

TEMA 11.- LA ESCULTURA DE MIGUEL ÁNGEL

Escultor, pintor, arquitecto, ingeniero militar, y también poeta, Miguel Ángel es uno de los maestros en los que se realiza el ideal universalista del Renacimiento italiano. Ya medio siglo antes, en tiempo de Brunelleschi, Masaccio, Donatello y Alberti, los florentinos habían abrigado la esperanza de superar en todos los dominios del arte el genio de Grecia. Miguel Ángel no sólo lo consiguió, sino que realizó una obra más grande aún, conciliando la belleza de las formas antiguas y la elevación espiritual cristiana. Pero su juventud estuvo llena de inquietudes. El principado de Lorenzo de Médicis terminaba cuando Miguel Ángel hizo sus primeros ensayos en el taller de Ghirlandajo y frecuentó los jardines de San Marcos donde se reunía una colección de antigüedades.

Entre el legado de la civilización griega y la revelación cristiana, los pensadores florentinos habían establecido una suerte de sincretismo algo difuso que el arte tenía por misión imponer a los espíritus. Cristiano, Miguel Ángel tuvo que estremecerse ante los sermones de Savonarola, a quien indignaba la decadencia moral de Italia. Más tarde, vicisitudes políticas trabaron sus creaciones. Los Papas rechazaron las empresas personales de sus predecesores, Roma fue saqueada, Florencia sometida. Exilios, luchas, proyectos dejados en suspenso, reconciliaciones con los pontífices... ésta será la trama de la vida del artista.

En Miguel Ángel nos encontramos con todo el manierismo posterior y con un germen del barroco. El mundo soñado por Miguel Ángel es un mundo de gigantes, de actitudes grandiosas, facciones perfectas, gestos TERRIBLES. En sus obras personifica la energía, la fuerza y la grandiosidad, sus figuras son colosales y gigantescas, fruto de una energía creadora sobrehumana impregnada de un vitalismo angustioso, que se ha denominado TERRIBILITÁ. Miguel Ángel reacciona frente al estilo amable y las sonrisas femeninas e infantiles de fin de siglo. Sus criaturas son gigantes arquetipos humanos con influencia idealista. En los cuerpos destaca la musculatura y el dinamismo que nos revela los años que el artista dedica al estudio de la anatomía. De su afán por el movimiento se derivará todo el manierismo posterior.

Miguel Ángel desarrolló su talento mediante la imitación de las grandes obras de todos los estilos. Comienza su carrera de escultor con influencias de Donatello y desde muy joven estudia con empeño la escultura clásica. Aún niño se pone bajo la tutela de Lorenzo el Magnífico, que le educará mostrándole el gusto por lo clásico.

Sus principales ETAPAS son:

I. ROMA (1496-1501).-

En 1496 Miguel Ángel abandona Florencia por la ciudad de Roma, la causa fue la falsificación que había hecho de un Cupido, que enterró y más tarde vendió como si se tratase de una antigualla. Al conocerse el fraude Miguel Ángel decidió viajar a Roma. Casi todas las obras de esta etapa fueron Madonnas. Entre éstas destacan la Madonna de Brujas y la Piedad del Vaticano.

II. FLORENCIA (1501-1504).-

En Florencia hizo dos relieves circulares, en ambos está representada la Sagrada Familia, pero sin duda, lo más representativo de esta segunda época en Florencia es el "David".

III. ROMA (1504-1513).-

Hemos llegado al año 1504 la fama que Miguel Ángel había alcanzado hace que éste sea llamado por Julio II para hacer su sepultura. Miguel Ángel sufrió su primer contratiempo con esta obra, ya que mientras que se encontraba en Carrara obteniendo mármol, el Papa se iba olvidando del sepulcro, la idea quedó relegada a un segundo plano, por lo que la grandiosidad del proyecto quedó reducida. Sin embargo, Julio II reservó a Miguel Ángel una compensación a medida de su genio. En marzo de 1508, unos meses antes de solicitar a Rafael para que decorase las Estancias, ofreció a Miguel Ángel la de la Sixtina, magna decoración que el artista acabó en 1512.

