

EL “DAVID” DE MICHELANGELO Y LA VULNERABILIDAD PROMETÉICA: UNA REFLEXIÓN JUSFILOSÓFICA (*)

MARIANELA FERNÁNDEZ OLIVA (**)

Resumen: Se consideran los significados jusfilosóficos de la obra maestra de Michelangelo Buonarroti, “David”, en ocasión de los 450 años de la muerte del artista. Para esto, utilizamos las herramientas que nos brinda el integrativismo tridimensional trialista.

Abstract: We consider the iusphilosophical meanings of Michelangelo Buonarroti’s master piece “David”, on the 450th anniversary of the artist’s death. We use the theoretic tools provided by the trialist theory’s three-dimensional integrativism.

Palabras clave: Significados jusfilosóficos. David. Michelangelo Buonarroti. Teoría trialista.

Keywords: Iusphilosophical meanings. David. Michelangelo Buonarroti. Trialist theory.

I. Ab initio

1. El gran “David” de Michelangelo Buonarroti (Caprese, 6 de marzo)

(*) Líneas básicas de la exposición de la autora en la Reunión Abierta de la Cátedra C de Filosofía del Derecho y la Cátedra Interdisciplinaria Profesor Doctor Werner Goldschmidt de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, que sesionó el 24 de septiembre de 2014 considerando el tema “Las artes representativas, el Derecho y la Filosofía en obras de Miguel Ángel Buonarroti” en conmemoración de los 450 años de la muerte del artista.

(**) Profesora adjunta de Filosofía del Derecho y Derecho Civil I (Parte General) de la carrera de Abogacía (Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario). E-mail: mfernandez21@gmail.com

de 1475; Roma, 18 de febrero de 1564) es posiblemente, una de las obras escultóricas más famosas del Mundo. Esta apoteótica representación del Rey David fue encargada al artista cuando éste contaba la joven edad de 26 años. En 1464, el Arte de la Lana (Gremio de Tejedores de Florencia) proyectó la construcción de doce esculturas monumentales de personajes del Antiguo Testamento cuyo destino sería adornar los contrafuertes externos al ábside de Santa María del Fiore. Para 1501, sólo dos -de la docena de estas esculturas planificadas- habían sido realizadas antes del encargo de David: una, ejecutada por el genio de Donatello y la otra, por quien fuera su discípulo, Agostino di Duccio¹.

Uno de los problemas que frenaban la concreción de la talla de David era el bloque de mármol de Carrara de 5,48 metros de altura. El material había sido extraído de la cantera de Fantiscritti y transportado a Florencia vía el mar Mediterráneo y el río Arno. El bloque -al que se llamaba por entonces "el gigante"-, parecía una pieza inconquistable. Muchos artistas antes de Miguel Ángel intentaron utilizarlo para la representación del Rey David, entre ellos: Simone da Fiesole, Agostino di Duccio y Antonio Rossellino. El bloque fue dañado por las acometidas artísticas y luego abandonado por años en Santa María del Fiore, esperando la mano que pudiera arrancar de él la obra maestra.

2. En junio de 1501, Miguel Ángel se trasladó de Roma a Florencia. El ambiente político de la época estaba agitado tras la proclamación de la república teocrática de Savonarola, que terminó con su ejecución pública en 1498. El joven artista recién llegado a su ciudad natal comenzó a trabajar en lo que sería la *Virgen de Brujas*.

Pero el 4 de agosto de 1501 -ya declarada la República de Florencia- es convocado por el Arte de la Lana, encargado del mantenimiento y realización de obras para los lugares sagrados de la ciudad -con el taller situado a pie de obra de la *Opera dei Duomo*-. Esta organización le encargó la realización de la que quizá sea su obra más famosa: el "David". Gustoso de

¹ Es posible v. BALDINI, Umberto, "Miguel Ángel: La Escultura", Barcelona, Editorial Teide, 1978; HODSON, Rupert, "Miguel Ángel, escultor", Florencia, Gruppo Editoriale Faenza Editrice, 2000; NÉRET, Gilles, "Miguel Ángel: 1475-1564", Colonia, Taschen, 2000; David, en http://es.wikipedia.org/wiki/David_%28escultura_de_Miguel_%C3%81ngel%29, 9-2-2015 (Dado el procedimiento con que es elaborada las citas tomadas de Wikipedia, quedan sujetas a la verificación que asuma como necesaria el lector.)

