

SOCIEDAD DE PSICOTERAPIA Y PSICOANÁLISIS DEL CENTRO

SIGNIFICACIÓN DE LA PIEL EN LA OBRA DE

MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI

Psic. Mario C. Sánchez Tapia

El artista necesita del observador para que su obra sea contemplada y admirada en una conjunción que hace que la idea adquiera así significado. Cuanto más ideas y significados se desarrollan en una obra artística más es la calidad de la misma y más los observadores que descubren aspectos que el mismo autor no pudo tener en cuenta concientemente durante su ejecución.

Iniciaremos este trabajo con una serie de comentarios de los antecedentes biográficos que se conocen de Miguel Ángel, hablaremos de algunas de sus grandes obras, especialmente, son de interés en este caso las realizadas alrededor del tema de La Pietà y las Madonas, finalmente abordaremos los conceptos psicoanalíticos que le dan título al trabajo.

Miguel Ángel, fue y sigue siendo uno de los mayores creadores de toda la historia del arte y junto con Leonardo da Vinci, una de las figuras más destacada del renacimiento florentino. Sus cualidades de arquitecto, escultor, pintor y poeta ejercieron una enorme influencia tanto en sus contemporáneos como en todo el arte occidental posterior a su época. En lo personal me interesó hablar de él, ya que una de sus grandes creaciones ha sido testigo cotidiano de nuestra formación (el David), y como es común en estos casos la investigación me llevó a preguntarme ¿Por qué el maestro en sus esculturas y bajo relieves, por lo general esculpió a la madre y a Jesús separados? en la gran mayoría de la veces por un manto, y en otras ocasiones podemos observar la mirada distante de la madre hacia su hijo expresando su rostro un dolor infinito. Intentaré dar respuesta a estas dudas a través de las explicaciones que Anzieu, Klein y Winnicott nos proporcionan.

Miguel Ángel fue el segundo de cinco hermanos y nació el 6 de Marzo de 1475, en Caprese, Toscana, de *Ludovico de Leonardo de Buonarroti Simoni y Francesca di*

Neri di Miniato del Sera. Ese mismo día su padre escribió: “Hoy Marzo 6 de 1475 un hijo de sexo masculino me ha nacido y le he puesto de nombre Michelangelo. Él ha nacido en lunes entre las 4 y las 5 de la mañana, en Caprese, donde yo soy Alguacil.” Los Buonarroti eran una familia de antigua nobleza de Florencia, y sobre este noble origen Miguel Ángel, siempre tuvo sentimientos contradictorios. (De Mata, L. 1994, Arkin, 1997). Por el lado materno también había un noble origen ya que ella descendía de los *Rucellai*, que en el siglo XIII habían entrado en posesión de su fortuna, con la que mandaron construir una capilla en la parroquia de *Santa María Novella*, decorándola con obras de *Cimabue* y de *Nino Pisano*.¹

Veintiséis días después de su nacimiento su familia se mudó a Settignano donde los Buonarroti tenían una propiedad. Este poblado era famoso por sus canteras de piedra, de tal forma que la población principal consistía en picapedreros y pequeños granjeros, que trabajaban principalmente los campos de viñas. Ya instaurada la familia, Miguel Ángel fue entregado a una nodriza de una familia de picapedreros, Topolino y Monna Margarita, con los que vivió hasta que cumplió diez años. Algunos biógrafos señalan que ésta era una costumbre de las familias adineradas del Renacimiento, en el caso de Miguel Ángel algunos biógrafos lo justifican apoyándose en el hecho de que la madre era enfermiza.