IV. FLORENCIA (1513-1534).-

Representa la segunda estancia en Florencia. Durante los Pontificados de León X y Clemente VII, Miguel Ángel estuvo ocupado principalmente en dos proyectos:

1º) La fachada de la Iglesia de San Lorenzo, en la que no obtuvo, a pesar del esfuerzo, ningún resultado.

2º) La segunda empresa que llevó a cabo para satisfacer a los dos Papas fue la de ejecutar sepulcros de los antepasados de su familia. Tampoco los realizó enteramente, el proyecto era para cuatro sepulcros y tan sólo se completaron dos. Los años de esta etapa en Florencia fueron los más penosos en la vida de Miguel Ángel.

V. ROMA (1534-1564).

En septiembre de 1534 Miguel Ángel regresó a Roma, donde pasará los últimos años de su vida. Esta etapa coincide con la relación con Victoria Colonna. Se produjo un cambio en el espíritu de Miguel Ángel que trascendió en su estilo y en los temas escogidos para sus obras. Su amistad con Victoria duró trece años ya que esta murió en febrero de 1547. De esta etapa son sus "Piedades" en las que muestra su desgarro de espíritu.

Miguel Ángel se consideraba básicamente escultor. Posiblemente estemos ante el genio máximo de la escultura de todos los tiempos. Antes de realizar una escultura solía dibujar un esbozo a escala reducida de lo que quería plasmar, después resolvía los detalles y dibujaba desde diferentes ángulos la figura que iba a esculpir. Posteriormente, confeccionaba maquetas a escala con arcilla, cera o escayola. El siguiente paso consistía en ir personalmente a la cantera y elegir el bloque de mármol adecuado. Empezaba a trabajar la piedra por la parte frontal; esbozaba los contornos y esculpía las extremidades que solían sobresalir. Poco a poco iba labrando el mármol, capa por capa, hasta llegar a las partes más profundas de la figura. Entendía que la tarea del escultor consistía en el arte de sacar y no de añadir; es decir, de extraer una figura que ya existía dentro de la piedra.

Las características más sobresalientes de su escultura son: la grandiosidad de las figuras; sus facciones, que reflejan interiores apasionados; sus anatomías, dotadas de

una gran tensión vital y de un dinamismo contenido; y, por último, una gestualidad, expresiva hasta el dramatismo, que sus contemporáneos llamaron "terribilitá".

Buonarroti fue un creador incansable que estuvo activo hasta el último momento de su larga vida. Su principal enemigo era él mismo, ya que nunca se sentía satisfecho con su trabajo y ese perfeccionismo exacerbado le hacía estar siempre en tensión y de mal humor. Su irascibilidad era tal que un amigo le escribió: "Dais miedo a todo el mundo, hasta al propio Papa". Este rasgo de su carácter también revirtió en que este hombre tremendamente vital no terminara muchas de sus esculturas, sobre todo las que inició en el último periodo de su vida. Para estas obras, inacabadas por considerar que había conseguido la forma deseada o porque no podía estar a la altura de su tremendo nivel de autoexigencia –y que actualmente se reverencian igual que las acabadas–, se ha acuñado el término "non finito".

VIRGEN DE LA ESCALERA (MADONNA DELLA SCALA). Relieve. Mármol. Florencia, Casa Buonarroti. 55,5 x 40 cm. 1490.

Su primera obra escultórica es un relieve mariano, "la Virgen de la escalera", cincelado en mármol cuando sólo contaba unos dieciséis años. En él se advierte un dominio excepcional en el uso del "schacciato" (relieve con ligeras degradaciones en perspectiva hacia el fondo, muy de moda en el Quattrocento) y un gusto pagano por el desnudo. La Virgen se sienta tranquila y majestuosa sobre un bloque de piedra lisa, casi parece no darse cuenta del Niño que tiene en su regazo al que está dando de mamar. Su mirada ausente, permanece indiferente a los niños de la escalera del fondo, ocupados en arreglar unas colgaduras, e incluso al espectador.

Miguel Ángel muestra una preocupación pictórica de técnica y ejecución donatelliana, consiguiendo un efecto de perspectiva con la superposición de tres planos de diferente grosor. Vasari dijo con entusiasmo que era "tan igual al estilo de Donatello que parecía realmente de Donatello, pero con más gracia y mejor diseño". Da la impresión de estar absorta en un instante espiritual.

