

Platonismo, Neoplatonismo y Arte Renacentista: La pintura miguelanesca como  
instrumento para la formación del alma

Carlos Augusto Bossa Jaimes

Trabajo de Grado para Optar al Título de Filósofo

Director

Milton Fernando Dionicio Lozano

Doctor en Filosofía de la Martin Luther Universat Halle Wittenberg

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Pregrado en Filosofía

Bucaramanga

2022

## **Agradecimientos**

El autor expresa sus agradecimientos a:

En primera instancia a Dios, por disponer las cosas tal y como han sido dispuestas. La Universidad Industrial de Santander y a la Escuela de Filosofía, por permitirle formar parte de ella y facilitarle los medios para llevar a cabo esta investigación. También, agradece al profesor Milton Fernando Dionicio Lozano, director de esta tesis, por el acompañamiento brindado a lo largo del proceso. A todos los profesores que forman parte del programa de pregrado de filosofía, por su ardua labor educativa. Por último, pero no menos importante, a sus familiares y seres queridos, por todo el apoyo brindado a lo largo de su vida.

**Tabla de contenido**

	<b>Pág.</b>
Introducción.....	10.
1 El concepto de arte en Platón y su relación con la idea de belleza.....	12.
2 La concepción estética de Marsilio Ficino en relación con el concepto de arte en Platón.....	23.
3 Referencias al neoplatonismo y concepción estética de Marsilio Ficino presentes en las obras de Miguel Ángel.....	35.
4 La influencia de la concepción estética de Marsilio Ficino sobre el arte de Miguel Ángel.....	52.
5 Conclusión.....	63.
Referencias.....	68.

**Lista de figuras**

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Boceto de la Tumba de Julio II parte lateral.....	40.
Figura 2. Boceto de la Tumba de Julio II parte frontal.....	41.
Figura 3. Boceto de la Tumba de la familia Duchi.....	43.
Figura 4. Boceto Tumba de la familia Magnifici.....	44.
Figura 5. Ilustración mito de Ganimedes .....	48.
Figura 6. Ilustración mito de Tityus.....	48.
Figura 7. Fresco Separación de la luz y las tinieblas.....	50.
Figura 8. Fresco Separación de la luz y las tinieblas.....	51.

## Glosario

**Contraste:** comportamiento de la luz en relación con los objetos materiales.

**Corruptibilidad:** que por naturaleza se genera y se destruye.

**Concupiscencia:** es un término que se emplea en el texto para hacer referencia al deseo por el placer corporal.

**Epistemológico:** que hace referencia al estudio del método para acceder al conocimiento.

**Encarnación:** término con el que Platón describe el proceso a través del cual el alma se mezcla con la materia.

**Estética:** estudio de las formas en las que la belleza se manifiesta.

**Fresco:** pintura elaborada sobre paredes o superficies de carácter rocoso.

**Forma trascendental:** modelo al cual se adapta la apariencia de los entes sensibles y que se concibe únicamente a través del entendimiento.

**Neoplatonismo:** corriente filosófica cuyos fundamentos descienden de la tradición platónica, pero que incorpora elementos de otras doctrinas.

**Naturalismo:** corriente que busca desarrollar la técnica en el arte a partir de los conocimientos obtenidos en diferentes áreas del saber científico.

**Ontológico:** que hace referencia al ser en su forma más simple.

**Perspectiva:** término con el cual se designa la sensación de tridimensionalidad que evoca la apariencia de los cuerpos.

**Paradigma:** conjunto de tendencias que definen el pensamiento y la cultura de un determinado periodo histórico.

**Reminiscencia:** concepto platónico que alude al acto de recobrar el conocimiento acerca de una verdad que se halla oculta en la memoria.

**Sensibilidad:** aquello que se percibe a través de los sentidos.

**Supra sensibilidad:** aquello que excede la experiencia sensorial y que se concibe únicamente a través del pensamiento.

**Valores táctiles:** sensación de materialidad que transmite la apariencia de un objeto.

## **Objetivos**

### **Objetivo general:**

Exponer la influencia de la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino sobre el arte de Miguel Ángel, a partir del análisis ciertos elementos presentes en sus obras, que evidencian la intención de emplear la pintura como instrumento para la formación del alma.

### **Objetivos específicos:**

Analizar la concepción platónica del concepto de arte y su relación con la idea de belleza, con el fin de mostrar el modo en el que este concepto forma parte de la teoría epistemológica y moral platónica.