Se cree que pocas veces se reencontró con su madre y cuando esto sucedía era para verla con alguna dolencia, en otras ocasiones embarazada o con un nuevo hermano. La madre aun siendo joven murió en 1481 cuando Miguel Ángel tenía 6 años, para entonces ya habían nacido tres hermanos más. Cornide (1999), supone que esos encuentros no fueron los más gratos, debido a la salud precaria de la madre o a su indisposición por los nuevos embarazos y por la crianza de los hijos pequeños, seguramente Miguel Ángel por cualquiera de las razones se vio privado del cariño de la madre. Su vida con los picapedreros tampoco fue fácil ya que se crió rodeado de pobreza por un lado, pero por otro, sabiéndose procedente de una

¹ *Una Madonna del siglo XIII de Cimabue y de Nino Pisano La virgen con el Niño de 1365, la que Miguel Ángel visitó por primera vez cuando era un adolescente.*

familia noble. Sin embargo siempre guardó un grato recuerdo de su vida junto a los Topolino, a los cuales frecuentó durante su vida adulta, sobre todo en momentos emocionalmente difíciles para el artista, pasaba largas temporadas a su lado.

En 1485 cuando Miguel Ángel tenía diez años, su padre se vuelve a casar, con Lucrezia di Antonio Ubaldini², que se convertirá en una fría madrastra. Apodada *Il Migliori*. Es en esta época cuando él regresa a la casa paterna sufriendo un sin número de problemas de adaptación, los hermanos lo veían como un intruso y un extraño, lo rechazaban, con frecuencia lo trataron como alguien de menor valía ya que su educación, apariencia y conducta era diferente. Tuvo entonces que luchar en contra de ellos para conseguir un lugar en la familia.

La lucha ambivalente en la que vivió Miguel Ángel a lo largo de su vida se forjó durante los años de su niñez, así como la forma ruda y violenta de resolver tanto los conflictos internos como las diferencias que tenía con los hermanos³ o luego con sus compañeros artistas⁴. La rudeza y la conducta propia de los picapedreros sirvieron a Miguel Ángel como forma de volcar en ella los conflictos profundos que se debatían en su interior y canalizar así, los mismos en forma violenta.

Una figura significativa fue seguramente la abuela paterna Monna Alexandra, quien le brindó amor y cariño a su regreso. Y hasta cierto punto lo defendía de los ataques de los hermanos. A los 13 años ingresó a la "bottega", el estudio, de Domenico Ghirlandaio con quien aprendería las técnicas del fresco y desarrollaría su extraordinaria capacidad como dibujante. Tras una corta estancia, a los 15 años, inició estudios en el Jardín de los Médicci, entre 1490 y 1494, bajo el

² *El nombre completo era Lucrezia di Antonio di Sandro Ubaldini da Gagliano. Apodada por Miguel Ángel y sus hermanos Il Migliori porque siempre quería comprar lo mejor en el mercado para la comida.*

³ *El conflicto más significativo con su hermano Leonardo lo atestigua, siendo jóvenes éste que era el mayor de los Buonarroti, ingresó a la vida religiosa como seguidor de Savonarola, que fuera un ferviente crítico y enemigo de los Médicci especialmente de Lorenzo justo en la época en que Miguel Ángel vivía en el palacio bajo su mecenazgo.*

⁴ *El dato más relevante es el de Torrigiani, que por celos de la gran habilidad de Miguel Ángel aprovechó una discusión alrededor del tema del dibujo y le quebró el puente de la nariz de un puñetazo. Para no volver a aparecer por el taller del jardín de los Médicci. Por este evento fue perseguido por la guardia del palacio, y nunca fue atrapado.*

patronazgo de Lorenzo "*il Magnífico*" y la dirección del artista Donatello Bertoldo di Giovanni, aprendió aquí el arte de la escultura, dando muestras tempranamente de su gran habilidad y talento. En este espacio fue acogido, por Lorenzo así como por su sucesor Piero y es en esa época en que entró en contacto con los círculos de la corte, compuesta en aquellos años por poetas, filósofos y los artistas más famosos de todas las ramas.⁵

Lorenzo lo trató como un hijo y Miguel Ángel vio en él a un padre dominante pero cariñoso. Cuando Miguel Ángel tenía 16 años esculpió dos bajorrelieves, "La batalla de los centauros" y "La virgen de la escalera", así como una escultura "La cabeza de fauno", obras en las que el joven se inspiró en lo antiguo, sugestionado por el arte del principio del renacimiento florentino. Durante sus años en la corte de los Medici, comenzó a estudiar anatomía, con el permiso del prior de la iglesia del Espíritu Santo. El contacto con el cuerpo de los muertos causó problemas de salud en Miguel Ángel, lo que lo obligó a interrumpir la actividad.