PIEDAD. Roma. Basílica de San Pedro del Vaticano. 1,74 de altura x 1,95 de longitud de la base x 0,69 metros de profundidad. Mármol. 1497-1501.

A fines de 1497, Miguel Ángel recibió del cardenal francés Jean Bilhères de Lagraulas el encargo de realizar una "Piedad" en mármol para la basílica de San Pedro. Esta obra no sólo supone un logro admirable del arte cristiano, pleno de inspiración y simbolismo, en el que sobre las rodillas de una madre juvenil y bellísima reposa el cuerpo apolíneo y sereno de Cristo sin rictus alguno de dolor, personajes ambos expresión de la belleza platónica; también se da en ella la concreción plástica de una perfecta forma cerrada, piramidal y equilátera, que ejemplifica la racionalización clásica teorizada por Wölfflin.

En pos de lo que él dio en llamar "la imagen del corazón", Miguel Ángel dejó de lado la realidad convencional sustituyéndola por una serie de paradojas extrañas que dan origen a una superrealidad. Aunque muerto, el Cristo todavía está vivo, con las venas distendidas por el pulso de la vida, con el cuerpo relajado por el sueño, el torso se ajusta al molde que forman el brazo y el regazo de su Madre.

La Virgen, representada tradicionalmente como una mujer desencajada por el dolor, aparece aquí mucho más joven que su Hijo, como la personificación de la "pureza perpetua". Y mientras el Cristo es de tamaño real, la Virgen excede en tamaño a las figuras reales. Si estuviese de pie mediría casi dos metros y medio, sin embargo, su cabeza tiene el mismo tamaño que la de Cristo. Uno de los enigmas de la obra es que proporciones tan disparatadas no molestan en absoluto al espectador.

Ya hemos hablado antes de la suavidad leonardesca del rostro de la Virgen, el gesto sumiso de su brazo abierto y el amplio despliegue del sudario bajo el cuerpo extendido de Cristo. Miguel Ángel se había comprometido a esculpir "la obra de mármol más bella que Roma pueda exhibir", y puso buen cuidado en que "La Piedad" fuera eso en todos sus detalles. Ninguna de las otras esculturas que salió de sus manos está tan acabada. Su superficie resplandece de tan pulida, su delicado modelado da al frío mármol el calor de la carne viva y las vestiduras tan cuidadosamente talladas comunican una energía vibrante a toda la obra. Ese acabado casi de cerámica vidriada lo consiguió tras pulir pacientemente la superficie, ya alisada primero mediante limas, con piedra pómez y después con puntas de paja y yeso.

Incluso la base –la áspera tierra en que se apoyan los pies de la Virgen y del Cristo– fueron objeto de la más minuciosa atención. Aquí utilizó el cincel casi como si fuera un lápiz para dibujar en el mármol líneas rítmicas, golpes vastos y toscos, perforaciones sombreadas, logrando así marcar dramáticos contrastes con las ondas suaves y fluidas del ropaje de la Virgen, adelgazado en algunas partes hasta el punto de parecer traslúcido.

Hasta el siglo XV, el tema de la *pietà* pertenecía casi exclusivamente a los artistas del norte de Europa, cuyas toscas figuras principalmente de madera, parecían destinadas a impactar a los creyentes con el sacrificio de Cristo. Miguel Ángel, que dominaba ya todo sobre línea, diseño, perspectiva y anatomía, escogió este tema extraño y difícil, lo despojó de su horror y lo aplicó al mármol, medio difícil para composición tan exigente. Al poner el acento no en el dolor de la Virgen, sino en su aceptación del destino, trató de mover al espectador a la reflexión filosófica. "Si la vida nos agrada –escribió en una ocasión–, la muerte, que proviene de las manos del mismo creador, no debe desagradarnos". El tema de la muerte en la Piedad de San Pedro, está tratado de modo patético, ennoblecido, casi tácito, pero siempre intenso, y resulta estremecedor recordar que esta imagen era objeto de culto por parte de las parturientas, que la invocaban para que las protegiese de las fiebres puerperales, de donde su denominación popular como "Virgen de la fiebre".