Determinar la forma en la que la noción platónica de arte se representa en la teoría estética, moral y epistemológica de Marsilio Ficino.

Analizar diferentes interpretaciones del sentido de algunas de las obras de Miguel Ángel, con el fin de identificar elementos que evidencian cuestiones propias del neoplatonismo de Marsilio Ficino y en especial aquellas que refieren a su teoría estética, moral y epistemológica.

## Resumen

**Título:** Platonismo, Neoplatonismo y Arte Renacentista: La pintura miguelanesca como instrumento para la formación del alma.

**Autor:** Carlos Augusto Bossa Jaimes.

**Palabras Clave:** Belleza, cuerpo, materia, forma, verdad, arte, pintura.

**Descripción:** El periodo y el lugar en el que transcurre la vida de Miguel Ángel es uno en el que convergen distintas corrientes de pensamiento, entre ellas, la influencia de la doctrina platónica y sus derivados destaca particularmente por su contribución a la formación del pensamiento de algunos de los más grandes exponentes culturales de la sociedad florentina. Miguel Ángel desde temprana edad entra en contacto con las ideas del neoplatonismo de Marsilio Ficino, cuya teoría estética parece formar parte de su pensamiento y visión artística, según múltiples referencias presentes en algunas de sus obras más célebres. Esta teoría que bebe en gran medida de la noción platónica de arte, otorga a la pintura el estatus de herramienta para la formación del alma. Esta función radica en su capacidad para emular la belleza propia del cuerpo humano y permitir al espectador intuir a partir de esta la ‘verdad’ de la que toda forma de belleza participa, cuyo conocimiento constituye el fin último del saber humano. Miguel Ángel como buen renacentista y conocedor de la doctrina neoplatónica de Ficino, así como un entusiasta de las artes y de la anatomía humana, emplea el cuerpo humano como tema dentro de su obra con la intención de dotar a la pintura de un carácter formativo y demostrar así que los artistas pueden conocer la verdad, plasmarla en sus obras y educar a partir de ellas.

<sup>1</sup>Trabajo de Grado.

<sup>2</sup>Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Pregrado en Filosofía. Director: Milton Fernando Dionicio Lozano. Doctor en Filosofía de la Martin Luther Universat Halle Wittenberg.

### **Abstract**

**Title:** Platonism, Neoplatonism and Renaissance art: Michelangelo's paintings like instrument to the formation of soul.

**Author:** Carlos Augusto Bossa Jaimes.

**Key Words:** Beauty, body, matter, form, truth, art, painting.

**Description:** The time and place in which Michelangelo's life takes place is one in which different currents of thought converge, among them, the influence of the Platonic doctrine and its derivatives stands out particularly for its contribution to the formation of the thought of some of the greatest cultural exponents of Florentine society. From an early age Michelangelo came into contact with the ideas of Neoplatonism by Marsilio Ficino, whose aesthetic theory seems to form part of his thought and artistic vision, according to multiple references present in some of his most famous works. This theory, which drinks largely from the Platonic notion of art, gives painting the status of a tool for the formation of the soul. This function lies in its ability to emulate the beauty of the human body and allow the viewer to intuit from it the 'truth' in which all forms of beauty participate, knowledge of which constitutes the ultimate goal of human knowledge. Michelangelo as a good Renaissance and connoisseur of the neoplatonic doctrine of Ficino, as well as an enthusiast of the arts and human anatomy, uses the human body as a theme within his work with the intention of giving painting a formative character and thus demonstrating that artists can know the truth, capture it in their works and educate from them.

<sup>3</sup>Degree Work.

<sup>4</sup>Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Undergraduate in Philosophy. Director: Milton Fernando Dionicio Lozano. Doctor of Philosophy from the Martin Luther Universat Halle Wittenberg.

## Introducción

El ‘arte’ o, al menos, aquello a lo que designamos con ese término, adopta una gran variedad de formas. La pintura, una de las más representativas, cuenta con un gran número de exponentes a lo largo de la historia. De entre ellos, Michelangelo Buonarroti destaca particularmente por su papel dentro del movimiento artístico renacentista. Si bien se le atribuyen obras pertenecientes a otros campos, tales como la escultura o la poesía, la belleza de sus pinturas no deja indiferente a nadie, ya sea que se les contemple de forma directa o a través de una fotografía.