Un suceso inesperado obliga a Miguel Ángel a abandonar Florencia. Durante el gobierno inestable de Piero, hijo de Lorenzo "*il Magnífico*", el joven artista se retiró brevemente a Venecia. Los Medici son expulsados por un tiempo de la ciudad por Carlos VIII. El maestro se establecerá por poco tiempo en Bolonia, donde esculpió entre 1494 y 1495 tres estatuas de mármol para el Arca de Santo Domingo en la iglesia del mismo nombre. Más tarde, viaja a Roma, invitado por el Cardenal Riario el cual estaba muy admirado por sus obras, ahí permaneció por más de cinco años. En esta ciudad podía estudiar y examinar las ruinas y estatuas de la antigüedad clásica que por entonces se estaban descubriendo. De esa época quedan algunas obras entre ellas el Baco, un Cupido y La Pietà, (la Pietà del Vaticano) realizada entre 1498 y 1499, es la obra que más contribuyó a su fama juvenil: la esculpió por encargo del abad de San Dionigi. La Pietà es

⁵ *Un grupo de obras que hay que destacar son las Pietàs, los investigadores han descubierto detalles en ellas que nos hacen suponer que la historia de pérdida de la madre a temprana edad trata de ser resuelta en la expresión artística de su arte escultórico.*

probablemente una de las más famosas obras de arte y fue terminada por el autor antes de cumplir los 25 años. Es la única obra firmada, quizá porque es su primera creación absolutamente personal, no vinculada a la imitación o adulteración de lo antiguo. En la cinta que atraviesa el pecho de la Virgen se lee en letras de caracteres lapidarios "MICHAEL ANGELVUS BONATOTVS FLORENT FACIEBAT"⁶. La firmó con gran enojo porque escuchó el comentario de un viajero que se la atribuyó a otro artista de la época. Esta anécdota, revela el por qué del apelativo de "Terribilità"⁷ (sobrenombre que le puso el papa Julio II) que lo acompañó durante toda su vida y describe su conducta y la brusquedad de su carácter que se refleja en sus obras, algunos críticos dicen que sus creaciones manifiestan la necesidad que tenía de controlar su furia para poder desarrollar su creatividad.

Miguel Ángel a lo largo de su vida hizo muchas obras con el tema de la diada la madre e hijo, intentando siempre plasmar la majestuosidad del momento de la crianza del niño Jesús o de la muerte de Cristo. (Vasari, en Arkin, 1997) Otras obras que anteceden a La Pietà son: La Virgen de la Escalera (1489-91), La Virgen con el Niño labrada allá por el 1498 también conocida como La Virgen de Brujas, y varias más posteriores como: La Virgen (Tondo Pitti -1505), La Virgen, el Niño y San Juan (Taddei Tondo -1506), Madonna Medici (1521-31. San Lorenzo), Estudio para La Pietà Victoria Colonna (1538 Museum, Boston), La Pietà de Palestrina (1556), La Pietà Rondanini (inacabada- 1564). En todas ellas el semblante de la Virgen es sereno y austero, viendo muchos un presentimiento de la muerte, dado que la bellísima y celestial figura carece del gozo afectuoso que en general caracteriza a las Vírgenes con el Niño de otros autores. Se observan en ella una solemnidad grandiosa, portadora de significados morales. La técnica

⁶ "Miguel Ángel Buonarroti artista florentino"