El conjunto contrapone la desnudez del cuerpo estilizado de Jesús al ropaje de profundos pliegues de María, la pesadez de la Virgen fuertemente apegada a la Tierra a la liviandad del Redentor, que sólo toca el suelo con el pie derecho. Enmarcando delicadamente el rostro de María con los blandos pliegues de su manto, dio a las facciones una belleza física y espiritual desusada para el tema. Y sacando el mayor provecho de su exhaustivo conocimiento de la anatomía, hizo de la figura desnuda de Cristo la quintaesencia del hombre. Esta obra expresa también la creencia neoplatónica de Miguel Ángel de que la belleza física es la manifestación de un noble espíritu.

El artista firmó su obra, cuando sólo contaba 24 años sobre la banda que atraviesa el pecho de la Virgen: "Michael Angelus Bonarotus florentinus faciebat". En un principio esta escultura se trasladó a la iglesia de Santa Petronella, seguramente porque allí estaba enterrado el cardenal Lagraulas que la encargó. Posteriormente, antes de 1519, fue trasladada a la basílica de San Pedro.

El 21 de mayo de 1972 la imagen sufrió un brutal atentado cuando un perturbado golpeó el rostro de la Virgen con un martillo, motivo por el que hubo de ser restaurada y luego protegida con medidas de seguridad.

DAVID. 1501-1504. Mármol. 4,10 metros de altura. Florencia. Galería de la Academia.

A instancias de la municipalidad de Florencia, Miguel Ángel, que tiene 26 años, emprende la difícil tarea de extraer de un gran bloque de mármol, largo, estrecho, y de varias toneladas de peso, la monumental estatua de David. Esta obra destinada en principio para un contrafuerte de la antigua fachada de Santa María da Fiore, había sido encargada a Agostino di Duccio en 1460, pero éste no pudo tallar los seis metros de mármol asignado. Había estado durante 40 años en el patio de la Catedral, como un imponente fantasma que recordaba a todos los escultores el desafío que representaba su oficio. Miguel Ángel la concluyó en poco más de dos años y fue tal la aceptación de la obra que se cambió su lugar de destino y fue colocada en la plaza principal de la ciudad, ante el Palazzo Vecchio, en la plaza de la Señoría, en donde estuvo hasta 1873.

En la actualidad se encuentra en la Tribuna construida para alojarlo por el arquitecto Emilio de Fabris en la galería de la Academia de Florencia.

El David es la obra en la que se exhibe de manera más clara el genio escultórico de Miguel Ángel. Miguel Ángel se siente inspirado ante aquel bloque interminable, pero su forma alargada y estrecha le obliga a hacer una obra casi plana, en la que no puede permitirse ninguna contorsión; en comparación con la riqueza de planos del Moisés, que labra muchos años después, el David está concebido como la figura de un relieve; la sabiduría del escultor radica en haber sabido concentrar en una figura sin formas centrífugas, de miembros que se contienen en torno al tronco, toda la tensión dinámica de un cuerpo vigoroso. El enorme atleta desnudo rompe además con la iconografía tradicional, en la que se representaba a David como una figura pequeña, con frecuencia todavía adolescente (Donatello, Verrocchio).

Su elección del tema fue muy natural. El personaje del pequeño y bravo David batiendo al Gigante, había atraído siempre a Florencia como símbolo de sí misma, dispuesta a recibir a cuantos acudieran en defensa de su libertad. Junto con numerosas versiones menores, la ciudad poseía ya dos famosos David, realizados por los predecesores de Miguel Ángel: Donatello y Verrocchio. Así pues, el tema dio ocasión al artista de expresar su amor por Florencia con patriótico simbolismo, y de probar al tiempo su maestría compitiendo con dos de los más grandes maestros del pasado en un tema en común. Los otros dos son retratos en bronce de tamaño más o menos natural, de dos muchachos en su adolescencia temprana, lo cual se refleja en su constitución no madura todavía y en sus expresiones. El David de Miguel Ángel, en cambio, es un robusto hombre joven, en la plenitud del vigor y de la gracia física, de admirable musculatura y muy varonil, lleno de una justa cólera e irradiando una

voluntad inquebrantable y una fuerza asombrosa, cualidad que los italianos llaman terribilitá. Con la cabeza de un hermoso Apolo y el cuerpo de un joven Hércules, es una apoteosis de las virtudes más heroicas de todos los héroes jóvenes, una figura humana en cuanto a la forma, pero sobrehumana en la perfección de su mente, de su cuerpo y de su alma.

