuerit denuo, non potest videre regnum Dei. Dicit ad eum Nicodemus: Quomodo potest homo nasci, cum *sit senex* ? numquid potest in ventrem matris suæ iterato introire et *renasci* ? Respondit Jesus : Amen, amen dico tibi, nisi quis *renatus* fuerit ex aqua, et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei.” *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam, op. cit.*, *Evangelium secundum Joannem* 3.3 a 3.6.

¹⁵ *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, p. 242: “Lavorava Michelangelo, quasi ogni giorno per suo pasatempo, intorno a quella Pietà che sè già ragionato, con le quattro figure [...]” Se ha considerado que este título puede ser una errata según la cual Vasari se refirió a esta obra simplemente como *Piedra Pietra* en lugar de *Pietà*, cfr. *Ibidem*, nota a pie. No obstante considero improbable esa suposición porque

Apenas pasa uno de fijar la mirada en este objeto a escrutar con cuidado sus detalles se hace evidente un rasgo inquietante de la talla. El cuerpo de Cristo carece de una pierna, mientras su mano derecha parece asirse a la rodilla derecha de su madre. La tesis de Leo Steinberg¹⁶ de que gestos como éste constituyen una fusión particular de sexualidad sublimada y unión mística en el que la belleza material suaviza una elevada trasgresión simbólica, me parece una postura apasionante y apasionada, pero en su aplicación a este caso concreto puede echarse de menos el que deje fuera la posibilidad de una auto representación del artista en la escena pía. La perspectiva que aquí se presenta podrá apreciarse, en cambio, más próxima a la de Timothy Verdon,¹⁷ que en alguna medida también alude a la auto representación del artista y, sobre todo, se centra en la relación de la obra de este escultor con la teología tridentina.

Tratándose de una obra moderna, bien que temprana, la ausencia de esa extremidad merece atención particular tomando en cuenta dos factores. Por un lado, considerando el hecho de que la mutilación accidental formaba ya parte de las condiciones normales de recepción de las esculturas antiguas griegas y romanas que se habían vuelto a usar como modelo.¹⁸ Un ejemplo significativo en ese sentido es el grupo escultórico del *Laoconte* (imagen 2), considerando que la ausencia de tres manos y una parte de la serpiente formaban parte de su calidad de ruina desde su hallazgo. Y es que, además, este grupo tematiza con anterioridad a la institución de Cristianismo el tema del dolor mortal y el amor filial, y, por otro lado, su encuentro arqueológico pudo ser

la misma obra es llamada así por el mismo autor en más de una ocasión. De cualquier modo es importante tener en cuenta que Vasari también asocia esta escultura con el tema de la deposición al describirla en estos términos: “Era questo Cristo, come deposto di croce, sostenuto dalla Nostra Donna, entrandoli sotto ed aiutandolo con atto di forza Niccidemo ermato in piede, [...]” *Ibidem*, p. 217.

¹⁶ Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume, 1976.

¹⁷ Timothy Verdon, “Michelangelo and the body of Christ”, en Wasserman, Jack *et al. Michelangelo’s Florence Pietá*, Princeton, Princeton University Press, 2003, pp. 127- 169.

¹⁸ Y digo “vuelto” considerando que ese fue el carácter justamente de la escultura helenística.

presenciado directamente por Buonarroti.¹⁹ La amputación propia de su *Piedad* en cuestión, en cambio, dista mucho aún de la fragmentación que alcanzará la figura humana esculpida con *El hombre que camina*, de Rodin (1840 – 1017) (imagen 3), más la prepara.

Hagamos pues de nuevo un alto para añadir un comentario sobre las vicisitudes sufridas por esta obra a causa de su propio autor. En especial hace falta ir más allá de la anécdota, debida a Vasari,²⁰ de que el propio Miguel Ángel amputó el miembro que le falta a este conjunto por cólera. Aún de ser cierto, ese comentario no invalida la posibilidad de entender la supuesta violencia acometida como una suerte de velo que, si bien es capaz de nublar un trasfondo de deliberación creativa por parte del autor, resulta insuficiente para hacer pensar tal arrebato como absolutamente incompatible con alguna medida de intencionalidad. Y es que el ataque ejercido no parece haber sido ciego ni completamente irracional, puesto que Buonarroti no legó un cuerpo trunco expuesto al morbo de una fractura grotesca o desvirtuante, como podría haber sido una decapitación por ira. Ni afectó él la dignidad de su posible imagen propia, volcando en consecuencia e indirectamente su bilis contra sí. Tampoco llegó el mismo artista a interrumpir la observación o expectación piadosa de su personaje, ni a privarse a sí mismo y a nosotros de la posibilidad de contemplarlo como contemplador de Cristo. Además, no siendo poco lo anterior, cabe incluso circunscribir el suceso furioso bajo la preferencia explícita de Miguel Ángel por el esculpir rabioso frente a la práctica de ir devastando el mármol con sólo roces tímidos.²¹

¹⁹ Giovanni Papini, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Grazanti, Milano, 1949, cap. XLVII, p.129.

²⁰ *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, p. 242.

²¹ Un tratamiento directo del dominio y manejo de ambas formas de esculpir por parte de Miguel Ángel y su influencia ulterior puede apreciarse en la obras de Lene Østermark – Johansen, *Sweetness and strength the reception of Michelangelo in late Victorian England*, Brookfield, VT, Ashgate, 1998.

Mas situandonos de nuevo en el lazo propuesto entre la obra incompleta y el fragmento bíblico en cuestión, tras insistir en el posible remanente de medida dentro de la pasión de Miguel Ángel por esta *Piedad*, para enfocar ahora otros elementos coincidentes. Por un lado, el Nicodemo literario le pregunta a su guía si es posible entrar de nuevo en el vientre materno y volver a nacer. Dentro de la naturaleza silente de la plástica, Buonarroti encuentra la forma de presentar al seguidor que esculpe justo a mitad del diálogo, en tanto que el Jesús que plasma se encuentra respondiendo con el movimiento corporal, e incluso quizá con el gesto de la mano derecha. Y es que si bien con ese gesto parece que el cuerpo de Jesús abraza casualmente a Magdalena, la posición de su mano -extendida ligeramente y relativamente alejada del cuerpo al que pertenece- parece oscilar al mismo tiempo entre mostrar algo como un último signo de vigor y desfallecer haciéndolo.

Con razón la ambigüedad de este cuerpo sacrificado, entre una apariencia sutil de vida y su condición de cadáver, ha dado pie a otras reflexiones, porque ya en Dante otra de las fuentes literarias de inspiración de Buonarroti-²² la asociación entre plástica y vida en términos de paradoja era común.²³ Sin embargo, la propuesta de lectura que ahora se desarrolla descansa más bien en la posibilidad de reconocer en el cuerpo de Cristo la tensión particular de un movimiento contrario en dos direcciones. Y la pierna

²² Pierre Leyris, *op. cit.*, soneto LXII (sobre Dante), p. 124:

“Dal ciel discese, e col mortal suo, poi
che visto ebbe l’inferno giusto e’l pio,
ritornò vivo a contemplare Dio,
per dar di tutto il vero lume a noi.

[...]

Di Dante dico [...].”/

“Descendió del cielo, y ya en mortal, tras
Que hubo visto al justo infierno y el piadoso,
Vivo retornó a comtemplar a Dios,
Para darnos de todo la verdadera luz.

[...]

De Dante, hablo [...].”.

²³ La siguiente cita de la *Divina comedia*, relativa a los personajes de una serie plasmada, lo ejemplifica: “[...] hacían decir a uno de mis sentidos: ‘No cantan;’ y a otro: ‘Bien van cantando’. De la propia manera se veía el humo del incienso, que entre el sí y el no, ponía en oposición la vista con el olfato.” Dante, *La divina comedia*, tomo II, Purgatorio, libro X, México, UTEHA, 1949.

excluida es la clave de esta contrariedad, en la medida en que se le puede considerar oculta, en lugar de faltante. Para ello es preciso, por un lado, identificar el espacio interno inaccesible a la mirada como elemento significativo, y por otro, apreciar la supresión física del miembro como un audaz recurso escultórico, en vez de verla como mero capricho accidental. El núcleo del asunto es pues contemplar el regazo insondable de María como un recinto de pasaje. El nacimiento de Jesús niño como fenómeno propio de este espacio es sólo un antecedente. Ahora se hace referencia más bien al reingreso del hombre maduro en el seno materno y al renacimiento subsecuente sobre los cuales advierte a solas Jesús a Nicodemo.

Otro de los temas relacionados con la concepción de la *Piedad* de Buonarroti que aquí se propone, y que igualmente ha recibido previo tratamiento, es la providencia de María como elemento de la significación de la *Piedad del Vaticano* (imagen 4). Me refiero al saber que se le atribuye a la Virgen, de conocer el fin último de su hijo desde el inicio de la vida del mismo; saber que, por otro lado, se asocia a una profecía de Simeón.²⁴ En conformidad con ésta, un dolor atravesaría el alma o el corazón materno, bien que con fines salvíficos. Mas puede decirse que la antelación de la noticia, al inverso en parte que en el caso de la anunciación, adelantó también la pena y la gloria de quien la recibió. Y esta dualidad en juego, asociada a la dinámica de la postura de la madre con su criatura, característica de la más célebre *Piedad* de Miguel Ángel, se ha interpretado como un empalme de tiempos en el que María joven proyecta sobre su hijo su sublime destino, mediante una desviación de la mirada. Es más, Frederick Hart²⁵ sugiere que tal dinámica caracteriza la representación de esta pareja por parte de Miguel Ángel desde sus inicios en general. Es decir, según este autor ella caracteriza aún las

²⁴ “[...] este niño está destinado a hacer que muchos en Israel caigan y muchos se levanten. Será un signo de contradicción que pondrá al descubierto las intenciones de muchos corazones. Pero todo esto va a ser para ti como una espada que te atravesase el alma.” *Biblia en español literario, op. cit.*, Lucas 2, 34-35.

²⁵ Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, New York, Abrams, 1969. Él sugiere incluso que ello es resultado de cierta incidencia de Ángel Policiano.

imágenes que el escultor produjo de Jesús con su madre, empezando por las representaciones en que lo muestra como niño, desde el principio de su evolución como artista. De cualquier modo, se supone que en la *Piedad del Vaticano* la joven madre proyecta y despliega sutilmente, mediante su contenido gesto cabizbajo, el grave cuerpo de un adulto muerto sobre la postura de un niño de brazos. Y lo que amortigua y a la vez posibilita la brusca distancia entre tales extremos parece ser la inocencia.

Por su parte, también en la *Piedad florentina* podría afirmarse una dinámica semejante de tiempos sobrepuestos, porque igualmente a Nicodemo le fue anunciado con antelación el tipo de muerte que esperaba a Jesús, según el mismo diálogo que nos ocupa. Sin embargo, la presencia de Nicodemo en la escena pía de Buonarroti lleva el tema a otro nivel. En ella cobra aparte forma propia la lección sobre la trascendencia humana. Jesús aparece ejemplificando la instrucción que brinda al viejo Nicodemo. Su retorno al seno se plasma como su propio deceso, pero abarca la muerte humana en general. Y morir, a la par que resurgir de tal trance, se presuponen como condiciones de posibilidad para trascender de modo positivo o ingresar al *reino*.²⁶ Entonces el Nicodemo de Miguel Ángel, y Miguel Ángel mismo a través de él, pueden encontrarse en esta tardía *Piedad* testificando el cumplimiento de ambas condiciones en la persona de Jesús. Y el lamento apagado en el rostro único del artista y del personaje bíblico que la piedra congela puede, además, atribuirse a la conciencia del instante más arduo o más oscuro. En otras palabras, se alude ahora a la mirada ausente del contemplador que se remonta sobre el escenario concreto hasta la comprensión sutil de una trascendencia que ha sido prometida, pero no realizada aún. Es el suspenso y el momento mismo de la fe.

El contenido de un fragmento poético más del escultor, que data del mismo periodo y que igualmente fue concebido para Colonna, alude justamente a esto así:

“[...]”

²⁶ Vid. *supra*, Juan 3, 3 -6.

El corazón confundido me marcha y me cansa,
como quien el cielo no ve,
y así se pierde y falta en cada sentir.”²⁷

Apoya también esta lectura de la obra considerar algunos datos más del momento en que fue creada. Me referiré brevemente a dos de ellos vinculados entre sí. Por un lado, Buonarroti empieza a esculpir la *Piedad florentina* poco después de celebrarse la VI sesión del Concilio de Trento, dedicada al tema de la justificación y acontecida en enero de 1547. Por otro, apenas un mes después de efectuarse esa sesión, muere Victoria Colonna. El lazo entre ambos hechos descansa en el compromiso activo que esta marquesa sostuvo hasta su muerte con el movimiento de reforma interna de la Iglesia Católica. De ahí tanto la simpatía y el entendimiento de esta mujer hacia algunos aspectos y adeptos del protestantismo, como el riesgo en que ella incurre por los mismos. Y no me refiero simplemente a la amplia diana contra la que el Concilio de Trento disparó el arma de sus anatemas y dentro de la cual ella se encontró virtualmente expuesta. Me refiero más bien a la zozobra que cabe suponer en una devota semejante al sentirse al filo de perder la dirección de su alma hacia una trascendencia positiva. Una frase de Victoria alusiva a un amigo común de ella y de Miguel Ángel, que participó directamente en el Concilio de Trento, resulta en esto clave. Poco antes de morir Colonna afirmó que debía al cardenal Reginaldo Pole su salvación. Se refería al papel activo que él desempeñó en el evento ecuménico de Trento para evitar que su propia postura y la de sus amigos, ante cuestiones teológicas como la de la justificación, quedara condenada. (Más adelante se precisará un poco más el puesto de este noble inglés en esa reunión, mientras que por ahora la alusión al mismo se circunscribirá

²⁷ Pierre Leyris, *op. cit.*, madrigal LV, p. 113:

“[...] il cor confuso mi travaglia e stanca,
come chi'l ciel no vede,
que pero ogni sentir si perde e manca.”

(Traducción realizada para esta tesis por su autora).

simplemente a la alusión mencionada). Sin embargo, esto último no implica considerar que aquella frase citada se refiriera sólo al nivel de la política religiosa. Bien cabe otorgarle aparte un sentido fuerte; o sea, pensar que con ella se hacía referencia a la salvación de una persona en estricto sentido escatológico y al cardenal como la instancia de mediación eclesiástica de esa operación.

No se adentrará este texto en pormenores sobre el matiz de la postura de Colonna ante el tema de la justificación, mismo que la colocó al filo de la censura, mas en función del acento que se pone aquí en la exposición de su subjetividad a una vivencia extrema, y en el cruce de la misma con la de su dos amigos íntimos (el mismo Pole y Miguel Ángel), resulta significativo tomar en cuenta la forma en que cada uno de ellos por su propia voz habla de este trance.

Comenzando por Victoria, seis años antes de morir, cuando la madre de Reginaldo fue encarcelada por Enrique VIII (1491 -1547), ella le envió un poema titulado *Filio e signor, se la tua prima e vera*²⁸ en el que se encomienda a él así:

“Al peso de mis años, yo estoy aquí congelada, mas tú
que estás inflamado por divino fuego, ruega humildemente en mi nombre
por el auxilio de nuestro padre común.”²⁹

En cuanto a Reginaldo, resulta significativo el testimonio de un discípulo de Juan Valdés (ca.1499 - 1541) llamado Pietro Carnesecchi (1492 – 1567) que fue ejecutado por la inquisición y cuyo maestro fue igualmente próximo a este triángulo filial. Según Marcelino Méndez Pelayo (1859 – 1912), esa víctima declaró en su proceso que el cardenal Pole, en quien mucho fiaba Victoria Colonna, le dio el consejo de “pensar que

²⁸ “*Amaro Lagrimar*”: *The Poems of Vittoria Colonna*, Ellen Moody (tr.), <http://www.jimandellen.org/vcpoetry/vctitle.htm> (enero 2004, última modificación)

²⁹ Vittoria Colonna, *Sonnets for Michelangelo*, edición y traducción de Abigail Brundin, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 135, (The Other Voice in Early Modern Europe). “I, burdened by my years, am frozen here; therefore you who are aflame with divine fire, pray humbly on my behalf for help from our common father.”

la salvación consistía sólo en la fe y obrar como si consistiese en las obras.”³⁰ Importa además al respecto no perder de vista que, precisamente gracias a su apego a este consejo, ella alcanzó a permanecer fiel a las resoluciones tridentinas sobre la trascendencia y a salvo en términos políticos. Y finalmente por lo que toca a Miguel Ángel, tanto su propia encomienda a Victoria en el asunto como su zozobra ante la cuestión misma de la salvación, se hacen explícitos en un Madrigal del que ya antes se incluyó una parte:

“Tan pronto sobre el pie derecho,
tan pronto sobre el izquierdo
cambiando busco mi salvación
entre el vicio y la virtud.
El corazón confundido me marcha y me cansa,
como quien el cielo no ve,
y así se pierde y falta en cada sentir.
Pongo carta blanca
a tus santas tintas,
que al ver el amor escriba ahí desenfreno y piedad
que alma, franca por sí,
no ciña a nuestros errores
mi corto resto, y que viva menos ciega [...].”³¹

Pero volvamos a la obra antes de ir más adentro en la cuestión, manteniendo presente que el trasfondo de la trascendencia resulta crucial en el citado diálogo entre Nicodemo y Jesús, para precisar su relación con la noción de justificación. La

³⁰ *Historia de los heterodoxos españoles*, capítulo IV: Protestantes españoles del siglo XVI.-Juan de Valdés, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12815841228995502421513/p0000014.htm>

³¹ Pierre Leyris, *op. cit.*, madrigal LV, p. 113:

“Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mie salute.

Fra ‘l vizio e la virtute
il cor confuso mi travaglia e stanca,
come chi ‘l ciel non vede,
che per ogni sentir si perde e manca.

Porgo la carta bianca
a’ vostro sacri inchiostri,
c’amor mi sganni e pietè ‘l ver ne scriva:
che l’alma, da sé franca,
non pieghi agli error nostri
mie breve resto, e che men cieco viva. [...].”

(Traducción del fragmento a cargo de la autora de la tesis).

justificación fue definida en el séptimo capítulo de la sesión VI de Trento en estos términos:

“[...] no sólo es el perdón de los pecados, sino también la santificación y renovación del hombre interior por la admisión voluntaria de la gracia y dones que la siguen; de donde resulta que el hombre de injusto pasa a ser justo, y de enemigo a amigo, para ser heredero en esperanza de la vida eterna.”³²

Es decir, fue definida como una conjunción entre el perdón del pecado y una renovación interior que, proviniendo de la gracia divina y del Espíritu Santo, resultan indispensables para alcanzar, en primera instancia, el estado de justicia y de amistad con Dios, y a la larga la bienaventuranza eterna.

La relación entre la justificación y la trascendencia consiste así, según este documento, en que sólo mediante la primera es posible el acceso a la segunda. Mas es interesante ver que justamente la definición tridentina de la justificación parece derivar del diálogo evangélico que nos ocupa o, al menos, que el contenido de este último alcanza a resonar en la primera, como lo sustentan los siguientes datos. En primer lugar, dentro de la definición recién mencionada y mediante el término *renovatio* se alude indirectamente al concepto de renacimiento incluido en la conversación nocturna. Y poco más adelante, en ese mismo capítulo de la sesión VI, se insiste en la idea, pero a través del concepto mismo de renacimiento, aunque que le plantea como estado alcanzado por una colectividad abstracta, la de los *renacidos (renati)*. Lo anterior se formula de este modo:

“En consecuencia de esto, cuando reciben los renacidos o bautizados la verdadera y cristiana santidad, se les manda inmediatamente que la conserven en toda su pureza y candor como la primera estola, que en lugar de la que perdió Adán por su inobediencia, para sí y sus hijos, les ha dado Jesucristo con

³² *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*, Biblioteca electrónica cristiana Bec, Ve multimedios, vida y espiritualidad, cap. VII: Que sea la justificación del pecador, y cuáles sus causas, <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15>. La versión en latín reza: “[...] consequitur quae non est sola peccatorum remissio, sed et sanctificatio et renovatio interioris hominis per voluntariam susceptionem gratiae et donorum, unde homo ex iniustus fit iustus ex inimico amicus, ut sit haeres secundam spem viate aeternae.” Norman P. Tanner (ed.), *Decrees of the Ecumenical Councils*, vol. II: Trent to Vatican II, edición bilingüe latín-inglés, Washington, Georgetown University Press, 1990, sessio VI, cap. VII: Quid sit iustificatio impii, et quae eius causae, p. 673.

el fin de que se presenten con ella ante su tribunal, y logren la salvación eterna.”³³

En segundo lugar, a este par de alusiones a la misma idea se suman otras seis alusiones análogas a lo largo de la misma sesión sobre la justificación. Entre ellas, la más significativa es una cita textual justamente de uno de los fragmentos ya referidos de ese diálogo. Refiriéndose al paso del nacimiento natural, asociado con Adán como figura paterna, y al estado de gracia relacionado con Dios, como un padre que adopta, se dice:

“ [...] Esta traslación, o tránsito, no se puede lograr después de promulgado el Evangelio, sin el bautismo, o sin el deseo de él; según está escrito: No puede entrar en el reino de los cielos sino el que haya renacido del agua, y del Espíritu Santo”³⁴

Además, por último, este mismo fragmento es también citado expresamente la sesión V y en los *Cánones sobre el sacramento del bautismo* dentro del mismo concilio,³⁵ de modo que en suma llega a ser el pasaje al que más se alude a lo largo de dicho documento ecuménico.

Así, no es solo evidente la insistencia en el asunto durante la reunión efectuada en Trento. Es que también resulta válido decir que tanto el documento de la VI sesión de esa reunión como la *Piedad florentina* son producciones paralelas y contemporáneas un basadas en el mismo pasaje bíblico. Pues además puede apreciarse que Buonarroti refiere más o menos directamente a ese fragmento bíblico en poemas de esa etapa como los siguientes:

³³ *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, cap. VII: Que sea la justificación del pecador, y cuáles sus causas, <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15>. La versión en latín reza: “Itaque veram et christianam iustitiam accipientes, eam ceu primam stolam, pro illa, quam Adam sua inobedientia sibi et nobis perdidit, pero Christum Iesum illis donatam, candidam et immaculatam iubentur statim renati conservare, ut eam perferant ante tribuna Domini nostri Iesu Christi, et habeant vitam eternam.” Norman P. Tanner (ed.), *Decrees of the Ecumenical Councils, op. cit.*, sessio VI, cap. VII: Quid sit iustificatio impii, et quae eius causae, p. 674.

³⁴ *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, sesión VI, cap. IV: Se da idea de la justificación del pecador, y del modo con que se hace en la ley de gracia, <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15>. La versión latina: “[...] quae quidem translatio post evangelium promulgatum sine lavacro regenerationis aut eius voto fieri non potest, sicut scriptum est: Nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu sancto, non potest introire in regnum Dei.” Norman P. Tanner (ed.), *Decrees of the Ecumenical Councils, op. cit.*, sessio VI, cap. VII: Quid sit iustificatio impii, et quae eius causae, p. 672.

³⁵ Norman P. Tanner (ed.), *Decrees of the Ecumenical Councils, op. cit.*, pp. 667 y 685, respectivamente.

“[...]”
“[...] sacaste a los grandes Padres del reino tenebroso,
y a los ángeles malditos sumergiste en gran dolor;
sólo gozó el hombre, renacido en bautismo.”

y:

“ [...]Yo digo y de ello como prueba
me pongo, que ni el cielo ni el sol tienen más suerte
que quien a su nacimiento tiene más cerca la muerte. ”³⁶

Mas la significación de esta propuesta alcanza un giro más a la luz de las medidas que precisamente en el concilio que aquí interesa son decretadas acerca de la interpretación de la sagrada escritura.

En su IV sesión, que data de 1546, se reafirma a la *Vulgata* como la versión bíblica que ha de tenerse por auténtica, a raíz de la multiplicidad de variantes que precisamente estaban proliferando en aquella época. Y eso ocurre, puede decirse, con miras a coartar el uso y el fomento del libre criterio del lector que con antelación el humanismo y el protestantismo en general habían venido promoviendo. O más puntualmente, con miras a frenar desencuentros cual el de Lorenzo Valla (1406/7 - 1457) y la institución católica, como se precisará en la segunda parte de esta tesis; replanteamientos de la relación entre el fiel cristiano y los evangelios en términos de inmediatez, cual la propuesta por Martín Lutero (1483 – 1546); y la independencia de las empresas editoriales, considerando que en 1455 sale a la luz la llamada *Biblia Gutenberg*.

Insistiendo en la facultad de juzgar sobre el significado verdadero de las sagradas escrituras como privilegio de la Iglesia Católica, en dicha ocasión se procura

³⁶ Pierre Leyris, soneto LXXXVII, p. 160:
“[...] Tolve i gran Padri al tenebroso regno,
gli angeli brutti in più doglia sommerse;
godé sol lùom, c’al batesmo rinacque.”

Y madrigal LII, p. 110:

“[...] Il dico e so per prouva
di me, che`n ciel quel sol ha miglior sorte
ch’ebbe al suo parto più presso la morte”.

(La traducción del último fragmento fue realizada ex profeso para esta tesis por su autora).

además controlar la interpretación de la misma. No sólo se prevé entonces reglamentar tanto la impresión y la distribución del texto sacro, como las disertaciones en público o por escrito en torno a él. Incluso se intenta someter a control los actos privados de la lectura personal o la simple posesión de una versión diversa. Entre los círculos que acostumbraban realizar reuniones privadas de contemplación y comunicación en torno a las escrituras sacras, y que se intentaba arrancar de raíz, se encontraban justamente los valdesianos e iluministas de arraigo español, con los que se relacionaron Colonna, Pole y Gasparo Contarini (1483 – 1542).³⁷ Mas para una mejor comprensión de estos movimientos clandestinos conviene permitirse ahora una digresión al respecto.

Dados los procesos contra los herejes, que inician en 1525, y contra el iluminismo castellano en particular, Juan Valdés (1509 -1541) se refugia en Italia tras publicar el *Diálogo de doctrina cristiana*. Ahí funge como agente del Carlos V (1500 - 1558) y gentilhombre de Clemente VII (1478 – 1534). Hacia 1535 se familiariza con las doctrinas de Lutero y Melancton (1497 – 1560), y particularmente con las ideas del primero acerca de la justificación por la fe, sin desvincularse de la Iglesia Católica. Promueve activamente sus ideas hasta su muerte, entre receptores como los mencionados Pole, Carnesecchi, y como Pablo Morillo (m. 1554), Bartolomé de Carranza (1503 – 1576), el cardenal Giovanni Morone (1509 – 1580) y Marco Antonio Flaminio (1498 – 1550). Este círculo mostró especial interés por la oración mental y la interiorización, rechazando el culto de las imágenes y la escolástica. Y, por otra parte, este movimiento se alejó parcialmente del erasmismo, centrado en la llamada *Philosophia Christi*, por oponerse a un compromiso activo con la reforma.³⁸

³⁷ Constance M. Furey ofrece una perspectiva de este ambiente en *Erasmus, Contarini, and the Religious Republic of Letters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

³⁸ Manuel León de la Vega, “Trento y la Reforma protestante en España”, en *Investigando en la Historia del protestantismo Español*, <http://manueldeleon.wordpress.com/trento-y-la-reforma-protestante-en-espana>. Fuentes de este Blog vienen a ser Gutiérrez Marín, Enrique Bulliguer, *Vida, pensamiento y obra, 1978*; Marcel Bataillon, *Erasmus y España estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995; y Massimo Firpo, *La Reforma "El italiano y Juan de Valdés"*, en

Entre 1551 y 1558 Pedro Jiménez³⁹ dio continuidad a ese movimiento desde la cátedra de exégesis en Lovaina, promoviendo una reforma de la teología asentada en la Sagrada Escritura y en los Santos Padres en detrimento de la escolástica. Él muere condenado en 1567, tras ser denunciado por Baltasar Pérez. A través de Juan Pérez de Castro (ca. 1512 -1570), quien igualmente fue denunciado por Baltasar Pérez, puede apreciarse el vínculo entre este movimiento y el grupo de los Mendoza, que igualmente promueve dicho movimiento en España, pues Pérez de Castro asistió como acompañante de Diego Hurtado de Mendoza (1505 – 1575) al Concilio de Trento.⁴⁰

Tras bambalinas, este concilio propició el intercambio cultural y religioso, y la difusión de las doctrinas reformadas. Diego Hurtado acude a él como embajador de Carlos V. En general la visión que tenían de este enclave los radicales españoles era crítica, con raíces iluministas, erasmistas y luteranas. En tanto bisnieto del Márquez de Santillana (Íñigo López de Mendoza 1388 - 1458), e hijo del Capitán General del Granada (homónimo de este marqués 1440 - 1515), Diego Hurtado es formado en las armas y las letras. Su padre, mejor conocido como Gran Tendilla, se considera uno de los primeros canales del humanismo en España, y como tal le ofrece a su hijo una educación acorde bajo la tutela del italiano Pedro Mártir de Anglería (1457 – 1526).

Sixteenth Century Journal, vol. 27, núm. 2, 1996, pp. 353-364. Asimismo José Biedma López, “El Nicodemismo de Juan de Valdés,” [http:// www.iglesiareformada.com/Lopez Nicodemismo.html](http://www.iglesiareformada.com/Lopez_Nicodemismo.html). Sobre las fuentes del artículo véase Marcel Bataillon, “Juan de Valdés nicodémite?,” en *Aspects du libertinisme au XVIème siècle*, Vrin, Paris, 1974; J. Calvino, *Excuse à Messieurs les Nicodémistes*, Bossard, Paris, 1921; José M^a García Gutiérrez, *La herejía de los alumbrados. Historia y Filosofía: de Castilla a Extremadura*, Mileto, Madrid, 1999; Étienne Wilson, *Héloïse et Abélard*, Vrin, Paris, 1838 ; y Juan de Valdés, *Diálogo de doctrina cristiana*, Madrid, ed. Nacional, 1979.

³⁹ Se ignoran la fecha de nacimiento y muerte de este cardenal. (En adelante se omite la aclaración cuando las fechas sean igualmente desconocidas).

⁴⁰ Este humanista español comenzó su formación en Alcalá de Henares y Salamanca; la continuó en Italia con Hurtado de Mendoza, fungiendo como consejero suyo en su misión de embajador de Carlos I en el Concilio de Trento (1539 - 1547); y la completó en Lovaina, donde entra en contacto con el círculo de Pedro Jiménez. Durante su estancia en Italia se ordenó sacerdote y en 1555 Carlos V le nombró capellán y cronista. A raíz de su asistencia a las reuniones efectuadas por Hurtado, durante los primeros años del concilio, se le ha vinculado con personajes como Morillo, Juan de Valdés y Encinas. Acabó sus días en aislamiento a raíz de la radicalización de Felipe II contra las influencia de Lovaina sobre los humanistas españoles. Cfr. Manuel León de la Vega, “El heterodoxo Juan Páez de Castro”, en *Protestante Digital*, <http://www.protestantedigital.com/new/nowleerarticulo.php?r=303&a=3048> (13/01/2010). La referencia sobre esta fuente José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita, 1997.

Fruto de esta doble formación y carrera es su obra más reconocida, la *Crónica de las Guerras de Granada*, que escribe mientras lucha por sofocar la revuelta de los moriscos en las Alpujarras (1568-1570). Se le atribuye además un comentario de Aristóteles, e incluso *El lazarillo de Tormes*.⁴¹ Y por lo que atañe a su proximidad con Buonarroti, se le reconoce también como protector de su principal biógrafo contemporáneo y amigo, Giorgio Vasari, lo mismo que de su mordaz crítico, el aretino.⁴² Sin embargo, en su desempeño más temprano, destaca como embajador de Carlos V en Inglaterra y Italia, donde precisamente se hace notar por su especial inclinación hacia filosofía aristotélica. Mas su desarrollo se ve coartado en primer lugar por el nuevo papa Julio III, que lo hace regresar a España en 1551, y más adelante por la realeza misma, que a pesar de haberle honrado con responsabilidades -como la de encargarle la Armada de Laredo- y reconocimientos -como el de Consejero de Estado-, acaba desterrándolo en 1574. Así, aunque años después él mismo es eximido de esa pena, no alcanza ya a recuperar su posición dentro de la corte. Por otro lado la difusión del movimiento en España tiene lugar a través de su primo Diego Hurtado de Mendoza (1461 – 1531), duque tercero del Infantado, y de sus allegados, entre los que cabe destacar el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436 – 1517) por el impulso que brindó a la universidad de Henares.⁴³

Su relación con Ticiano, para completar su perfil, es también conocida, gracias a un retrato que este pintor realizó de él (imagen 5). De modo que resulta igualmente significativa la asistencia de este pintor al Concilio de Trento, y el hecho de que como Buonarroti haya tenido la intención de que una representación suya de la *Piedad* hecha

⁴¹ Reseña de las investigaciones de Mercedes Argulló publicada electrónicamente bajo el título: “El Lazarillo de Tormes no es anónimo” por *El Desván*, http://images.google.es/imgres?imgurl=http://erdesvan.files.wordpress.com/2010/03/26742_1.jpg&imgrefurl=http://erdesvan.wordpress.com/2010/03/05/el-lazarillo-no-es-anonimo/&usg=__2owK6QCF8MtxNyVTL15SooMgDLo=&h=472&w=300&sz=52&hl=es&start=11&itbs=1&tbnid=NJnTrLqGBYdbIM:&tbnh=129&tbnw=82&prev=/images%3Fq%3DDiego%2BHurtado%2Bde%2BMendoza%2Btiziano%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Antonio Herrera Casado, “El tercer duque y el iluminismo heterodoxo”, en *Página web de Castilforte*, http://castilforte.awardspace.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=65 (04/04/ 2008)

por él mismo fuera erigida en su tumba. Esto, por lo demás, no puede ser limitada a ser una coincidencia, considerando otros elementos que la acentúan. En primer lugar, también en esta obra se ha considerado que el autor se auto representó en la escena como Nicodemo; en segundo, también Tiziano dejó inconclusa su obra y permitió que la terminara un alumno; en tercero, el mismo pintor eligió un ambiente nocturno para ambientar la escena, de modo que el momento del primer encuentro entre Nicodemo y Jesús narrado por el evangelista es igualmente evocado; en cuarto, fue pintada en la última etapa de la vida de su autor y, por último, levantó sospechas en contra del mismo (imagen 6). Siendo pues una obra de 1576, puede considerarse inspirada directamente en la *Piedad florentina*.

Ahora bien, por una parte, lo anterior sitúa el ejercicio intelectual y artístico que emprende Miguel Ángel para su tumba al filo de la clandestinidad, dada precisamente su relación con círculos devocionales aristocráticos radicales. Por la otra, la tensión de ese momento, dada la exposición continua de los simpatizantes de estos círculos a ser juzgados como herejes, es también causa posible del trato rabioso que la *Piedad florentina* recibió de su creador, y hace comprensible el manejo privado y discreto o íntimo en que Buonarroti la mantuvo, hasta deshacerse de ella permitiendo incluso que alguien más trabajara algunas partes,⁴⁴ como parece ser el rostro de Magdalena.

⁴⁴ *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, *op. cit.*, p. 242. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, vol. IX, Edition commentée sous la direction d'André Chastel, *op. cit.*, p. 128. Vasari se refiere a esta obra a lo largo de su biografía de Miguel Ángel tres veces. Es en la segunda referencia que afirma que Buonarroti la regaló y consintió en que fuera retocada (se puede citar). No obstante no aclara cuando sucede eso, más al referirse de nuevo a la obra casi al término de ese texto da a entender que trabajaba en ella mientras lo hacía también en el juicio. Y, entonces, cuenta la siguiente anécdota que si bien simplemente indica que Miguel Ángel se sentía incomodo de que esa obra suya fuera vista, puede entenderse como una incomodidad ligada a la tensión del ambiente crítico en su contra, y no simplemente a una exigencia estética: “Il vasari, mandato da Guilio terzo a un ‘ora di notte per un disegno a casa Michelagnolo, trovò che lavorava sopra la Pietà di marmo che e’ ruppe. Conosciutolo Michelagnolo al picchiar della port, si levò dal lavoroe prese in mano una Lucerna dal manico; dove, esposto il Vasari quel che voleva, mandò per il disegno urbino di sopra, e entrati in altro ragionamento, voltò intanto gli occhi il vasari a guardare una gamba del cristo, sopra la quale lavorava e cercava di mutarla; e per ovviare che ‘l Vasari non la vedesi, si lasciò cascare la Lucerna di mano, e , rimasti al buio, chiamò Urbino che recassi un lume [...]” *Ibidem* p. 242.

Estas circunstancias permiten pues hablar de cierta proporcionalidad entre la pretensión de un alcance total por parte de la censura tridentina con respecto a la lectura y comprensión de la *Biblia* en general, hasta en el plano más íntimo, por un lado, y la sutileza del sentido hermenéutico de la misma *Piedad*, anclado en el diálogo de Nicodemo, por otro. Y esa sutileza, se propone aquí, es susceptible de resumirse en el término de “ejemplaridad”, que se articula con la obra de varias maneras. A continuación se precisan tres de ellas, aunque más adelante en esta se volverá a abordar la cuestión.

En primer lugar, cabe aplicar el término “ejemplaridad” a la función demostrativa que esta *Piedad* de Miguel Ángel desempeña con respecto a la frase evangélica sobre el retorno al seno y el resurgimiento de él. En tanto esa frase es expresada en la escritura sagrada como interrogante, la imagen esculpida viene a ser una respuesta que, en términos lingüísticos, no implica una explicación, sino sólo una especie de gesto evidenciante equivalente al adverbio “así”.⁴⁵ Puede pensarse en ese sentido en una representación en términos de drama o teatro, y no solamente en términos plásticos, y también en el aprendizaje más elemental en la medida en que consiste justamente en la apropiación de lo que se ve a otro hacer.⁴⁶ Sin embargo la parquedad de la translación del contenido icónico al lenguaje verbal no es signo de carencia. Más bien puede entenderse como indicador de determinado límite de este tipo de lenguaje en sí. Es decir, cabría entenderla como una priorización de carácter ético en

⁴⁵ Las siguientes citas de Giorgio Agamben pueden ayudar a la comprensión de la idea de ejemplaridad que se propone aquí, a pesar de que queda fuera del propósito de esta tesis desarrollar un vínculo entre su argumento central y el contenido general de los textos de los que ellas fueron extraídas, como *Lo irreparable* y *La comunidad que viene* o de los apartados a los que respectivamente pertenecen (II y III “Ejemplo”): “Como anáfora, el término *así* reenvía a un término precedente, a través del cual solamente aquél (que en sí está desprovisto de sentido), individualiza su propio referente” y “en la ostentación (*deixis*), a través de la capacidad del lenguaje de hacer referencia a la insistencia del discurso en el acto, está presupuesto el inmediato existir de un no lingüístico que el lenguaje no puede decir, sino sólo mostrar” (primer texto); y “Un Concepto que escapa a la antinomia entre el universal y el particular y que resulta siempre familiar: eso es el ejemplo. [...] El ejemplo es un objeto singular que, por así decirlo, se hace ver como tal, muestra su singularidad.” (Segundo texto). Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Pre- Textos, Valencia, 1996, p. 64, p. 13 y p. 14.

⁴⁶ Esto es justamente una idea que Aristóteles expone en la *Poética* (libro 4).

la que la acción o el obrar son lo ostentado y lo esencial, mientras que el decir pasa a ser sólo la forma de referirse a ello y por tanto algo secundario. En ese sentido esta primera connotación del término ejemplaridad converge con la categorización de fruto del trabajo artístico como obra. En otras palabras, coincide con la comprensión de ese fruto como algo consumado y como un fin mediado por un acto que involucra al cuerpo y al movimiento. Sin embargo, más que de una categorización, habría que precisar, se trata de una re-categorización o nueva categorización, dado el cambio de *status* del trabajo artístico y de su fruto efectuado a lo largo del *Renacimiento*.

En segundo lugar, con el término “ejemplaridad” se hace aquí referencia a la imitación de un modelo. La obra muestra a Jesús en el desempeño de esa función paradigmática, y a Nicodemo–Miguel Ángel como discípulo que, además de presenciar la escena, participa activamente en ella. Así, en este segundo sentido de la noción también se encuentra cierto énfasis en la acción, con todo y que la acción representada es en este caso predominantemente contemplativa, entendiendo por contemplación el mirar con detenimiento un objeto percibido o evocado interiormente, pero también -y en algunos casos a la vez- sostener como objeto de reflexión una idea. Y a su vez, este segundo modo de asociar la ejemplaridad con la *Piedad florentina* concuerda con otro concepto clave inherente a una modalidad del trabajo artístico. Concretamente se trata de modelado como vertiente o parte esencial de la labor escultórica. Pero por otro lado este mismo sentido de la ejemplaridad remite a una forma de devoción cultivada en esa época, tanto en Italia como en otras partes de Europa, y orientada precisamente a alcanzar una identificación con Cristo a través de la contemplación piadosa de la vida de Jesús. Esta práctica se remonta a autores como Tomás de Kempis (1380 – 1471), cuya obra principal lleva por título justamente el de *La imitación de Cristo* y llegó a permear

la sensibilidad religiosa⁴⁷ y estética del ámbito plástico renacentista. No resulta excepcional por ello dentro dicho ámbito la auto representación de Buonaroti como testigo de un pasaje de la vida de Jesús. Es también ejemplo de ello el autorretrato de Sandro Boticelli (1445 - 1510) en la Natividad (imagen 7). Aunque quizá la obra renacentista más notoria de este tipo sea el autorretrato de Alberto Durero (1471 – 1528) personificando a Cristo y reafirmando su identificación con él mediante el gesto suave de la mano que apunta discretamente al corazón: el *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel* (imagen 8).

En tercer lugar la noción de “ejemplaridad” es empleada aquí a sabiendas de que tanto el término latino *exempla* como el griego *paradigma* -que en sentido etimológico significa “lo que se indica o muestra justo a un lado”-, fueron retomados directamente⁴⁸ del ámbito de la retórica y aplicados al de la plástica por tratadistas como Pomponius Gauricus (ca. 1482-1530)⁴⁹ para referirse a hechos célebres de la tradición literaria. Por ello, aunque la tradición literaria asociada a esa importación, por así decirlo, se refiere más bien a la literatura de origen grecolatino, este tercer sentido del término también se presta para ser empleado en la *Piedad florentina*, en la medida en que en esta obra es posible encontrar tanto una alusión a un pasaje literario muy específico, como una ilustración palpable del mismo.

⁴⁷ El movimiento de Hermanos de la vida común, fundado por Gerardo Groote (1340-84), fue el crisol de la corriente piadosa conocida como la Devoción Moderna. Uno de sus discípulos funda a su vez la agrupación de los canónigos de Windesheim, logrando una amplia difusión del movimiento en Bélgica, Holanda y Suiza (para 1500 contaba con más de 200 casas que procuraba seguir sus reglas). En este movimiento agustino se formaron tanto Kempis como Erasmo (en Deventer) y Lutero. Véase “Holanda. Historia de la Iglesia”, en *Enciclopedia GER*, Ediciones Rialp, http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=9041&cat=historiaiglesia

⁴⁸ Aunque indirectamente la colección de ejemplos o *exempla* fue un género cultivado en la Edad Media y vale la pena considerar su vínculo con ello, sin embargo no habrá de hacerse ello aquí.

⁴⁹ Véase el tratado representativo de ello, Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504), ed. ann. et trad. par André Chastel et Robert Klein, Genève, Droz, 1969 (Col. Publications du Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IVe Section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris: V, Hautes études médiévales et modernes). Hay digitalizaciones también en Internet de la edición de 1542, véase <http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/514>

Entre estos sentidos de la noción de “ejemplaridad” la tesis presente ha de desarrollar la aplicación de los dos primeros a la *Piedad florentina*, bien que por ahora se tratará casi exclusivamente el inicial para retomar el segundo en un capítulo próximo. Se acaba pues de plantear al respecto que la imagen esculpida responde gestualmente a algo que se atisba inexplicable verbalmente, dándole prioridad o elevando así al acto por encima de la palabra. En principio, se trata aquí de los actos de retorno y / o resurgimiento atribuidos plásticamente por Miguel Ángel a Jesús y ubicados entre los extremos del sacrificio y la resurrección divinos.

Son actos que, valga la digresión, San Juan evoca y fija complejamente en el tiempo como momentos de un porvenir abierto y sin límite al futuro, pero a la vez como instantes sostenidos por una predicción ya enclavada en el pasado y por ende como hechos perfectos o cerrados. Estos actos, además, parecen presentar en el texto de Juan una oscilación en lo concerniente al modo. Hablo de un oscilar entre lo categórico y lo contingente en donde lo primero deriva de la autonomía de la gracia divina, pero lo segundo adviene a raíz de un reconocimiento sutil de la importancia de la participación y la voluntad humana en el proceso. Lo categórico apunta pues aquí, por una parte, de forma vertical de arriba a abajo o de lo divino a lo humano, y por otra horizontalmente o hacia delante simplemente. Y es que la trascendencia humana vine a ser un don gratuito (siendo la gracia un regalo de Dios que no puede inscribirse en un intercambio de dones) cuya promesa se inaugura y queda abierta como posibilidad para toda persona, pero permaneciendo siempre incierta por su dependencia de la libertad, la voluntad y la regulación divina. Lo contingente, por ende, descansa en la índole selectiva y oscura o misteriosa del proceso, que se supone opera en quien aspira piadosamente a ese don -la trascendencia-, pero que, por un lado, no llega nunca a asegurar su cumplimiento por adelantado en cada caso particular, y por otro no invalida la posibilidad de que ese

mismo regalo se otorgue a quién desde una perspectiva humana pueda faltarle mérito. Queda ahí una especie de barrera insondable o punto ciego al respecto que propicia la diversidad de posturas.

Que justamente ese es uno de los puntos de distinción sutil entre facciones religiosas de la época puede preciarse en la siguiente cita de Juan Valdés, recogida por Juan Driver.⁵⁰ Para este último el distanciamiento del anterior heterodoxo español con respecto a la posición católica tradicional sobre la justificación se evidenció a través de palabras como estas: “los que entienden ser la justificación fruto de la piedad, siguen a Platón y a Aristóteles. Y los que entienden ser la piedad fruto de la justificación, siendo la justificación fruto de la fe, siguen a San Pablo y a San Pedro.”⁵¹ Palabras que por supuesto supone una identificación con el último grupo. No ha de entrarse ahora en análisis de lo que ha de entenderse en esta cita por seguidores de Platón y Aristóteles, de un lado, y de San Pablo y San Pedro, pues difícilmente podría hablarse de una facción religiosa que en algún sentido u otro no reconociera su deuda, por así decirlo, tanto con cada uno de esos filósofos griegos como con dichos santos; mas obsérvese que justamente está en juego la noción de piedad como trasfondo.⁵² Y podemos reconocer el puesto central que, en medio de esta compleja distinción entre facciones en torno al concepto de justificación, corresponde a la noción de piedad. Y de que a la consideración de la toma de posición individual en torno a este punto, en casos concretos como el de Colonna y Miguel Ángel, hay que añadir aún la complejidad de

⁵⁰ Juan Driver, “El evangelismo católico y Juan de Valdés”, en *La fe en la periferia de la historia: Una historia del pueblo cristiano desde la perspectiva de los movimientos de restauración y reforma radical*. Semilla y Clara, 1997, cap. 11, http://www.menonitas.org/vistaprevia/fe_periferia/driver_fe_periferia_11.htm

⁵¹ *Ibidem*, cap. 11, http://www.menonitas.org/vistaprevia/fe_periferia/driver_fe_periferia_11.htm

⁵² Considérese además que, en términos generales, llamar despectivamente a alguien platónico en un sentido peyorativo significaba rechazar una facción del humanismo asociada al poder de los Médicis, mientras que referirse a alguien despectivamente como aristotélico implicaba el rechazo a la facción más conservadora de la Iglesia Católica en función del peso que la escolástica otorgó al pensamiento de este filósofo.

conciliar el propio fuero interno y proceder con cautela, da cuenta el testimonio poco antes citado de Carneseccchi.

Ahora bien, en el desarrollo de la sesión VI del Concilio de Trento, en el que Reginaldo Pole no sólo participó sino que estuvo a punto de ser electo Papa con el apoyo de Carlos V,⁵³ puede reconocerse precisamente la orientación hacia la dirección apuntada en la última cita. Comenzando por insistir en el valor del esfuerzo humano, se acaba enfatizando abiertamente la importancia del obrar.⁵⁴ En ello va implícito, además, el contra ataque a una de las más crudas críticas de Lutero a las prácticas de la Iglesia Católica: la venta de indulgencias. Aunque en esta parte del documento elaborado en Trento dicho tema no es tratado explícitamente, parece que se opta por abordarlo veladamente mediante el concepto más abarcador y menos polémico de “buenas obras” u “obras de caridad”. Resulta significativo entonces que justamente este asunto no sólo haya sido, dentro de su respectiva sesión, el último en abordarse⁵⁵ y, por ende, en resolverse, sino además el más ampliamente tratado.⁵⁶

Para justificar la alta estimación que la Iglesia católica atribuye a las prácticas caritativas, incluida la limosna, se vale de múltiples citas bíblicas, como la siguiente: “[...] porque a los que obran bien hasta la muerte, [...]”,⁵⁷ para completarlas como considera conveniente. Pues por ejemplo se añade justo enseguida: “[...] y esperan en

⁵³ Vicente de Cardenas y Vicent, *El concilio de Trento en la época del emperador Carlos V*, Madrid, Hidalguía, 1990, pp. 310-311.

⁵⁴ El mismo trasfondo práctico acabará por proclamarse en este evento ecuménico en general, como podrá apreciarse al abordar más adelante la sesión tridentina relativa a las imágenes santas.

⁵⁵ El asunto se aborda además expresamente al final del concilio, en la misma sesión en que se aborda el tema de las imágenes y las reliquias. Pero ahí en cambio, se trata muy escuetamente, de modo que lo determinado antes es la sesión VI apuntala discretamente la colusión.

⁵⁶ Y es significativo también, en relación con la noción de “piedad”, que justamente esa noción y la de limosna, que puede decirse que coincide en alguna medida con la compra de indulgencias, guardan un vínculo lingüístico de derivación, puesto que *éleos* puede traducirse piedad y compasión, al igual que *eleemosyne*, aunque más comúnmente este último término se entiende justamente como limosna. Rufó Mendizábal (dir), *Lengua griega: Diccionario Griego Español Ilustrado- Manual de lengua griega*, Madrid, Razón y Fe, 1959, p. 166.

⁵⁷ *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*, cap. XVI: Del fruto de la justificación. Biblioteca Electrónica Cristiana Bec, *op. cit.*, Mt 10, 22. La versión en latín reza: “Atque ideo bene operantibus usque in finem.” Mt 10, 22, citado en el Concilio de Trento, sesión VI, capítulo XVI, Norman P. Tanner (ed.), *op. cit.*, pp. 677 y 678.

Dios, se les debe proponer la vida eterna, ya como gracia prometida misericordiosamente por Jesucristo a los hijos de Dios, ya como premio con que se han de recompensar fielmente, según la promesa de Dios, los méritos y buenas obras.”⁵⁸ Es decir, justo en seguida se pasa a la afirmación de la justificación como recompensa por las “buenas obras”.

Mas precisamente debido a que, para el tratamiento de temas tan específicos como los de las indulgencias y la limosna se haya optado en el Concilio de Trento por emplear el concepto genérico de *buenas obras*, cabe apoyarse en la amplitud de sentido de esta unión de términos. Concretaré pues una primera conclusión de esta tesis regresando a la *Piedad florentina*, para considerar su “bondad” o su calidad benéfica como obra en un sentido piadoso sobrepuesta a su calidad estética como obra plástica. Apreciemos pues que al dar forma propia a una inquietud de Nicodemo mediante esta escultura, Miguel Ángel se muestra a sí mismo literal y materialmente como una obra de fe. Es decir, el artista se expone en esta pieza a nuestra mirada como manifestación concreta de un acto piadoso: el de esculpir la *Piedad*. Y entre ello y el énfasis ético en la consumación o realización de una obra, intrínseco tanto en la noción de *ejemplaridad* mencionada como en el sentido último que se otorga en Trento al concepto teológico de justificación, es reconocible un nexo de coherencia. Desarrollándolo podría argumentarse que la obra llega a esbozar una postura personal ante la cuestión de la justificación que se mantiene próxima a las resoluciones tarentinas sobre el mismo asunto. Elevándose sobre su profundo tono reflexivo, esta *Piedad* afirma también la importancia de asumir un papel activo en aras a una trascendencia positiva. A la par que Miguel Ángel presenta simbólicamente el tránsito ejemplar de Cristo hacia la

⁵⁸ *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*, cap. XVI: Del fruto de la justificación. Biblioteca Electrónica Cristiana Bec, *op. cit.* La versión latina: “[...] et in Deo sperantibus proponenda est vita aeterna, et tamquam gratia filiis Dei remissione bonis ipsorum operibus et meritis merces ex ipsius” Norman P. Tanner (ed.), *Concilio de Trento*, sesión VI, cap. XVI, *op. cit.*, p. 678.

trascendencia, se presenta a sí mismo concretamente como un participante y seguidor. Y aunque el escultor no entra y sale literalmente de su madre en esta obra, se encuentra ahí en un trance semejante en relación con la materia prima de la obra: la piedra. Entonces la forma propia de esculpir de Buonarroti alcanza un nuevo sentido. Él está ahí, entrando, en la medida en que se plasma a sí mismo corpórea y anímicamente, y en que esa auto representación obedece a un concepto previo de ella. Y él está también ahí saliendo, en el sentido de que su trabajo expresa una postura propia a través de ese material. Además, el hecho de que esta obra, como muchas otras del mismo autor, se sostenga formalmente en la categoría de lo inacabado, enfatiza que se trata de un proceso en curso (el de ingresar y/o egresar), independientemente de su ambigüedad.

Así, la resuelta esperanza en la salvación propia que Victoria declara haber recuperado gracias al cardenal Pole, acaba por asomar también en Miguel Ángel. Pero, sobre todo, así culmina despejándose hasta qué punto Miguel Ángel realizó esta *Piedad* inspirado por las convicciones de su amiga: ella afirma que les fue otorgado a José de Arimatea y a Nicodemo el privilegio del “triunfo y la gloria de la obra más bella que jamás podría realizarse”.⁵⁹ Y Buonarroti no sólo procuró obrar en concordancia con ese comentario al esculpir lo apreciado en él como máxima belleza, sino que parece haberse esculpido a sí mismo produciendo justamente esa belleza superior a la excelencia de cualquier escultura. Entonces, también desde siempre, la estimación que Miguel Ángel pudo experimentar por la calidad estética de la obra que alguna vez quiso que resguardara sus restos parece haber estado destinada a frustrarlo. Y la intención de sacrificarla, en el sentido mencionado de tratarla con desprecio destructivo, y sobre todo en el sentido de renunciar a ella, o deshacerse de ella, concediendo a otro intervenirla como coautor, resulta por lo mismo una disposición comprensible desde una perspectiva

⁵⁹ “trionpho et la gloria de la più bella opera que se potessi far maj.” Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino, e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994, p. 120. Fragmento citado también por Wasserman, *op. cit.*, p. 57.

más elevada o general, si se considera que ese gesto encierra simbólicamente su actitud que acabará adoptando el escultor frente a su propio trabajo artístico.

Mas queden por ahora, como últimas palabras al respecto, las de Buonarroti mismo en dos fragmentos igualmente tardíos expresando tanto su desasosiego frente a su labor creativa en general como su ánimo de reemplazar su dedicación a ella por un fin que llega a como más noble.

“ [...]
Ni pintar ni esculpir me dan sosiego
Al alma, vuelta a aquel amor divino
Que en la cruz a todos nos abraza.”⁶⁰

y:

“ [...]
“[...] Poneme en odio contra lo que en el mundo vlae,
contra su belleza, honor y cuidados
Que así, en el depósito de la muerte, eterna vida”⁶¹

⁶⁰ Pierre Leyris”, *op. cit.*, soneto LXXVII, p.148. Poema citado más arriba con el verso que le precede.

⁶¹ *Ibidem*, soneto LXXX, p. 151 :

“[...] Mettimi in odio quante ‘l mondo vale
e quante suo bellezze onoro e colo,
c’anzi norte caparri eterna vita.”

(Traducción realizada para esta tesis por su autora).

I.2 Del *Juicio final*, la *Piedad florentina* y el apartado sobre las imágenes

En el inciso anterior se desarrolló un vínculo entre la *Piedad florentina* y el decreto sobre la justificación tomando en cuenta la incidencia de la resolución tridentina sobre la *Vulgata* en ello. Otros apartados del Concilio de Trento y la misma escultura han sido objeto de análisis esclarecedores, como el de Timothy Verdon en torno al decreto sobre la eucaristía.⁶² Mas, desde luego, el pasaje de este concilio al que mayor atención se le ha brindado en el ámbito de la historia de la plástica es el relativo a las imágenes sagradas. Ahora bien, en el caso específico de la producción de Buonarroti, la obra que más atracción ejerce en relación con ese último apartado es *El Juicio final* (imagen 9), debido a la severa censura que sufrió aún antes de ser terminada. Pues aunque *El Juicio* se inicia en 1536, justo cuando también comienza la amistad entre Miguel Ángel y Victoria Colonna, y se devela en 1541, la crítica mordaz en su contra aparece desde 1540. Como resultado de una previa animadversión en contra de la bóveda de la *Capilla Sixtina* en general, por su supuesta inmoralidad, el papa Paulo II alza la voz en su contra.⁶³ Y aunque la *Piedad florentina* no fue directamente objeto de un embate tan persistente, el hecho de que su gestación (1548 a 1556) se ubique precisamente entre el momento en que la crítica contra *El Juicio* se aviva (esto es, con

⁶² Timothy Verdon, “Michelangelo and the Body of Christ”, en Jack Wasserman, *op. cit.*, p. 132. Igualmente es relevante al respecto otra afirmación del mismo Verdon en conformidad con la cual la *Piedad florentina* no es un caso aislado de esto. Acerca de los rasgos de una piedad de Baccio Bandinelli (1493 – 1560) realizada justamente a partir de la *florentina* de Buonarroti, dice: “Muchos de estos componentes del programa del altar corresponden exactamente con los temas tratados en los estamentos oficiales de la creencia católica publicada mediante el Concilio de Trento: los decretos sobre el origen del pecado y la santa eucaristía”. *Ibidem*, p. 129 y p. 130.

⁶³ “Aveva già candomto Michelagnolo a fine più tre quarti dell’opere, quando andando papa Paulo a vederla; perche messer Biagio da Casena, maestro delle cerimonia e persons scrupulosa, che era in cappella col papa, dimando quel che gliene paressi, disse essere cosa disonestissima in un luogo tanto onorato avervi fatto tanti ignudi, che si disonestamente mostrano le lor vergogne, e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d’osterie [...]” *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scrite da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, *op. cit.*, p. 210.

Piero Aretino en 1545)⁶⁴ y el tiempo en que ella alcanza su primer fruto concreto (o sea, en 1559 con la realización de la ordenanza papal de cubrir parcialmente los desnudos considerados más indecentes), constituye una razón más para sondear la atracción de Miguel Ángel por un personaje cuya reserva o discreción inicial devino proverbial al punto de opacar el resto de sus rasgos. Él es, como se ha visto en el capítulo anterior, Nicodemo. Vincular entonces esta obra con el recurrido decreto sobre la reverencia a las imágenes, a pesar de la distancia de siete años cuando menos que separa la “culminación” de aquella respecto a la resolución de éste, servirá de umbral para profundizar en la dimensión retórica de esta *Piedad*. E igualmente será de utilidad para ello mantener en la mira tanto la relación entre ese mismo fragmento del Concilio y *El Juicio final* como la relación entre esta última obra y la *Piedad florentina*.

De la caracterísitica forma dual adoptada por este decreto tardío de Trento interesa destacar cierto aspecto reiterativo de lo que se determina como negativo. Dado el fin educativo del que se presume, la justificación de lo rechazado se asienta en torno a asociaciones conceptuales como las de peligro y protección, por un lado, e inducción y corrupción, por otro, pues la idea de fondo es que las imágenes ensanchan la sensibilidad e inclinan a la imitación. Lo que se intenta erradicar en el decreto de las imágenes se puede recoger, por eso, en la idea de exaltación indiscriminada del sentir, si se añaden algunas precisiones. Considerando que la significación del sentir abarca la percepción sensorial o los llamados cinco sentidos, las sensaciones, la sensualidad y los sentimientos o emociones, además de la significación en sentido semántico-hermenéutico, hay que notar que este apartado del concilio erige algunos lineamientos específicos para dos de estas modalidades semánticas. Ante la modalidad de la sensualidad, la postura es de rechazo tajante. En cambio, respecto a la esfera emocional

⁶⁴ Fecha de la carta de Piero Aretino a Buonarroti, titulada irónicamente: “Al gran Miguel Ángel Buonarroti”, que se comentará más adelante. Cfr. L’Aretin, *Lettres de l’Arétin*, Genève Strasbourg Arles Paradou, Comédie de Genève, Théâtre national de Strasbourg, Actes Sud, 1985.

o sentimental, resulta significativo que, por el contrario, se busca su exacerbación. Mas como igualmente es exigida una regulación en éste ámbito se sostiene el parámetro de rechazo a la exaltación irrestricta.

De esta manera se presupone que dentro de tal esfera emotiva conviene exacerbar sólo algunos sentimientos, mientras se argumenta, por otro lado, que sólo ciertos temas o motivos son aceptables como medio para producir ese efecto. Bajo esta luz justamente la exaltación de sentimientos como el de piedad ante la pasión de Cristo o el de compasión frente al padecimiento de los santos mártires resultan prototípicos. Y aunque en términos generales gran parte de los temas plasmados en esta época, derivados de la tradición icónica medieval, seguían siendo susceptibles de recogerse bajo este rubro, vale la pena precisar en qué sentido tanto *El Juicio final* como la *Piedad florentina* entran en ellos con el fin de hacer más comprensible un aspecto de la relación entre ambas obras.

Conviene pues destacar aquí respecto al *Juicio* la diversidad de alusiones al dolor y la preeminencia de la referencia al sufrimiento físico de Jesús entre ellas. El muro es coronado por la representación de diversos símbolos de los dolores infligidos a Jesús. La columna, la corona de espinas, la lanza, entre otros símbolos se ubican así ahí, mientras múltiples imágenes de beatitud contrapuestas a las de condena al sufrimiento se extienden abajo en calidad de ejemplo y recordatorio. En el mismo sentido es significativa el espacio clave que se concede a un mártir. Figura en el área central (imagen 10) como referente próximo al sufrimiento con sentido de Jesús y como evocación del umbral sutil que separa el ala de la condena a padecer sin fin de la del área de excusión de este mal a la humanidad. La probable presencia de un autorretrato de Miguel Ángel como parte de ese santo mártir conduce ya a prever en la obra de

Buonarroti un complejo entrelazamiento entre los conceptos de identidad y *pathos* o padecimiento pío que habrá de desarrollarse en esta tesis.

En la *Piedad de Florencia*, por su parte, el interés por la cuestión del sufrimiento pío viene a ser reafirmado. Pero si también en ella puede reconocerse una tendencia autorreferente por parte del autor, un énfasis aún mayor recae sobre el entrecruzamiento entre identidad y dolor piadoso en esta pieza. Y en ese incremento, de algún modo, se pone en juego la invitación al espectador a entrar en juego o a participar siguiendo un modelo revestido de santidad. Para sustentar, pues, estos planteamientos, es preciso ocuparse de lo anunciado sobre sensualidad.

De entrada resulta en ese sentido digno de atención dentro del apartado tridentino sobre las imágenes el peso que se le otorga a la cuestión. Pues a pesar de la intención expresa de contraponerse a la sensualidad, el resultado es una insistencia indirecta en ella. Algo análogo, por otra parte, sucede en los ataques contra el *Juicio final*. Es notorio así que, dentro del conjunto de rasgos de la representación plástica que abierta y enfáticamente se rechazan en este fragmento del concilio, la totalidad se orienta hacia este tema. Precizando, los términos latinos en que ahí se determina lo rechazado, incluyendo entre paréntesis sus respectivas y principales traducciones, son: *turpis quaestus* (bajos afectos, deseos sucios o instintos indecorosos), *deniaque lasiva* (incitación libidinal, llamada a la lujuria o provocación sexual), *procaci venustiate* (amor impúdico, afán obsceno o apetito grosero), *profanum* (profano, irreverente o vulgar), *inhonestum appareat* (de apariencia deshonesto, incasta o inmoral), *inordinatum* (desordenado, extraordinario o sin regla), *praepostere* (exagerado, ostentoso o excesivo), *tumultuarie accomodatum* (acomodado o dispuesto de modo tumultuoso, amontonado o sedicioso).⁶⁵ En conjunto todos ellos implican una

⁶⁵ Concilio de Trento en Norman P. Tanner S. J. (ed.), *op. cit.*, pp.774 - 776.

preocupación de índole moral, y en específico aquellos que se refieren a la plástica desembocan en la exigencia de sujetar el carácter de la representación a la dignidad de lo representado, especialmente cuando lo representado es lo divino en general. Sin embargo, debido a que la concepción de lo divino que se espera que funja como paradigma, y con respecto a la cual se reclama concordancia, descansa primordialmente en un conjunto de escrituras estimadas como sacras, la pugna por impedir la diversidad de su interpretación se mantiene como trasfondo. De ese modo las restricciones a la sensualidad que pretenden apoyarse en la interpretación de fragmentos concretos de cierto canon bíblico vienen a ser limitaciones a la significación del mismo.

Ahora bien, tal como se señaló que la *Piedad florentina* supone una lectura minuciosa del *Evangelio* de San Juan, se puede considerar que *El Juicio Universal* implicó una contemplación profunda del *Apocalipsis* atribuido al mismo santo. Por ello es útil reconocer concordancias en torno al tema de la desnudez entre la ilustración del *Juicio Universal* por parte de Miguel Ángel y elementos precisos del ese último pasaje bíblico. Se mencionan por ende un par enseguida.

Primero, en el propio *Apocalipsis* se incluyen varias alusiones al ropaje y a la falta del mismo en sentido simbólico.⁶⁶ En ese sentido no se trata de una simple desnudez corpórea, sino anímica, considerando la exposición de la interioridad sin reservas al escrutinio crítico. Y de modo semejante cabía esperar que se entendiera el fresco de Buonarroti. Lo implicado en esa imagen poética de la visibilidad directa de algo cuya intimidad es un producto cultural, como es el cuerpo, es también la penetración de la mirada divina y de la vanidad de todo velo ante ella. Por ello asumir textualmente el giro literario implícito en la pintura del *Juicio* y acorde a la visión escatológica de San Juan equivale a reducir y negar parte de su sentido. Sin embargo a la larga la adopción de una perspectiva relativamente corta como esta podrá entenderse

⁶⁶ Ver, por ejemplo, *Apocalipsis* 3.4, 3.18, 16.15 y 19.

en como una postura estratégica a la luz retrospectiva de uno de los fundamentos del decreto tridentino sobre las imágenes. Y es que sustentar lo censurado apelando a la necesidad de adecuar la función educativa al *status* de los iletrados será uno de los argumentos de mayor peso hacia el término del Concilio. Sin embargo ya desde esta etapa de la animadversión contra Miguel Ángel puede vislumbrarse la estrechez del tipo de formación, o mejor dicho de adoctrinamiento, que se pretenderá impartir. Por tanto cabe apreciar que el contraste ejemplar o incluso el choque con el sentido que adoptará ese proyecto formativo, debido al proceso de asimilación personal o de apropiación de la palabra sacra mediante la contemplación o reflexión, pesa vagamente de antemano sobre la obra de Buonarroti. La preocupación por las actitudes y comportamientos que puedan derivar del aprendizaje inculcado como tema en que inicialmente se centra la disputa habría de servir en breve como ropaje de un celo aún mayor: el de ejercer control sobre la transmisión del saber.

En ese sentido, tras la obviedad de que el rechazo al *Juicio final* encontró eco en el llamado tridentino a repudiar enérgicamente todo rasgo susceptible de ser considerado sensual en las imágenes sacras y en general, importa reconocer que hay sutileza en que el temido riesgo de que una imagen ostentase semejantes rasgos residiera justamente en sus efectos sobre el comportamiento y la sensibilidad de los espectadores. No sólo se trata del reconocimiento de las artes plásticas como arma de doble filo, es decir, como recurso efectivo pero peligroso. Por un lado, en cuanto a la recepción, importa observar además que la temática de la centralidad del espectador en la plástica renacentista alcanza y reúne dos extremos. La visión de las obras pictóricas y escultóricas de esa época como instancias de interlocución goza hoy de reconocimiento y ha sido estudiada por autores como Jordi Cranston.⁶⁷ Mas la raíz de este interés

⁶⁷ Jordi Cranston, *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

reavivado por modelar los efectos de las artes plásticas sobre las afecciones de sus destinatarios proviene de la retórica antigua. De ahí que esbozar la reactivación del interés por la esta disciplina clásica vaya a ser esclarecedor. Pero por otro lado, en cuanto a la preocupación eclesiástica por la función de las imágenes como paradigmas del actuar, habrá de reconocerse una especie de desplazamiento y afán expiatorio. Y es que precisamente tras padecer en carne propia, por así decirlo, el convertirse en blanco de juicios severos por permitir entre sus ministros prácticas o formas de vida susceptibles de ser consideradas justamente *desordenadas, inadecuadas, profanas* e, incluso, *vergonzosas o indecentes* y, en ocasiones, hasta relacionadas directamente con la sensualidad, la institución católica se da a la tarea de “curar” y “proteger” a las artes de semejantes “males”.

En segundo lugar, en el mismo *Apocalipsis* de San Juan se enfatiza el vínculo entre los conceptos de desnudez y vergüenza del siguiente modo:

“Por eso te aconsejo que compres de mí oro refinado en el fuego, para que seas realmente rico; y que compres de mí ropas blancas para vestirte y cubrir tu vergonzosa desnudez [...]”⁶⁸

Y aunque ciertamente en una ilustración del Juicio que incluyera a los condenados, tanto como a los redimidos, sólo a los primeros correspondería cabalmente encontrarse avergonzados, la polémica representación de las almas puras sin vestimenta de Miguel Ángel no resulta más impropia que la media correctiva de sobreponer lienzos hasta a las almas turbias.⁶⁹ Podría ser que el apego a las escrituras canónicas no fuera aún una preocupación en los jueces del *Juicio* contemporáneos de Buonarroti. Sin embargo no es

⁶⁸ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op .cit.*, *Apocalipsis* 3.18. La versión latina: “suadeo tibi Emere a me ignitum ut aurum Probatum locuples Videas FIAS et vestimentis Albis induaris et non appareat confusio nuditatis tuae [...]” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, *Apocalipsis* 3.18. *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op .cit.*, *Apocalipsis* 3.18.

⁶⁹ Entre 1559 y 1560 Pablo VI ordena que se recubran los desnudos del *Juicio final* de Buonarroti, sin embargo su mandato se realiza sólo parcialmente. Posteriormente, un año después de haberse concluido el decreto de las imágenes y el Concilio de Trento en sí, es decir en 1564, se ordena a la Congregación del mismo concilio continuar con esa labor de censura, aunque ello no se realiza sino hasta 1566. Luego, nuevas labores de análoga intolerancia se realizan sucesivamente en 1572, 1625 y 1712 y 1762.

trivial ni marginal que la sujeción de la imagen a la palabra en el ámbito de lo sacro estuviera por afirmarse como necesaria en la última sesión acontecida en Trento. En tanto eso viene a ser una medida correctiva, su antecedente implica justamente ausencia de ello. De ahí que sea interesante más bien la polaridad entre una expectativa de extremo control y la abundancia de casos como el del *Juicio* en los que el apego estricto y exclusivo a determinado texto hubiera sido prácticamente imposible.

Ciertamente en la pluralidad de versiones preexistentes y en gestación del mismo texto o grupo de textos residía por sí un obstáculo. Pero además era de esperarse que la reducción del sentido textual a una sola versión resultara insuficiente ante la exposición inevitable de la propia versión oficializada a ser interpretada de diversas formas. ¿Y qué decir del riesgo subyacente de suplantación discreta tras semejante desplazamiento? De cualquier modo la cuestión de la función ilustrativa por asignar a las imágenes respecto de determinado texto iba a complejizar la problemática de la interpretación en función de la irreductibilidad natural entre representación visual y representación literaria.

De antemano un obstáculo inamovible residía en el hecho de que para representar una escena concreta o un personaje las escrituras sagradas todo artista requería generar u obtener de alguna fuente datos concretos bajo los cuales presentarla, independientemente de la índole icónica o literaria de dicha fuente y de la forma mediata o directa de acceso a ella. Se habla aquí por ejemplo de datos relativos a los colores, formas, dimensiones y naturaleza o carácter de los objetos y sujetos de la representación y de su entorno; pues desde un punto de vista plástico, generalizando, la información ofrecida en cualquier texto sobre los aspectos visibles del tema tratado no puede ser más que un punto de partida. Es decir, hasta las imágenes verbales más claras resultan insuficiente para quien intenta pintar o esculpir ateniéndose exclusivamente a ellas. De ahí que el afán de los censores tridentinos tuviera que ser también el de mediar

regulando y supervisando la recepción de las formas lingüísticas, icónicas y morales derivadas de las sagradas escrituras. Pero la tarea de filtrar y purgar el amplísimo e informe conjunto de textos, obras y modalidades de culto y comportamiento tendría en su contra además su propia desmesura. Pues no solo se trataría de lidiar con obras directamente emanadas de la fuente elegida como única. Sería sobre todo cuestión de enfrentar tradiciones más o menos consolidadas. La gran pretensión habría de chocar entonces con la oscuridad o semiinconsciencia inherente al proceso evolutivo de la tradición icónica cristiana.

La situación en lo que atañe al *Juicio final* es que la imagen del mismo creada por Miguel Ángel se debe menos a un fragmento específico del *Apocalipsis* que a su reflexión propia sobre el tema, y a la interpretación plástica que otros artistas previos le dieron. Y aunque a su vez quienes le precedieron en la representación del tema, pudiendo fungir como su parámetro o inspiración, igualmente pueden haber partido de una reflexión propia o ajena sobre el asunto, o de un apartado bíblico específico, el retomar una obra plástica como modelo no implica necesariamente conocer las referencias textuales implícitas en ella. Y de los críticos o más bien de los censores de una obra plástica puede decirse algo análogo, cuando la desaprueban atendiendo a la forma de representar un contenido y no a la comprensión propia que el autor ofrece de ese contenido. Centrar la disputa en el ámbito moral en este caso era más fácil que disputar en términos teológico, pero también más seguro, pues no hay que perder de vista que la postura de la Iglesia Católica ante lo que iba a decretarse para cerrar el Concilio de Trento aún estaba en el crisol.

Por lo mismo, de ser cierto que Miguel Ángel incluyó en el *Juicio final* el retrato de sus críticos, y particularmente el del Aretino,⁷⁰ habría que notar la sutileza implícita.

⁷⁰ La idea de que Buonarroti incluyó en su *Juicio final* un retrato de Bagio (como Minos) proviene de Vasari *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da giorgio vasari pittore aretino con*

Y es que en la acusación abierta de este adverdario a Buonarroti (1545) queda claro el auto reconocimiento de su doble moral. Pues no es sólo que como personaje histórico Aretino destaque, entre otras razones, por el contraste entre el tipo de recriminación que echa en cara al pintor y la forma licenciosa en que él mismo vivió y escribió.⁷¹ Es que, aparte, la imagen que se considera que el pintor crea de él parece reflejar su peculiar juego a ubicarse como crítico y objeto de lo que juzga. Esto es, se le ve ahí como personaje que sostiene a cierta distancia de sí su propio pellejo -por valerse de la expresión- de modo que al verlo se autocontempla.

Y este juego se expresa además en la mencionada recriminación. De entrada se alude en ella al juicio negativo de otros respecto a *Juicio final* de Buonarroti, afirmando un desbalance exacerbado entre la perfección de su arte y la piedad reflejada. Con sarcasmo calculado se dice ahí -empleando justamente la noción de ejemplaridad-: “un Miguel Ángel en el que la bondad es ejemplar ha querido hacer decir a la gente que él no muestra en esta obra menos impiedad religiosa que perfección pictórica.”⁷² La imagen vagamente evocada de una especie de balanza es significativa en la medida en que este instrumento de medición es símbolo del *Juicio final*, independientemente de que como tal no figure en este mural de Buonarroti. Ahora bien, un juego de autocrítica se halla implícito en ello, como se mencionó, en tanto Aretino compara su propia piedad con la de su enemigo, afirmando no obstante que ese proceder conlleva en sí impiedad.

nuove annotazione e commenti di Gaetano, tomo VII, *op. cit.*, p. 210. La posibilidad de que el mismo artista haya hecho lo mismo con respecto a Piero Aretino (como san Bartolomé) ha sido cuestionado en función de las fechas. Cfr. Ludwig Goldscheider, *Michelangelo. Paintings. Sculptures. Architecture*, Londres, The Phaidon Press, 1964, p. 20.

⁷¹ Además de darse a conocer por sus obras, entre las que destacan las de tipo satírico, este autor se dio a conocer en su época por su doble moral. En tanto participaba asiduamente en reuniones libertinas, haciéndose acompañar por mujeres complacientes a sueldo (“las aretinas”), practicaba la beneficencia. Y en tanto escribió también obras de carácter ascético, como *De la humanidad del hijo de Dios*, compuso canciones obscenas al punto que dicho tipo de obras fue conocido desde entonces como “aretinesco.” Al respecto, además, interesa recordar que en sus sátiras acostumbraba incluir el retrato anímico de muchos de sus congéneres y que otros tantos pagan por no aparecer en ellas. Cfr. Alessandro del Vita, “Aretino, Pietro N.,” en Gonzáles Potro-Bompiani, *Diccionario Bompiani de autores literarios*, Planeta-Agostoni, volumen 1, 1978, pp. 19-22.

⁷² *Lettres de l'Arétin*, *op. cit.*, p.136.

“Si la comparación – dice- no fuera impía, presumiría de la muestra de juicio que he dado en mi obra sobre la Nana, prefiriendo la modestia de mi discernimiento a la insolencia de vuestro saber, puesto si ambos tratamos un sujeto lascivo e impúdico, yo no utilizo palabras ambiguas y ordinarias en semejante caso sino expresiones de irreprochable castidad.” Es decir, se acusa indirectamente de impiedad y afirma que ha incurrido en una falta análoga a la que imputa a su acusado, aunque a fin de cuentas se considera a sí mismo a salvo del un reproche como el que profiere por el sólo hecho de que el oculta lo vergonzosos bajo un velo de virtud mientras que Miguel Ángel lo devela en un lugar sagrado.