conseguir la comisión para esculpir, Miguel Ángel acepta y el 16 de agosto de 1501 le fue concedido el permiso oficialmente. David, que había esperado pacientemente veinticinco años dormido en la piedra, encontraba a su Pigmalión. Miguel Ángel comenzó de inmediato el trabajo y sobre el bloque vivió -literalmente-, sin descanso por dos años hasta que emergió el áureo coloso.

En 1503 el gonfalonero Piero Soderini, impresionado por los condimentos políticos de la pieza -que servían al propósito como símbolo de Florencia en el clima de inestabilidad política²-, convocó a una comisión de treinta artistas destacadísimos de la ciudad para que decidieran el mejor lugar de destino. Entre ellos estaban Andrea della Robbia, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Cosimo Rosselli, Simone de Pollaiuolo, Guiliano y Antonio da Sangallo, Piero di Cosimo y Piero Perugino. Ese cuerpo colegiado decidió que la escultura fuese colocada junto a la entrada del Palacio Vecchio que era a la sazón, sede del gobierno de la ciudad, *presidiendo la Plaza de la Señoría, centro político y vital de Florencia*³. La escultura fue presentada al público general el 8 de septiembre, provocando los mas variados sentimientos entre los florentinos: desde la admiración e identificación con el héroe, hasta las críticas más despiadadas en razón de la desnudez del antiguo Rey de Israel. En la entrada del Palacio Vecchio permaneció hasta 1873, cuando luego de comprobarse los efectos nocivos de la erosión del mármol, se decidió trasladarla a la Galería de la Academia.

II. “David” se escribe con “A” de “Apolo”

1. “Como puedo hacer una escultura? Simplemente removiendo todo el bloque de mármol que no es necesario...”⁴.

Parece que el maestro florentino, obsesionado con el mito de Galatea y su creador, estaba convencido que en cada bloque que pasaba por sus

² TRAVIESO, Juan Manuel, “El David de Miguel Ángel: una exaltación política con simbología bíblica”, en <http://domuspucelae.blogspot.com.ar/2013/06/visita-virtual-el-david-de-miguel-angel.html>, 9-2-2015

³ Ídem

⁴ “Come posso fare una scultura? Semplicemente rimuovendo tutto il blocco di marmo non è necessario”. Frase atribuida a Michelangelo Buonarroti. BUONARROTI, Miguel Ángel, “Cartas” (Selección de David GARCÍA LÓPEZ), Buenos Aires, Alianza, 2008.

manos -con el destino de transformarse en escultura- habitaba un alma, un ser de arte en potencia que le imponía en su misión de artista, el recuperarlo: liberarlo de la piedra opresiva, lavarlo del mármol sobrante. “El mejor artista sólo tiene que pensar que es aquello que está contenido dentro de la cubierta de mármol; sólo la mano del escultor puede romper el hechizo para liberar a las figuras dormidas en la piedra”⁵.

2. La organización postural de “*David*” contrasta con las representaciones que los geniales Donatello y Verrocchio habían propuesto del antiguo rey de los judíos. En las versiones de éstos últimos, David aparece victorioso junto al cuerpo muerto de Goliat. Pero parece que, desde la piedra, “*David*” no le susurró a Miguel Ángel que Goliat estuviera en la escena. Esto condujo a las más intrincadas especulaciones, llevando a algunos a pensar que la ausencia de Goliat nos remite al momento previo a la hazaña del héroe de Israel. Por otra parte, el cuerpo de David es el de un hombre bellamente formado: un mancebo vigoroso de miembros elegantes. Aquella era una imagen muy distinta de la fisonomía clásica, que proponía la figura de un muchacho esmirriado, de porte campesino y en ropas militares -tal y como lo expresaron las obras de sus predecesores-.