El tratamiento técnico dado al bloque muestra una de las características del trabajo de Miguel Ángel: es lo que algún historiador del arte llama "método relieve", consistente en excavar la cara frontal del bloque de forma que los relieves y formas de la estatua van apareciendo paulatinamente como si la figura emergiera de la superficie de una balsa de agua. Sin embargo el aspecto frontal de David ha sido enriquecido por multitud de flexiones y giros en extremidades y tronco y, sobre todo, por la extraordinaria tensión muscular que aflora en toda la superficie del cuerpo.

Con este desnudo juvenil, briosamente varonil, Miguel Ángel está recuperando la cultura de la estatuaria artística griega, emulando a Fidias y a Policleto, pero en la distancia de los mil años que los separan. La diferencia está en la vida interna que bulle en el modelo del maestro florentino.

Se rompe con el modo tradicional de representar el David. No nos presenta el vencedor, espada en mano, con la cabeza del gigante a sus pies, sino al joven en la fase precedente a la batalla. El David de Miguel Ángel sintetiza la fuerza y la cólera, virtudes cívicas del Renacimiento. Dispuesto a la acción, el joven mira hacia la izquierda en actitud de alerta, reflejo quizá de la creencia medieval de que mientras el lado derecho está protegido por Dios, el izquierdo está expuesto al mal. El lado derecho es compacto y calmado, el lado izquierdo, por el contrario, con el pie adelantado y el pelo revuelto, es dinámico y decidido.

Magistral estudio del desnudo varonil y herencia vital del clasicismo antiguo y renovado, en la mano vigorosa y abultada, en la mirada fiera y altiva, y en el inicio de una línea directriz en zigzag, aparecen ya los síntomas del Manierismo que tanto debería a Buonarroti. Manifiesta una de las características más personales y propias del artista: traducir la tensión interior del personaje en una tranquila calma aparente.

Esta figura expresa fuerza y agresividad más en potencia que en acto, la decisión del joven pastor bíblico de aprestarse a la lucha, está indicada solamente por el imprevisto giro de la cabeza a la izquierda, por la mirada firme, clavada en el enemigo, por la tensión que late en todos sus miembros, por las venas que parecen hincharse de sangre bajo el acicate de la ira, también por el pie izquierdo que parece a punto de alzarse, dispuesto a avanzar de un salto.

MOISÉS. 1515. Mármol. 2,54 metros de altura. Roma. San Pietro in Vincoli. Sepulcro de Julio II.

Al David sigue el primero de los grandes conjuntos de la época romana. Julio II le encarga el monumento sepulcral que desea hacerse construir en el crucero mismo de San Pedro. Miguel Ángel marcha a Carrara y dirige el corte de bloques de mármol colosales; los mármoles llegan a Roma y Miguel Ángel acaricia en su fantasía las gigantescas estatuas que ha de esculpir. Este sueño es la gran ilusión de su vida.

Imagina el sepulcro rectangular, con cámara funeraria en el interior, estatuas en los frentes y un profeta de remate en cada esquina.

Este grandioso proyecto que entusiasmó al artista hasta el punto de considerarlo la gran obra de su vida, pronto tropezó, sin embargo, con dificultades y aplazamientos que amargaron su ánimo y le forzaron a huir de Roma cuando el pontífice cambió de idea. No pudo consolarse con el retrato de Julio II en bronce que el Papa le encomendó tras el encuentro de ambos en Bolonia, estatua que fue destruida en 1511.

La vuelta a Roma tampoco supuso la continuación del mausoleo, pues el tornadizo pontífice cambió su idea inicial por la formidable empresa de pintar la bóveda de la capilla Sixtina, que tuvo atareado a Miguel Ángel cuatro años intensos.