Ello le da pie a repetir el antiguo reproche de Bagio:⁷³ “es sobre los muros de un voluptuoso baño, y no en la superficie de un coro que vuestro trabajo hubiera podido ser admisible”⁷⁴, y a reafirmar la imagen del desbalance con que inicia. Dice pues hacia la mitad de su texto: “E aquí un cristiano que, poniendo el arte por encima de la fe, considera que es un bello espectáculo no observar decencia ante mártires ni vírgenes [...]”, afirmación en la que, además, cabe subrayar la alusión a los mártires, para cerrar igualmente con esta idea que acabará por ser una de las máximas preocupaciones de Miguel Ángel alrededor de esa época. Refiriéndose a “nuestras almas” como sujeto, dice que se encuentran en un estado en el que requieren antes “del sentimiento de la devoción que de la vivacidad del dibujo”.⁷⁵

Aretino formula así una aquella idea tardía de Buonarroti que justamente sirvió de conclusión al capítulo anterior, la de la inferioridad del arte frente al actuar pío. Pero sobre todo enarbola el sentimiento de devoción en el que se inscribe el tema que volverá

⁷³ “ [...] dimandto quel che gliene paresti, disse essere cosa disonestissima in un luogo tanto onorato avervi fatto tanti ignudi, che si disonestamente mostrano le lor vergogne, e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d’osterie [...]” *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scrite da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁴ *Lettres de l’Arétin*, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 138.

a apasionar a Miguel Ángel y a aproximarle a Victoria: la piedad. De forma que tanto en la cautela como en la audacia con que el acusado volvió a esculpirlo puede reconocerse la continuidad del diálogo entre él mismo y su disparejo rival. Y también puede pensarse que, si efectivamente se autorretrató en el *Juicio* como la piel del San Bartolomé, y retrató justamente a ese santo como Aretino, la imagen resultante ha de entenderse como una respuesta silenciosa a esa confrontación.

Mas lo que resulta especialmente remarcable de esto último, en relación con la canalización de la discusión hacia el asunto del desnudo y la vestimenta, es una de las implicaciones de los supuestos recién asentados. Resultaría que Miguel Ángel se habría representado, en calidad de despojo del mártir desollado, como una especie de harapo de piel. Y su dolorosa separación del cuerpo del patrono de sastres y peleteros sugeriría entonces, por un lado, la exposición del santo a una desnudez aún más radical, y por otro lado una inquietante identificación del acusado con su acusador. Identificación que cuyo corolario sería, además, cierta aceptación íntima de las críticas aretinianas por parte del pintor.

Probablemente el siguiente madrigal, compuesto por Buonarroti poco antes de comenzar a esculpir la *Piedad florentina* y cito a continuación completo, da cuenta de ello:

“Por cual rasposa lima
mengua y pierde siempre tu despojo exhausto
alma enferma? O cuándo aquella fie dejarte
y vuelva a tiempo donde el cielo,
depuesto el velo mortal y riesgoso,
pura y feliz primero.
Que aún que yo mude el pelo
por los escasos años últimos
cambiar no puedo mi añeja costumbre.
Que entre más años, más me oprime y forza.
Amor, a ti no te oculto,
pasmado y confundido,
que tengo envidia de los muertos
Por sí conmigo el alma teme y tiembla,

Señor, en la hora extrema,
extiende hacia mi tus brazos piadosos,
tómame a mí mismo y hazme uno que te plazca.⁷⁶

Pues resultan significativas en él varios elementos. Por un lado las expresiones y conceptos asociados a la desnudez y al desvestir o despojar (*spoglia*); al velo, igualmente asociado a la idea de ropaje y cobertura u ocultamiento (*non celo*); al cambio de pelaje (*cagni 'l pelo*) y a cierta valoración negativa (*mi sforza e preme*) de la propia forma de ser (*il vecchio mie antico uso*). Por el otro, la inclusión del término piedad en el mismo contexto, aunque considerado como cualidad de Dios (*le tuoe pietose braccia*).

Volvamos pues aquí también al tema de la piedad para enfocar de nuevo la escultura de Buonarroti que nos interesa, ahora a la luz de lo anterior. En esta obra la cuestión del ropaje no es crucial es el mismo sentido, pero cobra relevancia a la sombra de la figura de Nicodemo y de su relación con Buonarroti. Al menos por contraste destaca aquí que justamente ese personaje se muestre encubierto o cubierto hasta la cabeza. Un atuendo semejante se vincula desde luego con el dolor y el luto, pues representar así a los deudos era común en el arte funerario de entonces. Por ejemplo puede verse una túnica semejante en el llamado *Dolente* del túmulo la Juan de Berry en

⁷⁶ Pierre Leyris, *op. cit.*, madrigal LIV (dedicado a Vicotria Colonna), p. 112:

“Per qual mordace lima discrece e manca ognor tuo stanca spoglia,
anima inferma? or quando fie ti scioglia
da quella in tempo, e torni ovéri, in cielo,
candida e lieta prima,
deposto il periglioso e mortal velo?
C’ancor ch’i’ cagni ‘l pelo
per gli ultimi’anni e corti,
cangiar non posso il vecchio mie antico uso,
che con più giorni più mi sforza e preme.
Amore, a te non celo,
ch’i’ porto invidia a morti,
sbigottito e confuso,
sì di sé meco l’ alma trema e teme.
Signor, nell’ore streme,
Stendi ver’ me le tuoe pietose braccia,
Tomm’a me stesso e famm’un che ti piaccia.”
(Poema traducido para esta tesis por su autora).

Bourges, realizado por de Etienne Bobillet (ca.1416 – 1450) en 1453 aproximadamente (imagen 11).⁷⁷ Sin embargo representar así a Nicodemo no era algo constituido como una tradición, y mientras que algunos autores lo pintaron con la cabeza totalmente descubierta, otros lo hicieron cubriendo de algún modo esta parte, bien que en este último caso la cobertura solía significar pertenencia a la comunidad judía. Ejemplos de esto son *La lamentación sobre Cristo muerto* de Giotto (1266 - 1337), que data de 1305 (imagen 12), por lo que respecta al primer tipo, y por lo que toca al segundo, las representaciones del mismo tema por parte de Roger Van der Weyden (c. 1400 - 1464), (imagen 13) y Fra Angelico (c. 1390 - 1455). Este último representó múltiples veces el tema de la lamentación (imágenes 14 y 15) y es probable que Miguel Ángel haya estudiado de cerca su obra en el tiempo que pintó la Sixtina, puesto que había frescos suyos en dos capillas del Vaticano.

En el caso de la *Piedad florentina* la manera de cubrir la cabeza parece más bien ocultar que ostentarla pertenencia a la comunidad judía, y evocar o retener la discreción del primer encuentro. Mas hay también elementos dentro del diálogo del primer encuentro que permiten llevar la interpretación más allá de la imputación de un carácter tibio o hasta cobarde en el encapuchado. Y es que en la conversación nocturna parcialmente referida en el capítulo anterior, Jesús culmina con una enseñanza relativa justamente al *Juicio final*. Dice:

“Tanto amó Dios al mundo, que dio a su Hijo único, para que todo aquel que cree en él no muera, sino que tenga vida eterna.

Porque Dios no envió a su Hijo al mundo para condenar al mundo, sino para salvarlo.

El que cree en el Hijo de Dios no está condenado; pero el que no cree, ya ha sido condenado por no creer en el Hijo único de Dios.

Los que no creen ya han sido condenados, pues, como hacían cosas malas, cuando la luz vino al mundo prefirieron la oscuridad a la luz.

⁷⁷ Esta obra puede verse en el museo de Louvre y otra análoga del mismo autor se encuentra en el Museo de Leningrado. Cfr. M. Liebmann, *et al*, *La sculpture d'Europe occidentale des XVe siècles dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad, Editions d'art Aurora, 1988, p. 121.

Todos los que hacen lo malo odian la luz, y no se acercan a ella para que no se descubra lo que están haciendo.

Pero los que viven conforme a la verdad, se acercan a la luz para que se vea que sus acciones están de acuerdo con la voluntad de Dios.”⁷⁸

Es notoria aquí la insistencia en la dialéctica entre vida y muerte, salvación y condena, y, lo que ahora interesa, entre luz y oscuridad. Un análisis cuidadoso de estas relaciones en el fragmento, y particularmente de la última, podría ser útiles para ampliar la comprensión de las obras de Buonarroti que nos atañen y de su íntima vinculación, pero emprenderlo rebasa los límites de esta tesis y desviaría el argumento. Se destacarán no obstante algunos aspectos.

En primer lugar las alusiones a la luz, expresadas a modo de un exhorto general, apuntan al valor de la manifestación abierta o transparente, y aplicadas al caso concreto de Nicodemo, implican una invitación particular a la manifestación de su naciente fe. Quedan pues para el discípulo que las acoge como una tarea a cumplir. En segundo lugar, considerando el enfoque del capítulo anterior en la sesión tridentina sobre la justificación, y el de este capítulo en la temática del Juicio final, resulta particularmente llamativa la orientación final de este fragmento hacia la relación entre fe y salvación. Y es que en la afirmación: “El que cree en el Hijo de Dios no está condenado” (“Quello

⁷⁸ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3-16-21. En las versión toscana y latina que aquí han servido de base el fragmento dice, respectivamente:

“Peche così amò iddio il mondo che dete l’unigenito suo figliuolo, à fin che ciascuno che crede in quello, non perisca ma habia vitaeterna. Peche Iddio non mandò il mondo il suo figliuolo nel mondo perche iudicasse il mondo, ma perche si salui il mondo per lui. Quello che crede in lui, non è giudicato. Ma quello che non crede già è giudicato : perche non crede nel nome de lo unigenito figliuolo di Dio, et questo è il giuducui, che la luce venne nel mondo, et gli huomini ammorno piu le tenebre, che la luce. Imperoche l’opere di quegli erano cattive, perché ciascuno che fa cattive opere, odia la luce, accio che fi manifestino l’opere di quegli erano cattive, perche ciascuno che fa cattive opere, odia la luce, ne viene è la luce, accio che non sieno riprese l’opere sue. Ma quello che opera la verita, viene à la luce, accio chi si manifestino l’opere sue, che in Dio sono fatte. M aquello che opera la verita, viene à la luce, accio che si manifestino l’opere sue, che in Dio sono fatte.” *La biblia in lingua toscana, op. cit.*, Gionvanni 3, B y C., p. 50.

“Dilexit enim mundum ut Deus Filium suum unigenitum omnis Daret ut qui crédito en pereat eum sed non habeat vitam aeternam enim non misit Deus Filium suum en ut mundum iudicet mundum sed ut mundus salvetur Per Ipsum crédito qui in eum no iudicatur qui autem iam non crédito iudicatus quia non est credidit en unigeniti nomine Filii Dei hoc est iudicium autem quia venit et lux in mundum dilexerunt homines magis tenebras lucem quam erant enim ópera eorum mala omnis enim qui mala agit odit lucem et non venit ad lucem ut non eius arguantur ópera autem qui facit veritatem venit ad lucem ut manifestentur eius ópera quia in Deo sunt.” *Biblia Sacra Vulgata Stuttgartensia, op. cit.*, Ioannes 3,16-21.

che crede in lui, non è *giudicato*”, “credito qui in eum no *iudicatur*”) resume una de las posturas de los protestantes que no sólo fue anatémizada en la sesión recién mencionada, sino que además atrajo por principio y como se mencionó antes a círculos devocionales como el de Colonna y Buonarroti. Me refiero a la creencia en la justificación por la pura fe. Y, por último, resulta importante observar el énfasis que también aquí se otorga al plano del obrar por varias razones. De entrada porque corresponde exactamente al giro mediante el que se contraponen la Iglesia Católica a los protestantes. Por lo que respecta a Miguel Ángel, porque refleja la postura a la que parecen acceder en el último y más crítico momento tanto Victoria como él. Además, y Miguel Ángel. Y en función del argumento de esta tesis, porque llevándonos de vuelta a la conclusión final del capítulo anterior redundan en una mayor coherencia y articulación entre las partes.

Pero volviendo a la *Piedad florentina*, tras la consideración de este último aspecto de la comunicación entre maestro y discípulo en su primer encuentro, cabe preguntar por el sentido final de representar a Nicodemo cubierto casi por completo en el transcurso de su relación final con Jesús. Porque en contraste con los discípulos que abiertamente habían seguido a Jesús, y que en el último y literalmente crucial momento huyen de la luz, Nicodemo se revela y expone al participar justamente en el descendimiento de la Cruz. Ello, aunado además al hecho de que al menos en conformidad con el *Evangelio de Juan* el encuentro tiene lugar en la oscuridad, engloba su proceder en una especie de *alfa* y *omega* y de “¡Haya luz! Y hubo luz”.⁷⁹

Cabe también asociar, primero, ese cumplimiento con la enunciación del *alfa* y el *omega* como idénticos a Dios, en tanto que esa enunciación implica igualmente la unidad del inicio u origen y el fin. Como justificación de esta asociación hay que

⁷⁹ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Génesis 1.3-4. En latín: “Fiat lux. Et facta est lux.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Génesis, 1.3.

considerar que justamente Miguel Ángel acababa de pintar el *Juicio*, y de apoyarse en el *Apocalipsis*, según se dijo antes. Y como en ese texto se insiste en tal figura circular, mencionándola incluso tres veces (1,8; 21, 5-6 y 22,13), y se habla también de la renovación, es factible que Buonarroti continuara reflexiones al respecto. En todo caso, el fragmento que permite suponer lo anterior es el siguiente:

“El que estaba sentado en el trono dijo: “Yo hago nuevas todas las cosas.” Y también dijo: “Escribe, porque estas palabras son verdaderas y dignas de confianza.” Después me dijo: “Ya está hecho. Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin.”⁸⁰

Por su parte la asociación del acto final de Nicodemo con el fragmento del *Génesis*, en función de que en el primer encuentro de ese personaje con su maestro le habla del “hacer a la luz” como un hacer divino, invitándolo a actuar así, es por sí más clara. Pero igualmente cabe apoyarla en el hecho de que también era aún reciente la representación del origen en conformidad con la *Biblia* en la misma *Capilla Sixtina* y en la consideración de que para la realización de esa pintura igualmente la reflexión sobre el libro sacro correspondiente (el Génesis) tuvo que haber servido de base.

De cualquier modo, al proponer la asociación se tiene aquí en cuenta que hay como fondo una figura cíclica que no sólo parte de una palabra y culmina en su realización, sino que la palabra de la que parte es precisamente el mandato de introducirse en la luz mediante un acto y la meta alcanzada es el cumplimiento de esa consigna en la asunción tanto pública como práctica de la fe implícita en el hacerse cargo del cuerpo de Jesús. Y a la luz de lo anterior -por permanecer dentro de la metáfora- suponer que la presentación de Nicodemo tras un velo en esta escultura obedece a la persistencia de su titubeo o inmadurez inicial implicaría despojarlo de su coherencia final.

⁸⁰ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Apocalipsis, 21, 5 -7. La versión latina ; “Et qui dixit sedebat in throno: Ecce nova facio omnia. Et dixit mihi: Scribe, quia haec verba sunt fidelissima, et vera. Et dixit mihi: Factum est: Ego sum alpha et omega, initium et finis.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Apocalipsis, 21, 5 -7.

Otra respuesta debe haber, pues, a la pregunta abierta: ¿en qué sentido pudo ser especialmente significativa para Miguel Ángel la referencia de Colonna a la participación de Nicodemo en el descendimiento como “la más bella obra que por siempre pudo alguien realizar”?⁸¹ Hemos de procurar desentrañarla observando más de cerca la relación entre esta obra y el *Juicio final*. Volvamos por tanto al asunto del ropaje. Y dado que la censura al *Juicio final* y su entronque con el decreto sobre las imágenes apuntan más bien a izar el decoro como virtud, y a una fijación en su mayor opuesto, la obscenidad,⁸² conviene volver a la tesis de Leo Steinberg⁸³ sobre la *Piedad florentina*, pese al alejamiento ya señalado de esta tesis respecto a ese autor. Sintetizando drásticamente sus planteamientos puede decirse que, en última instancia, él insinúa en esta obra una relación incestuosa entre Jesús y su madre. Aunque elevándola por encima de las connotaciones sexuales, él ve esa relación como símbolo de la más sublime unión. Mas lo que esta vez importa destacar de la postura de Steinberg es que identifica y sitúa un viraje en la apreciación plástica de las connotaciones simbólicas del cuerpo desnudo y de la sexualidad a inicios de la modernidad. Y es que la censura a Buonarroti refleja justamente la forma retórica que asume ese cambio de valores en el ámbito de la recepción estética, independientemente de que los móviles primarios de las críticas al *Juicio* hayan podido ser más bien sentimientos como los celos y la envidia.

Mas considerar por nuestra parte esta *Piedad* como imagen velada del tránsito desde el reingreso al seno materno, o muerte, hasta el resurgimiento desde él, o renacimiento, en lugar identificar una especie de incesto como trasfondo, no impide reconocer cierta afinidad en torno al tema del cuerpo en ambas formas de mirar la obra. En las dos miradas resuena la dogmática de la concepción inmaculada y la pureza de la

⁸¹ Jack Wasserman, *op. cit.*, p. 57.

⁸² Considero sugerente la posible relación de éste término y el vocablo griego *skia*, referente a la oscuridad.

⁸³ Leo Steinberg, *op. cit.*, *vid. supra*.

encarnación. Pero mientras en la de Steimberg parecen mezclarse el concepto de identidad entre las instancias paterna y filial de Dios y el concepto de naturaleza dual del hijo divino, en la perspectiva que aquí se desarrolla, en cambio, entran en juego las cuestiones de la pureza heredada o transferida al descendiente y de la exposición del cuerpo de la víctima intachable. Y no es sólo que la piedad y la anunciación se complementen como temas icónicos, por ser ésta imagen del fruto antes de su manifestación y aquella representación del mismo a punto de dejar atrás esa manifestación. Es que además aquí se señalan la función expiatoria y el sentido salvador de ese destino. La relación entre cuerpo y pulcritud de la anunciación resurge entonces con nuevo vigor simbólico, aunque ahora apuntando más bien al cuerpo de Cristo. Se trata del retorno del hombre puro al origen puro, pero es un retorno que incluye al cuerpo. Y el realce de su pureza adquiere un sentido específico al relacionarlo con el meollo común entre las críticas previas contra el *Juicio* y el tipo de representaciones que la última resolución tridentina aspira a impedir: el afán de decoro.

Del mismo modo que esta *Piedad* sigue de cerca al *Juicio* en lo que respecta a su fecha de creación, ella guarda ante esta pintura cierta continuidad temática. En ambas obras se aprecian una referencia puntual a la cuestión universal de la trascendencia del alma y una implementación plástica de la misma en la que el dinamismo de los cuerpos representados juega un papel central. Sólo que mientras en el *Juicio* la visión y la promesa de esa trascendencia aparece consumada multitudinariamente y en extenso, en apego aparente a la promesa de resurrección en cuerpo y alma asentada en el *Credo*,⁸⁴ en la *Piedad florentina* se acentúa y se recrea el carácter único y extraordinario de una

⁸⁴ Jack M Greenstein citado por Beat Wyss: “Only one sixth of those resurrected appear to be damned, and, according to Greenstein, “thus *The Last Judgment* is not a *Dies Irae* but an exultant representation of that remarkable article in the Creed, the resurrection of the Body.” Jack M. Greenstein, “How Glorious the Second Coming of Christ: Michelangelo’s *Last Judgment* and the Transfiguration,” en: *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 2, 1989, pp. 33-57 y Beat Wyss, “The Flaying of Marsyas in the Sistine Chapel a Divine Comedy”, artículo en vías de publicación expuesto en el marco del simposio internacional *Los itinerarios de la imagen: prácticas usos y funciones*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

de las principales premisas o condiciones de posibilidad de ese futuro universal previsto: el pasaje de la divinidad encarnada por el instante de la muerte sin detrimento del cuerpo.⁸⁵ Y mientras la temática particular del *Juicio* llega a verse desplazada u opacada por cierto orgullo manifiesto y por cierta exposición sin reserva al descrédito por parte del artista, en la *Piedad florentina* la cuestión se revela desde el principio ya sin ánimo de salir a la luz y en juego con el ocultamiento múltiple que reside en la obra. Es decir, en juego con el posible ocultamiento de Miguel Ángel tras el supuesto autorretrato; con el encubrimiento de Nicodemo bajo la capucha; con el desaparecer o perderse de la pierna de Cristo entre la ropa materna; con la circunscripción de la pieza escultórica al ámbito de lo privado; y con la introducción de la propia divinidad encarnada en la mortalidad pasajera.

Se puede hablar, pues, de un desplazamiento de la ostentación al recato en el que la noción de decoro parece haber catalizado o activado el cambio de un polo a otro. Y es que, en lo que respecta al punto de partida de este trayecto, se aclaró que las críticas al *Juicio* reclaman fundamentalmente la falta de esta virtud, en tanto que el recato que se incorpora en la *Piedad florentina* pertenece conceptualmente al mismo dominio que la noción de decoro. En el mismo dominio, además, se encuentra también la propia noción de *piedad* que ya Vasari utilizaba para titular la obra, como se mencionó antes, además de otros términos próximos, como los de respeto o reverencia y devoción. De ahí que aunque esa exigencia de decoro sólo llega a articularse formalmente más tarde y como recurso de última hora⁸⁶ al finalizar el Concilio de Trento, cabe relacionar

⁸⁵A propósito del tránsito de Jesús por la muerte y de la relación de Nicodemo con ello, amerita ulterior y particular reflexión el evangelio apócrifo conocido como *Evangelio de Nicodemo*. Cfr. Erich Weidinger y Elio Juicci, *Gli Apocrifi, L'altra Biblia che non fu scritta da Dios*, Casele Monferato, Priemme, 1992, pp. 582 – 608. Además conviene tener presente que el *descenso al limbo* es otro tema icónico tradicional que, como la *piedad*, es de origen bizantino. E incluso cabe recordar que Miguel Ángel dedicó a Dante un poema, citado en las notas del capítulo anterior, relativo al su respectivo descenso al infierno.

⁸⁶ En su *Memoria de lo sucedido en el Concilio de Trento*, el obispo González de Mendoza explica que su precipitado cierre suscitó entre los participantes la sensación de dejar irresueltas algunas de las cuestiones teológicas de mayor interés, permitiendo en cambio aceptar aprisa, unánimemente, una cuestión no

retrospectivamente las dos obras de Miguel Ángel que ahora nos ocupan con la terminología bajo la que esa articulación se concreta, en la medida en que la pugna entre Buonarroti y sus enemigos puede entenderse como una especie de entrenamiento de la facción reactiva, y en tanto la presión que llega a afectar la desenvoltura creativa del artista sea reconocida como signo de que esa facción ganó ventaja aún antes de que el decreto de las imágenes alcanzara a formularse.

Así es notorio que, por encima de la exageración implícita en la referencia a un baño público u hostería como recinto más *ad hoc* para las imágenes del *Juicio*,⁸⁷ esta crítica concuerda puntualmente y en general con la totalidad de los adjetivos con carga moral negativa en que se precisa lo combatido en torno a la plástica en Trento. Es decir, resulta significativo que para merecer semejante insulto una imagen -al margen de lo justo o injusto que pueda parecer aplicarlo al *Juicio final* de Miguel Ángel- ella haya tenido que ser considerada justamente *turbia, lasciva, procaz, desordenada, indiscreta, tumultuosa, profana y / o deshonesto* (por emplear solo los adjetivos en español más próximos a los latinos antes enlistados).⁸⁸ E igualmente es notable el esmero por ostentar los rasgos justamente opuestos al tratar el tema de la piedad, tal como solía hacerse en la época de Miguel Ángel, pero sobre todo tal como se presenta en la *Piedad del Vaticano*. Es decir, representar a María sosteniendo el cadáver de Cristo llegó a suponer patentizar en ella cualidades como la depuración de su amor materno, la contención de sus afectos (como la tristeza, por ejemplo), una inclinación reverente y no solo natural hacia su hijo, cierta disposición interior ordenada, reserva anímica, un estado de armonía o paz sobrepuesta, conciencia de la sacralidad y honra de la más elevada moralidad.

contemplada expresamente antes por los participantes. Pedro González de Mendoza, *El Concilio de Trento (Memoria de lo sucedido en)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 147-152.

⁸⁷ *Vid. supra*, Bagio de Casena citado por Vasari.

⁸⁸ *Vid. supra*.

Cabe suponer por tanto que el haber retomado el tema de la piedad implicó para Buonarroti reconsiderar su interés por tratar semejantes cualidades. Y efectivamente muchas de ellas reaparecen en sus obra tardía sobre el mismo tema, es decir en la llamada *Piedad Rondanini*⁸⁹ (imagen 16), además de la *florentina*, aunque en ellas la atención deja de centrarse en la madre por voluntad del artista. María entonces se desplaza hasta el punto de salir de escena o conservar sólo una identidad borrosa dentro de la misma. Pero los matices de su piedad, como su entereza afectiva, su devoción activa, la discreción de su sensibilidad, su elevación interior y su conciencia de la sacralidad, alcanzan a pasar a los personajes que acompañan y contemplan a Jesús recién fallecido. Sólo que la nitidez con que relucían esas virtudes en la *Piedad vaticana*, guardando analogía con el terso y esmerado acabado de esa pieza, se repliega en la rudeza casi furiosa de la talla de las últimas piedades. Y desde ahí la presencia de estos rasgos alcanza a convivir complejamente con algunos de sus opuestos que, como se mencionó, llegaron a ser prohibidos al cerrarse el Concilio de Trento, aunque tales opuestos se encuentran igualmente acallados en esas obras tardías.

Ahora bien, entre los caracteres icónicos que acabarán prohibiéndose, cabe distinguir tres que asoman por igual en las piedades del periodo final y que han de desarrollarse: cierta irregularidad, cierto exceso y cierto hacinamiento. E importa observar que, en lo que respecta a la *Piedad florentina*, estas tres características no se deben sólo a la amputación de la pierna. Comenzando por la irregularidad, esta forma de ser convive en esta pieza con un afán por entrar en regla o acceder a un orden superior, pero en un plano distinto. Lo primero gira en torno al cuerpo de Cristo en la medida en que su cuerpo es por sí concebido como extraordinario. Se alude aquí a su concepción teológica en múltiples aspectos. Por ejemplo, se trata de un cuerpo extraordinario por

⁸⁹ Se ha propuesto, sin suficiente fundamento, que Miguel Ángel realizó aún otra escultura con el mismo tema, la llamada *Piedad Palestrina*. En todo caso, como esta obra guarda especial semejanza con la *Piedad florentina* más bien puede considerarse como una derivación de ella.

ser fruto de la encarnación, y no sólo carne; y por ser carne de sacrificio y alimento eucarístico. Aunque, entre tal diversidad de aspectos en los que el cuerpo de Jesús está al margen de la regularidad de la naturaleza, atañe en particular a la *Piedad florentina* su mortalidad pasajera o su tránsito breve por la muerte y su ulterior resurrección. Pues si por todos esos aspectos es este un cuerpo excepción, la excepcionalidad de su ingreso en la muerte aparece en esta obra en particular, como se ha explicado antes, como ejemplar. Y ahí su irregularidad colinda con el afán de entrar en regla señalado. Sólo que éste afán corresponde más bien al plano de los espectadores representados, y de forma particular a Nicodemo, en la medida en que justamente la muerte de su maestro marca el instante en que decide seguirlo abiertamente o asumir el ejemplo.

Del mismo modo, el exceso en el plano externo, asociado a la forma ruda en que la obra fue cincelada, cohabita con la contención o recogimiento anímico, y con una especie de mirada vuelta hacia el interior igualmente característica de Nicodemo en particular y de los otros dos testigos de la muerte de Cristo esculpidos. Para observar de más cerca lo relativo al exceso es útil tener en mente, por un lado, que si bien la forma aparentemente inconclusa del tallado no es exclusiva de esta obra, y que ella se exacerbará más aún en la última de sus piedades (la *Rondanini*), adopta un sentido particular en función del tema tratado. Como este es, hasta cierto punto, la trascendencia anímica, y como la muerte representa un límite, lo no acabado puede entenderse como una virtud en lugar de como una carencia, si se piensa como medio de evocación de lo infinito. Y por otro lado cabe también observar que un trazo duro de los rasgos y una especie de expresión descarnada está presente en algunas obras clave de quién Miguel Ángel tomó por modelo o maestro indirectamente: Donatello (1386 – 1466). En el rostro y el ropaje de *Magdalena penitente*, que data de 1453 aproximadamente (imagen

17), y que casualmente puede cotejarse con la *Piedad florentina* en el Museo de la opera del Duomo de Florencia, ese expresionismo es de lo más marcado.

Como Donatello, además, Miguel Ángel optó por esculpir tanto formas refinadas, geométricamente simples, y de acabado suave –como en la *Piedad vaticana* justamente-, como formas tortuosas o atormentadas –entre las que la *Piedad Rondanini* es la más destacada. Pero la combinación de ambos modos de expresarse en una misma obra es más bien propia de esta pieza, aún si ello pudiera deberse a la intervención de una mano ajena en ella, más que a un propósito deliberado. Ahí reside en todo caso parte de la convivencia mencionada entre moderación y exceso. Mas, todavía sobre lo excesivo, resta aún notar que por encima de la apariencia accidentada o confusa del tallado, sobre todo en las fronteras entre las cabezas y los volúmenes contiguos, el extremismo es claro en la torsión y en la incomodidad de las posiciones.

Y sobre la contención que contrasta pero acompaña esas modalidades de expresión extremas, importa reconocer su reflejo en el estado interior o anímico que presentan los rostros de los personajes. La mirada de cada uno de los deudos de Cristo parece perdida en una contemplación o sensibilidad que la desvía del cuerpo inerte. El acabado de faz de Magdalena bien puede no deberse a Miguel Ángel. Pero los ángulos de inclinación y viraje de ese rostro, al igual que la desviación de su mirada resultante, son seguramente obra suya. A raíz de ellos, por una parte, tal María se vuelve ligeramente hacia nosotros, como espectador de la escena desde otro plano, y por la otra ella se aleja de Jesús formando una suerte de disyunción entre las cabezas de ambos. Como si por un lado esta discípula no quisiera ver lo que le pesa literal y emocionalmente, y por otro no pudiera apartar eso de su conciencia, y como si evitando verlo pudiera negarlo o superarlo, su mirada parece cancelada o absorta en algo no inmediato, aunque sus ojos permanecen abiertos (imagen 18).

En los ojos de la Virgen, por su parte, hay también algo de esa especie de cancelación de la vista, pero de otro modo. Ella en cambio parece cerrarlos para poder soportar. Pero como su conciencia permanece en vigilia puede decirse que contempla su interior. Además, ensimismada de este modo, la madre aproxima sus labios a la coronilla a de su hijo, de modo que su boca queda próxima a uno de los oídos de él. Y no es que ello implique necesariamente que esté hablándole en secreto, pero el gesto en todo caso intensifica la intimidad entre ellos, fusionándolos incluso formalmente. En cuanto a Nicodemo, por último, su postura es cabizbaja y su mira inclinada apunta hacia la cabeza de Jesús. Pero su aire apesadumbrado, como efecto de la honda cuenca de sus ojos y del entrecerrarse de sus párpados, hacen que su enfoque parezca más allá del presente.

Por último, un contraste análogo puede apreciarse a propósito del hacinamiento. Mientras que por un lado los cuerpos se entremezclan por el tratamiento difuso de la coyuntura entre personajes, la compenetración evidente entre algunas partes de sus cuerpos o ropajes produce una impresión de unidad. Y mientras la significación general resulta densa, el tema en sí es más bien sobrio: la piedad.

Mas detengámonos precisamente en esto último de nuevo. Es importante reconocer que, desde una perspectiva iconográfica estricta, otros títulos, como *Lamentación* o fragmento de la *Deposición*, convienen mejor que el de *Piedad* a esta representación.⁹⁰ Porque mientras la forma típica de la piedad no incluye más que a la madre ante el hijo muerto, la lamentación y la disposición o descendimiento de la Cruz incluyen a otros dolientes aparte de la Virgen. Y porque, además, a la representación gráfica de una escena muy semejante desde el punto de vista de la composición se ha denominado justamente *Lamentación sobre el Cristo muerto* (imagen 19). Sin embargo

⁹⁰ La precisión vale también y aún más para la *Piedad Rondanini*, porque en ella María ha perdido la nitidez de su identidad, sino es que hasta ha salido de la escena.

mantener la denominación de *Piedad* que, como se mencionó, proviene de Vasari, es significativo desde la óptica de esta tesis por diversas razones.

Independientemente de que subsumir esta escultura bajo el género de *Piedad* reafirma su relación con las otras obras de Buonarroti que han recibido la misma denominación, hemos visto que este concepto apunta también a una disposición anímica ligada al mismo tiempo a la sensibilidad y al comportamiento que, a nivel conceptual, resultó programática dentro del Concilio de Trento y esencial para la diferenciación de tendencias en el seno y en la periferia de la Iglesia Católica. Mas puede añadirse ahora que esa denominación ayuda a reconocer los vínculos de este grupo escultórico con uno de los conceptos principales que la retórica de ese tiempo reactiva y reformula, el de *pathos*.

Podrá apreciarse en el próximo capítulo cómo este término, cuyo sentido giró básicamente a lo largo del Medioevo en torno a los relatos evangélicos del periodo final de la vida de Cristo (la pasión), recupera por la vía de la retórica grecolatina un sentido más amplio, y llega a incluir dentro de su campo semántico connotaciones plásticas específicas, sin excluir las heredadas tanto del periodo inmediatamente anterior como de la antigüedad clásica. Mas por ahora, en términos muy sintéticos y para vislumbrar el desarrollo próximo de la cuestión, cabe adelantar que la noción de *piedad* (*éleos*) se caracteriza, por vía de Aristóteles, como una especie de padecimiento anímico (*pathos*) que, como el resto de las pasiones, inclina el alma hacia el exceso, a pesar de que en principio denota un sentimiento positivo. Y se le reconoce desde entonces una función inductiva muy positiva en el contexto retórico y dramático por la que cobra un interés particular desde el punto de vista pedagógico y demagógico. Así, en el Renacimiento, la cuestión del *pathos* en general atrae la atención de los intelectuales que articulan los intereses políticos y religiosos de diversas instancias de poder entre las que destaca

desde luego la Iglesia Católica. En principio, por supuesto, esta articulación ocurre mediante el discurso, pero involucra la dimensión expresiva y la interlocución para alcanzar su propósito. Mas justamente al término del Concilio de Trento se reafirma la virtud de las artes plásticas para desempeñar una función semejante.

Ahora bien, la consecución de un reconocimiento tal por parte de estas artes hace suponer un prolongado ejercicio previo de la aplicación de la retórica a su campo. De ahí que esta obra de Buonarroti interese como un caso particular en el que convergen dos caminos en un mismo concepto. Es decir, interesa como un caso en el que convergen, por una parte, una tradición de representación del tema de la piedad que se remonta al Medioevo y, por otra, el rescate del término *eléos* (piedad o compasión) como una de las modalidades más significativas de la noción de *pathos* (afección del alma).

Ahora bien, la tosquedad de la factura de la *Piedad florentina*, ya aludida y que además es una característica más común que excepcional en la obra de este escultor, puede apreciarse mejor a la luz de lo anterior. Y es que justamente una factura tosca, aunque de naturaleza muy distinta a la producida por Miguel Ángel, caracteriza la tradición nórdica medieval de representación de la piedad recién mencionada. Incluye esta tradición tallas en madera de dimensiones modestas que presentan, junto a la rudeza de la factura, una gestualidad igualmente ruda y aplicaciones de cabello natural que acentúan aún más esa crudeza (imagen 20). El refinamiento en estas piedades raya en la sencillez de lo artesanal, mientras que el de las últimas piedades de Miguel Ángel destaca por dejar atrás la ostentación de la habilidad. Sin embargo en ambos casos parece que está implícita una elección estilística deliberada, no limitada por el grado de destreza o habilidad manual, y sobre todo consciente de las ventajas o peculiaridades expresivas. Aunque Buonarroti se manifestó abiertamente en contra del estilo dramático

o patético de origen nórdico en el que se recogen esas piedadades medievales,⁹¹ y logró gran celebridad con su *Piedad vaticana* por oponerse completamente a él, en el reajuste final de sus convicciones y su consecuente reflejo en su producción artística cabe sospechar una reconsideración de sus virtudes estéticas y una apertura a las mismas.

Un viraje análogo podría reconocerse en la postura de este artista ante el retrato, a pesar de que él manifestó cierto desdén por el mismo y lo consideró como un género indigno de su mano.⁹² Sugiere eso el hecho de que sus propios contemporáneos estimaban que no sólo lo practicó en obras clave, como el *Juicio final* precisamente, según hemos indicado, sino que incluso y en varias ocasiones lo aplicó a su propia persona. Y en sus poemas tardíos, como también vimos en el capítulo anterior, puede encontrarse un indicio de ello. Los supuestos autorretratos del *Juicio final* y de la *Piedad florentina* podrían, en ese sentido, no ser sus únicas creaciones de este tipo.⁹³

De cualquier modo, aún si ese u otro autorretrato de este autor fuera confirmado como tal, la relevancia del par de autorretratos supuestos que nos ocupan se mantendría. Lo haría incluso al margen de las virtudes formales y técnicas de esas obras, dada la relevancia misma del tema que se entreteje en ellos: el de la trascendencia humana. Mas la importancia de emprender una reflexión más cuidadosa sobre la relación entre el concepto de *pathos* y las piedadades tardías de Miguel Ángel incluye aún otra faceta. La

⁹¹ Un tratamiento más amplio de la diversidad de posturas frente al tema del retrato en general en su época, y de la posición particular de Buonarroti entre ellas se ofrece en Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la renaissance aux Lumières*, Paris, Galimard, 1988; y Jodi Cranston, *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University, 2000.

⁹² *Ibidem*, p. 14 y capítulo 5 en general.

⁹³ Por ejemplo, partiendo de una noción laxa de autorretrato, Charles Seymour visualiza en su ensayo *Michelangelo's David: A Search for Identity*, Nueva York, Norton, 1974, las implicaciones de considerar al David como obra de este tipo. Hace poco tuvo lugar en los medios de difusión una especie de fuego fatuo al respecto, del que en breve da cuenta la siguiente noticia publicada en Barcelona por El País a fines del 2009: "Hace cuatro meses, saltó la noticia cuando el restaurador jefe de la Capilla Paulina, situada en las estancias privadas del Vaticano, afirmó que uno de los personajes que aparecía en los frescos era el propio artista. Ahora, el director de los Museos Vaticanos, Antonio Paulucci, lo negó tajantemente."Cfr.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Miguel/Angel/retrato/Capilla/Paulina/elpepucul/20091030elpepucul_5/Tes

confluencia del patetismo formal con cierto patetismo como trasfondo conceptual en estas piedades entronca aún con una consigna tridentina. Hemos visto cómo el decreto sobre las imágenes apunta contra una exacerbación indiscriminada de la sensibilidad en lo que respecta a la sensualidad. Ahora conviene aclarar, a partir de una cita, lo que corresponde a la postura que asume ante la exaltación de índole sentimental o emotiva.

“Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.”⁹⁴

La conclusión de este párrafo es una alusión al respecto. Lo esperado de un fiel instruido por medios plásticos es, en conformidad con lo anterior, que manifieste gratitud por lo recibido a través de sus acciones, que modele su vida a partir de la de los santos, y, lo que ahora interesa más, que se preste interiormente a que sus sentimientos positivos ante lo divino sean encendidos y salgan a la luz (se exciten). Es decir, la expectativa es que el fiel se disponga regularmente (*colendam*)⁹⁵ a sentir con plenitud experiencias como la piedad y el recogimiento en oración⁹⁶ ante Dios. Sin embargo, al

⁹⁴ *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. La versión en latín: “Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis, vel alijs simi litudinibus expressas, erudiri, et confirmari populum in articulis fidei comemorandis, et assidue recolendis: tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solu quia admonetur populus beneficiorum, et monerum, quae a Christo sibi collata sunt: sed etiam quia Dei per sanctos miracula, et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur: vt pro ijs Deo gratias agant, ad sanctorum eorumque imitationem vitam, moresque ad adorandum, ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam.” Pedro de Robles y Francisco de Cormellas (eds.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici, [et] generalis concilij Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pont. Max.*, Fondo antiguo digitalizado de la Biblioteca de Alcalá de Henares, sessio XXV: De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanctorum, et de sacris imaginibus, pp. 258-259, <http://hdl.handle.net/10017/1917>. *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes.

⁹⁵ En sentido etimológico el término *colendam* se asocia, al provenir de *colere*, a acciones como cultivar, morar y doblar, y apunta a una práctica consciente que por su constancia deviene modo de vida.

⁹⁶ En tanto adorar (*adorare*) supone orar.

ser indicado tanto el tipo como el grado de sensibilidad esperada, se perfila indirectamente lo indeseable en la esfera de la recepción emotiva. Concretamente, tiende a descartarse una incitación tibia o débil del sentir en general. Y cabe recordar ahora que un rechazo análogo a la tibieza o debilidad, aunque en el ámbito de la expresión y no de la inducción, forma parte de la enseñanza temprana de Jesús a Nicodemo. Pero también puede decirse que el propósito de reafirmar los sentimientos píos en el ámbito plástico rebasa intencionalmente el mero propósito de reordenar o retornar a un orden jerárquico de la sensibilidad. Pues no simplemente se procura situar un tipo de afectos sobre otros; se desea más bien desplazar hacia afuera del plano de la representación visual todo sentimiento simplemente negativo y todo sentir que no tenga como objeto primordial lo divino. Mas dado que se les otorga un fin pedagógico a las imágenes y que se les restringe a él, puede puntualizarse como una expectativa ulterior y más radical la de purificar la sensibilidad de los espectadores eliminando todo matiz oscuro o turbio, pero, junto con él todo sentir considerado profano. Parece válido entonces entrever un anhelo catártico doble, orientado hacia los receptores lo mismo que hacia el medio para llegar a ellos.

Llevar la interpretación hasta este extremo sería entender el movimiento de Contrarreforma como una corriente ante cuya dirección y fuerza habrían de ser arrastrados indistintamente la tibieza de corazón, como la que presenta Nicodemo al inicio, y el doblez anímico, cual el que sostiene Aretino en su trato con Miguel Ángel. No obstante no hemos de ocuparnos aquí de cómo ese literato salva o procura salvar al final *su pellejo*⁹⁷, sino de cómo este artista plástico se desgarró en su vejez por la trascendencia de su alma. Y para ello vuelvo al análisis de la promoción de un

⁹⁷ Me refiero a que también él, al final, se mostró interesado en la piedad, dado que escribió dedicó algunas de sus últimas obras a temas devocionales: *Della umanità di Cristo* (1535), *La vita di Maria Vergine* (1540) y *I sette salmi della penitencia di David* (1534). La primera de ellas fue recientemente publicada en Paéis: *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, París, H. Champion, 2009.

sentimiento exaltado propio del cierre de Trento. Aquí se encuentra pues implícito como objetivo el conmover deliberada y discriminadamente. No es casual sino digno de atención, como se explicará en el próximo capítulo, que la persuasión por vía afectiva sea justamente uno de los fines de la retórica. Pues junto con este dos ecos más de la teoría aristotélica de la imitación están presentes en el decreto que nos ocupa.⁹⁸ El fragmento recién citado es clave, por ello, tanto para entender la importancia que desde varios ámbitos se otorga entonces al sentimiento específico de piedad, como para vislumbrar su trasfondo retórico implícito. E igualmente amerita atención en este párrafo la persistencia del énfasis en la faz activa o práctica de la fe, expuesto en el primer capítulo. Esta tenacidad asoma tras múltiples términos asociados justamente con el obrar deliberado, como el de ser movido a actuar por gratitud, el de comportarse según un modelo o ejemplo, y el de ser constante o diligente al llevar a cabo lo anterior. Pero sobre todo, en esta cita resulta significativa ahora la exclusividad con que se identifica el tema de “nuestra redención” como objeto de la representación plástica. Y es

⁹⁸ Concretamente, los fragmentos del decreto en cuestión en los cuales encuentro un eco de la teoría aristotélica de la *mimesis* son: “Imaginis porro Chrifti, dei parade viriginis, et aliorum fanctorù, in templis praefertiam habendas, et retinendas: eis’q; debitum onoré,et venerationé imperiendam: [...] quoniam honos, qui cis exhibetur refertur ad prototypya, quae illae repraefentant: ita vt per imagines, quas oscultamur, et coram quibus caput aperimus, et procubimus,Chriftu adoremus: et fanctos, quórum ille fimilitudiné gerunt, veneremur.” Pedro de Robles y Francisco de Cormellas (eds.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici, [et] generalis concilij Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pont. Max., op. cit.*, sesión XXV “De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanctorum, et de sacris imaginibus”, p. 258. La versión en español: “ Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración [...] porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos”. *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. Y el ya citado: “[...] sed etiam quia Dei per sanctos miracula, et salutaria exempla oculis fidelium fubijciuntur: vt pro ijs Deo gratias agant, ad sanctorum exemplum; imitationem vitam, moresque; ad adorandum, ac diligendum Deum [...]” Pedro de Robles y Francisco de Cormellas (eds.), *op. cit.*, sesión XXV “De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanctorum, et de sacris imaginibus”, pp. 258 -259. LA versión en español: “[...] porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos [...]”. *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, sesión XXV La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. Por su parte, el pasaje de Aristóteles con que me parece directamente vinculados estos planteamientos es el apartado VI de la *Poética*, relativo a la función cognitiva de la *mimesis* en general y de las imágenes imitativas en particular Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1992 p. 135 y p. 136 (Biblioteca Románica Hispana).

que si bien desde que comenzó a idear el *Juicio final* Miguel Ángel tuvo mente el tema de la redención, y como hemos visto en la *Piedad florentina* persiste ese interés, ahora hay que subrayar la agudeza que alcanza el tono íntimo.

Como coincidiendo voluntariamente y por adelantado con esta recomendación tridentina, Buonarroti se esmeró en *fortalecer* su propia fe *expresando y conmemorando* un instante preciso de las *historias de los misterios de nuestra redención*. Evocando o trayendo una vez más a la memoria⁹⁹ justamente el momento en que Nicodemo se revela inquieto por la trascendencia, el autor de la *Piedad florentina* imprime un giro de lo abstracto a lo íntimo en el tratamiento del asunto. De modo que no sólo hace suyo el tema de “los misterios de nuestra trascendencia”, sino que, al representar uno de estos misterios, él se deja entrever preocupado y absorto en el misterio de *su* propia *trascendencia* anímica. Es la época en que escribe:

“Ay ¿cuándo vendrá, Señor, lo que aguarda
quien en ti cree? Pues la mucha tardanza
La fe corta y hace al alma mortal.”¹⁰⁰

Pero también es el momento en que, por contraste, su trascendencia como artista, es decir, el reconocimiento derivado de sus obras plásticas, llega a pesarle como una carga predispuesta a ser arrojada por la borda con miras a la salvación, como lo confirman también escritos suyos como el último citado en el capítulo anterior. ¿Cómo –cabe preguntar, si se considera honesta esa inquietud expresada- pudo entonces Buonarroti continuar esculpiendo? Sólo, acaso, incorporando este dilema en el obrar a través de la renuncia: la renuncia a la producción de obras complacientes que pudieran

⁹⁹ Tómese en cuenta que, en italiano, al resultado del acto de evocar o traer e nuevo a al la mente, se le denominaba *retrato*, más allá de las derivaciones plásticas de este concepto. En *La divina comedia*, por ejemplo, Dante emplea el futuro de este verbo en cuanto se muestra a sí mismo como personaje dispuesto a atravesar el infierno. Declara entonces que a lo largo de todo el libro *retratará* lo que ha visto mentalmente y ha quedado impreso en su memoria. Cfr. Dante Alighieri, *La divina comedia*, tomo 1, México, UTEHA, 1949, infierno, canto 2 línea 6, p. 5.

¹⁰⁰ Pierre Leyris, *op. cit.*, soneto LXXXVI, p. 159 :
“Deh quando fie, Signor, quel che s’aspetta
per chi ti crede ? c’ogni troppo indugio
tronca la speme e l’alma a mortale.”

simplemente seguir acrecentando su prestigio, por un lado, y la renuncia a continuar realizando su trabajo con fines de lucro, por otro, como acabará siendo patente en su participación final en el proyecto arquitectónico de San Pedro; o cuando menos conjugando con el proceder una aspiración clara a dejar de lado los fines personales o egoístas. Tal es también uno de los contenidos asentados en el libro de Tomás Kempis que, como se mencionó antes, permeó ampliamente la sensibilidad religiosa y estética renacentista.

Entre las primeras sentencias de su *Imitación de Cristo*, tras comenzar alentando a seguir el ejemplo de Cristo, y partiendo de la contemplación de su vida y de los sentimientos de amor y caridad, en lugar de hacerlo un conocimiento meramente erudito de las sagradas escrituras y de la tradición filosófica, el texto dice:

“[...] Suma sabiduría es, por el desprecio del mundo, ir a los reinos celestiales. [...] vanidad es buscar riquezas percederas, y esperar en ellas. También es vanidad desear honras, y ensalzarse vanamente. Vanidad es seguir el apetito de la carne y desear aquello por donde después te sea necesario ser castigado gravemente”.¹⁰¹

No es posible aquí emprender un análisis más minucioso de la relación entre dicho texto y el Concilio de Trento en general, con todo y que se reconozca la importancia y necesidad de esa tarea. Mas se ha de destacar al menos que, hacia el comienzo de ese evento, el agustinismo impregnado de las ideas de su autor “tuvo un peso notable, especialmente a través del “partido” más proclive a establecer puentes con los reformadores (integrado por teólogos y reformistas católicos: Pflug, Gropper, los cardenales Pole, Contarini y Cervini).”¹⁰² Mas continuando con las ideas sostenidas por

¹⁰¹ Thomas de Kempis, *La imitación de Cristo*, “De la imitación de Cristo y desprecio de todas las vanidades del mundo” Paris, Imprenta de Smith, 1826, 1. 3- 4, p. 2. Fuente consultada electrónicamente, http://books.google.es/books?id=wHpg5YiJ-bIC&dq=kempis+imitacion+de+cristo.+%E2%80%9CDe+la+imitaci%C3%B3n+de+Cristo+y+desprecio+de+todas+las+vanidades+del+mundo%E2%80%9D,&source=gbs_navlinks_s

¹⁰² Joan Busquets, “Recepción de Agustín en el pensamiento de Lutero”, en *Teología y Vida*, vol. XLIII, 2002, p. 135. Publicado electrónicamente en “<http://www.scielo.cl/pdf/tv/v43n2-3/art04.pdf>. Cabe también mencionar que la recepción de este autor en el ámbito español que influyó sobre Colonna se concretiza en la traducción del *Contempus Mudi*, del mismo autor, por parte de fray Luis de Granada, y en

Kempis, cabe observar también la insistencia en el obrar con miras a la salvación, al igual que la exhortación a imitar a los santos, se encuentran entre las ideas que profesa, pues dice:

“[...] Haz ahora, hermano, lo que pudieres; que no sabes cuándo morirás, ni lo que te acaecerá después de la muerte.
Ahora que tienes tiempo, atesora riquezas inmortales.
Nada pienses fuera de tu salvación, y cuida solamente de las osas de Dios.
Granjéate ahora amigos venerando a los Santos de Dios, e imitando sus obras, para que cuando salieres de esta vida te reciban en las moradas eternas.”¹⁰³

Cabe considerar por ende que se trata de una imitación más radical que la limitada repetición de actos concretos llevados a cabo por determinados modelos. En dado caso ello brinda un matiz más a la posibilidad de que Miguel Ángel se haya retratado a sí mismo en esta *Piedad*. No se trata simplemente de que entre las dos amplias vertientes de concepción del retrato imperantes durante el Renacimiento - esto es: como imitación de lo natural a partir de lo visible y como imitación anímica-cuadrada mejor a Buonarroti la última. Su desdén aparentemente tajante y ya mencionado de este género plástico habría de considerarse como una especie de exageración en la que el rechazo a un tipo de retrato llega a confundirse con un desprecio ciego y generalizado contra el género en su totalidad. Pero, más allá de esto, a la luz de las consideraciones finales de este capítulo, la intención de autorretratarse como Nicodemo por parte del escultor florentino supondría, ante todo, el anhelo de aproximar su propio ser, o más precisamente su modo de ser, a un discípulo directo de Jesús.

la práctica y termalización del recuerdo de la muerte (*memento mori*) que del propio Carlos V se dice que llevaba a cabo. Cfr. Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Asturias*, Cuenca, Universidad de Castilla, 2000, p. 344, publicado electrónicamente de forma parcial, <http://books.google.es/books?id=AgSYLfpvJQoC&pg=PA345&lpg=PA344&ots=RBjXe5n4sD&dq=Concilio+de+trento+y+Kempis#v=onepage&q=Concilio%20de%20trento%20y%20Kempis&f=false>

¹⁰³ Thomas de Kempis, *La imitación de Cristo*, *op. cit.*, “Del pensamiento de la muerte”, Libro I, cap. 23.

Así, la relevancia de lo anterior, entre los diversos contenidos del decreto de las imágenes con los que según se ha ido señalando confluye el trasfondo de la *Piedad florentina*, consiste en que el nivel de la representación plástica es trascendido. Hay que reconocer que, hasta cierto punto, aunque por adelantado, en esta obra Miguel Ángel no solamente corresponde como artista plástico y por iniciativa propia con las principales exigencias tridentinas respecto a las imágenes. Además, se puede decir, asume ante su propia obra y de una manera igualmente ejemplar el papel que en el mismo apartado del concilio se espera que tomen los que contempladores o adoctrinados. En suma, al poner ante nuestros ojos esta obra, él, antes el resto de los espectadores, pudo agradecer a Dios por contar con el ejemplo de un seguidor de Jesús en particular y por los benéficos recibidos de ello, y también componer sus costumbres y acrecentar su devoción, aparte de practicar por sí la piedad.¹⁰⁴

Si ha de hablarse a fin de cuentas de una identificación con Nicodemo, ha de ser puntualizando que se trata de un identificación con este personaje cuando él ha pasado ya de la adhesión discreta en la palabra al compromiso manifiesto pero silencioso del actuar conforme a la fe con miras a su renacimiento espiritual.

I.3 Sobre la veneración e imitación de los santos.

Aludir al apartado “De la invocación, la veneración y las reliquias de los santos, y de las imágenes sagradas” del Concilio de Trento es como un paso obligado o un lugar común cuando se trata de las artes plásticas del Renacimiento tardío. Sin embargo la atención suele centrarse en el tema de las imágenes y, aunque también aquí es ese el asunto que interesa, se tratará un concepto que merece aún consideración en tanto se presenta como fundamento del valor de la plástica. Se trata de la noción de santidad. Y

¹⁰⁴ *Concilio de Trento* en Norman P. Tanner S. J., *op. cit.*, p. 775.

si bien ella no es definida en ese documento, es planteada como una especie de estatus imputable a algunos fieles o discípulos de Jesús por su grado de proximidad moral con él. La importancia de ese estatus, en todo caso, radica esencialmente en su función modélica o paradigmática.

Ya antes se aludió a la noción de ejemplaridad en términos de modelaje e imitación; se hizo esto en relación con la supuesta personificación de Nicodemo por parte de Miguel Ángel en la *Piedad florentina*. Ahora han de desplegarse dos direcciones más de esa noción con la misma connotación. Por principio conviene tener presente que el fragmento conciliar bajo la mira aboga por la aceptación del papel de mediador de quienes se cree que detentan la cualidad de santos. La doble dirección a la que se hace referencia procede entonces justamente de esa mediación. En primera instancia se habla de los santos como aquellos que al ser invocados pueden interceder en favor del devoto ante Dios por vía de Jesús. Pero en seguida se tributa a Jesús el epíteto de “unius mediatoris”¹⁰⁵ (mediador uno o mediador número uno) entre la humanidad y Dios. En ese sentido la función que se afirma que desempeñan los santos presenta un aspecto transitivo. Consiste en que, por un lado, esa función se sujeta a la antelación de un mediador concebido como supremo, mientras que, por el otro lado, ella misma juega el papel de enlace positivo entre los hombres y el mediador uno que a su vez los vincula con la divinidad. Eso implica una especie de herencia, delegación o transmisión de la tarea.

Los santos son considerados así como reflejo de Jesús, en tanto Jesús se presenta como vía.¹⁰⁶ Y es solo gracias a la función paradigmática del maestro o guía que sus seguidores más próximos llegan a servirle al alcanzar su semejanza. Sólo que los santos devienen, por ello, agentes y receptores simultáneos de la misma actividad. Esto es,

¹⁰⁵ *Concilio de Trento* en Norman P. Tanner, S. J., *op. cit.*, p. 774.

¹⁰⁶ *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Juan 14,6: “ego sum via”.

ellos se convierten en modelos doblemente: mientras modelan para otros fieles, persisten en asumir la forma de su objeto de fe. Cito a continuación un par de extractos del Concilio que expresan en conjunto esa bilateralidad. Primero se dice que adoramos a Cristo y veneramos a los santos, cuya semejanza ellos portan;¹⁰⁷ luego se explica que grandes beneficios derivan de todas las imágenes sacras porque “exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos [...]”.¹⁰⁸

Procede ahora precisar de qué manera esta forma de entender la santidad incide sobre las nociones de imagen. Hasta cierto punto la incidencia apunta hacia la idea de representación. La manifestación más evidente de que la noción de representación se tiende a manera de puente entre los conceptos de imagen y santidad se encuentra en el segundo párrafo del apartado que nos viene ocupando. Se expresa en la afirmación ya citada que afirma que “se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración [...] porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas.”¹⁰⁹

Como sustento de lo anterior, los participantes en el Concilio de Trento apelaron en particular al segundo Concilio de Nicea. Ubiquemos pues nosotros también en este otro concilio la fuente del eco. Ella dice: “Verdaderamente el honor otorgado a una imagen la atraviesa, alcanzando el modelo; y *quien venera la imagen, venera a la persona representada en esa imagen.*”¹¹⁰

¹⁰⁷ “Christu adoremus et sanctos, quorum ille similitudine gerunt”. Pedro de Robles y Francisco de Cormellas (eds.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici, [et] generalis concilij Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pont. Max., op. cit.*, sesión XXV: De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanctorum, et de sacris imaginibus, p. 258.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 258-259.

Ibidem, p. 258.

¹¹⁰ Segundo Concilio de Nicea, *op. cit.*, p. 137 (cursivas añadidas).

La idea tradicional de las imágenes como mimesis o representación se afirma así, hacia el ocaso del Renacimiento y dentro del ámbito eclesiástico, recurriendo al capitulado, por así decirlo, de una victoria sobre los iconoclastas del siglo octavo. Y es que en el contexto de una nueva querrela se ganaba terreno o se cortaba camino rememorando un triunfo previo. Sin embargo tras la argumentación anterior llega a percibirse además el eco de un pasaje de la *Poética* de Aristóteles que aquí interesa rastrear. Según esta última fuente la plenitud del gozo que puede surgir de la contemplación de las imágenes en general proviene justamente de la identificación del *original que ellas representan*.¹¹¹ Y son éstos los términos en latín en que lo anterior se expresa: “Ob id einem gaudem cernetes imagines, quia contingit spectantes discere et ratiocinari quid unumquodque sit, ut hunc illum esse” (“Por eso en efecto disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que este es aquél”),¹¹² puesto que es en esta lengua en la que en todo caso se leyó preferentemente ese texto en ese entorno y época.

Aunque en la segunda parte de esta tesis se ahondará en la necesidad de considerar la pertenencia de este texto griego a un entorno previo al cristianismo, así como su índole no religiosa, al tratar la asimilación o incorporación de nociones aristotélicas al entorno artístico-religioso del Renacimiento cabe desde ahora reconocer el salto. No se trata sólo de la translación y la circunscripción de la noción general de representación icónica propia del texto aristotélico al ámbito de lo sacro, inherente a los concilios. Importa también observar el desplazamiento desde un plano epistémico supuestamente universal y que se considera superior al de la simple percepción, en la cita de la *Poética*, hacia un plano íntimo o psicológico, en los fragmentos conciliares. Porque si bien en las frases citadas en general se ve implicado el reconocimiento como

¹¹¹ *Vid. supra.*

¹¹² Gargía Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles, op. cit.*, cap. IV, 1448b8-29, p. 137.

condición del más elevado aprecio de las representaciones visuales, en la *Poética* se trata de un reconocimiento básico y limitado, mientras que en los dos concilios que aquí interesan se trata de un reconocimiento extra. Es decir, más allá de esa identificación, en los concilios se habla de una experiencia de reconocimiento en el sentido de respeto.

Ya no es sólo entonces el reconocimiento del objeto representado, que puede ser un objeto cualquiera; es además el reconocimiento como tributo moral individual. Es ahora un reconocer en el que, en cierto sentido, el espectador se ubica a sí mismo a los pies de lo representado. Y es también un reconocer en el que se atribuye o se concede al sujeto o suceso que se representa un carácter excepcional y ejemplar. Ya no es por eso tampoco sólo el goce suprasensible de carácter cognitivo y derivado de la contemplación mimética lo que sustenta el aprecio de las imágenes. Ahora es el aprecio directo del sujeto de la representación, como modalidad del amor o como asunción de su autoridad, lo que promueve tanto la producción como la admiración de la imagen. Podría decirse por ello que se trata de un goce de carácter ético - devocional.

Por supuesto semejante desplazamiento implicó un proceso paulatino en el que intervinieron múltiples autores. Siendo imposible ahora reconstruir con amplitud ese despliegue, conviene referir algunos planteamientos de David Freedberg que ayudan al menos a entreverlo. En su obra sobre el poder de las imágenes¹¹³ este autor dedica un capítulo al tema de la meditación empática. Destacando el soporte teórico de esta práctica y su prevalencia a lo largo de milenios, él ubica al siglo XIII como un momento clave al respecto. Nota que, tras mil años de cavilación y discusión sobre el tema, la Iglesia Católica alcanza en ese periodo una postura nítida e insistente al respecto que marcará las consideraciones subsecuentes y que cobrará un nuevo auge durante la Contrarreforma. Cita entonces un par de fragmento de Santo Tomás y San

¹¹³ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 161 - 191.

Buenaventura considerando que en ellos se sintetizan los tres principales elementos de la perspectiva católica sobre el valor y la función de las imágenes.¹¹⁴ En primer lugar menciona la instrucción de los iletrados a partir de ilustraciones y la semejanza entre éstas y los textos de los que son correlatos como medios de esa instrucción: En segundo, habla del apoyo que las representaciones icónicas brindan para mantener vivo en la memoria y a la vista tanto el misterio de la encarnación como los ejemplos de los santos. Y en último, proclama una mayor eficacia de lo visual para suscitar emoción en comparación con la palabra.

Estos tres elementos, además, habrán de figurar también en el apartado tridentino que aquí interesa por vía de dichos santos, entre otros aspectos más de la teoría de las imágenes de Buenaventura. Freedberg, no obstante, no considera esta fuente y su entorno en su argumentación. Continuaremos pese a ello con lo planteado por este autor a fin de aclarar mejor hasta qué punto se converge aquí con él en lo que respecta a la *Poética* como base indirecta del apartado conciliar sobre las imágenes.

Tras precisar esos tres elementos de la perspectiva católica sobre las imágenes, este historiador del arte norteamericano se concentra en los últimos por su preponderancia en la cuestión de la meditación empática. E intentando rastrear en particular el tercero, relativo a la apreciación de lo visual sobre lo verbal en lo que respecta a su capacidad para conmover y hacer creer, él retrotrae la idea a dos fuentes antiguas por separado. Por un lado comenta que la formulación de esta idea en el siglo XIII puede considerarse una paráfrasis de Horacio (65 – 8 a. C.). Por otro, dentro del ámbito cristiano, aprecia su expresión a través de Gregorio Magno (540 - 604) como fuente mediadora.¹¹⁵ Mas pese a su orientación explícita hacia el ámbito de la recepción

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 162 y 163.

¹¹⁵ Javier Prades, “Deus specialiter est in sanctis per gratiam”, *El misterio de la inhabitación de la trinidad en los escritos de Santo Tomás*, Roma, Editora pontificia de la Universidad georgiana, 1993, p.

Freedberg no hace alusión alguna al problema de la incorporación de un planteamiento originalmente ajeno al cristianismo al sustento teológico de esta religión. Y, por otra parte, aunque él mismo considera la incidencia de autores neoplatónicos como Dion Crisostomo (c 40 - 120), Máximo de Tiro (segunda mitad del siglo II d. C. - c. 180), o Plutarco (c. 50 - 120) sobre Gregorio Magno –en la medida en que este último respalda la prevalencia otorgada a lo visual en la consideración de que ello funge a la vez como un signo de lo suprasensible y como un eslabón para alcanzarlo-, no toma en cuenta el antecedente de que semejantes planteamientos son expuestos por Aristóteles en la *Poética*.

Así, es preciso aclarar hasta qué punto el propio Santo Tomás inaugura la ruta del rescate del texto en griego, puesto que se considera que la gran empresa de traducción de la obra de Aristóteles en general fue justamente encomendada por él al dominico Guillermo de Moerbeke (1215 – 1286). Y aunque no alcanza a ver en vida consumada esa tarea, y en particular no llega a conocer la traducción que éste hace o supervisa de la *Poética* en 1278,¹¹⁶ cabe suponer que, como se detallará más adelante, tuvo al menos noticia de esa fuente por mediación de Averroes (1126-1198). Pues más allá de su compleja relación con este filósofo, como influencia y objeto de combate a la vez, su llamado *Comentario Medio* dedicado a la *Poética* fue bien conocido en su época. En todo caso su interés en el texto por adelantado podría haberse ligado a sus reflexiones previas sobre temas en él abordados, como el de la metáfora,¹¹⁷ amén de los ya referidos sobre el valor de las imágenes y lo visual.

46, nota 2, donde sopesa el elevado número de referencias a este santo dentro de la obra tomista. No obstante, ello no justifica que tales ideas hayan pasado únicamente a él por ese tamiz.

¹¹⁶ A raíz de la cuarta cruzada (1199-1204) y dentro de su última década de vida le fue asignada a Moerbeke la sede episcopal de Corinto, aunque su labor como traductor de obras aristotélicas data al menos de 1260, en que da a luz su versión de la *Política*.

¹¹⁷ En cuanto a la concepción tomista de la metáfora, ver por ejemplo: *Summa Teologica*, 1 pars., q. 1, art. 9.

Este texto de Averroes sigue la traducción más antigua de la que se tiene noticia a pesar de haberse perdido.¹¹⁸ Ella se atribuye a un cristiano nestoriano conocido como Abu Baschar (o Bishr) Matta (m. 940)¹¹⁹, que la efectúa a partir del siríaco alrededor del 935 d. C. Éste texto es igualmente la fuente que sigue Al Farabi (872- 950) y luego Avicena (980-1030). No obstante la influencia del comentario que Averroes¹²⁰ le dedica puede considerarse incomparable, por la ventaja que le otorga el haberse gestado en un entorno como el español; es decir, europeo, mayormente católico y permeado por una lengua latina. Y es que esto justamente hizo el texto sumamente accesible al centro de traducción que fungió como llave de la recuperación de la obra de Aristóteles para la cristiandad occidental: la llamada escuela de traductores de Toledo. A raíz de su estancia en ella, por ejemplo, los siguientes autores realizan sucesivas traducciones de ese comentario sobre la *Poética* al latín en el s. XIII: Miguel Scoto (1175- ca.1236), Alfredo de Sareshel (ca.1180- 1230) y Hernán Alemán (m. en 1272). Y aunque en seguida, como se acabará de precisar al final de la segunda parte de esta tesis, se produce la primera traducción directa del griego, las traducciones basadas en Averroes continúan produciéndose. La siguiente, por ejemplo, la hace siglos más tarde el médico de Paulo III, Jacob Ben Joseph (o Samuel) Mantino de Tortosa (1490 - 1549).¹²¹

¹¹⁸ Thomas Pathric Huges, *A dictionary of Islam*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 2001.

¹¹⁹ García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., p. 34.

¹²⁰ El comentario de Averroes exagera el sentido ético - pedagógico de la *Poética* e incorpora ideas aristotélicas acerca del arte, extraídas de otras obras. Por ejemplo, explica la configuración mental de la forma artística por la teoría del conocimiento, unida al aprendizaje, según la cual dicha forma consiste en la reelaboración, a través de los sentidos y las facultades psíquicas gobernadas por la razón, de los datos obtenidos de la realidad sensible. Mas por lo que toca al tema de la mimesis en particular, este autor la destaca como base común de las artes visuales y verbales, considerando por ende al poeta como un artesano de la palabra capaz de ofrecer verdades e ideas constructivas para la sociedad. Y concretamente sobre el apartado IV de la *Poética*, que ahora atañe, el comentarista destaca es que la mimesis es fuente de goce en tanto “produce cierta analogía y un reconocimiento de lo más recóndito, es decir, de lo desconocido sobre la base de una similitud con lo ya conocido” José Miguel Puerta Vilchez, “Las ideas estéticas de Al Andalus (I)”, en *Web Islam, Comunidad Virtual*, <http://www.webislam.com/?idt=67> (13/01/2010)

¹²¹ Enrique Sánchez Reyes, “Historia de las ideas estéticas en España hasta fines del siglo XV”, en *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, La biblioteca del Español*, edición digital Alicante 2008, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520822248296868802/029150.pdf?incr=1> (13/01/2010)

Cabe pues suponer que el santo de Aquino tuvo acceso a alguna o a varias de las traducciones recién mencionadas del siglo XIII. Sin embargo lo anterior no implica tomar gran distancia ante Freedberg, puesto que su identificación de Santo Tomás como vehículo de estas ideas ha resultado esclarecedor para esta tesis. Sobre todo porque, como se explicará en los capítulos siguientes, el tomismo no sólo logró conservar una presencia privilegiada a largo de todo el *Renacimiento*, sino que además volvió a ser una pieza clave dentro de la nueva valoración de Aristóteles que tuvo lugar en ese periodo. Un simple vislumbre de ello se puede obtenerse considerando los siguientes datos sobre la influencia de ambos autores en el Concilio de Trento. Por un lado, en la mesa central de esta reunión ecuménica, la *Summa theologiae* figuraba como obra de consulta principal, al lado sólo de los decretos papales;¹²² y apenas unos años después de este enclave, su autor fue proclamado doctor de la Iglesia Católica (en 1567). Por otro, a inicios de dicho concilio, algunos de sus miembros, mayoritariamente de origen español, intentaron formar una academia aristotélica dedicada a depurar los textos de este filósofo estagirita.¹²³ Se trata de un grupo entre los que destacan los ya mencionados Diego Hurtado de Mendoza (1505–1575), quien resulta expulsado pronto, y Juan Páez de Castro, quien lo había acompañado como consejero, pues a la larga ambos llegan ser rechazados en Italia y España por su afabilidad frente al protestantismo.

En cuanto a San Buenaventura, en cambio, su interés en lo visual por su capacidad para conmover y hacer creer difícilmente puede vincularse con el redescubrimiento del tratado aristotélico que aquí interesa. La razón es que, si bien la consolidación del perfil teórico de la orden franciscana se debe justamente a este santo,

¹²² Eloy Ponferrada (dir.), “Tomás de Aquino, Vida”, en *Aquinatis*, Sociedad Tomista Argentina, <http://aquinatis.blogspot.com/2008/05/vida-de-santo-toms-de-aquino.html> (13/01/2001)

¹²³ Mario Méndez Bejarano, *Historia de la Filosofía en España hasta el siglo XX*, cap. XIV: El siglo de oro, II Aristotélicos, Madrid, Renacimiento, 1929. Tómese en cuenta que se trata del mismo momento en que comienza a gestarse la Academia platónica.

su logro se debió en buena medida a que ofreció salida a la pugna entre tomistas y averroístas que desgarraba el aristotelismo dominante, volcándose hacia San Agustín y el neoplatonismo. Así, aunque en esa pugna finalmente San Buenaventura se sitúa al lado de Santo Tomás, en la medida en que también él se opone a Siger de Brabante (1240- 1284), su orientación hacia el platonismo hace que en todo caso su perspectiva haya contribuido a abonar más bien el entusiasmo renacentista por el platonismo.

De cualquier modo la misma postura aristotélica ante las imágenes puede considerarse derivada de la platónica, y al hacer referencia a su afirmación indirecta hacia fines de la Edad Media, por un lado, y hacia fines del Renacimiento, por otro, será necesario tener presente la accesibilidad de ambos autores en y entre esos momentos. Como también será importante no perder de vista que, aún si para el tiempo de la Contrarreforma la viabilidad de un acceso directo a las teorías de la representación visual de ambos filósofos griegos se ha abierto, aún en ese periodo la influencia de las ideas relativas a las imágenes que aquí se han puntualizado persistirá tanto por la vía directa de la lectura de Platón y Aristóteles en griego, como por la vía más o menos indirecta de su reformulación a través de Santo Tomás y San Buenaventura. La representación de estos dos autores en *La disputa del sacramento* (1509), de Rafael Sanzio (1483 – 1520), lo ilustra de manera excepcional (imagen 21).

Sin embargo una aportación específica de Buenaventura al respecto precisa mención. Y es que precisamente en él puede observarse el giro hacia un sentido íntimo o de interioridad asociado al auto reconocimiento, y, en ese viraje, la asignación de un lugar privilegiado al artista plástico. Dentro del marco de la peregrinación del alma hacia Dios, de la que persistentemente se ocupa este santo, se otorga a las nociones de ejemplaridad e imitación un puesto y sentido propio que colinda con lo que a largo de

esta tesis hemos dicho sobre ellas y lo enriquece. Conviene pues detentarse un momento en ello.

La gracia y la restitución de la condición humana como imagen de Dios semientan el recorrido que él propone, y una serie de prácticas igualmente sugeridas por Buenaventura implementan el asenso. El primero de tres peldaños o tramos multi divididos que describe corresponde al hallazgo de signos de Dios en el mundo, y comprende una noción de representación en la que lo sensible funge “como ejemplo o, mejor aún, como ejemplificación (*exemplaria vel potius exemplata*).”¹²⁴ El lema que lo resume: “*tamquam per signa ad signata*” (como si por los signos lo significado)¹²⁵ podría considerarse, además, paráfrasis del fragmento último de la sentencia aristotélica citada en los comienzos de este capítulo: “Por eso en efecto disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, *por ejemplo, que este es aquél*”.

En la segunda etapa de la vía sugerida, la iluminativa, tiene lugar la vuelta hacia adentro que mencionamos, en tanto supone el buscar y descubrir la imagen divina en la propia imagen. Puede decirse que el reconocimiento compromete a quien reconoce, haciéndolo trascender el plano meramente cognitivo, para alcanzar el plano auto cognitivo. Y es aquí donde entra la noción de imitación. Aparece como un ejercicio de contemplación enfocado específicamente en Cristo,¹²⁶ y aunque la “imitación de Cristo” como instrucción y noción no es exclusiva del pensamiento de San Buenaventura, su incidencia sobre la teoría y la práctica de las artes plásticas renacentistas es definitiva.

¹²⁴ La expresión: “They are examples, or rather exemplifications [...]” se ha traducido aquí a fin simplemente de dar fluidez a su lectura. Freedberg, *op. cit.*, p. 165.

¹²⁵ San Buenaventura citado por Freedberg, *Ibidem*. La cita aparece traducida al inglés, mas la traduzco aquí al español para fines de claridad. Asimismo, también puede considerarse la posibilidad de un trasfondo platónico. Podría tratarse, en dado caso, del libro VIII de la *República* como trasfondo platónico.

¹²⁶ Juan Martín Velazco, “San Buenaventura (1218-1274): Los caminos de Dios Franciscanos”, directorio santoral franciscano, cit. por “Teología espiritual”, en *Cuadernos de oración*, núm. 167, 1999, pp. 4-11, <http://www.franciscanos.org/santoral/buenaventura.html> (13/01/2010)

(Recuérdese en ese sentido de nuevo el ejemplo del autorretrato de Durero con abrigo guarnecido en piel (imagen 8)). Algo análogo ameritan decir las otras dos prácticas que integran esta vía, abocadas respectivamente a los consejos evangélicos y a María como objetos de meditación y contemplación.¹²⁷

En los capítulos anteriores se habló de la incidencia de la práctica de la imitación de Cristo sobre la *Piedad florentina*, aunque a través de la obra de Kempis. Ahora se puede agregar que igualmente es factible relacionar esta obra con la meditación en los consejos evangélicos, considerando que redundan en ellos advertencias de Jesús a Nicodemo como las que hemos citado: “[...] te aseguro que el que no nace del agua y del Espíritu no puede entrar en el reino de Dios”¹²⁸ y “todos los que hacen lo malo odian la luz, y no se acercan a ella para que no se descubra lo que están haciendo. Pero los que viven conforme a la verdad, se acercan a la luz para que se vea que sus acciones están de acuerdo con la voluntad de Dios.”¹²⁹

Otro tanto puede decirse sobre la contemplación de y la meditación en la Virgen, porque Miguel Ángel presenta justamente a Nicodemo presenciando desde dentro la Piedad, y la Piedad como tipo icónico ilustra, o mejor dicho recrea (pues carece de referente en los evangelios), ante todo, un momento de la pasión de María. Dicho de otro modo, ella aquí el sujeto de la Piedad, y es también con ella y no aún con Cristo con quien Nicodemo alcanza en primera instancia una analogía, porque hace suya su pasión. De la figura de Magdalena, por completar la consideración de los personajes representados por Buonarroti en esta pieza, cabe decir por su parte que juega un papel intermedio entre Nicodemo y la Virgen. Y es que, por un lado, tradicionalmente en la iconografía se le reconoce o atribuye un sufrimiento propio, al que proverbialmente se

¹²⁷ *Ibidem*, p. 4-11.

¹²⁸ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3.3 a 3.6. Fragmento citado más arriba, incluyendo su tradición latina y toscana.

¹²⁹ *Ibidem*, Juan 3-20-21. Fragmento citado más arriba, incluyendo su tradición latina y toscana.

asocian las lágrimas, sin llegar por ello a ser tenido este personaje como sujeto inmediato de piedad. Y por otro, igualmente por tradición tanto icónica como verbal, ella figura como uno de los testigos principales de cuerpo de Cristo tras la crucifixión y, por eso, indirectamente, de la piedad de la madre de Dios. No obstante en este caso el escultor parece haberle dedica menos atención, en términos comparativos, en la medida en que el tallado de su rostro se aprecia como intervención ajena, según dijimos.

De cualquier modo, si esta piedad de Miguel Ángel conlleva los elementos recién mencionados como propios de San Buenaventura, no resulta excepcional por ello. La amplitud del influjo de la noción de representación simbólica de este santo y sus prácticas devocionales sobre las artes plásticas renacentistas descansa en que apuntala la analogía entre artista y Dios en función de la creatividad. Freedberg lo explica en estos términos:

“Puesto que todo lo creado conduce a la mente meditativa hacia Dios, toda pintura de él debe hacerlo también. Pero, al mismo tiempo –implícita en Buenaventura y más explícita en otras parte- la creación divina solo puede vislumbrarse en virtud de su semejanza con la actividad de los artistas; y así las pinturas y esculturas proveen un acceso incluso más directo a su comprensión.”¹³⁰

Ahora bien, la semejanza o proximidad con Dios que en el Concilio de Trento se exalta como objeto de emulación no es la del artista, sino la del santo, como hemos analizado. Al establecer esta distinción conviene observar además que los extremos de la analogía implicada difieren en cada caso; mientras el artista se homologa con la instancia divina como padre, el santo hace lo propio con su concreción en Cristo. Mas la *Piedad florentina* ofrece una síntesis peculiar de estas dos modalidades de asimilación divina a través nuevamente de Nicodemo. Acerca de de la veneración de Nicodemo como santo, cabe sopesar la antigüedad de la reverencia a partir de una obra de San Agustín dedicada a comentar el Evangelio de Juan. En ella da a entender que este personaje bíblico fue honrado de modo semejante, al dar cuenta de que sus restos se consideraban

¹³⁰ Párrafo igualmente traducido arriba a fin de dar fluidez a la lectura. La versión inglesa: “Since all created things lead the meditative mind to God, all pictures of them must do so. But at the same time – implicitly in Bonaventure and quite explicit elsewhere – God’s creating can only be grasped in terms of the simile of the creative activity of the artist; and so pictures and sculptures provide even more direct access to understanding him.” Freedberg, *op. cit.* p. 166.

resguardados en el mismo sepulcro que los del proto mártir, san Esteban.¹³¹ Mas a Nicodemo se le ha atribuido legendariamente habilidad como escultor, en relatos que datan cuando menos del siglo XIII y que circulan aún hoy en Italia y España en particular, asociados sobre todo a determinadas imágenes de bulto de Cristo crucificado. En general se trata de esculturas medievales, románicas o góticas, de extremado patetismo, y suman cuanto menos una decena.¹³² Cabe aquí destacar entre ellas al Cristo de San Pedro de Marchena, en torno al cual se constituye una hermandad en 1556, pero sobre todo el de la Catedral de San Martino, en Lucca, (imagen 22), que bajo el nombre de *Santo Volto* es la más conocida. Y es que tanto la representación del traslado de esta imagen, que data de de 1508-150, como su representación incluso previa en las monedas de la ciudad (imágenes 23 y 24), dan cuenta de la popularidad del culto que se le rendía.