En la obra del joven maestro, la ausencia de Goliat nos invita a pensar que el gigante sigue con vida. David lo penetra con ojos eternos de pupilas perforadas (*terribilitá* miguelangelesca). El destino se alinea hacia su izquierda: no es la escena de un campo victorioso, sino el momento antes de la gran hazaña. El cuerpo gira en *contrapposto*: la pierna izquierda se adelanta a la derecha, el brazo izquierdo se eleva y se curva hasta que la mano casi toca el hombro. Se establece una inclinación de caderas y hombros, “principio fundamental del clasicismo para hacer que las figuras se muevan con naturalidad en el espacio”⁶. El brazo derecho se deja caer hasta que la mano toca el muslo, el torso se curva sutilmente, y coloca la honda sobre la izquierda, al tiempo que acaricia la piedra que sujeta entre los dedos de su mano derecha, haciendo que todos los músculos aparezcan en tensión. El bello rostro grita en silencio la tensión contenida, todo es movimiento centrípeto con líneas de fuerza que vuelven al bloque.

⁵ “Il miglior artista basti pensare che è contenuto all'interno del marmo, solo la mano dello scultore può rompere l'incantesimo per liberare le figure addormentate nella pietra”. Frase atribuida a Michelangelo Buonarroti. BUONARROTI, op. cit.

⁶ Ídem.

3. Cuando al maestro florentino le toco “limpiar” a David, las múltiples fracturas y fallas del bloque producto de la misma naturaleza de la piedra, el paso de los años en depósito y los anteriores esfuerzos artísticos, fueron dirigiendo la tarea que daría forma final de la escultura. La pieza de mármol tenía un enorme hueco en su lado izquierdo, lo que llevó a Miguel Ángel a apoyar completamente la escultura sobre el pie derecho. Este defecto, produjo en consabido *contrapposto* que referenciáramos mas arriba e hizo que la parte izquierda de la figura se balancee hacia la parte derecha del cuerpo produciendo un efecto revitalizador.

Según las mediciones mas contemporáneas, las proporciones del David no se corresponden exactamente a las de la forma humana: su cabeza, manos y torso son más grandes que las proporciones establecidas por los clásicos. Algunas interpretaciones de esta aparente “desproporción”, propusieron que el objetivo del artista fue el de realzar los elementos fundamentales de la composición. Por otro lado, otros aseguran que Miguel Ángel sacrificó la proporción de alguna de las líneas en abstracto ya que en su mente proyectaba la ubicación concreta en altura de la estatua: sobre uno de los contrafuertes de la Catedral de Florencia, lo que causaría que las proporciones de David debieran alterarse para aparecer de forma correcta vista a distancia.

III. Comprensión jusfilosófica de “David”

a) Dimensión sociológica

Como propone el integrativismo tridimensional trialista⁷, entendemos que la dimensión sociológica del Mundo Jurídico se desenvuelve en

⁷ Acerca del integrativismo tridimensionalista trialista es posible v. por ejemplo GOLDSCHMIDT, “Introducción filosófica al Derecho”, 6ª. ed., 5ª. reimp., Bs. As., Depalma, 1987; “La ciencia de la justicia (Dikelogía)”, Madrid, Aguilar, 1958 (2ª ed., Buenos Aires, Depalma, 1986); “Justicia y verdad”, Buenos Aires, La Ley, 1978; CIURO CALDANI, Miguel Angel, “Derecho y política”, Buenos Aires, Depalma, 1976; “Estudios de Filosofía Jurídica y Filosofía Política”, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas, 1982/4; “Estudios Jusfilosóficos”, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas”, 1986; “La conjetura del funcionamiento de las normas jurídicas. Metodología Jurídica”, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas,

adjudicaciones (distribuciones -naturaleza, azar e influencias humanas difusas- y repartos -conducta de seres humanos determinables-) de potencia e impotencia (es decir, aquello que favorece o perjudica a la vida).

La obra de arte en sí misma -en este caso “David”- produce en el Mundo, al decir del maestro Miguel Angel Ciuro Caldani, una “para-juridicidad” proyectada desde y hacia las influencias humanas difusas; en el caso de la obra de arte de tinte religioso, *desde y hacia* las influencias humanas difusas de la Religión.