Cuando creía ya expedito el camino para esculpir los mármoles sepulcrales, murió Julio II en 1513, y sus herederos lo aplazaron dos décadas más con inhibiciones y desvíos.

Parece que del primer proyecto de 1505 para un sepulcro exento a cuatro fachadas, no se hizo ninguna de las estatuas previstas. Estaba concebido con más de 40 estatuas entre esclavos, virtudes y profetas (algo que halagaba el audaz temperamento del escultor). El segundo esquema, ideado por Miguel Ángel en 1513, tras la muerte del Papa lo convirtió en un sepulcro–retablo adosado, que habría llevado en el segundo cuerpo, a ambos lados del sarcófago papal, las grandes figuras sedentes de Moisés y de San Pablo, además de una cuarentena de iconografías. Progresivamente la fachada piramidal fue disminuyendo de dimensiones y reduciendo su número de figuras. Después de 30 años de peripecias, y en fecha tan tardía como 1542, el sepulcro–retablo, no elevado en la basílica Vaticana sino en San Pietro in Vincoli, se había reducido únicamente a siete estatuas, resultantes de los distintos proyectos, y a una simple fachada receptáculo. De las siete estatuas que actualmente adornan el monumento, sólo tres: la de Moisés, la de Lea y la de Raquel, colocadas en el nivel inferior, pertenecen realmente a Miguel Ángel. Sus cuatro cautivos se exhiben en la Academia de Florencia, y la Victoria en el Palazzo della Signoria. Y para colmo de ironías, la figura reclinada del Papa descansa sobre un sarcófago vacío pues sus restos nunca fueron trasladados a su tumba.

Pese a tantos reveses, el sepulcro juliano es, sobre todo, el Moisés colosal y fiero en el acto de reprender a sus desobedientes y sacrílegos israelitas con la "terribilitá" de su mirada y en ademán de mesarse la barroca catarata de la barba. Pero es, asimismo, la admirable serie de Prisioneros o Esclavos, dos de ellos en el Louvre (el Moribundo y el Rebelde), y los cuatro inacabados en la Academia florentina, plenos de intención simbólica en su abanico de ataduras de la vida humana.

Moisés fue tallado después de 1515 en uno de los respiros para esculpir que los pontífices posteriores le dejaban entre tanto encargo de arquitectura y pintura.

La imagen es la de un profeta imperioso "terriblemente" enojado, capaz de levantarse para aplastar las tablas que lleva bajo el brazo a los israelitas que han abandonado a Yahvé por los ídolos.

El Moisés, descrito por un crítico como "un cataclismo hecho hombre", está sentado a los pies de la tumba de Julio II con las tablas de la ley bajo su musculoso brazo. En lugar de rayos de luz, como lo describe el Antiguo Testamento, de su cabeza salen cuernos, reflejo de una mala traducción de la Vulgata Latina de la palabra que en hebreo significa "luz".

El Moisés de Miguel Ángel es más un penetrante estudio caracteriológico que el retrato del profeta y legislador de un momento histórico. El rostro inteligente, con su mirada escrutadora, sus cejas pobladas y los labios de expresión firme hacen de él un hombre de acción, vigoroso y capaz de una ira infinita; la mano derecha, fuerte y sensible, habla, sin embargo, de otro aspecto más tranquilo y contemplativo de su naturaleza.

Aunque la figura está sentada, toda ella parece una explosión: la barba cae como un torrente desde la barbilla hasta la cintura, las gruesas vestiduras caen sobre las piernas y el pecho en amplios pliegues y dobleces, las venas palpitantes sobresalen a través de la piel mientras se van abriendo camino por los brazos y las manos.

El Moisés pertenece al periodo de la carrera escultórica de Miguel Ángel en que consideraba importante desplegar su virtuosismo técnico. Todas las partes son de una absoluta perfección, exquisitamente controladas, acabadas hasta en los menores detalles, formando marcado contraste con los Cautivos de bastas superficies y contornos vagos del estilo mucho más personal de la última época de Miguel Ángel.