Mas para terminar con Buenaventura y con la enumeración de los estadios del ascenso del alma a Dios por medio de la contemplación falta observar que, a pesar del puesto privilegiado que indirectamente ganan la actividad y la obra plástica en los dos primeros peldaños, el último escalón consiste en la trascendencia de las cosas creadas en general e indirectamente, por ende, en la superación del arte como tal. Y es significativo en ese sentido que también este desenlace se aprecie en la reticencia final de Miguel Ángel hacia la plástica, del que también hemos hablado ya.

Sin embargo, para terminar también con la cuestión de la imitación y con Freedberg, hay aún un aspecto a considerar. Es el énfasis que en el Concilio de Trento se otorga a los mártires en particular, entre los santos en general, como paradigmas a seguir y a representar. Y es que este énfasis supone, a su vez, el realce de la experiencia

¹³¹ San Agustín, *Tractatus*, 120: “Comentario al *Evangelio de Juan*”, citado en “Nicodemo en la literatura cristiana”, *Wikipedia*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Nicodemo> (13/01/2010). En esta misma fuente se llama la atención sobre el hecho de que el mismo filósofo sugiere que la expresión “al principio”, dentro de la frase: “Vino también Nicodemo -aquel que al principio había venido a Jesús de noche”, implica una primera visita a la que deben haber seguido muchas más.

¹³² Otras obras mencionadas en la misma fuente en España son: el Cristo de la Catedral Burgos, con aplicaciones de piel natural y marcadas señas de martirio, y el de la Catedral de San Martín de Orense, con señas semejantes y considerado relicario de un fragmento de la cruz; además del llamado Santísimo Salvador de Valencia y el Balaguer, todos ellos con aplicaciones de cabello natural ; y en Italia: el de Oristano, en Cerdeña; el llamado Santísimo Crucifijo, en Numana, y el de San Doménico, en Ghioggia, de variado tipo. Cfr. Fernando Luque Ruiz, “Los crucificados de Nicodemo, El Cristo de San Pedro de Marchena”, en *Religiosidad popular andaluza*, <http://pasionenandalucia.blogcindario.com/2006/05/00003-los-crucificados-de-nicodemo-el-stmo-cristo-de-san-pedro-de-marchena.html>.

dolorosa o patética. Ahora bien, cómo se mencionó y analizó en el capítulo anterior, esta misma fuente exhorta a los artistas plásticos a despertar sentimientos píos a través de sus obras, sugiriendo la idoneidad de la representación de los mártires para lograrlo. Y, en términos conceptuales, una obra en la que se representa y se transmite una experiencia dolorosa con algún sentido positivo -edificante o formativo, por ejemplo-, se caracteriza como representación patética o sublime.

El análisis e interpretación de la *Piedad florentina* que se ha venido desarrollando ha de tomar ahora esa orientación, con el propósito de ahondar en el sentido de interioridad o intimidad que se ha mencionado un par de veces en este capítulo. Como principales fuentes remotas que se ocupan de este tipo de experiencia se distinguen dos: el *Fedro*, de Platón, y la *Poética*, de Aristóteles, dejando de lado el tratado sobre lo sublime atribuido dudosamente a Longino (c. 213 – 2733), por tratarse de una obra menos antigua y que sólo hasta mediados del siglo quince es vuelta a considerar.¹³³ Por continuidad se explorará aquí sólo la segunda, pues se ha comenzado a mostrar la injerencia de uno de sus conceptos. Pero también por un par de razones más.

En primer lugar porque si bien es frecuente encontrar alusiones a las trazas platónicas entre los estudios en torno en la obra de Miguel Ángel, por su vinculación con la denominada academia platónica florentina, su vinculación con la tradición aristotélica ha sido poco explorada, como se explicará en el siguiente capítulo, a pesar de la incidencia directa e indirectamente de su pensamiento en la re conceptualización del arte y las letras que se efectúa en el Renacimiento. La segunda razón descansa en la forma elegida por Aristóteles para comunicar su pensamiento: expositiva, analítica o a modo de tratado, por llamarla de algún modo. Y es que al desglosar y organizar los

¹³³ Francesco Robortello lo edita en Basilea en 1554 y es importante notar a la par que justamente este autor, como se verá, fue autor de una de las traducciones de la poética más influyentes.

conceptos arbóreamente o en especies y géneros, en contraste con el modo dialógico que caracteriza a Platón, el autor de la *Poética* presenta claramente a la piedad o la compasión (*éleos*) como una modalidad del *pathos*, de modo que facilita la comprensión de la relación entre la noción que constituye a la vez el título y el objeto de la obra de Buonarroti, es decir “*Piedad*”, y el tipo de experiencia que ella representa, o sea un dolor reflexivo.

No obstante, antes de abordar con atención los conceptos aristotélicos de *pathos* y *éleos* conviene precisar si puede considerarse que la *Piedad florentina* tiene connotaciones de martirio y, en dado caso, en qué consisten. Por principio hay que reconocer que Cristo es el modelo del mártir por antonomasia, independientemente de su asociación eventual con los personajes de la tradición grecorromana que en el curso de la historia del arte cristiano han incidido en su representación icónica, como es el caso de Orfeo, Dionisios o de Marsyas.¹³⁴ En ese sentido, el ciclo entero de los momentos de su pasión que integran el *Via crucis* implica o muestra su martirio,¹³⁵ y la *Piedad*, es uno de los motivos finales, aunque propiamente él ya no la padece, por haber muerto ya. Pero a la vez este motivo es parte de la pasión de María, mejor conocida como los dolores de la Virgen. Puede decirse, pues, que este último ciclo corresponde o deriva del anterior,¹³⁶ como también de la profecía que Simeón le comunica a la madre

¹³⁴ En su artículo “The Flaying of Marsyas in the Sistine Chapel a Divine Comedy”, Beat Wyss aborda la relación icónica entre Marsyas y Cristo en el contexto esta obra de Buonarroti. Publicación próxima a salir a la luz como memoria de simposio internacional *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones*, op. cit., 2007.

¹³⁵ Tradicionalmente son catorce, aunque no es totalmente fijo qué momentos abarca y suele añadirse al final la resurrección. Así, el llamado nuevo *Via Crucis* comprende el padecer en el Monte de los Olivos, el arresto, la condena por el Sanedrín, la negación de Pedro, la condena por Pilatos, la flagelación y coronación, la cruz auestas, la ayuda recibida para llevar la cruz, el consuelo ofrecido a las mujeres de Jerusalén, la crucifixión, la promesa al buen ladrón, la agonía ante María, la muerte y el sepulcro; en tanto una versión previa de ese trayecto comenzaba con la condenado a muerte, e incluía la tres caídas, el encuentro de la madre en el camino, la escena de la Verónica, el despojo de sus vestiduras, culminando justamente con el descendido de la cruz y la puesta en brazos de María, que corresponde precisamente a la *Piedad*.

¹³⁶ Los dolores de la Virgen se consideran fundamentalmente siete, aunque no como en el caso de los momentos de la pasión de Cristo su especificidad varía. Para algunos comprenden justamente sólo algunos momentos de la Pasión de su hijo, para otros se ubican a lo largo de la vida de María. En su

de Jesús recién nacido su hijo: “[...] este niño está destinado a hacer que muchos en Israel caigan y muchos se levanten. Será un signo de contradicción que pondrá al descubierto las intenciones de muchos corazones. Pero todo esto va a ser para ti como una espada que te atravesase el alma.”¹³⁷

El motivo tradicional de la piedad consiste en la imagen de María sosteniendo el cadáver de Jesús, aunque el mismo motivo sin la Virgen también existe y se conoce como Cristo de la Piedad.¹³⁸ En Italia este motivo fue representado con especial frecuencia en Venecia, a donde Miguel Ángel viajó poco antes de iniciar su *Piedad florentina*. Y es que en esta ciudad tuvo lugar una escuela conocida como creto – veneciana (ss. XIV-XVII), a raíz de la emigración bizantina. Una imagen representativa de este tipo, que data de fines del siglo XV, sirve como ejemplo al respecto (imagen 25). Aunque, por un lado, la propagación del motivo en el norte de Europa amerita también mención, pudiéndose apreciar por ejemplo en la obra de Simón Marmión (1425 – 1489), (imagen 26). Y, por otro, la representación de los solos instrumentos de la tortura de Cristo¹³⁹ como símbolo de su pasión fue también común. El mismo Buonarroti, como vimos, los incluye en el *Juicio final* reafirmando así la temática del martirio. Mas, sin considerar ahora la figura de Magdalena, el personaje que en la

concepción más frecuente están integrados por la profecía de Simeón, la huida a Egipto, Jesús perdido en el templo, encuentro de María y Jesús en el camino del Calvario, la crucifixión, el descendimiento de la Cruz y el entierro; aunque en otras versiones aparece la piedad en lugar del descendimiento. En buena medida su difusión se debe a la cofradía o Hermandad de los Siete Dolores de María, fundada en Holanda por el secretario de Carlos V, Juan Condenbergh. Estos momentos, además, suelen asociarse a las siete horas canónicas (maitines y laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas) y a los siete gozos o alegrías de la Virgen. Véase Domingo Sánchez- Meza, y Martín Meza, “Los temas de la pasión en la iconografía de la virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, 7, 1991, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0716.html>, el enterramiento (13/03/2010)

¹³⁷ *Biblia en español literario, op. cit.*, Lucas 2, 34-35.

¹³⁸ Ver por ejemplo, el Cristo de Piedad atribuido a Nicolas Tzafouris de la escuela creto-veneciana realizado hacia 1480- 1500 (obra perteneciente a la colección del Petit Palais de Paris).

¹³⁹ Básicamente son la cruz, la lanza, los clavos, la corona de espinas, y aunque a veces figuran además o de modo alterno el látigo y la caña con vinagre. Y es significativo también que ellos, como los momentos del *Via crucis*, se asocien a una fiesta en honor de los instrumentos de la Pasión (Arma Cristiana) que data de la Edad Media. Por otra parte, en el s. XVI, en Roma, por iniciativa San Leopoldo de Porto Mauricio, esta devoción se consolidó. Cfr. Arquidiócesis de Bogotá (2007), “Los símbolos de la Pasión”, en *El catolicismo. Com*, <http://www.elcatolicismo.com.co/?idcategoria=141> (14/01/2010)

Piedad florentina se introduce en esa dualidad -o, si se prefiere, el santo que destaca en esta obra como resultado de un acercamiento al motivo del *Descendimiento de la cruz* o al del *Entierro*- es decir, Nicodemo, también ha sido reconocido como mártir.¹⁴⁰

No es claro, sin embargo, en qué consistió su martirio y, además, a diferencia del tratamiento que por lo general reciben los mártires, consistente en la ilustración o simbolización de su tormento, la figura de Nicodemo no alcanza a ser un motivo de representación tradicional por sí sólo. Resulta pues forzado pretender que Miguel Ángel le haya atribuido explícitamente la connotación de mártir a Nicodemo en su representación y llevar hasta ese punto la coincidencia por adelantado entre esta obra y el apartado del Concilio de Trento sobre las imágenes. Más justo parece, en cambio, reconocer simplemente que la acentuación de la figura de Nicodemo por parte de Buonarroti (aún si hay antecedentes de ella y no es por tanto realmente una invención suya), implica la introducción de un testigo o mediador en la escena. Y que la ponderación de este elemento apunta hacia los ámbitos del drama y la retórica, mediante las instancia del coro y el orador mismo respectivamente, el en los que se inscriben justamente los conceptos aristotélicos de *pathos* y *éleos*. Aunque también es notorio que la figura testimonial se asocia a la práctica de la meditación icónica o contemplación.

Al ofrecer esta obra la imagen esculpida de quien ve la *Piedad* despliega un juego de perspectiva conceptual, como de fuga de espejos, muy distinto al de la mera perspectiva visual, clave de la pintura renacentista. La experiencia piadosa pasa así por tres instancias antes de llegar a nosotros como espectadores, y cada una de esas instancias recoge y enriquece las anteriores. Comenzando por Jesús como objeto, María es su testigo pio por antonomasia. Siguiendo con Nicodemo, él aparece, por un lado, como espectador de la pareja de María y Jesús (o sea de la escena de la *Piedad* como

¹⁴⁰ Según el diccionario hagiográfico de los benedictinos de Ramsgate, Nicodemo “ha sido siempre venerado como un mártir”. Cfr. “Les bénédictins de Ramagate”, en *Dix mille Saint, Dictionnaire hagiographique*, Bélgica, 1991, p. 372.

tema icónico); por otro, como piadoso testigo directo de la muerte de su maestro (o sea, tomando el papel de María). Y, por último, frente a los tres como objeto, nosotros mismo nos vemos invitados o atraídos a participar como contempladores.

Mas al acentuar Buonarroti la proximidad física y emocional de cada una de las dos primeras instancias observadoras al objeto primero de piedad, en lugar de incorporar a un simple espectador o a un actor más en la escena, llama a la última instancia (nosotros en este caso) a mirar de cerca o incluso a admirar hasta el punto en que el contorno o límite entre interioridad de la obra se vuelve borroso, como ocurre de hecho en la compenetración entre los cuerpos dentro de esta obras según se explicó antes. Y esta es justamente la fusión mística o meta del camino referido por Buenaventura. En ella va implícita, además, una especie de disolución de la obra, aunque también una especie de multiplicación o fragmentación de la misma en función de que la multiplicidad de perspectivas forma parte de esta piedad, como acabamos de explicar.

Y si además Buonarroti sobrepuso su autorretrato precisamente en el personaje que mira desde dentro y desde más arriba la obra, resulta que el escultor parece proponernos mirar de una manera en específico. Puede haber una alusión a la piedad divina y paterna pero, en todo caso, su puesto de observación, que son los ojos de Nicodemo, tienden a aparecer como un hueco o espejo disponible para ejercer la vista desde ahí. Hasta cierto punto puede decirse que esta obra pudo entenderse de esa forma en su época, a juzgar por la variación que hace Stephano Maderno (1576 – 1636) dando otros rasgos a Nicodemo (imagen 27). Solo que aquí no puede tratarse de la vanidad o trivialidad lúdica de una invitación a tomar un rostro, un nombre y una postura ajena para posar como otro y ser vistos como él. En términos temporales lo requerido es una visita imaginaria a un momento originario y, sobre todo, la actualización de ese instante.

Su tiempo nos es el del relato acabado, ni el de la fecha en que Miguel Ángel hace la obra; es un tiempo prescrito, pero citado, o es simplemente el periodo de cada lectura, incluida esta. Es pues una obra inconclusa y dramática también en el sentido de su apertura sin término a la representación en alguna conciencia como escenario y en el sentido del desdoble del espectador en otro u otros espectadores. Y, por ende, en términos espaciales, su ubicación es la interioridad. Implica ante todo visualizarse y sentirse a uno mismo al lado y adentro de lo mirado o admirado y, al mismo tiempo, ver al objeto admirado o mirado dentro de uno.

Esta obra encaja así con la meditación empática a la que Freedberg se refiere, en la medida en que presenta cada uno de los “ingredientes” que él mismo le atribuye. Estos son: descripción de eventos y lugares en términos de vivencias reales o fácilmente imaginables; construcción de la escena por etapas e intensificación deliberada, también por etapas, de lo emotivo; proximidad empática; exaltación de la imaginación plástica e intimidad con lo divino.¹⁴¹ Pues además el mismo autor explica que la meditación empática se centra fundamentalmente en los episodios patéticos de la vida de Cristo y de su madre, y que, por tanto, no apela por igual a todo tipo de emociones, sino fundamentalmente a afecciones o sentimientos con una cierta carga negativas. Sin embargo en el capítulo que consagra a este tema este historiador del arte no ofrece reflexión alguna sobre las causas de esta parcialidad o unilateralidad de la práctica. Enlistando los sentimientos que le conciernen, a saber: tristeza, compunción, mortificación y horror ante la severidad de la pena, el dolor y la tortura,¹⁴² agrega simplemente que a estas afecciones nos encontramos más inclinados,¹⁴³ y que el fruto

¹⁴¹ Freedberg, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴² En el idioma original: “sorrow, compunction, mortification, and horror at the grimness of hurt, pain and torture.” *Ibidem*, p. 170.

¹⁴³ “[...] those emotions to which we most easily incline [...]” *Ibidem*, p. 170.

fundamental de la representación de imágenes dolorosas según esta tradición meditativa es la compasión.¹⁴⁴

Procurando así encontrar lo que en ese autor se echa de menos, es decir el sustento tanto de esa inclinación de signo negativo de la sensibilidad, como de su manejo, los capítulos subsiguientes de este estudio se concentran en un punto de confluencia de la *Poética* y la *Retórica* aristotélicas: los conceptos de *éleos* y *pathos* precisamente.

¹⁴⁴ “We attain compassion when we concentrate on images of Christ and his saints and of their suffering. This is the view that underlies the whole tradition of empathic meditation”. *Ibidem*, p. 164.

II La recepción de la *Poética* en el entorno de Buonarroti

II.1 Breve ejercicio de historiografía en torno a la obra de Miguel Ángel

a) La acentuación del platonismo en los estudio sobre de Miguel Ángel y la brecha de Gombrich hacia su enfoque aristotélico.

Al abordar la *Piedad florentina* en la primera parte esta tesis se tomaron por base algunos decretos del Concilio de Trento, teniendo en cuenta que el periodo en que Miguel Ángel trabajó en esa obra coincide con la primera etapa de ese evento,¹⁴⁵ y que la polémica desarrollada al final de él, en torno a la función de las imágenes sagradas, se insinuaba ya en la críticas que recibió el artista por su manera de representar el *Juicio final*. Al abordar precisamente la relación entre esa *Piedad* y el apartado tridentino relativo a las reliquias y a la representación icónica de lo sacro, en el capítulo previo a éste (I.3), se dedicó especial atención al tema de la santidad en relación con las nociones de ejemplaridad e imitación. Se propuso entonces que, al lado de la sustentación explícita de la postura sobre la plástica enarbolada en Trento en el segundo Concilio de Nicea, puede reconocerse como respaldo remoto de la misma un fragmento del capítulo cuarto de la *Poética* de Aristóteles. Para fundamentar esta propuesta se mencionaron algunos datos clave sobre la recepción de esa obra aristotélica en esa época. No obstante la proposición recibirá una fundamentación más amplia en esta segunda parte de la tesis, abocada justamente a explicar ese proceso de recepción en general y en relación con la *Piedad florentina* en particular.

Aún sí, puesto que el objeto de esta investigación es ante todo dicha *Piedad*, antes de proceder a explicar ese proceso es pertinente evidenciar el valor inherente a esa

¹⁴⁵ Tras su apertura en 1545 se prolonga por poco más de un año sus sesiones, luego se suspenden hasta 1549, y re inauguran en 1551 con Julio III. Pronto, no obstante, fue nuevamente aplazado, logrando continuidad sólo hasta 1562, bajo Pío IV, para culminar definitivamente en 1563.

labor. De ahí que, a manera de preámbulo a esta segunda parte, se hará patente que la preponderancia de un enfoque platónico en los abundantes estudios sobre Miguel Ángel realizados hacia mediados del siglo veinte ha implicado un descuido de la incidencia del aristotelismo en ese autor y en los artistas de su tiempo y su de contexto, persistiendo hasta nuestros días.

El reconocimiento de la obra de Miguel Ángel por sus contemporáneos se inscribe en una perspectiva centrada en la individualidad de los artistas, por un lado,¹⁴⁶ y en su inscripción en una especie de secuencia progresiva en la que justamente este artista es situado en una especie de cima. Vasari es el principal responsable de ello y marca una pauta que persistirá hasta el siglo XVIII. Bajo una nueva ola de entusiasmo por la antigüedad clásica, que se suscita a partir de dicho siglo a raíz de una serie de descubrimientos arqueológicos y que entronca con el neoclasicismo, esa perspectiva es cuestionada de fondo.

Ella es primero atacada por el autor que mayor influencia ejerció dentro de esta etapa: Joachim Winckelmann (1717 -1768), en favor de un énfasis en el punto de vista del espectador instruido y de una vinculación entre las mutaciones estilísticas y la historia social. La impronta de éste autor sobre los estudios posteriores entorno al periodo que a esta tesis atañe y en torno a la temática del *pathos* o la bella representación del dolor y la muerte es patente en obras como *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt¹⁴⁷ (1818 - 1897), y en las reflexiones de G. E. Lessing (1729 – 1781) y J. W. Goethe (1749 – 1832) en torno al Laoconte.¹⁴⁸ Otra crítica significativa a la perspectiva de Vasari, a favor esta vez de un enfoque

¹⁴⁶ La valoración de la figura social del artista inicia con Filippo Villani, concretamente en *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus*, (1400).

¹⁴⁷ Jacob Burkhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Nueva York, Random House, 1954.

¹⁴⁸ Respectivamente *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766), y *Sobre Laocoonte* (1798). (El primero, junto con *Lettre sur l'Antiquité y Comment les anciens représentaient la mort*, fue publicado en París (Hermann, 1990). El segundo, a su vez, se encuentra compilado y traducido al español en: J. W. Goethe *Escritos de Arte*, Madrid, Síntesis, 1999).

nacionalista, es esgrimida por otro especialista en el Renacimiento y discípulo del mismo Burckhardt: Hendrich Wölfflin (1864 – 1945). Una más, igualmente importante, es esgrimida desde la llamada escuela de Vienna, por Ernst Gombrich (1909 - 2001), a la luz de la crisis de la representación naturalista o realista.¹⁴⁹

Ahora bien, la perspectiva platónica sobre Miguel Ángel se consolida como línea de investigación en la generación de este último autor, siguiendo una dirección trazada por Ernst Cassirer (1874 – 1945). La inclinación hacia esta temática por parte de ese filósofo se hace patente desde 1918, a través de su labor como editor de la obra *Imágenes de la cultura, siglos XIV -XVIII*, de Kazimierz Chłędowski (1843- 1929).¹⁵⁰ Poco después él mismo escribe *Eidos y eidolon, el problema de lo bello del arte en los diálogos de Platón* (1921),¹⁵¹ contando con la colaboración de Erwin Panofsky (1892-1968), y en 1932 enfoca de nuevo uno de sus textos en el platonismo: *El renacimiento platónico en Inglaterra y la escuela de Cambridge*.¹⁵²

Mas es justamente su temprano colaborador, Panofsky, quien desde el campo específico de la historia del arte acoge y despliega esa línea de estudio. Comienza a hacerlo en su obra *Idea. Contribución a la historia del concepto de la teoría del arte antigua* (1924),¹⁵³ y continúa en *Estudios sobre Iconología. Términos humanísticos en el arte del Renacimiento* (1939), hasta convertirse en una especie de paladín de la orientación platónica.¹⁵⁴ Contribuyen luego a la difusión y arraigo de esa orientación autores como Rudolf Wittkower (1901 -1971) y André Chastel (1912 - 1990), mediante

¹⁴⁹ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

¹⁵⁰ *Neapolitanische Kulturbilder, XIV-XVIII Jahrhundert*, Berlin, 1918.

¹⁵¹ *Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Librería cortina, 1968.

¹⁵¹ *Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Librería cortina, 1968.

¹⁵² *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* Leipzig, Teubner, 1932.

¹⁵³ *Idée. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁵⁴ *Studies in Iconology: Hhumanistic themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.

obras como *La alegoría y migración de las formas* (1977)¹⁵⁵ y *Arte y arquitectura en Italia 1600 -1750* (1958),¹⁵⁶ del primero, así como *Marsilio Ficino y el arte* (1954),¹⁵⁷ del segundo.

Y entre las aplicaciones concretas de esa perspectiva platonizante a obras y a autores específicos de la época en cuestión, la referencia a Miguel Ángel comenzó fungiendo como punta de lanza y llegó a convertirse en piedra de toque. Ya el estudio de Panofsky para su habilitación en la recién fundada Universidad de Hamburgo versaba sobre Buonarroti.¹⁵⁸ Data justamente de la época en que participa en *Eidos y Eidolon*, y su contenido se refina para incorporarse bajo el nombre “Miguel Ángel y Durero” en su primer texto publicado a título personal sobre el tema: *Idea*. En este él reconoce además a las aportaciones de Ludwig von Scheffler (1852 -1925), Karl Borinski¹⁵⁹ y Henry Thode (1857 – 1920) y da por sentado que “la visión del mundo que se expresa en las poesías de Miguel Ángel se encuentra esencialmente regida por la metafísica neoplatónica,” añadiendo incluso que tras las investigaciones de estos autores es innecesario todo debate para admitir lo anterior.¹⁶⁰ Le siguen “El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel”, incluidos a su vez en *Estudios en iconología* y una reflexión de sobre la Tumba de Julio II.¹⁶¹ De estos estudios se desprenden y articulan lógicamente como en un una larga reacción en cadena trabajos como el estudio de Rudolf y Margot Wittkower sobre el panegírico a las exequias de Miguel Ángel escrito

¹⁵⁵ *Allegory and the migration of symbols*, London, Thames & Hudson, 1977. La edición española es por Siruela, 2006.

¹⁵⁶ *Art and architecture in Italy: 1600 – 1750*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1958. La edición española es por Cátedra, 2007.

¹⁵⁷ *Marsilio Ficino et l'art*, Ginebra, Droz, 1954, (reed. 1996).

¹⁵⁸ “Erwin Panofsky” en: *Diccionario de Historiadores de Arte*.

<http://www.dictionarofarthistorians.org/panofskye.htm>

¹⁵⁹ Autor de *Die rätzel Michelangelos: Michelangelo und Dante*, Munich, Müller, 1908.

¹⁶⁰ “Erwin Panofsky” en: *Diccionario de Historiadores de Arte*, página web ya citada.

¹⁶¹ *The Art Bulletin*, vol. XIX, 1937, p. 561.

por un contemporáneo suyo, Jacopo Giunta.¹⁶² Muchos de ellos se concentran en la *Capilla Sixtina*, por ejemplo: *El simbolismo religioso de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel* (1953),¹⁶³ de Edgar Wind (1900 -1971), y *La cúpula de Miguel Ángel* (1964), del mismo R. Wittkower.¹⁶⁴

El trabajo más abarcador en la misma línea, reconocido además por el propio Panofsky como obra de “uno de los historiadores de arte más brillantes,”¹⁶⁵ lo constituyen, no obstante, los volúmenes de Charles de Tonlay (1899 – 1981) escritos entre 1943 y 1960.¹⁶⁶ Y la constatación de la trascendencia de la brecha abierta en ese sentido en el ámbito académico anglosajón, y a partir de ahí en el resto del mundo, con un alcance de cuando menos cuatro décadas, proviene de las mismas filas. Como presidente del Departamento de Arte de la Universidad de Pensilvania en los años sesenta, y como autor de varios libros sobre el mismo artista,¹⁶⁷ otro de los discípulos del creador del método iconológico, Frederick Hartt (1914 -1991), califica la interpretación de su maestro sobre Buonarroti como “crucial” y “de enorme influencia.”¹⁶⁸

El sustento de esta perspectiva descansa por supuesto en la relación de Miguel Ángel con la Academia platónica florentina, dado la acogida que le brindó la familia

¹⁶² Jacopo Giunta, *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori ed Architettori*, eds. Rudolf and Margot Wittkower, London, Phaidon Publishers, 1964.

¹⁶³ En versión inglesa *The religious symbolism of Michelangelo the Sistine Ceiling*, New York, Oxford University Press, 2000.

¹⁶⁴ R. Wittkower, *La cupola di San Pietro di Michelangelo*, Firenze, Sansoni, 1964.

¹⁶⁵ “Charles Tonlay” en: *Diccionario de Historiadores de Arte*.

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/tolnayc.htm>

¹⁶⁶ *The final period : Last judgement, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietàs*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

¹⁶⁷ Frederick Hartt, *Michelangelo*, New York, H.N. Abrams, 1965/ *Michel-Ange, toute la sculpture*, Paris, Éd. du Cercle d'art, 1971 ; *Michelangelo's three Pietàs*, London, Thames and Hudson, 1976 / *Le "David" de Michel-Ange le modèle original retrouvé*, Paris, Gallimard, 1988 y *La chapelle Sixtine*, Paris, Éditions Citadelles, 1989.

¹⁶⁸ Cristina Arranz “La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento Neoplatónico del Renacimiento. La teoría de Panofsky y otras alternativas”

<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/451/5/2.%20LA%20OBRA%20ART%20C3%8DSTICA%20DE%20MIGUEL%20C3%81NGEL%20Y%20SU%20RELACI%20C3%93N%20CON%20EL%20MOVIMIENTO%20NEOPLAT%20C3%93NICO%20DEL%20RENACIMIENTO...%20CRISTINA%20ARRANZ.pdf>

Médicis prácticamente desde su infancia. Y en el plano del registro historiográfico se encuentra ya en Condivi un reconocimiento explícito al respecto, en la medida en que él afirma que para sus contemporáneos era algo sabido que lo expresado por Buonarroti a cerca del amor provenía de los diálogos de Platón.¹⁶⁹ No obstante la asimilación de este planteamiento por parte de Panofsky, a través de afirmaciones como la de que tras los estudios de los ya mencionados von Scheffler, Borinski y Thode es innecesario todo debate para reconocer a Platón como el trasfondo fundamental de la perspectiva de Buonarroti en general,¹⁷⁰ implica ya una radicalización o sobrevaloración considerando dos factores.

Uno de estos factores es que, a raíz de su relación con la familia Médicis, Buonarroti no sólo se ve expuesto a la influencia del platonismo, sino también a la influencia del aristotelismo, como se aclarará más adelante. En breve, por ahora, lo anterior puede justificarse aludiendo al hecho de que el preceptor de Lorenzo de Médicis, y hasta cierto punto de Miguel Ángel, Angelo Polizano, pueda reconocerse justamente como aristotélico, y no únicamente como platónico.¹⁷¹ Y de manera icónica esto se refleja además, como es sabido, en la representación de la *Escuela de Atenas* o *Academia platónica* por parte de Rafael (imagen 28). El otro es que, como se vio en capítulos anteriores, en la poesía de este artista se percibe un giro radical precisamente hacia la época en que realiza la *Piedad florentina*. Y que la influencia que en esa época recibe, fundamentalmente a través de su amiga Colonna, lo acerca a al protestantismo en el que otro autor igualmente reconocido como partidario del aristotelismo, Philipp Melanchton (1497 – 1560), es una figura central.

¹⁶⁹ Panofsky, *Idée. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, op. cit., pp. 139 - 153.

¹⁷⁰ *Ibidem*

¹⁷¹ Así lo califica, por ejemplo, Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*. Cambridge/London, Harvar Press, 1983. (Ver en particular cap. II, p. 61 y apéndice B).

De cualquier modo la exposición por parte de Buonarroti a ambas corrientes filosóficas antiguas se aprecia mejor reconociendo al Renacimiento como una época en la que, gracias al interés y al estudio de los humanistas por los autores clásicos romanos y griegos, tiene lugar una relectura tanto de Platón como de Aristóteles; mas cada una de estas relecturas, a pesar de su sincronía, presenta una diferencia significativa en su implementación. Como ha precisarse, la forma en que se implementa la revisión del primero de estos autores puede caracterizarse como abrupta, con respecto al carácter más bien indirecto del conocimiento previo sobre el mismo. El proceso de revisión del segundo, por su parte, guarda un patrón de continuidad tensa y compleja frente a las aproximaciones previas, más o menos directas, a la obra de este otro autor.

En esto último va implícita una pugna entre quienes participan en la revaloración de Aristóteles, que no tiene lugar en cambio en tono a la revaloración de Platón. Sin embargo esta diferencia se torna confusa, pues precisamente la toma de postura ante el renaciente platonismo deviene uno de los criterios de diferenciación o distanciamiento entre los aristotélicos, como también se explicará. Esto mismo, de cualquier modo, da cuenta al menos de que tras el latinismo de los primeros humanistas, y en el marco de la ampliación de miras de las siguientes generaciones hacia las fuentes griegas, solo puede hablarse de la preferencia por alguno de los dos principales filósofos griegos en función esas facciones; no como un fenómeno del periodo en su conjunto.

El peculiar proceso de revisión del pensamiento aristotélico, en su simultánea confrontación y ampliación de la temática escolástica hacia la psicología, la ética y la retórica y la poética (o hacia las humanidades, si se prefiere), que acontece a partir del fin del Medioevo, ha cobrado interés en estudios recientes en el campo de la filosofía.¹⁷²

¹⁷² Son relevantes también en ese sentido las obras de Charles H. Lohr *Latin Aristotle Commentaries: II. Renaissance Authors*, (Florence, Olschki, 1988) y "Metaphysics" en *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed, Charles Schmitt (Cambridge, Cambridge University Press, 1988); al igual

En el campo de la filología, por su parte, la revaloración de Aristóteles fue fundamental desde los orígenes de esta disciplina, o fundacional por lo mismo; y como tal ha pasado a la teoría de arte que se centra en la palabra (teoría literaria o poética, en general, y teoría dramática en específico). De ahí que tarde o temprano, en ambos ámbitos – filosofía y filología-, la atención brindada a la transmisión del pensamiento de Aristóteles haya recibido atención. En el campo de la historia del arte, en cambio, como acabamos de ver, ha primado la atención al redescubrimiento de Platón en los estudios sobre el Renacimiento. El reconocimiento que en este mismo campo se ha otorgado a cierta influencia aristotélica, por parte del mismo Panofsky incluso, se ha circunscrito al Medievo tardío, dada la importancia otorgada a este autor dentro de la escolástica tomista. Y se expresa por ejemplo, con análogo énfasis o radicalidad, en *La arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951). Ahí dice este último autor:¹⁷³

“La apariencia de vida infinitamente mayor - si bien aún no tipo retrato- de las estatuas gótico tardías de Amiens, Estrasburgo y Naumburgo, y la flora y fauna naturales –si bien aún naturalistas- de la ornamentación del alto gótico proclaman la victoria del aristotelismo.”¹⁷⁴

Sin embargo, es un hecho que la escolástica continuó ejerciendo su influjo en el Renacimiento, y que el interés por Aristóteles desbordó en tal periodo el marco de ese sistema filosófico y de transmisión del conocimiento. Como también es un hecho que un enfoque de la relación entre arte y aristotelismo durante el Renacimiento implica un distanciamiento o incluso una oposición con respecto a Panofsky, precisamente por el sesgo platónico de los estudio de este autor sobre el Renacimiento en conjunto y sobre de Miguel Ángel en especial.

De ahí que destacando al mencionado Gombrich, entre otras causas, como un oponente del autor del método iconológico, resulta pertinente aclarar su posición

que la de Heikki Mikkeli: *An Aristotelian Response to Renaissance Humanism: Jacopo Zabarella on the Nature of Arts and Sciences*, Helsinki, Finnish Historical Society, 1992.

¹⁷³ E. Panofsky, Latrobe, Archabbey Press, 1951.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 6.

particular ante ese sesgo. Sobre todo tomando en cuenta que la teoría del arte de este rival deriva de una corriente filosófica más bien empirista, y que en el representante de esa corriente al que él sigue, Karl Popper (1902 - 1994), puede reconocerse por el contrario cierta reticencia ante el platonismo. El interés de ese contrincante de Panofsky por identificar la influencia aristotélica en algunos autores de los extremos del Renacimiento resulta significativo en ese sentido.

Se aprecia en específico en sus reflexiones sobre Lorenzo Ghiberti (1378 - 1455) y sobre las alegorías de Cesare Ripa (1555 - y 1622), incluidos respectivamente en *El legado de Apelles* (1976)¹⁷⁵ y en *Imágenes simbólicas* (1972).¹⁷⁶ En su artículo dedicado a *La virgen de la silla*, de Rafael,¹⁷⁷ su postura es en cambio más ambigua. Ahí se incorporan diversas referencias a Aristóteles, entre las cuales dos provienen de la *Poética*. La primera es mediada por De Piles (*The principles of painting*),¹⁷⁸ la segunda es tomada directamente del tratado aristotélico, aunque se alude a la ruta de su recepción indirecta a través de Cicerón.¹⁷⁹ Dentro de esas referencias, como heredero de Popper, Gombrich tiende a afirmar nociones ligadas al naturalismo, como la de causa y finalidad, manifestando reserva en cambio frente a la aplicación de conceptos provenientes del la *Poética*, como los de mimesis y totalidad orgánica.¹⁸⁰ Y al final del mismo texto se reafirma subrepticamente una perspectiva platónica así:

“E incluso, psicológicamente, el artista tuvo quizá el sentimiento expresado por Schiller: que en alguna parte, en un cielo platónico, la solución que el rastrea está ya prefigurada – de modo que una vez que es hallada ella es inevitable y correcta.”¹⁸¹

¹⁷⁵ *The heritage of Apelles*, en *Gombrich on the Renaissance*, vol. 3, London, Phaidon, 1985, en particular el capítulo “From the revival of letters to the reform of the arts: Nicolò Niccoli and Filippo Brunelleschi”, pp. 93 – 110.

¹⁷⁶ *Symbolic images*, en *Gombrich on the Renaissance*, op. cit., vol. 2, en particular el capítulo, “Ripa and the Aristotelian Tradition”, pp. 139 - 145.

¹⁷⁷ ¹⁷⁷ *Norm and Form*, en *Gombrich on the Renaissance*, op. cit., vol. 1, en particular el capítulo “Rafael’s *Madonna della Sedia*”, pp. 64-80.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 75.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 71 y p. 75.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 77.

De este modo su distancia frente al enfoque platónico del arte renacentista instaurado por Panofsky no es definitiva, sino en todo caso compensatoria. Pues además, dentro de la producción de este historiador del arte austriaco, se encuentran también reflexiones sobre el paralelismo de las tendencias filosóficas en cuestión, como la titulada justamente “La confluencia de tradiciones”,¹⁸² a la par que escritos en los que abiertamente se persiste y se da continuidad a la vertiente platónica del oponente. Es el caso de un escrito suyo dedicados a Sandro Boticelli (1445-1510),¹⁸³ y de otro sobre Christoforo Giarda (1595 – 1649) y sus predecesores.¹⁸⁴ E incluso incluye esa producción una consideración global sobre el interés por el platonismo a partir del siglo diecinueve, en una trayectoria que abarca desde Georg Friedrich Creuzer (1771 – 1858) hasta Carl Gustav Jung (1875 – 1961),¹⁸⁵ y que contribuye más bien a ubicar una inclinación de este tipo en Cassirer y Panofsky.

De cualquier modo todo lo anterior vinculado con Gombrich no atañe directamente a Buonarroti. Y aunque en el artículo que destina exclusivamente a una obra de este autor: “Dibujo de Miguel Ángel en el museo Británico,”¹⁸⁶ como en su somera referencia a él en su compendio *Historia del arte* (1950),¹⁸⁷ omite toda referencia a la tradiciones filosóficas mencionadas, da pie a nuevos enfoques, como se señalará más adelante, y deja abierta la puerta a ulteriores estudios sobre la posible incidencia de la filosofía aristotélica, al lado de platónica, en la obra del escultor que

¹⁸² *Icones Symbolicae* en Gombrich *on the Renaissance, op. cit.*, cap. 4: “The confluence of traditions”, pp. 160-170.

¹⁸³ *Ibidem* en particular “Botticelli’s Mythologies: A study in neo-platonic symbolism of his circle”, pp. 31 a 82.

¹⁸⁴ *Ibidem*, cap. 3, pp. 145 160. (Cita tomada a su vez de: Christophoro Giardia, *Bibliothecae icones Alexandrinae symbolicae*; notas introductorias de Stephen Orgel, New York, Garland, 1979).

¹⁸⁵ *Ibid*, cap. 6, “ The revival of neo-platonism from Creuzer to Jung.”

¹⁸⁶ *Ibid*, vol. 3: *New light on old Masters* “Michelangelos’s cartoon in the British Museum”, pp. 171 a 178.

¹⁸⁷ Ernst, Gombrich, *Histoire de l’art*, Paris, Flammarion, 1982.

aquí interesa. Lo hace de una manera general al referirse a la confluencia de tradiciones alrededor del Renacimiento cuando dice:

“[...] yo no he negado a los otros totalmente en el ensayo original que dedica algunas palabras tanto a la concepción aristotélica de la imagen didáctica como al impacto continuo de la mitología en el arte; debe ser posible, no obstante, ofrecer una mejor comprensión de las corrientes de pensamiento en interacción y conflicto de modo que pueda ser demostrado que han influenciado las ideas sobre el simbolismo hasta el día de hoy.”¹⁸⁸

b) Las modalidades de los estudios sobre Miguel Ángel de fines del siglo XX a la actualidad y la brecha reafirmada por Summers.

Al lado de las investigaciones de ese par de historiadores de arte en pugna, o antecediéndolas por poco, se sitúan otro tipo de estudios sobre el Renacimiento, como los de corte psicoanalítico, los de tipo marxista, y los que se derivan de la llamada escuela de los Anales. Sin ser ello parte del objeto de esta tesis cabe mencionar simplemente algunos que destacan, puesto que ocasionalmente interactúan con aquellas investigaciones o se reflejan en los estudios más recientes sobre Miguel Ángel.

Entre las aproximaciones de corte psicoanalítico cabe remontarse a la obra del propio Sigmund Freud, en tanto dedica un breve texto justamente al *Moisés* de Buonarroti,¹⁸⁹ y ubicar en su estela la obra de Leo Steinberg sobre la sexualidad de Cristo en el arte renacentista,¹⁹⁰ como antecedente del libro que dedica a una obra de Miguel Ángel.

Entre las vinculadas con el marxismo resaltan a su vez la de Friedrich Antal (1887 – 1954) sobre la pintura florentina,¹⁹¹ la de Pierre Francastel (1900 -1970) sobre

¹⁸⁸ “[...] I had not wholly neglected the others in the original essay which devotes a few word both to the Aristotelian conception of the didactic image and the continued impact of mythology on art; it should be possible, however, to present at better understanding of the conflicting and interacting currents of thought that can be sown to have influenced ideas about symbolism down to present day.” *Icones Symbolicae*, en *Gombrich on the Renaissance*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁹ Sigmund Freud, *Writings on art and literature*, Stanford, Stanford University press, 1997.

¹⁹⁰ L. Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del renacimiento y en el olvido moderno*, *op.cit.*

¹⁹¹ F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power*, London, Paul, 1947. La edición española es por Madrid, Alianza, 1989.

la noción de espacio en el siglo XV,¹⁹² y las de Carlo Argan (1909 – 1992) sobre diversos artistas y arquitectos de la época, como su estudio *Miguel Ángel arquitecto* (1964) justamente.¹⁹³ Y entre los estudios derivados de la llamada escuela de los Anales figuran el de Lucien Febvre sobre *Martín Lutero* (1928),¹⁹⁴ uno de los primeros en esta línea, y el de Fernand Braudel (1902 – 1985), *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1949), uno de los más representativos de la misma.¹⁹⁵

Del mismo modo y con mayor razón es pertinente ofrecer un breve recuento de los estudios más recientes enfocados específicamente en la obra de Miguel Ángel, identificando entonces hasta qué punto la posibilidad que Gombrich deja entre abierta, de determinar la posible incidencia de la filosofía aristotélica sobre ellos, ha sido atendida y, en consecuencia, el puesto en que puede ubicarse la presente investigación.

Frente a una cierta tendencia en los estudios de mediados del siglo veinte a abordar a este artista a partir de sus diversos géneros de creación,¹⁹⁶ o periodos,¹⁹⁷ los estudios más recientes pueden ubicarse dentro de las siguientes categorías. En primer lugar, por su abundancia, los estudios sobre la recepción, que ameritan una subdivisión más minuciosa, como se indicará. Incluyen pues:

a) Obras enfocadas en la recepción por parte de discípulos o seguidores, con trabajos como *Sculpture of Vincenzo Danti: a study in the influence of Michelangelo and the*

¹⁹² P. Francastel, *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

¹⁹³ C. Argan, *Michel-Ange architecte*, Paris, Gallimard- Electa, 1991.

¹⁹⁴ L. Febvre, *Un destin: Martin Luther*, Paris, Rieder, 1928. La versión española por México, FCE, 1975.

¹⁹⁵ F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1966. La versión española por México, FCE, 1976.

¹⁹⁶ Con obras sobre un conjunto de su pintura, como la de Enzo Carli, *Tutta la pittura di Michelangelo a Milano*, Rizzoli, 1951; de su arquitectura como la de Armando Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953; de su escultura como la de Franco Russoli, *Tutta la scultura di Michelangelo*, Milano, Rizzoli, 1953; o de sus retratos como la de Paul Gareaulty, *Les portraits de Michel-Ange avec vingt portraits de Michel-Ange dont dix inédits ou peu connus et un tableau phylogénétique des portraits*, Paris, Fontemoing et Cie, 1913.

¹⁹⁷ Con obras sobre sus periodos extremos, como los volúmenes de Alessandro Parronchi *Opere giovanili di Michelangelo*, 6 vols., Firenze, Olschki, 1968-2003 ; o el de Leo Steimberg, *Michelangelo's last paintings: the Conversation of St. Peter in the Cappella Paolina Vatican Palace*, London, Phaidon, 1975.

ideals of the Maniera (1979),¹⁹⁸ *Sweetness and strength the reception of Michelangelo in late Victorian England* (1998),¹⁹⁹ o más recientemente, *Michel-Ange, élèves et copistes*, (2003).²⁰⁰ Junto a ellos, además, cabe mencionar también el estudio de Alexander Pierring sobre la certeza en la atribución de dibujos a este artista.²⁰¹

b) Escritos relativos a las reacciones de sus contemporáneos (críticos, rivales, colegas, etcétera), como *Michelangelo's Last Judgment the Renaissance response* (1988)²⁰² y *Reaction to The master Michelangelo's effect on art and artista in the sixteenth century* (2003).²⁰³

c) Reflexiones centradas en sus relaciones afectivas o que colindan con los estudios de género. Entre ellas cabe destacar ahora, en relación con la temática de esta tesis, los vinculados con Colonna y la influencia que de ella recibió. Por ejemplo las de autoras Sylvia Ferino-Pagden (1997)²⁰⁴ y Ragionieri Pina (2005),²⁰⁵ que constituyen catálogos de exposición, y las de Raffaella Mollaretti (1990)²⁰⁶ y Antonio Forcellino (2002).²⁰⁷ Aunque también cabe mencionar las relativas a Tommaso Cavalieri y a Danielle de Volterra, respectivamente escritas por Christoph Frommel (1979)²⁰⁸ y Vittoria Romani (2003).²⁰⁹

¹⁹⁸ David Summers, *Sculpture of Vincenzo Danti: a study in the influence of Michelangelo and the ideals of the Maniera*, New York, Garland, 1979.

¹⁹⁹ Johansen Lene Ostermark, *Sweetness and strength the reception of Michelangelo in late Victorian England*, Aldershot, Ashgate, 1998.

²⁰⁰ Catálogo de exposición, Paul Joannides (ed.), Paris, Ed. des Musées Nationaux, 2003.

²⁰¹ A. Pierring, *Michelangelo's drawings the science of attribution*, New Haven, Yale University Press, 1991.

²⁰² Ann Barnes, *Michelangelo's Last Judgment the Renaissance response*, Berkeley, University of California Press, 1988.

²⁰³ Ames-Lewis Francis, *Reaction to The master Michelangelo's effect on art and artista in the sixteenth century*, Bulington, Ashgate, 2003.

²⁰⁴ Sylvia Ferino-Pagden, *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos exposition*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25. Februar-25. Mai, 1997.

²⁰⁵ R. Pina Vittoria *Colonna e Michelangelo*, Catalogue d'exposition, Firenze, Mandragora, 2005.

²⁰⁶ R. Mollaretti *Vittoria Colonna e Michelangelo nel V centenario della sua nascita, 1490-1990*, Firenze, Firenze Libri, 1990.

²⁰⁷ A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002.

²⁰⁸ C. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri mit der Übertragung von Francesco Diacetos "Panegirico all'amore"*, Amsterdam, Castrum Peregrini Presse, 1979.

²⁰⁹ V. Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2003.

En segundo lugar, estudios enfocados en un tema o en una obra, destacando entre ellos los vinculados con la piedad en función de la temática de esta tesis. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, los de Enrico Guidoni, Jack Wasserman y María Teresa Fiorio, dedicados respectivamente a las piedades de *San Pedro, florentina* y *Rondanini*,²¹⁰ o la de Antonio Paolucci que se refiere a las tres.²¹¹ Y al margen de la temática de esta tesis cabe mencionar los relativos al cuerpo, como *Michelangelo and the reinvention of the human body*, de James Hall,²¹² o a la materialidad, como *Carrara: Michelangelo e il marmo* de Luigi Ficacci.²¹³

En tercer lugar enfoques de tipo psicoanalítico, como el de Robert Liebert,²¹⁴ o que incorporan algunos aspectos relacionados con esta disciplina, como el de Leo Steinberg ya mencionado y que a su vez fue retomado por Loren Partridge en su obra sobre la restauración de *Juicio final* (1997),²¹⁵ o como el ensayo de Gombrich sobre un dibujo de este artista, también ya mencionado.

En cuarto lugar, estudios de carácter técnico-formal, como el del Instituto Superior de Arte sacro beato Angélico (de 1987),²¹⁶ pero sobre todo el proyecto de tecnología visual denominado “Pietà Project”, dirigido por Wasserman y respaldado por IBM. Incluye éste en la producción de un modelo digital de la *Piedad florentina* que permite visualizar, proyectar y fotografiar virtualmente la obra desde cualquier ángulo, además de realizar automáticamente mediciones de dos puntos cualesquiera de la escultura, desmabrar las partes para facilitar el estudio de los fragmentos, iluminar

²¹⁰E. Guidoni, *La Pietà di San Pietro*, Roma, Diagonale, 2000; J. Wasserman, *Michelangelo's Florence Pietà, op. cit.*, y M. T. Fiorio, *La Pietà Rondanini*, Milan, Electa, 2004.

²¹¹A. Paolucci, *Michelangelo, le Pietà*, Milano, Skira, 1997.

²¹²J. Hall, *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London, Chatto and Windus, 2005.

²¹³L. Ficacci, *Carrara: Michelangelo e il marmo*, Milano, Motta, 2008. Esta temática es también el marco del catálogo *Michelangelo: la vida dell'uomo a la materia*, Milano, Leonardo arte, 2000.

²¹⁴R. Liebert, *Michelangelo, a psychoanalytic study of his life and images*, New Haven, Yale University Press, 1983.

²¹⁵L. Partridge, *Michelangelo, the Last Judgment: a glorious restoration*, texts by Fabrizio Mancinelli Gianluigi Colalucci, New York, Harry N. Abrams, 1997.

²¹⁶*Il problema della capella Sistina ripulitura degli affreschi di Michelangelo Tornata Accademia del 19 febbraio 1987 in collaborazione la "Fondazione R.M. Memmo"*, Roma, Istituto Superiore di Arte Sacra Beato Angélico, 1987.

artificialmente diversas zonas para observar las concavidades y relieves, trasladar y ubicar virtualmente la obra en diversos espacios, entre otras posibilidades (imagen 29).²¹⁷ Y en buena medida los primeros frutos de esta herramienta se reflejan en la obra ya mencionada del mismo Wasserman sobre esta *Piedad*.

En quito lugar estudios sobre la inscripción o pertenencia de la obra a un entorno determinado, ya sea meramente en términos de espacio y de funcionalidad o en términos ideológicos. Es digno de mención el artículo de Timothy Verdon, múltiples veces citado en la primera parte de esta tesis, sobre la concepción de la *Piedad florentina* como parte de un altar, como también la tesis de Alexander Nagel con una temática coincidente,²¹⁸ o bien el de María Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali" religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*.²¹⁹

En estos estudios la vinculación de Buonarroti con el platonismo ha dejado de ocupar un puesto central, como algo en buena medida ya asentado. Y este desplazamiento ha desviado a la vez la atención de su posible relación con el aristotelismo. El trabajo de David Summers titulado *Miguel Ángel y el lenguaje del arte*²²⁰ constituye una excepción en ese sentido y puede considerarse que este autor sigue a Gombrich en su apuntar al aristotelismo precisado al final del inciso anterior (2,1a). Sin negar por supuesto reconocimiento a los rasgos platónicos en la obra de Buonarroti, la obra de este autor implica un reajuste en el énfasis que se les ha dado. Y es precisamente en ese ajuste que se introduce, como punto nítido de apoyo o de viraje, la identificación de rasgos aristotélicos.

²¹⁷ Una presentación del mismo se encuentra en línea en http://www.research.ibm.com/pieta/pieta_overview.htm

²¹⁸ A. Nagel, *Michelangelo, Raphael and the altarpiece tradition*, Univ. Microfilms International, Ann Arbor, 1993.

²¹⁹ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali" religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.

²²⁰ D. Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981.

Merece atención en ello el hecho de que para fundamentar esta introducción Summers encuentra una postura análoga en un contemporáneo de Miguel Ángel. Se trata de Benedetto Varchi (1503 – 1565), uno de sus abiertos admiradores y amigo, a juzgar por su mutua correspondencia, que estuvo a cargo de la oración fúnebre en las exequias del artista florentino.²²¹ Así, en relación con un poema de Buonarroti, él escribió: “[...] todas las composiciones de Miguel Ángel están llenas de amor socrático y conceptos platónicos [...] él es el nuevo Apolo y el nuevo Apeles, y el no dijo palabras sino cosas, tomadas no solamente de Platón, sino de Aristóteles.”²²² Sin embargo los conceptos aristotélicos aludidos a lo largo del capítulo en el que se incluye dicha cita pertenecen básicamente al ámbito de la metafísica. Se trata por ejemplo de binomios como los de forma y materia, o de nociones como la de potencia. Y si se considera el contenido de *Miguel Ángel y el lenguaje del arte* en general puede observarse, en lo relativo a los conceptos aristotélicos aludidos, que además de pertenecer una buena porción de ellos al mismo ámbito metafísico, hay también una parte considerable que atañen al campo de la psicología, como el de fantasía, y muchos otros al de la naturaleza, como los de experiencia, percepción, locomoción o movimiento en general.

Ahora bien, considerando que este tipo de conceptos provienen de las áreas de la filosofía aristotélica priorizadas por la escolástica medieval tardía, y que, en cambio, la alusión a conceptos clave de la *Poética*, como el de imitación, se vuelve algo típico a partir del final del Renacimiento, cabe echar de menos en la obra de Summers un tratamiento igualmente amplio de los aspectos del aristotelismo más nuevos para ese momento. De cualquier modo, pese a su carácter excepcional dentro del texto de Summers que nos ocupa, la referencia a la *Poética* que cito en el siguiente párrafo puede

²²¹ Giovanni Papini dedica uno de los capítulos de su obra, *De Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, Madrid, Aguilar, 1968, a la relación entre Varchi y Buonarroti.

²²² D. Summers, *Michelangelo and the language of art*, op. cit., p. 206.

apreciarse como una insistencia dentro de la mencionada brecha apuntada por Gombrich.

En relación con un seguidor del Buonarroti, tanto en su desempeño como artista como en su formación intelectual, Vincenzo Danti (1530 – 1576), Summers alude a una doble actitud de Miguel Ángel ante el retrato; es decir, su rechazo a él, por un lado, y su ocasional práctica del mismo, por otro.²²³ Y afirmando una distinción entre imitación y retrato en la obra de ambos escultores, como también el vínculo de Varchi con uno de ellos, el mismo historiador contemporáneo del arte sostiene esto:

“Puesto que Danti pudo haber tenido acceso a las ideas tardías de Miguel Ángel a través de Bendeto Varchi, también es posible que Miguel Ángel haya estado al tanto del libro de Aristóteles al final de su vida. Pero la *Poética* pudo haberse vuelto importante para él mucho antes. Aunque en general el texto aún no era aún conocido, Miguel Ángel se movía en los círculos intelectuales privilegiados, y su mentor Policiano poseía un manuscrito de la *Poética*. El breve tratado aristotélico no sólo debe haber sido de gran interés para el traductor de Homero, sino que también aportó otra visión del carácter de la pintura antigua más elevada, asociando la licencia del poeta y el pintor con el propósitos moral más alto –el hombre y las intenciones de su alma-, como el tema general del arte. La *Poética* de Aristóteles debió haber contribuido significativamente a la visión de la pintura antigua perdida, que tan poderosamente Miguel Ángel procuró igualar y sobrepasar, una visión que se hizo accesible a él como resultado incidental del bagaje del humanista Policiano.”²²⁴

Así, es claro que Summers contribuye a que la brecha mencionada permanezca abierta, aunque no llega a adentrarse en ella. Y es clara también la pertinencia de seguir

²²³ Este contraste es también abordado en la primera parte de esta tesis desde una perspectiva distinta.

²²⁴ “It is also possible, since Danti may have had access to Michelangelo’s later ideas through Benedetto Varchi, that Michelangelo himself became aware of Aristotle’s book late in his life. But the *Poetics* might also have become important for him much earlier. Although the text was not generally known, Michelangelo moved in intellectually privileged circles, and his mentor Poliziano owned a manuscript of the *poetics*. Aristotle’s short treatise would not only have been of the keenest interest to the translator of Homer, but it also provided another glimpse of the character of the loftiest ancient painting, associating the license of the poet and painter with height moral purpose – man and the intentions of his soul- as the whole theme of art. Aristotle’s *Poetics* might thus have added significantly to the vision of lost ancient painting, which Michelangelo sought so mighty to equal and surpass, a vision made available to him as an incidental result of the scholarship of the humanist Poliziano.” D. Summers, *Michelangelo and the language of art*, *op. cit.*, pp. 281-282.

Sobre la posesión de un manuscrito de la *Poética* por parte de Policiano, *cfr.* también: Omert J. Schrier, *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Cosilininus. A bibliography from about 900 till 1996*, Brill, Leiden, 1998, p. 19. La deducción de tal posesión, para precisar, deriva de la lectura inaugural del curso sobre la *Odisea* que Policiano imparte en 1489.

esa ruta. El capítulo siguiente está destinado entonces a mostrar de manera más concreta las circunstancias por las cuales la probabilidad de que Buonarroti haya tenido conocimiento de la *Poética* de Aristóteles para la época en que realiza la *Piedad florentina* es muy elevada.

II.2 El puesto de la *Poética* en el entronque de la tradición bizantina y la retórica clásica.

a) Sobre la imitación de modelos clásicos y la asimilación del énfasis en lo visual

Aunque el concepto de Renacimiento como nombre de un periodo histórico relativamente específico data del siglo diecinueve,²²⁵ esta denominación se deriva, entre otras razones, de la frecuencia con que durante los siglos XV y XVI múltiples autores literarios en Europa e Italia en especial se valieron de la palabra “renacer”, y de términos afines -como resucitar, revivir, retornar, restituir, reencarnar, recimentar e, incluso, reformar-²²⁶ en un sentido programático. Una dirección temporal múltiple se alojaba en este fenómeno, denotando dos impulsos paralelos y en ocasiones tangentes. Por un lado denotaba una aspiración a transformar el futuro próximo mediante la

²²⁵ Acuñado por J. Burckhardt, este concepto ha recibido amplia difusión, pero también revisión desde entonces. Federico Chabod aborda el tema en *Escritos sobre el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 29.

²²⁶ Al respecto, por ejemplo, cabe mencionar el concepto de metempsicosis, normalmente traducido como reencarnación, que Plethon toma de Platón y pone de nuevo en circulación, puesto que por la incidencia de este maestro de Ficino sobre la llamada Academia platónica florentina puede suponerse cierta exposición de Miguel Ángel durante su juventud a la disertación, discusión o, cuando menos, mención de la noción. Del libro en que se deduce que recibió mayor tratamiento, *Nomoi*, sólo se conserva una especie de reseña, cfr. Jorge Gemisto Plethon, *Tratado sobre las leyes. Memoria a Teodoro*, tr. e intr. de Lisi-J. Signes, Madrid, Tecnos, 1995. Y cabe igualmente referir como ejemplo la utilización del término *repastinatio* utilizado por Lorenzo Valla, primer traductor moderno de la *Poética* directamente del griego, como se verá, puesto que se vale de él al proponer una reestructuración, reforma o revisión de los métodos y contenidos de la educación letrada en general, a fin de dar cabida dentro de él a temáticas como las de la retórica y poética. Véase “Proemio al libro segundo de las disputas dialécticas”, en Francesco Adorno, *Oraciones y prefacios (por una renovación de los métodos de estudio)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, s/f. Cesare Vasoli, por otro lado, hace referencia a este tema en su contribución “L’humanisme rhétorique en Italie au XVe siècle”, en Marc Fumaroli (dir.), *Historie de la rhétorique dans l’Europe moderne 1450 – 1950*, Paris, Press Universitaires de France, 1999, p. 47 y nota 1.

reincorporación de antiguas formas éticas y cognitivas grecorromanas en el presente concreto en que se apelaba con insistencia a la familia de términos apenas enlistada. Por otro, un deseo de reencontrar y reflejar los principios del cristianismo, tanto a nivel orgánico dentro de la Iglesia Católica y de las nuevas iglesias cristinas que estaban en gestación, como a nivel del fuero íntimo y de la moral individual. Un atisbo de este deseo inscrito en el ámbito religioso se apreció al inicio de esta tesis al hablar de la referencia común de la *Piedad florentina* y el decreto tridentino sobre la justificación a la noción de renacer (*renacere*) empleada por San Juan.²²⁷ Este capítulo en cambio se referirá al otro sentido de esa familia conceptual.

En el entorno florentino la reiteración de ideas como la de renacimiento, referidas a las costumbres y formas culturales griegas y latinas como acusativo, comienza a ser notoria tanto en el ámbito político como en el artístico entrado el siglo XIV. Entre las alusiones tempranas a términos como el de renacer en el campo de las artes en específico ocupan un lugar eminente las de Boccaccio (1313-21 - 1375) y Filippo Villiani (fines del s. XIV – inicios del XV). El primero usa el término “retornar”, en su idioma natal y a inicios de la década de los cincuentas, atribuyendo a Giotto (1226 – 1337) el mérito de haber hecho lucir de nuevo a la pintura como fiel imitación de la naturaleza.²²⁸ De manera análoga, pero en latín, Filippo recurre a los verbos “revocar”, en el sentido etimológico de apelar de nuevo, y de “restituir”, para calificar respectivamente las aportaciones de Cimabue (v.1240 – v.1302) y del mismo Giotto.²²⁹

²²⁷ El verbo *renacere* utilizado en la traducción latina de la Vulgata, traduce dos vocablos griegos: *gennethe anoten*, de los cuales el segundo no solamente significa “de nuevo”, sino también de lo alto. Cfr. *Clementine Vulgate project*, <http://vulsearch.sourceforge.net/html/Jo.html>, Evangelium secundum Joannem 3; y *The Gospel According to Saint John*, Chapter 3, en “Parallel greek new testament”, *The htlm bible*, [johnhurt.com](http://www.greeknewtestament.com/index.htm), <http://www.greeknewtestament.com/index.htm>

²²⁸ Michael Baxandal, *Giotto and the orators, Humanist Observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition (1350-1450)*, Clarendon Press, Oxford, 1971, p. 74.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 146 y 147. Resulta además significativo que Villiani emplee en este contexto una conjugación del verbo “*revocare*”, porque implicando este verbo la mediación de la palabra hablada en

Sin embargo el reconocimiento de tal labor tonificante en el campo de la plástica en particular es deudora de una empresa equivalente en el campo de la literatura: la recuperación del interés por acceder a las principales fuentes clásicas en sus idiomas originales. En particular ese reconocimiento debe su generalización, si no es que hasta su origen, al ímpetu de conocer en especial, entre esas fuentes, las relativas justamente al arte del lenguaje.

En este campo la relectura de los antiguos autores latinos no sólo es el punto de partida por que el latín guardaba aún su autoridad entre las lenguas vulgares o romances. Lo es también porque el reconocimiento de esas lenguas romances maduraba,²³⁰ mientras la filología como disciplina rigurosa comienza a desplegarse, implicando ambos procesos por distinta vía una especie de revisión de la herencia latina. Y en esa coyuntura la vuelta a la obra de dos autores en particular resultó axial: Marco Tulio Cicerón (106 – 43 a. C.), en primer lugar, y Marco Fabio Quintiliano (39 -95 d. C.) en seguida.

Entre 1415 y 1417, en su misión como secretario del papa Eugenio IV (1431 – 1479) en el Concilio de Constanza (1414-1418), Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380 - 1459) encuentra y da a conocer unos quince manuscritos de Cicerón, como el denominado *Brutus*, que recoge la historia de la elocuencia griega y romana, y los doce libros que constituyen la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Y aunque al menos la renovación del interés por el primero se remonta hasta mediados del siglo XIV, por el mérito de Petrarca (1304 -1374), ese hallazgo de Poggio ensancha

particular, apunta de paso a la labor original del orador, (igualmente clara en el vocablo “*orare*”), independientemente de que los nuevos *oradores* del Renacimiento cultivaron más el discurso escrito que el discurrir en vivo. La renovación de su interés por el género dialógico, debido en buena medida a la difusión de la obra de Platón, es también significativa en ese sentido.

²³⁰ Ello es patente, por ejemplo en hechos como los siguientes. En 1492 Nebrija escribe la *Gramática de la Lengua Castellana*. Casi un siglo después, en 1583, se funda La Academia de la Crusca en Florencia y la Academia Francesa logra reconocimiento real en 1635.

definitivamente la atracción modélica de estos autores y prepara, al mismo tiempo, su ulterior confrontación en el mismo sentido paradigmático.²³¹

Ahora bien, dentro de este entusiasmo por la asimilación de la retórica latina se puede reconocer tanto el interés por la comunicación en vivo como por la estructuración de los discursos bajo formas estilísticas. Asumiéndose a sí mismos como oradores o *rétores*, los primeros humanistas se inspiran en esos dos autores en particular en su ejercicio público y político como cancilleres y notarios.²³² Y paralelamente ellos mismos procuran articular reflexivamente en sus propios escritos las habilidades y modalidades lingüísticas que tanto admiraron.

Valerse de abundantes metáforas visuales era típico de los modelos adoptados. En consecuencia, cierto énfasis en lo asequible al ojo fue una de sus herencias. Mas la incorporación de esa afirmación de la visibilidad no se limitó al plano formal, sino que devino parte del contenido discursivo. Y como parte justamente de este último, la temática de la imagen, de la representación visual y de las artes plásticas vino a quedar en la mira de los humanistas.

Pero igualmente es asimilada esta orientación por los humanistas italianos de una aproximación directa a los autores clásicos griegos, gracias a la guía de eminentes inmigrantes bizantinos. En buena medida porque la tradición icónica desplegada en el entorno de la iglesia ortodoxa gozaba de un sólido apoyo teológico, gracias al respaldado en la superviviente tradición hesicasta, como se insistirá poco más adelante.

Son identificables antecedentes de un interés en ese sentido en autores prerrenacentistas como Petrarca, e incluso anteriores como Dante, como puede

²³¹ Jean-Claude Margolin aborda esta temática en “L’apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536)”, en Marc Fumaroli (dir.), *Historie de la rhétorique dans l’Europe moderne 1450 – 1950*, *op. cit.*, pp. 226-242. El papel de Angelo Poliziano en la apertura a la imitación de varios modelos resultará clave, puesto que él subraya el valor que los autores en general lleguen a acuñar un estilo propio, por la vía justamente de la imitación ecléctica, e interviene de modo más o menos directo en la formación de Miguel Ángel a través de la Academia platónica.

²³² Michael Baxandall, *Giotto and the Orators, Humanist Observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition (1350-1450)*, *op. cit.*, p. 1.

apreciarse en la afirmación por parte de ellos de nociones como las de retrato.²³³ Mas la afluencia definitiva y general de esta tradición en el Renacimiento, como cabe recordar, tuvo lugar concretamente por la difusión de la enseñanza de la lengua griega a partir de textos que los propios maestros de esa lengua llevaron consigo al salir de su tierra. La fuente que mediante esa vía resultó más notable es evidentemente Platón. Y es que, a diferencia del grueso de las obras y autores sobre las que retorna la atención en ese momento, el redescubrimiento de sus diálogos sobrevino como un golpe en varios sentidos. En un sentido temporal porque durante la Edad Media los escritos de este filósofo, exceptuando el *Timeo* y el *Fedon*, se conocieron más bien por mediación de autores neoplatónicos, y de San Agustín en particular. En un sentido de extensión porque el suceso implicó un acceso a su obra en conjunto. Y en un sentido de accesibilidad puesto que la primera edición de la traducción al latín de dicha obra en conjunto rebasó los mil ejemplares -hacia 1483- y fue reeditada cinco veces en la subsiguiente mitad de siglo, además de haber sido también publicada en griego en 1513 en Venecia y luego en Basilea en 1534 y 1556 respectivamente.²³⁴

La revaloración de este filósofo se debe particularmente a un par de autores sobre los que se hablará en el siguiente capítulo: Gemisto Plethon (c.1355–c1454) y su discípulo principal, Marsilio Ficino (1433-1499). Y es significativo que este último haya centrado su atención en el *Fedro*,²³⁵ que aborda temas como el de la belleza reflejada específicamente en los rasgos humanos tanto físicos como morales, puesto que esta obra continúa la noción de furor divino que se encuentra también en uno de los

²³³ Tema que desarrollo en “Del retrato al autorretrato en Dante y Petrarca”, artículo próximo a publicarse en *Chôra: Revue annuelle franco-roumaine d'études anciennes et médiévales. Philosophie, théologie, sciences*, núm. 8.

²³⁴ José Martín Ciordia, “La tertulia americana sobre Platón”, *Boletín Electrónico de la Biblioteca Nacional de Maestros*, año 2, núm. 11, octubre 2004, http://www.bnm.me.gov.ar/novedades/boletin_electronicoBNM/boletin_11/extension/platon.htm

²³⁵ Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993.

textos principales de Cabasilas: *La vida en Cristo*.²³⁶ Aunque esta temática no se desarrollará en esta tesis, sino en un proyecto futuro, como se mencionó antes,²³⁷ su simple mención permite entrever la propensión del entorno florentino a un nuevo y complejo empalme o montaje de la tradición cristiana ortodoxa y la filosofía griega a través de conceptos específicos.

Además, de manera paralela a la influencia que ejerció Plethon en el reconocimiento de Platón por vía de su discípulo principal, igualmente ejerció gran influencia otro de los principales eruditos bizantinos que emigran a Italia, Crisoloras, (1350-1415) a través de uno de sus respectivos alumnos más destacado: Guarino Veronese (1370–1460). Reflejo de ello es que tanto el primer editor en griego de las obras conjuntas de Platón, el veneciano Aldo Manucio (c. 1440-1515),²³⁸ como el primer editor de la versión latina en París, Jodocus Badius (1492- 1498), fueron a su vez alumnos de ese discípulo de Crisoloras. Y aunque igualmente se hará referencia a él y a este maestro suyo con más detalle próximamente, conviene precisar de una vez que, contrariamente a lo que se aprecia en Plethon y Ficino, ninguno de ambos manifiesta una inclinación prioritaria hacia Platón.

Sobre otros autores griegos se vuelve simultáneamente la atención, bien que en menor medida. Por ejemplo en Homero, Porfirio o Teofrasto. Sin embargo, retomando algunas observaciones expuestas previamente y que aún habrán de desarrollarse, de manera simultánea tiene lugar una reaproximación a Aristóteles cuya trascendencia o impacto no es inferior al que conciernen al reencuentro con Platón, aunque en este caso

²³⁶ Nicolas Cabasilas, *La vie en Christ*, 2. vols., Paris, Sources Chrétiennes, Les éditions du CERF, 1989, apartados VI, 12 -18: L'amour fou du Christ, pp. 49-55, y VI, 20 – 21: Les mystères nous donnent d'aimer le Christ follement, pp. 55 - 57.

²³⁷ Ver introducción.

²³⁸ Editor de hecho de todo el *corpus* de la literatura griega conocida. Es incierta la fecha de su nacimiento, aunque se considera en general próxima a 1450. Cfr. Gonzáles Potro-Bompiani, *Diccionario Bompiani de autores literarios*, Madrid, Planeta-Agostoni, 1997. Si fuera correcta esa suposición, Manucio tendría que haber sido alumno de Guarino a los diez años aproximadamente (puesto que es supuesto maestro en 1460).

la vuelta al autor haya implicado una compleja continuidad con la escolástica tardo medieval, y una ampliación de la temática hacia las disciplinas ahora llamadas “humanidades”, en lugar de un hallazgo radical.

De ella dan cuenta principalmente, como también ya se dijo, disciplinas centradas en la lengua, como la filología, mientras que la historia del arte ha dado preferencia, desde el temprano siglo XX, a la recepción del platonismo en el estudio de la plástica renacentista en general y de la obra de Miguel Ángel en especial. Y derivando de ese contraste y desequilibrio la necesidad de brindar mayor atención al proceso de relectura de Aristóteles en el Renacimiento mismo, y más puntualmente en el caso de Buonarroti, y de valorar las aportaciones de Summers²³⁹ al respecto (a pesar de su restricción al aristotelismo naturalista y el consiguiente descuido del perfil humanista más novedoso dentro de ese momento histórico) se recurre fundamentalmente en este capítulo a Michael Baxandall.

Este autor se forma justamente en el enclave de la tensión entre Panofsky y Gombrich y se compromete en su primer proyecto de investigación –centrado en el Renacimiento- con el último como mentor.²⁴⁰ Incorpora así, por un lado, el interés por la gestación y el desarrollo de las formas, y se interesa, por otro, por la articulación de las mismas en el tejido conceptual de la época en que se inscriben, proponiendo una perspectiva lingüística desde la que la retórica logra ubicarse como paradigma de la plástica de entonces.

²³⁹ El estudio ya citado de D. Summers, *Michelangelo and the language of art*, *op cit.*

²⁴⁰ Este autor se interesa desde un inicio por el aspecto gestual de la plástica renacentista y, registrando su proyecto doctoral titulado *Mesura en las costumbres del Renacimiento (Restraint in Renaissance Behavior)*, él se compromete con el segundo de ese par de historiadores del arte como discípulo directo, pese a que no lleva formalmente a término su investigación. Elementos para la ubicación más precisa de este autor en el marco de la historiografía contemporánea pueden encontrarse en John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale, Yale University Press, 2008.

Independientemente de la amplitud de su producción sobre el arte del momento histórico que nos atañe,²⁴¹ acude esta tesis a algunos planteamientos generales de su obra *Giotto y los oradores, Los espectadores humanistas de la pintura en Italia y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*,²⁴² en la medida en que dentro de su particular aproximación a la retórica de la época este autor identifica ahí el valor que cobra el binomio percepción visual-representación plástica en función de esa disciplina del lenguaje. No obstante cabe advertir, también en su caso, cierto límite en el apoyo que este autor y esta obra pueden ofrecer a esta investigación, por su enfoque prioritario en la retórica latina.

Este historiador del arte, pues, observa que los clásicos latinos recogen de los griegos cierto énfasis en la visión, y más concretamente en la representación accesible a la mirada (ya sea por la imaginación o por percepción) y sus cualidades.²⁴³ También observa que, al volver la mirada a su producción literaria, los humanistas hacen suyo a su vez ese acento. Y siendo parte de este acento el aprecio de la plasticidad y de las obras plásticas, el mismo autor identifica dos niveles básicos en los que esta nueva clase de autores lo incorpora en sus propios textos, imprimiendo su propio sello. Cabe caracterizarlos respectivamente como conceptual y temático.²⁴⁴ En relación con el primero, Baxandall plantea que los humanistas refrescan su vocabulario trasladando a su discurso en torno al arte plástico una serie de nociones desusadas o inusuales dentro de esta esfera. En relación al otro él precisa la importancia que adquiere la incorporación de un cúmulo de tópicos o “frases hechas”. Conviene aquí detenerse en la consideración de este último.

²⁴¹ Obras fundamentales de Baxandall sobre el arte renacentista son *Words for pictures, seven papers on Renaissance*, New Haven, Yale University, 2003; *Rudolf Agricola and the visual arts*, Berlin, Gebrüder Mann, 1973; y *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

²⁴² *Vid. supra*.

²⁴³ M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, *op. cit.*, capítulo 5.

²⁴⁴ *Ibidem*, capítulos 2 y 3 respectivamente.

Sirva esta pausa, primero, para tener presente que en esa época la aproximación crítica a las fuentes comenzaba a madurar. Por ejemplo, el mismo Baxandall refiere que, para procurar una mejor comprensión de algunos términos del latín clásico carentes de un equivalente exacto en el latín vulgar, algunos humanistas de la segunda generación llegaron a hacer referencias a sus contextos de uso literario y a la indicación de su diferencia de matiz con términos afines. No obstante persistía aún una forma de abordar las fuentes ecléctica y fragmentaria conforme a la cual las referencias o citas se descontextualizan o re contextualizan de forma no explícita, dando pie a un juego de pluralización del sentido. Y, en segundo lugar, sirva ella misma para mencionar dos tópicos que este autor destaca dentro de este nivel temático. Uno es la insistencia con que, a manera de elogio, se aludía a la capacidad de las obras plásticas de asemejarse a la naturaleza, o incluso de rivalizar con ella. Los extractos incluidos en esta categoría son afirmaciones sobre la virtud propia de la plástica, de otorgar cierta animación, que al mismo tiempo suelen incluir corolarios o recordatorios sobre la naturaleza aparente de ese don. Así por ejemplo se trata de frases que atribuyen a las obras de este género el poder de conferir vida, aliento o movimiento a las figuras representadas.

En relación a la piedad como tema de fondo de esta tesis cabe destacar aquí marginalmente, sobre esta clase de formulaciones que resultan ya claras en Dante,²⁴⁵ su papel activo a expensas de o más allá de la reafirmación del naturalismo. Pues aunque en esta reafirmación se filtra justamente cierta comprensión de la mimesis que resulta decisiva tanto para el desarrollo ulterior del arte como para su *historización*,²⁴⁶ aquí interesa más bien su potencial de sentido anímico subyacente. Y es que si bien

²⁴⁵ El artículo ya mencionado “Del retrato al autorretrato en Dante y Petrarca” incluye también una alusión a la influencia de Virgilio en estos dos poetas, partiendo del siguiente fragmento de la Eneida: “Otros labrarán en verdad con más primor el animado bronce, sacarán del mármol *vivas figuras* [...]”. Virgilio, *La Eneida*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.

²⁴⁶ Cfr. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979 o el estudio de la autora, “La representación plástica y el arte abstracto según Ernst Gombrich”, en *Representación y significado en la plástica abstracta; una lectura de obras de Rothko y Brancusi*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

originalmente en la tradición griega la virtud atribuida a la plástica, de dotar de vida y movimiento propio, descansa en la pluralidad de sentido del concepto *zoé*, al pasar a la tradición latina esa amplitud se recoge en la idea de animación. De modo que precisamente este *recogimiento* viene a ser un hilo central en el entramado ulterior de la herencia clásica y la teología cristiana, adquiriendo sutil y paulatinamente connotaciones religiosas difícilmente dissociables, mas, en todo caso constituyendo un proceso apenas intuible o intuido en el Renacimiento.