“David” es un personaje bíblico, un héroe inusual que representa en la interpretación judeocristiana, el triunfo del más débil sobre el gigante con la asistencia de la Fe. Pero ¿que tono alcanza ese mito religioso oriental, pasado por los filtros de la mente renacentista occidental? ¿Podría representar también para nosotros el triunfo del Hombre, apoyado por la confianza en su vocación incontestable de poder?

Miguel Ángel nos muestra un *David* de seño fruncido y brazo preparado; de músculos en tensión armoniosa y boca atenta a la amenaza... Al fin, tal vez el subtexto en mármol de aquel acto de valentía alimentado por la Fe en un Dios invisible, no sea sino la peligrosa afirmación pagana de la potencia creadora de la voluntad del Hombre. La Historia demostró en el siglo XIX, que las semillas plantadas en el Renacimiento encontraron tierra fértil: ¿que importa si el obstáculo es Goliat o Dios mismo? En la mente contemporánea, sólo de *gigantes a derrotar* se tratan.

2000, Facultad de Derecho Unicen, Portal Cartapacio de Publicaciones Jurídicas, <http://www.cartapacio.edu.ar/ojs/index.php/mundojuridico/article/viewFile/961/794>, 9-2-2015; “Metodología Dikelógica”, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas, 2007, Cartapacio, <http://www.cartapacio.edu.ar/ojs/index.php/mundojuridico/article/viewFile/1003/883>, 24-9-2014; “Distribuciones y repartos en el mundo jurídico”, Rosario, UNR Editora, 2012, Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social, <http://www.centrodefilosofia.org.ar/index.htm>, 24-9-2014; “Estudios Jurídicos del Bicentenario”, Rosario, UNR Editora, 2010, Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social, <http://www.centrodefilosofia.org.ar/EstudiosJuridicosdelBicentenario.pdf>, 9-2-2015; “Bases del pensamiento jurídico”, Rosario, UNR Editora, 2012, Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social, <http://www.centrodefilosofia.org.ar/index.htm>, 10-5-2014; “Complejidad del funcionamiento de las normas”, en “La Ley”, t. 2008-B, págs. 782 y ss.; Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social, <http://www.centrodefilosofia.org.ar/>, 9-2-2015; Facultad de Derecho Unicen, Portal Cartapacio de Publicaciones Jurídicas, <http://www.cartapacio.edu.ar/>, 9-2-2015; Libros de Integrativismo Trialista, <http://www.cartapacio.edu.ar/ojs/index.php/mundojuridico/index>, 9-2-2015.

La mano genial del artista recrea la sensación de movimiento en la piedra maciza y ese destino marcado: *un rey en potencia, un muchacho en acto*. La escultura nos enseña un joven en todo su esplendor inocente, y una desnudez magnífica e incircuncisa digna de la Palestra. Esa belleza no se corresponde con la de un pastorcillo de Israel, sino más bien a la de un efebo del linaje de Zeus. En esta versión del mito, el nombre de David se escucha semejante al de Hércules, retumba como el de Mitra y resuena como el de Perseo. ¿Recreó Miguel Ángel a su “David” a semejanza de Apolo? O quizá es el mismo Apolo: converso y renacido.

Tal vez cada hombre occidental pueda encontrar en “David” un espejo. Por nuestra parte, creemos que representa el corazón mismo de Occidente: una tensión entre medida y desborde; entre conquista y sometimiento; entre Razón y Fe. Por entre sus formas de sensual fortaleza y vulnerabilidad, se esconde una denuncia irónica: el futuro Rey David nos recuerda que Prometeo no ha sido vencido.

Miguel Ángel y aquellos que dispusieron de su arte, tuvieron con el “nacimiento” de “David” el rol de “*pararrepartidores*”, quienes a través de su conducta desataron efectos jurídicos queridos y otros que quizá no tuvieron en miras. En una primera lectura, podemos pensar que la obra sólo reparte *potencia* al artista y los comitentes de la misma, en tanto sirve a la *autoridad* de estos últimos y solidifica el *orden de repartos* que propugnan.