Esta obra recuerda, en parte, al Laocoonte, descubierto en 1505, pocos años antes de tallarse esta obra. Las figuras del Laocoonte están contraídas, son emocionalmente expresivas y produjeron un enorme efecto sobre Miguel Ángel que puede apreciarse en los frescos de la Capilla Sixtina y en las esculturas de Moisés y los Esclavos.

La vida que irradia el profeta es tal que se afirma que, Miguel Ángel, una vez terminado, le espetó: "¡Habla!"

SEPULCROS MEDICEOS (1526-1533). Sacristía Nueva de San Lorenzo. Florencia. Mármol.

Encargados por Clemente VII, son la otra gran empresa de su vida, a la que tampoco puede dar cima, y que, a su vez, le impide terminar el sepulcro de Julio II. En su origen deben dedicarse a Cosme y a Lorenzo el Magnífico, y a los Médicis que ocupan el solio pontificio, pero al fin sólo ejecuta los de otros miembros de la familia por los que no puede sentir gran entusiasmo: Julián y Lorenzo de Médicis, hermano y sobrino, respectivamente de León X.

Una frente a otra, las tumbas ducales están flanqueadas por hornacinas vacías en las que Miguel Ángel tenía intención de colocar sendos desnudos de pie; en la base estaba previsto colocar los cuatro ríos. Y sin embargo, el artista logró un efecto tan vigoroso que no da la sensación de que faltase nada: en su sereno emplazamiento, las tumbas hablan de manera conmovedora de los muertos.

Sobre el sarcófago del duque Giuliano, las figuras alegóricas del Día y de la Noche yacen en actitud de desasosiego, apesadumbradas por el duque, cuya muerte "nos ha

robado la luz". Casi reflejo de éstas, la Aurora y el Crepúsculo, situados sobre el sarcófago del duque Lorenzo parecen también abrumadas por el dolor. La angustia que trasuntan estas figuras, expresando la conciencia de la transitoriedad de la vida, contrasta con la calma aceptación de los duques sentados en sus hornacinas. Miguel Ángel les hizo apartar la mirada de sus restos mortales y dirigirla hacia un símbolo de eternidad: la estatua de "la Madonna y el Niño" situada sobre la pared del frente.

Los Médicis, son presentados por Miguel Ángel, sentados: a Lorenzo, pensativo, "pensioroso", y a Julián, "de perfil divino", en actitud arrogante. Recostados a sus pies sobre las tumbas, forman pareja las figuras alegóricas de la Aurora y el Crepúsculo, el Día y la Noche, espléndidos estudios de desnudo y movimiento, en contrapuestas actitudes, ya que el Día muestra la espalda y la Noche el frente.

Por su posición las estatuas componen un triángulo. Las estatuas de los difuntos se ubican en el nicho rectangular y los desnudos sobre las cubiertas curvas de los sepulcros.

Quizás no haya otras dos obras de las muchas realizadas por Miguel Ángel que hayan suscitado tantas controversias como "La Noche" y "La Aurora", que al parecer tienen tantos detractores como admiradores. Por su aspecto macizo y musculoso, estas alegorías sobredimensionadas casi no parecen mujeres, y es cierto que Miguel Ángel empleó para ellas modelos masculinos. No le preocupaban la delicadeza ni la belleza de la forma, sino el vigor. Ambas representan conceptos más amplios que cualquier realidad, del mismo modo que la imponente figura del duque Giuliano, vestido a la usanza de los emperadores romanos y sentado en su hornacina encima de "La Noche", no pretendía retratar el aspecto que tenía en vida, sino su alma en la muerte. No obstante, a pesar de su masculinidad, estas obras tienen una innegable voluptuosidad en sus contornos. Rubens, pintor de mujeres voluptuosas, de inmediato lo reconoció e hizo un boceto detallado y sensible de "La Noche". El inquieto sueño de "La Noche" está acentuado por los emblemas de la oscuridad que la rodean: la lechuza, la luna creciente y la maliciosa máscara de sátiro. La lechuza, ser de las tinieblas; la máscara, con sus cuencas vacías "horrorosas y negras -según Miguel Ángel-; el portento del tiempo", una especie de espíritu del mal que, según creencia popular, avasallaba a las mujeres mientras dormían.