En cuanto al segundo tópico del nivel temático que incorporan y explotan los humanistas de esa época, volviendo a Baxandall, consiste en el parangón entre la expresividad propia del lenguaje literario y oral, por una parte, y la expresividad peculiar de las obras plásticas, por otra.²⁴⁷ La memoria colectiva se refresca abrevando en este tipo de fragmentos comparativos. Y extrae de este pozo común apoyo tanto para posturas que enfatizan las virtudes de un extremo a costa de las cualidades del otro, como para perspectivas tendientes a su equilibrio y armonización. Mas lo que en el texto presente da pie a ocuparse de tal observación es su incidencia en la profunda y paulatina re categorización de los oficios del pintor y el escultor que caracteriza precisamente la época que nos ocupa.²⁴⁸ En la elevación de estas labores -desde su apreciación en términos de trabajo manual-artesanal hasta su estima como artes creativas, intelectuales y divinas, e independientemente de sus requerimientos técnicos simultáneamente renovados-, el rol de estas comparaciones no se limita a reflejar el acontecimiento ni a consolidarlo o difundirlo. Junto a determinantes factores económicos y políticos que posibilitan semejante cambio de status, la tarea conceptual y argumentativa que implicó replantear la relación entre las letras y la plástica fungió como impulso y sustento.

²⁴⁷ Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, op. cit, p. 18.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

Y en este punto se cruzan los dos niveles referidos, porque el resurgimiento a nivel terminológico antes mencionado sirve igualmente de puntal a ese fin. Baxandall lo presenta como protagónico debido a que múltiples nociones estructurales de la retórica y relativas al discurso audible son trasladadas y adaptadas a la esfera silente de las imágenes plasmadas. Entre los principales conceptos técnicos de esta arte liberal que llegan o regresan de ese modo a connotar cualidades precisas ópticamente escrutables, él dedica especial atención a los de León Battista Alberti.²⁴⁹ Lo hace ubicando cabalmente el origen retórico de elementos clave de su terminología, como *compositio* (que se refiere a un ordenamiento a partir de un principio orgánico o jerárquico y que, en última instancia, es susceptible de esquematización), *copia* (entendiéndolo como abundancia), *concinnitas* (asociándolo a la belleza y armonía dinámica) y *varietas* (que significa diversidad). Y es que, el hecho de que tal autor haya sido a la vez artista y teórico humanista lo sitúa en un puesto estratégico para operar la translación de dominios de los que se ha venido hablando.

Ahora bien, en la lectura de Baxandall que aquí se ha incorporado al argumento de la tesis, destaca que, si bien en su análisis de Alberti este historiador alcanza a distinguir finamente la importación de algunos conceptos específicos de la retórica por la vía latina, se muestra él mismo como un conocedor atento de la *Poética* que alcanza a percibir ecos de la misma en una obra albertina: *De pictura*.²⁵⁰ Mas no procede a identificar que ese eco pueda deberse a un conocimiento de la fuente por parte de dicho humanista. Y es que sobre ello no caben más que conjeturas, porque la primera versión latina de esta obra que se da a conocer en el ambiente humanístico data de 1498 y es de Lorenzo Valla (1406/7 -1457).²⁵¹ Téngase en cuenta que la traducción medieval de la

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 15

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 15

²⁵¹ *Vid infra* apartado II.4.

misma obra, a cargo de Guillermo de Moerbeke (c. 1215 -1286) y finalizada en 1278,²⁵² consistió en un manuscrito del que si bien puede haber habido copias²⁵³ su conocimiento sólo llega a la luz de un dominio público limitado al convertirse en sujeto de discusión dentro de las polémicas entre aristotélicos y a raíz de la cadena de publicaciones que sigue a esa primera edición, sucesos ambos que se abordarán en el siguiente capítulo.

La digresión anterior es pertinente porque, volviendo a Baxandall, en el mismo texto (*Giotto y los oradores*) el autor dedica la primera parte de un capítulo a otro humanista cuya labor sirvió análogamente de puente entre la retórica clásica y la plástica renacentista -o mejor dicho de crucero, dada su marginalidad a la influencia de la retórica latina. Y ahí se muestra que este humanista conoció y exaltó la *Poética* aristotélica por la vía griega desde 1411 aproximadamente, a pesar de su renuencia a escribir.²⁵⁴ Se trata nuevamente de Manuel Crisoloras.

b) Manuel Crisoloras y Guarino Veronese en el umbral del *renacimiento* de la *Poética*

Al tratar a Crisoloras Baxandall acierta a entreabrir un aspecto de su carácter que, en comparación con el franco reconocimiento que se la ha brindado como uno de los primeros docentes renacentistas de griego y como embajador de Juan Paleólogos (1331 - 1391), resulta íntimo y discreto e induce a considerarle más bien como una especie de guía ascético en la migración de elementos de la retórica clásica a la plástica de la época. Y es que citando parcial pero extensamente dos de los escasos documentos

²⁵² Gacía Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, p. 16.

²⁵³ El texto más antiguo que contiene la traducción de la *Poética* procurada por Moerbeke proviene del 1300 aproximadamente y se conoce como “Códice Latino de Eton”. Cfr. Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁴ Al margen de una escasa docena de cartas escribió sólo una gramática denominada *Érotémata* y un tratado devocional. Cfr. M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, *op. cit.*, p. 79.

que se conservan de este maestro de griego (a pesar de su supuesta reticencia a la redacción), comienza por contextualizarlo como un hombre que originalmente llega a Italia buscando apoyo para salvar su patria y, tras comprender la imposibilidad de su misión, rompe su silencio literal.²⁵⁵ Su segundo cometido será, a partir de 1437, la enseñanza del griego, cometido por el cual establecerá un vínculo sólido con la familia Médicis, al permanecer en Florencia hasta 1400.

Y prosigue Báxandall situándolo, más humanamente, como un extranjero refinadamente formado en la tradición filosófica bizantina que, ante el fracaso inminente de la gran responsabilidad diplomática que aún lleva a cuestas, y como futuro apátrida, encuentra un apoyo precisamente en la concepción general de la representación plástica y, más puntualmente en un planteamiento de la *Poética*.

Se trata de un par de epístolas, dirigidas respectivamente a Juan VIII Paleólogos y a su hermano Demetrio.²⁵⁶ En la primera de ellas el recurso al *topos* mencionado sobre la apariencia viva de las representaciones plásticas es notorio, y se expresa en los términos siguientes: “Verdaderamente la destreza de estas representaciones iguala y compite con la Naturaleza en sí, de modo que a uno le parece ver que no ve sólo a un hombre real [...] y gente cautiva o huyendo, riendo, llorando, excitada o enojada.”²⁵⁷ La segunda por su parte explica que, independientemente de si los medios utilizados son pictóricos o escultóricos, lo que en este tipo de representaciones puede verse son las

²⁵⁵ Hacia 1411. Aunque la unificación se alcanza, sólo llega a sostenerse brevemente y sobre todo no se traduce en un apoyo verdadero ante la inminente invasión. Mas respecto a esta contextualización de Baxandall puede observarse que, en todo caso, esa intuición es inasible en el primer fragmento que cita, puesto que es una carta dirigida precisamente a su mandatario, en la que persiste en evocar la filiación entre la Iglesia Católica Ortodoxa y la Romana.

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 80 – 82: “Comparación entre la Antigua y Nueva Roma”, citada también en griego y remitida por el autor a las siguientes fuentes: *Patrología graeca*, ed. J.-P. Minge, Paris, 1857-70; y Gregorios Codinus, *Excerpta de antiquitatibus Constantinopolitains*, ed. P. Lambecius, Paris, 1916.

²⁵⁷ “Truly the skill of these representations equals and rivals nature himself, so that one seems to see a reel man [...], and people captured or fleeing, laughing, weeping, excited or angry.” *Ibidem*, p. 81.

pasiones del alma.²⁵⁸ Mas lo que en particular destaca Baxandall en estas referencias, cabe insistir, es que incluyen una clara paráfrasis de la *Poética* de Aristóteles.

El eco de esta obra que en las epístolas mencionadas se puede apreciar es el siguiente:

"Y ha sucedido con frecuencia que me pregunto sobre esto: cómo es que cuando vemos a un caballo o un perro común vivo o un león no nos mueven a la admiración, ni los consideramos como algo de gran importancia. Lo mismo es verdadero respecto a árboles peces y aves, y también seres humanos, de los cuales, de hecho, un gran número nos disgusta francamente. Sin embargo, cuando vemos una representación de un caballo, o buey, planta, ser humano, o incluso, si se prefiere, de una mosca, gusano, mosquito o semejantes cosas desagradables, estamos más impresionados, y hacemos más de ellos vemos cuando vemos sus representaciones. [...] Estas son las cosas en las que el hombre se complace"²⁵⁹.

El apartado de la *Poética* aristotélica del que deriva el anterior es el cuarto. Al precisarse en él las causas naturales de que existan modalidades de imitación o representación como la poesía, se afirma que es propio del hombre disfrutar de las "obras de la imitación", agregando lo siguiente:

"Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica: pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y cadáveres."²⁶⁰

Ahora bien, la identificación de este eco por parte de Baxandall es retomada en esta tesis como primer indicio de la ulterior difusión del interés por ese texto. Continuando con el apoyo en el mismo autor habrá de evidenciarse el carácter paulatino y discreto del primer momento de esa divulgación a través de sus discípulos más

²⁵⁸ "So too the artist disposes the outward form of the stone, stubborn and hard though this may be, or of the bronze or pigments, disparate and alien to him though these are, so that thought portrayal and skill the passions of the soul can be seen in them." *Ibidem*, p. 82

²⁵⁹ "How it is that when we see an ordinary living horse or dog or lion we are not moved to admiration, do not take them for something so very beautiful or reckon seeing them as something of very much importance. The same is true of trees, fish, and fowl, and also of human beings, a fair number of whom indeed we actively dislike. Yet when we see a representation of a horse, or ox, plant, bird, human being, or even, if you like, of a fly, worm, mosquito, or such disagreeable things, we are much impressed and, when we see their representations, make much of them. [...]. These are the things that men take pleasure in." *Ibidem*, p. 82.

²⁶⁰ García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., 1448 b 1 -13, p. 135 y p. 136.

inmediatos, como autores que por una parte asimilan ese interés y por otra lo propagan. Y, a la larga, habrá de situarse a Miguel Ángel dentro de la misma estela de recepción. Mas antes de proceder a explicar el despliegue de este proceso, y justamente porque se propone aquí el reconocimiento de ese docente griego como el primer eslabón de la apertura del Renacimiento a la *Poética*, resulta conveniente identificar el tipo de formación que él mismo recibió. Pues es claro que la enseñanza que él mismo pudo ofrecer, dependió en lo fundamental de la que recibió. Se incluirá ahora, por tanto, un somero recuento de los rasgos sobresalientes del tipo de educación que caracterizaba la sociedad bizantina tardo medieval. Ello supondrá ciertamente una digresión con respecto al seguimiento del respaldo de esta tesis en Baxandall, más ha de cerrarse este capítulo volviendo a él.

Para empezar, el acceso a esta educación en su sentido más amplio no era privilegio de los clérigos, y, entre los laicos, formaba parte del *statu quo* de los dirigentes y funcionarios. He ahí el primer rasgo. Y el hecho de que, en el caso de Crisoloras, su contribución a la difusión de la educación que el mismo recibió, al devenir docente fuera de su patria, se haya jugado esencialmente en el espacio secolar es ya de entrada importante. Incide en la modificación de la formación social que opera en el Renacimiento, y contribuye a un ensanchamiento del cauce que hará posible a humanistas y artistas como Miguel Ángel acceder a ella al margen de las instituciones reguladas por la iglesia.

En segundo lugar, esta enseñanza comprendía un contenido intelectual basado en la incorporación general de la patrística cristiana, por un lado, y por otro, tanto en la asimilación de la filosofía como de la literatura clásica griega en conjunto. Ha de observarse aquí la función de engranaje que, hasta cierto punto, ofrecen la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles entre ambos campos. Y el hecho de que el contenido de la última

haya hecho mella en la memoria de Crisoloras puede considerarse como un reflejo de ello. Sustenta además el reconocimiento de este segundo rasgo del carácter de la educación que él recibió un comentario de Nicolás Cabasilas (1320 -1392), que fue uno de los principales autores bizantinos de la generación anterior de Crisoloras, es decir, de aquélla que lo formó. Según Demetrios Constantelos, este autor “sostenía que incluso los santos eran unos personajes incompletos si carecían de instrucción suficiente en literatura profana o mundana.”²⁶¹

En tercer lugar esta formación se hallaba permeada por una corriente mística de proveniencia egipcia conocida como hesicasmo, asentada en el Monte Atos a partir del siglo XII y asociada al gobierno desde entonces. A raíz del peligro inminente de la invasión turca, el imperio bizantino optó por reforzar sus vínculos con la Iglesia romana y sus principales dominios de influencia se habían estrechado hasta culminar con la profesión de fe católica de Juan V Paleólogos en 1369.²⁶² Semejante apertura a occidente se refleja concretamente en el contenido doctrinal como una filtración de la filosofía escolástica, consistiendo en ello el tercer rasgo.²⁶³

En cuarto lugar dicha corriente religiosa tenía por objetivo cierto conocimiento empírico de Dios, como se deja entrever en la siguiente cita de Cabasilas nuevamente: “Esta experiencia, el baño, lo infunde en las almas de los bautizados, y hace conocer a

²⁶¹ “La formación del pensamiento helénico cristiano”, en *Christian Hellenism. Essays and Studies in Continuity and Change*, Nueva York / Atenas, Editorial Aristide, http://www.myriobiblos.gr/texts/spanish/const_formacion.html

²⁶² “The condemnation of Prochoros Kydones (1368)”, en *De unione ecclesiarum. Mussings on Church and State*, <http://bakkos.wordpress.com/martin-jugie-the-palamite-controversy/5-the-condemnation-of-prochoros-kydones-1368>. No obstante esta aproximación no es sin reservas. Por ejemplo, el propio Cabasilas externó su disentimiento frente a la concepción eucarística latina y su obra *La interpretación*, S. Salaville (tr.), París, Sources chrétiennes, 1967, fue tomado en cuenta en las sesiones tridentinas destinadas a ese tema. Cfr. “Nicolas Cabasilas”, en *Wikipedia*, 23 /12/ 2009.

²⁶³ Concretamente al tomismo y muy probablemente a la filosofía de Guillermo de Moerbeke, autor interesado en el deslinde de la filosofía aristotélica respecto a la tradición árabe y, por ende, potencialmente atractivo para los bizantinos dada su pugna con un pueblo permeado por el islamismo.

la criatura el Creador”.²⁶⁴ Y en concordancia con el primer rasgo mencionado, esa experiencia era en principio accesible a todo iniciado, al margen de su posición dentro de la sociedad (cuarto rasgo). Además, entre las múltiples connotaciones de la raíz del nombre de la corriente en cuestión: *hesychia*, a saber: paz, reposo, inmovilidad, afabilidad, suavidad, dulzura, ocio, detenimiento, precaución, seguridad, discreción, secreto, entre otros²⁶⁵ -aparte de la más conocida, que es quietud-, se encuentra también la de silencio. Este último, por añadidura, era parte de los tópicos desarrollados. Como quinto rasgo, pues, puede considerarse justamente el cultivo del silencio y la teorización sobre el mismo.

En el caso de Crisoloras y hasta cierto punto, esto último respalda lo dicho sobre la parquedad de su legado escrito. Y ayuda a comprender también lo recóndita que, por lo mismo, fue su enseñanza; pero también su carácter incisivo. Pues, en sexto lugar, por su índole iniciática y en cierta tensión con el primer rasgo señalado (sobre el carácter socialmente abarcador de esta clase de refinamiento cultural), algo secreto estaba implícito. “No es preciso extrañarse si lo que se ve es polvo y nada más”, dice también Cabasilas, “porque el tesoro está en el interior”, concluye.²⁶⁶

En séptimo lugar, esta clase de cultivo comprendía también un contenido práctico: una modalidad de meditación apoyada tanto en la repetición de oraciones como en la regulación del flujo de la respiración. De aquí que este rasgo, a su vez, se cruce con el cuarto. Y siendo la meditación como práctica espiritual en general una especie de visión interior, el tratamiento teológico-filosófico de la temática de la luz, de la imagen, de la percepción visual y de la iluminación - de por sí arraigada en padres

²⁶⁴ “Cette expérience, le bain, l’infuse dans les âmes des baptisés, et fait connaître le Créateur à la créature [...]”, en *La Vie en Christ*, Marie-Hélène Congourdeau (tr.), ed. bilingüe en 2 vols. Paris, Éditions du CERF, 1989, vol. 1, libro II-88, p. 217. A fin simplemente de facilitar la lectura de la tesis, cito a este autor en español, traduciendo la fuente a partir de la versión francesa recién mencionada.

²⁶⁵ Mendizábal Rufo (dir.), *Lengua griega: Diccionario Griego Español Ilustrado- Manual de lengua griega*, Madrid, Razón y Fe, 1959.

²⁶⁶ “Il ne faut pas s’étonner si ce qu’on voit est poussier et rien d’autre. Car le trésor est à l’intérieur [...]”. Nicolás Cabasilas, *La vie en Christ, op cit.*, vol. 1, libro IV – 101, p. 351.

griegos de la iglesia Cristiana como San Basilio y Gregorio Naziaceno,²⁶⁷ llegó a gozar de especial atención. Por ejemplo Cabasilas dice además: “Porque él tiene el poder, pienso, de barrer la casa, de descubrir todas las cosas y de llevarlas a la luz. Él, que al entrar ahí llenó de luz los infiernos”.²⁶⁸ Este octavo rasgo hizo pues posible un entronque con el énfasis retórico de lo visual retomado por los humanistas.

La meditación hesicastá, aparte, encontró un apoyo considerable en la producción icónica (noveno rasgo), que en los dominios del imperio bizantino se había incrementado paulatinamente a raíz de la victoria sobre los iconoclastas mediante el segundo Concilio Niceno (787). -En este concilio justamente, como se vio en el capítulo anterior, se fundamentó en Trento la reafirmación del culto de las imágenes.- Y viceversa; la producción icónica también había ganado un impulso significativo de los tópicos desarrollados por los místicos bizantinos herederos de ese concilio, como Gregorio Palamas (1296 - 1359) además de propio Cabasilas.

En paralelo con la amplia temática de lo visual, la mística bizantina dedicó especial atención a contenidos que cabe englobar bajo el adjetivo de “patéticos”, por girar en torno al tema de la muerte como pasaje, siendo éste el décimo rasgo. En la última cita de Cabasilas (por no añadir innecesariamente una más) alcanza a entrecruzar algo de ello. Y lógicamente estos contenidos se aprecian, en juego con lo anterior, como típicos de la iconología bizantina. Independientemente de hasta qué punto aparecen ellos mismos en la plástica como reflejo o como inspiración de la temática patética, su despliegue y fijación se realiza a través de motivos deliberadamente repetitivos como la

²⁶⁷ Tema que recibe minuciosa reflexión en el artículo Anca Vasiliu, “L’Icône, invisible ou le seuil liturgique du regard” en Christian Trottmann (comp.), *Vers la contemplation. Études sur syndérèse et modalités de la contemplation de l’antiquité à la Renaissance*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, pp. 243 – 267.

²⁶⁸ “Car il a ce pouvoir, je pense, de balayer la maison, de découvrir toutes choses et de les amener à la lumière, lui qui en y entrant a rempli de lumière les enfers.” Nicolás Cabasilas, *La vie en Christ, op. cit.*, vol. 2, libro V -27, p. 35. Tania Velmans, por otro lado, desarrolla este rasgo en el capítulo “Doctrines et courants mystiques comme facteurs déterminants de l’iconographie et du style. L’hesycasme” en *L’image byzantine ou la transfiguration du réel*, Hazan, Paris, 2009.

crucifixión, el descendimiento de la cruz, la piedad, el llanto de la Virgen, el entierro de Jesús, el descenso de Cristo al infierno, la resurrección, la dormición de la Virgen, el martirio del mismo Jesús y el de los santos que mueren por su causa (tratados estos dos últimos en ocasiones de manera simbólica a través de la representaciones de los instrumentos o signos de cada mártir en específico) (imágenes 32 a 39). E incluso el motivo central de la virgen con el niño en brazos, igualmente característico de la iconología bizantina y ampliamente desgranado en advocaciones precisas, se encuentra peculiarmente permeado por el tema de la muerte y por el patetismo. Esto ocurre a través de solemnes gestos oculares o de la posición de la cabeza, redundando en un aire de pesadumbre en la madre que conoce de antemano el destino de su hijo (imagen 40).

En general estos motivos no son exclusivos de la iconografía cristiana ortodoxa, aunque algunos de ellos reciben un tratamiento mucho más escaso fuera de ella. Este es el caso en particular de descenso al infierno, que en esta tesis amerita mención especial porque la fuente iconográfica de este motivo²⁶⁹ es el evangelio apócrifo atribuido precisamente a Nicodemo.²⁷⁰ Y entre los motivos que por igual caracterizan la iconografía ortodoxa que la católica, cabe aún apreciar que varios llegan a la producción plástica del dominio católico romano por vía de Bizancio, aunque cobren ahí un lenguaje formal y un tratamiento técnicos nuevos. La piedad es justamente uno de ellos, como ya Panofsky observó.²⁷¹ Y entre las innovaciones que este tema cobra al incorporarse en la iconografía del gótico tardío es preciso mencionar su representación

²⁶⁹ Alfredo Tradigo, *Icones et saints d'orient*, Hazan, Paris, 2009, p. 143.

²⁷⁰ Nicodemo (texto atribuido a), *Evangelio de Nicodemo*, Priemme, Casele Monferato, 1992.

²⁷¹ Cristina Arranz, “La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del Renacimiento. La teoría de Panofsky y otras alternativas”, artículo publicado electrónicamente por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/451/5/2.%20LA%20OBRA%20ART%3%8DSTICA%20DE%20MIGUEL%20%20C3%81NGEL%20Y%20SU%20RELACI%3%93N%20CON%20EL%20MOVIMIENTO%20NEOPLAT%3%93NICO%20DEL%20RENACIMIENTO...%20CRISTINA%20ARRANZ.pdf>

escultórica o en relieve de gran formato (imagen 41).²⁷² En Europa central, por su parte, esta temática se halla también, conservando el énfasis expresivo, aunque mostrándolo más contenidamente. Por último cabe aún referirse al caso de la deposición de la cruz, debido igualmente a que figura en este motivo Nicodemo como personaje protagónico. Por ejemplo, en el tratamiento del tema por parte de Van der Weyden (1399/1400 – 1464), que data aproximadamente de 1443 (imagen 13), y en una de las versiones de la lamentación realizada por fra Angélico (imagen 15), se ve ya a este santo sosteniendo el cuerpo de su maestro en la posición vertical que igualmente le asignará Miguel Ángel desde la *Piedad florentina*.

Y dado que en consecuencia un sin número de artistas trata estos temas antes que Miguel Ángel, y que el mismo Buonarroti los abordó además en bulto insistentemente en bocetos gráficos (imagen 19), será preciso continuar deslindando la peculiaridad de su expresión en la *Piedad florentina* en relación con la *Poética* aristotélica en específico, dado que justamente eso constituye el núcleo de esta segunda parte de la tesis. Mas para ello habrá que completar la justificación del trazo de unión entre esa escultura y ese tratado filosófico, evitando una generalización de esa conexión a toda obra previa sobre el tema, incluida la propia *Piedad vaticana* de Buonarroti.

Baste por ahora observar que la incidencia directa de esta obra aristotélica sobre la plástica producida bajo la égida de la Iglesia Católica, antes de la época en que Crisoloras difunde su saber, parece imposible. Pues aunque haya habido una traducción de ella a partir de un manuscrito griego desde 1260, y varios comentarios previos de la misma por autores árabes, como se precisará, no hubo antes un contexto de formación mediante el cual pudieran involucrarse los artistas plásticos con ese tipo de saber. Esta

²⁷² Federico Antal ofrece al respecto, como se mencionó antes una perspectiva del tema desde la óptica de la historia del arte marxista en *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Medicis: siglos XIV- XV, op. cit.*

plataforma, como se esbozó en el inciso anterior, comienza a prepararse por la vía latina entre los poetas y humanistas desde Petrarca. Y es que tanto Cicerón, que fue considerado especialmente durante la primera generación de humanistas como modelo ideal y prácticamente único a seguir, como Quintiliano, que fue aceptado como modelo alternativo ya por la segunda generación, abordan en su obra la temática del *pathos*. Y aunque su tratamiento del tema es cercano al de Aristóteles ellos sólo lo reciben indirectamente de la fuente, o en el mejor de los casos de la *Retórica*, más no de la *Poética*.²⁷³ Son justamente alumnos de Crisoloras, como Guarino, y alumnos de ellos a su vez, quienes abren el panorama a la filosofía aristotélica más allá de la escolástica. Así por ejemplo, para referir el caso más significativo aquí, Ermolao Barbaro (1474 – 1493) tradujo en 1478 la *Retórica* y realizó un estudio sobre la *Poética* que Policiano llegó a conocer²⁷⁴ antes de su desempeño como mentor de Buonarroti (hacia 1480, para precisar).

Mas volviendo a la serie de motivos en que se despliega plásticamente el patetismo como un valor positivo –entre los cuales se destacó justamente el de la piedad-, cabe aún añadir un comentario en torno a sus modalidades de culto. Aunque muchos de estos motivos alcanzan a ser representados en muros de gran dimensión (imágenes 34, 35, 37 y 38), es también típico de los íconos producidos en los dominios de influencia de la Iglesia Ortodoxa el tamaño y la función portátil. Y es que, en consonancia nuevamente con el primer rasgo de la formación bizantina medieval, bajo ese formato el culto a los íconos era practicado tanto a nivel personal y familiar en las casas como a nivel comunitario o colectivo en las iglesias y peregrinaciones. En ese

²⁷³ Jacob Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1989, capítulos 5 y 6.

²⁷⁴ Teresa Losada Linares, “Boticelli y Poliziano en el círculo de Lorenzo”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 1999, núm. 6, p. 81 -1001, publicado electrónicamente en el portal de Revistas Científicas de la Universidad Complutense de Madrid, <http://revistas.ucm.es/fli/11339527/articulos/CFIT9999110081A.PDF>

sentido la reproducción estatuaria queda más bien marginada. Leyendas como la del ya mencionado Volto de Luca (imágenes 22 a 24), que consiste en un Cristo sobre madera atribuido a Nicodemo, sugieren no obstante la posibilidad de que obras de bulto vinculadas con esos temas hayan existido, mas hayan sido destruidas en general por los iconoclastas.

Por otro lado, en la primera parte de esta tesis vimos que justamente en la sesión tridentina sobre las imágenes pretendió regularse su culto, y que como parte de ello las nociones de martirio y la pasión fueron exaltadas. Queda por señalar, para terminar con el recuento de los rasgos de la formación bizantina tardo medieval que se han venido enumerando, sólo uno más que igualmente presenta un desglose temático sobre cuyos elementos vuelve a insistirse en Trento, como se verá.

Junto al objetivo mencionado de conocer a Dios (rasgo cuarto), un doble fin subjetivo, igualmente ligado al hesicasm, acaba de caracterizar esta formación. Consiste, por un lado, en la orientación de ese saber sobre lo divino hacia la práctica mediante la incorporación de valores en el actuar. Se trata de una piedad activa asociada a la esperanza cristiana de salvación y comprometida con el ejercicio de la caridad y con la imitación de Cristo. Para ilustrar este onceavo rasgo sirva otro par de citas del mismo Cabasilas: “Es preciso seguir las huellas de aquél que murió y resucitó (*anastántos*) para nosotros.”²⁷⁵ Y: “Esa es la vida en Cristo; eso lo que está oculta en ella y que es manifiesto por la luz de las buenas obras, es decir la caridad.”²⁷⁶

Considérese, a modo de glosa, que en la primera parte de esta tesis se insistió en que la *Piedad florentina* y el decreto de tridentino sobre las imágenes son concordantes, a pesar de su distancia temporal y de su diferente vía de expresión, en la reafirmación de

²⁷⁵ “Il faut suivre les traces de celui qui est mort et ressuscité par nous.” Nicolas Cabasilas, *La Vie en Christ, op. cit.*, vol. I, libro II – 34, p. 163.

²⁷⁶ “Telle est la vie en Christ, voilà en quoi elle est cachée et en qui elle est manifestée par la lumière des ouvres bonnes, c'est-à-dire la charité (*agáthe*).” *Ibidem*, vol. 2, libro VII -107, p. 219.

semejante piedad. Y lo que es más, se propuso ahí mismo que, en la medida en que esa obra de Buonarroti pueda considerarse como un velado autorretrato bajo el hábito de un santo, puede incluso considerarse que ella misma concreta radical y excepcionalmente por adelantado el programa plástico tridentino de impactar emotivamente a los fieles. Esto es, situándolos en el papel de espectadores de escenas de la vida de Jesús, María y los santos, y en especial de sus pasiones y martirios. Y ello pese a que a raíz de algunos de las características formales más o menos voluntarias de esta obra, como su mutilación, falta de acabado y rudeza, habrían de hacerla aparecer como cuestionable en función de otras exigencias de ese apartado conciliar relativas al estilo. Tal auto referencialidad es también, volviendo a la conclusión de la enumeración pendiente, el último de los rasgos por mencionar.

El otro fin subjetivo del tipo de educación general en que se forma Crisoloras y con el que finaliza este recuento, de tipo más bien contemplativo e igualmente ligado al cuarto rasgo relativo al conocimiento divino por experiencia propia, es la autognosis.²⁷⁷ En otras palabras, se trata de la inclusión de uno mismo o del “sí mismo” como contemplador en esa experiencia íntima.

En suma, la formación que acabamos de caracterizar es básicamente teológica y cristiana, aunque seglarmente accesible; apoyada fundamentalmente en la literatura y en la filosofía clásica griega, aunque inclinada al intercambio con la escolástica tardía y respaldada también por la producción icónica; orientada además hacia un conocimiento de Dios de tipo místico–hermético (y que por ende exalta los temas del silencio, la visión y la pasión), que se complementa prácticamente con la meditación y la piedad activa, y que conlleva en sí un sentido de autognosis. Y aunque el silencio relativo de Crisoloras torna difícil de precisar la enseñanza que él pudo haber impartido, este

²⁷⁷ Sobre la ausencia de una idea semejante en Aristóteles ver Gilles – Gaston Grange, *La théorie aristotélicienne de la science*, cap. XII: Sciences non théoriques et connaissance de l’homme, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1976.

recuento puede ayudar a ubicar los contornos, por así decirlo, de los contenidos que pasan a través de ellas. Pues a pesar de que se le reconoce fundamentalmente como maestro de griego, es evidente que la enseñanza de una lengua bajo la circunstancia de su ignorancia radical en el contexto en que se enseña, más allá de la ausencia de manuales, requiere de una introducción simultánea a la tradición que en la lengua por impartir se recoge. Mucho más, claro está, requerirá la labor de traducción. Mas la gran oleada de traducciones del griego que más tarde prolifera en Italia sólo puede seguirse del éxito de un trabajo pionero como el de Crisoloras.

Sin embargo, sobre su función como docente, hay aún un hecho que conviene detenerse a considerar. En concordancia con su actitud reservada o renuente a atraer la atención sobre sí, este maestro alentó a sus discípulos a ir más allá de lo que él enseñó, recomendándoles ir por ellos mismos a Bizancio para continuar su formación. Y es Guarino Veronese quien emprende ese camino y también quien mantiene viva la referencia a la *Poética*, transmitiéndola a la siguiente generación. Más volvamos a apoyarnos en Baxandall para precisar esto.

Recordando que el mismo Crisoloras insiste en la frecuencia con que piensa en un fragmento de la *Poética*, no resulta extraño que su principal discípulo haya incorporado el mismo *topos*. Lo emplea en estos términos, al dirigirse a Poggio Bracciolini (1380-1459): “¿Qué si ellos representaran gusanos, serpientes, ratas, escorpiones, moscas y otras pequeñas bestias que nos desagradaran, no admirarías tu y no presumirás tu el arte y la destreza del artista?”²⁷⁸ Máxime porque incluso el hijo de Guarino, Giovani Guarini (1434-1513), que sin embargo no conoció a Crisoloras, puesto que murió 19 años antes de su nacimiento, recuerda la insistencia en tal temática de este modo: “De nuestro Crisoloras escuchamos que solía decir que nos

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 40.

deleitan escorpiones y serpientes, de quienes huimos, si cual verdadera imitación los vemos pintados en una gran obra.”²⁷⁹

Ahora bien, esta serie de referencias más o menos directas a un mismo pasaje de la *Poética*, aunada al hecho de que precisamente el primer editor de la *Poética* en lengua griega fue un discípulo de Guarino, Aldo Manucio, y de que el primer traductor de esta obra directamente del griego al latín, Giorgio Valla (1406/7 -1457 (como se precisará), guarde relación familiar con otro discípulo de Crisoloras (Bruni, como también se verá), parecen indicio suficiente para reconocer a ese pionero de la enseñanza del griego a inicios de la modernidad como quien no simplemente injerta una semilla elegida (la *Poética*), sino que la importa y procura que la tierra extranjera la acoja para asegurar su renacimiento.

Mas, por otro lado, aunque estas referencias no apuntan más que a un solo pasaje de la *Poética*, es claro que afirman el aprecio de la plástica y que contribuyen a transmitirlo. Como se desprende de los rasgos primero, octavo y noveno recién expuestos, este aprecio por parte de un funcionario gubernamental del imperio bizantino tardío es algo inherente a su estatus. De ahí por ejemplo que no sólo aborde el tema en su correspondencia familiar (los últimos dos fragmentos citados son precisamente parte de una carta dirigida a Demetrio Crisoloras),²⁸⁰ sino en su comunicación con Juan VIII Paleólogos. En cambio, la iniciativa de disertar sobre este mismo tema en Guarino Veronese refleja ya la incorporación de la formación recibida de Crisoloras.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 83 en nota a pie y tomado a su vez de E. Garin, *Chrysolorum nostrum sic diceere solibus accepibus scorpions et serpents quos fugimus, si pictos vera quadam imitatione viderimus magno opere delectamur*. Consultado también directamente en Craig Kallendorf, “Humanist Educational Treatises”, en *The I Tatti Renaissance library*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 300. Electrónicamente disponible, pero con vista restringida con permiso de <http://books.google.es/books?id=2Xtkf7UxNEMC&pg=PA300&lpg=PA300&dq=accepimus+scorpions&source=bl&ots=zhTIO09mIH&sig=RR3o53kVLE5lIMfDucT9FD8XZfQ#v=onepage&q=accepimus%20scorpions&f=false>

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 81.

Sin embargo, valga aún una digresión al respecto, la postura de Guarino ante este género artístico se ha considerado crítica o distanciada, como el mismo Baxandall lo refleja. Tras explicar que ese autor transmite a Italia los valores byzantinos de la descripción de imágenes (*ekphrasis*), Baxandall agrega: “Esto es irónico, pues no hay razón alguna para suponer que Guarino estaba muy interesado en la pintura.”²⁸¹ Y en efecto, su reticencia contra el énfasis en el naturalismo o ilusionismo y en la presunción de la destreza del artista, en detrimento de la temática representada y de los contenidos morales,²⁸² puede entenderse de ese modo. Sobre todo si se le compara con una especie de embeleso perceptible en cambio en Crisoloras. –En el comienzo del primer fragmento de este último citado aquí, “verdaderamente la destreza de estas representaciones iguala y compite con la Naturaleza en sí [...]”,²⁸³ puede reconocerse esta actitud. Pero enfocando la misma situación desde el ángulo de la formación bizantina que consolida a Guarino (pues permanece de 1403 a 1408 en Bizancio),²⁸⁴ puede también apreciarse un cruce cultural más complejo. Mientras que el profesor bizantino viaja a occidente contando con razones políticas para hacerlo y con una formación de apertura a occidente que le inclina al aprecio de la plástica que descubre en su estancia en Europa occidental, a pesar de sus diferencias esenciales con la iconografía propia de la iglesia ortodoxa,²⁸⁵ Guarino viaja sin compromiso a Bizancio y, siendo bien recibido en ese entorno como extranjero por la coyuntura de una esperanza de reunión eclesiástica, se encuentra de golpe con el esplendor de una tradición plástica que, a muy grandes rasgos puede calificarse precisamente por lo opuesto. Es decir, por

²⁸¹ “This is ironic, since there is no reason, at all to suppose Guarino was very much interested in painting.” *Ibidem*, p. 88.

²⁸² *Ibidem*, p. 88.

²⁸³ “Truly the skill of these representations equals and rivals nature himself, so that one seems to see a reel man [...], and people captured or fleeing, laughing, weeping, excited or angry.” *Ibidem*, p. 81.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 87.

²⁸⁵ Lo mismo puede decirse de Manuel II Paleólogos, igualmente citado por Baxandall en *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p. 86, a partir de la descripción que ofrece de un tapiz que contempló en París y sobre la que simplemente concluye: “ver esto es un deleite” (“This is delightful to see”).

su reticencia al naturalismo o ilusionismo y hacia la presunción de la destreza del artista, a favor de la temática representada y de los contenidos no meramente morales sino más bien sacros. Así, al regresar a Italia, él último cuenta con un parámetro externo para juzgar y valorar de forma excepcional el tipo de arte visual que paulatina pero decididamente está arraigando ya en su entorno original. Mas su rechazo de esa tendencia general no implica necesariamente un rechazo de la plástica en general.

La consideración por parte de Baxandall de que es injustificado suponer un interés especial de Guarino por la plástica se apoya, además, en la valoración explícita de la literatura por encima de las artes visuales por parte de este humanista. Pero tampoco esta preferencia por las letras equivale a un desprecio de las obras icónicas. En todo caso, supone cierto reconocimiento de los límites de las mismas, y esta postura dual ante los recursos artísticos cifrados en la vista, por otro lado, forma también parte del contenido de la *Poética*, como se podrá apreciar mejor en el capítulo de esta tesis dedicado a las nociones de *éleos* y *pathos* en esa misma obra. De modo que si el trasfondo es una especie de expectativa pedagógica de la plástica, el rechazo de la orientación hacia esta disciplina hacia fines que se juzga inadecuados implica, a la vez, su valoración como medio para el alcance de los fines estimados como positivos. A la larga una postura semejante se instituirá en Trento. Por lo pronto asoma en Guarino sólo cierto interés por incidir en la producción del contenido de algunas obras del género en cuestión a través de programas como el referido por el propio Baxandall en torno a la representación de las musas;²⁸⁶ y por dar voz a la postura del espectador pío comprometido en el reconocimiento del valor estético de obras concretas, como en el elogio a una representación de San Jerónimo citada por el mismo autor.²⁸⁷

Mas hemos de detenernos en este último y por ende de citarlo:

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 89.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 92.

“[...] contemplar esto es tener la propia mente vuelta en las cosas más altas. El está presente con nosotros y, no obstante, parece ya también ausente, el está aquí y en algún otro lado [...]: la gruta puede contener su cuerpo, pero su alma tiene la libertad del Cielo.”²⁸⁸

Porque da cuenta de una posición en la que no sólo se ha asimilado ya, en alguna medida, el contenido de la *Poética*, sino de un instante en el que se procede de inmediato a introducir sutilmente ese contenido a la apreciación concreta de representaciones plásticas de elementos de la doctrina cristiana. Que eso haya podido suceder antes, en los dominios de la iglesia cristiana ortodoxa, es algo que sale de los límites de esta tesis tratar. Y que la filtración en la teología cristiana de una noción de representación mimética como la expresada en esa misma obra aristotélica cristiana pudiera remontarse hasta el segundo Concilio de Nicea, es algo que fue sugerido ya en la primera parte de esta tesis. De cualquier modo esta temática fue ahí abordada de forma meramente abstracta. Por lo que aquí, referirse a un ejemplo donde tal noción se filtra en la apreciación de una pintura religiosa en particular por parte de un humanista con tanta injerencia en el relieve que ganan las artes plásticas durante el Renacimiento, como Guarino Veronese, implica identificar un segundo paso en la brecha que va abriendo la posibilidad de que nociones específicas de la *Poética* de Aristóteles incidan también a la larga en la gestación de las obras plásticas mismas, además de en su apreciación.

Por un lado se explicó en el apartado I. 3 que la afirmación sobre el gozo que produce el reconocimiento de lo representado en la representación dentro de la *Poética* culmina en el asentamiento de una especie de identidad analógica explícita en la

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 92 Fuente referida por el autor en inglés y traducida aquí a partir de ello con el fin único de facilitar la lectura “ [...] to behold this is to have one’s mind drawn to higher things. He is present with us and yet seems also absent, he is both here and somewhere else: the grotto may hold his body, but his soul has the freedom of Heaven.”

expresión “este es aquél” (*hunc illum esse*).²⁸⁹ Y añadimos que la translación de semejante planteamiento al ámbito de lo sacro bajo su concepción cristiano-romana implicó la connotación de un tributo moral en términos de respeto y la incorporación del plano de lo íntimo. (“Ahora – se dijo literalmente- es el aprecio directo del sujeto de la representación, como modalidad del amor o como asunción de su autoridad, lo que promueve tanto la producción como la admiración de la imagen. Podría decirse por ello que se trata de un goce de carácter ético - devocional.”) Consideremos entonces, a continuación y a la luz de ello, el elogio mencionado de una pintura de San Jerónimo.

Al principio y al final de ese fragmento es explícita la devoción de Guarino a ese santo, mientras que en las dos frases intermedias es notorio precisamente el juego entre identidad y diferencia propio de la analogía nuclear en la noción poético - aristotélica de la mimesis. Mas es, en dado caso, una aplicación de esa noción no interesada aún en el posible sentido propio de los contenidos de esa tradición filosófica al margen de su amalgama con el cristianismo. Para una toma de distancia semejante habrá de ser clave, en la generación siguiente, el embate de Lorenzo Valla a la institución cristiana a través de su obra de 1440 relativa a la donación de Constantino.²⁹⁰ No obstante semejante afán por discernir los ingredientes antes de la mezcla, por así decirlo, es más bien una preocupación que nos remite a la actualidad.

Es notorio ese afán en perspectivas filosóficas diversas e incluso opuestas centradas en el lenguaje que se afirman durante el siglo XX y persisten en nuestros días. Está presente, por ejemplo, en posiciones filológico hermenéuticas deudoras de las aproximaciones de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 -1900) y Martin Heidegger (1889 - 1976) a la filosofía y al arte antiguo helénico, cual la de Hans Georg Gadamer

²⁸⁹ Gacia Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles, op. cit.*, capítulo IV, 1448b 8-29, p. 137. Citado aquí en latín en función de que el posible conocimiento de esta obra por parte de Miguel Ángel tendría que haber sido en dicha lengua.

²⁹⁰ L. Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, Pio Ciprotti (ed.), Milan, A. Guiffre, Università degli Studi di Camerino. Istituto Giuridico, 1967.

(1900 - 2002),²⁹¹ o, más recientemente, en posturas epistemológicas interesadas por el funcionamiento de la mente y herederas más bien de Wittgenstein (1889 – 1951), como la de Simo Knutilla.²⁹² Desde luego tomar en cuenta algunas reflexiones elaboradas desde ambos flancos puede ser útil cuando se pretende identificar la incidencia de dos nociones aristotélicas en una obra de Buonarroti. Sin embargo no se dedicará especial atención a las mismas en la presente tesis por dos razones en particular. En primer lugar porque no se propone aquí entender a la *Piedad florentina* como una obra deliberadamente realizada por el artista a partir de esos conceptos, sino simplemente como una escultura influida de manera vaga por un ambiente artístico, religioso e intelectual en el que se les presta a los mismos cada vez más atención a esas nociones. O dicho de otro modo, porque no se trata aquí de hacer del eco la primera voz, sino de hacerlo audible en su peculiar calidad difusa. Y, en segundo, porque no se aborda aquí el periodo inicial de introducción y fusión o confusión de nociones aristotélicas con la teología cristiana, sino un momento en el que tal proceso ha alcanzado una especie de cima a través de la escolástica, y, preocupado por depurar de la mezcla las filtraciones árabes, da cabida a una revisión directa de las fuentes, sin proponerse depurar la propia filtración cristiana.

Y es que, hasta cierto punto, sucede con el aristotelismo renacentista lo que ocurre con el platonismo de la misma época: la apertura de la posibilidad de leer de nuevo directamente las fuente griegas no se contrapone de forma general a lo pre elaborado en torno a las bases griegas a lo largo de la tradición teológica y literaria. Aunque se empieza a leer a Platón en griego y se asimilan ideas previamente ignoradas del mismo, no dejan de pesar sobre la comprensión de ese autor la tradición cristiana y

²⁹¹ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Técnos, 1998; *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998; *The relevance of the beautiful and other essays*, Cambridge, Cambridge University, 1987; *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1997.

²⁹² Simo Knutilla, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 2004.

la filosofía recogida burdamente bajo el término de neoplatonismo que abarca concepciones filosóficas muy diversas por su época y procedencia. Del mismo modo, aunque se comienza a atender a la producción aristotélica que coincide con los intereses de los humanistas –es decir, a sus tratados de ética, política, retórica y poética, en vez de o, en ocasiones, además de a sus tratados de corte lógico, metafísico y naturalista-, se recurre como apoyo para su asimilación a la tradición retórica latina, ya permeada a su vez por el aristotelismo, en vez de, o además de, según sea el caso, a la escolástica.

En el caso concreto de los conceptos de *éleos* y *pathos*, para cerrar este capítulo volviendo al tema de la retórica, ha de visualizarse que tiene lugar un re acceso doble a ellos. Por una parte, de manera directa, a través de la lectura de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, y, por la otra, mediante la relectura de los dos principales autores latinos que recogen a su vez esas nociones de modo más o menos indirecto de uno de estos textos al menos, incorporándolos sus respectivas doctrinas; o sea Cicerón y Quintiliano, como se mencionó. Pero, antes de abordar aquí propiamente esos conceptos, convendrá incluir un breve recuento tanto de la trayectoria por la que la *Poética* aristotélica en particular accede o vuelve a la luz de una especie de conciencia pública, como de las disputas entre aristotélicos que posibilitan ese renacer.

II.3 Las disputas en torno al aristotelismo en el Renacimiento temprano y su importancia

Esta tesis presupone la incidencia indirecta pero profunda de una de las fuentes principales de la teoría clásica de la imitación sobre su objeto de estudio y sobre el principal texto de su tiempo con el cual él concuerda. Concretamente, supone que hay un eco de la *Poética* de Aristóteles tanto en la *Piedad Florentina* de Miguel Ángel como en el apartado del Concilio de Trento sobre las imágenes. En este capítulo se procura

esbozar las vías principales que allanaron el camino al reencuentro y a la revaloración de este texto.

Se trata básicamente de un par de debates en torno a Aristóteles que acontecen alrededor del momento en que el XVII Concilio Ecuménico (1431 – 1445) se traslada de Ferrara a Florencia (1438). Este concilio no es solamente el último en que se procura la reconciliación entre las iglesias cristianas católica y ortodoxa, sino aquél en el que esa meta se consigue, aunque sea por breve tiempo. Lo anterior es significativo porque posibilita comprender las controversias que aquí se precisan como un reflejo micro cósmico tanto de los intentos como de las dificultades de la conciliación ecuménica.

A grandes rasgos son polémicas entre humanistas que, en su diverso grado de apreciación de la escolástica tomista, se esforzaron por acreditar su manera de valorar a Aristóteles a costa de otras. La raíz de las mismas se hunde en la formación típica de la sociedad bizantina tardo medieval, cuyos rasgos se esbozaron poco antes. Su brote cobra fuerza con el apoyo de los Médicis. Su desarrollo fue posible por la diversidad de posturas y enseñanzas de los maestros griegos que comenzaron a impartir su conocimiento en la península italiana tras el bloqueo de Constantinopla (1395). Y lo que aquí más interesa, su resultado fue la renovación del interés por el pensamiento aristotélico y la ampliación de su enfoque hacia el ámbito social (es decir, hacia los campos de la política, la ética y poética).

Una de estas contiendas gira en torno a Jorge Gemisto Plethon (ca. 1435 – 1452), como se explicará, mientras que la otra gira más bien en torno al obispo Alonso de Cartagena (ca. 1384 - 1456). Y aunque ambas polémicas resultan importantes a la larga para la recepción de la *Poética*, la primera destaca por su alcance, mientras que la segunda amerita atención en la medida en que transluce la temprana incidencia de autores españoles.

Aquella se abre hacia 1438. La propiciaron el reconocimiento abrupto que ganaron las obras de Platón y el recelo que éste despertó entre quienes de antemano valoraban a Aristóteles. Comenzaba a manifestarse una tendencia a comparar y sopesar la conformidad de cada uno de estos filósofos con la teología cristiana, cuando algunos de los que valoraban el aristotelismo por encima y en contra del platonismo entraron en pugna intelectual contra un grupo de humanistas platónicos que, no obstante, apreciaban también a Aristóteles.

El detonador del conflicto fue la obra *De platonicae atque aristotelicae philosophia differentia*, de Plethon. En su celo por asumir plenamente la filosofía platónica, este autor se aleja cada vez más del cristianismo en general. Y ocasionándole esto la desconfianza hasta de los propios bizantinos durante el XVII Concilio, su participación en este evento queda reducida a la de observador. Aunque en general quienes participaron en este debate participaron también en dicho Concilio representando a la Iglesia ortodoxa, la posición de los más radicales, Plethon entre ellos, llegó a oponerse a la unificación eclesiástica.

El contrincante principal fue Jorge Scholarios Genadio (c. 1405 - 1472), que análogamente pasa de argumentar en favor de su autor máspreciado -al dirigir contra Plethon *Argumenta pro Aristotele*, hacia 1443-, a apuntar su pluma contra la dogmática católica y contra el concilio mencionado.²⁹³ De ahí en parte que al final se haya convertido en patriarca de Constantinopla, con el respaldo del Sultán Mahomet II (en función entre 1451 y 1481) y de la propia iglesia ortodoxa, al desvanecerse la breve unión entre las iglesia griega y latina. No obstante, aún dentro de esta posición, importa

²⁹³ Su cambio de postura ocurre entre 1444 y 1453. Guilhem de Encausse, "Fatih Mehmet II: el campeón del Islam", en Rolando Castillo (dir.), *La caída de Constantinopla*, nota 6. Publicación electrónica de la Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes realizada por el taller Digital de la fundación de la misma biblioteca. Alicante 2003, http://www.cervantesvirtual.com/portal/constantinopla/pcuartonivel.jsp?conten=periodos&pagina=caida_8.jsp&tit3=La+ca%C3%ADda+de+Constantinopla

añadir, Scholarios persiste en la discordia frente a su antiguo enemigo y ordena, cerca de la muerte del mismo, la quema de uno de sus tratados más importantes.²⁹⁴

Es pues una disputa que rebasa el terreno conceptual, aunque en este caso son sus consecuencias sobre ese mismo terreno lo que importa destacar. Por ello resulta útil ahora ubicar el puesto de la asimilación del pensamiento aristotélico dentro de la formación bizantina en general. El estudio del pensamiento de este autor dentro del imperio bizantino en general, a diferencia de su estudio en la Europa católica, no se valoraba por encima del de Platón, y, por ende, era ajeno a la ignorancia o al rechazo de este último. Él se caracterizaba, además, por la inclusión atenta de la temática retórica y ético - política.²⁹⁵ No obstante hacia mediados del siglo XIV, cuando la población bizantina se escinde a favor de Juan VI Cantacuzenus o de Juan V Paleólogos, una parte del clero se abre al influjo de la teología latina.²⁹⁶ Se propaga entonces el aristotelismo característico del escolasticismo tomista. Es un aristotelismo en diálogo y confrontación con los traductores árabes, e inclinado hacia la lógica y hacia la comprensión de la naturaleza, del que Plethon y Genadio se convierten en receptores por caminos distintos.

Para atisbar la preparación excepcional que en ese sentido recibió Plethon de Demtrius Kydonos (1324 - 1398), cabe destacar la participación de éste último en la traducción de la *Summa theologica* al griego. Mas para valorar que de entrada ello no le aleja por completo de la tradicional filosófica del imperio bizantino, hay que agregar

²⁹⁴ Esta obra denominada *Las leyes* e inspirada en el diálogo homónimo de Platón no llegó a desaparecer por completo. De ella cabe aquí mencionar que presenta el concepto de *metempsychosis*, que normalmente se traduce como reencarnación y que implica una vuelta a lo fundamental y un vital reincido a partir de ello, pues puede considerarse simiente y detonador de la efervescencia de nociones afines a la de Renacimiento en el siglo XV que culmina con la conceptualización del período precisamente bajo el término en el XIX, con Burkhardt. Cfr. Jorge Gemisto Pletón, *Tratado sobre las leyes. Memorial a Teodoro*, Estudio preliminar, traducción y notas de F. L. Lisi y Juan Signes, Editorial Técnos, 1995.

²⁹⁵ Hussey, Joan M. *Church and Learning in the Byzantine Empire, 867-1185*. New York, Russell & Russell, 1963, p. 155.

²⁹⁶ Brian Duignan, "Theological and Monastic Renaissance", en "Attempts at Ecclesiastical Union and Theological Renaissance", *Orthodox Catholic Church*, Enciclopedia Británica, última revisión del sitio web julio de 2009, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/177174/Eastern-Orthodoxy/60457/Attempts-at-ecclesiastical-union-and-theological-renaissance#>

que Plethon debe igualmente a este maestro su inmersión en el platonismo.²⁹⁷ Todo ello, junto con las enseñanzas que recibe aparte de un judío helenizado y versado en averroísmo llamado Elisaius, no sólo le permiten discernir y sopesar a la larga las principales vertientes del aristotelismo accesibles en su tiempo, sino asumir una postura propia ante ellas y entrar al servicio del emperador como consejero. Este embajador de Bizancio comienza por desempeñar tal función ante Manuel II Paleólogos (entre 1391 y 1425) y llega justamente a Italia bajo esa calidad poco antes del XVII Concilio (1938), acompañando a su sucesor Juan VIII.

Genadio, por su parte, no es solamente un heredero privilegiado de la filosofía de Tomas de Aquino dentro del dominio bizantino; es sobre todo un promotor de la misma. Participó activamente en la enseñanza directa de este saber como comentador y traductor de ese santo. Y lo hizo también como fundador de una escuela que, atrayendo a las nuevas generaciones del occidente católico interesadas en la lengua griega, llegó a ser una especie de foco de intercambio intelectual entre los principales polos cristianos.²⁹⁸

De ahí que igualmente él haya sido elegido para ir con Juan VIII a Ferrara. Pero también, del honor y de la responsabilidad compartida en tan riesgosa coyuntura, el germen y el abono de la rivalidad. Y aún, de la importancia de lograr en ese momento la reconciliación en el enclave histórico, la necesidad de procurar la conciliación al interior de la delegación bizantina.

El papel principal recae entonces sobre un tercer participante, en función de su virtud como mediador. Asume este papel Juan Besarion (1403- 1478), que llega de la misma manera y a la vez a Italia, como arzobispo de Nicea, y deviene al poco tiempo

²⁹⁷ Eleonora Lo Presti, *La filosofía nel suo sviluppo storico: la prospettiva storiografica di Marsilio Ficino e l'influenza dei dotti bizantini Giorgio Gemisto Pletone e Giovanni Basilio Bessarione*, Tesis de Doctorado, Universidad deli Studi di Bologna. p. 42. Publicación electrónica en el sitio http://amsdottorato.cib.unibo.it/169=1=tesifile_pdf.pdf.

²⁹⁸ Rolando Castillo (dir.), *La caída de Constantinopla*, publicación electrónica ya citada.

cardenal de Roma (1939). Él manifiesta su postura conciliadora al redactar su obra principal, *In Calumniatorem Platonis* (1469), para defender a su maestro de su adversario más radical, pues Besarión había destacado como discípulo de Plethon desde la época en que este comienza a difundir su peculiar filosofía en Mitra.

En el fondo, como se adelantó ya, el maestro no se había negado a reconocer a los más caros autores de sus oponentes, es decir a Aristóteles y Santo Tomás. La problemática se tejía más bien en torno a la supuesta limitación del aristotelismo frente al tema de la trascendencia y de la compatibilidad con la doctrina cristiana. Pero al exhortar al contacto directo con las fuentes, el discípulo defensor apunta hacia una valoración propia del problema al margen de su propia posición frente a ello. (Posición que, por lo demás, coincide con la de su mentor). Y lo que al respecto interesa aquí es en particular su contribución a la supervivencia y a la difusión de un interés simultáneo, aún si no equivalente, por Platón y Aristóteles. De modo que, sin entrar en pormenores sobre la posición de Besarion que desvíen la atención, conviene precisar su relación con la Academia que habrá de determinar la formación de Buonarroti.

La participación de este cardenal en la disputa tiene lugar tras la de Jorge de Trebizonda (1396 - 1484), expresada en el texto: *Comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis*. Esta diatriba fue escrita después de la muerte de Plethon (en 1458),²⁹⁹ y destaca por dos razones: por ser la más drástica en su rechazo del platonismo y por ensanchar el debate más allá del grupo de dignatarios bizantinos, debido a su formulación en latín en vez de en griego. Así, la actitud defensiva pero templada de Bessarion, en aras a la restitución de la honra del difunto, toca a fondo al séquito de humanistas de Cosme de Médicis (1389- 1464). La frecuente reunión de este grupo se remonta justamente a los inicios de esta disputa y al traslado del XVII Concilio a Florencia. Mas como precisamente se debía a Plethon la idea de constituir como

²⁹⁹ Eleonora Lo Fasi, *op cit.*, p. 76.

academia un grupo semejante, la intervención de Besarion parece definitiva para su formalización bajo ese estatus por dos razones. Por una parte porque el hecho de que haya ocurrido poco antes de la inauguración de la sede propia de esta institución en la llamada villa Médicis parece haberle servido de impulso. Por otra, porque precisamente la inclusión del aristotelismo dentro de la orientación de esta entidad académica desde su fundación determinaría su incidencia futura en la renovación del interés por el autor considerado como el filósofo por antonomasia dentro de la escolástica.

La representación de los dos principales filósofos griegos al centro de la ya mencionada *Escuela de Atenas*, de Rafael, es bien conocida (imagen 28), como también la hipótesis de que en ella aparecen retratados varios contemporáneos del pintor, incluyendo al propio Rafael. Mas a la luz de lo que se argumenta aquí, esto mismo cobra nuevo sentido. Sobre todo si se considera que el lomo del libro que porta el más joven de esos filósofos ostenta el título genérico de *Ética*, refiriéndose imprecisamente a una de sus obras sobre este tema, o de manera genérica y simbólica a sus ideas sobre el mismo. Pero también si se toma en cuenta que precisamente Miguel Ángel es uno de los personajes que se supone ha sido retratado. Se ha supuesto retratado, para precisar, como Heráclito, a raíz de la actitud melancólica y de aislamiento con que se caracteriza a este presocrático. Y es que, a raíz de aquello, este fresco vendría a ser literalmente una ilustración de este contexto de difusión de aspectos del aristotelismo antes descuidados. Y° a raíz de esto, en caso de que efectivamente Rafael hubiera incluido en esta obra la imagen de Buonarroti, a pesar de su tensa relación con él, esta pintura sería además una especie de testimonio de la exposición de Miguel Ángel al aristotelismo, además del platonismo por supuesto.

Mas volviendo al argumento, la colocación de otro alumno de Plethon como cabeza de esta academia resultó significativa en el sentido de la conciliación fomentada

por Besarion, a pesar de que este otro discípulo no participó directamente en la disputa. Se trata por supuesto de Marsilio Ficino, que asumió ese puesto a edad muy temprana y, por lo tanto, en su momento de mayor apego a la orientación apuntada por su maestro y de mayor permeabilidad a la perspectiva de sus condiscípulos más maduros, como el mismo Besarion por ejemplo. En lo que respecta al aristotelismo esto es notorio en que, si bien Ficino procuró identificar las corrientes aristotélicas que resultaban problemáticas desde la perspectiva cristiana, y mantenerse al margen de ellas, también enfatizó el valor del pensamiento ético y político de Aristóteles en general, y buscó sustento a sus ideas sobre la inmortalidad en las interpretaciones tomistas de ese mismo filósofo.

Además, este tributo rendido al estagirita por la cabeza de la Academia platónica florentina se encuentra también en uno de los miembros de la academia sobre los que ejerció especial influencia: Angelo Poliziano (1454 – 1494). Por la evidencia de su talento desde la juventud, este autor, al igual que Miguel Ángel, fue acogido por Cosme de Médicis prácticamente en el seno de su familia, como mentor sus nietos. El privilegio y la suerte que Miguel Ángel tuvo, de haber pertenecido a la misma generación que Lorenzo y de haber recibido especial atención de Poliziano es pues clave en el argumento de esta tesis, en la medida en que este tutor pudo ser su primera vía de contacto con el aristotelismo. Aunque en principio atrajo a Cosme por su desempeño como traductor del griego al latín, desde 1472, la brevedad de su vida se reflejó tanto en su limitada producción como en una serie de trabajos incompletos.³⁰⁰ No obstante lo escueto, esta producción testimonia su interés por Aristóteles; interés que por otra parte proviene especialmente de su respectivo mentor Juan Agrypoulos (1395

³⁰⁰ Tan sólo nos legó un par de misceláneas: *Miscellanorum centuria prima* (1480), y *Miscellanea* (1489), parte de *Zibaldoni autografi* (Mezcolanzas autógrafas), algunos epigramas en griego y algunos poemas tanto en latín como en italiano, además de un conjunto amplio de anotaciones. Aunque parcial, una edición de sus obras, traducidas al español, es la de Félix Fernández Murga, *Estancias, Orfeo y otros escritos*, Cátedra, Madrid, 1984.

– 1487), aunque también de Bruni, en tanto Policiano se aplica al estudio de sus traducciones de la *Ética* y la *Política*.³⁰¹

Así, en buena medida él mismo dedica a este filósofo su *Segunda centuria* fundamentalmente y sus últimos años de docencia, al punto de atraer la animadversión de contemporáneos suyos, como Ficino, por ello.³⁰² Y defendiéndose en *Lamnia* (*Prolusión a los “Priora Analytica” de Aristóteles*) afirma: “Yo me declaro intérprete de Aristóteles, y no me corresponde a mí decir hasta qué punto estoy preparado para ello.”³⁰³ Mas al margen de semejantes testimonios explícitos de su aristotelismo, cabe suponer una vinculación de su *Orfeo* (1480) con la *Poética* del mismo autor griego, aún si ella no había sido traducida todavía por Valla (pues Policiano muere incluso antes de que eso suceda). Perrine Galand-Hallyn, en su artículo sobre la retórica italiana de finales del siglo XV³⁰⁴, y Branca, en su obra dedicada a este humanista,³⁰⁵ dan por hecho su conocimiento del mencionado tratado sobre poesía, refiriendo como mediador a Ermolao Barbaro (1454 – 1493). En dado caso de nuevo conviene re trazar la línea ascendente de la difusión de esta obra hacia Crisoloras, tomando en cuenta que el tío de este humanista, Francisco Barbaro (1390 – 1454) fue otro de los alumnos de Guarino.

De cualquier modo, un reflejo de ello pueden considerarse sus siguientes rasgos: su temática profana, abordada dramáticamente en una época en que el drama se consagraba casi en exclusiva a la temática sacra;³⁰⁶ su concentración en el tema de la

³⁰¹ James Hankins, *Humanismo y Platonismo en el Renacimiento Italiano*, vol. 1: Humanism, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 216.

³⁰² “Por haber osado aplicarse a sujetos filosóficos en el marco de su cátedra de arte oratoria y poética”. Perrine Galand –Hallyn, “La rhétorique en Italie à la fin du Quattrocento (1475 -1500)”, en Marc Fumarolli, *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne 1450 – 1950*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 p. 170.

³⁰³ Félix Fernández Murga (tr.), *op. cit.*, pp. 235 -260. También cfr. Perrine Galand –Hallyn, “La rhétorique en Italie à la fin du Quattrocento (1475 -1500)”, en Marc Fumarolli, *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne 1450 – 1950*, *op. cit.*, p. 170.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 170.

³⁰⁵ V Branca, *Poliziano e l’umanesimo de la parola*, Torino, Einaudi, 1983 ; *apud* Teresa Losada Liniers, “Botticelli y Policiano en el círculo de Lorenzo”, art. cit., p. 89.

³⁰⁶ En ese sentido en general suele considerarse como una obra clave de la historia de teatro a inicios de la modernidad. Francisco López Estrada, “Consideraciones sobre una representación pastoral de Orfeo y

muerte, tema patético por excelencia y trágico por ende en conformidad con la obra aristotélica en cuestión; y su variado uso de formas lingüísticas, que igualmente ese tratado aristotélico recomienda,³⁰⁷ y que coincide en general con la afirmación de la variedad como valor por parte de este humanista, así como con su recomendación a seguir una multiplicidad de modelos. *Orfeo*, por lo demás, fue encargada por Francisco II de Gonzaga, pariente distante de Victoria Colonna, como se hace patente a través del nombre del sobrino protegido de Julia Gonzaga: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531 – 1591).

Mas continuando con el argumento sobre la acogida peculiar que en la Academia auspiciada por los Médiciss se brindó a Aristóteles en especial, cabe añadir que no se reflejó solamente en las referencias explícitas o implícitas a sus obras en la producción escrita de sus miembros. Se hizo también patente en la disposición de estos miembros a incluir y a interactuar con humanistas previamente inclinados hacia una modalidad de aristotelismo en particular. Este es al menos el caso de Pico de la Mirándola (1463-1494). Y es que, por un lado, en su interés por semejante tendencia filosófica, este humanista se mostró favorable hasta a Averroes. Distanciándose con ello de la escolástica tradicional, él dio pauta a nuevos enfoques del mismo autor en el seno de esa comunidad de estudio. Y por el otro lado, como autor del texto *De concordia Platonis et Aristotelis*, este mismo filósofo dio muestra tanto de su incorporación de la tendencia platónica no excluyente, propia de la Academia florentina, como de su compromiso con la difusión de una perspectiva armonizante del par de filósofos griegos que aquí interesan.

Eurídice (Poliziano 1480-1984)", 1984, p. 218. Publicado electrónicamente en el portal de revistas electrónicas de la Universidad Complutense de Madrid en la dirección siguiente, revistas.ucm.es/fl1/02122952/articulos/DICE8484110217A.PDF

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 221 y *Poética*, libros 22 y 24, 1458 a -1559 a.

Contribuyó además a ampliar y a sostener el influjo de la postura conciliadora de Besarion la publicación de su obra *In Calumniatorem Platonis* tanto en griego como en latín. Esta se llevó a cabo en la década siguiente (1469) y fue una de las primeras obras modernas producidas e impresas en Italia.³⁰⁸ Mas finalmente, lo que mayor trascendencia otorgó al enfoque inclusivo de este cardenal fue quizá su participación en la recolección, traducción y edición de cientos de manuscritos antiguos, y en la organización de centros de enseñanza filológica en otras sedes. Comprometiéndose en la implementación de tales medios, él aseguró que el anhelo que despertaba al exhortar a la consulta y a la valoración directa tanto de Platón como de Aristóteles pudiera concretarse y perdurar.

Una ilustración en miniatura del manuscrito *Marcianus graecus 53* en la que puede verse representado a este cardenal (imagen 30) ayuda a la comprensión tanto de labor excepcional en este tipo de difusión como del reconocimiento que a raíz de ella gozó. E igualmente a modo de digresión cabe recordar que, a la larga, sería precisamente encomendada a Miguel Ángel la creación arquitectónica de la biblioteca destinada a albergar semejante colección de obras (imagen 31).

Mas retomando la rivalidad que se describe aquí, conviene aún valorar que a pesar de haber sido opuestos en su prioridad los afanes que ella estimuló, el resultado fue una contribución común a una sólo meta. En otras palabras, como resultado de una equiparable dedicación de los rivales a la traducción y difusión de textos antiguos, al margen de su producción como autores propiamente, la obra de Aristóteles y de algunos aristotélicos ganó atención en ambos flancos. En uno, como objeto de renovada dedicación; en el otro, como temática complementaria. Y aunque en general dentro de la facción que priorizó la filosofía aristotélica a costa de la platónica persistió la temática lógico–naturalista, la veta antropológica logró abrirse paso. Así, por ejemplo, se supone

³⁰⁸ Joan M. Hussey, *op. cit.*, p. 159.

que entre las obras de Aristóteles que tradujo el mencionado Jorge de Trebisonda se encontraba *De anima*, además de la *Physica*, *De Animalibus* y *De generatione et corruptione*, junto a los *Problemata*, que entonces se le atribuían al mismo autor. Es más, se supone incluso que él tradujo aparte dos diálogos platónicos, el *Legibus* y *Parménides*.³⁰⁹ Paradójicamente con ello, dentro de su oposición al autor de los mismos, Trebisonda habría contribuido a su difusión. Sin embargo, del cuerpo de sus traducciones de Aristóteles, en el que reside ahora el interés, sólo llegó a publicarse una más: el libro tercero de la *Retórica*.

Al margen de las razones que destinaron a la mayor parte de ese cuerpo a permanecer como manuscritos, el hecho de que en particular esta traducción parcial de la *Retórica* haya logrado editarse obedece en buena medida a motivos didácticos, puesto que precisamente Trebisonda se desempeñaba en Roma como profesor de retórica y literatura griega y latina. Su renombre en este ámbito se ve reflejado, por otro lado, en la suerte editorial de otra de sus obras, en tanto llegó a ser uno de los manuales de retórica más editados en el siglo XVI.³¹⁰ Y al sopesar este éxito desde el punto de vista de la recepción puede apreciarse, además, hasta qué punto había aumentado el interés por la retórica desde el reencuentro de las *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano, por Poggio en 1416, y de *De Oratore* y *Orator*, de Cicerón, por Gerardo Landriani (m. 1445) en 1421.

Para cerrar con lo que aquí concierne sobre esta segunda disputa solo resta aludir a un participante más, cuyo perfil dará luz sobre un último aspecto de este suceso. Me referiré brevemente a Teodoro Gaza (1400 – 1473), que en muchos sentidos resulta próximo a Trebisonda. Como él, Gaza atacó a Plethon, recibió su principal formación

³⁰⁹ Josep Puig Montada, “El periplo de los problemas naturales atribuidos a Aristóteles”, 2001. Material electrónico publicado en el Portal de revistas científicas de la Universidad Complutense de Madrid (ejemplar original proveniente del Fondo Antiguo de la misma universidad), <http://revistas.ucm.es/fl/11303964/articulos/ANQE0101110631A.PDF>

³¹⁰ Ricardo García Càcel, *La construcción de las historias de España*, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 18.

en Italia antes del XVII Concilio Ecuménico y, tras participar en este evento, devino secretario y traductor de Eugenio IV (Papa de 1431 a 1447). Sin embargo, en lo que concierne a su labor como traductor, las obras que se le atribuyen resultan coincidentes con las que se imputan a Trebisonda hasta el punto de levantar sospecha; son los tratados de zoología, el *De generatione* y el pseudoaristotélico *Problemata*. Y es que, a pesar de que en principio estos dos autores se sitúan dentro de la misma facción, acaban por distanciarse.

El papel de Besarion es también clave en ello, en la medida en que él no sólo no se opone a Gaza, como lo hace antes Trebisonda, sino que lo apoya de diversas formas. Por ejemplo, encargándole traducciones como la de los *Problemata* justamente, u ofreciéndole refugio hacia el final de su vida. Y aunque esto podría pensarse como otro gesto de la templanza de ese cardenal, por la benvolencia que implica hacia un antiguo enemigo de su mentor, también cabe entenderlo como un último revés a su propio oponente original (o sea, Trebisonda). No se trata aquí de juzgar su posición, mas cabe observar que, en todo caso, el aristotelismo que él acaba apoyando no es directamente el de índole retórica. Del mismo modo, para concluir con esta primera disputa, es preciso reconocer que, a fin de cuentas, el rescate de nociones y valores de la antropología aristotélica en el que se inscribe el contenido de la *Poética* no provino exclusivamente de uno sólo de estos flancos, sino del esfuerzo de ambos más allá de la enemistad.

Por último, para cerrar con esta polémica, hace falta subrayar su incidencia en el proceso de formación de Buonarroti. La promoción por parte de Besarion de una formación inclusiva y filológica del aristotelismo, abierta por principio a los enfoques y temas tradicionales de la escolástica tomista, pero también a la temática ético-política más propia de la tradición filosófica bizantina, según se explicó, permea indirectamente la educación humanista de este artista.

Ahora bien, en la otra disputa a la que me referiré, la obra platónica no es objeto de referencia, aunque dos de los principales participantes de ella: Leonardo Bruni (1370 - 1444) y Pedro Cándido Decembrino (1399 - 1477), al margen del ya mencionado obispo Alfonso de Cartagena, fueron también traductores de una parte de ella. Centrándose en este caso el debate en torno a la traducción de una obra de Aristóteles, su principal ética, evidencia con mayor claridad, dentro del interés tradicional por el pensamiento de este filósofo, el reenfoque y el desplazamiento hacia la temática antropológica que aquí interesa.

El autor de esta traducción realizada en 1417, Bruni, fue el discípulo principal de Crisoloras. Como tal, en su perfil de traductor, se muestra interesado tanto en la promoción de los autores que traduce (el de la *Ética a Nicómaco* en este caso) en ámbitos de estudio independientes del estricto régimen de las viejas universidades y de la iglesia, como en el cuidado simultáneo del estilo y la precisión. Y es que para este funcionario al servicio de Florencia, según expresa él mismo en 1401, a propósito de las traducciones hasta entonces disponibles de la doctrina aristotélica en su *Diálogo a Pier Paolo Vergerio* (1370 - 1444):³¹¹ “esos libros, que dicen ser de Aristóteles, han sufrido una transformación tan grande que si alguno se los llevara al autor, él mismo no los reconocería”.³¹²

Su crítico más severo en este conflicto, Cartagena, manifestó su animadversión hasta la década de los treinta del mismo año en defensa de la traducción preexistente de la misma obra, realizada por Roberto Grosseteste (1168 - 1253) y supervisada por Guillermo de Moerbeke (1215 - 1286). Este embate puede pensarse como una secuela

³¹¹ Antecesor del reformador homónimo, Pier Paolo Vergerio, 1498-1565, que al cabo de un siglo consagra sus textos justamente a temas como los de la devoción a los santos y la veneración de sus reliquias, aunque no se le permitió ir al Concilio Trento por considerarlo condescendiente con los protestantes.

³¹² Leonardo Bruni, “Diálogo a Pier Paolo Vergerio”, en Morrás, María (tr.), *Petrarca, Bruni, Valla, Pico de la Mirandola, Alberti. Manifiestos del Humanismo*, Península, Barcelona, 2000, pp. 37- 74 (p. 47 en particular).

del otro, puesto que él estudió griego con Jorge de Trebizonda y representa el reflejo reactivo del ámbito escolástico en su intento por mantener bajo su propia perspectiva la comprensión de Aristóteles.

Este celo, por lo demás, se comprende mejor considerando que la principal tradición filosófica heredera de Santo Tomás, dentro de la cual se inscribe, hubo de sostener antes importantes disputas a propósito del pensamiento del mismo filósofo antiguo contra interpretaciones de su pensamiento de origen árabe, como las de los seguidores de Averroes.³¹³ En ese sentido resulta significativo que *El triunfo de Santo Tomas* (imagen 42), pintado por Benozzo Gozzoli (1421 – 1497) en su etapa tardía y con posterioridad a las disputas que aquí se tratan (entre 1468 y 1484, para precisar) haya resultado emblemático de la llamada “neo escolástica”.³¹⁴ Y es que esta pintura de uno de los discípulos de fra Angélico reafirma la visión conciliadora entre Platón y Aristóteles de la que se ha venido hablando, situando equilibradamente al Santo de Aquino justamente entre esos dos filósofos (bien que Aristóteles aparece a su diestra), además de representarlo sentado sobre Averroes, con la doble significación que ello conlleva. Estos es, por un lado, con la idea de derrota del enemigo, asociada por ejemplo a las representaciones del mal como demonio u algún otro animal o ser despreciado, y, por otro, con la idea de soporte.

Mas regresando a la disputa, se involucró en ella otro destacado traductor, igualmente discípulo de Crisoloras: Pier Cándido Decembrio (1399 - 1477), a través de

³¹³ Alain de Libera, *L'unité de l'intellect contre les averoïstes, suivi de Thextes contra Averoes anterieurs à 1270*, Paris, Flammarion, 1997, da cuenta justamente de la postura de Santo Tomás ante el aristotélico árabe.

³¹⁴ Un ejemplo de este uso emblemático puede apreciarse por ejemplo en la página destinada a esta corriente filosófica en el proyecto internacional de libre enciclopedia denominado *Wikipedia*, http://images.google.es/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/05/Benozzo_Gozzoli_004a.jpg/180px-Benozzo_Gozzoli_004a.jpg&imgrefurl=http://es.wikipedia.org/wiki/Neoescol%C3%A1stica&usq=_JBAaGUCFHiWR3_RRFUwfH5b-948=&h=198&w=180&sz=15&hl=es&start=14&um=1&itbs=1&tbnid=TUNAUxhG9WThMM:&tbnh=104&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3DBenozzo%2BGozzoli%2BSanto%2BTom%25C3%25A1s%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN%26rlz%3D1T4ACAW_esMX317MX318%26tbs%3Disch:1

su obra *Declinationes o declamationes super translationem Ethicorum* (ca. 1432). Mas si bien este autor se manifiesta entonces a favor de Bruni, toma distancia frente a él con respecto a otras traducciones. Y por el contrario, aunque en este momento se contraponen a Alonso de Cartagena, considerando a mayor distancia su relación, destaca su proximidad con este obispo en otros aspectos. Ambos, por ejemplo, destinaron una de sus obras al Marqués de Santillana (1388 - 1458). Ello habla de la imparcialidad de este partícipe, como también de su vinculación estrecha con el ámbito del humanismo español.