Pero, *ay! que con lo que se desea llega lo que no se desea*. Si nos detenemos a considerar en lo profundo, en aquello que transpira la imagen, encontramos el aroma del Mundo Antiguo plasmado por este nuevo Fidias que con el mármol expresa lo que afirma, lo que calla y lo que intuye; anuncia la Era del Hombre, denuncia la opresión religiosa y la vulnerabilidad de lo humano. Al fin y al cabo, Miguel Ángel nos habla sobre el cambio de los *supremos repartidores* y los *criterios supremos de reparto*.

b) Dimensión normológica

La norma es el andamiaje lógico que capta la realidad de Mundo, describiéndolo e integrándolo. Tal vez pudiéramos comprender la complejidad de la *dimensión normológica* de “David” en su esplendor profético. Las obras de Miguel Ángel, fuertemente referidas “en superficie” a la Iglesia Católica Apostólica Romana, re-significan las *fuentes formales* del Derecho en tanto que las normas, así entendidas, provienen de Dios.

El Dios legislador no permite que el Hombre modifique el ordenamiento normativo divino incognoscible. La norma divina somete al Hombre en relación al funcionamiento, y cuestionar sus fundamentos implica, lisa y llanamente, una herejía. No hay injusticias allí donde un Dios omnisciente es el gobernador del Universo.

Pero *David-Apolo*, en su candidez de revolución escondida, pide atención sobre la opresión insoportable de la *Fe impuesta* por la Iglesia Católica y la vulnerabilidad de los que se baten con gigantes. Tal vez pueda verse en esta representación el rechazo de las normas que -hasta el tiempo de la vida de Miguel Ángel- regían el Mundo, y con ellas, el rechazo del poder que las sostenían como la verdad revelada.

Recordemos que para la época, la escultura también se transformó en un símbolo de la República de Florencia, que como David frente a Goliat, hace coraje a la hegemonía de los derrocados Médici y la amenaza de los demás poderes políticos de la época -en especial- frente a los estados vecinos y el poder avasallante del Papa.

c) *Dimensión dikelógica*

La *dimensión dikelógica* de “David” devela una innegable tensión entre los valores *belleza, santidad y humanidad*. El integrativismo tridimensional trialista entiende que la Humanidad (el deber ser cabal de nuestro ser), es el valor más alto en tanto le da sentido a todos los demás, sea como lo construyamos. Por su parte, la justicia es el valor más elevado del Mundo Jurídico. Pero además, existen otros valores (belleza, verdad, santidad, etc.) que posicionados en distintas relaciones de *coadyuvancia* u *oposición*, se imbrican con la Justicia.

No podemos olvidar que Miguel Ángel, huérfano de madre desde los seis años, comenzó en 1488 su formación artística con apenas trece años de edad en el taller de Ghirlandaio. Desde esa temprana edad estuvo expuesto a la *concordatio*, un intento de reconciliar las ideas platónicas con el cristianismo, que tenía como fin hallar a un Dios verdadero y universalmente válido.

Esa doctrina afirmaba que si todo procede de Dios, todas las cosas del Mundo contienen en su interior el código genético de su origen divino. Todos los seres conservan en su interior, la reminiscencia de la Suprema Idea Formadora que no es ni más ni menos, que la imagen de Dios. En esta lógica, recordar las ideas del Mundo es alcanzar al Ser Supremo.

En Miguel Ángel esta teoría toma fuerza sinérgica en relación a la Belleza que, al fin, es el Dios mismo y la huella de sus rastros en el mármol. Basta limpiar la figura, descubrir esos rastros para tocar con las manos la Belleza Suprema, para alcanzar a Dios.

“David” nos presenta un diálogo por siempre inconcluso entre *belleza* y *santidad*; tanto que no podemos afirmar cual domina a cual, esto es: cuanto la belleza al servicio de la santidad coadyuvan a la Justicia y sirven al valor Humanidad; o si por el contrario, la belleza *secuestra* a los demás valores. Al fin, depende enteramente de la construcción de la idea de Belleza en Miguel Ángel. Aunque de todas formas, en última instancia, se nos representa que la belleza de “David” siempre sirve al valor Humanidad.

En este sentido, la vulnerabilidad de lo humano se evidencia, y por tanto el ideal del Humanismo se hace más patente.