Con el mentón apoyado en una mano, el retrato idealizado de Lorenzo, representa la vida contemplativa. Miguel Ángel pasó por alto la barba, la prominente nariz y los ojos saltones del duque para darle, en palabras de un crítico "la imagen de su alma inmortal en la existencia más allá de la tumba".

"El Día" es por el tratamiento de su anatomía, quizás, las más clásica del conjunto. Un rasgo digno de tener en cuenta es el tratamiento del rostro, al que se ha dejado, áspero, casi indefinido, en un cierto sentido invisible de cara al espectador: es probable que Miguel Ángel quisiese traducir de esta forma el cegador efecto de la luz; luz, que es sinónimo también de divinidad.

Los cuatro desnudos son figuras alegóricas, magistrales estudios de poderosa y tensa anatomía en difíciles posturas. Expresan el espíritu atormentado de la época y también del propio artista.

PIEDAD PALESTRINA. Mármol. Altura 2,53 m. Galería de la Academia. Florencia.

PIEDAD. Catedral de Florencia. 2,26 m de altura. Museo de la Catedral de Florencia. 1550.

PIEDAD RONDANINI. 1552-1564. 1,93 m de altura. Mármol. Milán. Castillo Sforzesco.

"He llegado –escribió el anciano Miguel Ángel a Vasari, su fiel amigo de tantos años– a la última hora de mi día, y ningún proyecto surge en mi cerebro que no lleve grabada la figura de la muerte". Sus dos últimas esculturas, el "Descendimiento" florentino y la "Pietà Rondanini" expresan esta idea y muestran la inmensa ansiedad del hombre viejo por fundirse con Dios. En la Pietà Rondanini se acercó a una fusión de su espíritu con el de la Divinidad. Las figuras, altas, delgadas, del Cristo y de María, talladas en parte en lo que en una versión anterior había sido sólo el cuerpo de la Virgen, están prácticamente fundidas en una.

Jamás podrá determinarse si estas obras pueden considerarse realmente acabadas como pretenden algunos críticos. Teniendo en cuenta el estilo del Miguel Ángel de los últimos años y su conversión espiritual, parecería que la áspera superficie que brilla suavemente con la luz y con la sombra, responde a sus fines como no lo hubieran logrado estatuas más pulidas y perfectas. El propio Miguel Ángel dijo en su lecho de muerte: "Lamento no haber hecho lo suficiente por la salvación de mi alma y morir justo cuando empiezo a aprender el alfabeto de mi profesión".

La Piedad Rondanini es su obra más trágica y a la vez la más misteriosa. Un grupo constituye un verdadero espectro doliente, atormentado y conmovedor. Verticalidad y dramatismo destacan de modo especial. Lo que Miguel Ángel intenta expresar es espíritu y dolor, no belleza corporal. Casi medio siglo separa esta obra de la Piedad de San Pedro. Parece clara la evolución del artista, paralela a la que sigue la propia cultura europea del Renacimiento. Del resurgir de la antigüedad clásica y el tambalearse de la Iglesia cristiana, se pasa a la profunda fe de la Contrarreforma, al manierismo.

La escultura está visiblemente inacabada, funde a la Madre y al Hijo con sus cuerpos decrepitos, flácidos, ascendentes como en una llama.

La fascinación de esta imagen, que se contorsiona como una llama, tan estilizada que parece obra de un escultor medieval, fantasmagórica por lo indefinido de los rostros y los personajes, sugiere una sensación casi inefable (que no se puede expresar con palabras). La experiencia del Expresionismo y el total desapego de las fórmulas academicistas del XIX han permitido a nuestro siglo entender plenamente la última obra maestra del artista.

Miguel Ángel persigue aquí, incansablemente, una idea nueva, oculta en el corazón del bloque de mármol, y en cuya búsqueda remueve las sucesivas "pieles" de la piedra, destrozando imágenes ya completamente esbozadas. Quedan, de la primera versión, las piernas de Cristo, pulidas e intactas; el resto del cuerpo, se volvió a cincelar de tal manera que un fragmento del brazo aparece, actualmente, separado del todo del resto del conjunto.