⁷ *Fundamental en el arte de Michelangelo es su amor por la belleza masculina, la cual lo atraía tanto estética como emocionalmente. Tales sentimientos le causaban gran angustia, y expresaba la lucha entre los ideales platónicos y el deseo carnal en sus esculturas, dibujos y poesía ya que también entre otros logros Michelangelo fue el gran poeta lírico italiano del siglo XVI. La mirada del David y el Moisés son según sus críticos algo que describe bien el concepto de Terribilità.*

refinadísima vuelve este mármol transparente como el alabastro, el niño, tiene una actitud de enojo y aun con ello aparece majestuoso, resplandeciente de grandeza y señorío en sus formas infantiles graciosamente humanas. Así lo describen los críticos del maestro.

Fue un hombre de carácter retraído y solitario, con un marcado rechazo a la convivencia con los hombres, que lo llevaron a ser calificado como misántropo. Su temperamento irritable lo condujo a infinidad de disgustos, Cornidi haciendo referencia a A. Condivi (1553) hace una descripción del maestro aun en vida. Dijo es “un hombre de buen aspecto, de un cuerpo huesudo y musculoso, sano tanto por el ejercicio corporal como por el estilo de vida muy sobrio. De piel rosada y de altura media, ancho de hombros y de cuerpo enjuto. El semblante redondo y con frente cuadrada, con un cráneo más ancho que las orejas (...) Pestañas ralas, ojos pequeños y negros iluminados por chispas amarillas y azules. El cabello negro con un amago de canicie y la barba negra bifurcada, de cuatro o cinco dedos de longitud.” al parecer estaba por debajo del tamaño del promedio, era frágil y enfermizo, aunque de brazos, hombros y manos musculosos de un trabajador jornalero; era feo, con la cara mutilada y mirada sospechosa tenía una expresión de humildad y miseria. En muchas ocasiones se le veía sucio y harapiento. Se dice que su apariencia delataba los conflictos tempestuosos en su carácter. Ya en su longevidad se dedicó a la poesía, sus rimas dedicadas a quien se dice fue su amor platónico de toda la vida, Victoria Colonna, marquesa de Pescara, figuran entre las más bellas creaciones de la poesía italiana⁸. Su obra arquitectónica más representativa es sin duda, la cúpula de la Basílica de San Pedro.

Ahumada (2003), parafraseando el trabajo de Andrew Peto sobre la Pietà de Rondanini, nos relata un hecho significativo acontecido en el 1555. Urbino, el sirviente de Miguel Ángel, antes de morir le pidió que terminara esta obra, ya el

⁸ Aunque es de todos conocida su homosexualidad manifiesta. El escultor amó gran cantidad de jóvenes, muchos de los cuales posaron para él. Algunos eran de alta alcurnia, como el joven de dieciséis años Cicchino dei Bracci de exquisita belleza, cuya muerte, a sólo un año luego de su encuentro con Michelangelo en 1543, le inspiró la escritura de cuarenta y ocho epigramas funerarios. Otros de estos jóvenes eran callejeros quienes se aprovechaban del escultor: Febbo di Poggio, en 1532. antes Gerardo Perini, en 1522, Su mayor amor fue Tommaso dei Cavalieri (1516-1574), quien tenía 16 años cuando Michelangelo se encontró con él en 1532, teniendo éste 57.

maestro tenía 80 años, y al morir Urbino, cegado de dolor y frustración destruyó el grupo escultórico destinado a su propia tumba, entre ellas la pierna de un Cristo. Se le proporcionó otro mármol en el cual trabajó hasta 1564, seis días antes de su muerte, y en él esbozó una nueva Pietà, la cual quedó inconclusa. Ahumada lo interpreta como un intento de sublimación de sus conflictos infantiles, los cuales quedaron plasmados en las diferentes esculturas que sobre el tema realizó el maestro.