De ahí, y de la mediación de amigos comunes de los contrincantes, la disputa acaba en la siguiente década con expresiones de reconocimiento afable entre Bruni y Cartagena. Nápoles se hallaba entonces ya bajo el dominio de Alonso de Aragón (1396 – 1458) y Bruni había sido reafirmado por los Médicis en su función de canciller de Florencia. Por eso cabe apreciar como uno de los eventos ligados a la disolución de la polémica el que Bruni haya alcanzado una cercanía notable con el propio Alonso V. No sólo se dirigen entre sí estas autoridades varias epístolas, sino que Bruni le dedica una de sus obras. Y todo ello es significativo aquí porque uno de los motivos por el que entablan contacto dichos humanistas es justamente el interés del rey por otra de las traducciones de Aristóteles realizadas por el funcionario florentino: la de la *Política*, que data igualmente de 1417.³¹⁵

Así, aún dentro de la brevedad del recuento de esta disputa en particular, resulta clara su contribución tanto a la difusión de las obras aristotélicas centradas en la antropología como a su recepción entre los humanistas españoles. Y para aclarar en qué sentido ello atañe a Buonarroti, conviene recordar lo determinante que fue su relación con Victoria Colonna, y la pertenencia de ella a un círculo religioso radical nutrido por humanistas nobles y cercanos a la corona española. La posición de esta poeta en ese

³¹⁵ Cfr. http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/02/02_075.pdf

ambiente se explica, por una parte, por su pertenencia a la familia Colonna, cuyo nobleza se reconoce al menos desde inicios del primer milenio, y por sus nupcias con el marqués de Pescara, por otra. Y es que estas nupcias, acordadas desde su infancia, tenían como fin justamente el asegurar la alianza entre los Colonna y la corona española,³¹⁶ Por otro lado, se aludió también antes al interés de otro literato noble complejamente vinculado con el imperio español por difundir el aristotelismo: Diego Hurtado de Mendoza. Cabe pues ahora apreciar la pertenencia de este humanista a la familia de Márquez de Santillana; el mismo de quien se mostraron deudores literarios, como se acaba de indicar, Alonso de Cartagena y Decembrino. Mas también cabe ahora, para terminar, notar el parentesco lejano y político por el que tanto la propia Victoria como su esposo eran primos del mencionado Hurtado de Mendoza, y el hecho de que éstos dos últimos hayan sido compañeros o de Guerra, por así decirlo.³¹⁷

II.4 De la primera traducción de la *Poética* al latín a su amplia difusión a fines del Renacimiento

Guillermo de Moerbeke (1215 – 1286), como se mencionó, dirige la primera traducción directa del griego al latín de la *Poética*.³¹⁸ Su dedicación a la traducción de obras aristotélicas data al menos de 1260, cuando produce la de *la Política*. Más tarde, en la última década de su vida, y dado su dominio de la lengua, le fue confiada la responsabilidad de la sede episcopal de Corinto, como resultado lejano del reparto y la

³¹⁶ Abigail Brundin, “Victorria Colonna”, en Courtney K. Quaintance (biography editor), *Italian Women Writers project*, University of Chicago, 2005, <http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0011.html>

³¹⁷ Para una reconstrucción de este parentesco puede tomarse como punto de partida el esquema de los ancestros de Fadrique Álvarez de Toledo, desplegable en la biografía del mismo personaje histórico, cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Fadrique_%C3%81lvarez_de_Toledo_y_Ponce_de_Le%C3%B3n. En esa genealogía, no obstante, no aparece directamente la amiga de Buonarroti, sino dos familiares suyas homónimas.

³¹⁸ Hoy se supone que una copia de este documento es contenida por el llamado *Códice de Eton*. Cfr. Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, *op. cit.*, p. 15.

reorganización de territorios que sucede a la cuarta cruzada (1202 - 1204).³¹⁹ Y puesto que la traducción del texto que aquí interesa data de 1278,³²⁰ es probable que ahí haya tenido acceso a la copia en griego que le sirvió de base.

Esta estancia de Moerbeke en uno de los territorio dominado culturalmente por la tradición bizantina propició un intercambio entre la teología cultivada en esta región, en vías de ser permeada por el hesicasmo, y la tradición escolástica. Dicho intercambio sirvió de preparación para los futuros delegados y emigrantes bizantinos en Italia, alrededor del Concilio de Ferrara-Floencia, y fungió también como una base para el intercambio ulterior entre ambas tradiciones que caracteriza el Renacimiento.

Es factible que en su misión o en su égida a la península itálica esos emigrantes hayan llevado consigo ese texto,³²¹ como podría ser el caso de Crisoloras. Mas de haber ocurrido así lo más probable es también que el suceso haya ocurrido de manera marginal a la labor de Moerbeke. Es claro al menos que, al llegar ahí con la consciencia abierta por ese intercambio, estos emisores se encontraron circunstancialmente preparados y dispuestos a alimentar con su saber y sus libros el ánimo que la lectura disciplinada de Boccacio y Petrarca había ya encendido. Pues los primeros humanistas compartían y sostenían ese ánimo reuniéndose con periodicidad para estudiar la obra de esos poetas en una institución mediada por el gobierno de la ciudad y denominada Studio. Y es que, además de considerar la formación que esta generación humanista

³¹⁹ Gert Ueding, “*Rhetorica movet*. Acerca de la genealogía retórica del *pathos*”, 1998. Artículo publicado electrónicamente en el Depósito de Académico Digital de la Universidad de Navarra, <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/386/5/10.%20RHETORICA%20MOVET.%20ACERCA%20DE%20LA%20GENEALOG%C3%8DA%20RET%C3%93RICA%20DEL%20PATHOS,%2B%20GERT%20UEDING.pdf>

³²⁰ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, p. 16.

³²¹ El manuscrito más antiguo conocido de esta obra data aproximadamente del siglo X y se supone contenido en el *Codex Parisinus* 1741. En general se da por hecho que llegó a Italia a mediados del siglo XV, por la proliferación de copias del mismo que a partir de entonces se aprecia, aunque hay también quienes sugieren que el manuscrito estaba en Italia antes de la traducción de Moerbeke. Cfr. Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, *op. cit.*, p. 16.

recibe a través de profesores como el mismo Crisoloras, hay que tomar en cuenta su disposición a recibirla.

Es a través del respaldo de Cosme de Médicis y de la iniciativa de Coluccio Salutati (1331 - 1406), acaecida en 1397, de invitar a este último como docente, que él comienza la enseñanza de su lengua. Con antelación Salutati, junto con su alumno Bruni y otros participantes como Nicolás Nicoli (1363 -1437) y Poggio Bracciolini había adoptado la iniciativa de los poetas mencionados de retornar a la lectura directa de los clásicos y de recolectar copias de este tipo de textos, en especial de Cicerón. No obstante es preciso aclarar que esta labor se concentró prácticamente en manuscritos latinos hasta fines del siglo XV,³²² y que el trabajo de Moerbeke fue más bien desconocido tanto por estos humanistas³²³ como por los poetas que los inspiraron. De manera que a pesar de que la primera traducción recién referida del tratado aristotélico sobre poesía data del tiempo de la infancia de Dante, en la obra de este poeta no hay indicios de un conocimiento de la misma, como tampoco en Bocaccio. De Petrarca en cambio se ha insinuado que pudo haber tenido vagas noticias de la misma.³²⁴

Así la *Poética* tuvo que ser redescubierta y a ello contribuye Crisoloras aún de otra manera. Al recomendar a su mecenas la compra de cientos de manuscritos en su lengua natal, asegura la continuidad a largo plazo de la enseñanza que imparte, y amplía la valoración y la búsqueda mencionada de manuscritos antiguos a las fuentes griegas allanando el terreno para ese redescubrimiento. Con ello el interés por la obra aristotélica en cuestión pasa de ser meramente latente entre sus discípulos como Guarino, según se vio, a hacerse evidente con el advenimiento de la imprenta. Se manifiesta entonces públicamente a fines del siglo quince (1498),³²⁵ gracias a un autor

³²² *Ibidem*, p. 17.

³²³ *Ibidem*, p. 34.

³²⁴ *Ibidem*, p. 34.

³²⁵ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, p. 17.

cuya relación con el mismo Crisoloras es ya remota. Se trata de Giorgio Valla (1447 - 1500), cuyo primo Lorenzo fue alumno de Bruni. En Venecia, donde se desempeñó igualmente como maestro de griego, Valla realiza la segunda traducción de la *Poética* al latín directamente del griego, ignorando no obstante involuntariamente la primera. Luego, ya entrado el siglo siguiente, el interés por esta obra se despliega cada vez más ampliamente mediante la multiplicación de traducciones y publicaciones de la misma.

Este despliegue inicia en 1508, también en Venecia, a raíz de que la imprenta Aldina edita ahí por primera vez esta obra en griego, junto con el corpus de los textos en la misma lengua conocidos en el entorno.³²⁶ Pues esta edición permitió confrontar la traducción de Valla y suscitó la intención de superarla. En el caso del autor de la siguiente traducción al menos, Alesandro Pazzi de Médicis, esa intención es explícita.³²⁷ Él la comienza en Roma, desde 1524, aunque sólo la pública doce años más tarde. Lo hace a través de la misma imprenta veneciana y por primera vez en edición bilingüe. Mas en los dos siguientes años se reimprime consecutivamente en Basilea (1537) y en París (1538), y alcanza aún a reimprimirse una decena de veces más a lo largo del siglo XVI, sirviendo además de base para traducciones posteriores como la de Francisco Robortello (1516 - 1567) y la de Vicente Maddi Brixianti (1550 -1604) en colaboración con Bartholomaei Lombardi Veronese (c. 1505 - 1542).

La traducción de Robortello, igualmente bilingüe, se dio a conocer precisamente en el año en que Miguel Ángel inicia la *Piedad florentina* en la misma ciudad de Florencia (1548). Recibió el extenso nombre de *Francisci Robortelli Utinensis in*

³²⁶ La labor de Jausn Lascaris (1445 – 1535) en ello goza de reconocimiento, a pesar de que no se le dieron créditos en su momento. Cfr. Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, *op. cit.*, p. 19. Este autor, por otro lado, merece mención aquí en tanto consigue para la casa Médicis cientos de manuscritos, algunos de ellos recabados justamente en el baluarte del hesicasmo: el mote Atos.

³²⁷ *Ibidem*, pp. 19 -20.

librum Aristorelis de arte poetica explanationes qui ab eodem authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit, que presumía completar incluso partes ausentes en el texto que tomó por base, y anunciaba su comentario a la misma. Y aunque con esto último esta obra se inscribía en la tradición de comentarios de la *Poética*, que como vimos se remonta a Averroes, suponía equívocamente que “este libro yació en el abandono casi hasta estos tiempos nuestros.”³²⁸ De cualquier modo esta traducción llegó a ser la más influyente independientemente de que se reedita sólo hasta 1555.

Poco después se publican otras dos ediciones bilingües comentadas. Una en el último año en que Buonarroti trabaja en la *Piedad florentina* (1550), realizada conjuntamente por Maddi y Lombardi, como se mencionó: *Vicentii Maddi Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poetica communes explanationes. Maddi vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis. Et in Horatii librum de arte poetica interpretatio.*³²⁹ La otra diez años después, bajo el título de: *Pietro Vetrü commentarii in primum librum aristotelis de arte poetarum*. La primera, conviene precisar, ofrece una interpretación moral de la catarsis, según explica María del Carmen Bobés en un estudio en torno a la poética toscana, y ha sido considerada como la poética de la Contrarreforma por haber iniciado la subordinación de la teoría literaria renacentista a las reglas que dicho movimiento reactivo exigió a las artes.³³⁰

Mas por lo que a esta tesis respecta, resulta especialmente significativa la primera traducción del texto en cuestión al italiano. Ella es apenas posterior a la de Robortello (data de 1549) y se debe al historiador y diplomático Bernardo Segni (1504

³²⁸ Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, op. cit. p. 21.

³²⁹ María del Carmen Bobes Naves, “Teoría de la comedia en la «Poética toscana» de Sebastiano Minturno”, Alicante, 2009, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12363851209068273321091/p0000001.htm>

³³⁰ *Ibidem*, (publicación en la red sin paginación).

– 1558).³³¹ Su relevancia reside en primer lugar evidentemente en que hace accesible el texto en el idioma natal de Buonarroti justo en el momento en que trabaja en la *Piedad florentina*. Pero también debido a que su autor fue compatriota de Buonarroti y mantuvo como él un estrecho aunque tenso vínculo con Cosme de Médicis, como se refleja en el hecho de que haya dedicado a este dirigente un par de años antes su traducción de otra obra de Aristóteles, la *Política*,³³² como también se traducción de la *Poética*³³³ (imagen 48). Y si bien queda clara con ello la posibilidad de que Miguel Ángel haya conocido bien la obra aristotélica de la que nos ocupamos, cabe aclarar que dicha traducción se publica junto con la de la *Retórica*. De cualquier modo, al paso de dos décadas y como consecuencia de esta misma obra, aparecen los primeros comentarios en lengua vulgar (en toscano)³³⁴ del tratado aristotélico que aquí interesa. Es el caso, en primer lugar, de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Casteluetro* (1505 – 1571),³³⁵ de 1570, que resulta significativa por la acusación de heterodoxia a la que su autor se vio sometido; y en segundo lugar del *Discorso sopra le Annotazioni della Poetica di Aristotile di Messer Alessandro Piccolomini* (1508 – 1579) de 1575.³³⁶

A partir de entonces y tanto por el resto del siglo en curso como por el siguiente (s.XVI) los tratados sobre la *Poética* se harían aún más comunes. En este periodo, además, tal difusión pasará de ser un fenómeno que ocurre exclusivamente en Italia a ser un acontecimiento multi regional y notorio sobre todo en los dominios franceses, españoles e ingleses. Pues por ejemplo, Marco Girolamo Vida (1489-1566), autor que

³³¹ Aristóteles, *Rettorica et poetica d'Aristotile, tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni*, Vinegia, Bartholomeo detto L'Imperador, 1551.

³³² Dato recabado de la página de la Librería Antiquaria Comellas a propósito de la puesta en venta de la tercera edición de la primera traducción al italiano de la *Política* de Aristóteles realizada por Segni, <http://www.livres-rares.com/espanol/cat-antiquite.asp>

³³³ Aristóteles, *Rettorica et poetica d'Aristotile, tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni, op. cit.*

³³⁴ María del Carmen Bobes Naves, “Teoría de la comedia en la «Poética toscana» de Sebastiano Minturno”, art. cit., (publicado en la red sin paginación).

³³⁵ Aristóteles, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Casteluetro*, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570.

³³⁶ Piccolomini Alessandro, *Discorso sopra le Annotazioni della Poetica di Aristotile*, Vinegia, 1975.

asiste al Concilio de Trento y cuya obra tardía expresa los principios de la Contrarreforma, da a conocer en 1527 su poema *De Arte Poética*. Se basa ésta este fundamentalmente en el *Arte poética* de Horacio³³⁷ y carece de referencia directa a la *Poética* Aristotélica. Con lo cual puede apreciarse, como se dijo, que aún si entonces esta obra aristotélica se encontraba ya disponible, su conocimiento era restringido, mientras que el interés por la poética en general se hacía ya manifiesto. Pero también, por otro lado, puede apreciarse que, dado su interés por esta temática, este mismo autor debió haber conocido bien esa obra aristotélica para el momento de su participación en el Concilio de Trento, es decir, dieciocho años después de la publicación de su tratado, si se consiera el comienzo de dicho evento, o treinta y seis, si se considera el tiempo en que culmina y aborda el tema de las imágenes sacras en que se ha identificado una alusión remota a la *Poética*.³³⁸

Próxima a esta última obra, en un sentido cronológico, es la *Poética* de Gian Giorgio Trissino (1478 – 1550) de 1529. Le siguen la de Bernardino Daniello (1500 – 1565); *De la poética* de 1536,³³⁹ y la de Girolamo Muzio, *Arte poética* (1551); obra especialmente bien acogida, ésta última, entre los españoles. Mas por lo que a esta tesis respecta cabe destacar otras dos. La del mencionado Benedeto Varchi (1503 – 1565): *Lezione della Poética* (1553), pues como se vio era próximo a Miguel Ángel,³⁴⁰ y las de

³³⁷ José Ramón Alcántara Mejía, *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra de Fray Luis de León*, México, Universidad Ibero Americana, 2003, p. 14.

³³⁸ *Vid. supra*, cap. I.3.

³³⁹ Obra ampliamente citada por D. Summers, en *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, *op. cit.*, en su capítulo denominado “Non ha l’ottimo artista alcun concetto”.

³⁴⁰ Benedeto Varchi, *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte, con un Discorso di A. Racheli intorno a la filología del secolo XVI e alla vita e a gli scritti dell’autore: aggiuntevi le Lettere de Gio. Battista Busini sopra L’assedio di Firenze*, Trieste, sezione litterario-artística del Lloyd Austriaco, 1558-1559; Benedeto Varchi, *Lezioni di M. Benedetto Varchi, lette da lui públicamente nel Accademia fiorentina, sopra diverse materia poetiche e filsofiche, raccolte nuevamente e la maggior parte non più date in luce, con due tavole, una delle matere, l’altra delle cose piú notabili, con la Vita del autore...*, Fiorenza, Guinti, 1590; Benedeto Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelangelo Buonarroti ; nella seconda si disputa quale sia poi nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d’esso Michelagnolo e più altri eccellentiss. Pittori e scultori sopra la quisitone sopradetta*, Fiorenza, L. Torrentino, 1549. Obras someramente revisadas bajo soporte de micro ficha en la Biblioteca Nacional de Francia. Además cabe mencionar que este autor dedica versos al

Antonio Sebastián Minturno (1500 – 1574), escritas a manera de diálogo. Pues este autor participó en el Concilio de Trento y sus dos obras sobre el mismo tema reflejan tanto los cambios en su propia trayectoria ideológica como los de la época. Mientras que la primera: *De Poeta* (1559), en latín, muestra una orientación platónica y ciceroniana, la segunda, publicada justo en el año en que culmina ese concilio (1564): *L'Arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia. Con la dottrina de' Sonetti, canzoni et ogni sorte de Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Horatio et altri autori Greci, e Latini, è stato scritto per ammaestramento di Poeti. Con le postille del dottor Valvassori, non meno chiare, che breui, et due tavole, l'una de' capi principali, l'altra di tutte le cose memorabile*,³⁴¹ evidencia ya la ampliación de sus intereses filosóficos hacia el aristotelismo, además de ser la primera en lengua vulgar.

Así pues, como lo refleja esta última obra, el Concilio de Trento representa un punto de referencia sumamente significativo en lo que concierne a al reconocimiento general o abierto de la importancia de la *Poética* Aristotélica, con todo y que en sus decretos mismos no aparece sino un eco velado de la misma, según se vio al final de la primera parte de esta tesis. Y es que, aún si excede los propósitos de esta investigación tratar el hecho de que este evento ecuménico es aún más que eso con respecto a la revitalización del aristotelismo, cabe al menos mencionarlo: más allá de lo que concierne en particular a la *Poética*, este evento significó un cambio notorio en la

también mencionado Diego de Mendoza y que en su biografía de Miguel Ángel dedica una capítulo a la relación entre el mismo artista y Varchi. Cfr. Giovanni Papini, *De Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, Madrid, Aguilar, 1968.

³⁴¹Antonio Minturno, *L'arte poética del Signor Antonio Minturno: nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia : con la dottrina de' sonetti, canzoni, ed ogni forte di rime Toscane, Napoli, Muzio, 1725*. Obra cotejada en la Biblioteca Nacional de Francia; Antonio Minturno, *Arte Poética*, María del Carmen Bobes Naves (tr.), Madrid, Arco/Libros, 2009; y María del Crmen Bobes Naves, “Teoría de la comedia en la «Poética toscana» de Sebastiano Minturno”, *op. cit.* (publicación en la rd sin paginación).

balanza de la relación entre platonismo y aristotelismo, implicando ahora la preponderancia de este último. La influencia que ejercieron y el reconocimiento que cobraron entonces otras dos obras del mismo filósofo, la *Ética nicomaquea* y la *Política*, merece especial mención en ese sentido.

En términos de la historia del arte, es pues el comienzo del Barroco, que como entidad temporal en este ámbito específico su conceptualización se remonta a la obra *Renacimiento y Barroco*³⁴² de Heinrich Wölfflin (1864-1945). Mas a lo largo de esta investigación, conviene recordar ahora al término de esta segunda parte, se insta a valorar con mayor atención su periodo de gestación, o si se prefiere, la transición o frontera entre él mismo y al Renacimiento. Esto amerita al menos el estudio de una obra considerada al filo de la clandestinidad, como la *Piedad florentina*, en la medida en que la sensibilidad crítica o la esfera receptiva que la circunda interactúa con ella. Y si Miguel Ángel durante el tiempo que concibe la *Piedad florentina* se halla justo en el medio en que, por así decir, corre la voz sobre la *Poética*, la incorporación de la voz corriente que en su obra podría encontrarse es en, todo caso, cautelosa. Y cabe pensarlo no solo por la reserva con que se ha visto que profesa su peculiar interpretación del Evangelio de Juan, sino sobre todo dado el revés que él mismo pudo constatar que sufrieron aristotélicos allegados a su propio círculo. Valga como ejemplo de ello la expulsión del Concilio tridentino por intervención del papa que sobrevino a Diego Hurtado, tras su labor de proselitismo, pues a pesar de su relativa levedad como reprimenda, comparada con el recrudecimiento de la actitud persecutoria un poco posterior por parte de la inquisición, semejante hecho basto para llevar entre sus prójimos el estado de alerta, si puede expresarse de este modo.

³⁴² H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1991.

III Dos conceptos clave de la *Poética* de Aristóteles y su eco sobre la *Piedad florentina*

III. 1 La aplicación albertina de la *Poética* a la plástica y el silencio aristotélico sobre lo divino en la misma obra.

A lo largo del capítulo II se explicaron las vías principales por las que el interés sobre Aristóteles en general pudo haberse despertado en Buonarroti, desde su más temprana formación; y en su periodo final, reforzado. Figuras clave resultaron en ese sentido Policiano y el círculo de humanistas relacionados más o menos estrechamente con la corona española, con integrantes como Colonna. En ambos casos, la influencia de estas instancias sobre Miguel Ángel goza de reconocimiento en términos generales, mas su importancia desde el punto de vista de la recepción y la difusión del aristotelismo es aún un tema desatendido. En ambos casos cabe además recordar, el tipo de aristotelismo abrazado se identificó orientado en particular hacia la filosofía práctica o hacia la antropología, y como marco del renacimiento de la *Poética*.

En el caso de Policiano en específico la influencia temprana de este aristotelismo se describió como un legado del platonismo no excluyente de Besarión y de la labor de traducción de Bruni, amén de la influencia más directa de Agrypouolus. Mas también se contempló la posibilidad de una recepción de la *Poética*, a raíz de la estima de la misma por parte de Crisoloras y la mediación de Guarino y sus sucesores en Venecia, como Francesco Barbaro. En dado caso, el contacto entre Policiano y el sobrino de este último, Ermolao, se remonta al tiempo en que aquél escribe y presenta en Mantua, próxima a Venecia, su *Orfeo*, y antecede aproximadamente una década a su desempeño como mentor de Lorenzo de Médicis y Buonarroti.

En el que concierne a Colonna y al círculo político y religioso de incidencia tardía en este artista, se destacó a Hurtado de Mendoza como mediador ejemplar, dados

su parentesco con la propia Colonna, por un lado, y sus relaciones con Varchi, Vasari y Tizano, por otra. Y es que a este poeta no sólo se le atribuye un comentario de Aristóteles, según se dijo, sino que se le reconoce como autor versado en lengua griega, dueño de una rica biblioteca que fue a dar al Escorial, y promotor del aristotelismo en la época en que es creada la *Piedad florentina*.

En el inciso final de ese mismo capítulo, en particular el II,2.4, se reconstruyó además el trayecto de la recepción de la *Poética*, desde sus comentaristas árabes y su relativa marginación debida a la primera traducción directa del griego en 1278, a cargo de Moerbeke, hasta su primer comentario en italiano al término del Concilio de Trento, debida a Minturno, pasando por las traducciones efectuadas tanto en latín como en vulgar en el momento preciso en que Buonarroti concibe la *Piedad florentina* (la de Robortello y la de Maddi y Lombardi, respectivamente), como por la efectuadas por un próximo de este escultor, a saber, Varchi.

En el presente capítulo, como anuncia su título, se procederá a delimitar dos conceptos clave de la *Poética* de Aristóteles, los de *pathos* y *éleos*, procurando precisar su resonancia en múltiples niveles de la *Piedad florentina*. Mas, cabe advertir, -a pesar de que no se minimiza el hecho de que el mismo filósofo amplía el tratamiento de tales conceptos en algunas de sus otras obras de orientación ética, política y psicológica-, el presente estudio se circunscribe básicamente a su presencia en la *Poética* y en la *Retórica*; en esta última, no obstante, sólo en la medida en que ella opera como respaldo y antecedente de aquélla. Justifica esta restricción, hay que añadir, el apoyo que las disciplinas lingüísticas sobre las que versan estas últimas obras brindaron a la reconceptualización de las artes plásticas en general como producciones de índole intelectual, por encima de su previa categorización como habilidades o prácticas más bien manuales. Y aunque no ha sido propósito de esta tesis incluir un recuento de este

proceso, conviene recordar que se ha mencionado a Alberti como uno de los humanistas que mayor impulso dio a la re concepción y al reconocimiento de la labor plástico-creativa en términos de labor asentada en el intelecto, y que se ha aludido a su obra como uno de los primeros testimonios de la recepción de la *Poética* en la modernidad. Y es que ahora es útil precisar en qué consiste ese testimonio, recordando que Alberti aprendió en alguna medida la lengua griega.

Se trata de una alusión al libro cuarto inscrita en *De re aedificatoria* (1436) y otra al libro octavo inscrita en *De pictura* (que data del mismo año). En estas obras de Alberti se lee respectivamente:

“Pues si en un cuadro hallamos la cabeza de un hombre que conocemos, aunque al mismo tiempo haya en el lienzo mil primores del arte, con todo nada atrae tanto la atención como el retrato conocido.”³⁴³

y

“La belleza es un concierto (*concinnitas*) de todas las partes reunidas con proporción y razonamiento en el conjunto en que se encuentren, de manera que no se pueda añadir, quitar, o cambiar ninguna cosa que no sea para empeorarlo.”³⁴⁴

La primera de las referencias o paráfrasis de Aristóteles forma de hecho parte del párrafo ya citado como referido tanto por Crisoloras como por Guarino y que culmina así: “si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color, o por alguna cosa semejante.”³⁴⁵ En la segunda, a la *Poética*, por su parte, tras haberse asentado que lo bello (*kalón*) reside en la magnitud y el orden, se precisa que en un argumento poético “los acontecimientos se ordenen de tal

³⁴³ Diego Antonio Rejón de Silva (tr.), *De pictura*, libro III, en *De la Pintura, por Leonardo Da Vinci y los tres libros sobre el mismo arte que escribió León Bautista Alberti*, Imprenta Real de Madrid, 1827.

³⁴⁴ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Madrid, 1582, ed. facsímil en Albatros Ed., Valencia, 1977, V, 2.

³⁴⁵ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit. libro VI. Los fragmentos más significativos de la *Poética* que se incluyen en este capítulo serán citados también según su traducción por Segni. En este caso la traducción correspondiente es: “Perchè do u’egli inrevenisse, che uno, che risguarda l’imagine, imagine, imjrima no nauesse quel la cosa veduta, e non ne piglierebbe piacer per via del imitationes ; ma si bene per via dell artificio, ò del colore è dáltra cagione fimigliare”. Segni (tr.), *Rettorica et Poética*, op. cit. p. 283.

suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo, pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo”.³⁴⁶

En un sentido semejante puede aludirse al pasaje de *De pictura* en que se habla de la manera adecuada de representar un cadáver, subrayando la importancia de hacer patente el desmembramiento.³⁴⁷ Sin embargo en este caso la posible referencia resulta más bien vaga y compuesta, en el sentido en que evoca y conjuga o mezcla dos pasajes del mismo tratado aristotélico que en la fuente no presentan conexión inmediata. Esto es, el pasaje ya citado en que se afirma la atracción especial que ejerce la representación de un cadáver,³⁴⁸ y el inicio del apartado veintitrés en el que se compara la estructura unitaria de la epopeya, en función de la acción, con “un ser vivo único y entero”.³⁴⁹

Aunque en éste último caso la vinculación es vaga y de modo más concreto ciertamente puede argüirse que la disección de cadáveres se practicaba oficialmente en las universidades de Bolonia y Padua desde 1405 y 1429 respectivamente,³⁵⁰ donde estudiaron Alberti y el papa que precisamente autorizó³⁵¹ esa práctica, Sixto IV (papa de 1471 a 1484), estas referencias no se anulan entre sí. Otro tanto cabe decir de la relación

³⁴⁶ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit. Libro VI. Fragmento traducido por Segni del modo siguiente: “(...) debbono le parti d’esse faccède, che vi si contengono, di tal maniera stare in firme accozzate, che aual si voglia d’esse tramutata dal suo luogo, ò tolta via, faccia variare, et rouinare quel tutto.” Segni (tr.) *Rettorica et Poetica*, op. cit. p. 299.

³⁴⁷ “Muy alabado es de los Romanos aquel cuadro en que conducen muerto á Meleagro, en donde está vivamente expresado el sentimiento de los que le llevan, y el movimiento que hacen con todo el cuerpo; y al contrario en la figura del cadáver, que está verdaderamente muerta, cayéndose cada miembro por su lado, como manos, dedos, cabeza, y en fin todo concurre á expresar la muerte de aquel cuerpo que es lo mas difícil que hay, pues el hacer que todos los miembros de un cuerpo estén generalmente sin acción ni movimiento alguno es obra de un Maestro consumado, así como lo es también el darles viveza á todos. Así, pues, en todas las pinturas se ha de observar que cada miembro de por sí esté en su movimiento propio, de modo que cualquiera arteria por mínima que sea esté en acción, á fin de que la figura que se represente viva, lo parezca en la realidad, y la muerta un difunto verdadero. Entonces se dice que una figura está viva, cuando parece que hace algún movimiento; y muerta, cuando los miembros no hacen nada, esto es, que ni se mueven ni sienten. En cuya suposición la figura que quiera el Pintor esté viva, hará que todos sus miembros tengan movimiento y acción, siempre guardando los límites de la gracia y la belleza, de lo cual abundan mucho aquellos movimientos que siguen la misma dirección que el aire, y tienen también mucha viveza”. L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit. libro 2.

³⁴⁸ Valentín García Yebra. (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., libro 4.

³⁴⁹ *Ibidem*, libro 23. Vid supra II.2 b. Fragmento traducido por Segni del siguiente modo “uno animale intero.” Segni (tr.) *Rettorica et Poetica*, op. cit. p. p. 337.

³⁵⁰ Andrés Romero Huesca et al., “La cátedra de cirugía y anatomía en el renacimiento”, en *Cirujanos*, 2005, vol. 72, núm. 0002, pp. 151 – 158.

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 151 – 158.

entre Alberti y Mantegna (1431 - 1506), por ser este último uno de los primeros pintores que participó en este tipo de práctica y porque ambos fueron allegados a la corte de Mantua, próxima tanto a Bolonia como a Padua. Pues de manera puntual cabría relacionar el Cristo muerto de aquél pintor (imagen 43) con el pasaje ya mencionado de este teórico de la pintura. Esto a su vez implicaría que ya en esta pintura del Renacimiento temprano comenzaban a hacerse perceptibles ecos sutiles de la *Poética*. Más no implicaría en cambio, sostener que Mantegna conoció por sí tal tratado; máxime porque la muerte de este artista acontece antes de la difusión de ella misma que la imprenta Aldina propició.

De cualquier modo, lo que aquí interesa es justamente la aplicación o el traslado de contenidos propios de la *Poética* al ámbito plástico. Por lo cual, aún si la última vinculación se considera poco fundada, el mérito de Alberti de haber llevado esto a cabo en el plano teórico permanece. Sin embargo, aunque en sus tratados este humanista refiere abiertamente el nombre varios autores cuyas ideas retoma, no procede así en el caso de Aristóteles y la *Poética*. Ello, puede apreciarse, contribuyó a mantener aún en la sombra aún esta obra. Y, por otra parte, dado que en esta tesis interesa sobre todo la aplicación o traslado de las ideas contenidas en ese tratado a la plástica como arte o, mejor dicho, a obras pictóricas o escultóricas concretas, la referencia a Alberti es insuficiente. Lo que procedería en último de los casos sería más bien identificar las aplicaciones de las ideas que extrae de la *Poética* a su obra arquitectónica, mas no cabe aquí desviar de tal forma el argumento.

La *Piedad florentina* entonces bien puede ser la primera o una de las primeras obras en que la que un conocimiento de la *Poética* de primera mano, por así decirlo, se encuentra en posibilidad de reflejarse. De modo que, aunque para el momento en que Buonarroti la inicia (1548) hacía ya siglos literalmente que se representaba la piedad

como tema por medios plásticos (imagen 20), y hacía exactamente medio siglo este artista lo había plasmado de manera excelsa a ojos de sus propios contemporáneos en su *Piedad del Vaticano*, esta vez su contenido temático, lo mismo que la manera propia de abordarlo por parte del autor, son alumbrados desde una mira que a pesar de su origen precristiano viene a reforzar los valores cristianos. Se trata justamente de la piedad y de la pasión que encajan o se empalman con las nociones de *éleos* y *pathos*, como se verá.

La extrapolación de estas dos nociones desde su inscripción a la más antigua concepción general del principal género dramático - el trágico- a un tópico icónico de la tradición cristiana, y por ende a un ámbito artístico distinto –el de la plástica-, pero sobre todo a una concepción religiosa ajena en principio a su fuente, es quizá la cuestión más problemática y delicada de tratar en esta tesis. La monumental obra de Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), por decirlo con una sola referencia e imagen, la bosqueja. En el presente texto no se pretende abordar a fondo la gran tarea de precisar el complejo cruce de las tradiciones griega y cristiana en torno a esas ideas, puesto que en todo caso él se remonta cuando menos a los primeros padres de la iglesia cristiana, para continuar su complejo tapiz tras la escisión tanto en el ala bizantina como en la latina, hasta llegar a un reencuentro precisamente en la época que nos ocupa.

Ello amén del hecho de que la importante labor filológica de distinguir entre un acceso directo a la formulación del pensamiento de los antiguos griegos, a través de sus propias obras y en su propia lengua, y su recepción mediada por las interpretaciones mezcladas con las lenguas y tradiciones religiosas y culturales árabes y latinas inicia apenas entonces, en el caso del ámbito latino, y poco antes, en el de lo árabe. Y amén aparte del hecho de que Buonarroti se haya formado en el medio y en el tiempo preciso en que semejante labor filológica cobraba importancia, puesto que el interés que pudo haber tenido para él la *Poética* no podía ser de esa índole.

Como se explicó antes, es probable, aunque no seguro, que en su última etapa haya podido leer con cierta fluidez latín, de suerte que es más factible que un conocimiento más atento del tratado aristotélico lo hubiese adquirido a través de la traducción de Segni al italiano. Habrán pues de considerarse al final de esta tesis algunos aspectos puntuales de esta traducción que bien pueden haber incidido en la comprensión de texto por parte de Miguel Ángel, incluyendo en ello una reflexión sobre los vocablos específicos que elige para traducir los conceptos que *éleos* y *pathos*.

Antes, no obstante, es importante mencionar una característica de la *Poética* que, en alguna medida, facilitó o contribuyó a la inserción y aplicación de su contenido al entorno religioso del Concilio de Trento y en particular a su comprensión de la plástica. En síntesis cabe aludir a él como una especie de silencio sobre la dimensión de lo divino por parte de Aristóteles en el tratado suyo que ahora interesa en especial, más se desarrollará este planteamiento en lo que resta de este inciso.

Observando que la tragedia constituye la temática esencial de la *Poética*, y siendo uno de los temas cruciales de ese género dramático la relación entre hombres y dioses o, al menos, la relación entre individuos excepcionales y la dimensión de lo divino, es digno de atención que Aristóteles no haga mención alguna a ese trasfondo en esa obra. Ciertamente en otras obras él asienta aspectos de su concepción de lo divino, pero deja sin voz la distancia que se extiende entre ella y la tradición politeísta griega. Un silencio así vuelve la espalda incluso a la elocuencia indirecta que anida en formas expresivas como la ironía, la censura y el aforismo, articuladas por ejemplo por Jenófanes. Más aún, por supuesto, Aristóteles parece aspirar a dejar al margen la sugestión reflexiva que inspira el género dialógico cultivado por Platón. Pero aunque entre la reserva aristotélica y el matiz hermético de otras posiciones críticas griegas sobre la naturaleza de lo divino, por un lado, y las posibilidades o formas de acceder o

aproximarse a ella, por otro, quepa reconocer una necesidad afín de omisión, el rigor aristotélico parece refrenar precisamente el impulso a reflexionar sobre lo omitido. Otros, en tanto, como su maestro Platón, procuraron más bien alimentarlo. Por ello, en este caso en particular, permitirse decir algo sobre la abstinencia de palabra en Aristóteles sobre el tema indicado implica incurrir en el riesgo de hacer decir. Mas llama aquí a dar ese paso y a ocuparse de ese vacío el reconocer lo decisivo que fue justamente ese callar al llegar el momento en que la *Poética* es por primera vez acogida positivamente y de manera colectiva en el ámbito de recepción católica, es decir al llegar la época del Concilio de Trento.

Otros dos temas entran aquí en juego. Uno es el silencio impuesto a los iniciados por los cultos místéricos de la antigüedad griega, y en particular por los llamados misterios eleusinos. El otro es la sombra de la acusación de impiedad que pesó a Aristóteles, según refiere Diógenes Laercio (215 – 250). Mas lo que a esta tesis atañe no son las razones que hayan podido conducir a este filósofo a omitir de ese modo el tema mencionado al tratar la tragedia, sino el hecho como tal. Lo mismo puede decirse con respecto a la circunstancia de que la *Poética* es un texto basado en las enseñanzas de Aristóteles, mas no un texto concebido en sí tal como nos ha llegado; y de que, en su calidad de conjunto de anotaciones aristotélicas sobre la poesía recabadas por algún discípulo, el mismo texto contiene menos de lo que anuncia contener.³⁵²

Para explicar pues lo crucial que resulta en la *Poética* el silencio mencionado valga el empleo de dos proverbios. Se dice que “el que calla otorga” para dar a entender que guardar silencio equivale a aceptar pasiva o indirectamente; callar viene a ser así “dejar hacer”, permitir que suceda. Y aunque parafraseando a Bruni podría decirse que en su momento la discreción de Aristóteles no sólo lo mantuvo a él a salvo sino también

³⁵²Otra perspectiva sobre el tema del silencio que se refiere también a Aristóteles, es la de Raoul Mortley, *From Word to silence I. The rise and fall of logos*, Bonn, Peter Hanstein Verlag, 1986.

salvó a la tradición filosófica que él sostuvo,³⁵³ su sentido en la época que nos ocupa vino a ser muy distinto. Estos refranes vienen al caso de la recepción de la teoría del drama de Aristóteles en la época del Concilio de Trento porque lo no dicho por este filósofo sobre la relación entre hombre y Dios fungió entonces sin intención como una especie de “tabula rasa”. Esto es, se convirtió en una suerte de espacio en blanco apto para ser llenado por los receptores con sus propias concepciones sobre el asunto. Mas este proceso tuvo lugar más bien discreta o involuntariamente. Conviene procurar por ende observarlo de más cerca.

Por principio se puede constatar que forman parte del nodo de múltiples tragedias llegadas hasta nosotros problemas ético-conceptuales como los siguientes. De un lado, el dilema de la transgresión de los límites o de la actuación sin medida por parte del protagonista; del otro, el de la dificultad para discernir entre la inocencia y la culpa del “héroe” trágico. En términos griegos, me refiero específicamente a la tensión entre *hybris* y *amartía*. *Las Euménides*, *Prometeo encadenado*, *Antígona* y *Edipo rey*, son quizá las obras más representativas en ese sentido, y ellas han sido abordadas desde esa perspectiva por autores como Friederich Hegel (1770 – 1831).³⁵⁴ Ahora bien, de manera general la tensión apunta hacia la instancia divina como posible corresponsable del destino de los protagonistas. Y lo hace tanto si ella es aludida de manera concreta u abstracta, como si es personificada bajo una o varias formas.

Por ejemplo, en relación con la *hybris*, Esquilo hace decir a la sombra de Darío, a propósito del proceder de su hijo:

“[...] Zeus está allí, decidido a castigar los designios ambiciosos en exceso, y es un inspector muy duro. Aconsejadle, por tanto, con prudentes

³⁵³ Leonardo Bruni, *Vita aristotelis marciiana*, Hanover, Olf Gigon, 1962.

³⁵⁴ G. W. F. Hegel, *La fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 y Alina Mendoza, *El concepto de tragedia de Hegel*, Tesis de licenciatura, UNAM, FES Acatlán, 1992.

reflexiones, pues tanto seso le falta, que ya deje de insultar a los dioses con su audacia.”³⁵⁵

No se trata de sostener por supuesto que tal sea la posición del propio Esquilo, más sí de hacer ver que él da voz a creencias propias de su contexto. Lo mismo por su parte puede decirse de Sófocles, en tanto presenta a su Antígona reprochándole a su hermana lo siguiente en tono interrogativo:

“¿sabes que nuestras desgracias empiezan con Edipo y que no hay una sola que Zeus no cumpla en nosotras dos aún en vida?”³⁵⁶

Y es que su heroína trágica hace así participe a una deidad de la responsabilidad de sus infortunios. Y conviene también no olvidar que deidades primordiales para los griegos, como Atenea y Apolo, llegan a presentarse directamente como protagonistas en dramas como *Las Euménides*.

Ahora bien, Aristóteles define la tragedia como una forma de mimesis que conduce a la purificación anímica de dos pasiones en especial: el temor (*phóbos*) y la compasión (*éleos*),³⁵⁷ y piensa que para purgarlas es preciso suscitarlas.³⁵⁸ Además él insiste en que el objeto de tal mimesis no son los agentes o los protagonistas del drama, sino la acción.³⁵⁹ No obstante este mismo autor se cuida de determinar el alcance o el dominio del plano de la acción. Es decir, él evita puntualizar si ese plano se restringe a la esfera humana o abarca también la esfera divina. Esta indeterminación, no obstante, se sostiene discretamente. Por ejemplo, al formularse en afán aclaratorio que las causas de las acciones son el pensamiento o designio (*diánoia*) y el carácter o forma de ser (*ethos*), se añade que “a consecuencia de éstos tienen éxito o fracasan todos (*pántes*)”.³⁶⁰ Sin embargo, no se esclarece quiénes integran esa totalidad. Y esta imprecisión tiende a pasar desapercibida al punto que, en traducciones del mismo

³⁵⁵ Esquilo, *Tragedias completas: Los persas*, México, Rei, 1983, p.74.

³⁵⁶ Sófocles, *Tragedias completas: Antígona*, México, Ediciones Cátedra, 1985, p. 135.

³⁵⁷ Otras traducciones posibles de este término griego se precisarán y comentarán más adelante.

³⁵⁸ Aristóteles, *Poética*, Valentín García, *op. cit.*, p. 145.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 147.

³⁶⁰ *Ibidem*. Cfr., además, notas 11 y 120 dentro de la misma obra (pp. 266 y 268).

fragmento como la siguiente: “por naturaleza, en efecto, el pensamiento y el carácter son las dos causas de la acción, y de acuerdo con los mismos todos los seres humanos llegan al éxito o al fracaso”,³⁶¹ lo omitido es suplido por lo interpretado, reservando para los hombres tanto el dominio del actuar como el de sus condiciones en particular: el estar dotado de pensamiento y carácter.

Aunque el punto de partida de Aristóteles para concebir la *Poética* hayan sido las tragedias concretas que por sí conoció, y aunque en ellas pudiera llegarse a identificar casos de divinidades que “caen en el fracaso”, lo explicado en el párrafo previo no implica atribuir a Aristóteles la idea de que el ser divino sea susceptible de fracasar en algún sentido. Y la razón no es únicamente de orden lógico.³⁶² Es más bien que Aristóteles ofrece una definición de tragedia que no se sujeta ni a la imagen o a las imágenes divinas que proyectaron los poetas trágicos que le precedieron, ni estrictamente a su propia idea de divinidad, y tampoco llega a chocar abiertamente con alguna noción de divinidad en particular.

Algo semejante alcanza a apreciarse en el mismo texto a pocas líneas de distancia. La tragedia, se señala, “no es representación de los hombres (*anthropon*) sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha”.³⁶³ Y es que de la afirmación de que el objeto de este tipo de drama es concretamente la acción, junto con la vida y los opuestos dicha e infelicidad, no se desprende que se aluda necesariamente o exclusivamente al actuar y al vivir humanos, ni a la sola felicidad o desdicha de nuestro género. El asunto clave es de nuevo el mismo: que permanece abierta la posibilidad de

³⁶¹ Aristóteles, *Poética*, Angel G. Cappelletti (tr.), Caracas, Monte Avila, 1991, p. 7.

³⁶² Aclarando, no se trata de que dentro de la frase citada el término “fracaso” se encuentre en disyunción con el término éxito. Ni se trata entonces de que quepa distinguir dentro de esa totalidad una parte cuya experiencia pudiera alternar entre el fracaso y el éxito -correspondiendo esa parte a la humanidad en general-, de otra parte cuyo estado permanente fuera de éxtasis - reservándose esa forma de existir a la naturaleza divina.

³⁶³ Aristóteles, *Poética. op. cit.*, p. 7.

incluir a una o más instancias divinas como agentes, a condición de que se les conciba como dotados de vida y dicha, si no de infortunio.

De ahí que, hasta cierto punto, esa forma de tratar el asunto por parte de Aristóteles en la *Poética* apunte hacia una concepción abierta de la tragedia. Esto es, precisando, una concepción apta para dar cabida a obras que, en función de la época y mentalidad del autor, lo mismo pueden incluir personajes exclusivamente humanos que mostrar la interacción entre instancias divinas y humanas, si no incluso preservar la escena para puras deidades personificadas. Y aunque no incumbe aquí la incidencia del texto aristotélico sobre la producción de la literatura trágica en sí, sino específicamente sobre la producción plástica en la época del concilio que justamente se distingue, entre otros rasgos, por la reafirmación del valor de las imágenes sacras para la institución católica, se vislumbra con claridad que esta concepción recién caracterizada como abierta resultó *ad hoc*.

Ayuda a apreciar mejor lo anterior tener en cuenta que, como se explicó en el apartado II.3, uno de los puntos álgidos de la primera disputa mencionada en torno al aristotelismo renacentista fue su grado de susceptibilidad a ser adecuado a los principios generales de la teología cristiana, en comparación con el del platonismo. Y dado que precisamente el tema de la relación entre hombre y divinidad resulta en ese sentido problemático, al igual que el de la inmortalidad del alma, su omisión en este caso se traduce en una mayor posibilidad de adecuación.

Por último, para culminar este apartado, conviene mencionar simplemente otro factor que hizo posible la aplicación de la *Poética* al ámbito plástico: la derivación de la noción de tragedia de la de mimesis en general. Y es que, por una parte, Aristóteles insiste con frecuencia tanto en la afinidad esencial entre creación verbal e icónica, y,

por otra, él mismo equipara con frecuencia poesía y plástica.³⁶⁴ Se trata de un factor aún más determinante y evidente que el anterior, puede admitirse, aunque menos sutil; mas, en todo caso, es un factor que no se desarrollará aquí por dos razones. La principal es que si bien, como de la *Poética* misma resulta, la noción de mimesis (susceptible de ser traducida como imitación y como representación, entre otros posibles términos que igualmente corresponden en parte a ese vocablo griego) resulta paradigmática para la comprensión de la plástica en general, o al menos, para la de las obras de este tipo producidas tanto en la antigüedad clásica como en la del Renacimiento, no es una noción en la que resida de manera particular lo que es único o propio de la *Piedad florentina*, por contraste con las de *éleos* y *pathos*, que en seguida se abordarán. La otra es que, hasta cierto punto, es un tema que he desarrollado antes en una tesis doctoral previa dedicada a la relación entre representación y significado en la plástica abstracta.³⁶⁵

Pasemos pues por fin a tratar directamente estos conceptos griegos y a precisar su relación con el motivo icónico de la piedad y con el tratamiento del tema por parte de Buonarroti, recogiendo gran parte de lo que a lo largo de esta tesis se ha dicho en particular de la *Piedad florentina*.

III.2 Del paralelismo en el redescubrimiento de la *Retórica* y la *Poética*, de las nociones de *pathos* y *éleos* en la primera y de su enfoque religioso.

Se ha trazado ya la ruta por la que Buonarroti pudo haber tenido acceso a la *Poética* al crear la *Piedad florentina*, y se ha insistido en que la traducción de la que en

³⁶⁴ Desde el inicio (libro 1, 1447a-20) establece la comparación, y continúa por ejemplo en el libro 2, 1448^a-5. Tómese en cuenta, la correspondencia entre esto y el énfasis en lo visual de que se habló en el apartado II. 2 a.

³⁶⁵ Alina Mendoza, “Arte, (re)presentación y plástica “no objetual” según Hans-Georg Gadamer”, en *Representación y significado en la plástica abstracta. una lectura de obras de Rothko y Brancusi*, Tesis doctoral en filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. (Texto inédito disponible en la biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras de la propia UNAM).

dado caso debió haberse valido para ello fue a su propia lengua. Cabe suponer además que la supuesta lectura del artista tendría que haber estado enfocada o anclada en el trabajo que se encontraba realizando. Constituyendo éste ante todo una representación de la piedad como penúltimo instante de la pasión de Jesús, y tomando por ello como punto de partida las nociones de piedad y pasión, lo más factible, como se explicará para concluir, es que dentro de esa lectura las nociones de *éleos* y *pathos* bajo su traducción por Segni³⁶⁶ hayan incidido de manera especial. Pues además de la correspondencia o aproximación puntual entre cada uno de estos conceptos y su par en términos de traducción, resulta equiparable la relevancia y estrechez de la relación entre piedad y pasión en la obra como punto de partida, y *éleos* y *pathos* dentro de la *Poética*.

En los próximos apartados se abordarán por tanto de manera directa la formulación aristotélica de estos dos conceptos de la *Poética*, comenzando por identificar sus antecedentes en la *Retórica*. Esta forma de comenzar obedece a que el tratamiento de los mismo en la *Poética* retoma y amplía el que Aristóteles les da en la *Retórica*. Y obedece también a que la trayectoria de la recepción de la *Retórica* en el Renacimiento guarda cierto paralelismo con la de la *Poética*, como se explicará brevemente.

Como en el caso de la *Poética*, remontaremos la trayectoria de la *Retórica* a los textos que Al Farabi y Averroes le dedicaron (respectivamente un comentario y una especie de perífrasis parcial),³⁶⁷ para observar que ella continúa igualmente por Herman el alemán, Moerbeke y posiblemente por Crisoloras, saltando hasta la participación de Segni, que resulta fundamental por su divulgación en toscano, para concluir el paralelismo con una alusión a Castelvetro.

³⁶⁶ Bernardo Segni, *Rettorica et poetica d'Aristotile / trad. di greci in lingua vulgare fiorentina, op. cit.*

³⁶⁷ Rafael Román Guerrero, "Averroes, Paráfrasis de la *Retórica* de Aristóteles", en *Revista Española de Filosofía Medieval*, núm. 7, 2000, pp. 155 – 164, <http://principium.ceduc.uepb.edu.br/files/textos/averparafarist.pdf>.

Así, precisando, el alemán se ocupó doblemente de esta obra, partiendo tanto del trabajo de Al Farabi como del de Averroes, para producir hacia 1256 dos obras conocidas como: *Didascalía in Rhetoricam* y *Aristotelis ex Glosa Alfarabii Averroes in Reticam*.³⁶⁸ La primera, una traducción incompleta de la *Retórica* confusamente aunada al comentario de Averroes, pasó por una traducción más bien de este comentario, según explica Humberto Eco.³⁶⁹ La segunda, por su parte, generó igualmente dificultades en el discernimiento de la distinción entre autor y comentarista cuando se publicó en Venecia (1481), pues se le dio entonces nuevo nombre: *Declaratio compendiosa per uiam divisiones Alfarabii sup libris rhetoricarum Aristotelis*.³⁷⁰ De ahí que la traducción revisada por Moerbeke al latín (1278) no sólo tiene el mérito de ser la primera que se conoce a partir un manuscrito griego, sino el haber procurado una identificación más puntual de la autoría aristotélica de partes de su contenido que antes se atribuían a otros autores como se acaba de ver. Sin embargo la suerte de tal traducción fue como la de la *Poética* realizada por el mismo autor: ser poco conocida.

Así, sólo en el Renacimiento, y también al parecer por vía de Crisoloras, comienza el reconocimiento del tratado que ahora nos ocupa. Llegando un manuscrito griego del mismo a manos de un yerno de este maestro llamado Ermolao Barbaro, la *Retórica* vuelve a ser traducida.³⁷¹ Mas esta vez logró darse a conocer debido a que se editó. Esto ocurrió en Venecia en 1478, es decir, veinte años antes de la primera traducción renacentista de la *Poética*.

Y para terminar con el mencionado paralelismo, falta añadir lo más relevante para esta tesis: la implementación del acceso a esta obra en lengua vulgar. Esto apunta

³⁶⁸ Maurilio Pérez González, “Herman el Alemán, traductor de la escuela de Toledo”, en *Minerva, revista de filología clásica*, núm. 6, 1992, pp. 269-283, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=119142>

³⁶⁹ Umberto Eco, “Aristóteles entre Averroes y Borges” 2003, <http://www.borges.pitt.edu/documents/1704.pdf>

³⁷⁰ Maurilio Pérez González, art. cit..

³⁷¹ Como mediador entre ambos cabe además pensar a Francisco Barbaro, en tanto tío de Ermolao y discípulo de Crisoloras.

de nuevo a Segni, porque en 1549 él publica su traducción de la *Retórica* de la lengua en que esta obra fue escrita originalmente a su propia lengua materna, a la par que su traducción del griego al italiano de la *Poética* (imagen 48). Aunque también cabe aquí referirse de nuevo a Castelvetro, quién poco después ofreció otra traducción al vulgar de la misma obra, junto con un comentario a la *Poética* (en 1570). Esta última referencia es pertinente por la gran difusión que alcanzó ese trabajo y porque data de un momento en que este último autor ha procurado ya granjearse nuevamente el favor de la Iglesia Católica, tras haber sido perseguido por la Inquisición. Sin embargo esta traducción y ese comentario a la *Poética* salen a la luz tras la muerte de Buonarroti.

Aparte, otro aspecto de la trayectoria de la difusión de la *Retórica* que igualmente cabe referir de manera marginal nos hace regresar a Jorge de Trebisonda, en la medida en que él tradujo la parte tercera de la esta obra, publicando este trabajo en 1503 en Leipzig. Y es que en la reedición de esta obra en la ciudad de París para el año de 1539 interviene otro partícipe de las disputas entre aristotélicos tratadas. Se trata de Alonso García de Cartagena, que habría de ser además profesor de retórica justamente en esa misma ciudad. Esto último no implica sólo una constatación más del alcance de las polémicas entre aristotélicos ya referidas; también da idea del subsecuente reconocimiento que la obra que ahora nos ocupa tuvo tanto en la tierra del protestantismo como entre los españoles, complejamente vinculados con este movimiento.

Es claro por lo anterior que, en el ritmo y en el modo en que la *Retórica* y la *Poética* llegaron a ser conocidas en la modernidad se les puede considerar como hermanas; como también resulta evidente que, tanto por el momento de su estricta concepción por Aristóteles como por el tiempo que tomó su divulgación a partir del

Medioevo, correspondió a la *Retórica*, como mayor, abrir camino y asegurar la recepción la *Poética*.

Por lo que atañe a Buonarroti, esto además implica extender la suposición de su conocimiento de la *Poética* a la *Retórica*. Pero también implica que la divulgación de la *Retórica* formó parte del camino que hizo a la *Poética* accesible en los ambientes en que se desarrolló el artista en los periodos extremos de formación y de viraje tardío. Mas todo ello descansa en primera instancia en que los planteamientos principales de la primera de estas obras aristotélicas en torno a los conceptos de *pathos* y *éleos* sirvieron como materia que la *Poética* reubicó en el contexto dramático. Pues dada la naturaleza silente de la plástica, por más que tales conceptos hayan estado presentes en la *Retórica*, el énfasis que la *Poética* da a su representación en acto, más allá de los recursos lingüísticos necesarios para ello, viene a ser clave para su incorporación en las artes icónicas. Dicho de otro modo, es ante todo el enfoque “poético” del par de conceptos que aquí interesa lo que permitió a la plástica renacentista servirse de ellos, más es gracias a la plataforma “retórica” que los sostiene que ellos resultaron compatibles con estructuras lingüísticas predeterminadas.

Ahora bien, como en el Renacimiento la dimensión narrativa del arte sacro estaba determinada de antemano por el contenido bíblico tradicional y por los evangelios canónicos en especial, quedó al artista plástico ocuparse más bien de su puesta ante los ojos por medio de la imitación. Mas si se pretende proponer y trazar una serie de nexos concretos entre un tema icónico sacro en general y su tratamiento por parte de un artista en particular, de un lado, y, del otro, un par de conceptos aristotélicos según su formulación en los dos tratados indicados del mismo, comenzando por la *Retórica*, es preciso reconocer de antemano que una gran problemática se cierne sobre ello. Me refiero a la complejidad y amplitud del proceso paulatino y parcial de

traslación de concepciones originadas en el seno de la cultura madura de la Grecia antigua al contexto de la religión cristiana en sus múltiples y diversas etapas de formación, maduración, difusión, institucionalización, escisión y reforma. Aunque en capítulos previos se han tratado algunos aspectos de tan extenso e intrincado proceso de incorporación en lo que se refiere concretamente al tema del énfasis en lo visual y a la valoración de las imágenes, es clara la imposibilidad de abordar la cuestión en su plena dimensión y significación en esta tesis. De ahí que la vinculación anunciada requiera aún ser justificada, y que con tal fin se aduzcan en seguida razones.

Por un lado, los vínculos a desarrollar se sostienen en que la empresa desplegada en el Renacimiento mismo, de retomar directa y selectivamente algunos contenidos del legado literario clásico greco romano, pretendió justamente pasar por alto la incorporación previa de tales contenidos a la tradición cultural y religiosa europea en general. Ahora bien, tratándose en este caso específicamente de la *Poética*, el procurado acceso directo a las fuentes fue favorecido por la ausencia de atención dedicada tanto a su primera traducción al latín como a las traducciones a la misma lengua del comentario que Averroes le dedica.³⁷²

Por otro lado, los vínculos a proponer se sustentan en que si bien los primeros humanistas buscaron un acercamiento propio a Aristóteles, procurando alejarse de las lecturas escolásticas del mismo, también se enfrascaron en una disputa sobre la posibilidad y el grado de compatibilidad general entre el pensamiento de este filósofo y la doctrina católica, según se vio. Y es que de ello resulta que la búsqueda de un acercamiento directo al mismo autor no implicaba en primera instancia la pretensión de formular una interpretación de su obra al margen del cristianismo. El hecho mismo de que hacia el final de esta época se haya recurrido precisamente a la *Poética* a fin de

³⁷² Vid. *supra* II.4.

regular la producción icónica y hacer coincidir a los fines estéticos con los religiosos es uno de los resultados más notorios de ello.

Ahora bien, del empleo programático de la obra aristotélica que más interesa en esta tesis al campo de la plástica -evidente a partir del Concilio de Trento a través de obras como *De sacris et profanis imaginibus libri* (1585)³⁷³, del cardenal Gabriel Paleotti (1522 –1597), aunque en ciernes en algunas representaciones de escenas de la pasión más o menos contemporáneas de ese evento ecuménico -como las piedades tardías de Miguel Ángel y probablemente de Tiziano, conforme se ha sugerido en esta tesis-, resulta inevitable el empalme de conceptos clave como el de *pathos*, que ahora nos ocupa, con el de *passio*. Y aunque tampoco en este caso podrá ofrecerse aquí el respectivo recuento de la trayectoria de este último concepto antes del empalme mencionado -hasta remontarlo al de *pathos* mismo y evidenciar así la incorporación de esta noción griega a la lengua y a la cultura latina-, se procurará al menos discernir la connotación básica de cada uno de estos términos en el momento en que se reencuentran.

En el campo específico de la representación visual el término *passio* remite a una serie de momentos específicos del desenlace final de la vida de Jesús según se narra en los evangelios de Juan, Lucas, Mateo y Marcos, pero también en otros evangelios como el ya mencionado atribuido a Nicodemo, que narra el descenso de Jesús al infierno, y otros recuentos de la vida de María y los santos recogidos por ejemplo en obras como *La leyenda dorada*.³⁷⁴ Remite a ellos a través de una serie de temas icónicos que se fijan entre el siglo IX y el siglo XII y fundamentalmente bajo la égida de Bizancio, como se mencionó antes. Entre los más comunes y a la vez más significativos

³⁷³ Gabrielle Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (1582), en *Scritti d'arte del cinquecento*, Paola Barocchi (ed.), 3 vols., Milán -Nápoles, Ricciardi, 1971-1977.

³⁷⁴ Jacobo de la Vorágine, *La leyenda dorada*, José Manuel Macías (tr.), 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 2005.

para el presente estudio se encuentran la crucifixión, la deposición, la lamentación, el entierro y la resurrección (imágenes 32, 33, 35 y 37). La piedad, es preciso observar, no pertenece propiamente al relato de la pasión de Jesucristo, ni se encuentra entre ellos, aunque deriva en especial de la lamentación (imágenes 34). Es más bien parte de los llamados Dolores de la Virgen y es más bien Nicolás Metafraste (siglo X) quien en cierta forma genera la escena. De cualquier modo el tema icónico de la vida y la pasión de María sigue el esquema de la representación plástica de la vida y la pasión de su hijo, como es claro por ejemplo en el tratamiento del tema de la dormición de la Virgen, como derivado de lamentación (imágenes 34, 35, 38)-, llegando a constituir un ciclo de imágenes aparte que se interseca por así decirlo con el ciclo de imágenes que le sirve de modelo en temas como el de la piedad justamente.

Por otro lado, otro espacio de referencia a la pasión de carácter igualmente artístico, si se quiere, y en juego en la Edad Media, fue el drama. Cíclicamente se remitía a ella a través de las representaciones escénicas cuya puesta en escena dependía de la organización eclesiástica y su correspondiente institucionalización del calendario. Y en lo que concierne así al “teatro” religioso medieval conviene además reconocer que, en este caso, la aportación fundamental correspondió a la tradición cristiano latina. La magnitud escultórica que los motivos icónicos antes mencionados cobran al incorporarse a esta tradición a partir del gótico puede pensarse entonces como un fruto de la confluencia entre las tradiciones de las dos iglesias cristianas más antiguas e importantes.

Y aunque como se aclaró no se rastreará aquí la ruta de regreso hasta la noción griega de *pathos*, para volver al tema sirve reconocer que uno de los eslabones decisivos en la translación lingüística y cultural del término tuvo lugar en el campo retórico mediante autores como los que más atención recibirán precisamente en el

Renacimiento: Cicerón y Quintiliano. Ahora bien, tomando en cuenta que la atracción hacia estos autores fue justamente lo que despertó al cabo de un tiempo el interés por la *Retórica* de Aristóteles, el hecho de que la primera traducción moderna de esta obra anteceda dos décadas a la de la *Poética* resulta comprensible. Esto, además, redundante sobre la pertinencia de ocuparse de la noción de *pathos* en la *Retórica* como antecedente del tratamiento de la misma noción en la *Poética*.

Ahora bien, aún si de entrada la atención de esta tesis se ha centrado en lo que respecta a la obra aristotélica en la *Poética*, el propio desarrollo de la investigación ha llevado a patentizar que igualmente pudo haber tenido acceso de forma simultánea a la *Retórica*, si es atinada la hipótesis de que el artista leyó el texto a través de la traducción de Sengi, pues este tradujo y publicó a la vez la *Retórica*. Además es importante observar que, al margen de Segni, el principal ámbito de recepción de la obra de Buonarroti fue justamente el ambiente humanístico en que no sólo se conoció sino que se promovió el conocimiento de esa obra, entre otras. Y si por ende puede decirse que la idea retórica aristotélica de *pathos* estaba a la mano en el repertorio de los principales destinatarios de las obras de Buonarroti -los círculos florentinos en torno a la familia Médicis, al principio; poco después, además, los romanos, en torno al papado; y dentro de ellos, de forma especial, sus biógrafos contemporáneos- buscar indicios de ello y determinar igualmente su posible reflejo sobre la iconografía de la pasión en general es desde luego otro tema cuyo desarrollo resultaría significativo para esta tesis, aunque tampoco puede ser abarcado aquí.

Mas por lo que corresponde por su parte al término *pathos*, para regresar al argumento, se precisará en seguida su sentido esencial conforme es formulado en la *Retórica*. Para ello, comencemos recordando que, según Aristóteles, el fin de este arte o disciplina es la persuasión que se alcanza por vía de la argumentación pura, o, en su

defecto, conmoviendo al oyente-espectador;³⁷⁵ es decir, incitándolo a padecer por imitación. Esto implica concebir dicha disciplina como una rama de la ética o la política, y no sólo de la dialéctica; e implica por ende incluir en ella el conocimiento de los diversos caracteres humanos. Mas por lo que aquí respecta, implica sobre todo que esa disciplina abarca tanto el conocimiento de las pasiones humanas (*pathemata*) o afecciones del alma, incluyendo sus modos, naturaleza y causas, como el conocimiento de los recursos capaces de inducir esos estados en los escuchas con el apoyo del lenguaje.³⁷⁶

Así, en la *Retórica* se reconocen como pasiones básicamente la cólera, el odio, el temor, la desvergüenza, la negligencia, la impiedad, la envidia y el desprecio, junto con algunos de sus contrarios positivos, cual la compasión o piedad justamente. Su tratamiento en esta obra se desarrolla así más de modo particular que genérico. No obstante, en cuanto a su núcleo común ha de observarse que, la categorización de estas posturas o estados anímicos como pasiones no implican mera pasividad, aunque esto se observará con mayor detenimiento en la *Poética*. Ciertamente pueden calificarse esos estados como padecimientos, al modo en que hoy se categoriza también a las enfermedades como modalidades de *pathos*, sin ser ellas males que sobrevengan de forma necesaria al margen del actuar. Mas no ha de perderse de vista que si en este caso esas pasiones si se refieren al cuerpo es sólo en segunda instancia.

Además se les puede asociar con la idea de pena, en el sentido de dificultad, porque quien experimenta esos estados conjuntamente o por separado tiende a sentir su presencia como un agobio que le sobreviene y tiende a ponerlo fuera de sí, incluso cuando se trata de vivencias con connotaciones apreciadas, como el enamoramiento. Sin embargo, como ese sobrevenir no es plenamente independiente de la voluntad, el

³⁷⁵ Aristóteles, *Retórica*, París, Les Belles Lettres, libro III, 1404 a, 1991.

³⁷⁶ *Ibidem*, libro I.

carácter y los hábitos, sino que se deriva de la forma de vida (*ethos*), se puede hablar de cierta inclinación o predisposición a transitar por esos estados y cabe reconocerlos como derivados del actuar. Asociarlos con la penas cobra entonces mayor sentido, considerando que una pena es además una especie de castigo o multa compensatorio y supuestamente merecido. Ahora bien, la complejidad de determinar hasta qué punto en cada caso el sujeto es responsable de sus afecciones anímicas no es en esta obra tematizada, pues ello corresponde más bien a la ética, mas forma en todo caso parte del trasfondo de la tragedia, y alcanza por eso cierta atención en la *Poética*. Lo que en la *Retórica* se agrega a lo ya dicho sobre el *pathos* es sólo la definición puntual de las pasiones que en ella misma se mencionan.

Siguiendo esa pauta hemos de ver aquí lo que corresponde a la idea de *éleos*. Antes, no obstante, conviene detenerse a observar brevemente el contraste entre la caracterización del *pathos* apenas señalada y el sentido de *passio* igualmente delimitado antes. Lo fundamental no es sólo su ubicación en distintas esferas - retórico filosófica, en aquél caso, y estético o artístico religiosa, en éste-, sino el carácter genérico de una frente al particular de la otra; pero también que entre ambas significaciones el lenguaje funge como una especie de puente, como se ha de explicar. Como en la *Retórica* se sostiene que las pasiones son maleables por medio del lenguaje, el hecho de que una historia concreta sea el objeto de lo representado a través del tema icónico de la pasión en el ámbito estético religioso, y el que los medios plásticos sirvan precisamente para acrecentar la sensibilidad y credibilidad del espectador con respecto a tal objeto, hace a la representación visual plástica equiparable hasta cierto punto con el discurso retórico. Esto trae de nuevo al tema tratado del valor de las imágenes y los recursos visuales que, como aún ha de verse, será enfatizado por Aristóteles al ocuparse de la noción de *éleos*

en específico en la misma obra que ahora nos ocupa, pero también y con mayor detalle en la *Poética*.

Sin embargo la mediación destacada entre las connotaciones puntuales de estas nociones: *pathos* y *passio*, no disuelve su diferencia. Cabe por eso añadir una justificación más a la aplicación de la idea retórica y poética de *pathos* según Aristóteles a una representación particular de una escena derivada del relato de *La pasión*. Y es sencillamente que esta diferencia no podía representar un obstáculo para el empalme de esos conceptos en el Renacimiento, puesto que como se ha insistido el humanismo fomentó una aplicación de la retórica en general a las artes plásticas.

Pasando pues al concepto retórico aristotélico de *éleos*, se ha de definir igualmente su significado en la *Retórica*, para puntualizar posteriormente su respectivo empalme con la noción de piedad en particular, como también los límites de la intersección o sobre posición de ambas. Comencemos por insistir en que esta noción griega constituye una modalidad de *pathos* valorada como positiva o virtuosa.³⁷⁷ Y aunque habrá que atender al término latino que Segni consideró equivalente en italiano, precisaremos antes a qué corresponde en español. La principal razón para ello es que resulta indispensable tener primero clara su significación en nuestra propia lengua, para poder luego comprender las diferencias o variaciones de sentido. Mas en segunda instancia puede argüirse también que la variación de sentido que se comentará se refleja también en el italiano, en tanto lenguas hermanas, presentándose antes en la lengua madre de ambas.

En nuestro idioma, pues, la traducción más común de este término antiguo es la de *compasión*,³⁷⁸ siendo también acepciones suyas las de *misericordia*, *piedad*,

³⁷⁷ Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, México, UNAM, 1994.

³⁷⁸ Rufo S.I Mendizabal (dir.), *Diccionario Griego-Español Ilustrado*, Editorial Fe y Razón, Madrid, 1959, p. 166.

clemencia, indulgencia y caridad.³⁷⁹ En italiano, por su parte, todos estos términos existen: *pietà, compassione, misericordia, clemenza, indulgenza* y *carità*, preexistiendo en latín como *pietas, compassio, misericordia, clementia* y *caritas*.

Ahora bien, en el texto que nos ocupa este sustantivo neutro se define como la pena que deriva de la presencia de un mal destructivo o lamentable, cuando ese mal parece próximo y acontece a una persona o a quienes se ama sin que lo merezcan. Se agrega además en la misma fuente que para experimentar esta pasión (*éleos*) es preciso considerarse expuesto personalmente a vivir un mal semejante, ya sea de modo directo o por la vulnerabilidad de quienes uno ama.³⁸⁰ Mas regresemos de nuevo a los equivalentes de la palabra griega en español para ir al mismo tiempo apreciando sus respectivas divergencias, y lo que se acentúa, añade u omite, dependiendo del vocablo que se prefiera al verterlo a nociones de raíz latina.

Ante todo conviene observar que en las diversas traducciones posibles del concepto griego se encuentran dos orientaciones cuyo balance varía. Uno de los polos es el ámbito humano; el otro, el de lo divino. Mientras que términos como los de misericordia, piedad y caridad se encuentran claramente inclinados hacia el último por sus connotaciones dentro de la religión cristiana, como se verá, nociones como las de compasión o indulgencia admiten mejor una comprensión en función de lo esencialmente humano.

En cuanto a la noción de caridad como traducción de *éleos*, su peso como noción asociada a lo divino es tal que su sentido al margen de ese ámbito se pierde de vista. Originalmente la caridad era un aspecto del culto a los difuntos, tal como se practicó en Grecia. Consistía básicamente en una ofrenda de alimentos que con el tiempo fue incorporada por los cristianos bajo el nombre de eucaristía. Ya en el ámbito cristiano su

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 166.

³⁸⁰ Aristóteles, *Retórica, op. cit.*, libro II.

comprensión llegó a fijarse como una de las virtudes teologales a la que las otras dos, fe y esperanza, se encuentran subordinadas. Y el trasfondo de esta jerarquía, cabe recordar, formó parte de lo determinado en el Concilio de Trento.

En tanto virtud cardinal la caridad es una modalidad de amor que se avoca a Dios como objeto principal y que a partir de ello se refleja en el actuar en general y en particular en la ayuda al prójimo. De ahí que igualmente dentro del cristianismo se asocie en términos prácticos con la limosna. Esto último resulta aquí significativo porque la noción de limosna encierra en sí el término griego que ahora nos ocupa, a través de un derivado suyo, *elemosine*, cuyo sentido siguió siendo el de su origen: *éleos*. Como *elemosine* y *éleos* vienen a ser así sinónimos, su traducción como caridad resulta comprensible. Y aunque en su concepción como virtud teologal constituye una modalidad de amor, no proviene como sentimiento de quien lo experimenta, sino que constituye un don divino.

Respecto a la traducción de *éleos* como piedad, por su parte, se observa algo análogo. Implica en primer lugar un sentimiento de amor encendido que vincula íntimamente a quien lo experimenta con su objeto, pero también implica una actitud de respeto que guarda cierto límite o distancia frente a ese mismo objeto. De modo que se avoca en principio hacia los antecesores (padres o ancestros), y a partir de ahí a lo que se considera sacro. Es comprensible en ese sentido que contenga un matiz funerario y de afán por el desvalido, pensado sobre todo como sujeto anciano. Sin embargo se asocia básicamente a la devoción a Dios y la difusión del icono de la *piedad* es en buena medida causa de ello. Aunque en este motivo icónico el sentimiento virtuoso representado conserva la connotación filial o familiar, se vuelca hacia un descendiente en lugar de hacia un progenitor. Ahora bien, este viraje es de lo más relevante aquí, porque le confiere cierto sentido trágico, como podrá apreciarse en el siguiente

apartado. Mas su relevancia radica especialmente en que encierra las ideas de retorno al origen y trascendencia, en las que tanto se insistió en la primera parte de esta tesis a propósito del dialogo bíblico entre Nicodemo y Jesús.

La noción de compasión a su vez supone la participación en el padecimiento o sufrimiento de otro, y su relación con la noción de *pathos* es evidente en la palabra misma. Mas en este término, como se adelantó ya, la balanza se inclina a primera vista hacia el plano meramente humano. No obstante la siguiente cita de Georg Gadamer (1900 -2002), relativa a la misma forma de traducir *éleos* aunque referente más bien a la *Poética*, ayuda a entrever que la noción de compasión como afección anímica ha sido también marcada o modelada por la tradición cristiana, a pesar de que conserva la raíz griega en el nombre y cierta orientación hacia el plano de lo humano. En su artículo “El ejemplo de lo trágico” dice este filósofo:³⁸¹

“Pues bien, por Aristóteles sabemos que la representación de la acción trágica ejerce un efecto específico sobre el espectador. La representación opera en él por *éleos* y *phóbos*. La traducción habitual de estos afectos como “compasión” y “temor” les proporciona una resonancia demasiado subjetiva. En Aristóteles no se trata en modo alguno de la compasión o de su valoración tal como ésta ha ido cambiando a lo largo de los siglos; y el temor tampoco puede entenderse en este contexto como un estado de ánimo de la interioridad”.

Con ello insinúa que la doctrina cristiana en general ha dejado su impronta o ha moldeado de tal modo la sensibilidad que en nociones como la de compasión la tendencia a la subjetividad y a la interioridad, que se remonta cuando menos a *Las confesiones* de san Agustín, resulta prácticamente ineludible.

Además, la asociación de este estado anímico con el ámbito divino también puede observarse tanto en el ámbito del politeísmo griego como en el de la religión judeocristiana. Homero y más adelante Jenófanes dan fiel cuenta de lo primero desde ángulos opuestos. Lo segundo se refleja por su parte en la presentación de Dios como susceptible de manifestar ira, propia del Antiguo testamento. O, ya dentro del nuevo, en

³⁸¹ Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 176.

la adopción o asunción de la afectividad por parte de Dios como consecuencia de su encarnación, con muestras como estas, por mencionar solo algunos casos paradigmáticos: la ira misma –contra los vendedores-, la agitación por la proximidad de muerte -en el Monte de los Olivos-, o la compasión misma -en el episodio de la mujer acusada de adulterio. De modo que sólo una concepción de la divinidad como impassible, basada por ejemplo en conceptos metafísicos del propio Aristóteles como el de motor inmóvil, exentaría de tal proyección o desplazamiento de los afectos humanos al plano de lo divino, asentando la idea de compasión en el plano meramente humano.

Análogamente la noción de indulgencia puede bien centrarse en principio en este mismo plano humano, en la medida en que el juicio relativo a la culpa o a la responsabilidad por los actos recaiga en los hombres en sí, y en que aquél a quien se atribuya el papel de juez sea capaz de perdonar desde una actitud benevolente, más allá incluso del tino o de las consecuencias de su juicio. Pero también en este caso la idea forma parte de la concepción de lo divino en el ámbito judeocristiano, al punto incluso que la Iglesia Católica se permitió precisamente en la época que esta tesis se concentra desempeñar esta función en representación del propio Dios negociando y lucrando con tal facultad. Y aludir a aquí a la venta de indulgencias es pertinente en tanto es otro de los temas de fondo en el Concilio de Trento, aunque en ese evento sólo se trató el tema de manera explícita al final y con parquedad, según se mencionó.³⁸² Mas ha de recordarse también que en determinadas concepciones griegas, como la expuesta por Esquilo en *Las Euménides*, semejante cualidad se atribuía al menos a una divinidad. Sin embargo, en todo caso, la indulgencia es entendida fundamentalmente en términos de virtud, en función de su sustento en la deliberación y de su inscripción en el ámbito de la acción moral, mas ya no como una modalidad de pasión.

³⁸² Vid. *supra*, I.1.

Lo anterior no sólo aclara hasta qué punto ninguna de esas traducciones es justa, sino que también da idea de la manera en que cada una de ellas como concepto fue teñida por la religión cristiana y, por ende, de la dificultad y la cirugía que implica, por decirlo con una imagen, relegarlos o retraerlos a su sentido meramente humano.

Ahora bien, en la definición aristotélica de *éleos* aludida más arriba es clara, por contraste, justamente una tendencia a situar la idea en el mismo plano de lo humano. Esto se aprecia, hay que precisar, considerando que esa idea implica tanto el reconocimiento de quien sufre como próximo y semejante, como la experiencia previa de sufrimiento por parte del sujeto de que experimenta la pasión en cuestión. Mas la orientación hacia lo supra humano, en cambio, no es evidente por sí, pues a pesar de que se explicita que el sujeto que inspira o despierta esa pasión es del algún modo juzgado como exento de culpa, el tema de la causa que da lugar al sufrimiento del “inocente” no se desarrolla.³⁸³ Y precisamente porque no se desglosan o tipifican las diversas posibilidades, la posibilidad de atribuir algún tipo de la responsabilidad a la divinidad bajo alguna concepción específica de la misma no queda descartada, como se observó en el capítulo anterior.

Cabe aparte agregar que el tema de la injerencia divina en el actuar humano resulta nuclear en la polémica entre la filosofía y la poesía de la antigua Grecia, y que dentro de la tragedia ha sido considerado como crucial, independientemente de que no se trata en la *Poética*. Entre los partícipes más decisivos de esa polémica cabe mencionar simplemente, por redondear la referencia, dos exponentes ya mencionados e inclinados por vocación hacia ambos dominios: Jenófanes y Platón. Y entre los autores que se han ocupado del tema de la intervención de lo divino o de instancias de poder supra humano como el destino (hado) en el ámbito de la tragedia cabe mencionar a

³⁸³ El desarrollo del tema de la causa que poco después se aborda no atañe a este sufrimiento, sino al sentimiento de piedad o comisión que, como se explica, es un sufrimiento por reflejo.