Es notorio que en las diferentes esculturas y bajo relieves la madre virgen no toca el cuerpo de su hijo, su expresión y su mirada son lejanas. Podemos suponer que este evento del abandono materno durante su vida infantil lo llenó de rabia. El deseo amoroso de fusión se entrelazó con el deseo de ser el único poseedor de la madre y el único poseído por ella por un lado y por otro el deseo de ser al mismo tiempo el padre y el hijo. En la Pietà florentina el rostro de Jesús y el de José de Arimatea son autorretratos de Miguel Ángel en diferentes momentos de su vida (el rostro de Cristo de joven y en José de viejo).

Desde el punto de vista psicoanalítico Anzieu (1998) nos da una explicación diciendo que: la boca proporciona la primera experiencia viva de un contacto diferenciador y de incorporación, la sensación de satisfacción (repleción) proporciona al lactante la experiencia más difusa pero duradera de algo pleno. Cuando se le tiene en los brazos la madre proporciona al lactante sensaciones de ser llevado, acariciado, frotado, además de las de calor, olor y movimiento que caracteriza la pulsión de apego (Bowlby, 1976), que lo llevan a diferenciar una superficie que consta de una cara interna y otra externa, que permite la diferenciación entre el afuera y el adentro y que además le da la experiencia de un continente.

Para Sami-Ali (1974)⁹, es a partir de esta relación madre-bebé, cuando se crea un espacio de inclusión entre ambos cuerpos por un doble “proceso de proyección

⁹ citado por Anzuie,(1998)

sensorial y fantasmática”. El niño adquiere por el apego y por la experiencia de contacto con el cuerpo de la madre, la percepción de la piel como superficie, y esta será la sede de las sensaciones propioceptivas, además un órgano regulador del tono afectivo de la madre, contribuyendo así a la formación del carácter y del pensamiento, estimulando la confianza y el placer y la presencia fantástica de objetos internos y externos que representan los productos del funcionamiento de los orificios.

El Yo se instaura en las fases precoces del desarrollo para representarse a sí mismo como un Yo que contiene lo psíquico a partir de su superficie que es la piel. Tiene tres funciones esenciales: la primera de *espacio que contiene y retiene* lo bueno y pleno de la lactancia, la segunda *de barrera que protege de las avidesces de los demás "seres y objetos"*; y la tercera es un lugar y *un medio de comunicación y de establecimiento de relaciones significantes*.

La sobre estimulación o privación del contacto físico con la madre o sus sustitutos, y las satisfacciones y frustraciones excesivas de la necesidad de apego, pueden explicar el sufrimiento masoquista. Por lo general se trata de alternancias bruscas y repetidas antes de iniciar la marcha, el estadio del espejo y la formación de la palabra. Por otra parte Anzieu también nos aclara que en la depresión una madre acaparada por el duelo y el luto, enferma por una ruptura conyugal o por la muerte de un ser querido no está suficientemente dispuesta a captar las señales del bebé, ni a devolvérselas. Cuando esta persona sea ya un adulto se deprimirá cada vez que no reciba el alimento material o espiritual acompañado de intercambios significantes, lo harán experimentar su vacío interior.

La construcción del Yo–piel se altera cuando se instaura un envoltorio psíquico que es a la vez de excitación y de sufrimiento, (en lugar de ser un yo-piel envoltorio para la excitación y el bienestar). La compulsión a la repetición es la manifestación masoquista de esta envoltura. Cuando el yo piel se desarrolla sobre la vertiente narcisista suelen aparecer profantasías de una piel común, reforzada e

invulnerable. Pero cuando se desarrolla en el plano del masoquismo la piel común es fantaseada como desgarrada y herida.

Desde este punto de vista Miguel Ángel representa fantasías de fusión cutánea con la madre, o por lo menos como dice Ahumada hizo muchos intentos de sublimación de esta necesidad que fueron planteados en magníficas obras de arte, como son sus esculturas de La Pietà, y sus Madonnas. Ser tocado por la madre y fusionarse con ella desde el narcisismo en una piel fuerte, eterna, difícilmente destruible, pero que separa un manto muy trabajado lleno de ondulaciones que no permite el toque gozoso que daría la plenitud del amor materno, que desde el punto de vista masoquista se convierte en una piel fría inacabada, lastimada, golpeada, destruida y al final mortífera. Sus crisis de angustia son la expresión de la violencia en forma de furia que dirigía en contra de sus objetos de amor rechazantes y fríos que lo abandonaron una y otra vez.