Soren Kierkegaard (1813 – 1855),³⁸⁴ tanto porque comparte esa vocación doble (poético - filosófica) como por su peculiar enfoque cristiano. Pero también y de nuevo cabe aludir a Georg Hegel, que si bien procura una superación de la esfera de la religión en general colocando igualmente al cristianismo en la cima de la misma, conserva en el desarrollo último de su sistema nociones esenciales de dicha religión como la de espíritu. De cualquier modo, se abundará en esto en el siguiente apartado, restándonos en éste completar la noción de *éleos* de la *Retórica*.

Al respecto, pues, Aristóteles precisa también qué clase de sujetos son propensos a sufrir este *pathos*, cuáles son sus causas principales, y cómo corresponde a un orador suscitarlo. En cuanto a lo primero dice que son susceptibles de padecerlo quienes por carácter se asumen propensos a sufrir, quienes han sufrido ya, los débiles, los tímidos y los viejos. Mas incluye en el mismo recuento a los más instruidos, que se encuentran en este caso por el conocimiento que les es propio, y a quienes tienen padres, hijos o mujeres, porque ellos a su vez pueden ser víctimas de tales males.³⁸⁵ Lo último, puede observarse, prefigura cierto desplazamiento como rasgo típico de la compasión. Aunque están implicados la experiencia de sufrimiento y el conocimiento del sufrimiento que de ella deriva, no se trata en última instancia de un sufrimiento experimentado en carne propia, por así decirlo, sino de un sufrir por reflejo o empatía. Ha de verse entonces cómo se manifiesta este aspecto en lo referente a las causas y a los recursos del orador para sucintarla.

En cuanto a las causas, la *Retórica* explica que este *pathos* puede ser ocasionado por todo mal grave o doloroso. Sin embargo Aristóteles no precisa en la *Retórica* lo que ha de entenderse bajo ese concepto, sino que simplemente lo ejemplifica. Menciona entonces los reveses de la fortuna, las vejaciones corporales, los malos tratos, la vejez,

³⁸⁴ Soren Kierkegaard, *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, Demetrio Gutiérrez Rivero (tr.), Málaga, Ágora, 1998.

³⁸⁵ Aristóteles, *Retórica*, *op.cit.*, libro II.

las enfermedades, el hambre. Pero sobre todo destaca, entre tales ejemplos, las afrentas que ocasionan la muerte y, dentro de ellas, las que desembocan en ese fin lamentable por causa de seres queridos o familiares.³⁸⁶

Por otra parte, se habla de la propensión a padecer esta afección al presenciarse (con lo que se vuelve a lo dicho sobre *éleos* como sufrimiento reflejo). Se considera entonces que este padecimiento deriva especialmente de ver a personas honestas en situaciones críticas, como las referidas, cuando el espectador reconoce o juzga que no lo merecían. Es pues aquí que se presenta de nuevo el desplazamiento mencionado como rasgo de este *pathos* en especial.

Por último, como recursos del orador para suscitar este mismo padecimiento, se identifica en este texto en primer lugar el presentarse uno mismo como sujeto afectado por la pasión que se intenta despertar, concretamente como sujeto que padece por *éleos*. No puede pues referirse su padecimiento a una dolencia corporal propia; ha de ubicarse más bien en el orden anímico y moral.

De aquí quizá que, en segundo lugar, el mismo autor refiera este otro recurso retórico como herramienta para suscitar *éleos*: destacar la condición moral de quien se presenta como sujeto/objeto de este *pathos*. Para ello agrega entonces que esta condición depende de dos factores contrarios: por un lado, de la honestidad o la dignidad de ese sujeto/objeto; por otro, de su grado de responsabilidad o culpa.³⁸⁷ Ambos por supuesto serán esenciales en la definición del personaje trágico, mientras que por su condición mediadora y por su auto presentación ante otros experimentando *éleos* cabe asociar al orador más bien con el coro.

Un recurso más de este tipo es mencionado, cifrando su valor en lo visual, pues se reconoce la importancia de elementos escénicos como el vestuario y la gestualidad

³⁸⁶ *Ibidem*, libro II.

³⁸⁷ *Ibidem*, libro II.

para despertar compasión en el oyente-espectador. Precisando, semejantes recursos contribuyen a incrementar la credibilidad del argumento del orador haciendo más sensibles, presentes y concretas las cosas relatadas relativas a un lugar o tiempo relativamente distante.³⁸⁸ De suerte que este acento en lo que sucede “ante los ojos” será por igual o aún más importante en la *Poética*.

Sin embargo, el énfasis en lo asequible a la sensibilidad por la mirada se presenta en la *Retórica* como problemático, como también ocurre luego congruentemente en la *Poética*. Porque si bien por un lado está en juego la idea de que lo que se hace patente a los sentidos en general, pero sobre todo a la vista y quizá en segundo lugar al tacto, incrementa la verosimilitud, de fondo puede reconocerse cierta oposición entre la importancia concedida a la experiencia sensible y los límites a los que se considera sujeta la certeza basada en esa experiencia. Con todo, lo que resulta más relevante aquí es la afirmación de que los discursos o parlamentos que se valen de apoyos sensibles suelen llegar a desplazar los argumentos puramente cifrados en la lógica o en la razón. Literalmente lo anterior es planteado así:

“Lo que no es demostración, en retórica, es superfluo, pero, dada la *perversión del auditorio*, en la acción reside gran poder. En ese sentido, el discurso escrito produce mayor efecto por el estilo que por el pensamiento.”³⁸⁹

De ahí que este filósofo no conciba a la retórica como una disciplina derivada únicamente de la dialéctica, sino como un saber arraigado también en la ética y en la política; como un saber, por ende, fundado en la comprensión de los diversos caracteres, virtudes y pasiones humanas.³⁹⁰ De ahí también que él mismo considere que el gran efecto de lo que se ofrece a la mirada se debe más bien a la corrupción generalizada de los espectadores. El resultado es que, para Aristóteles, dejarse impactar en primer lugar por lo que se percibe o se siente no es propio de personas ampliamente formadas.

³⁸⁸ *Ibidem*, libro II .

³⁸⁹ *Ibidem*, libro III.

³⁹⁰ *Ibidem*, libro I.

No obstante, la compleja posición de fondo que simultáneamente encara y da la espalda a la sensibilidad, en la que entra también lo visual, no es exclusiva del pensamiento aristotélico, como se ha esbozado previamente en esta tesis. Acaso con la misma complejidad, o aún con mayor profundidad, se expresa claramente por ejemplo en su antecesor y maestro, dada la original vocación poética del Platón. Además toma parte en esta dialéctica uno de los conceptos principales que la tradición filosófica griega nos legó. Me refiero al concepto de verdad (*aletheia*) en la medida en que cabe entenderlo como “lo que se hace patente”, “lo que se llega a ver al retirarse un velo”.³⁹¹

Con todo, como se ha insistido en esta tesis, este apoyo del orador en lo visual es la clave de la vinculación renacentista entre plástica y retórica, a pesar de su dualidad. Su nota más alta, como también se ha insistido, resuena hacia el final de este periodo, con el Concilio Tridentino como parte aguas. La relevancia que cobra en este evento, como se explicó, se debe justamente a la aplicación deliberada o programática de los recursos visuales a la reafirmación de las creencias de la gente menos instruida. Como también ya se vio, en esa coyuntura está en vilo la oposición a la apuesta protestante de formar a ese mismo conjunto social implementando y fomentando la lectura, puesto que el ilustrar mediante imágenes es también una manera de regular o controlar el nivel de formación. Pero también se encuentra próxima en esa época la puesta en marcha de la empresa evangélica en la Nueva España, que no sólo supone la conversión religiosa sino que implica en primer lugar la superación de una barrera lingüística. E implica, en ese sentido, la confianza en las imágenes como una vía más inmediata y a la vez más universal de comunicación.

Mas volvamos al argumento principal de este apartado para concluir aquí con él anunciando el contenido del siguiente. Se han precisado pues por un lado las ideas de

³⁹¹ Cfr. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

pathos y *éleos* según se exponen en la *Retórica*, y, por otro, se ha aclarado en qué sentido, en la recepción de los mismos, a raíz de la traducción y la difusión de esta obra en el periodo que nos ocupa, estaba implícito su encuadre plástico - religioso. Es decir: su asociación con los relatos en torno a la vida de Jesús y su madre, y su empalme con las prácticas de representación visual mediadas por la Iglesia romana. Esto sirve de base para señalar a continuación en qué sentido son aplicables el par de conceptos que se han desarrollado a aquél motivo icónico en que no sólo intersecan la representación visual de los respectivos ciclos de la pasión de la Virgen y su hijo, sino que implica el mayor acercamiento visual y sensible a su condición patética: el motivo de María abrazando el cadáver de Jesús. Y así mismo, esto justifica finalmente la aplicación de las mismas nociones a la *Piedad florentina* en concreto.

III.3 Aplicación de las nociones de *pathos* y *éleos* de la *Retórica* a la piedad como tipo icónico y a la *Piedad florentina* en particular.

Siguiendo la pauta del apartado anterior, en el próximo se precisarán a su vez los conceptos de *pathos* y *éleos* en la *Poética*, para culminar con la aplicación de los mismos a la *Piedad de Florencia*, y retomar finalmente a Segni. Así, lo recién dicho sobre estos dos conceptos griegos y sobre el tinte cristiano que ellos han cobrado será el sustento de lo que queda por precisar al respecto, como también lo que se formulará a continuación sobre la manera en que ellos cuadran con la piedad como tipo icónico y con la *Piedad florentina* en particular, dará la pauta para la correlación final entre la obra y los conceptos.

Comenzando pues la aplicación anunciada al tema de la piedad como tipo icónico relativamente fijo, recuérdese que la relación que se establece en la *Retórica* entre *pathos* y carácter o forma de vida (*ethos*) desemboca en un conflicto en torno a la

responsabilidad del sujeto que padece. Y es que el hecho de que esta imagen típica ilustre un momento específico de una vida conocida previamente por relatos y recreaciones como la de Metafraste,³⁹² la de María, brinda elementos para vincular justamente la pasión de la Virgen con su desempeño previo. Tratándose en este caso de una “pasión virtuosa”, el conflicto de fondo en torno a la responsabilidad no aflora como problemático, en contraste con lo que ocurre en el caso de su hijo. No obstante, con todo y que este tema plástico ilustre simultáneamente el desenlace final de otra vida igualmente conocida, la de Jesús, no puede decirse estrictamente que en ella en concreto se represente también su pasión, puesto que para entonces este otro sujeto ha dejado ya de padecer para dar paso a la muerte.

Regresando así la atención al personaje femenino, su representación varía u oscila, para considerar a la vez la aplicación de la noción de *pathos*, entre una expresión enfática del dolor a través de los gestos y una especie de reserva e interiorización en esa expresión. Se mencionó antes que en general la tradición bizantina cultivó la primera modalidad (imagen 35), y que esa tendencia pasó a la tradición católica en la Edad Media alcanzando un énfasis aún mayor en el norte de Europa en particular (imagen 20). Conviene reconocer ahora que la primera piedad esculpida por Buonarroti representa en cambio el paradigma máximo del último tipo (imagen 4). Y pudiéndose ahora hablar de representación de *pathos* y no sólo de *passio*, puede decirse que en esta obra la pasión se presenta como una serenidad triste³⁹³ cuya gravedad oculta la fortaleza

³⁹³Cfr. J. Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, traducción y notas de Salvador Mas, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

necesaria para sobrellevar o contrarrestar el peso que recae directamente en el alma sin tocar el cuerpo.

Por otro lado, en relación con los rasgos generales de la noción de *éleos* ya expuestos, interesa observar que el tema plástico de la piedad, independientemente de sus dos modalidades mencionadas, encaja en principio cabalmente, en tanto expone a la mirada un padecimiento que sobreviene al amante o al familiar al acontecer un mal inmerecido al amado o consanguíneo. Y con respecto a la idea de que para experimentar esta pasión (*éleos*) es preciso considerarse uno mismo en posibilidad de que le acontezca un mal semejante al que ha afectado a aquél por quien se sufre de manera refleja, habría que considerar a los deudos de Jesús que en el último momento manifestaron abiertamente su adhesión a él. Lo que hace viable concretamente la aplicación de este planteamiento es que lo anterior implicó la exposición de tales deudos a recibir una pena semejante. Y aunque en el caso de la Virgen, a diferencia del de los mártires, esta aplicación puede parecer menos justa, por la forma excepcional en que se considera que ella murió, proponerla ayuda a visualizar a este personaje femenino de modo más vivo, como precisamente se encomendó a los artistas plásticos que lo hicieran en el Concilio tridentino, y a identificar el modo en que Buonarroti mismo contribuye a ello.

Dando esto pie a concretar ahora la aplicación de lo anterior al caso la *Piedad de Florencia*, cabe dar un paso atrás para notar lo siguiente. Al presentar también este artista a María acogiendo el cuerpo muerto de su hijo como recinto de pasaje del renacimiento, posibilita algo que justamente acaba de verse que en sentido estricto estaba ausente en el icono bajo su forma tradicional: ver a la vez a Jesús en estado de *pathos*. Y retomando ahora la idea de que, por asumir el riesgo de reclamar y honrar a la luz su cadáver, los deudos de este último puede visualizárseles como sujetos

potenciales de martirio, conviene sopesar de nuevo la inclusión de Nicodemo en la escena por parte de Miguel Ángel. Más allá de que, como vimos, éste goce de hecho de cierto reconocimiento como mártir, una vez más se patentiza la superación de su tibieza inicial - criticada por Calvino, como se vio- y su consecución final en un carácter arriesgado. Máxime porque el elogio que Colonna hace de este discípulo desertor de los fariseos como coautor de la obra más bella posible,³⁹⁴ cuadra también con esto.

Lo anterior además conduce a otro de los elementos de la definición aristotélica de este *pathos* en la *Retórica*, el de los sujetos susceptibles de experimentarla. Y entre los diversos rasgos que entonces se enlistan los que embonan con estos personajes asociados a la piedad, la Virgen en primer lugar y Nicodemo gracias a Buonarrotti, son los siguientes. Ella, a pesar de la fortaleza de carácter que muestra en recreaciones como la de la *Piedad Vaticana*, cuenta de manera conjunta con la mayor parte de los rasgos que en la *Retórica* se atribuyen a quienes son propensos a experimentar esta pasión (*éleos*): haber sufrido, presentar cierta debilidad, haber llegado a una edad avanzada (considerando la esperanza de vida media de la época), y ser una persona que se distingue por su conocimiento. Ampliar un poco la referencia a cada uno permite ampliar también la comprensión del tipo icónico que nos ocupa.

Sobre el primero, de nuevo, recordar el hecho de que la imagen escenifique un momento preciso de los relatos de su vida y que estos refieren puntualmente pasajes dolorosos previos es suficiente. Pero como de hecho lo que la piedad presenta como tema plástico es el trance más doloroso de su historia personal, resulta que ella es también digna de piedad y el tema viene a presentar doblemente el *pathos* que ahora interesa. Es decir, María se presenta apiadándose de su hijo, pero su sufrimiento en sí y no sólo el de su hijo apelan a nuestra propia piedad. En cuanto al segundo rasgo y en conformidad con el condicionamiento histórico que sitúa y concibe a la mujer como un

³⁹⁴ Vid. *supra* I, 2.

sujeto débil en comparación con el hombre, la Virgen se ubica en él por mera distinción sexual; mas este rasgo es reafirmado por su edad, cuya evaluación en términos de madurez descansa igualmente en un parámetro histórico.

Ahora bien, este último rasgo amerita especial mención una vez más a raíz de la manera en que Buonarroti esculpió por primera vez el motivo (c. 1498) Esto es, concretamente, porque dio entonces a María una apariencia tan juvenil que, según Condivi,³⁹⁵ suscitó escrúpulo entre sus contemporáneos. Y es que, a través de la supuesta respuesta del escultor a esta reacción -que el mismo biógrafo reconstruye arguyendo que Miguel Ángel la justificó como consecuencia más que como signo de su virginidad, y como otro milagro igualmente relacionado con su cuerpo- se aprecia que el mismo talento que se le reconocía como artista plástico se le atribuía también en función de las razones teológica que era capaz de generar por sí como fundamento de su obra. De suerte que aunque en esta pieza en particular el autor sustrae uno de los rasgos que para Aristóteles hace propenso a sentir *éleos*, la vejez, subraya otro que también inclina a ella como se insistirá: el de la dignidad del sujeto que despierta este *pathos*.

Queda pues por mencionar el rasgo de su condición maternal, que igualmente es tratado en la *Piedad Vaticana* con una sutileza que apunta en la misma dirección que la de la apariencia joven. Como se trató antes, en esta obra madre e hijo se encuentran en una postura que corresponde a la de los cuidados propios de un bebé o, como suele decirse, de un “niño de brazos”. Y, finalmente, sobre la condición de María como persona docta, caben aún dos alusiones: por un lado, a otro motivo icónico tan común como la piedad desde el Medioevo; por otro, a una profecía bíblica ya comentada. De aquel, conocido como la anunciación, hay que destacar que muestra a la Virgen como una adolescente que lee, hecho que al margen de su sustento histórico representa una

³⁹⁵ Asacanio Condivi, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, Madrid, Akal, 2008, p. 57.

nota más de su excepcionalidad como mujer en su momento histórico. De esta, enunciada por Isaías, para recordar con precisión, hay que retomar la idea de que María fue advertida desde temprano sobre el duro destino de su hijo, cifrando su futuro dolor en la metáfora de una espada que habría de atravesarle el alma o el corazón.

Esta profecía amerita nueva mención porque, como se vio, forma parte de la iconología propia del motivo de la Virgen con el niño dentro de la tradición oriental o bizantina (imagen 40), que llega hasta Miguel Ángel bajo la particularidad de la *Piedad Vaticana* recién comentada (la representación del cadáver en una postura que evoca su edad más temprana). Máxime si se tiene en cuenta que en otra representación de la piedad realizada por el mismo autor como regalo para Colonna (imagen 44) se yergue en el centro el asta o el fuste de la cruz como una espada que parte en dos mitades justas la imagen, para perderse tras el cuerpo de María, cual si se clavara en su cabeza. Esta obra gráfica ha atraído especialmente la atención de los estudiosos de Buonarroti por su destinataria y por la proveniencia dantesca de una inscripción alusiva al dolor que lleva justamente en lo que recién se ha asociado con la espada profetizada. Aquí, por propia cuenta, se interpreta como dibujo alusivo al cumplimiento del destino de Cristo, como algo revelado y sentido hondamente desde el principio.

Por su parte, en cuanto al enfoque de Nicodemo desde estos mismos rasgos de predisposición a la piedad, a raíz de la introducción de este personaje en el motivo de la piedad por parte de Miguel Ángel, se tratarán brevemente sólo los principales. En primer lugar, el de la condición docta, que comprende varios aspectos. Y aunque en general estos han sido también mencionados ya en diversos momentos, ahora sirve reunirlos. Son por principio la condición y el reconocimiento de este personaje entre los fariseos como maestro, y su edad avanzada, que si bien lo coloca en situación de debilidad, en este caso enfatiza el valor de su experiencia. Mas, en última instancia, es

también su condición de discípulo instruido de manera personal por Jesús, según el diálogo recreado en el *Evangelio de Juan*. Esta instrucción incluye, hemos dicho, el conocimiento por adelantado y compartido con María del destino de su maestro.

Por otro lado interesa de nuevo observar la expresión con que Buonarroti lo hace visible: contemplativa, reflexiva, absorta. En su mirada como perdida o vuelta a una visión interior (imagen 18) el recuerdo de la instrucción relativa a la trascendencia está a tal grado vivo, gracias a que lo evoca el escultor mediante el movimiento de entrada y salida del seno materno, que vuelve a ser presente enriqueciendo así la comprensión de lo sabido con la experiencia de lo visto y viceversa. De ahí también que la timidez ligada a su primer comportamiento tibio ante Jesús, a pesar de ser un rasgo más de los que en la *Retórica* se mencionan como característicos de los sujetos propensos a experimentar *éleos*, es enfatizado por el escultor florentino como algo trascendido en el último momento, según se ha insistido.

Por su parte, en relación a la temática puntualizada arriba a cerca de las causas del padecimiento que venimos tratando, son dos los elementos dignos de mención ahora. Uno es que su motivo principal son las afrentas que ocasionan la muerte, sobre todo cuando las ocasionan o coadyuvan a que acontezcan los seres queridos o familiares. El otro es que presenciar a alguien experimentando esta pasión, o a una persona honesta sufriendo inmerecidamente, puede despertar el mismo estado en el espectador. La escena de la piedad en general cuadra entonces plenamente con ellos, al presentar a la vista el cadáver de quien se supone inocente y a la madre en duelo contemplándolo, aunque la naturaleza del difunto no se reconoce solamente como humana. Mas se desprende de lo anterior que su muerte tampoco se piensa sólo como ocurrida por mor de quienes participaron acusándolo, condenándolo, delatándolo, atrapándolo y crucificándolo. Las razones teológicas del pecado humano en general y

del sacrificio del hijo divino por Dios mismo como su padre también están en juego. De lo anterior se deriva que, en alguna medida, el cadáver expuesto es el de una víctima delatada por un amigo, destinada por su “padre” a una muerte violenta y ejecutado así por o a favor de todo ser humano, incluidos por supuesto los testigos inmediatos como los espectadores mediados por las representaciones de la escena pía en general.

El problema de la responsabilidad y la inocencia que por sí se aloja como acabamos de recordar en la noción de *pathos* y como se ha expuso en el apartado anterior también en la de *éleos*, presenta en esta aplicación una profundidad a la que, con las salvedades necesarias que habrán de reconocerse, corresponde mejor su formulación en la *Poética* o su formulación trágica, que es lo mismo. Aún así cabe precisar desde ahora que, en contraste con el sustrato más racional de la *Retórica*, el trasfondo se juega aquí en el ámbito de la fe y no en el de la convicción que descansa en argumentos a los que los recursos visuales puedan servir.

A su vez, en cuanto a la aplicación de lo anterior al peculiar tratamiento del tema por parte de Miguel Ángel en la *Piedad de Florencia*, conviene agregar que el Concilio de Trento dedicó otra de sus sesiones, (la quinta), a la cuestión de la culpa o responsabilidad, aunque en términos de pecado. Agregarlo es pertinente aunque no se ha enfocado esa sesión dentro de esta tesis, ni se ha tratado por ende su posible relación con la escultura en que se centra aquí la atención. Y la razón es que, gracias a la vinculación que en cambio se desarrolló entre esta obra y la sesión sobre la Justificación (ocurrída en tiempo en que Buonarroti empieza la *Piedad Florentina* y Segni publica sus mencionadas traducciones), cabe suponer que este artista estuvo al tanto de lo que se discutía en Trento de manera casi inmediata.

En otras palabras, a pesar de la muerte de Colonna, en la obra que aquí se ha interpretado como homenaje a ella, su amigo da indicios de haber seguido vinculado

con Pole o sus allegados; los da sobre todo al recurrir como base a una fuente clave dentro de la sexta sesión. Y como de cualquier modo en la misma reunión (la VI) se prosigue con la cuestión de la culpa, pero desde la perspectiva de su superación, lo que plásticamente remite a su superación o transcendencia es la posición erguida y ya no yacente del cadáver. El motivo es que no se trata simplemente de una posición propia de la deposición -vertical descendiente-, sino simultáneamente de la posición propia de la resurrección -vertical ascendente-, como se explicó (imágenes 32 y 33). Sin embargo, sobre el tratamiento que Buonarroti da al cuerpo de Cristo en esta pieza, se abundará en el próximo apartado.

Al margen de ello, para terminar con esta aplicación, solo resta insistir en que el agregado de un testigo más a la escena potencia su patetismo. Lo hace gracias a la posición que se le asigna, pues por su elevación dentro de la composición escultórica y por la orientación del rostro acentúa la función del espectador. Y es que aparece así como observador tanto del cadáver directamente como del conjunto más o menos típico de la piedad.

Y para terminar también este apartado con lo que corresponde a la consideración del tema de la piedad y de la *Piedad florentina* en específico a partir de los tres recursos mencionados como útiles al orador para suscitar la pasión que igualmente puede traducirse como piedad (*éleos*), es preciso primero recordarlos. Son la auto representación como sujeto padeciendo la pasión que se procura suscitar (*éleos*), el realce de la dignidad del sujeto a favor del cual se quiere generar ese estado anímico, y el respaldo del discurso en elementos o signos visibles capaces de evidenciar y hacer sentir como presente su contenido.

Ahora bien, respecto al primero, hay que observar que en la forma tradicional del motivo de la piedad su implementación no tuvo cabida ni en la trayectoria previa del

mismo hasta el Renacimiento ni en el Renacimiento mismo. Y es que su implementación no sólo habría implicado la representación del motivo por parte de una artista, sino su identificación a través de ella con la Virgen, y en la reducida producción plástica femenina de ese tiempo, cuyo conocimiento han impulsado los llamados estudios de género, no hay noticia de algo semejante. Esto es así a pesar de que la tradición de la imitación de Cristo, de la que en esta tesis se identificaron trazas que se remontan hasta el siglo XII, en la obra de Cabasilas, tuvo un desarrollo análogo en relación con la figura de María, a través autores como Simeón Metafraste, como se señaló. Pues se mencionó como un fruto de esa tradición dentro del ámbito plástico el autorretrato de Durero que data de 1500 (imagen 8).

La *Piedad florentina*, entonces, de ser acertado el supuesto de la auto representación por parte de Buonarroti como Nicodemo, resulta revolucionaria también en otro sentido. Resulta así porque, con semejante intrusión en la escena, ella viene a ser mediada por una instancia que, de manera análoga al orador precisamente en la *Retórica*, o al coro en la *Poética*, vincula dos esferas separadas generando un puente entre ellas. Se vincula con los receptores, por un lado, facilitando que se involucren con lo evocado o representado, y con los protagonistas, por otro, manifestándose sensible o afectado ante sus vivencias. De este modo Nicodemo es presentado participando en la experiencia del sujeto que contempla y dando al espectador la pauta para encausar su sensibilidad del mismo modo.

Por su parte, sobre el realce de la dignidad de los sujetos hacia quienes se quiere despertar piedad (que no varían en número en la *Piedad de Florencia* con respecto al tratamiento tradicional del motivo, a pesar que aquella representa un grupo de cuatro y este una pareja), lo que interesa aquí precisar y recordar no es precisamente de qué modo aplica en la piedad como motivo icónico y como tema plasmado por Buonarroti,

sino por qué resulta problemática esa aplicación. En el caso general el problema de fondo es que la piedad representa un momento especialmente crítico en la biografía de Jesús, si así puede llamársele. Puesto que en el marco de su doble naturaleza, divina y humana, la piedad acentúa la segunda y deja en suspenso la confianza en la primera hasta el momento de la resurrección. Y no es precisamente que por ello se vea menguada la dignidad de Jesús como hombre en esa escena. Pero si la relación entre naturaleza humana y divina se piensa jerárquicamente, y la honra se considera superior en relación con la última, resulta que en este icono la dignidad de Cristo como Dios se oculta. Mas como al mismo tiempo esta imagen representa una especie de evidencia del sacrificio aceptado voluntariamente por quien no sólo se piensa que está exento de culpa, sino que se cree que se ofrece a sí para liberar al género humano de su supuesta culpa inherente, resulta que en el motivo de la piedad chocan dos implicaciones divergentes relativas a la dignidad de una misma persona. Y algo análogo corresponde en consecuencia al otro sujeto de esta representación (la madre).

Por supuesto todo ello recae también sobre las piedades de Buonarroti. Aunque hasta cierto punto puede decirse que en el caso de la *Piedad del Vaticano* al autor enfatiza la dignidad de la pareja precisamente a través de elementos visuales como los que corresponde en el siguiente y último punto tratar –por ejemplo, los gestos o la belleza corporal, del rostro o de la composición- esa problemática permanece de fondo. En el caso de la *Piedad florentina* que, por el contrario, prescinde justamente de ese tipo de recursos para reafirmar la dignidad de la misma pareja, puede decirse que el escultor alcanza a resolver esa problemática al presentar a Jesús resurgiendo del seno de su Madre y no sólo regresando a él, como se ha insistido, puesto que el último movimiento implica la reafirmación de la divinidad de Cristo, además de la inauguración de su máximo don: la supuesta posibilidad otorgada a todo ser de alcanzar la salvación. Sin

embargo, como a su vez los medios técnicos y formales que se utilizaron para ello y que también ya han sido enunciados -como la fusión de las formas corpóreas y sobre todo la amputación de un miembro- resultaban o resultan aún especialmente osados, en esta otra pieza se suscita otra problemática asociada también a la idea de dignidad. Y es que, como Buonarroti lo había experimentado ya a raíz de su forma de representar el *Juicio final*, y como habría de decretarse en la última sesión del Concilio tridentino, tal libertad o audacia formal, independientemente de su justificación teórica o fundamento teológico, situaba a la obra en riesgo de ser considerada indecorosa o inadecuada a la dignidad de lo representado.

Para concluir, a cerca del respaldo del discurso en elementos o signos visibles capaces de evidenciar y hacer sentir como presente su contenido, importa traer de nuevo a la memoria el hecho de que este es uno de los factores que hicieron posible el puente entre retórica y plástica en el Renacimiento. Siendo pues tal su relevancia es preciso también advertir que son múltiples los aspectos que ameritan consideración desde el punto de vista de su aplicación a la piedad como imagen y a *La florentina* como caso especial. Mas en este apartado se abordará sólo uno, para tratar el resto en el siguiente, debido que en *Poética* se les brinda mayor atención y a que el siguiente apartado está dedicado finalmente a ese texto.

Ese aspecto único consiste en la virtud de los elementos visuales de traer al presente o hacer actual algo remoto en el tiempo, el espacio o la memoria. Siendo entonces las imágenes en general elementos de este tipo y poseyendo esa virtud, sucede que las representaciones plásticas del tema de la piedad en general la presentan, por su carácter icónico simplemente. Mas lo hacen como y en la misma medida que cualquier otro tema icónico o imagen previamente conocida. A fin de destacar que, por el contrario, en *La florentina* esa virtud se cumple de manera ejemplar, ha de regresarse

una vez más a la cuestión de la auto presentación y al posible autorretrato del escultor como Nicodemo. Se ha recalcado suficientemente que esta escultura evoca el diálogo entre maestro y discípulo del apartado tercero del Evangelio de Juan; esta vez queda agregar que, al hacerlo incluyendo además una auto identificación con el participante de la conversación que aparece como receptor de la enseñanza, Buonarroti hace revivir o afirma la vigencia de esta última en el tiempo que vive el propio escultor, además de que ayuda a mantenerla viva para la posteridad mediante su pétreo soporte.

Recuérdese también que esta función de las imágenes fue reconocida de modo enfático en Trento, y que se encomendó entonces a los artistas aprovecharla al máximo y orientarla en favor de la fe cristiana según su encuadre dentro de la Iglesia Cristiana. De suerte que también en este sentido puede decirse que la obra de Miguel Ángel en que se centra esta tesis cumplió por adelantado ese programa. No obstante, como su autor sabía, los receptores contemporáneos del mismo no necesariamente podían o estaba dispuestos a apreciar su valor en términos de ejemplaridad, por el carácter innovador de la pieza o por pugnas contra su creador. Con todo, es claro que Miguel Ángel sabía que el ámbito de recepción de su obra, como el sentido de la misma, no estaban limitados a su época.

III.4 Sobre los conceptos de *pathos* y *éleos* en la *Poética* y sobre el carácter dual del primero en particular.

Como se mencionó, la *Poética* amplía y desarrolla la noción de *pathos* de la *Retórica*, ubicándola en el marco de la representación trágica y sus efectos sobre el espectador. A continuación se precisa tal noción tomando en cuenta esa ubicación, para tratar luego la de *éleos*, igualmente dentro de ese marco y en relación con la de *pathos*. La comprensión que aquí se ofrece de esta última noción se apoya en el análisis de su mención o implicación o en dos fragmentos de la obra que nos ocupa. Mas este análisis

se añadirá al final de este cuarto apartado, con el fin de mantener la atención en la argumentación central de la tesis.

a) *Pathos* según la *Poética*

Por principio se citan transliterados los fragmentos mencionados y una de sus traducciones posibles para explicar en seguida su sentido a la luz del análisis mencionado. En el primero se define el concepto en los siguientes términos: “Pathos dé esti praxis phtharthiké é òdinerá [...]”³⁹⁶, que puede entenderse como “El lance patético es una acción destructora y dolorosa”.³⁹⁷ El segundo se encuentra implicado en la mención de los rasgos de los personajes trágicos por excelencia. Tras explicar Aristóteles que ellos han de ser medianamente virtuosos y han de caer en el infortunio a causa de una acción errada, tras haber gozado el estado opuesto, se mencionan varios ejemplos subrayando su pertenencia a escasas familias. Y es en esta última mención que aparece la idea que ahora interesa, formulada como verbo. Se dice pues: “[...] Thiesten kai télefon kai ósois állois simbébeken è patheîn deiná è poiêsai.”, que se puede entender por su parte como: “[...] Tieses, Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles”.³⁹⁸

Contemplando el sentido de los términos que incluyen estos fragmentos, se observa que integran una idea de *pathos* en la que se conjugan un sentido activo y otro pasivo. Esto ocurre a pesar de que *pathe* alude en principio más bien a este último sentido, por referirse a un estado receptivo y consciente vinculado con el ánimo o la sensibilidad. Y también a pesar de que, en conformidad con lo anterior y con su

³⁹⁶ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, libro XI.

³⁹⁷ *Ibidem*, libro XI. Fragmento traducido por Segni así: “La crudelta, o il male e una attione, che corrompe, et che da dolora alla nostra natura; como fono le morti, che fon’ fatte in publico, le ferite, et altre sumili cose.” Segni, *Rettorica et Poética*, *op. cit.* p. 303.

³⁹⁸ *Ibidem*, libro XI. Fragmento traducido por Segni en estos términos: “[...] di Tieste, di Telefo e di tutti quegli altri a’ quali intervenne ò di supportare, ò d’opperar cose acerbe,” Segni, *Rettorica et Poética*, *op. cit.* p. 307.

definición corriente, *pathos* es, además de pasión: sentimiento, sensación, afección, experiencia, emoción e impresión.³⁹⁹

En el primer fragmento esta dualidad de sentido deriva de que los dos primeros términos con que se define el concepto contienen esa dualidad, y el tercero admite un caso que igualmente la contiene y que es común en la tragedia. Y es que *praxis*, en primer lugar, puede traducirse como acción, pero también como resultado de la acción;⁴⁰⁰ *phthartikos* deriva de un verbo que designa por igual el destruir por completo o el corromper, que el ser destruido de ese modo o corrompido (*phtheíro*);⁴⁰¹ y *òdunerá* se refiere a lo que causa dolor, aunque en el ámbito trágico es común una especie de reversión por la que el personaje que ocasiona aflicción también experimenta sufrimiento. Así cabe pensar la relación entre ambos predicados como un fenómeno de dos caras.

En el segundo, por su parte, se observa algo semejante, aunque Aristóteles parece insistir en la disyunción contraponiendo los verbos *pasjo* y *poieo* (de donde derivan *pathein* y *pathos*), por un lado, y *poiêsai*, por otro. Pues si bien *simbaino* implica un suceso como algo derivado o aunado a otro en el plano lógico o de la acción, y *poieo* una producción voluntaria, al relacionar *simbébeken* como predicado central con *poiêsai* como su objeto directo, el autor da a entender que la producción de algo resulta imputable a un sujeto al tiempo que el hecho de que él la lleve a cabo se piensa como algo que le ocurre. Y en ello va implícita una problemática que, si bien el autor apenas deja entrever, encierra la clave del infortunio esencial en la tragedia. Me refiero a la problemática relativa a la responsabilidad, y a la posible incidencia de una o más instancias trascendentes (que se ha abordado en parte en el apartado III.1, y que se

³⁹⁹ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 392.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 442.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 565.

desarrollará aún en el al final de este apartado), sea que se piensen ellas como forma o personificación del destino, o como divinidades determinadas.

La noción de *pathos* en general, además, tiende a restringirse a experiencias indeseadas o exacerbadas. De suerte que aunque incluye vivencias como la de algunas formas de amor, según se mencionó antes y se precisará aún mejor poco después, se asocia igualmente y sobre todo con el infortunio. Lo último se refleja bien en los calificativos que se emplean en el primer fragmento, *phthartikè* y *odunerá*. Y aunque en cambio en el que se emplea en el segundo fragmento, *deiná*, se reconoce aún un matiz positivo, finalmente el predominio de su connotación negativa es también claro. Pues si bien aparte de la traducción de “terrible” admite otras que no necesariamente implican una cualidad estimada, como “admirable”, e incluso algunas que denotan rasgos apreciables, como “potente”, el hecho de que se asocie a la muerte da mayor peso a su negatividad.⁴⁰²

Y es que la muerte, además, considera normalmente justo como extremo de lo indeseable, destructivo, doloroso o terrible, es el principal ejemplo o el prototipo de lo patético en general. Lo es al menos en conformidad con la continuación inmediata del primer fragmento mencionado y que ha de citarse de nuevo, añadiendo ahora esto último (aunque sólo en español), a fin simplemente de evidenciar lo dicho:

“El lance patético es una acción destructora y dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.”⁴⁰³

Junto con estos ejemplos, ciertamente, Aristóteles destaca la relevancia de presentar a la vista el asesinato, el accidente mortal o la modalidad de cese de la vida humana que el poeta hace imaginar, y también, en consecuencia, a la víctima en trance de muerte. Se trata nuevamente del énfasis en lo visual, del que se ha hablado repetidamente en varios momentos de la tesis. En este caso se insiste una vez más en él

⁴⁰² *Ibidem*, p. 117.

⁴⁰³ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, libro XI.

porque lleva de regreso a la idea de *éleos*, y al fragmento de la *Poética* sobre el placer que causa la contemplación de un cadáver representado; estos es, a aquél fragmento parafraseado por Crisoloras, Guarino, el hijo de este último y, probablemente, Alberti.

Se trata en ambos casos de una confluencia de lo agradable y lo desagradable que la mimesis por sí posibilita, pero que la tragedia exagera o eleva a su cumbre. Y lo hace necesariamente porque, de un lado, forma parte de su esencia la representación de una desgracia, pero, de otro, porque también le es inherente conducir al espectador más allá de las experiencias dolorosas o de temor que ello suscita mediante las otras dos partes del argumento que acompañan al *pathos*. Precisando, Aristóteles define al argumento como alma (*psuje*) y base (*arje*)⁴⁰⁴ de la tragedia, y llama a esos elementos paralelos al *pathos* “peripecia” y “anagnórisis”, consistiendo aquélla en un cambio de fortuna, y ésta, en un paso de la ignorancia al conocimiento⁴⁰⁵ mediante una especie de deducción, descubrimiento o, mejor aún, reconocimiento.⁴⁰⁶

Ha de notarse también que esto último remite de nuevo a un par de aspectos observados en la *Retórica* en relación a la noción de *éleos*. Y como se ha desarrollado ya lo principal sobre la noción de *pathos* en la *Poética*, y habrá de respaldarlo el análisis pendiente, se abordará en seguida lo correspondiente a la noción de *éleos* en la misma obra. La forma en que fue tratado ese concepto en la *Retórica* servirá de guía para ello, a fin de que los vínculos que se establecerán entre uno y otro enfoque del término sean claros.

b) *Éleos* en la *Poética*

El concepto de *éleos* es especialmente significativo en el ámbito de la tragedia debido a que, para Aristóteles, lo que hace único y propiamente bello el argumento de

⁴⁰⁴ *Ibidem*, libro VI.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, libro XI.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, libro XI.

un drama de este tipo es su virtud para excitar conjuntamente dos tipos de *pathos* en especial. Son *éleos* y *phóbos*,⁴⁰⁷ que pueden entenderse en principio como compasión y temor o como piedad y sobrecogimientos. Para considerar el significación particular del primero en este otro contexto, sirve recordar primero que a partir de la *Retórica* se habló del dolor en general como su causa, Y es útil también observar que, la definición del lance patético como acción que acarrea dolor (*praxis òdunerá,*) precisa aún más justamente el dolor asociado al *pathos* que ahora interesa en particular (*éleos*). Importa apreciar por eso de nuevo lo distintivo de este dolor en aras a su posterior aplicación al tema icónico de la piedad.

Se hizo notar primero que se trata de un dolor que puede entenderse como algo que simultáneamente se inflige y se soporta, y se destacó su carácter transitivo, por el que quien sufre este *pathos* causa el mismo estado quien lo contempla. Se mencionó además otra traducción posible cuyo acento moral y cuyo desplazamiento al ámbito de la sensualidad cabe ahora identificar. Se dijo pues que *phtheíro* se refiere a lo que corrompe o se deja corromper, y hay que añadir que alude así mismo a lo que causa o es objeto de seducción. Y es que esto no sólo implica nuevamente el sentido dual recién explicado (el afectar y dejarse afectar), y un sentido reflexivo anteriormente visto en relación al *pathos* en general (ser uno la causa de lo que padece o padecer uno lo que causa a otro), sino que añade una nota de debilidad moral acorde a la negatividad que pesa sobre el término de *pathos*, según se ha venido desarrollando. Es decir, no sólo implica cierta complicidad con el perpetrador por parte de la víctima, y una especie de predisposición a la vejación en ella misma. Deja entrever sobre todo como punto de partida cierta falta de virtud en el sujeto patético, que, por otro lado, como ha de verse, es característica de los personajes trágicos según la *Poética*. Pero es especialmente la

⁴⁰⁷ *Ibidem*, libro XIII.

alusión al alcance de ese tipo dolor, que sin énfasis alguno se mencionó ya también, lo que más importa ahora.

Se trata de un dolor sumamente abarcador que refleja mejor otra traducción posible de *phtheíro*: devastar. Esta traducción resulta especialmente significativa en el ámbito de lo trágico en la medida en que recoge la problemática intrafamiliar a la que se hizo alusión al tratar la *Retórica*. Y es que ella recoge la referencia peculiar a un sufrimiento que alcanza hasta a los vástagos. No se trata entonces sólo de una extensión del sufrimiento en términos temporales a raíz del paso de una generación a otra. Se puede pensar también como un padecimiento que retrotrae hasta el momento de la procreación dejando una suerte de huella hereditaria.⁴⁰⁸ El matiz que se subraya, además, se asocia estrechamente al desgarramiento inherente al parto (*oodís*), por referirse a un dolor que llega a padecer también el que es parido, y es claro también ahí el sentido activo y pasivo del suceso.

Por otro lado, continuando con lo relativo a las causas de la compasión, se destacó también que en la *Retórica* se identifica al duelo como uno de los dolores más grandes, y que, entre los duelos, el que se sigue de una muerte ocasionada entre próximos se concibe ahí mismo como el más intenso. Lo mismo es enunciado en la *Poética*, aunque a través de dos afirmaciones que se asientan separadas.

Primero se expresa en la alusión a la muerte como ejemplo primordial de “acción patética” que acaba de mencionarse.⁴⁰⁹ Esta alusión, aparte, corresponde también a otra previa dentro del mismo texto aristotélico y referida múltiples veces a lo largo de esta tesis, pues ambas aluden, a modo de ejemplo y como se ha insistido, a la exposición de un cadáver a la mirada a través de una representación visual.⁴¹⁰ Sólo que, mientras en una el medio de representación es dramático, en la otra es plástico. Y

⁴⁰⁸ Permittedose una extrapolación puede pensarse en la noción de pecado original.

⁴⁰⁹ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., libro XI.

⁴¹⁰ *Ibidem*, libro XIV.

mientras que aquél se menciona justamente como ejemplo idóneo de lo que produce compasión, a esta se alude para explicar más bien como ejemplo de la transmutación de desagrado a goce que posibilita la mimesis en general.

Y, en segundo lugar, se expone en una alusión, igualmente a manera de ejemplo, a las acciones destructivas y dolorosas (*pathé*) producidas entre consanguíneos –como caso especial de las que tienen lugar entre amigos (*filoi*)–, como situaciones idóneas para suscitar compasión (*éleos*). Puesto que, por contraste, se aclara que las afrentas del mismo tipo se producen entre enemigos o entre personas simplemente ajenas, no dan pie a ello.⁴¹¹

Ahora bien, como esto define en parte a los sujetos más dignos de compasión, hay que distinguir que en la *Retórica* el carácter de los sujetos que se precisa es más bien el de los más propensos a padecer compasión o piedad (*éleos*). Y aunque en el campo de la *Poética* ese puesto corresponde al espectador, se ha comentado que el coro desempeña en cierto modo esa función dentro de la tragedia. Así, en la medida en que normalmente es integrado por ancianos o mujeres, y que en su contexto estos son tenidos por débiles, cuadran con una de las dos principales condiciones de propensión a la experimentar *éleos*. La otra se cifra en la amplitud del conocimiento, y como al menos con respecto al personaje trágico esta instancia colectiva se presenta como más sabia –puesto que aquél cae en desgracia precisamente por ignorancia y el coro goza de una perspectiva más completa–, puede decirse que igualmente cumple la segunda condición. No obstante lo anterior no se formula explícitamente en la *Poética*, pues

⁴¹¹ *Ibidem*, libro XIV. Cabe observar que aquí se usa de forma excepcional un sinónimo del término *éleos*: *oikto*. Los matices de ambos son significativos, pues éste se asocia por su raíz al concepto de casa y, por derivación, a la idea de familiaridad justamente, mientras que el otro más bien se relaciona con el duelo y el reproche. Además, aunque ambos connotan la idea de la expresión verbal del dolor, aquél apunta más bien a la articulación de la misma en el canto o la palabra en general, en tanto que éste permanece en el plano de lo inarticulado, de llanto y de simple queja. De ahí que de uno derive la noción de elegía, mientras el otro se asocie a la simple expresión onomatopéyica *oi* que equivale a “ay”.

como se ha dicho en ella se dedica poca atención a los participantes como grupo en la tragedia.

Por otra parte, sobre la caracterización aristotélica de los personajes trágicos, también amerita atención otro aspecto; mas esta vez en función de uno de los recursos recomendados en la *Retórica* para suscitar *éleos*. Se considerará uno de los rasgos propios de este tipo de personajes que consiste en ser virtuoso sólo medianamente o de modo apenas sobresaliente. Los otros rasgos, por completar simplemente el esquema, consisten en gozar de buena reputación y fortuna como punto de partida, para caer posteriormente en el infortunio por ignorancia justamente. Y esto ha de hacerse por contraste con la recomendación retórica de enfatizar la dignidad de aquél por quien se quiere que se experimente *éleos*. Aunque tanto con respecto a este último sujeto como con respecto al personaje trágico se enfatiza en la *Poética*⁴¹² y en la *Retórica* respectivamente que el sufrimiento que pesa sobre ellos es inmerecido, se ha visto que aquel texto atribuye a su sujeto correspondiente una virtud limitada, mientras éste en cambio llama a remarcar la del que le es propio.

En alguna medida esta diferencia obedece a que en una de esas obras el discurso se aboca directamente a persuadir y a incidir en el plano fáctico de la relación entre los escuchas y la persona hacia la cual se procura hacer sentir *éleos*, mientras que en el otro caso el fin es catártico y la vinculación directa o personal entre los espectadores y los sujetos que se muestran sufriendo resulta imposible, por pertenecer ellos más bien al ámbito de la recreación o representación. Mas sobre todo, obedece a que mientras en el ámbito retórico la exaltación de la virtud del sujeto de la compasión (*éleos*) resulta favorable a la causa por la que el orador aboga, en el ámbito dramático la representación de la desgracia inmerecida acaecida a un personaje de virtud ejemplar resultaría

⁴¹² *Ibidem*, libro XIII.

contraproducente, según explica Aristóteles.⁴¹³ Esto es, no sólo no produciría el estado anímico buscado en el espectador (*éleos*), sino que implicaría por el contrario orillar a una especie de impiedad o perversidad en la medida en que se plantea también que ser testigo de semejante espectáculo hace recaer una especie de mancha (*miarós*) o culpa sobre los participantes.⁴¹⁴ Sin embargo, será en relación con el tema icónico de la piedad y a la luz de la *Piedad florentina* que esta disparidad cobre mayor sentido.

Continuando entonces con el tema de los recursos retóricos para suscitar compasión, recuérdese que aparte del recién visto, los restantes se concentran en la auto presentación del orador. Son pues el mostrarse como sujeto compasivo, el ostentar cierta dignidad moral y el hacer uso de elementos visuales como gestos y vestimenta acordes a lo anterior. Esto trae de nuevo al paralelo propuesto entre coro y orador; ahora en tanto que en el ámbito trágico el coro se muestra afectado de compasión al tiempo que se sostiene en integridad o dignidad irreprochable.

Esto da pie, además, a abordar una referencia más explícita a la auto presentación dentro de la *Poética* y a enfocar de más atrás, por así decirlo, ese paralelismo, como un paralelo más bien entre el orador mismo y poeta, en la medida en que éste aparece como narrador del drama. Excluyendo así el caso en que los sucesos se presentan en el drama sin la mediación de un narrador, como aclara la cita siguiente, Aristóteles distingue dos modalidades:

“En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes.”⁴¹⁵

⁴¹³ *Ibidem*, libro XIII.

⁴¹⁴ *Ibidem*, libro XIII.

⁴¹⁵ *Ibidem*, libro III. Fragmento traducido por Segni de esta manera: Alcuna volta imitandono uno che raccontti, ò che si vesta la persona d'altri, come usa Homero. O'iuero imitandono unmedesimo, et che non si scambi con altiri. E per un altra fia il medesimo, che Aristofane; perchè amendue imitano agenti et regotianti.”. Segni (tr.), *Rettorica et Poética*, op. cit. p. 279.

Conforme a estos modos, las opciones del poeta son el dejarse entrever al representar los acontecimientos como narrador o bien el hacer que los sucesos aparezcan como contados por alguien más y, en ese sentido, el adoptar rasgos ajenos y ocultar los propios al narrar. En la tragedia, en general tiene lugar una combinación entre el último de estos modos -en la medida que el coro cumple ocasionalmente una función narrativa- y la representación de la acción a través simplemente de los actos y discursos de los personajes. Mas igualmente la importancia de este paralelismo en esta tesis sólo acabará de apreciarse al vincularlo en el siguiente apartado con la *Piedad florentina* en específico.

Por su parte, sobre el apoyo en recursos visuales como los gestos o la vestimenta, se encuentran en la *Poética* dos alusiones claras en las que ellos son valorados positivamente. Para apreciarlas conviene, por una parte, notar que en griego un mismo término, *sjéma* (*sjematon*), encierra los dos ejemplos recién referidos (gesto / ropaje); y, por otra, tener en cuenta algunos otros sentidos de la misma noción que resultan especialmente significativos a la luz de su aplicación al plano de la representación plástica. Estos otros sentidos de *sjéma* son, pues: manera de ser, forma, actitud, postura, apariencia grave y dignidad.⁴¹⁶ Ellos, además, guardan estrecha relación con un par de verbos que por la misma razón conviene mencionar junto con sus traducciones igualmente más relevantes en este contexto. Son *sjematizo*, que puede entenderse como adornar con figuras, modelar, cincelar o danzar (entre otras posibilidades)⁴¹⁷ y *ejo*, que es: conducirse, mantener, contener, tomar, sostener, pararse, levantar y extender⁴¹⁸ (entre docenas más de sentidos).

Así, una de esas alusiones aparece en el argumento del autor contra quienes “[...] dicen que ésta (la epopeya) es para espectadores distinguidos, que no necesitan

⁴¹⁶ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 520.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 520,

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 233.

para nada los gestos (*sjématon*), y la tragedia para los ineptos (*phauloús*),⁴¹⁹ consiste en el siguiente razonamiento: si, por una parte, esa crítica atañe a los actores, más que a los poetas trágicos, y, por otra, el movimiento gestual no es en general reprobable - puesto que no lo es la danza en general (aunque la exageración sea inconveniente)-, la tragedia aventaja a la epopeya justamente por este elemento gestual, en la medida en que al margen de ello su valor es equiparable.

La otra, por su parte, dice:

“Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado [...]. Y en lo posible, perfeccionándolos también con las actitudes (*sjématon*); pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado.”⁴²⁰

Y ésta es de mayor interés aquí, pues no sólo afirma igualmente que la gestualidad como agregado de la trama puede “perfeccionarla”, sino también que este perfeccionamiento consiste en un aumento de su credibilidad o verisimilitud, y que este recurso potencia igualmente la respuesta emocional del espectador. La idea, pues de que en general ver a un sujeto apasionado apasiona, universaliza un planteamiento que antes se formuló en relación con la compasión (*éleos*) en particular. Mas esta universalización ayuda a comprender que la representación mimética no implica un vínculo imitativo sólo entre el objeto representado y el medio de representación, sino también, y gracias a ese medio, entre el espectador y ese objeto.

⁴¹⁹ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., libro XXVI. Fragmento citado por Segni de la siguiente manera: ““è affermato più conveniente à spettatori, che sieno nobili, et che non habbino bisogno de l’arte histrionica : parimente il poema trágico è afermato convenirsi à spettatori che sieno vili” Segni, *Rettorica et Poetica*, op. cit. p. 352.

⁴²⁰ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., *Ibidem*, libro XVII. Fragmento traducido por Segni del siguiente modo: “Ma e’bisogna in tal modo affettare la compositione della favola , et con la locutione figurarla di tal maniera , ch’ella ti metta la cosa davanti agli ochi; perche in tal modo il poeta veggédo le cose manifestamente, come se é fuste lo r’presente mente che elle si fanno, trovera in esse il decoro. (...) Dobbeti adunche funguere il piu che fi può le cose con gli habiti naturali conciosia che quiegli huomini massimamente commuouinodi lor natura, che in effe pertutbationi si ritrovano.” Segni (tr.), *Rettorica et Poética*, op. cit. p. 312.

Sin embargo, también en la *Poética*, como se anunció, se reconoce una postura ambigua ante lo visual. Pues si bien de entrada se enfatiza el valor de la puesta ante los ojos o en escena, como se acaba de explicar, pronto se asientan por igual afirmaciones en su contra como las siguientes:

“Pues bien el temor y la compasión (*eleeinòn*) pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta”.⁴²¹

Y:

“[...] el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y las menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.”⁴²²

Aunque en ambas se comienza reconociendo cierto valor a la puesta en escena o a la vista, este recurso acaba por considerarse prescindible. En la segunda, además, se aplica al espectáculo un calificativo que encierra la clave de esta doble postura, como se explicará brevemente para finalizar este apartado.

El significado central del término traducido como espectáculo, *ófis / ofeos*, es visión, tanto en el sentido de percepción óptica, como el de comprensión intelectual. Pero presenta también el sentido de visión onírica, que implica las ideas de aparición y apariencia, dando cabida ya una contraposición y limitación al interior de lo visible que se refleja mejor en otro de sus significados: aspecto. Pues éste implica connotaciones como las de exterioridad, superficialidad y parcialidad, que rayan ya en lo negativo.⁴²³ Y está negatividad final, frente a la tensión polar inicial, es lo que el adjetivo que se le aplica termina de reforzar. La razón es que, si bien inicialmente se refiere a lo que

⁴²¹ *Ibidem*, libro XIV. Fragmento que Segni traduce de la siguiente forma: “Puo adúche il terribile et il copasioneuole muoverfi mediante la vista, et puossi muovere mediante la compositione d’esse faccende ; et questo modo va innazi et è da miglior poeta”. Segni (tr.), *Rettorica et Poética*, *op. cit.* p. 309.

⁴²² *Ibidem*, libro VI. A su vez este fragmento es traducido por Segni así: “L’apparato, piglia assai gli animi er mâca assai d’artifitio; et non è parte propria della poética : perchè la forza della tragedia sta et fenza gli isrioni, et senza la scena . Anchora tele arte, ch’ell’apparat e apastiensi, e piu propio del architetore, ch’ella non è del poeta.” Segni (tr.), *Rettorica et Poética*, *op. cit.* p. 293.

⁴²³ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 391.

encanta, atrae, da placer o divierte, implica en última instancia el dejarse llevar. Y asoma en él incluso una nota funesta acorde a los sentimientos trágicos por excelencia con cuya mención se inició este apartado: *phóbos* y *éleos*, puesto que un término cercano a él, *psijagogos*, aludía al pasaje o travesía de las almas al *hades*.

Habiendo así expuesto el sentido de las nociones de *pathos* y *éleos* según se presentan en la *Poética* y en concordancia con su desarrollo en la *Retórica*, se añade a continuación el análisis pendiente, para concluir la presente tesis reconsiderando finalmente el eco de estos conceptos aristotélicos en *Piedad florentina*.

c) Análisis anexo sobre el sentido dual de la noción de *pathos*.

La peculiar conjugación de un sentido pasivo y uno activo como rasgo característico de la noción aristotélica de *pathos* que acaba de exponerse se basa en el análisis de dos fragmentos ya citados de la *Poética*, como se mencionó. A continuación se desarrolla ese análisis a manera de anexo con la finalidad de sustentar lo expuesto sin que se pierda de vista el argumento principal de este estudio.

Como comienzo ha de recordarse el primero de los fragmentos afinando ahora tanto el sentido de los términos que lo integran como su sentido dual y su oposición interior: “*Pathos dé esti praxis phthartikè é odunerá [...]*”⁴²⁴

La noción de *praxis*, en primer lugar, recoge en su significado las siguientes variantes: acción, acto, actividad, ejecución, ejercicio, realización, empresa pública, comercio, negocio, manera de obrar, conducta, manera de ser, situación, suerte, resultado, consecuencia, destino, manejo e intriga.⁴²⁵ La polaridad mencionada asoma ya al interior de este solo concepto y puede apreciarse, por ejemplo, en la contraposición de algunas de las nociones que abarca, como las de destino, consecuencia (del actuar),

⁴²⁴ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., libro XI.

⁴²⁵ Rufo Mendizabal (dir.), op. cit., p. 442.

suerte y situación, por un lado, y las de acto y ejercicio, por el otro. Ella apunta entonces más allá de la esfera ética en la que se inscriben los significados alusivos a un comportamiento reiterado, como los de conducta y manera de ser o de obrar, que tienden a inclinar la balanza hacia el polo de la responsabilidad.

La misma oposición entre pasividad o inercia y actividad se encuentra en uno de los predicados con que se califica esta *praxis*, como comenzó a verse. *Phthartikè* (*os*) deriva de *phtheíro*, verbo usado para designar por igual el destruir que el ser destruido y asociado además a la corrupción y a la seducción. Así, podría decirse que tiene también una connotación moral y sensual, y que en relación con ella implica también cierta disposición a ser afectado.⁴²⁶

El otro predicado, *òdunerá* (*ós*) alude, a su vez, a aquél o aquello que causa dolor, aflicción, llanto o lamentación, y se encuentra en el nombre compuesto de muchos padecimientos físicos. De modo que indirectamente también él se refiere al sujeto que soporta semejante mal. En el ámbito trágico en particular esto ocurre además de otra manera. Y es que aquél que causa una acción de este tipo y aquél que se ve afectado tarde o temprano por ella tienden a coincidir -como ocurre con claridad en el caso de Edipo-, independientemente que los caracteres que así se dañan a sí mismos suelen aparecer aparte como víctimas de terceros.

No se trataría entonces propiamente de una oposición o disyuntiva tajante, sino, más bien, de dos caras de un mismo fenómeno. Sin embargo, hay que reconocer que el mismo Aristóteles parece insistir más bien en un planeamiento excluyente de la cuestión. Tal insistencia es clara al menos en una conclusión expresada en la *Poética* acerca de la parquedad de sujetos sobre los que versan las mejores obras trágicas. Éstas, afirma su autor, tratan sobre las pocas familias e individuos a quienes “simbebekén é

⁴²⁶ Considérese aquí también el doble sentido de actividad y pasividad del *pathos* en general, que antes se explicó.

pathein deiná é poiesai”. Analizaré entonces también este segundo fragmento entrecomillado que, en su traducción de la *Poética*, Valentín García interpreta como “aconteció sufrir o hacer cosas terribles”.⁴²⁷

En primer lugar, *simbébeken*, cuyo significado se asentó como “aconteció”, deriva del verbo compuesto *simbaino*. Este, por un lado, da la idea conjunta de compañía y marcha (ir juntamente, reunirse con); por otro, la de hacer concordar (estar de acuerdo, adaptarse, coincidir, cuadrar, armonizarse con); y, por último, la de algo que ocurre (sobreviene, sucede, acaece, toca en suerte) o, simplemente, es (se halla, existe o está). Dicho verbo, a su vez, viene de uno simple: *baino*, que literalmente alude a la separación de las piernas para caminar, y se refiere por ende a un movimiento de translación sucesivo, pero también a algunas consecuencias del mismo, como el dejar atrás y el perder de vista. Además en este verbo se distinguen un sentido circunstancial y uno existencial. El primero, porque alude a la ubicación y manifestación de algo o de alguien en determinado momento o situación; el segundo, porque además alude de manera especial a la muerte. Puede decirse entonces que alude a un tipo de encadenamiento que, en la medida en que se considera necesario, acerca esta noción a la de legalidad, determinación e, incluso, predeterminación.

Por su parte, el vocablo declinado *poiesai* como se vio antes, apunta más bien hacia la idea de participación de la voluntad. Deriva del verbo *poieo*, que significa hacer fabricar, producir, engendrar, causar, crear, imaginar, inventar, componer (una obra), hacer, nombrar, elegir, influir, trabajar, maniobrar, ocuparse, entre otras acciones que conllevan iniciativa; e implica dotar a algo de existencia. Es notorio además que dicho vocablo comparte su raíz con el objeto primordial del tratado aristotélico que nos ocupa: la poesía (*poíesis*), y, por ende, con el núcleo del título que ha recibido el mismo: la *Poética*. No obstante, el empleo del término *poiesai* en la frase que se está analizando

⁴²⁷ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., libro XIII.

no se refiere en absoluto a la producción literaria de carácter imitativo tratada en la *Poética*, aunque caracteriza a los personajes de una de sus especies (la tragedia). Aquí, más bien, su situación como objeto del verbo *simbaino* invita a reflexionar en torno al carácter contingente de los actos deliberados y a las implicaciones morales de su índole evitable. Y también llama a pensar en el peso del carácter, de las costumbres o de una simple acción previa sobre la libertad de actuar. Pero, por encima de ello, insta a pensar en lo complejo y paradójico que es comprender simultáneamente a un acto como ocasionado por, e imputable a un sujeto, y, por otro, como ocasionado por, e imputable a una entidad o poder distinto y ajeno. Precisando, conduce a la cuestión de una posible instancia trascendente, determinante pero no determinada y, por lo mismo, susceptible de ser entendida, imaginada o intuida bajo diversos nombres o formas. Ente ellos se encuentran, en la esfera de la tragedia griega, conceptos abstractos, como los de destino y justicia, al igual que personificaciones o individuaciones como Zeus. Sófocles, por ejemplo, formula a través de Antígona una pregunta que apunta a una entidad así. Dirigiéndose a su hermana, ella exclama en su primer parlamento:

“[...] ¿sabes que nuestras desgracias empiezan con Edipo y que no hay una sola que Zeus no cumpla en nosotras dos aún en vida.”⁴²⁸

Aunque a lo largo de la tesis se ha insistido en la renuencia de Aristóteles a tratar el tema, conviene aún precisar. Si bien en la *Poética* se alude a los dioses cuando menos una decena de veces, ninguna de estas alusiones habla de su incidencia en el argumento trágico y su desenlace. Y tampoco hay referencias a entidades trascendentes análogas, aunque no personificadas, como el destino, concebidas como capaces de determinar los acontecimientos humanos. Entre las referencias a divinidades específicas o a los dioses en sentido genérico, la mayoría aparecen en ejemplificaciones; a saber, relativas a las

⁴²⁸ Sófocles, *Tragedias completas*, Antígona, Ediciones Cátedra, México, 1985, p. 135.

nociones de analogía⁴²⁹ y metáfora,⁴³⁰ a la extensión propia del argumento de la epopeya,⁴³¹ y a los tipos de error que con mayor frecuencia cometen los poetas.⁴³² El resto de estas referencias funge en el tratado como mero calificativo.⁴³³ Mas entre todas esas alusiones a lo divino, el análisis de dos de ellas en particular revela finalmente la actitud evasiva ante el asunto en cuestión.

En uno de esos casos la alusión cierra un comentario acerca de las causas por las que la poesía puede ser tachada de mendaz. El trasfondo es la diferencia entre la presentación conforme al deber ser, por un lado, y, por otro, en apego a lo que de hecho es. Mas lo que ahí interesa es una forma de representación alterna a estas con la que el autor considera que el poeta puede mantenerse a salvo de semejante acusación como se ejemplifica. El texto, pues, dice:

“[...] si se censura que no ha representado (el poeta) cosas verdaderas, pero quizá las ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él representaba a los hombres como deben ser, y Eurípides como son, así se debe solucionar el problema. Y si de ninguna de las dos maneras, puede aún contestarse que así se dice, por ejemplo las cosas relativas a los *dioses*; pues *quizá (isos)* no se representen mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a Jenófanes.”⁴³⁴

Y es que en este ejemplo Aristóteles hace lo que sugiere hacer: expresar una opinión sin comprometerse con ella, pues ofrece una perspectiva sobre el tema de lo divino sin preciar su postura al respecto. En todo caso, podría decirse que el autor vela su parecer bajo la ambigüedad del adverbio *isos*, que significa tanto incertidumbre como puntual

⁴²⁹ “[...] la copa es a Dioniso como el escudo a Ares”, Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, libro XXI.

⁴³⁰ “[...] por ejemplo; llamando al escudo “copa”, no “de Ares”, sino “sin vino”, y “otros dioses y guerreros dormían toda la noche”. *Ibidem*, libros XXI y XXV respectivamente.

⁴³¹ “[...] un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario”. *Ibidem*, libro XVI.

⁴³² Me referiré solo a uno, en tanto el otro se comentará poco después. Al tratar uno de los yerros frecuentes de los poetas, aquél que se debe a las costumbres lingüísticas, concluye que “[...] por eso se dice también que Ganimedes *escancia el vino* a Zeus, aunque los dioses no beben vino”. *Ibidem*, libro XXV.

⁴³³ Por ejemplo: “[...] luz de origen divino” y “[...] en esto puede considerarse divino (*tespesis*) a Homero, comprado con los otros”. *Ibidem*, libros XXI y XXIII, respectivamente.

⁴³⁴ *Ibidem*, libro XXV.

certeza, en la medida en que sus traducciones más frecuentes son “quizá” y “probablemente”, pero también: “igualmente”, “justamente” y “con equidad”.⁴³⁵

En la otra referencia que se comentará la postura aristotélica ante el tema de lo divino, se oculta en el uso del verbo *apodídomi* que García Yerba traduce como atribuimos.

“[...] a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, [...], o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo.”⁴³⁶

Esta conjugación implica que el autor asume lo afirmado como una perspectiva propia, aunque compartida. En otras palabras, mediante ella Aristóteles manifiesta que concuerda con otros en que los dioses son omnividentes, sin embargo la elección del verbo *apodidomi* para expresar esto es significativa porque agrega una nota subjetiva a la aserción sobre los dioses. Y es que el término puede también traducirse como “transmitir”, a la par que como “atribuir”; además de provenir del un verbo más simple, *dídomi*, que comprende entres sus significados los de “aportar”, “conceder” y “aceptar dar” o “querer otorgar”.⁴³⁷

Así, en suma, la *Poética* no llega a dar por hecho ningún planteamiento sobre la naturaleza divina, de modo que aún si dentro de sus límites expresos se permite incluir un par de consideraciones sobre las creencias de los hombres al respecto, se cuida de abordar la cuestión de su relación con el actuar humano. En todo caso, considerar como problemático lo anterior invita a salir tanto del campo de la *Poética* como de las miras de esta investigación, para incursionar en otros textos del mismo autor y articular una reflexión sobre la relación entre conceptos como los de causa primera, motor inmóvil y pensamiento que se piensa a sí mismo, por un lado, y la perspectiva del mismo filósofo a cerca de la dimensión del actuar humano en general y ético en particular. Mas ante la

⁴³⁵ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 262.

⁴³⁶ Valentín García Yerba (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, libro XXIV.

⁴³⁷ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 133.

imposibilidad de tratar esto aquí cabe al menos precisar la temática de la *Poética* sobre la que más pesan el silencio mencionado y la ausencia de la reflexión señalada.

Esta temática comprende la vinculación de dos conceptos que caracterizan un argumento trágico, junto al *pathos*: *peripecia* y *amartía*. En síntesis, para este autor, el primero es un viraje esencial de la acción dramática hacia el lado contrario de su desarrollo inicial que conmueve a los espectadores o escuchas.⁴³⁸ El concepto deriva además del verbo *pípto*, que implica claramente un sentido negativo en tanto añade a la idea de giro la de descenso. Mas no sólo esto, sino que este vocablo contiene parcialmente el sentido del de *amartía*, como se verá, al significar también, por extensión, caída en el error o en el engaño. Se trata entonces de un acontecimiento que pesa sobre el personaje trágico, en tanto supone el declinar de los sucesos hacia lo funesto.

A su vez, respecto al concepto de *amartía*, que Aristóteles no define, se deduce que implica en primer lugar una falta en dos sentidos básicos. Por un lado, connota omisión y se liga a ideas como las de carencia, privación y pérdida. Por ejemplo, en relación con este sentido de ausencia y en el ámbito específico de la medicina se entiende como enfermedad. Por el otro lado, *amartía* se entiende como yerro, error o equivocación, e implica descuido, desatino, desvío o apartamiento. Unidos estos dos sentidos cobran especial relevancia bajo el ámbito legal al apuntar hacia una infracción cometida sin plena intención o, al menos, sin dolo.

Ahora bien, lo que al respecto importa ahora es la relación causal con que los entrelaza Aristóteles, viniendo a ser justamente la *peripecia* trágica el resultado de una *amartía*. Y es que debido a la amplitud y a la ambigüedad precisada de la noción de *amartía* deviene problemático, si no es que indeterminable, el predicado que amerita en cada ocasión al personaje trágico en lo tocante a su responsabilidad o, si se prefiere, su

⁴³⁸ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, libros VI y XI.

“grado de inocencia”. Pero sobre todo es que en general se abre y queda abierta la posibilidad de que la responsabilidad pueda imputarse a o ser compartida por un agente distinto de los personajes trágicos, teniendo en cuenta que esto excluye a los personajes individuales más bien pasivos y secundarios, lo mismo que al coro. Así, si esa búsqueda tiene sentido, se hace entrar tanto a los dioses como al destino entre las posibilidades a considerar, pues la trama de la mayoría de las tragedias sugiere o alude manifiestamente a la injerencia activa de más de una entidad de este tipo.

Baste lo dicho para sopesar la elusión aristotélica del tema de lo divino en esta obra, más téngase en cuenta al volver al fragmento sobre los sujetos trágicos cuya interpretación se interrumpió: *simbebekén é pathein deiná é poiesai*, pues falta aún tratar el segundo de los términos. Hablar de *pathein* como correlato de *simbébeken* sugiere, a la inversa que la correlación entre *poiesai* y el mismo verbo, acentuar el aspecto pasivo del término *pathos* y abrir la pregunta por el mérito o la culpa. Conviene entonces notar que, al margen de la definición aristotélica de *pathos* que se analizó antes, este aspecto no solo predomina sobre su contrario (ligado más bien al concepto de *poiesai*), sino que incluso lo deja fuera de su esfera de sentido. En otras palabras, la posibilidad de entender *pathos* en un sentido activo sugerida por Aristóteles es más bien inusual. Para aclararlo se recordarán los significados más comunes tanto de este concepto como del de *pathe*, próximo a él.

Como se adelantó, *pathe* es básicamente un estado pasivo pero consciente ligado a los sentidos, y, de acuerdo a su sentido usual y más allá de su comprensión como pasión, *pathos* se entiende también como sentimiento, sensación, afección, experiencia, emoción e impresión. Además, cual se esbozó también, este último término tiende a reducirse a experiencias desagradables o exacerbadas. Por ello apunta sobre todo a interpretaciones de la vivencias como aflicción o infortunio, o a malestares más bien

físicos, como el dolor directamente o la enfermedad. Lo hace, sobre todo, cuando estas experiencias no se limitan a abrir, suscitar o activar la receptividad del ámbito sensible, sino que tienden a agitarla, agudizarla, ensancharla o, incluso, a desbordarla. La muerte es por consecuencia, como también se adelantó, el objeto patético por antonomasia.

E igualmente en consecuencia, en el caso de las experiencias positivas, dicha exacerbación resulta incluso necesaria para que se les reconozca como modalidades, secundarias si se quiere, de lo patético. Las vivencias de las diversas facetas de la dicha o del amor que en ese sentido son mejor o más fácilmente identificadas como patéticas son aquellas que alcanzan una intensidad perturbadora o sobrecogedora, como el éxtasis o la devoción. De ahí que pueda decirse que los afectos patéticos positivos no están exentos de aflicción y, por ende, que en lugar de encontrarse en rotunda oposición con los negativos, son una parte peculiar de ellos. A fin de cuentas es común a ambos polos del *pathos* la implicación de un sujeto expuesto o predispuesto físicamente, y sobre todo anímicamente, a sufrir, padecer o soportar; y de un acontecimiento, accidente o suceso capaz de afectarlo al máximo o trastornarlo. Es significativo entonces que un mismo término griego -ambiguo por lo mismo-, bastaba para referirse a ambos: *pathemata*.

A la luz de este concepto más usual de *pathos*, en que el sesgo activo con que Aristóteles lo interseca no se encuentra, hay aún, no obstante, que considerar un tipo de personaje trágico en el que la oposición entre *pathein* y *poiesasi* se resuelve de otra forma. Es el caso de personajes que no sobrellevan su padecimiento o sufrimiento terrible al margen de su voluntad y por ende, del reconocimiento de su responsabilidad. Apelando nuevamente a Antígona, su carácter y proceder ilustran lo anterior suficientemente, aun si lo hacen de manera excepcional; y el siguiente reproche de esta protagonista de Sófocles a Ismene lo resume:

“[...] tú optaste por vivir, y, en cambio, yo por morir.”⁴³⁹

Un ejemplo aún más nítido al respecto lo constituye el Prometeo de Esquilo, como lo revela su siguiente afirmación:

“[...] voluntariamente, sí, voluntariamente he faltado; no lo niego. Ayudando a los otros he creado mi tormento.”⁴⁴⁰

De cualquier modo, en casos como los anteriores, resulta particularmente preciso no perder de vista que, en el contexto de la tragedia, por encima de la condición voluntaria de una determinada acción perpetrada o de un cierto daño recibido, el hecho mismo de que esos acontecimientos tengan lugar es tenido por algo que más valdría evitar, al margen de la perspectiva que el agente y o el afectado esgriman al respecto.

Considerando entonces la parcialidad o limitación de la conciencia de los protagonistas, cabe destacar la presencia, dentro del mismo contexto, de un mediador capaz de alcanzar una visión o un panorama más amplio y, por tanto, de acoger y sopesar el problema de la disyunción en su conciencia. En todo caso la instancia capaz de emprender semejante ejercicio reflexivo ha de situarse fuera de la escena, como los espectadores, escuchas o lectores; más hay dentro del propio drama una especie de testigos interiores que cumplen con esta función. Son los integrantes del coro en tanto median entre los agentes y los receptores. De cualquier modo tanto para esos mediadores como para esos los receptores queda un espacio de participación. En parte unos y otros son llevados por la trama a reflexionar sobre lo presenciado de uno o de otro modo, pero sobre todo ambos son conducidos a participar emocionalmente. Y en esta participación se ven expuestos a experimentar los sentimientos patéticos que presencian, por imitación, pero también a sobreponerse a ellos.

⁴³⁹ Sófocles, *Tragedias completas*, Antígona, *op cit.*, p. 151.

⁴⁴⁰ Esquilo, *Prometeo* citado por Werner Jaeger, *Paidea: Los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 243.

Esto apunta justamente a la última palabra pendiente de la cita que se analiza aquí: *deiná*. Como adjetivo, *deiná* es próximo a los calificativos *phthrtiké* y *adunera*, vinculados respectivamente, como se vio, con el sujeto y el objeto de la acción que daña y con lo doloroso. Se entrevió además que él proviene del verbo *deido*, y que se refiere a lo terrible. Para terminar, pues, importa agregar que conlleva aunadas las ideas de temor y reverencia, y que apunta hacia el universo de lo terrible mediante significados susceptibles de ser agrupados en tres modos.

En primer lugar, incluye sentidos que suponen una carga negativa. Aparte de significar “funesto”, como se comentó ya, significa “peligroso” o “malo”, en general. En segundo, presenta connotaciones neutras, como “extraño”, simplemente, o como “extraordinario” o “admirable”, incluso. Y, por último, denomina cualidades más bien apreciadas, como “fuerte”, “poderoso” y “hábil”. Así, de nuevo aquí puede apreciarse un desplazamiento de los sentidos neutros y positivos en función de los negativos, pues al adverbio formado con la misma raíz, *deinos*, se atribuyen sólo sentidos repulsivos (“terriblemente”, “con dificultad”, “irritándose”, “de mala manera”).⁴⁴¹

Al interior de la *Poética* este desbalance se justifica por el tipo de peripecia que Aristóteles reconoce como propio de la tragedia: el viraje brusco de la felicidad a la desgracia, pues si bien es cierto que un personaje puede ser presentado como digno de respeto meramente por ocasionar y/o resentir algo excepcional o admirable, difícilmente podría inscribirse en el radical giro señalado según el propio filósofo si el suceso no amerita además caracterizaciones como la de funesto.

Y quizá la popularidad y penetración de la tragedia griega misma haya contribuido a reforzar ese desplazamiento de las cualidades afirmativas del adjetivo *deiná* en favor de las opuestas, si acaso era menor antes de su auge. Mas lo que aquí interesa al respecto, para terminar este análisis, es su relación con una cierta concepción

⁴⁴¹ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 117.

de lo divino que entra en juego con la oscilación de los personajes trágicos entre el actuar y el padecer. Se trata de una concepción que no sólo subsiste junto o tras la que se asienta en torno al Olimpo, sino que incide en ésta última. Conforme a ella los dioses vinculados con alguna noción de justicia, incluyendo a Zeus, presentan un carácter o modo de manifestarse que amerita justamente ser calificado mediante el adjetivo en cuestión: *deinós*. Intervenciones corales como las siguientes, extraídas respectivamente de *Edipo en Colono* y de *Prometeo encadenado*, son claras al respecto:

“Mirad: un indecible y muy grande estruendo se abate,
oídlo, provocado por Zeus, tanto que
se estremeció hasta la punta del pelo de mi cabeza.
Tengo anonadado el corazón, pues por el cielo
refulgen, de nuevo los relámpagos.
¡Ea!, ¿Qué descargará al fin?
Esto me tiene horrorizado, pues nunca estalla
para nada, nunca viene sin acompañamiento de una desgracia.
Oh extenso firmamento, oh Zeus.”⁴⁴²

“¿Cuál de los dioses será tan fiero de corazón que se recree en éstas lástimas? ¿Quién no se dolerá de tus males sino Zeus? Él, que airado siempre, siempre recio de condición, oprime al celeste linaje, y que no cederá mientras no sacie su encono, o por ventura alguno con cualquiera industria no le arranque un poder difícil de arrebatarse.”⁴⁴³

Esto implica que, hasta cierto punto, los personajes trágicos alcanzan un paralelismo y una proximidad o semejanza con los dioses, en la medida en que se presentan como autores de portentos. Ahora bien, como la concepción divina recién mencionada tiene como corolario cierta idea de orgullo que celosamente vela por la exclusividad del privilegio, la naturaleza victimal de los personajes trágicos viene a cuadrar exactamente con ella. Es decir, el padecimiento de éstos llega a parecer o a entenderse como un recurso divino destinado a recordar, restablecer y perpetuar tanto la distancia entre dioses y hombres como los límites de la condición humana independientemente del grado de virtud.

⁴⁴² Sófocles, *Tragedias completas*: Edipo en Colono, *op. cit.*, p. 393.

⁴⁴³ Esquilo, *Tragedias completas*: Prometeo encadenado, *op. cit.*, p. 443.

Mas el sentido de insistir en que la temática de lo divino asoma tras más de un intersticio de la frase sobre el hacer y sufrir de los personajes de la tragedia, a pesar del silencio aristotélico al respecto, reside en la orientación de esta investigación hacia una obra en la que precisamente resulta esencial la cuestión de la tensión entre lo divino y lo humano entorno a una situación que admite justamente la aplicación de la noción de terrible recién comentada, por mucho que diste de cuadrar en el esquema de la tragedia. Me refiero obviamente a la muerte de Jesús, en tanto se le concibe como encarnación divina. En siguiente y último apartado se articula lo visto en el presente con tal temática cristiana a partir de su representación en una obra en concreto.

III. 5 La *Piedad florentina* a la luz de los conceptos de *pathos* y *éleos* en la *Poética*.

En el presente capítulo se procederá a observar en qué sentido pueden considerarse presentes en la *Piedad florentina* los aspectos específicos de los conceptos de *pathos* y *éleos* identificados en la *Poética*. Para ello, seguirá siendo útil tener presentes, como punto de referencia y de contraste, los rasgos tradicionales del motivo icónico de la piedad, al igual que mantener el orden que en la exposición se ha usado en los apartados anteriores.

Comenzando pues con la noción de *pathos*, se argumentó que conforme a su definición en este texto aristotélico implica simultáneamente una acción y un padecimiento. Este sentido dual no concuerda con la imagen tradicional de la piedad, con la que corresponde en general la *Piedad Vaticana* (imágenes 20 y 31), porque en ella tiende a acentuarse la falta de vitalidad en el cuerpo de Jesús, por una parte, y la inactividad de su madre, por otra. Ese acento resulta más evidente si se compara ese motivo con los del Cristo de piedad y la lamentación. Pues, en contraste, en el primero de estos motivos el personaje masculino aparece simbólicamente revitalizado a través

de la postura erguida o de la sangre que aparenta seguir emanando de las llagas (imágenes 25 y 26). Y en el otro, el personaje femenino llora al tiempo que se arrodilla y abraza el cadáver (imágenes 12 y 35). En la *Piedad de Florencia*, en cambio, este sentido dual podría considerarse reflejado en la medida en que el cuerpo de Cristo no sólo presenta también una postura vertical asociada a la resurrección, mientras María se esfuerza en sostenerlo en esa verticalidad, sino que participan activamente dos personajes más –Magdalena y Nicodemo- (imagen 1). Su actividad, por lo demás, sigue el patrón de actividad esforzada de otros motivos icónicos de la pasión: los de la deposición y el entierro (imágenes 33 y 15). Mas sobre todo puede reconocerse una compleja simultaneidad de actividad y pasividad cual la de esta noción de *pathos* en lo que se ha interpretado como un movimiento simultáneo de retorno al seno materno y renacimiento de él, por parte de Jesús, y como un parto, por parte de su madre.

Este carácter dual del *pathos* guarda estrecha relación con otro aspecto del mismo concepto mencionado por Aristóteles, cuya presencia en la noción de *éleos* en particular se subrayó. Me refiero al planteamiento de que, en general, el expresar cierto *pathos*, causa el mismo efecto en quien presencia esa manifestación y, en especial, expresar *éleos* produce justamente *éleos*. En la *Piedad florentina* esta transitividad parece incorporarse deliberadamente, mientras que en la forma básica de ese tema ella está ausente con todo y que la contemplación del mismo pueda generar ese estado en el espectador. Y es que, como se comentó ya, la inclusión de Nicodemo como testigo y participe de la piedad incorpora en la pieza justamente al contemplador que se apiada al testificar la piedad.

Esto entra ya en el tema de las causas de *éleos*, que se abordará de nuevo a continuación, pues fue al precisar el tipo de dolor que causa este *pathos* que se identificó el carácter transitivo mencionado. Ese dolor se caracterizó fundamentalmente

como devastador (*phthartiké*) y terrible (*deiná*), ubicando su alcance al interior del ámbito familiar, y, en relación con la dualidad mencionada, se observó también que el personaje trágico que lo desencadena acaba por experimentarlo.

Ahora bien, retomando la caracterización del dolor asociado específicamente con la piedad o la compasión (*éleos*), se vio que la representación del motivo plástico original llamado justamente “la piedad” varió a partir de su prototipo bizantino (imagen 34), de una acentuación del dramatismo típico del gótico (imágenes 20 y 41) hasta su máxima contención en la *Piedad del Vaticano*. Y como justamente en esta última escultura la exacerbación que implican esos rasgos (devastador y terrible) parece haber sido invertida o transmutada en el plano expresivo hacia la minimización, en su caso resultaría impertinente una asociación de la obra con el concepto aristotélico en cuestión.

Mas esto concuerda precisamente con la propuesta central de esta tesis, a saber, que Buonarroti sólo pudo tener como referencia esos conceptos al representar el tema a partir del tiempo en que realizó la *Piedad florentina*. De modo que, el hecho de que en las representaciones de estilo gótico del motivo, la expresión del dolor se subraye a través de posturas o gestos, como la rigidez del cadáver o el tocarse cara, (imagen 41), se explica por una vía distinta del o al aristotelismo.⁴⁴⁴ Así se hace comprensible que en esta obra tardía el autor se interesara por expresar de cierto modo los rasgos del *pathos* que antes logró evitar de forma excelsa. En ella resurge la extrema expresividad que corresponde a lo terrible o lo funesto y a lo devastador, aunque con recursos diferentes que los propios del gótico, como el devastado áspero del mármol.

Por su parte, en cuanto al vasto alcance del dolor propio de la piedad o compasión (*éleos*) y a su manifestación preferente en las relaciones intrafamiliares, se

⁴⁴⁴ Al respecto se aludió antes a Nicolás Metafraste; la relación entre este autor y el aristotelismo bizantino queda por precisar en el desarrollo ulterior de esta línea de investigación.

explicó antes que, al margen de la representación plástica de la pasión de Jesús y la de María en general, es el trasfondo teológico lo que determina esta cuestión. Y es sólo a partir de este trasfondo, y no de elementos visuales específicos, que puede ubicarse el motivo de la piedad como la siguiente escena intrafamiliar: no sólo el hijo vuelve a los brazos de la madre por muerte relativamente prematura (conforme se preconiza en el diálogo entre Nicodemo y su maestro recreado por san Juan), sino que el hijo muere por disposición paterna.

Mas, a partir de este trasfondo (que podría caracterizarse como alma y principio de la representación parafraseando la definición que en la *Poética* se ofrece del argumento trágico), pueden sopesarse los rasgos exclusivos de la *Piedad de Florencia* que, por medios estrictamente plásticos, sugieren y subrayan los vínculos patéticos entre Jesús y sus padres.

Por un lado, en relación con la madre, la unión entre su cuerpo y el del hijo acentúa su relación carnal a través de dos zonas corpóreas. La principal, según la interpretación que esta tesis propone y que se ha desarrollado, es el seno, puesto que el hijo aparece renaciendo nuevamente. Y es que esto implica un momento de transición en que su cuerpo aún está físicamente y orgánicamente unido al de su progenitora. La falta de nitidez en la frontera entre otras aéreas corpóreas, por una especie de inacabado en el cincelado, viene a reforzar esa compenetración. Así que la otra zona a destacar es la de las cabezas de esta pareja (imagen 13), puesto que se ven ligeramente fundidas. Conviene entonces tener nuevamente presente que, a propósito de la connotación de devastador atribuida al dolor del *pathos* que aquí interesa (*éleos*), se habló de su retracción al momento del parto natural como lapso de un hacer y padecer de la madre que empuja literalmente al hijo a pasar por un proceso análogo. Y es que en la piedad de Buonarroti en que se centra este texto, el dolor de la procreación, de la agonía y del luto

se compenentran igualmente de modo ejemplar. Podría incluso estarse evocando indirectamente la condena de Eva.

Por otro lado, en relación con el padre como origen cabe tener en cuenta su representación por parte Buonarroti en la *Capilla Sixtina*, pese a que este fresco la criatura es Adán (imagen 45), y en ese sentido la humanidad en general, y no exclusivamente Jesús. Y es que, pese a que ahí se le otorga una forma visible, su naturaleza trascendente se simboliza en la distancia sutil entre su mano y la de Adán como metáfora icónica de su intangibilidad. Mas su paternidad en relación a Jesús específicamente se ve mediada normalmente en las representaciones visuales por la última instancia de la trinidad, el espíritu. Esto es propio, por lo mismo, del motivo icónico de la trinidad (imagen 46), pero no es exclusivo de él. En las ilustraciones tradicionales de la vida de Jesús, por ejemplo, es también típico de la anunciación (imagen 47). Sin embargo, en tanto instancia mediadora, el espíritu, referido verbal o visualmente como origen implica la proveniencia de Dios.

Es preciso recordar entonces, para continuar con el argumento, que en el diálogo evangélico entre Jesús y Nicodemo⁴⁴⁵ esta proveniencia es aludida insistentemente. El diálogo de hecho inicia con esta alusión, y es Nicodemo quien la articula al llegar a donde está Jesús manifestándole su reconocimiento. Le dice: “sabemos que has venido de parte de Dios.”⁴⁴⁶ Mas Jesús mismo confirma discretamente esa proveniencia a través de dos sentencias que emite separadamente. Por un lado le contesta en seguida: “Te aseguro que el que no nace *de nuevo* no puede ver el reino de Dios.”⁴⁴⁷ Por otro, más adelante, precisa:

⁴⁴⁵ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, Juan 3,2. La versión latina: “scimus quia a Deo magister venisti.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3, 2.

⁴⁴⁷ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,3. La versión latina: “Amen Amen dico tibi nisi quis fuerit natus Denuo Regnum Dei non potest videre.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3, 3.

“Te aseguro que nosotros hablamos de lo que sabemos y somos testigos de lo que hemos visto; pero no creéis lo que os decimos. Si no me creéis cuando os hablo de las cosas de este mundo, ¿cómo vais a creerme si os hablo de las cosas del cielo?”⁴⁴⁸

Y es que así Jesús revela que él mismo “ha visto”, refiriéndose justamente al “reino divino”, y por tanto a su proveniencia “de lo alto”.

Sin embargo esta confirmación se pierde en las traducciones del texto al latín y a las lenguas romances en general, porque el adverbio griego *anóthen* que se traduce al latín como de nuevo *denuo*⁴⁴⁹ significa justamente “de lo alto” y también “descenso”, al mismo tiempo que “de nuevo.”⁴⁵⁰ Y la pérdida es lamentable porque, en cierto sentido, este adverbio conlleva sintéticamente el trasfondo de la escultura que aquí interesa, como hay que explicar.

Este descenso implica, además, conforme al sentido usual de término, el paso o ingreso de un plano a otro. Esto es, concretamente, implica bajada del cielo, del aire (*pneuma*, que se traduce también como espíritu) o “el espacio”, a la tierra; como también bajada de la tierra a lo subterráneo o al infierno.⁴⁵¹ Y esto conlleva el trasfondo de la escultura en la medida que corresponde precisa y simultáneamente a la procedencia divina de Jesús y a su alojamiento en el seno materno al mismo tiempo que a la muerte. Pero no se ha encontrado indicio de que Miguel Ángel pueda haber tomado en cuenta directamente el texto en griego. Es más bien a partir de una alusión más en el mismo diálogo a la proveniencia de lo alto, que Buonarroti asimila y representa esa significación, pues en ella Jesús le habla además veladamente a Nicodemo sobre su muerte en la cruz y su resurrección. Esta alusión es la siguiente:

⁴⁴⁸ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,11 y 12. “Amen Amen dico tibi quia loquimur quod scimus et quod vidimus testamur et nostrum testimonium accipitis non. Si terrena dixi vobis et creditis non quomodo si dixerero vobis caelestia credetis”. *Vulgata Stuttgartensia, op. cit.*, Ioannes, 3,11 y 12.

⁴⁴⁹ *Parallel Greek New Testament, op. cit.*, Ioannes 3.3.

⁴⁵⁰ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 62.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

“Nadie ha subido al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre. Y así como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así también el Hijo del hombre ha de ser levantado, para que todo el que cree en él tenga vida eterna.”⁴⁵²

A partir de ello puede decirse que en la *Piedad florentina* Jesús aparece al mismo tiempo actuando, pese que en principio se supone que está muerto, y que su actuación es doblemente patética porque se encuentra “descendiendo de nuevo y desde lo alto” tanto en el regazo de su madre como en la muerte, para retornar en seguida a lo alto.

Así, aunque plásticamente todo ello se aloje en rasgos aparentemente simples - como la sustitución de la horizontalidad tradicional y de la rigidez gótica del cuerpo de Jesús por una postura vertical y una tensión sutil de la musculatura de sus brazos, dentro de su apariencia pesada (grave)-, el trasfondo resulta sumamente complejo. Pero esta complejidad es acorde al punto de partida de esta tesis: “que Miguel Ángel reflexionó profunda y cuidadosamente sobre el citado pasaje bíblico alrededor del tiempo en que ideó y talló esta *Piedad*”.⁴⁵³ Y concuerda también con la agudeza teológica que según Condivi sus contemporáneos le reconocían a este artista.⁴⁵⁴

Mas volviendo a la obra para dar un paso más en la interpretación, importa tomar en cuenta que, en su variación del tema tradicional de la piedad, como se comentó antes, esta postura descendente corresponde también al motivo de la deposición de la cruz (imágenes 13, 14 y 33). La correspondencia de la obra con este motivo, no obstante, es solo parcial, porque justamente está ausente la cruz, como ocurre también en el dibujo que Buonarroti representa justamente la deposición (imagen 19). De cualquier modo, que el movimiento descendente del cuerpo se asocie al motivo de la deposición no obsta para considerarlo simultáneamente como una alusión a la

⁴⁵² *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,13 y 14. La versión latina: “nemo nisi ascendit dans caelum qui descendit de calo filius hominis. Qui est a calo serpentem et Moïse sicut in deserto exaltavit ita exaltari hominis oportet filium ut omnis qui credit pereat non ipso sed vitam aeternam habeat.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3,13 y 14.

⁴⁵³ *Vid. supra*, 1.1.

⁴⁵⁴ *Vid. supra*, III.3.

proveniencia del padre. Por el contrario, concuerda con el otro sentido del descenso implícito en el término *anothen*, es decir justamente con la sinonimia de las nociones muerte y deceso, con la caracterización del dolor específico de *éleos* como funesto. E, incluso, podría contener una alusión indirecta a la equiparación entre Cristo y Adán, como hombre por quienes la muerte y la superación de la muerte determinan al hombre en general.

Gracias al sentido de descenso en el que se ha insistido, la *Piedad florentina* se relaciona aún con otros dos motivos icónicos asociados a la pasión de Jesús, de suerte que bien cabe considerarla como una intercesión de múltiples iconos de ese relato. Estos otros iconos son el descenso al infierno y la resurrección (imágenes 32 y 36). Mas el desarrollo de los mismos en relación con esta obra de Miguel Ángel se asienta aquí solo a nivel de mención, en la medida en que se advirtió ya⁴⁵⁵ que el tema será motivo de una investigación ulterior, a raíz de que un evangelio atribuido precisamente a Nicodemo trata esta temática. Tan sólo cabe aclarar que, como puede apreciarse directamente en las imágenes indicadas, los temas del descenso al infierno o *katábasis* y la resurrección o *anábasis*, la resurrección aludida no es únicamente la de Jesús tras su propia muerte, sino la de los muertos en general.

Cerremos pues el tema del dolor asociado al deceso acaecido por causa de un familiar, sugiriendo su compenetración con la concepción de la muerte de Jesús como sacrificio y recordando que la relación de este tema con la *Piedad florentina* ha sido abordado por Timothy Verdon de un modo que ha de reconocerse como inspirador para la presente tesis. El siguiente tema a vincular con la *Piedad florentina* es el de los rasgos del sujeto inclinado o predispuesto a experimentar lo que se entiende por *éleos* en la *Poética*. Entre esos rasgos, se considerarán fundamentalmente los que se asociaron al carácter del coro: cierta debilidad y cierta amplitud de conocimiento.

⁴⁵⁵ Vid. *supra*, introducción.

Se explicó que esta instancia colectiva los presenta en la medida en que, por un lado, la integran más bien mujeres y ancianos, y en que, por otro -sea por su supuesta edad o por alguna otra razón- el grado de conocimiento de tales integrantes es presentado como más abarcador que el de los protagonistas en particular y el del resto de los personajes individuales. Ahora bien, aunque no puede decirse que en la *Piedad florentina* aparezca propiamente un coro, pueden observarse algunos aspectos en que los rasgos del cortejo fúnebre de esta obra corresponden con los de un coro trágico.

En primer lugar esta obra se caracteriza por la ampliación del número de personajes que aparecen en torno al cadáver, por contraste con la estricta limitación a uno por parte de la representación tradicional del tema. Y aunque es preciso reconocer que esta diversidad proviene de los iconos de la lamentación, el descenso de la cruz o el entierro (imágenes 12 a 15 y 33 a 37), importa también destacar que en los cortejos que aparecen en estos otros motivos plásticos no hay sólo personajes femeninos o ancianos, puesto que la presencia de Juan es una constante. Así, que el sexo y la edad de los personajes que rodean a Jesús en la *Piedad de Florencia* es uno de los aspectos que permite su asociación con un coro.

Otro aspecto reside en el movimiento. Por principio es mínimo, comparado con el peso que física y anímicamente se supone que soportan los deudos; en segundo lugar es contenido, por comparación con la gestualidad acentuada con que tradicionalmente se les había representado; en tercer lugar, es coordinado o al unísono, podría decirse, puesto que las dos Marías y Nicodemo aparecen sosteniendo el cuerpo, aunque la postura de Virgen sugiera a la vez la idea de parto, como se ha propuesto. Y, por último, es un movimiento que, como resultado de estos tres aspectos presenta una apariencia digna, grave dentro de su patetismo.

Amerita también atención, en este enfoque de los deudos de Jesús propios de la *Piedad de Florencia* a partir de algunos rasgos del coro trágico, su derivación del motivo de la lamentación en particular, por la implicación del uso de la voz para expresar el sentimiento representado. Y cabe llamar a este *éleos*, y no sólo piedad, en la medida en que justamente la *elegía* es un canto que conlleva pesar y se encuentra esencialmente ligado al género trágico. Obsérvese pues que, dada la naturaleza silente de la plástica, en el motivo plástico tradicional esa sonoridad implícita se traduce en gestos de llanto o desesperación. Por ejemplo, en el tratamiento del tema por parte de Giotto, se aprecia un personaje femenino con las manos muy cerca de la boca (imagen 12). Del lamento como queja, él ha pasado a atraer la atención hacia el instrumento de su emisión, la zona de la garganta.

En la piedad que aquí interesa, la contención del movimiento y del gesto apaga aún más la sonoridad, mediante la forma de representar los labios de los deudos (imagen 18). Esto es, en el caso de Nicodemo y Magdalena, ellos no sólo se ven cerrados, sino tensos o apretados. En el rostro de aquél, como expresión atenuada del esfuerzo físico realizado; en el de ella, como expresión análogamente sosegada de desconsuelo o desolación. Y en el caso de María, por su parte, donde los labios aparecen apenas esbozados como un abultamiento indiferenciado, puede decirse incluso que el efecto silente se exagera, porque en lugar de estar ellos sólo cerrados, están más bien fusionados. Así, el silencio que resulta de esta variedad de expresiones que no es menos expresivo que el lamento original: el llanto; es el silencio último, el fúnebre. Diríase así Miguel Ángel va más allá del símbolo pictórico del lamento o el desgarramiento al hacer tangible a la mirada y en las miradas de Nicodemo y las dos Marías el espesor o la dureza de un silencio pétreo único.

Cabe por reconocer, otro lado, que en la extensión del cortejo recién explicada, y en la libertad que se arroga de variar el motivo de la piedad, este artista florentino abre una brecha que parece seguir muy pronto Tiziano (imagen 6). Aunque también pronto, por las restricciones tridentinas y la propia trayectoria de Tiziano, esa veta se ve obstruida. De cualquier modo, por contraste, este último pintor introduce en su forma de abordar el tema un personaje masculino muy joven, quizá un niño, y confiere tal movimiento y gestualidad a uno de los personajes del cortejo, Magdalena, que se diría que grita. Y la atención es desviada así hacia ella al punto que pasa a ser la protagonista. Mas es gracias a este contraste que aquí puede apreciarse mejor el paralelismo propuesto entre determinados rasgos de los deudos de Jesús propios de la *Piedad de Florencia* y del coro trágico en general.

Mas si lo que se propone aquí que ese paralelo entre ambas instancias sólo es parcial, importa también la identificación de límites en la analogía. El límite principal, de acuerdo al desarrollo de esta tesis, gira en torno al tema del conocimiento, pues como se explicó está implícito el supuesto de que por su perspectiva externa, el saber de los integrantes del coro rebasa la visión parcial de los protagonistas en particular y del resto de los personajes individuales. Se aludió antes a la Virgen y a Nicodemo como sujetos de amplio saber, y habría que precisar lo correspondiente a Magdalena, si la limitación mencionada proviniera de las instancias que se vinculan con el coro. Pero la limitación reside más bien en la caracterización de Jesús como maestro o guía con respecto a Nicodemo en particular, según el diálogo referido que San Juan recrea. Y es que ella implica que el saber de los deudos deriva del saber del personaje protagónico, en lugar de superponerse a él.

No es éste, por supuesto el único aspecto por el que el carácter general de Jesucristo como protagonista de los relatos de su pasión se aleja del carácter general del

personaje trágico que se presenta en la *Poética*. Y conviene aludir a algunos más. Pero esto se hará ya dentro del último tema cuya relación con la *Piedad florentina* queda por apreciar, según el orden previsto. Este es de los aspectos de la *Poética* que se asociaron con los recursos retóricos destinados a suscitar *éleos*. Y para comenzar a tratarlo se recordará que esos recursos son básicamente tres: el auto presentarse como sujeto afectado por ese *pathos*, el enfatizar la dignidad de los sujetos por los que se procura que se sienta tal afecto, y el servirse de apoyos visuales.

El primero de ellos se vinculó con la *Poética* mediante el coro, nuevamente, y en segunda instancia, mediante el poeta. Se vinculó primero con el coro porque, en su calidad de mediador, es él quien induce al espectador a experimentar *éleos* a través de parlamentos. Y se vinculó aparte con el poeta porque Aristóteles señala que, al asumir el papel de narrador, el poeta puede optar por presentarse, más o menos discretamente, como él mismo o como otro. En relación ahora con la *Piedad florentina*, lo que destaca -tras haber desarrollado ampliamente su interpretación como una obra en la que el artista se autorretrata como Nicodemo-, es que justamente Buonarroti pudo haber optado por presentarse así y a sí a raíz de ese fragmento de la obra aristotélica. Y ello porque si bien Nicodemo no funge como un narrador en la obra, funge como evocador y autor de las interrogantes que formula a su Maestro. Ahora bien, como en tal auto presentación resulta esencial el que precisamente Buonarroti se muestre experimentando piedad o *éleos*, se abre la posibilidad de vincular al artista plástico con el orador que busca despertar ese mismo *pathos* (bosquejado en la *Retórica*) y con los miembros del coro que se caracterizan por aparecer afectados por esa pasión. Esto último, además, añade otro rasgo a la asociación parcial recién desarrollada entre el cortejo fúnebre de la *Piedad de Florencia* y el coro trágico en general.

En cuanto al segundo recurso, relativo a la dignidad del sujeto hacia el que se procura suscitar la experiencia de *éleos*, se expuso poco antes que existe una disparidad entre los planteamientos de la *Retórica* y la *Poética*. Consiste, se dijo, en que mientras la primera recomienda exaltar su virtud para lograr tal fin, la segunda advierte que la virtud de un personaje trágico no ha de presentarse como extrema, sino apenas como superior al promedio normal. A la luz de ello y retomando la advertencia previa sobre la distancia entre Jesús como protagonista de diversos relatos de su pasión y los rasgos generales del personaje trágico a decir de Aristóteles, ha de verse que, por el contrario, una asociación en este punto con la *Retórica* no sólo resulta más pertinente sino que permite resolver la cuestión.

Mas esta asociación ecléctica (a veces alterna, a veces conjunta, mas siempre acotada) entre la *Piedad de Florencia* y la noción aristotélica de *éleos*, según su formulación en cada una de las obras que se han analizado, requiere aún sustento. Para este fin sirve notar que un eclecticismo análogo en la incorporación de los diversos motivos icónicos de la pasión (a veces alterna, a veces conjunta, mas siempre acotada) se identificó en esta obra. Y desde una perspectiva más amplia cabe también reconocer semejante alternancia autónoma en el tratamiento del tema de la piedad por parte del autor, tomado como parámetro simplemente el contraste entre la *Piedad Vaticana* y la *florentina*. De cualquier modo, la combinación inusitada de estilos preexistentes forma parte de la interpretación general del Miguel Ángel como genio.

Volviendo pues al perfil de los destinatarios del sentimiento de *éleos*, y dado que acaba de destacarse en qué sentido contrastan la *Poética* y la *Retórica* al respecto, importa precisar también aquello en lo que por el contrario concuerdan. Y es la insistencia en que el sufrimiento que padece quien es digno de *éleos* es inmerecido. Ahora bien, la asociación de este tema con la *Piedad florentina* es de lo más complejo,

pese a que en principio y en general en los relatos de la pasión de Jesús se le presenta como la víctima sacrificial por antonomasia y, en ese sentido, como sujeto en que confluyen el padecimiento más grave y la exposición más inmerecida a la tortura. La complejidad se aloja, sobre todo, en torno a conceptos como los de culpa, pecado y falta o yerro (*amartía*). No es posible ni forma parte de lo previsto en esta tesis tratarla atentamente, pues como se ha podido ver la vinculación entre la escultura y los conceptos aristotélicos que aquí interesan se establece reconociendo límites en la correlación. De cualquier modo interesa, al menos, reconsiderar un término próximo a los apenas enlistados que Aristóteles emplea para calificar la experiencia que deriva de contemplar el sufrimiento extremo de una víctima así: el de *miarós*.

Este filósofo dice, como se vio, que la contemplación del sufrimiento extremo de un personaje excepcionalmente virtuoso produce una especie de perversidad que mancha, en vez de *éleos*.⁴⁵⁶ Y es que el término que usa para designar este resultado, el de *miarós* precisamente, se puede traducir como mancha lo mismo que como perversión, y alude al ámbito del crimen sanguinario suponiendo que quien lo testifica se ve involucrado. (Aunque se ve “teñido” o afectado de un modo opuesto al de la víctima, por haber estado muy cerca del asesino sin llegar a perder la vida). Lo que importa notar al respecto, para pasar al último de los recursos destinados a suscitar *éleos*, no es sólo que se trata de un punto de divergencia crucial frente a la concepción de la pasión de Jesús que se refleja en la tradición icónica en el tema de la crucifixión. Es que la condición de santos que se atribuye a algunos de los testigos de esa escena y que se representa por ejemplo mediante una aureola (imagen 32) subvierte en cierto modo el planteamiento aristotélico y, en ese sentido, la mentalidad y la sensibilidad griegas que él representa. Así, tras esta subversión, la participación de María como testigo de la crucifixión de su hijo, no sólo no puede ser ya vista como algo que la

⁴⁵⁶ Vid. *supra* III. 4 b).

mancha. Dando un giro completo al planteamiento, deviene motivo de piedad que encierra la fe en la inauguración de la posibilidad de liberación de toda mancha humana previa, pensada ahora como pecado.

Ahora bien, para sopesar en qué sentido semejante reflexión puede vincularse justificadamente tanto con la obra como con la perspectiva tardía de Miguel Ángel no ha de perderse de vista que, como se vio en la primera parte de esta tesis, lo más probable es que este autor haya estado al tanto de las sesiones del Concilio de Trento, conforme ellas iban teniendo lugar, y que para el tiempo en que comienza la *Piedad de Florencia*, la relativa al pecado original había se llevado a cabo ya. De cualquier modo, la que se refiere a la *Justificación* retoma el tema vinculándolo con el primer fragmento de San Juan en que aparece Nicodemo. Y el hecho de que ello, antes que la *Poética* o la *Retórica*, sea la base de la obra, hace pertinente la consideración simultánea de nociones teológicas básicas, como la de pecado, con planteamientos específicos de esas obras aristotélicas, como el referido sobre la mancha (*miarós*).

Por último, en cuanto al apoyo en lo visual para inducir la experiencia de *éleos*, se vio que en la *Retórica*, el planteamiento se cifra básicamente en los gestos (*sjéma*) aptos para reafirmar la dignidad. Cabe por ello recordar que, frente a la opinión de que la tragedia es “para los ineptos”,⁴⁵⁷ Aristóteles defiende la gestualidad, aunque da a entender que precisamente la moderación en su empleo es lo que ha de procurarse. Así, aunque Buonarroti había ya concebido y logrado medios para esto último en la *Piedad Vaticana*; y aunque con respecto a ella *la florentina* implica un viraje en múltiples sentido, como se ha ido explicando, en esta piedad más tardía no se renuncia -para usar otros sentidos del término *sjéma* (que se señalan con cursivas)-, a *cinzelar* a los que *sostienen* el cadáver en *posturas y actitudes de apariencia contenida*, o *grave*.

⁴⁵⁷ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, op. cit., libro XXVI.

De todos modos, la enunciación de la idea de que la poesía que se vale de recursos gestuales, como la tragedia, resulta la más adecuada para la gente poco educada (*phauloús*), merece aquí atención por varias razones. Ante todo porque, como se desarrolló en la primera parte de la tesis, un planteamiento análogo jugó un papel crucial en la sesión tridentina dedicada a las imágenes sacras. También porque igualmente se consideró que en el acta de esa sesión alcanza a identificarse una alusión a la *Poética*, y esa consideración fue sustentada ulteriormente mostrando que efectivamente algunos de los participantes en ese evento ecuménico contaban ya con el conocimiento de esa obra. Pero, sobre todo, porque se ha sostenido que la *Piedad de Florencia* corresponde por adelantado con el planteamiento esencial de la sesión ecuménica recién mencionada.

El párrafo conciliar en el que se identifica un planteamiento análogo a la alusión aristotélica a los faltos de instrucción como destinatarios del drama (citado en la primera parte de esta tesis), es aquél en que se encomienda a los obispos educar al grueso de la gente mediante los *relatos* o historias de nuestra redención con ayuda de las pinturas y otras copias o representaciones. Y han de observarse en seguida otras correspondencias, entre esa misma sesión tridentina y la *Poética*, referentes por igual a los recursos visuales. Mas lo que importa, para cerrar la formulación en pie, es que la asunción de que Buonarroti asimiló e incorporó elementos de la *Poética* a su *Piedad florentina* es una eslabón del argumento que hace más comprensible cómo pudo darse esa pre adecuación.

Los otros elementos de la *Poética*, que así mismo se ven reafirmados en el concilio en cuestión y que se refieren a los recursos visuales, provienen de un mismo párrafo, del libro diecisiete. Se formulan entrelazados en la recomendación de presentar el relato (*múthous*) “ante los ojos lo más vivamente posible”, con ayuda de los gestos o

actitudes (*sjematon*), porque estos “son muy persuasivos” y excitan las pasiones del espectador.⁴⁵⁸ Es preciso entonces notar también cómo aparecen indirectamente aludidos en la mencionada sesión ecuménica. Como puede confirmarse confrontando lo siguiente con la cita textual de ese párrafo que se integró en el primer apartado de esta tesis (I.1), ahí se asienta que el poner a los ojos de los fieles ejemplos de santidad mediante imágenes sagradas sirve para inducir su imitación porque excita la devoción y la piedad. Así, en breve, la idea de que los gestos mueven a experimentar aquello que imitan con mayor viveza entre más evidentes son a la vista, se encuentra en ambas fuentes.

La gestualidad específica de la *Piedad florentina*, que se ha tratado en diferentes partes de la tesis, incorpora ese planteamiento, como también se ha insistido. Es innecesario entonces precisar cómo de nuevo. Baste recordar lo esencial, para concluir. Esto es que lo hace justamente esculpiendo el motivo de la piedad – María con el cadáver de Jesús en el seno- “ante los ojos” de Nicodemo, y a Nicodemo en actitud piadosa, de suerte que esta breve puesta en abismo procura modelar nuestra recepción emocional de la obra como testigos de la escena desde una perspectiva aún más amplia.

Para terminar con el tema del apoyo en los elementos visuales, y con este apartado final de la tesis, solamente queda por recordar la contraparte o el límite de la postura aristotélica ante los recursos visuales; es decir, el planteamiento de que a pesar de la efectividad de tales recursos ellos son en última instancia prescindibles para la obra trágica, en contraste con la esencialidad del argumento. La relación que entre ello y esta obra tardía de Buonarroti cabe establecer, se centra en dos cuestiones.

La primera cuestión es que en este periodo, como se explicó con cierta amplitud, él manifiesta en su poesía un desaliento profundo por su vocación artística y por las artes plásticas en general. La contradicción aparente entre lo anterior y la persistencia de

⁴⁵⁸ *Ibidem*, libro XVII.

la labor creativa de este artista se ha tratado ya también,⁴⁵⁹ y no es preciso re abordarla aquí. Mas como justamente se consideró en última instancia resuelta o superada a través de la orientación de la obra hacia la acción piadosa, al exponer la segunda cuestión habrá de contemplarse nuevamente hasta qué punto se trata de un pesar zanjado.

Esta segunda cuestión, más compleja, descansa en la premisa básica de la tesis, en la que por lo mismo se ha insistido continuamente y se insistirá por última vez: que la *Piedad florentina* es una interpretación plástica o una alusión visual al diálogo evangélico entre Nicodemo y Jesús. Y la forma en que este punto de partida y de culminación se entrelaza con la mencionada reserva de Buonarroti y Aristóteles ante los recursos visuales, es que el tema del morir y resurgir como trasfondo de ese diálogo, implica precisamente la trascendencia de mundo tangible o material (terrestre) como condición de acceso a un reino suprasensible. Pues, conforme a los siguientes fragmentos ya citados, ese reino es invisible desde los parámetros del mundo tangible (“este mundo”) y del observador falto de fe:

“[...] el que no nace de nuevo no puede *ver* el reino de Dios.”⁴⁶⁰

Y:

“[...] somos testigos de lo que hemos visto; pero no creéis lo que os decimos.”⁴⁶¹

Sin embargo ha de apreciarse que no es ese el parámetro en que Buonarroti sitúa su *Piedad florentina*. Al final del apartado del *Evangelio de Juan* dedicado a la relación entre Jesús y Nicodemo, Juan el Bautista aparece reformulando el planteamiento anterior, mas precisamente desde la perspectiva del testigo. Tras dar hacerle dar a entender a sus seguidores que Jesús es “el que viene del cielo”, el evangelista le hace “repetir” que:

“[...] el que viene del cielo está sobre todos y habla de lo que ha visto y oído. Sin embargo, nadie cree lo que él dice.”⁴⁶²

⁴⁵⁹ Vid. *supra*, apartado 1.2.

⁴⁶⁰ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,3.

⁴⁶¹ *Ibidem*, Juan 3,11 y 12.

Mas con lo que agregado en seguida: “pero el que lo cree, confirma con ello que Dios dice la verdad”. La tercera parte de este Evangelio es cerrada, afirmando de manera universal que el hecho de que haya quien de testimonio a otros de la proveniencia divina de Jesús, basta para confirmar la verdad de la enseñanza. Y esto no implica solamente que el testimonio de Juan el Bautista, recreado por el evangelista, y el evangelista mismo, a través de su texto, tienen tal efecto confirmador, sino que igualmente la afirmación de la creencia en ello por parte de cualquier otro produce el mismo resultado.

Volviendo pues a la *Piedad de Florencia*, y a la función de Nicodemo en particular como testigo, resulta que en la mirada de este personaje reside esta virtud confirmadora. Es, según esto, una mirada que “significa” (*signare*) la verdad de lo que ve; pero también una mirada ante la que se ha hecho y se sigue haciendo visible lo invisible. Siendo además la mirada de Buonarroti, en tanto se supone que asume el papel de Nicodemo, pero también en tanto que él produce materialmente una obra que hace visible la enseñanza evangélica, se puede concluir que la reserva tardía de este escultor ante la plástica encuentra una salida más en esta obra. El autor que en su tiempo fue apodado divino y que desde entonces ha sido considerado paradigma del genio, escoge para sí una identidad distinta a la de creador o artista, se asume más bien como espectador que no se limita a mirar sino que pasa a dar cuenta de ello a otros.

Así, en esta obra se intersecan y anudan finalmente la concepción aristotélica de *pathos* y *éleos* y la concepción evangélica de la fe. Aquellos, *pathos* y *éleos* en especial, vienen a ser modalidades de acción que al ser contempladas hacen surgir el mismo efecto en el espectador. Esta, la fe; se reconoce como una capacidad de ampliar la visión

⁴⁶² *Ibidem*, Juan, 3,31 y 32. La versión latina: “[...] qui de caelo venit supra omnes et quod vidit et audivit hoc testatur et testimonium eius nemo accipit.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3,33

propia y, al mismo tiempo, de propagarse como testimonio abriendo a otros la posibilidad de devenir espectadores.⁴⁶³

⁴⁶³ “Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos.” *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit*, sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. La versión latina: “Illud vero diligenter doceant epicopi, per historias mysretiorum nostrae redemptionis, picturis, vel alijs simi litudinibus expressas, erudiri, et confirmari populum in articulis fidei comemorandis, et afsidue recolendis.” Pedro de Robles y Francisco de Cormellas (eds.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici, [et] generalis concilij Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pont. Max.*, sesión XXV: De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanstorum, et de sacris imaginibus, p. 258 y p. 259.

III.5 La *Piedad florentina* a la luz de los conceptos de *pathos* y *éleos* en la *Poética*.

En el presente capítulo se procederá a observar en qué sentido pueden considerarse presentes en la *Piedad florentina* los aspectos específicos de los conceptos de *pathos* y *éleos* identificados en la *Poética*. Para ello, seguirá siendo útil tener presentes, como punto de referencia y de contraste, los rasgos tradicionales del motivo icónico de la piedad, al igual que mantener el orden que en la exposición se ha usado en los apartados anteriores.

Comenzando pues con la noción de *pathos*, se argumentó que conforme a su definición en este texto aristotélico implica simultáneamente una acción y un padecimiento. Este sentido dual no concuerda con la imagen tradicional de la piedad, con la que corresponde en general la *Piedad Vaticana* (imágenes 20 y 31), porque en ella tiende a acentuarse la falta de vitalidad en el cuerpo de Jesús, por una parte, y la inactividad de su madre, por otra. Ese acento resulta más evidente si se compara ese motivo con los del Cristo de piedad y la lamentación. Pues, en contraste, en el primero de estos motivos el personaje masculino aparece simbólicamente revitalizado a través de la postura erguida o de la sangre que aparenta seguir emanando de las llagas (imágenes 25 y 26). Y en el otro, el personaje femenino llora al tiempo que se arrodilla y abraza el cadáver (imágenes 12 y 35). En la *Piedad de Florencia*, en cambio, este sentido dual podría considerarse reflejado en la medida en que el cuerpo de Cristo no sólo presenta también una postura vertical asociada a la resurrección, mientras María se esfuerza en sostenerlo en esa verticalidad, sino que participan activamente dos personajes más –Magdalena y Nicodemo– (imagen 1). Su actividad, por lo demás, sigue el patrón de actividad esforzada de otros motivos icónicos de la pasión: los de la deposición y el entierro (imágenes 33 y 15). Mas sobre todo puede reconocerse una

compleja simultaneidad de actividad y pasividad cual la de esta noción de *pathos* en lo que se ha interpretado como un movimiento simultáneo de retorno al seno materno y renacimiento de él, por parte de Jesús, y como un parto, por parte de su madre.

Este carácter dual del *pathos* guarda estrecha relación con otro aspecto del mismo concepto mencionado por Aristóteles, cuya presencia en la noción de *éleos* en particular se subrayó. Me refiero al planteamiento de que, en general, el expresar cierto *pathos*, causa el mismo efecto en quien presencia esa manifestación y, en especial, expresar *éleos* produce justamente *éleos*. En la *Piedad florentina* esta transitividad parece incorporarse deliberadamente, mientras que en la forma básica de ese tema ella está ausente con todo y que la contemplación del mismo pueda generar ese estado en el espectador. Y es que, como se comentó ya, la inclusión de Nicodemo como testigo y partícipe de la piedad incorpora en la pieza justamente al contemplador que se apiada al testificar la piedad.

Esto entra ya en el tema de las causas de *éleos*, que se abordará de nuevo a continuación, pues fue al precisar el tipo de dolor que causa este *pathos* que se identificó el carácter transitivo mencionado. Ese dolor se caracterizó fundamentalmente como devastador (*phthartiké*) y terrible (*deiná*), ubicando su alcance al interior del ámbito familiar, y, en relación con la dualidad mencionada, se observó también que el personaje trágico que lo desencadena acaba por experimentarlo.

Ahora bien, retomando la caracterización del dolor asociado específicamente con la piedad o la compasión (*éleos*), se vio que la representación del motivo plástico original llamado justamente “la piedad” varió a partir de su prototipo bizantino (imagen 34), de una acentuación del dramatismo típico del gótico (imágenes 20 y 41) hasta su máxima contención en la *Piedad del Vaticano*. Y como justamente en esta última escultura la exacerbación que implican esos rasgos (devastador y terrible) parece haber

sido invertida o transmutada en el plano expresivo hacia la minimización, en su caso resultaría impertinente una asociación de la obra con el concepto aristotélico en cuestión.

Mas esto concuerda precisamente con la propuesta central de esta tesis, a saber, que Buonarroti sólo pudo tener como referencia esos conceptos al representar el tema a partir del tiempo en que realizó la *Piedad florentina*. De modo que, el hecho de que en las representaciones de estilo gótico del motivo, la expresión del dolor se subraye a través de posturas o gestos, como la rigidez del cadáver o el tocarse cara, (imagen 41), se explica por una vía distinta del o al aristotelismo.⁴⁶⁴ Así se hace comprensible que en esta obra tardía el autor se interese por expresar de cierto modo los rasgos del *pathos* que antes logró evitar de forma excelsa. En ella resurge la extrema expresividad que corresponde a lo terrible o lo funesto y a lo devastador, aunque con recursos diferentes que los propios del gótico, como el devastado áspero del mármol.

Por su parte, en cuanto al vasto alcance del dolor propio de la piedad o compasión (*éleos*) y a su manifestación preferente en las relaciones intrafamiliares, se explicó antes que, al margen de la representación plástica de la pasión de Jesús y la de María en general, es el trasfondo teológico lo que determina esta cuestión. Y es sólo a partir de este trasfondo, y no de elementos visuales específicos, que puede ubicarse el motivo de la piedad como la siguiente escena intrafamiliar: no sólo el hijo vuelve a los brazos de la madre por muerte relativamente prematura (conforme se preconiza en el diálogo entre Nicodemo y su maestro recreado por san Juan), sino que el hijo muere por disposición paterna.

Mas, a partir de este trasfondo (que podría caracterizarse como alma y principio de la representación parafraseando la definición que en la *Poética* se ofrece del

⁴⁶⁴ Al respecto se aludió antes a Nicolás Metafraste; la relación entre este autor y el aristotelismo bizantino queda por precisar en el desarrollo ulterior de esta línea de investigación.

argumento trágico), pueden sopesarse los rasgos exclusivos de la *Piedad de Florencia* que, por medios estrictamente plásticos, sugieren y subrayan los vínculos patéticos entre Jesús y sus padres.

Por un lado, en relación con la madre, la unión entre su cuerpo y el del hijo acentúa su relación carnal a través de dos zonas corpóreas. La principal, según la interpretación que esta tesis propone y que se ha desarrollado, es el seno, puesto que el hijo aparece renaciendo nuevamente. Y es que esto implica un momento de transición en que su cuerpo aún está físicamente y orgánicamente unido al de su progenitora. La falta de nitidez en la frontera entre otras aéreas corpóreas, por una especie de inacabado en el cincelado, viene a reforzar esa compenetración. Así que la otra zona a destacar es la de las cabezas de esta pareja (imagen 13), puesto que se ven ligeramente fundidas. Conviene entonces tener nuevamente presente que, a propósito de la connotación de devastador atribuida al dolor del *pathos* que aquí interesa (*éleos*), se habló de su retracción al momento del parto natural como lapso de un hacer y padecer de la madre que empuja literalmente al hijo a pasar por un proceso análogo. Y es que en la piedad de Buonarroti en que se centra este texto, el dolor de la procreación, de la agonía y del luto se compenetrán igualmente de modo ejemplar. Podría incluso estarse evocando indirectamente la condena de Eva.

Por otro lado, en relación con el padre como origen cabe tener en cuenta su representación por parte Buonarroti en la *Capilla Sixtina*, pese a que este fresco la criatura es Adán (imagen 45), y en ese sentido la humanidad en general, y no exclusivamente Jesús. Y es que, pese a que ahí se le otorga una forma visible, su naturaleza trascendente se simboliza en la distancia sutil entre su mano y la de Adán como metáfora icónica de su intangibilidad. Mas su paternidad en relación a Jesús específicamente se ve mediada normalmente en las representaciones visuales por la

última instancia de la trinidad, el espíritu. Esto es propio, por lo mismo, del motivo icónico de la trinidad (imagen 46), pero no es exclusivo de él. En las ilustraciones tradicionales de la vida de Jesús, por ejemplo, es también típico de la anunciación (imagen 47). Sin embargo, en tanto instancia mediadora, el espíritu, referido verbal o visualmente como origen implica la proveniencia de Dios.

Es preciso recordar entonces, para continuar con el argumento, que en el diálogo evangélico entre Jesús y Nicodemo esta proveniencia es aludida insistentemente. El diálogo de hecho inicia con esta alusión, y es Nicodemo quien la articula al llegar a donde está Jesús manifestándole su reconocimiento. Le dice: “sabemos que has venido de parte de Dios.”⁴⁶⁵ Mas Jesús mismo confirma discretamente esa proveniencia a través de dos sentencias que emite separadamente. Por un lado le contesta en seguida: “Te aseguro que el que no nace *de nuevo* no puede ver el reino de Dios.”⁴⁶⁶ Por otro, más adelante, precisa:

“Te aseguro que nosotros hablamos de lo que sabemos y somos testigos de lo que hemos visto; pero no creéis lo que os decimos. Si no me creéis cuando os hablo de las cosas de este mundo, ¿cómo vais a creerme si os hablo de las cosas del cielo?”⁴⁶⁷

Y es que así Jesús revela que él mismo “ha visto”, refiriéndose justamente al “reino divino”, y por tanto a su proveniencia “de lo alto”.

⁴⁶⁵ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,3. Respectivamente en las versiones toscana y latina que se señalan, el fragmento dice: “noi sappiamo che tu venuto maestro da Dio.” *La biblia in lingua toscana*, *op. cit.*, Gionvanni 3, A, p. 50; y “scimus quia a Deo magister venisti.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3, 2.

⁴⁶⁶ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,3. Las versiones toscana y latina versan: “Inuerita inuerita ti dico. Se alcuno non sia nato disopra, non puo vederi il regno di Dio.” *La biblia in lingua toscana*, *op. cit.*, Gionvanni 3, A, p. 50; y “Amen Amen dico tibi nisi quis fuerit natus Denuo Regnum Dei non potest videre.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3, 3.

⁴⁶⁷ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,11 y 12. Las versiones toscana y latina versan: “Inuerita, inuerita ti dico, quiello che noi sappiamo, parliamo. Et quello chenoì habbiamo vedutto, testimoniamo, et non pigliare la nostra testimonianza. Se io dissi cose terrene, et non credete, come crederete se, io vi dirò cose celesti.” *La biblia in lingua toscana*, *op. cit.*, Gionvanni 3, A, p. 50; y “Amen amen dico tibi quia quod scimus loquimur et quod vidimus testamur et testimonium nostrum accipitis. Se io dissi cose terrene, et non credete, come crederete se, io vi dirò cose celesti nostrum testimonium accipitis non. Si terrena dixi vobis et creditis non quomodo si dixero vobis caelestia credetis.” *Vulgata Stuttgartensia*, *op. cit.*, Ioannes, 3,11 y 12.

Esta confirmación se pierde en la traducción del texto al latín, porque el adverbio griego *anóthen*, que significa justamente “de lo alto” y también “descenso”, al mismo tiempo que “de nuevo,”⁴⁶⁸ pasa a ser simplemente de *denuo*.⁴⁶⁹ No obstante en la traducción de Brucioli el término aparece como *disopra* y con ello se rescata parte del sentido de descenso importante para esta escultura, como hay que explicar.

Este descenso implica, conforme al sentido usual de término griego mencionado, el paso o ingreso de un plano a otro. Esto es, concretamente, implica bajada del cielo, del aire (*pneuma*, que se traduce también como espíritu) o “el espacio”, a la tierra; como también bajada de la tierra a lo subterráneo o al infierno.⁴⁷⁰ Y esto conlleva el trasfondo de la escultura en la medida que corresponde precisa y simultáneamente a la procedencia divina de Jesús y a su alojamiento en el seno materno al mismo tiempo que a la muerte. Y aunque este otro aspecto más sutil del término escapa también a la traducción al toscano es a partir de una alusión más en el mismo diálogo a la proveniencia de lo alto, que Buonarroti asimila y representa esa significación, pues en ella Jesús le habla además veladamente a Nicodemo sobre su muerte en la cruz y su resurrección. Esta alusión es la siguiente:

“Nadie ha subido al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre. Y así como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así también el Hijo del hombre ha de ser levantado, para que todo el que cree en él tenga vida eterna.”⁴⁷¹

A partir de ello puede decirse que en la *Piedad florentina* Jesús aparece al mismo tiempo actuando, pese que en principio se supone que está muerto, y que su actuación es doblemente patética porque se encuentra “descendiendo de nuevo y desde

⁴⁶⁸ Rufo Mendizabal (dir.), *op. cit.*, p. 62.

⁴⁶⁹ *Parallel Greek New Testament, op. cit.*, Ioannes 3.3.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁷¹ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,13 y 14. En la versión toscana el fragmento es: “Se io vi disce so di cielo, il figliuolo de l’huomo, il quale è in celo. Et come Mose esaltò il serpente nel diserto, cosi bisogna esser esaltato il figliuolo de l’huomo.” *La biblia in lingua toscana, op. cit.*, Gionvanni 3, B, p. 50. Y en la latina es: “nemo nisi ascendit dans caelum qui descendit de calo filius hominis. Qui est a calo serpentem et Moïse sicut in deserto exaltavit ita exaltari hominis oportet filium omnis qui credit pereat non ipso sed vitam aeternam habeat.” *Vulgata Stuttgartensia, op. cit.*, Ioannes, 3,13 y 14.

lo alto” tanto en el regazo de su madre como en la muerte, para retornar en seguida a lo alto.

Así, aunque plásticamente todo ello se aloje en rasgos aparentemente simples - como la sustitución de la horizontalidad tradicional y de la rigidez gótica del cuerpo de Jesús por una postura vertical y una tensión sutil de la musculatura de sus brazos, dentro de su apariencia pesada (grave)-, el trasfondo resulta sumamente complejo. Pero esta complejidad es acorde al punto de partida de esta tesis: “que Miguel Ángel reflexionó profunda y cuidadosamente sobre el citado pasaje bíblico alrededor del tiempo en que ideó y talló esta *Piedad*”.⁴⁷² Y concuerda también con la agudeza teológica que según Condivi sus contemporáneos le reconocían a este artista.⁴⁷³

Mas volviendo a la obra para dar un paso más en la interpretación, importa tomar en cuenta que, en su variación del tema tradicional de la piedad, como se comentó antes, esta postura descendente corresponde también al motivo de la deposición de la cruz (imágenes 13, 14 y 33). La correspondencia de la obra con este motivo, no obstante, es solo parcial, porque justamente está ausente la cruz, como ocurre también en el dibujo que Buonarroti representa justamente la deposición (imagen 19). De cualquier modo, que el movimiento descendente del cuerpo se asocie al motivo de la deposición no obsta para considerarlo simultáneamente como una alusión a la proveniencia del padre. Por el contrario, concuerda con el otro sentido del descenso implícito en el término *anóthen*, es decir justamente con la sinonimia de las nociones muerte y deceso, con la caracterización del dolor específico de *éleos* como funesto. E, incluso, podría contener una alusión indirecta a la equiparación entre Cristo y Adán, como hombre por quienes la muerte y la superación de la muerte determinan al hombre en general.

⁴⁷² *Vid. supra*, I.1.

⁴⁷³ *Vid. supra*, III.3.

Gracias al sentido de descenso en el que se ha insistido, la *Piedad florentina* se relaciona aún con otros dos motivos icónicos asociados a la pasión de Jesús, de suerte que bien cabe considerarla como una intercesión de múltiples iconos de ese relato. Estos otros iconos son el descenso al infierno y la resurrección (imágenes 32 y 36). Mas el desarrollo de los mismos en relación con esta obra de Miguel Ángel se asienta aquí solo a nivel de mención, en la medida en que se advirtió ya⁴⁷⁴ que el tema será motivo de una investigación ulterior, a raíz de que un evangelio atribuido precisamente a Nicodemo trata esta temática. Tan sólo cabe aclarar que, como puede apreciarse directamente en las imágenes indicadas, los temas del descenso al infierno o *katábasis* y la resurrección o *anábasis*, la resurrección aludida no es únicamente la de Jesús tras su propia muerte, sino la de los muertos en general.

Cerremos pues el tema del dolor asociado al deceso acaecido por causa de un familiar, sugiriendo su compenetración con la concepción de la muerte de Jesús como sacrificio y recordando que la relación de este tema con la *Piedad florentina* ha sido abordado por Timothy Verdon de un modo que ha de reconocerse como inspirador para la presente tesis. El siguiente tema a vincular con la *Piedad florentina* es el de los rasgos del sujeto inclinado o predispuesto a experimentar lo que se entiende por *éleos* en la *Poética*. Entre esos rasgos, se considerarán fundamentalmente los que se asociaron al carácter del coro: cierta debilidad y cierta amplitud de conocimiento.

Se explicó que esta instancia colectiva los presenta en la medida en que, por un lado, la integran más bien mujeres y ancianos, y en que, por otro -sea por su supuesta edad o por alguna otra razón- el grado de conocimiento de tales integrantes es presentado como más abarcador que el de los protagonistas en particular y el del resto de los personajes individuales. Ahora bien, aunque no puede decirse que en la *Piedad*

⁴⁷⁴ Vid. *supra*, introducción.

florentina aparezca propiamente un coro, pueden observarse algunos aspectos en que los rasgos del cortejo fúnebre de esta obra corresponden con los de un coro trágico.

En primer lugar esta obra se caracteriza por la ampliación del número de personajes que aparecen en torno al cadáver, por contraste con la estricta limitación a uno por parte de la representación tradicional del tema. Y aunque es preciso reconocer que esta diversidad proviene de los iconos de la lamentación, el descenso de la cruz o el entierro (imágenes 12 a 15 y 33 a 37), importa también destacar que en los cortejos que aparecen en estos otros motivos plásticos no hay sólo personajes femeninos o ancianos, puesto que la presencia de Juan es una constante. Así, que el sexo y la edad de los personajes que rodean a Jesús en la *Piedad de Florencia* es uno de los aspectos que permite su asociación con un coro.

Otro aspecto reside en el movimiento. Por principio es mínimo, comparado con el peso que física y anímicamente se supone que soportan los deudos; en segundo lugar es contenido, por comparación con la gestualidad acentuada con que tradicionalmente se les había representado; en tercer lugar, es coordinado o al unísono, podría decirse, puesto que las dos Marías y Nicodemo aparecen sosteniendo el cuerpo, aunque la postura de Virgen sugiera a la vez la idea de parto, como se ha propuesto. Y, por último, es un movimiento que, como resultado de estos tres aspectos presenta una apariencia digna, grave dentro de su patetismo.

Amerita también atención, en este enfoque de los deudos de Jesús propios de la *Piedad de Florencia* a partir de algunos rasgos del coro trágico, su derivación del motivo de la lamentación en particular, por la implicación del uso de la voz para expresar el sentimiento representado. Y cabe llamar a este *éleos*, y no sólo piedad, en la medida en que justamente la *elegía* es un canto que conlleva pesar y se encuentra esencialmente ligado el género trágico. Obsérvese pues que, dada la naturaleza silente

de la plástica, en el motivo plástico tradicional esa sonoridad implícita se traduce en gestos de llanto o desesperación. Por ejemplo, en el tratamiento del tema por parte de Giotto, se aprecia un personaje femenino con las manos muy cerca de la boca (imagen 12). Del lamento como queja, él ha pasado a atraer la atención hacia el instrumento de su emisión, la zona de la garganta.

En la piedad que aquí interesa, la contención del movimiento y del gesto apaga aún más la sonoridad, mediante la forma de representar los labios de los deudos (imagen 18). Esto es, en el caso de Nicodemo y Magdalena, ellos no sólo se ven cerrados, sino tensos o apretados. En el rostro de aquél, como expresión atenuada del esfuerzo físico realizado; en el de ella, como expresión análogamente sosegada de desconsuelo o desolación. Y en el caso de María, por su parte, donde los labios aparecen apenas esbozados como un abultamiento indiferenciado, puede decirse incluso que el efecto silente se exagera, porque en lugar de estar ellos sólo cerrados, están más bien fusionados. Así, el silencio que resulta de esta variedad de expresiones que no es menos expresivo que el lamento original: el llanto; es el silencio último, el fúnebre. Diríase así Miguel Ángel va más allá del símbolo pictórico del lamento o el desgarramiento al hacer tangible a la mirada y en las miradas de Nicodemo y las dos Marías el espesor o la dureza de un silencio pétreo único.

Cabe por reconocer, otro lado, que en la extensión del cortejo recién explicada, y en la libertad que se arroga de variar el motivo de la piedad, este artista florentino abre una brecha que parece seguir muy pronto Tiziano (imagen 6). Aunque también pronto, por las restricciones tridentinas y la propia trayectoria de Tiziano, esa veta se ve obstruida. De cualquier modo, por contraste, este último pintor introduce en su forma de abordar el tema un personaje masculino muy joven, quizá un niño, y confiere tal movimiento y gestualidad a uno de los personajes del cortejo, Magdalena, que se diría

que grita. Y la atención es desviada así hacia ella al punto que pasa a ser la protagonista. Mas es gracias a este contraste que aquí puede apreciarse mejor el paralelismo propuesto entre determinados rasgos de los deudos de Jesús propios de la *Piedad de Florencia* y del coro trágico en general.

Mas si lo que se propone aquí que ese paralelo entre ambas instancias sólo es parcial, importa también la identificación de límites en la analogía. El límite principal, de acuerdo al desarrollo de esta tesis, gira en torno al tema del conocimiento, pues como se explicó está implícito el supuesto de que por su perspectiva externa, el saber de los integrantes del coro rebasa la visión parcial de los protagonistas en particular y del resto de los personajes individuales. Se aludió antes a la Virgen y a Nicodemo como sujetos de amplio saber, y habría que precisar lo correspondiente a Magdalena, si la limitación mencionada proviniera de las instancias que se vinculan con el coro. Pero la limitación reside más bien en la caracterización de Jesús como maestro o guía con respecto a Nicodemo en particular, según el diálogo referido que San Juan recrea. Y es que ella implica que el saber de los deudos deriva del saber del personaje protagónico, en lugar de superponerse a él.

No es éste, por supuesto el único aspecto por el que el carácter general de Jesucristo como protagonista de los relatos de su pasión se aleja del carácter general del personaje trágico que se presenta en la *Poética*. Y conviene aludir a algunos más. Pero esto se hará ya dentro del último tema cuya relación con la *Piedad florentina* queda por apreciar, según el orden previsto. Este es de los aspectos de la *Poética* que se asociaron con los recursos retóricos destinados a suscitar *éleos*. Y para comenzar a tratarlo se recordará que esos recursos son básicamente tres: el auto presentarse como sujeto afectado por ese *pathos*, el enfatizar la dignidad de los sujetos por los que se procura que se sienta tal afecto, y el servirse de apoyos visuales.

El primero de ellos se vinculó con la *Poética* mediante el coro, nuevamente, y en segunda instancia, mediante el poeta. Se vinculó primero con el coro porque, en su calidad de mediador, es él quien induce al espectador a experimentar *éleos* a través de parlamentos. Y se vinculó aparte con el poeta porque Aristóteles señala que, al asumir el papel de narrador, el poeta puede optar por presentarse, más o menos discretamente, como él mismo o como otro. En relación ahora con la *Piedad florentina*, lo que destaca -tras haber desarrollado ampliamente su interpretación como una obra en la que el artista se autorretrata como Nicodemo-, es que justamente Buonarroti pudo haber optado por presentarse así y a sí a raíz de ese fragmento de la obra aristotélica. Y ello porque si bien Nicodemo no funge como un narrador en la obra, funge como evocador y autor de las interrogantes que formula a su Maestro. Ahora bien, como en tal auto presentación resulta esencial el que precisamente Buonarroti se muestre experimentando piedad o *éleos*, se abre la posibilidad de vincular al artista plástico con el orador que busca despertar ese mismo *pathos* (bosquejado en la *Retórica*) y con los miembros del coro que se caracterizan por aparecer afectados por esa pasión. Esto último, además, añade otro rasgo a la asociación parcial recién desarrollada entre el cortejo fúnebre de la *Piedad de Florencia* y el coro trágico en general.

En cuanto al segundo recurso, relativo a la dignidad del sujeto hacia el que se procura suscitar la experiencia de *éleos*, se expuso poco antes que existe una disparidad entre los planteamientos de la *Retórica* y la *Poética*. Consiste, se dijo, en que mientras la primera recomienda exaltar su virtud para lograr tal fin, la segunda advierte que la virtud de un personaje trágico no ha de presentarse como extrema, sino apenas como superior al promedio normal. A la luz de ello y retomando la advertencia previa sobre la distancia entre Jesús como protagonista de diversos relatos de su pasión y los rasgos generales del personaje trágico a decir de Aristóteles, ha de verse que, por el contrario,

una asociación en este punto con la *Retórica* no sólo resulta más pertinente sino que permite resolver la cuestión.

Mas esta asociación ecléctica (a veces alterna, a veces conjunta, mas siempre acotada) entre la *Piedad de Florencia* y la noción aristotélica de *éleos*, según se formula en cada una de las obras que se han analizado, requiere aún sustento. Para este fin sirve notar que un eclecticismo análogo en la incorporación de los diversos motivos icónicos de la pasión (a veces alterna, a veces conjunta, mas siempre acotada) se identificó en esta obra. Y desde una perspectiva más amplia cabe también reconocer semejante alternancia autónoma en el tratamiento del tema de la piedad por parte del autor, tomado como parámetro simplemente el contraste entre la *Piedad Vaticana* y la *florentina*. De cualquier modo, la combinación inusitada de estilos preexistentes forma parte de la interpretación general del Miguel Ángel como genio.

Volviendo pues al perfil de los destinatarios del sentimiento de *éleos*, y dado que acaba de destacarse en qué sentido contrastan la *Poética* y la *Retórica* al respecto, importa precisar también aquello en lo que por el contrario concuerdan. Y es la insistencia en que el sufrimiento que padece quien es digno de *éleos* es inmerecido. Ahora bien, la asociación de este tema con la *Piedad florentina* es de lo más complejo, pese a que en principio y en general en los relatos de la pasión de Jesús se le presenta como la víctima sacrificial por antonomasia y, en ese sentido, como sujeto en que confluyen el padecimiento más grave y la exposición más inmerecida a la tortura. La complejidad se aloja, sobre todo, en torno a conceptos como los de culpa, pecado y falta o yerro (*amartía*). No es posible ni forma parte de lo previsto en esta tesis tratarla atentamente, pues como se ha podido ver la vinculación entre la escultura y los conceptos aristotélicos que aquí interesan se establece reconociendo límites en la correlación. De cualquier modo interesa, al menos, reconsiderar un término próximo a

los apenas enlistados que Aristóteles emplea para calificar la experiencia que deriva de contemplar el sufrimiento extremo de una víctima así: el de *miarós*.

Este filósofo dice, como se vio, que la contemplación del sufrimiento extremo de un personaje excepcionalmente virtuoso produce una especie de perversidad que mancha, en vez de *éleos*.⁴⁷⁵ Y es que el término que usa para designar este resultado, el de *miarós* precisamente, se puede traducir como mancha lo mismo que como perversión, y alude al ámbito del crimen sanguinario suponiendo que quien lo testifica se ve involucrado. (Aunque se ve “teñido” o afectado de un modo opuesto al de la víctima, por haber estado muy cerca del asesino sin llegar a perder la vida). Lo que importa notar al respecto, para pasar al último de los recursos destinados a suscitar *éleos*, no es sólo que se trata de un punto de divergencia crucial frente a la concepción de la pasión de Jesús que se refleja en la tradición icónica en el tema de la crucifixión. Es que la condición de santos que se atribuye a algunos de los testigos de esa escena y que se representa por ejemplo mediante una aureola (imagen 32) subvierte en cierto modo el planteamiento aristotélico y, en ese sentido, la mentalidad y la sensibilidad griegas que él representa. Así, tras esta subversión, la participación de María como testigo de la crucifixión de su hijo, no sólo no puede ser ya vista como algo que la mancha. Dando un giro completo al planteamiento, deviene motivo de piedad que encierra la fe en la inauguración de la posibilidad de liberación de toda mancha humana previa, pensada ahora como pecado.

Ahora bien, para sopesar en qué sentido semejante reflexión puede vincularse justificadamente tanto con la obra como con la perspectiva tardía de Miguel Ángel no ha de perderse de vista que, como se vio en la primera parte de esta tesis, lo más probable es que este autor haya estado al tanto de las sesiones del Concilio de Trento, conforme ellas iban teniendo lugar, y que para el tiempo en que comienza la *Piedad de*

⁴⁷⁵ Vid. *supra* III. 4 b).

Florentia, la relativa al pecado original había se llevado a cabo ya. De cualquier modo, la que se refiere a la *Justificación* retoma el tema vinculándolo con el primer fragmento de San Juan en que aparece Nicodemo. Y el hecho de que ello, antes que la *Poética* o la *Retórica*, sea la base de la obra, hace pertinente la consideración simultánea de nociones teológicas básicas, como la de pecado, con planteamientos específicos de esas obras aristotélicas, como el referido sobre la mancha (*miarós*).

Por último, en cuanto al apoyo en lo visual para inducir la experiencia de *éleos*, se vio que en la *Retórica*, el planteamiento se cifra básicamente en los gestos (*sjéma*) aptos para reafirmar la dignidad. Cabe por ello recordar que, frente a la opinión de que la tragedia es “para los ineptos”,⁴⁷⁶ Aristóteles defiende la gestualidad, aunque da a entender que precisamente la moderación en su empleo es lo que ha de procurarse. Así, aunque Buonarroti había ya concebido y logrado medios para esto último en la *Piedad Vaticana*; y aunque con respecto a ella *la florentina* implica un viraje en múltiples sentido, como se ha ido explicando, en esta piedad más tardía no se renuncia -para usar otros sentidos del término *sjéma* (que se señalan con cursivas)-, a *cincelar* a los que *sostienen* el cadáver en *posturas* y *actitudes* de *apariencia contenida*, o *grave*.

De todos modos, la enunciación de la idea de que la poesía que se vale de recursos gestuales, como la tragedia, resulta la más adecuadas para la gente poco educada (*phauloús*), merece aquí atención por varias razones. Ante todo porque, como se desarrolló en la primera parte de la tesis, un planteamiento análogo jugó un papel crucial en la sesión tridentina dedicada a las imágenes sacras. También porque igualmente se consideró que en el acta de esa sesión alcanza a identificarse una alusión a la *Poética*, y esa consideración fue sustentada posteriormente mostrando que efectivamente algunos de los participantes en ese evento ecuménico contaban ya con el conocimiento de esa obra. Pero, sobre todo, porque se ha sostenido que la *Piedad de*

⁴⁷⁶ Valentín García Yebra (tr.), *Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, libro XXVI.

Florenzia corresponde por adelantado con el planteamiento esencial de la sesión ecuménica recién mencionada.

El párrafo conciliar en el que se identifica un planteamiento análogo a la alusión aristotélica a los faltos de instrucción como destinatarios del drama (citado en la primera parte de esta tesis), es aquél en que se encomienda a los obispos educar al grueso de la gente mediante los *relatos* o historias de nuestra redención con ayuda de las pinturas y otras copias o representaciones. Y han de observarse en seguida otras correspondencias, entre esa misma sesión tridentina y la *Poética*, referentes por igual a los recursos visuales. Mas lo que importa, para cerrar la formulación en pie, es que la asunción de que Buonarroti asimiló e incorporó elementos de la *Poética* a su *Piedad florentina* es una eslabón del argumento que hace más comprensible cómo pudo darse esa preadecuación.

Los otros elementos de la *Poética*, que así mismo se ven reafirmados en el concilio en cuestión y que se refieren a los recursos visuales, provienen de un mismo párrafo, del libro diecisiete. Se formulan entrelazados en la recomendación de presentar el relato (*múthous*) “ante los ojos lo más vivamente posible”, con ayuda de los gestos o actitudes (*sjematon*), porque estos “son muy persuasivos” y excitan las pasiones del espectador.⁴⁷⁷ Es preciso entonces notar también cómo aparecen indirectamente aludidos en la mencionada sesión ecuménica. Como puede confirmarse confrontando lo siguiente con la cita textual de ese párrafo que se integró en el primer apartado de esta tesis (I.1), ahí se asienta que el poner a los ojos de los fieles ejemplos de santidad mediante imágenes sagradas sirve para inducir su imitación porque excita la devoción y la piedad. Así, en breve, la idea de que los gestos mueven a experimentar aquello que imitan con mayor viveza entre más evidentes son a la vista, se encuentra en ambas fuentes.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, libro XVII.

La gestualidad específica de la *Piedad florentina*, que se ha tratado en diferentes partes de la tesis, incorpora ese planteamiento, como también se ha insistido. Es innecesario entonces precisar cómo de nuevo. Baste recordar lo esencial, para concluir. Esto es que lo hace justamente esculpiendo el motivo de la piedad – María con el cadáver de Jesús en el seno- “ante los ojos” de Nicodemo, y a Nicodemo en actitud piadosa, de suerte que esta breve puesta en abismo procura modelar nuestra recepción emocional de la obra como testigos de la escena desde una perspectiva aún más amplia.

Para terminar con el tema del apoyo en los elementos visuales, y con este apartado final de la tesis, solamente queda por recordar la contraparte o el límite de la postura aristotélica ante los recursos visuales; es decir, el planteamiento de que a pesar de la efectividad de tales recursos ellos son en última instancia prescindibles para la obra trágica, en contraste con la esencialidad del argumento. La relación que entre ello y esta obra tardía de Buonarroti cabe establecer, se centra en dos cuestiones.

La primera cuestión es que en este periodo, como se explicó con cierta amplitud, él manifiesta en su poesía un desaliento profundo por su vocación artística y por las artes plásticas en general. La contradicción aparente entre lo anterior y la persistencia de la labor creativa de este artista se ha tratado ya también,⁴⁷⁸ y no es preciso re abordarla aquí. Mas como justamente se consideró en última instancia resuelta o superada a través de la orientación de la obra hacia la acción piadosa, al exponer la segunda cuestión habrá de contemplarse nuevamente hasta qué punto se trata de un pesar zanjado.

Esta segunda cuestión, más compleja, descansa en la premisa básica de la tesis, en la que por lo mismo se ha insistido continuamente y se insistirá por última vez: que la *Piedad florentina* es una interpretación plástica o una alusión visual al diálogo evangélico entre Nicodemo y Jesús. Y la forma en que este punto de partida y de culminación se entrelaza con la mencionada reserva de Buonarroti y Aristóteles ante los

⁴⁷⁸ Vid. *supra*, apartado 1.2.

recursos visuales, es que el tema del morir y resurgir como trasfondo de ese diálogo, implica precisamente la trascendencia de mundo tangible o material (terrestre) como condición de acceso a un reino suprasensible. Pues, conforme a los siguientes fragmentos ya citados, ese reino es invisible desde los parámetros del mundo tangible (“este mundo”) y del observador falto de fe:

“[...] el que no nace de nuevo no puede *ver* el reino de Dios.”⁴⁷⁹
Y:

“[...] somos testigos de lo que hemos visto; pero no creéis lo que os decimos.”⁴⁸⁰

Sin embargo ha de apreciarse que no es ese el parámetro en que Buonarroti sitúa su *Piedad florentina*. Al final del apartado del *Evangelio de Juan* dedicado a la relación entre Jesús y Nicodemo, Juan el Bautista aparece reformulando el planteamiento anterior, mas precisamente desde la perspectiva del testigo. Tras dar hacerle dar a entender a sus seguidores que Jesús es “el que viene del cielo”, el evangelista le hace “repetir” que:

“[...] el que viene del cielo está sobre todos y habla de lo que ha visto y oído.
Sin embargo, nadie cree lo que él dice.”⁴⁸¹

Mas con lo que agregado en seguida: “pero el que lo cree, confirma con ello que Dios dice la verdad”.⁴⁸² La tercera parte de este Evangelio es cerrada, afirmando de manera universal que el hecho de que haya quien de testimonio a otros de la proveniencia divina de Jesús, basta para confirmar la verdad de la enseñanza. Y esto no implica solamente que el testimonio de Juan el Bautista, recreado por el evangelista, y el evangelista mismo, a través de su texto, tienen tal efecto confirmador, sino que igualmente la

⁴⁷⁹ *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,3. En versión de Brucioli: “Quello che piglia la sua testimonianza, questo sigllia, che è Iddiio verace” *La biblia in lingua toscana, op. cit.*, Gionvanni 3, N, p. 51. En la versión latina: “qui accipit eius testimonium signavit quia Deus verax est”. *Vulgata Stuttgartensia, op. cit.*, Ioannes, 3,33.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, Juan 3,11 y 12.

⁴⁸¹ *Ibidem*, Juan, 3,31 y 32. En versión de Brucioli: “Quello che venne di cielo, é sopra tutti, et testifica quello che vidde et udi, et nessuno piglia la sua testimonianza.” *La biblia in lingua toscana, op. cit.*, Gionvanni 3, N; p. 51. En la versión latina: “[...] qui de caelo venit supra omnes et quod vidit et audivit hoc testatur et testimonium eius nemo accipit.” *Vulgata Stuttgartensia, op. cit.*, Ioannes, 3,31.32.

⁴⁸² *Biblia en español literario*, versión Reina Valera, *op. cit.*, Juan 3,33.

afirmación de la creencia en ello por parte de cualquier otro produce el mismo resultado.

Volviendo pues a la *Piedad de Florencia*, y a la función de Nicodemo en particular como testigo, resulta que en la mirada de este personaje reside esta virtud confirmadora. Es, según esto, una mirada que “significa” (*signare*) la verdad de lo que ve; pero también una mirada ante la que se ha hecho y se sigue haciendo visible lo invisible. Siendo además la mirada de Buonarroti, en tanto se supone que asume el papel de Nicodemo, pero también en tanto que él produce materialmente una obra que hace visible la enseñanza evangélica, se puede concluir que la reserva tardía de este escultor ante la plástica encuentra una salida más en esta obra. El autor que en su tiempo fue apodado divino y que desde entonces ha sido considerado paradigma del genio, escoge para sí una identidad distinta a la de creador o artista, se asume más bien como espectador que no se limita a mirar sino que pasa a dar cuenta de ello a otros.

Así, en esta obra se intersecan y anudan finalmente la concepción aristotélica de *pathos* y *éleos* y la concepción evangélica de la fe. Aquellos, *pathos* y *éleos* en especial, vienen a ser modalidades de acción que al ser contempladas hacen surgir el mismo efecto en el espectador. Esta, la fe; se reconoce como una capacidad de ampliar la visión propia y, al mismo tiempo, de propagarse como testimonio abriendo a otros la posibilidad de devenir espectadores.⁴⁸³

⁴⁸³ “Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos.” *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, op. cit.*, sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. La versión latina: “Illud vero diligenter doceant epicopi, per historias mysretiorum nostrae redemptionis, picturis, vel alijs simi litudinibus expressas, erudiri, et confirmari populum in articulis fidei comemorandis, et afsidue recolendis.” Pedro de Robles y Francisco de Cormellas (eds.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici, [et] generalis concilij Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pont. Max.*, sesión XXV: De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanctorum, et de sacris imaginibus, pp. 258 y 259.

Conclusiones

Expresándolo de la manera más sintética puede decirse que el logro fundamental de la investigación realizada consiste en haber identificado puntualmente como respaldo de la *Piedad florentina* un par de fuentes de importancia capital dentro del contexto artístico y religioso en que se desarrolló Miguel Ángel Buonarroti en su última etapa, a saber, el *Evangelio de Juan* y la *Poética* de Aristóteles. A continuación se mencionarán los aspectos más relevantes que se hallaron al precisar la relación de esta obra tardía del artista florentino con dichas fuentes. Y para proceder a ello conviene insistir antes en dos cuestiones. La primera es que el valor otorgado a cada una de esas fuentes dentro del contexto mencionado se reflejó también y de forma más o menos paralela en el debate formal más importante de la época, el llamado: “Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento”. La segunda es que de lo anterior se derivó una profunda y compleja articulación entre este evento eclesiástico y la escultura que aquí interesa. En consecuencia este último tema amerita también un espacio dentro de este apartado conclusivo.

En lo que respecta a la primera fuente identificada como respaldo de esta escultura, ésta tesis propuso que la *Piedad de Florencia* es una especie de interpretación plástica de las dos principales alusiones bíblicas a Nicodemo, ubicadas ambas en un mismo evangelio. Una de ellas, relativa al relato de la deposición de la cruz, dio pie al reconocimiento de la estrecha relación que la obra guarda con más de un motivo icónico proveniente de la tradición bizantina y, en ese sentido, a la comprensión de la misma como una escultura en la que el autor se permitió ser ecléctico. Mas este eclecticismo fue apreciado como un aspecto que, lejos de encontrarse aislado de la forma de crear de su autor, se asocia a la característica tendencia a innovar y a la libertad frente a modos de proceder previos por las que suele hablarse de Buonarroti como genio. Lo que al

respecto interesa recoger ahora como fruto del estudio completado es que la perspectiva que aquí se ofrece de Miguel Ángel -como un autor que no sólo incorporó elementos del platonismo en su creación (como es ya tradicional reconocer), sino que así mismo recurrió a nociones aristotélicas provenientes de la *Poética* en especial (como hasta ahora no ha sido reconocido)- guarda una correspondencia armónica con lo anterior.

A lo largo de la tesis, por otra parte, se hizo ver que en buena medida este eclecticismo relativo a las fuentes filosóficas como base obedeció a la acogida que la herencia bizantina encontró en el ambiente Médiceo florentino y a la influencia del Cardenal Besarión. Mas cabe recalcar ahora en particular el rol esencial que en ese sentido desempeñó Policiano como maestro de Buonarroti. El reconocimiento de la relación entre estos dos últimos como mentor y discípulo proviene de su propio momento histórico, más la tesis que ahora se concluye ayuda a ponderar mejor esa relación al hacer ver que precisamente Policiano estimuló al joven Buonarroti a valerse de una multiplicidad de modelos con base en un criterio propio al conjugarlos. Y aunque este estudio se limitó a explicar lo anterior en relación al doble fundamento filosófico de la creación de Miguel Ángel, puesto que Policiano ha sido reconocido como un autor platónico lo mismo que como un autor aristotélico, ahora puede remitirse a este primer guía teórico del artista tanto su tendencia al eclecticismo.