El rol de la diferenciación del objeto en la creatividad ha sido remarcado por Winnicott (1953), conceptualizando lo mismo con la metáfora de un espacio en la mente que denomino, "espacio transicional", en el cual se puede localizar la cultura y la experiencia creadora del artista. Los autores que siguen el modelo de la mente de M. Klein (1929), se esfuerzan por demostrar la importancia de la posición depresiva y la reparación de los objetos dañados puestos en marcha en el proceso creador. Cuando el mundo externo es visto como destrozado, muerto y sin amor, y los seres queridos están en pedazos, el artista debe recrear el mundo interno y externo mediante la creación de una obra de arte que restaure el self y los objetos (Segal, 1974).

Terminaré esta exposición diciendo de acuerdo con Weisman que de la misma manera el artista se pone en contacto con su mundo más primitivo, con el pensamiento delirante y alucinatorio, así como los impulsos tanto de vida como de muerte, expresados estos en la conducta violenta y agresiva. Los autores de la

psicología del yo consideran al acto creador como una función regresiva del yo al servicio del mismo (Weissman, 1967).

Bibliografía:

Ahumada, Jorge. (2003) Transgresiones y reparación: dos vertientes del arte y de la vida cotidiana. Rev. de Psicoanálisis LX, 3, 2003, pags 741-753

Amati Mehler, J. (1998). Creatividad, Sensualidad y Sexualidad. *XXII Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis. "El analista ante el nuevo milenio: Violencia Social, Sexualidad y Creatividad.* Federación Psicoanalítica de América Latina. Conferencia Magistral.

Anzieu, Didier. (1998) El yo piel. Biblioteca Nueva España

Arkin, Moshe (1997) "One of the Marys...": an interdisciplinary analysis of Michelangelo's Florentine 'Pieta.' - sculpture by Michelangelo Art Bulletin, The, Sept.

Bowlby, J. (1976). El vínculo afectivo. Buenos Aires, Ed. Paidos.

Cornide, Cheda E. (1999). El genio creativo y la "terribilità" en los primeros años de Miguel Ángel. Santiago de Compostela Galicia Marzo

De Mata, L. (1994). *El Genio de Miguel Ángel.* Paris: Ed. Musei Vaticani.

Freud, S. (1907). El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. En: AE, pp. 1-80.
___ (1908). El creador literario y el fantaseo. En: AE, pp. 123:136.

Giovachinne, P. (1964). Industrial Creativity. The Psychology of the Inventor. *Psychoanal. Q.* 33:597-599.

Klein, M. (1929). Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. En: *Obras Completas*, Tomo 2. Buenos Aires: Paidos, pp. 201-208.

Oremland, J. (1978). Michelangelo's Pietàs. *Psychoanal. St. Child.*, 33:563-582.

Segal, H. (1974). Delusion and Artistic Creativity. *Int. R. Psycho-Anal.*, 1:135-141.

Sterba, R. y Sterba, E. (1956). The anxieties of Michelangelo Buonarroti. *Int. J. Psycho-Anal.*, 37:325.

Stone, Irving. (2004). La agonía y el Extasis. 3ª ed. Buenos Aires Emece

Vasari, G. (1568). *The Lives of the Artists.* 2Vol. New York: Hermitage Press, 1967.

Weissman, P. (1967). Teoretical Considerations of Ego Regression and Ego Functions in Creativity. *Psychoana. Q.*, 36:37-50.0.

Winnicott, D. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena—A Study of the First Not-Me Possession. *Int. J. Psycho-Anal.*, 34:89-97.