La otra alusión a Nicodemo por parte de San Juan que se propuso como fundamento de la *Piedad de Florencia* corresponde al diálogo recreado por el evangelista entre dicho personaje y Jesús. Esta pueda ya valorarse como especialmente significativa hasta en un sentido cuantitativo, en tanto que del total de líneas que integran la conversación mencionada (unas cuarenta), prácticamente la mitad se identificaron como evocadas de un modo u otro a través de la escultura. Mas la

importancia descubierta del vínculo entre la piedad que aquí atañe y este otro fragmento evangélico reside en especial en la radicalidad que confiere a la obra en dos sentidos.

En primer lugar, ese vínculo aporta a la obra un matiz radical en función de las referencias directas al nacimiento como punto de retorno y a la muerte como momento de pasaje que se integran en la pieza. Y también porque la idea de renacimiento, como otros conceptos sinónimos, no sólo se reconoció como una idea recalcada en diversos ámbitos y por diversos autores del periodo, sino que su presencia fue ubicada en particular en la VI sesión del Concilio, e, incluso, fue ubicada como importada por él de la misma fuente.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, puede apreciarse que sobre la obra recae semejante matiz radical porque ella representa el morir y el renacer de un modo tan llano y simultaneo que la hace sospechosa y problemática desde el punto de vista de su recepción en el entorno católico de mediados del siglo XV. Evocar por medios plásticos un reingreso literal al seno maternal y una nueva salida de él lleva inevitablemente aunadas connotaciones sensuales o sexuales que, como Leo Steinberg apreció, pueden resultar desconcertantes hoy. Mas observadas en su contexto propio estas connotaciones no resultan menos problemáticas con todo y que la sesión tridentina dedicada a las imágenes sacras no había tenido lugar. Como razón particular de esto en la tesis se sostuvo que en las críticas a una obra previa de Buonarroti, el *Juicio Final*, sirvieron como una especie de entrenamiento o de ejercicio de prefiguración de la posición con que habría de cerrarse el Concilio de Trento.

Ahora bien, en función del amplio tratamiento que en la primera parte de la tesis se da a la relación entre esta piedad tardía de Buonarroti y diversos elementos del Concilio de Trento, importa en esta conclusión reafirmar también el hallazgo de la convergencia entre esa obra plástica y la sesión tridentina sobre la Justificación en un

mismo apartado de un evangelio canónico como fuente. Por sí este hecho es relevante, porque permite valorar hasta que punto Buonarroti estaba al tanto de los debates teológicos de su tiempo. Gracias a la amistad que por entonces sostuvo con el cardenal Pole, por ejemplo, este artista pudo haber sido informado de lo tratado en las primeras sesiones tridentinas conforme ellas se iban efectuando, aunque es incluso probable que él haya conocido de antemano parte de la posición que acabó por decretarse en esas reuniones. De cualquier modo la obra que en este caso interesa revela a quien la concibió como un autor que, además de haber recibido tempranamente esa información de naturaleza teológica, supo incorporarla y manifestar su propia posición frente a ella por medios plásticos.

Mas el hecho de que esta misma *piedad* y la sesión sobre la Justificación se hayan sustentado en un mismo apartado bíblico en el mismo momento histórico y en un entorno espacial próximo es relevante también desde otra perspectiva. Para apreciarlo hay que remarcar que el motivo tradicional de la piedad no corresponde propiamente a ningún relato evangélico sobre la pasión de Jesús. Y hay que notar que si bien esta ausencia de referente a escrituras consideradas sagradas no llegó a estimarse como problemática en la sesión final del concilio dedicada a las imágenes sagradas, la obra quedó situada en un terreno frágil a raíz de lo siguiente. A raíz de que una parte de la IV sesión fue destinada justamente a revisar, precisar o confirmar los textos abarcados por el calificativo de canónicos, y otra parte fue destinada a la precisión de criterios relativos a la edición e interpretación de esos elementos canónicos. Pues, como variación del motivo icónico de la piedad a partir de una interpretación propia de un pasaje sacro, la *Piedad florentina* da cuenta un uso ejemplar de la libertad en la interpretación de ese pasaje en un momento en que la Iglesia Católica insiste en arrogar para sí el privilegio de arbitrar al respecto.

Por otra parte, merece también una reflexión final el que en general los aspectos que desde el punto de vista de la recepción en su ambiente inmediato situaron esta piedad tardía al borde de la clandestinidad se encuentran comprendidos de manera sublimada en la compleja polaridad dinámica implícita en la obra. Me refiero a una dialéctica de múltiples facetas en la que tienen lugar binomios como los siguientes: manifestación - ocultamiento, expresividad – contención, revelación - discreción, alumbramiento - deceso, y ejemplaridad – irregularidad, entre otros. Cada una de estas facetas, en su momento, fue analizada. Para cerrar con lo relativo a la primera parte de la tesis, y por ende con la relación entre la *Piedad de Florencia* y el Concilio Tridentino, interesa agregar sólo una referencia al último de esos binomios, partiendo fundamentalmente del contenido de la sesión sobre las imágenes.

Me referiré para comenzar al primero de los elementos de ese binomio: la idea de ejemplaridad. A raíz de que en esta escultura se consideró que Jesús aparece poniendo en acto o mostrando cómo se realiza una de las enseñanzas que ofrece a Nicodemo -precisamente la de retornar al seno materno y entregarse a ser alumbrado de nuevo-, y de que este personaje se representa contemplando ese trance, el concepto de ejemplaridad se propuso como una clave de acceso a la especificidad de la obra. Pues al hacer esta obra aparecer la escena pía ante la mirada de un testigo interno no se limita a mostrar a este espectador interno como contemplador. Le asigna un rol activo que implica la re concepción de la piedad como una práctica o un compromiso en acción. Y lo hace a su vez fungir para los testigos externos como el modelo de ajuste de la vida a las enseñanzas de Jesús en tanto Nicodemo se encuentra asumiendo a fin de cuentas la instrucción que desde el inicio recibió de manifestar públicamente o a la luz su fe.

Mas dentro de la abundancia de sentidos en que se abordó la obra a partir del concepto de ejemplaridad amerita ahora ser remarcada su asociación con la sesión

mencionada. Y es que justamente en esta parte del concilio, por un lado, se alude a los santos como modelos a seguir y, por otro, las imágenes sacras son apreciadas en función de su capacidad de exponer a los ojos de los fieles los ejemplos de santidad capaces de inducir a los espectadores a reajustar sus costumbres conforme a ese parámetro y a practicar la piedad. Pues resulta así que la función modélica de los santos es heredada por las imágenes sacras y que la *Piedad de Florencia* concuerda de forma excepcional y de antemano con los requerimientos fundamentales del programa tridentino.

Por su parte, en relación con la noción de irregularidad, importa en particular destacar su relación con la misma sesión del concilio. Mas es preciso para ello recordar que en el evento tridentino la Iglesia Católica apuntaló su programa plástico señalando los rasgos estilísticos o expresivos y los contenidos temáticos o conceptuales que de modo general habrían de considerarse indignos de representación en sus dominios a partir de sus decretos. Así ya, tras este evento, precisamente bajo la noción de irregularidad pueden recogerse en conjunto todos esos rasgos desacreditados. Pero, además, algunos de ellos no sólo admiten recogerse bajo ese término solamente por el veto que recae sobre ellos, sino que en su significado mismo llevan implícita la idea de una falta cometida con respecto a cierta regla u orden o bien la de alejamiento o exceso con respecto a una determinada regularidad.

Ahora bien, por su libertad formal y técnica, más allá de las peripecias que la pieza sufrió (como la ruptura de la pierna, el haber sido re trabajada por otro autor o el haber quedado inconclusa), la *Piedad de Florencia* presenta por sí de forma extrema este tipo de irregularidad. Pero esta irregularidad se amplifica considerando que la obra presenta también el resto de rasgos que habrían de ser rechazados. Como se vio, el conjunto que integra este resto se inscribe en el ámbito en que la sensibilidad se asocia al deseo y al placer, y el desprecio que recibe se formula en términos morales. De

manera general, su contenido corresponde a las características por las que *Juicio Final* fue severamente despreciado. Y aunque aparentemente tras las críticas al *Juicio* Miguel Ángel libra a su *Piedad florentina* de los rasgos cuyo rechazo había ya resentido, acentuando el recato o la contención de las actitudes, la expresión facial y la vestimenta de los personajes, el análisis que se ofreció reveló que estos elementos encubren una acción y pasión cuya osadía rebasa a la gestualidad del *Juicio*. Cubren un trance doble de introducción y salida de cuerpo materno por parte del hijo.

Ahora bien, una oscilación bipolar semejante a la recién precisada entre la ejemplaridad e irregularidad de la obra a partir de una aplicación retroactiva de los parámetros tridentinos asentados hacia 1564 se apreció en relación con los otros binomios señalados, de modo que este juego dialectico repetido mediante variaciones múltiples puede apreciarse ahora como parte del carácter excepcional de la obra tanto en el sentido de la valoración de sus meritos como de su problemática.

De cualquier modo la presencia específica en esta *Piedad* de los aspectos de la representación que en Trento llegan a vetarse puede asociarse ya al apoyo que ella encuentra en una segunda fuente, la *Poética*. Esto puede decirse ahora porque se ha mostrado en la tesis que, en buena medida, a la presencia de esos rasgos se debe el alejamiento de la *Piedad de Florencia* de la manera tradicional de representar el tema, haciéndolo pasar de una imagen de duelo filial recogido dentro de un designio providencial a la presentación de una escena agónica o de transición entre la vida y la muerte en la que a la madre como al hijo corresponde por igual un rol más activo y más terrible. Se trata, como se ha insistido, del rol de la incorporación literal del un cuerpo moribundo en quien lo gestó y parió, para re gestarlo y darlo a luz de nuevo.

De modo semejante puede apreciarse ahora que, al mismo tiempo, en la doble posición del Concilio de Trento ante la sensibilidad –la de procurar por un lado exiliar

la sensualidad del ámbito de la representación plástica, y, por otro, exacerbar gracias a él ciertos sentimientos- resuena un planteamiento propio de la *Poética* relativo al *pathos*. Me refiero a la utilidad catártica del drama trágico, en tanto que igualmente se piensa a la tragedia en general como capaz de eliminar ciertos aspectos indeseados de la sensibilidad mediante el énfasis de otros y por medio de la imitación.

El anterior es un eco más de la *Poética* en el Concilio de Trento que amplía el conjunto de los identificados a lo largo de la tesis. Y aunque en ésta no tuvo cabida sino un esbozo de este tema, finalmente amerita al menos apelación a reconocimiento la importancia de su hallazgo. Mas lo que resta de este apartado se aboca, como se indicó al iniciarlo, a puntualizar la temática tratada en los capítulos segundo y tercero del texto elaborado, relativa al respaldo de la *Piedad de Florencia* en el tratado griego ya mencionado.

Comenzando con una referencia a la recepción de la *Poética* en el entorno de Buonarroti, importa destacar que, además de sustentar esta tesis la propuesta de que la *Piedad florentina* se basa en la *Poética* (aparte de basarse en un evangelio), fundamentó la hipótesis de que dicha piedad es una obra pionera en ese sentido. Bien que por un lado se mostró cómo de manera sucesiva y encadenada diversos humanistas se sirvieron con anterioridad de ella para referirse a la representación plástica en general, llegando probablemente hasta a influir indirectamente sobre la producción de obra de este género (como se sugirió de una pintura de Mantegna en especial a propósito de un tratado de Alberti), se dejó claro que antes de Miguel Ángel ningún artista plástico había dispuesto directamente del tratado griego sobre poesía al crear una obra de arte en específico. Y como, por otro lado, tras el Concilio de Trento este texto aristotélico se convirtió en una de las fuentes teóricas más recurridas en el ámbito artístico, importa asentar en este

cierre que entre la multitud de iniciativas de Miguel Ángel que sirvieron de pauta a generaciones sucesivas, hace falta abrir espacio para que ésta también se le reconozca.

Sin embargo, para procurar este reconocimiento, no es suficiente haber mostrado hasta qué punto Buonarroti tuvo la *Poética* a la mano, por decirlo así, al crear la *Piedad florentina*. El haber identificado -partiendo de la datación y de una especie de reconstrucción del ámbito literario del que Miguel Ángel formó parte como autor también de poemas-, que la primera traducción de la *Poética* a una lengua vulgar hecha por Segni posibilitó esto es ya un cimiento firme. Pero lo esencial en todo caso reside en la identificación de los elementos del texto, de una parte, y de los rasgos de la escultura, por otra, que por su correspondencia permiten hablar de una asimilación, interpretación, apropiación o paráfrasis del tratado griego por parte del artista florentino.

La dificultad que para identificar esos rasgos y elementos hubo de afrontarse fue sobre todo de dos tipos. De un lado, el que una de estas obras es de naturaleza lingüística mientras la otra es de naturaleza plástica. Del otro, el que una pertenece a un contexto precristiano en tanto la otra se inscribe en un contexto determinado por la Iglesia Católica y es producto de un autor que prioritariamente trabajó al servicio del papado. Salvar semejantes zanjadas fue posible gracias a que la tesis se concentró básicamente en un par de conceptos de la *Poética* que, con el cuidado que requiere delimitar la equiparación, en última instancia corresponden a los del título y el tema en que se inscribe la escultura, es decir los conceptos de *pathos* y *éleos*, por una parte, y pasión y piedad, por otra.

Así, para el establecimiento de tal correspondencia o equiparación hubo que partir de la exposición y el análisis de los conceptos griegos mencionados, según su formulación en el tratado aristotélico sobre poesía y, en menor medida, en el tratado del mismo autor sobre retórica. Y en el despliegue de los mismos fue tan importante

precisar con detenimiento múltiples aspectos del acoplamiento como identificar diversos límites del mismo. Puede resultar excesivo incluir aquí un recuento puntual de ese despliegue, mas como al menos merece cabida en esta reflexión final reafirmar lo más destacar de ese acoplamiento y de sus límites, alcanzaran mención los elementos del mismo que contribuyan a esa reafirmación.

Con respecto pues al primero, los aspectos principales a remarcar son tres, y el que ha de tratarse por principio se refiere al enlace entre los temas de la muerte y la familiaridad como uno de los parámetros primordiales de la noción de *éleos*. El hecho de que tanto en el tratado aristotélico como en el motivo icónico de la piedad estos parámetros estuvieran íntimamente ligados por sí dio pie a establecer un vínculo analógico entre ellos. Mas el hecho de que la *Piedad florentina* haya dado cuerpo, por así decirlo, a esa analogía llega a sopesarse a fin de cuentas reconociendo que el matiz sensual oculto en esa obra, según se ha explicado, está implícito en una conjunción de sentidos que la traducción de Segni propicia. Se trata de la conjugación del significado de los términos que él escoge para referirse al *pathos* en general y al concepto griego dentro del que se subsume la familiaridad, el de *filía*.⁴⁸⁴ Y es que, siendo estos términos respectivamente *affeti*⁴⁸⁵ e *intimita*,⁴⁸⁶ resulta notable que el trasfondo de la obra pueda describirse como el recogimiento afectuoso y corpóreo más íntimo posible de Jesús en María.

Como segundo aspecto ha de aludirse a la expresividad propia del concepto de *éleos*, derivada directamente de su sustrato doloroso. Se explicó que en esta expresividad puede reconocerse una especie de evocación sonora, y que en su forma más simple remite a manifestaciones como el llanto o la queja. Pero en especial se hizo notar la tendencia de este *pathos* en particular a cobrar una forma más elaborada y

⁴⁸⁴ Aristóteles, *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, *op. cit.*, libro XIV.

⁴⁸⁵ Bernardo Segni (tr.), *Rettorica et Poética de Aristóteles*, Firenze, L. Torrentino, 1549, p. 309.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 308.

relativamente estable por medio de la representación mimética o artística. Así, se habló concretamente de su vinculación originaria con el género poético elegíaco; en segunda instancia, de su incorporación o recreación en el drama trágico; y, por último, de su asociación con el motivo icónico que se identificó como prototipo la piedad. Precizando esto último, la evocación de tal sonoridad se hizo notar en el motivo de origen bizantino conocido justamente como el llanto (*planto*) de la Virgen o la lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto. Se habló por tanto del modo en que semejantes expresiones audibles se mantuvieron simbólicamente presentes en este motivo pictórico, a través de medios plásticos análogos al de la acentuación de las ojeras de las lamentantes mediante un triángulo obscuro como rastro de abundantes lágrimas (imágenes 34 y 35).

Ahora bien, para apreciar la relación entre ello y la *Piedad florentina* se aludió a la *Piedad Vaticana* como punto de comparación. Se subrayó por ello que en ésta Miguel Ángel optó por suprimir todo rastro de énfasis gestual o, en otras palabras, por alejarse de una manera de expresar dolor intenso típica del Medioevo. Y se completó este planteamiento señalando que dicho autor hizo esto a favor y a través de una suavidad magistral de los gestos -cual el de la mano izquierda de la Virgen (imagen 4)-, acorde al acabado terso del mármol. Pues se vio que, a través de esta gestualidad más contenida, el dolor pasó a ser un pesar sereno y hasta una especie de aceptación del destino del hijo por parte de la madre. De modo que ahora puede apreciarse que, en su elevada contención, esta recreación de la piedad no solo se alejó considerablemente del prototipo de la lamentación en que tuvo origen, sino que perdió también contacto con su remanente sonoro. Y aunque su fecha de creación también coincide con un año significativo dentro de la historia de la recepción de la *Poética* en la modernidad, pues fue realizada en el mismo tiempo en que se publicó la primera traducción moderna directa del griego al latín de este tratado (1498), resultaría injustificado hablar de ella

como una obra patética o emplear la noción de *pathos* al referirse a su significado o a su forma.

Por contraste, entonces, se apreció en la *Piedad florentina* un retorno a la expresividad marcada. Un retorno que si bien no se efectuó por medio de la gestualidad -entendida ésta como movimiento o combinación de movimientos corporales o faciales que mediante la exageración facilitan la comprensión de determinado significado-, se realizó a través de otra de las connotaciones del término griego que como se vio suele traducirse justamente como gesto, *sjema*. Esto es, se realizó a través de la siguiente manera de esculpir: un tallado en el que, en vez de culminarse en el pulido que otorga a la piedra una apariencia suave, se opta por ostentar las huellas de la devastación más enérgica. Y es que esta manera de tratar la materia responde cabalmente al tipo de dolor que según la *Poética* es propiedad de la experiencia de *éleos*, el dolor devastador (*phthartikos*) o, en palabras de Segni “*che corrompe*” (que corrompe).⁴⁸⁷

Mas -agregándolo para cerrar el planteamiento relativo a la asociación auditiva que en esta conclusión se procura recuperar-, la fuerza y el ritmo impresos en la textura que resulta de esa manera de cincelar devuelven al motivo visual su capacidad de evocar una sonoridad intensa, dentro del grave silencio en que se presenta a los personajes desenvolviéndose. Como también puede decirse de las palabras del diálogo entre Nicodemo y Jesús, en la medida en que ellas acompañan la imagen, como la música a la danza, dentro de la interacción especialmente muda entre los protagonistas representados. Resulta así a fin de cuentas sostenible que, gracias al respaldo de la *Poética*, esta piedad aproxima el género escultórico al dramático o escénico, en conformidad con el antiguo afán por acrecentar la apariencia de vida en las obras plásticas. Y la mediación de Segni en este punto bien pudo haber servido de impulso,

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 303.

dada la importancia que como traductor también de Sófocles él concede a este género artístico.⁴⁸⁸

En tercer lugar, para terminar con los elementos en que se logró identificar la correspondencia más significativa entre el tratado aristotélico y la pieza esculpida, se ha retomado el tema de la transitividad. Rescatando también aquí la importancia de la mediación de Segni como traductor, se aludirá finalmente a los vocablos a los que él recurre para traducir la noción de *éleos*: *misericordia*⁴⁸⁹ (misericordia) y *compassioneuole*⁴⁹⁰ (compasión). Para apreciar la importancia de los mismos es preciso recordar que, en la *Retórica* primero y en seguida en la *Poética*, Aristóteles insistió en la idea de que las pasiones en general, y la que aquí importa en especial (*éleos*), afectan de modo reflejo o transitivo al espectador de las mismas. E importa también para ello no perder de vista que la incorporación de un testigo en la escena pía por parte de Miguel Ángel proviene en buena medida de la comprensión de ello.

Si bien apoyar preferentemente esta tesis en la noción de piedad como traducción posible de *éleos* sirvió para explicar su convergencia con el motivo icónico del Medioevo bizantino que aquí atañe, es necesario recoger en esta reflexión final al menos un sentido en el que ha sido valioso el par de traducciones italianas mencionadas del mismo vocablo griego para la segunda recreación en piedra que Miguel Ángel realizó de ese motivo. Comenzando por la noción de *compassioneuole* (compasión), resulta significativo que mediante ella se haya conservado cierta referencia al *pathos*, puesto que según se acaba de indicar el propio Segni recurre al término de *affetto* (afecto) para referirse a ese vocablo griego, alejándose de su traducción regular al latín como de *passio* (pasión). Y es que observando desde esta óptica la escultura resulta que, ante el momento más extremo de la *pasión* del hijo divino (según la forma tradicional

⁴⁸⁸ Bernardo Segni (tr.), *L'Edipo príncipe*, Firenze, N. Carli, 1811.

⁴⁸⁹ Bernardo Segni (tr.), *Retórica et Poética de Aristóteles*, op. cit., p. 309.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 309.

de llamar al desenlace final de la vida de Jesús), la madre aparece justamente haciendo suya la pasión. De modo que el primer nivel de la transitividad no es ya el del espectador que al contemplar a María puede sentir una piedad semejante a la de ella, sino que se produce un descenso, por así decirlo, un grado. Se observa una retracción al nivel de la experiencia de Cristo, implicando ante todo ello una identificación con él. Esto concuerda por lo demás con el hecho explicado dentro de la tesis de que el ciclo icónico de la pasión de la Virgen deriva del de la pasión del hijo, intersecándose además con él en determinados motivos entre los que destaca en especial el de la piedad.

Por su parte, en lo que respecta a la noción de *misericordia* o *miserericordia*, el valor de la elección del traductor es muy semejante al recién explicado. Y es que el traductor utiliza el concepto principal del que se compone este vocablo, *misferia*,⁴⁹¹ para designar el momento final de la peripecia, el infortunio (*dustuxía*),⁴⁹² momento en el que según Aristóteles es necesario que desemboque por error la trayectoria del personaje trágico para ser digno de ocasionar la experiencia de *éleos* en quien escucha o lo ve su historia. Y aunque en seguida habrá de recordarse que en varios sentidos el relato de la pasión de Cristo se aleja de este esquema trágico, como al menos coincide en presentar a un personaje sufriendo inmerecidamente, lo que implica identificar la experiencia de quien lo contempla como misericordia es igualmente que esa experiencia pasa a ser también en cierta forma la experiencia del contemplador. Así, en principio, aunque entre un determinado espectador y Cristo como sujeto primario de ese *pathos* medien otros receptores o contempladores de su experiencia, el vínculo de cada uno con el primer eslabón de la cadena no se pierde en el efecto transitivo. Y de ahí de nuevo que la supuesta inclusión del propio autor en la obra como espectador, alentada por el

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 297.

⁴⁹² Aristóteles, *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, *op. cit.*, libro XIII.

pasaje relativo a la auto representación como otro, apunta a la inclusión de receptores de otras épocas, incluida la nuestra.

Se trata pues de una comprensión de la representación mimética en la que la imitación no tiene lugar solamente entre el sujeto u objeto representado y el medio de representación, sino también, y gracias a ese medio, entre el espectador y ese sujeto u objeto. Esto cuadra además, en última instancia, con otro pasaje bien conocido de la *Poética*. Aquel en que se reconoce la proximidad de las obras poéticas o miméticas con la filosofía, por su universalidad.⁴⁹³ Y en esta conclusión cabe apelar de modo especial a ello, en tanto se han establecido vínculos entre obras de épocas y contextos muy distintos. Pues partiendo concretamente del análisis y la interpretación de la escultura que se ha ofrecido cabe decir que los complejos procesos de transformación del sentido de una obra a través de filtros como las traducciones y las re contextualizaciones no representan un obstáculo para su universalidad, sino más bien un medio por el cual la alcanzan. Y dado que dentro de la distancia entre siglos y lenguas fue posible encontrar las vetas o corrientes de sentido por las cuales se mantuvieron vivas o se reanimaron las tradiciones que permiten vincular una piedad con un texto que abunda en la reflexión sobre *éleos*, el camino queda allanado para relacionarla también con otras obras o expresiones lingüísticas cuyo trasfondo conceptual coincide o es tangentes con el de *éleos* o con la gama de nociones con las que es posible traducir este concepto griego. Por ejemplo, entre ellas, la musicalización del salmo *Miserere Mei, Deus*, realizada por Gregorio Allegri (1582 – 1652) en 1638, o la plegaria conocida como *Kirie eleison*, que si bien se remonta hasta el siglo II, gozó de especial atención o práctica entre los hesicastas bizantinos entre la generación que formó a Crisoloras.

De cualquier modo, volviendo a la concreción de la relación entre la *Poética* y la *Piedad florentina*, queda sólo pendiente tratar lo relativo a los límites de la equiparación

⁴⁹³ *Ibidem*, libro IX.

entre el concepto que da título a la escultura que fue objeto de esta tesis, piedad, y el *pathos* trágico que según la *Poética* se experimenta por quien, guardando cierta semejanza con nosotros, sufre inmerecida y funestamente, *éleos*. Esencialmente la cuestión gira en torno a una divergencia en el grado de dignidad o virtud que en cada caso se considera acorde al sujeto capaz de inspirar *éleos* o piedad. De entrada esta divergencia se inscribe definitivamente sobre el hecho obvio de que los relatos evangélicos de la pasión de Jesús no sólo no pueden circunscribirse dentro del género trágico, sino que se pretende que lo hagan dentro de la categoría de relato histórico. Mas como, a pesar de ello, durante el Medioevo este relato se desplaza de varias maneras al ámbito de la poesía o la representación mimética, su asociación con una obra trágica es abonada por esos desplazamientos y resulta menos drástica. Pues para precisar estas maneras hay que recordar que, por un lado, la escena que presenta el motivo icónico de la piedad no se encuentra como tal dentro de los relatos evangélicos de la pasión, sino que es ya una recreación de esa historia. Y, por otra parte, hay que destacar que tal recreación, junto con la de los momentos más significativos de la pasión divina, no sólo fue objeto de representación plástica, sino también de representación dramática. De modo que, independientemente de la distancia entre el argumento general de la pasión de Cristo y el tipo de argumento trágico definido en la *Poética*, por lo que respecta a la cuestión de los límites de la equiparación, el enfoque prioritario dentro de esta tesis en general y dentro de esta reflexión última en especial en el tema señalado de la dignidad no es arbitrario.

En síntesis él consiste en que, mientras la virtud o dignidad del personaje trágico según Aristóteles ha de estar apenas arriba del promedio, la del protagonista principal del *Nuevo testamento* es presentada en general por los evangelios recogidos en esta parte de la Biblia canónica como la más extrema posible. Y dentro de ello en especial en

esta tesis se subrayó que la divergencia resulta tan exacerbada que puede decirse que en las representaciones de la pasión de Cristo y la de la piedad en particular se encuentra una inversión del esquema trágico aristotélico. Mas lo que ahora conviene apreciar al respecto es que en particular uno de los vocablos de los que se vale Segni para traducir el fragmento de la *Poética* relativo a esta temática sirve de apoyo para el reconocimiento de ese viraje. Aparte del tope atribuido en esta obra a la virtud del los protagonistas de las tragedias en general, según Aristóteles, la contemplación del sufrimiento exacerbado e inmerecido de un personaje excepcionalmente virtuoso produce en el espectador una especie de mancha *miarós*. Y mientras que lo que el icono de la piedad pone ante los ojos del espectador es, simplificando al máximo, que la contemplación de una escena concreta de este tipo es justamente motivo de piedad, Segni traduce el concepto ya mencionado alusivo a ese espectáculo, *miarós*, como “*fatto empio*” (hecho impío).⁴⁹⁴

Esta traducción hace aún más nítida la opción por sí radical entre ambas maneras de juzgar y sentir una misma situación, aunque en la *Poética* se aluda a esa última de forma general y en el ámbito de la iconográfica ella se muestre como un caso concreto. Mas la finalidad de apelar a la valoración de la acentuación de este contraste, cuando se ha sostenido que esta traducción de no sólo fue conocida por Buonarroti en su etapa final, sino que le sirvió de apoyo al crear la *Piedad florentina*, es una vez más confirmar la inclinación de este artista por alejarse de esquemas simplemente heredados, recurriendo no sólo a la combinación ecléctica de los mismos, sino incluso a su subversión. Y es desde esta perspectiva que el contraste recién explicado en torno a la noción esencial de la obra no se entiende como un obstáculo, sino como un estímulo creativo. Máxime que otro tanto se insistió a lo largo de la tesis y de esta conclusión en la piedad tardía de Miguel Ángel como un tenso juego dentro de la fe al filo de la

⁴⁹⁴ Bernardo Segni (tr.), *Rettorica et Poética de Aristóteles*, op. cit., p. 306.

clandestinidad. O en otras palabras, como una llama oscilando entre revelar su radical
renovación y salvarse de la condena de impiedad.

Lista de imágenes

- 1 Buonarroti, *La Piedad florentina*, 1548 – 1556, (Museo de la opera del Duomo de Florencia).
- 2 Escuela rodia, *El Laoconte*, Siglo I, (Museo Vaticano).
- 3 Rodín, *El hombre que camina*, c. 1900, (Museo Rodín).
- 4 Buonarroti, *La Piedad del Vaticano*, 1498 -1499, (San Padero).
- 5 Tiziano, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, c. 1541, (Galería Pitti)
- 6 Tiziano, *La piedad*, entre 1573 y 1576, (Galería de la Academia de Venecia).
- 7 Boticelli, *La adoración de los magos*, 1475, (Galería Uffizi).
- 8 Durero, *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel*, 1500, (Antigua Pinacoteca de Miunich).
- 9 Buonarroti, *El Juicio final*, 1536 – 154,1 (Capilla Sixtina).
- 10 Buonarroti, detalle *del JuicioFinal*, San Bartolomé, (supuesto autorretrato y supuesto retrato del Aretino)
- 11 Etienne Bobillet, *Dolente del túmulo la Juan de Berry en Bourges*, c. 453, (Louvre).
- 12 Giotto, *La lamentación*, 1305-1306, (Capilla Scrovegni).
- 13 Van der Weyden, *La lamentación*, 1435, (Museo del Prado).
- 14 Fra Angélico, *La lamentación*, 136-1441, (Museo de San Marcos, Florencia).
- 15 Fra Angélico, *La lamentación*, 1450, (Predela del Retablo de San Marcos)
- 16 Buonarroti, *Piedad Rondanini*, 1556–1564, (Castillo Sforzenco, Milán).
- 17 Donatello, *Magdalena penitente*, (Obra en madera), 1453 (Museo de la Obra del Domo de Florencia).
- 18 Buonarroti, *La Piedad florentina*, fragmento, perspectiva en diagonal.
- 19 Buonarroti, *La lamentación*, c. 1530-1534, boceto en sanguínea, (Louvre).
- 20 Anónimo. *La Piedad de Roettgen*, (obra en madera), c. 1300, (Museo de Bonn).
- 21 Rafael Sanzio, Detalle de *La disputa del Santo Sacramento*, 1509, (Sala de la signatura, Vaticano).
- 22 Cristo atribuido legendariamente a Nicodemo, (copia moderna), (Catedral de San Marino, Lucca).
- 23 Amico Aspertini, *Translado del volto*, 1508-1509, (Basilica de San Fernando, Luca).
- 24 Volto, Moneda del Lucca, siglo XIII.
- 25 Nicolas Tzafouris (?), *Cristo de Piedad*, Escuela creto veneziana, entre 1480 y 1500, (Petit Palais, Paris)
- 26 Simón Marmián, *El Cristo de piedad*, c. 1480, (Museo de Bellas Artes de strasburgo).
- 27 Stefano Maderno, *Nicodemo con el cuerpo de Cristo*, 1605, (Hermitage)
- 28 Rafael Sanzio, Detalle de *La escuela de Atenas*, 1510 – 1511, (Sala de la signatura, Vaticano).
- 29 Reconstrucción de la *Piedad florentina*, “Pietà Project”, dirigido por Wasserman y auspiciado por IBM.
- 30 *Retrato del cardenal Besarion* y Guillaume Fichet, 1471, (Ilustración en miniatura del *Marcianus graecus 53*).
- 31 Buonarroti, vista interior de la *Biblioteca Laurenziana*, 1524, (Florencia).
- 32 *Crucifixión y Resurrección o anastasis*, Reverso de cubierta en metal, gravado (recuadros inferiores), s. IX, (Museo Metropolitano de Nueva York).
- 33 *Deposición*, marfil tallado, obra procedente de Constantinopla, s. X, (Instituto Dumbarton Oaks, Washington).
- 34 *Lamentación o Planto* (María en postura sentada, antecedente del motivo de la

- Piedad), 1200.
- 35 *Lamentación o Planto*, Iglesia de Saint Pantéléimon, ángulo norte de la nave, pintura mural, 1164, (Nérézi).
- 36 Taller del maestro Denys, *Descenso al limbo*, 1502-1503, (San Petesburgo, Museo Ruso).
- 37 *El entierro*, pintura mural, 965 a 969, (Iglesia de Cavusin).
- 38 *La dormición de la Virgen*, Fresco de la Iglesia de la Trinidad en Sopoçani, 1265 - 1270, (Servia).
- 39 *Martirio de San Jacobo el persa*, Icono, s. XII a XIII, (Convento de Santa Catalina en el Sinai).
- 40 La Virgen con el niño, madera pintada, Kastoria, c. 1200, (Museo bizantino).
- 41 Puerta de la piedad, s. XV (gótico tardío), (Catedral de Barcelona).
- 42 Benozzo Gozzoli *El triunfo de Santo Tomas*, 1471, (Louvre).
- 43 Mantegna, Cristo muerto (lamentación o piedad), c. 1474, (Pinacoteca Brera, Milan)
- 44 Buonarroti, Piedad, obra realizada para Victoria Colonna, hacia 1540.
- 45 Buonarroti, detalle de La creación, entre 1508 y 1512, (Capilla Sixtina).
- 46 Masaccio, *La Sagrada Trinidad con la Virgen María, San Juan Evangelista y dos donantes*, entre 1426 y 1428, (Santa María Novella, Florencia)
- 47 Fra. Angélico, *Anunciación*, entre 1425 y 1428, (Museo del Prado).
- 48 Fotografía de la edición de 1551 de la *Rettorica et poetica d'Aristotile, tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni*, tomada en la reserva de libros antiguos de la Biblioteca Nacional de Francia.

Bibliografía

I Fuentes primarias impresas

- Agustín (San), *Confesiones*, traducción, notas e introducción de Francisco Motes de Oca, México, Porrúa, 1986.
- Alberti, León Battista, *De pictura*, libro III, en Rejón de Silva, Diego Antonio (tr.). *De la Pintura, por Leonardo Da Vinci y los tres libros sobre el mismo arte que escribió León Bautista Alberti*, Imprenta Real de Madrid, 1827.
- Alberti, León Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Alberti, León Battista, *De re aedificatoria*, Madrid, 1582, ed. facsímil en Albatros Ed., Valencia, 1977.
- Alighieri, Dante, *La divina comedia*, 2 tomos, México, UTEHA, 1949.
- Aretin, Pierre. *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, París, H. Champion, 2009.
- Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, México, UNAM, 1994.
- Aristóteles, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Casteluetro*, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570.
- Aristóteles, *Poética*, traducción de Ángel J Cappelletti, Venezuela, Monte Ávila, 1991.
- Aristóteles, *Rettorica et poetica d'Aristotile, tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni*, Vinegia, Bartholomeo detto L'Imperador, 1551.

- Aristóteles, *Rhétorique* (en tres tomos), tr. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- Brucioli, Antonio. (tr. y ed.), *La biblia in lingua toscana*, Venecia, 1532.
- Bruni, Leonardo. “Diálogo a Pier Paolo Vergerio”, en María Morrás (tr.), *Petrarca, Bruni, Valla, Pico de la Mirandola, Alberti. Manifiestos del Humanismo*, Península, Barcelona, 2000.
- Bruni, Leonardo. *Vita aristotelis marciانا*, Hanover, Olf Gigon, 1962.
- Buonarroti, Miguel Angel, *Michel – Ange Poèmes*, Leyris Pierre (ed.), Mazarine, Paris, 1983.
- Cabasilas, Nicola., *La Vie en Christ*, (livres V – VII), París, Sources Chrétiennes, Les éditions du CERF, 1989.
- Cabasilas, Nicolas, *La Vie en Christ*, (livres I – IV), París Sources Chrétiennes, Les éditions du CERF, 1989.
- Cabasilas, Nicolás. *La interpretación*, S. Salaville (tr.), París, Sources chrétiennes, 1967.
- Calvino, Juan. *Excuse à Messieurs les Nicodémites*, Bossard, Paris, 1921.
- Cicerón, Marco Tulio, *El orador perfecto*, tr. de Bulmaro Reyes, México, UNAM, 1999.
- Colonna, Vittoria *et al.*, *Tres poetisas Italianas del Renacimiento* (edición bilingüe), Madrid, Ediciones Hiparión, 1988.
- Colonna, Vittoria. *Sonnets for Michelangelo*, edición y traducción de Abigail Brundin, (The Other Voice in Early Modern Europe), Chicago: University of Chicago Press 2005.
- Condivi, Asacanio. *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, Madrid, Akal, 2008.
- Condivi, Ascanio, *The life of Michelangelo*, Luisiana, Baton Rouge, 1976.
- Condivi, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, gentiluomo fiorentino pittore scultore architetto e poeta. Publicato mentra viveva dal suo scolare Ascanio Condivi*, Firenze, Albizzini, 1736.
- Dante, *Obras completas*, (versión de Nicolás González), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Decrees of the Ecumenical Councils*, vol. I: *Nicea to Lateran V*, Tanner S.J., Norman P. (ed.), Washington, Sheed and Ward and Georgetown University Press, 1990.
- Decrees of the Ecumenical Councils*, vol. II: *Trent to Vatican*, Tanner S.J., Norman P. (ed.), Washington, Sheed and Ward and Georgetown University Press, 1990.
- Esquilo, *Tragedias completas*, Los persas, Rei, México, 1984.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- García Yebra, Valentín (tr.), *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe, Biblioteca Románica Hispana, Gredos, Madrid, 1992.

- Gauricus, Pomponius. *De sculptura* (1504), ed. et trad. par André Chastel et Robert Klein, Genève, Droz, 1969 (Col. Publications du Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IVe Section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris: V, Hautes études médiévales et modernes).
- Giunta, Jacopo. *Esequie del divino Michelagnolo Buonarotti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori ed Architettori*, eds. Rudolf and Margot Wittkower, London, Phaidon Publishers, 1964.
- González de Mendoza, Pedro, *El Concilio de Trento (Memoria de lo sucedido en)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- Hermes Trismegisto, *Tres tratados*, Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- Hollanda, Francisco de, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, Champion, 1911.
- Kempis, Tomás de, *La imitación de Cristo*, Bélgica, Editores pontificios, 1960.
- L'Arétin, *Lettres de l'Arétin*, Genève-Strasbourg-Arles-Paradou, Comédie de Genève, Théâtre National de Strasbourg, Actes Sud, 1985.
- Lutero, *Obras*, Teófanos Egido (ed.), Salamanca, Sígueme, 2002.
- Minturno, Antonio. *Arte Poética*, María del Carmen Bobes Naves (tr.), Madrid, Arco/Libros, 2009.
- Mirandolla, Pico de la. *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Paleotti, Gabrielle. *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (1582), en *Scritti d'arte del cinquecento*, Paola Barocchi (ed.), 3 vols., Milán -Nápoles, Ricciardi, 1971-1977.
- Petrarca, Francesco, *Cancionero* (ed. bilingüe en 2 tomos), Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1984.
- Petrarca, Francesco, *Cancionero. Triunfos*, México, Porrúa, 1986.
- Petrarca, Francesco, *Obras*, tomo I: *Prosa*, Madrid, Alfaguara, 1978.
- Piccolomini, Alessandro, *Discorso sopra le Annotazioni della Poetica di Aristotile*, Vinegia, 1575.
- Plethon, Jorge Gemisto, *Tratado sobre las leyes. Memorial a Teodoro*, Estudio preliminar, traducción y notas de F. L. Lisi y Juan Signes, Editorial Técnos, 1995.
- Politien, Michel-Ange, *Le trésor de Prémontré*, Paris, Editions Valsery, 1993.
- Politien, Michel-Ange. *Miscellaneorum centuria secunda*, Jill Kraye (ed.), Firenze, Fratelli Alinari, Istituto di edizioni artistiche, 1972.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Institución oratoria*, Ignacio Rodríguez (tr.), México, CONACULTA, 1999.
- Schökel, Luis Alonso y Juan Mateos (tr. y dir.), *Nueva Biblia Española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1976.
- Sófocles, *Tragedias completas*, México, Ediciones Cátedra, 1985.
- Valdés (de) Juan. *Diálogo de doctrina cristiana*, Madrid, ed. Nacional, 1979.

Valla, Lorenzo, “Proemio al libro segundo de las disputas dialécticas”, en *Oraciones y prefacios (por una renovación de los métodos de estudi*, introducción, textos y notas a cargo de Francesco Adorno, Chile, Universidad de Chile, (s/f).

Valla, Lorenzo. *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, Pio Ciprotti (ed.), Milan, A. Guiffre, Università degli Studi di Camerino. Istituto Giuridico, 1967.

Varchi, Benedetto. *Lezioni di M. Benedetto Varchi, lette da lui públicamente nel Accademia fiorentina, sopra diverse materia poetiche e filosofiche, raccolte nuevamente e la maggior parte non più date in luce, con due tavole, una delle matere, l'altra delle cose piú notabili, con la Vita del autore...*, Fiorenza, Guinti, 1590.

Varchi, Benedetto. *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima voluta raccolte, con un Discorso di A. Racheli intorno a la filología del secolo XVI e alla vita e a gli scritti dell'autore: aggiuntevi le Lettere de Gio. Battista Busini sopra L'assedio di Firenze*, Trieste, sezione litterario-artística del Lloyd Austriaco, 1558-1559.

Varchi, Benedetto. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelangelo Buonarroti ; nella seconda si disputa quale sia può nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentiss. Pittori e scultori sopra la quisitone sopradetta*, Fiorenza, L. Torrentino, 1549.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino* (Selección), México, UNAM, 1996.

Vasari, Giorgio, *Le vite de piú eccellenti pittori scultori ed architettori scrite da giorgio vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano*, tomo VII, Milanesi Firenze, Sansoni, 1906.

Vasari, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, Vol. IX, Edition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger Levrault, 1985.

Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, México, Cumbre, 1977.

Virgilio, *La eneida*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.

Vorágine (de la), Jacobo, *La leyenda dorada*, José Manuel Macías (tr.), 2 vols., Madrid, Alianza, Editorial, 2005.

Weidinger, Erich y Elio Juicci, *Gli Apocrifi, L'altra Biblia che non fu scritta da Dios*, Evangelio de Nicodemo, Priemme, Casele Monferato, 1992.

II Fuentes secundarias impresas.

Addington Symonds, John, *El renacimiento en Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

Adorno, Francesco. *Oraciones y prefacios (por una renovación de los métodos de estudio)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, s/f.

Agamben, Giorgio, *El tiempo que resta. Comentario a la carta de los romanos*, Madrid, Trotta, 2006.

- Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *La Escondida senda: poética y hermenéutica en la obra de Fray Luis de León*, México, Universidad Ibero Americana, 2003.
- Alvar, Carlos (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 1. España, Castalia, 2005.
- Ames-Lewis, Francis. *Reaction to The master. Michelangelo´s effect on art and artists in the sixteenth century*, Bulington, Ashgate, 2003.
- Antal, Federico, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Medicis: siglos XIV- XV*, Madrid, Alianza, 1989.
- Argan, Giulio Carlo. *Michel-Ange architecte*, Paris, Gallimard- Electa, 1991.
- Barash, Moshe, *Imago Hominis*, Irsa Vienna, 1991.
- Barnes, Ann. *Michelangelo's Last Judgment, the Renaissance response*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Bartz, Gabriele, *Miguel Angel Buonarroti*, Colonia, Könemann, 2000.
- Bataillon, Marcel. “Juan de Valdés nicodémite?,” en : *Aspects du libertinismo au XVIème siècle*, Vrin, Paris, 1974.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Baxandall, Michael, “Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras” en *Journal of the Warburg Courtauld Intitutes*, vol. 28, 1965, pp. 183 - 203.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators, Humanist Observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition (1350-1450)*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Baxandall, Michael. “Rudolf Agricola and the visual arts”, en *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für*, Hanns Swarzenski, Berlin, Gebrüder,1973, pp. 409-419.
- Baxandall, Michael. *Words for pictures, seven papers on Renaissance*, New Haven, Yale University, 2003.
- Bell, Julien, *500 self portraits*, Londres, Phaidon Press inc., 2000.
- Berger, Harry Jr, *Fictions of the pose: Rembrandt against the Italian Renaissance*, California, Stranford University Press, 2000.
- Beyer, Andreas, *Portraits: A history*, New York, Harry N. Abrams, 2003.
- Blunt, Anthony, *Artistic theory in Italy*, Londres, Oxford University Press, 1940.
- Branca, Vittore. *Poliziano e l´umanesimi de la parola*, Torino, Einaudi, 1983.
- Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l´époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1966.
- Brons, Martin, A. *Durero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Burckhardt, Jaccob, *La cultura del Renacimiento en Italia*. México, Porrúa, 1984.
- Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Nueva York, Random House, 1954.

- Campi, Emidio. *Michelangelo e Vittoria Colonna un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino, e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994.
- Cardenas (de) y Vicent, Vicente. *El concilio de Trento en la época del emperador Carlos V*, Madrid, Hidalguia, 1990.
- Carli, Enzo. *Tutta la pittura di Michelangelo*, Milano, Rizzoli, 1951.
- Casirer, Ernst. *Idée. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989.
- Cassirer, Ernst, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* Teubner/Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, 1932.
- Cassirer, Ernst, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello de dell'arte nei dialoghi di platone*, Milano, 1998.
- Chabod, Federico, *Escritos sobre el renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Chastel, Andre, *El universo de las formas, Italia 1400-1500 El gran taller*, Madrid, Aguilar, 1966.
- Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, Ginebra, Droz, 1996.
- Clements, Robert J, *Michelangelo's Theory of Art*, Nueva York, New York University Press, 1961.
- Coche de La Farté, Étienne, *L'art de Byzance*, Paris, Citadelles, 1981.
- Contimori, Delio, *Humanismo y religiones en el Renacimiento*, Barcelona, Península, 1984.
- Coronado, Juan, *Fabuladores de dos mundos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Cranston, Jordi, *The poetics of portraiture in the Italian renaissance*, Cambridge, Cambridge University, 2000.
- Cutler, Anthony y Jean Michel Spieser, *Byzance médiévale, 700 – 1200*, Paris, Gallimard, 1996.
- Deonna, Waldemar, Eugenio Battista *et al.*, “Carácter” en *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. 3, Instituto per la Collaborazione Culturale Venecia-Roma, 1958.
- Derrida, Jaques *et al.*, *Memoirs of the Blind. The self portrait and other ruins*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Dresden, S., *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona, Guadarrama, 1968.
- Dumas, Alexandre, *Miguel Ángel*, Madrid, Mainar, 2001.
- Durant, Will, *The story of civilization*, vol. VI: *The Reformation*, Nueva York, Simon and Schuster, 1950.
- Ernst, Gombrich. *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982.
- Febvre, Lucien. *Un destin: Martin Luther*, Paris, Rieder, 1928.

- Ferino-Pagden, Sylvia. *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos exposition*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25. Februar-25. Mai, 1997.
- Fernández Murga, Félix. *Estancias, Orfeo y otros escritos*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Ficacci, Luigi. *Carrara: Michelangelo e il marmo*, Milano, Motta, 2008.
- Firpo, Massimo. "La Reforma italiana y Juan de Valdés", en *Sixteenth Century Journal*, vol. 27, núm. 2, 1996, pp. 353-364.
- Forcellino, Antonio. *Michelangelo Buonarroti storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Forcellino, M. *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali" religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.
- Forsyth, William, *The pieta in French late gothic sculpture regional variations*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1995.
- Fortenbaugh, William, "Aristotle's Rhetoric on Emotions", en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, no. 52, 1970, pp. 40-70.
- Foster, Kenelm, *Petrarca. Poeta y humanista*, Barcelona, Grijalbo, 1989.
- Francastel, Pierre. *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- Freedberg, David, "Empathetic meditation" en *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Freud, Sigmund. *Writings on art and literature*, Stanford, Stanford University press, 1997.
- Fumaroli, Marc (dir.), *Historie de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450 – 1950*, Paris, Press Universitaires de France, 1999.
- Furey, Constance M. *Erasmus, Contarini, and the Religieuse Republic of Letters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Técnos, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg, *The relevance of the beautiful and other essays*, Cambridge, Cambridge University, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- Galand-Hallyn, Perrine, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence* Orléans, Paradigme, 1995.
- Galiene y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988.
- García Càcel, Ricardo *La construcción de las historias de España*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- García Gutiérrez, José M^a. *La herejía de los alumbrados. Historia y Filosofía: de Castilla a Extremadura*, Mileto, Madrid, 1999.

Gareaulty, Paul. *Les portraits de Michel-Ange avec vingt portraits de Michel-Ange dont dix inédits ou peu connus et un tableau phylogénétique des portraits*, Paris, Fontemoing et Cie, 1913.

Gaston Grange, Gilles, “Sciences non théoriques et connaissance de l’homme,” en *La théorie aristotélicienne de la science*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1976.

Geber, Anthony, *Prolegomenia to a typological categorization of french late medieval pieta sculptures 1400 to mid sixteenth century*, Ann Arbor, Univ. Microfilms International, 1991.

Gilson, Étienne, *Dante y la Filosofía*, Navarra, EUNSA, 2004 (Colección de pensamiento medieval y renacentista).

Ginzburg, Carlo, *Il Nicodemismo. Simulazione e disimulazione religiosa en l’ Europa del ‘500*, Turin, Guido Einaudi, 1970.

Goethe, Johann Wolfgang. *Escritos de Arte*, Madrid, Síntesis, 1999.

Goldscheider, Ludwig, *Michelangelo. Paintings. Sculptures. Architecture*, Londres, The Phaidon Press, 1964.

Gombrich, Ernst H, *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1979.

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

Gombrich, Ernst. *Gombrich on the Renaissance*, vol. 3, London, Phaidon, 1985 (4 vols).

González Potro-Bompiani, *Diccionario Bompiani de autores literarios*, Barcelona, Planeta-Agostoni, 1997.

Grange, Gaston. *La théorie aristotélicienne de la science*, cap. XII: Sciences non théoriques et connaissance de l’homme, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1976.

Greenstein, Jack M, “How Glorious the Second Coming of Christ: Michelangelo’s Last Judgment and the Transfiguration,” en *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 2, 1989, pp. 33-57.

Grendler, Paul F. (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 1999.

Grendler, Paul F., *Schooling in Renaissance, Italy. Literacy and Learning 1300 – 1600*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989.

Grill, Christofer, “The Éthos/ Pathos Distinction in Rhetorical and Literary Criticism”, en *The Classical Quarterly*, vol. 34, 1984, pp. 149 - 166.

Guidoni, Enrico. *La Pietà di San Pietro*, Roma, Diagonale, 2000.

Gutiérrez Marín, Manuel, *Enrique Bulliguer: Vida, pensamiento y obra, La segunda confesión Helvética. Estudio biográfico, teológico y antológico del Reformador Suizo (1504—1575)*, Barcelona, Producciones Editoriales del Nordeste, 1978.

Hall, James. *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London, Chatto and Windus, 2005.

- Hankins, James. *Humanismo y Platonismo en el Renacimiento Italiano*, vol. 1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- Hart, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, New York, Abrams, 1969.
- Hart, Frederick, *Miguel Angel. The complete sculpture*. London, Thames and Hudson, 1969.
- Hartt, Frederick . *Michelangelo's three Pietàs*, London, Thames and Hudson, 1976.
- Hartt, Frederick et al. *La chapelle Sixtine*, Paris, Editions Citadelles, 1989.
- Hartt, Frederick. *Le "David" de Michel-Ange le modèle original retrouvé*, Paris, Gallimard, 1988.
- Hartt, Frederick. *Michel-Ange, toute la sculpture*, Paris, Éd. du Cercle d'art, 1971.
- Hartt, Frederick. *Michelangelo*, New York, H.N. Abrams, 1965.
- Hegel, G. W. F., *La fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Hegel, Georg Wilhem Friedrich. *La fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Heikki, Mikkeli. *An Aristotelian Response to Renaissance Humanism: Jacopo Zabarella on the Nature of Arts and Sciences*, Helsinki, Finnish Historical Society, 1992.
- Hengelbrock, J y J. Lanz, "Examen historique du concept de Passion" en *La Passion, Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, no. 21, 1980, pp. 77-94.
- Hennssey, Pope., *El retrato en el renacimiento, conferencias sobre arte*, Madrid, Akal, 1985.
- Huges, Thomas Pathric. *A dictionary of Islam*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 2001.
- Hussey, Joan M. *Church and Learning in the Byzantine Empire, 867-1185*, New York, Russell & Russell, 1963.
- Hussey, Joan M., *Church and Learning in Byzantine Empire, 867 – 1185*, Nueva York, Russell y Russell, 1963.
- Jacob, Wisse. *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Ámsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1989.
- Jaeger, Werner, *Paidea: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica*, Madrid, Taurus, 2000.
- Jiménez Cristóbal, Montserrat, "El género del *Isagogicon moralis disciplinae*: El diálogo y Leonardo Bruni", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 26, núm. 2, 2006, pp. 145-162.
- Joannides, Paul (ed.). *Michel-Ange, élèves et copistes*, Paris, Ed. des Musées Nationaux, 2003.

- Karamanolis, George, "Plethon and scholars on Aristotle", en *Byzantine Philosophy and its ancient sources*, ed. Katerin Ievodiakonu, New York, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Kierkegaard, Soren. *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, Demetrio Gutiérrez Rivero (tr.), Málaga, Ágora, 1998.
- Knuuttila, Simo, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
- Kraye, Jill, *Introducción al humanismo renacentista*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Kristeller, Paul Oscar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Kristeller, Paul Oscar, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*,. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Kristeller, Paul Oscar, *Renaissance Thought and the Arts. El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Collected Essays, New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- Kristeller, Paul Oskar, *Encyclopedia of the Renaissance*, vol. 1, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1999.
- Latour, René, *Iconos*, Barcelona, Ultramar, s. f.
- Lene Østermark, Johansen, *Sweetness and strength the reception of Michelangelo in late Victorian England*, Ashgate, Brookfield, 1998.
- Lene Ostermark, Johansen. *Sweetness and strength the reception of Michelangelo in late Victorian England*, Aldershot, Ashgate, 1998.
- Leontief Alpers, Svetlana, "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasarys Lives", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, 1960, pp. 190 -215.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*, Lettre sur l'Antiquité. Comment les anciens représentaient, Paris, Hermann, 1990.
- Libera (de), Alain. *L'unité de l'intellect contre les averoïstes, suivi de Textes contra Averoes antérieurs à 1270*, Paris, Flammarion, 1997.
- Liebert, Robert. *Michelangelo, a psychoanalytic study of his life and images*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- Liebmann, M. Androssov, S. et al. *La sculpture d'Europe occidentale des XV^e et XVI^e siècles dans les musées de l'union Soviétique*, Leningrado, Aurora, 1988.
- Lohr, Charles H. *Latin Aristotle Commentaries: II. Renaissance Authors*, Florence, Olschki, 1988.
- Longmans, Green, *Dix mille Saint., Dictionnaire hagiographique*, Brepols, Les bénédictins de Ramsgate, 1991.
- López, Leticia, *Los clásicos en el Renacimiento, La labor educativa de Juan Vives*. México, UNAM, FFL, CONACYT, 2006.

- MacManamon John M., *Vergerio, Pier Paolo the Elder and Saint Jerome, An edition and Translation of "Sermones pro Sancto Hyeronimo"*, Arizona, Temple, 1999 (Medieval and Renaissance, Texts and Studies, vol. 177).
- Maïer, Ida. *Les manuscrits d'Ange Politien catalogue descriptif avec dix-neuf documents inédits en appendice*, Genève, Droz, 1965.
- Maisano, Ricardo *et al.*, *Manuel Crisolora e il ritorno del greco in Occidente (Atti del Convegno Internazionale, Napoli 1997)*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 2002.
- Méndez Bejarano, Mario, "El siglo de oro, II Aristotélicos" en *Historia de la Filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid, Renacimiento, 1929.
- Méndez Bejarano, Mario. *Historia de la Filosofía en España hasta el siglo XX*, cap. XIV: El siglo de oro, II Aristotélicos, Madrid, Renacimiento, 1929.
- Mendizabal, Rufo S.I (dir.), *Diccionario Griego-Español Ilustrado*, Editorial Fe y Razón, Madrid, 1959.
- Mendoza Cantú, Alina, *La concepción de la tragedia griega de Hegel*, tesis de licenciatura en Filosofía, Méixco, UNAM, FES Acatlán, 1993.
- Mendoza Cantú, Alina, *Representación y significado en la plástica abstracta; una lectura de obras de Rothko y Brancisi*, México, Tesis doctoral, UNAM, 2004.
- Minge, James-P. ed., *Patrología graeca*, Paris, Garnier, 1857-70.
- Mitchell, W. J. T., "Iconology", *Image, Text, Ideology*, Chicago / London, University of Chicago, 1986.
- Mollaretti, R. *Vittoria Colonna e Michelangelo nel V centenario della sua nascita, 1490-1990*, Firenze, Firenze Libri, 1990.
- Monfasani, John, *Greeks and Latins in Renaissance Italy, Studies on Humanism and Philosophy in the 15th Century*, SUNY and Albany, 2004.
- Monfasani, John, "The bizantine rethorical tradition in the renaissance", en *Renaissance Eloquence*, J. J. Murphy (ed.), Berkeley - Los Angeles: California UP, 1983, pp. 174-87.
- Monterroso Prado, Mariano, *Manual de símbolos cristianos*, México, SEP / INHA, 1979.
- Morrás, María (tr.), *Petrarca, Bruni, Valla, Pico de la Mirandola, Alberti. Manifiestos del Humanismo*, Barcelona, Península, 2000.
- Mortley, Raoul. *From Word to silence I. The rise and fall of logos*, Bonn, Peter Hanstein Verlag, 1986.
- Nagel, Alexander, *Michelangelo and the Reform of Art*, University of Toronto, Cambridge University Press, 2000.
- Nagel, Alexander. *Michelangelo, Raphael and the altarpiece tradition*, Tesis, Univ. Microfilms International, Ann Arbor, 1993.
- Néret, Gilles, *Miguel Ángel*, Nueva York, Kölh, 2000.
- O'Callaghan, José y Ma. José Bover, *Nuevo Testamento tilingüe*, Madrid, BAC, 1976.

- Omert J. Schrier, *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Cosilininus. A bibliography from about 900 till 1996*, Brill, Leiden, 1998.
- Onians, John. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale, Yale University Press, 2008.
- Palazola, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano* (capítulos XII a XV), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.
- Panofsky, Erwin *et al.*, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.
- Panofsky, Erwin, "The neoplatonic movement and Michelangelo", en *Studies in iconology Humanistic themes in art of Renaissance*, New York, 1939, pp. 171 -210.
- Panofsky, Erwin, "Michel –Angel et Dürer" en *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989.
- Panofsky, Erwin, *Durero, Vida y Arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1998.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1992.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998.
- Panofsky, Erwin. *Idée. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989.
- Paolucci, Antonio. *Michelangelo, le Pietà*, Milano, Skira, 1997.
- Papini, Giovanni, *De Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, España, Aguilar, 1968.
- Parronchi, Alessandro. *Opere giovanili di Michelangelo*, 6 vols., Firenze, Olschki, 1968-2003.
- Partridge, Loren. *et al. Michelangelo, the Last Judgment: a glorious restoration*, New York, Harry N. Abrams, 1997.
- Piccari, P. Tarisicio. "Il Problema della Cappella Sistina, Ripuliture degli affreschi di Michelangelo", Tornata Accademia del 19 febbraio 1987 in collaborazione con la "Fodazione R.M. Memmo," D. Balboni, Editor, Lezioni de Arte Sacra, 2nd Series, no. 4, part. 3, Istituto di Arte Sacra, Rome, 39 pp.
- Pierring, Alexander. *Michelangelo's drawings the science of attribution*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- Plazaola, Juan, *Historia del Arte Cristiano*, BAC, Madrid, 2000.
- Pommier, Edouard, *Théories du portrait. De la renaissance aux Lumières*, Francia, Galimard, 1988.
- Potter Douglas J., "Victoria Colonna", en *The Catholic Encyclopedia*, vol. IV, Nueva York, Robert Appleton Company, 1908.
- Prades, Javier, "Deus especialiter est in sanctis per gratiam", *El misterio de la inhabitación de la trinidad en los escritos de Santo Tomás*, Roma, Editora Pontificia de la Universidad Georgiana, 1993.
- Rafols, J. E, *Historia del arte*, Barcelona, Optima, 2001.

- Ragionei, Pina. *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Catalogue d'exposition, Firenze, Mandragora, 2005.
- Rampley, Matthew, "Iconology of the Interval: Aby Warburg's Legacy", en *Word and Image*, 17 (4), 2001, pp. 303 – 324.
- Reyes, Alfonso, *Obras Completas*, tomo XVI: *Religión Griega. Mitología Griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Rojas Álvarez, Lourdes, *Iniciación al Griego I. Método teórico-práctico*. México UNAM, 2004.
- Romani, Vittoria. *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2003.
- Rosado, Jennifer, *Estudio iconológico del Juicio final de Miguel Ángel*, Tesis de licenciatura en Arte, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003.
- Russoli, Franco. *Tutta la scultura di Michelangelo*, Milano, Rizzoli, 1953.
- Sánchez-Molero, José Luis Gonzalo. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- Schiavo, Armando. *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953.
- Schmitt, Charles *et al.* *The Cambridge history of Renaissance philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Schmitt, Charles B. *Aristotle and the Renaissance*. Cambridge/London, Harvard Press, 1983.
- Schweyen, Renate, *Guarino Veronese. Philosophie und Humanistische Pädagogik*, München, Wilhem Fink Verlag 1973.
- Seymour, Charles Jr., *Michelangelo's David: A Search for Identity*, Nueva York, Norton, 1974.
- Steimberg, Leo. *Michelangelo's last paintings: the Conversation of St. Peter in the Cappella Paolina Vatican Palace*, London, Phaidon, 1975.
- Steinberg, Leo, *La sexualidad de Cristo en el arte del renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume, 1976.
- Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton N. J., Princeton University Press, 1981.
- Summers, David, *The judgment of sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, London/ New York, Cambridge University Press, 1987.
- Summers, David. *Sculpture of Vincenzo Danti: a study in the influence of Michelangelo and the ideals of the Maniera*, New York, Garland, 1979.
- Tolnay De, Charles, *Miguelangelo*, 5 vols., Princeton, Nueva Jersey, 1969.
- Tolnay de, Charles, *The art and thought of Michelangelo*. New York, Panteón Books, 1964.
- Tradigo, Alfredo, *Icônes et saints d'orient*, Milan, Modadori, 2004.

Treherne, Matthew, “Pictorial Space and sacred Time: Tasso’s *Le Lagrime de la Beata Vergine* and the Experience of Religious Art in the Counter- reformation”, en *Italian Studies*, vol. 62, no. 1, 2007, pp. 5 – 25.

Vasilu, Anca, “L’icône invisible ou le seuil liturgique du regard”, en *Vers la contemplation. Études sur syndérèse et modalités de la contemplation de l’antiquité à la Renaissance*, Christian Trottmann (comp.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, pp. 243 – 267.

Velmans, Tania, *L’image byzantine ou la transfiguration du réel*. col l’espace, le temps, les hommes, la mort, le péché, les doctrines, Paris, Hazan, 2009.

Verdon, Timothy, “Il ‘pane vivo’: la teologia, le imagini, ii percorso”, en *Parisi Vivus. Arrendi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, Cecilia Alessi and Laura Martini (ed.), Siena, Curia Arcivescovile di Siena, Soprintendenza Beni Artistici e Storici, 1994.

Verdon, Timothy, “Il Misterio dell’Eucaristia dell’arte dalla Controriforma al Settecento”, en *In Mistero e immagine l’eucaristia nell’arte del XVI al XVIII secolo*, Salvatore Baviera and Francesca Pirazzoli (ed.), exh. cat, Milan, Electa, 1997.

Walker, Susan (ed.), *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. British Museum Press, 1997.

Wasserman M. Jack *et al*, *La Pietà Rondanini*, Milan, Electa, 2004.

Wasserman, Jack *et al.*, *Michelangelo’s Florence Pietá*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Wilson, Étienne. *Héloïse et Abélard*, Vrin, Paris, 1838.

Wilson, L. *et al.* Scribes and Scholars. *A Guide to the transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Winckelmann, Joachim. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, traducción y notas de Salvador Mas, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Wind, Edgar. *The religious symbolism of Michelangelo the Sistine Ceiling*, New York, Oxford University Press, 2000.

Wisse, Jacob, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1989.

Wittkower, Rudolf. *Allegory and the migration of symbols*, London, Thames & Hudson, 1977.

Wittkower, Rudolf. *Art and architecture in Italy: 1600 – 1750*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1958.

Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1991.

Woods-Marsden, Johanna, *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Heaven, Yale University, 1999. Wynnndham, John, *The portrait in the renaissance*, New Jersey, Princeton University, 1979.

Wyss, Beat, “The Flaying of Marsyas in the Sistine Chapel a Divine Comedy”, artículo inédito expuesto en el marco del simposio internacional: Los itinerarios de la imagen: prácticas usos y funciones, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 2007.

III Fuentes primarias electrónicas

Agustín (San), “Comentario al *Evangelio de Juan*” en Tractatus 120 citado en “Nicodemo” ,Nicodemo en la literatura cristiana” – En los comentarios al Evangelio de San Juan, *Wikipedia*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Nicodemo> (13/01/2010).

Biblia en español literario, versión Reina Valera, edición básica, Sociedades Bíblicas Unidas, revisión 1995, <http://www.biblija.net/biblija.cgi?biblia=biblia&m=Jn+19&id22=1&pos=0&set=13&l=es> (17/ 12/2009).

Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam, editio electrónica plurimis consultis editionibus diligenter preeparata a Michaeli Tvvedale, Londini, MMV, <http://iteadjmj.com/>

Colonna, Vittoria, “Amaro Lagrimar” en *The Poems of Vittoria Colonna*, Ellen Moody (tr.), <http://www.jimandellen.org/vcpoetry/vctitle.htm> (enero 2004, última modificación).

Kempis, (de) Thomas, *La imitación de Cristo*, Paris, Imprenta de Smith, 1826, Fuente consultada electrónicamente en http://e-books-libros-para-descargar.googlegroups.com/web/Imitaci%C3%B3n+de+Cristo+-+Tom%C3%A1s+de+Kempis.pdf?gda=prn7EGUAAAD-Sy4KyEC3uVVv1uN-Z0_At5rXuNuX5zPyg15JAphFYZQoGaQkpwPbUmBZIwTnl4iWynPoHcDBiFnAncn1LMd2sZMvQX9EJmdjIspjGGrOvByfxYhtaHnOp4Mq0MGarrsa7WIsd6qHDhllGPdGMn_4 (13/07/2010).

Parallel Greek New Testament, “html bible, johnhurt.com”, Clementine Vulgate project, <http://vulsearch.sourceforge.net/html/Jo.html> (3/10/09)

Robles (de) Pedro y Francisco de Cormellas (eds.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici, [et] generalis concilij Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pont. Max.*, Fondo antiguo digitalizado de la Biblioteca de Alcalá de Henares, sessio XXV: De invocatione, veneratione, et de reliquijs sanctorum, et de sacris imaginibus, pp. 258-259, <http://hdl.handle.net/10017/1917> (13/07/2010).

Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, Biblioteca electrónica cristiana Bec, Ve multimedia, vida y espiritualidad, cap. VII: Que sea la justificación del pecador, y cuáles sus causas, <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15> (13/07/2010).

Vulgata *Stuttgartensia*, [http://la.wikisource.org/wiki/Biblia_Sacra_Vulgata_\(Stuttgartensia\)](http://la.wikisource.org/wiki/Biblia_Sacra_Vulgata_(Stuttgartensia)) (mayo 2009, última revisión).

IV Fuentes secundarias electrónicas

Argulló, Mercedes, Reseña de las investigaciones de la autora publicada electrónicamente bajo el título: “El Lazarillo de Tormes no es anónimo” por *El Desván*, http://images.google.es/imgres?imgurl=http://erdesvan.files.wordpress.com/2010/03/26742_1.jpg&imgrefurl=http://erdesvan.wordpress.com/2010/03/05/el-lazarillo-no-es-anonimo/&usq=__2owK6QCF8MtxNyVTL15SooMgDLo=&h=472&w=300&sz=52&hl=es&start=11&itbs=1&tbnid=NJnTrLqGBydbIM:&tbnh=129&tbnw=82&prev=/image%3Fq%3DDiego%2BHurtado%2Bde%2BMendoza%2Btiziano%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1 (13/07/2010).

Arquidiócesis de Bogotá (2007), “Los símbolos de la Pasión”, *El catolicismo. Com*, <http://www.elcatolicismo.com.co/?idcategoria=141> (14/01/2010).

Arranz, Cristina, “La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del Renacimiento. La teoría de Panofsky y otras alternativas”, artículo disponible electrónicamente en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/451/5/2.%20LA%20OBRA%20ART%20C3%8DSTICA%20DE%20MIGUEL%20%20C3%81NGEL%20Y%20SU%20RELACI%20C3%93N%20CON%20EL%20MOVIMIENTO%20NEOPLAT%20C3%93NICO%20DEL%20RENACIMIENTO...%20CRISTINA%20ARRANZ.pdf> (13/07/2010).

Biedma López, José, “El Nicodemismo de Juan de Valdés,” publicación electrónica en *iglesiareformada.com*, http://www.iglesiareformada.com/Lopez_Nicodemismo.html (13/07/2010).

Brundin, Abigail, “Victorria Colonna”, en Courtney K. Quaintance (biography editor), *Italian Women Writers*, University of Chicago, 2005, <http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0011.html> (13/07/2010).

Busquets, Joan, “Recepción de Agustín en el pensamiento de Lutero”, en *Teología y Vida*, vol. XLIII, 2002, artículo publicado electrónicamente en <http://www.scielo.cl/pdf/tv/v43n2-3/art04.pdf> (13/07/2010).

Ciordia, José Martín, “Desgrabacion de la Tertulia americana sobre Platón”, *Boletín Electrónico de la Biblioteca Nacional de Maestros*, año 2, núm. 11, octubre 2004, http://www.bnm.me.gov.ar/novedades/boletin_electronicoBNM/boletin_11/extension/platon.htm (13/07/2010).

Constantelos, Demetrios, *Christian Hellenism. Essays and Studies in Continuity and Change*, Nueva York / Atenas, Editorial Aristide, pulicado en la red en http://www.myriobiblos.gr/texts/spanish/const_formacion.html (13/07/2010).

Duignan, Brian, “Theological and Monastic Renaissance”, en *Attempts at Ecclesiastical Union and Theological Renaissance, Orthodox Catholic Church*, *Encyclopedia Británica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/177174/Eastern-Orthodoxy/60457/Attempts-at-ecclesiastical-union-and-theological-renaissance#> (13/07/2010).

Eco, Umberto, “Aristóteles entre Averroes y Borges”, 2003, artículo disponible electrónicamente en <http://www.borges.pitt.edu/documents/1704.pdf> (13/07/2010).

Encausse (de), Guilhem, “Fatih Mehmet II: el campeón del Islam”, en Rolando Castillo (dir.), *La caída de Constantinopla*, Publicación electrónica de la Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes realizada por el taller Digital de la fundación de la misma

- biblioteca. Alicante 2003,
http://www.cervantesvirtual.com/historia/constantinopla/fatih_mehmet_ii.shtml
(13/07/2010).
- Herrera Casado, Antonio (digitalizado por Aberl Saiz Millana), “El tercer duque y el Iluminismo heterodoxo”, en *Página web de Castilforte*,
http://castilforte.awardspace.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=65
(04/04/ 2008).
- Juan Driver, “El evangelismo católico y Juan de Valdés”, en *La fe en la periferia de la historia: Una historia del pueblo cristiano desde la perspectiva de los movimientos de restauración y reforma radical*, cap. 11, Semilla y Clara, 1997, digitalizado en
http://www.menonitas.org/vistaprevia/fe_periferia/driver_fe_periferia_11.ht
(13/07/2010).
- Jugie, Martin, “The condemnation of Prochoros Kydones (1368)”, *The Palamite Controversy* (continued), en *De unione ecclesiarum. Mussings on Church and State*, publicado en <http://bkkos.wordpress.com/martin-jugie-the-palamite-controversy/5-the-condemnation-ofprochoros-kydones-1368>. (13/07/2010).
- Kallendorf, Craig, “Humanist Educational Teatrises”, en *The I Tatti Renaissance library*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 300. Parcialmente disponible por vía electrónica en <http://books.google.es/books?id=2Xtk7UxNEMC&pg=PA300&lpg=PA300&dq=accepimus+scorpios&source=bl&ots=zhTIO9mIH&sig=RR3o53kVLE5IIMfDucT9FD8XZFQ#v=onepage&q=accepimus%20scorpios&f=false> (13/07/2010).
- León de la Vega, Manuel, “El heterodoxo Juan Páez de Castro”, en *Protestante digital*,
<http://www.protestantedigital.com/new/nowleerarticulo.php?r=303&a=3048>
(13/01/2010).
- Lo Presti, Eleonora, *La filosofia nel suo sviluppo storico: la prospettiva storiografica di Marsilio Ficino e l'influenza dei dotti bizantini Giorgio Gemisto Pletone e Giovanni Basilio Bessarione*, Tesis de Doctorado, 2007, Universidad deli Studi di Bologna. Publicación electrónica en el [sitio http://amsdottorato.cib.unibo.it/169/1/tesifile_pdf.pdf](http://amsdottorato.cib.unibo.it/169/1/tesifile_pdf.pdf)
(13/07/2010).
- López Estrada, Francisco, “Consideraciones sobre una representación pastoral de Orfeo y Eurídice (Poliziano 1480-1984)”, 1984, Portal de revistas electrónicas de la Universidad Complutense de Madrid
<http://revistas.ucm.es/fli/02122952/articulos/DICE8484110217A.PDF> (13/07/2010).
- Losada Linares, Teresa, “Boticelli y Poliziano en el círculo de Lorenzo”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 1999, núm. 6, p. 81 -1001, publicado electrónicamente en el portal de Revistas Científicas de la Universidad Complutense de Madrid,
<http://revistas.ucm.es/fli/11339527/articulos/CFIT9999110081A.PDF> (13/07/2010).
- Luque Ruiz, Fernando, “Los crucificados de Nicodemo, El Cristo de San Pedro de Machena”, en *Religiosidad popular andaluza*,
<http://pasionenandalucia.blogcindario.com/> (13/07/2010).
- Martínez Gil, Fernando. *Muerte y sociedad en la España de los Asturias*, Cuenca, Universidad de Castilla, 2000, publicado electrónicamente de forma parcial,
<http://books.google.es/books?id=AgSYLfpvJQoC&pg=PA345&lpg=PA344&ots=RBjX>

[e5n4sD&dq=Concilio+de+trento+y+Kempis#v=onepage&q=Concilio%20de%20trento%20y%20Kempis&f=false](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Miguel/Angel/retrato/Capilla/Paulina/elpepucul/20091030elpepucul_5/Tes) (13/07/2010).

Paolucci, Antonio, *apud* Cristina de Lera, “Miguel Ángel no se retrató en la Capilla Paulina”, en *Cultura*, *El País.com*. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Miguel/Angel/retrato/Capilla/Paulina/elpepucul/20091030elpepucul_5/Tes (13/07/2010).

Pérez González, Maurilio, “Herman el Alemán, traductor de la escuela de Toledo”, en *Minerva, revista de filología clásica*, núm. 6, 1992, pp. 269-283, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=945>(13/07/2010).

Ponferrada, Eloy (dir.) (22/05/2008), “Tomás de Aquino, Vida”, en *Aquinatis*, Sociedad Tomista Argentina, <http://aquinatis.blogspot.com/2008/05/vida-de-santo-toms-de-aquino.html> (13/01/2001).

Puerta Vilchez, José Miguel, “Las ideas estéticas de Al Andalus (I)”, en *Web Islam, Comunidad Virtual*, <http://www.webislam.com/?idt=67> (13/01/2010).

Román Guerrero, Rafael, “Averroes, Paráfrasis de la *Retórica* de Aristóteles”, en *Revista Española de Filosofía Medieval*, núm. 7, 2000, pp. 155 – 164, <http://principium.ceduc.uepb.edu.br/files/textos/averparafarist.pdf>. (13/07/2010).

Romero Huesca, Andrés *et al.*, “La cátedra de cirugía y anatomía en el Renacimiento”, en *Cirugía y Cirujanos*, Academia Mexicana de Cirujanos, 2005, vol. 72, núm. 0002. Material disponible electrónicamente en http://www.urologiaaldia.com.ve/lecturas_recomendadas/PDF/2007/Cirugiarenacimiento.pdf. (13/07/2010).

Sánchez- Meza, Domingo, y Meza Martín, “Los temas de la pasión en la iconografía de la virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, 7, 1991, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0716.html>, [el enterramiento](http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0716.html). (13/03/2010).

Sánchez Reyes, Enrique, “Historia de las ideas estéticas en España hasta fines del siglo XV”, *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, La biblioteca del Español*, edición digital Alicante 2008, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520822248296868802/029150.pdf> (13/07/2010).

Ueding, Gert, “*Rhetorica movet*. Acerca de la genealogía retórica del *pathos*”, 1998, artículo publicado electrónicamente en el Depósito de Académico Digital de la Universidad de Navarra, <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/386> (13/07/2010).

Vega (de la), Manuel León, “Trento y la Reforma protestante en España”, en *Investigando en la Historia del protestantismo Español*, <http://manueldeleon.wordpress.com/trento-y-la-reforma-protestante-en-espana>. (13/07/2010).

Velazco, Juan Martín, (24/11/2008), “San Buenaventura (1218-1274): Los caminos de Dios Franciscanos”, directorio santoral franciscano (tomado de “Teología espiritual” en *Cuadernos de oración*, núm. 167, 1999, pp. 4-11, <http://www.franciscanos.org/santoral/buenaventura.html> (13/01/2010).

“Holanda. Historia de la Iglesia”, en *Gran enciclopedia Rialp*, GER, Ediciones Rialp, 1981, Canal social Montané,

http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=9041&cat=historiaiglesia
(13/07/2010).

“Panfsky, Erwin”, *Diccionario de Historiadores de Arte, A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art.* <http://www.dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>
(13/07/2010).