Tal belleza, como ocurre con muchas otras obras del género, no está exenta del análisis filosófico. El valor estético de los frescos de Buonarroti es objeto de numerosos estudios, así como el sentido que se oculta tras las pinceladas que cubren los distintos lienzos y que, metafóricamente, cual espejo, reflejan las diferentes nociones que constituyen el pensamiento del artista (Meshberger, 1990; Suk & Tamargo, 2018; Panofsky, 1939; Vargas & Acosta, 2020; Arranz, 2000).

Este intento por interpretar la pintura miguelanesca plantea un escenario para teorías como la que propone Frank Lynn Meshberger en su artículo *An Interpretation Of Michelangelo's Creation Of Adam Based On Neuroanatomy* (Meshberger, 1990), así como en posteriores análisis del mismo, como en *Miguel Ángel y la filosofía de la neuroanatomía en la Capilla Sixtina* (Vargas & Acosta, 2020), en donde se plantea que en algunos de los frescos del renacentista, específicamente, aquellos que se encuentran ubicados en la cúpula de la Capilla Sixtina, se pueden evidenciar simbolismos que aluden a elementos propios del platonismo, y en artículos tales como

*Neoplatonic Symbolism by Michelangelo in Sistine Chapel's Separation of Light from Darkness* (Suk & Tamargo, 2018) se relaciona la simbología presente en estos frescos con cuestiones propias del neoplatonismo renacentista.

Esta influencia de la filosofía platónica y sus derivados sobre el arte y, por ende, el pensamiento del artista puede explicarse a partir de su relación con pensadores neoplatónicos del renacimiento como Marsilio Ficino, quien traduce y da a conocer algunas de las obras más importantes de esta doctrina. Además, es director de la Academia de Florencia durante el mismo periodo en el que Miguel Ángel estudia allí, por lo que, durante este tiempo, es posible que instruyese al artista en los temas propios del neoplatonismo de la época, pero también en ciertas cuestiones estéticas que tienen gran repercusión en su visión artística.

Una de ellas puede ser la idea de que es posible educar a partir del arte y, en especial, a partir de la pintura, siempre y cuando el artista tenga pleno conocimiento de la 'verdad' que trata de plasmar en su obra. Esta cuestión si bien no se explicita en los textos platónicos, se puede deducir a partir de varios planteamientos presentes en *Fedro*, *Banquete* y *República*, así como también de la filosofía de Marsilio Ficino, según lo que plantea en *De amore. Comentario a El Banquete de Platón*.

En esto último radica la problemática planteada en el presente escrito: ¿de qué forma la concepción estética de Marsilio Ficino influye en el arte de Miguel Ángel y en qué elementos de sus obras se puede evidenciar esta influencia?

Esta problemática es relevante para el pensamiento filosófico en tanto que evidencia la influencia que puede tener el paradigma filosófico vigente sobre el sentido de las distintas manifestaciones artísticas del momento, a su vez, expone la necesidad de llevar a cabo análisis de

tipo hermenéutico-filosófico, similar a los de Hans-Georg Gadamer, para poder comprender en su totalidad el espectro que rodea a una obra de arte.

Para abordar adecuadamente esta cuestión es necesario, en primer lugar, analizar la concepción platónica del concepto de arte y su relación con la idea de belleza, a partir de la cual se puede dilucidar su pensamiento estético, puesto que sobre este se sostiene la teoría estética de Ficino (Rodríguez, 2015). Para ello se debe recurrir a los siguientes textos: *Fedro*, *Banquete* y *República*, en los que se aborda propiamente esta temática.

Posteriormente, se debe determinar la forma en la que la noción platónica de arte se representa en la concepción estética de Marsilio Ficino, para lo cual se recurre al texto *De amore. Commentarium in convivium platonic*, en el que se encuentra plasmada la visión estética del pensador neoplatónico.

Más adelante, tras analizar diferentes interpretaciones del sentido de algunas de las obras de Miguel Ángel, se busca identificar qué elementos de las mismas evidencian cuestiones propias del neoplatonismo de Marsilio Ficino, en especial aquellas que se refieren a su visión estética, para mostrar que, en efecto, estas nociones no son ajenas al pensamiento del artista.

Finalmente, se intenta exponer como la concepción estética, neoplatónica, de Marsilio Ficino influye propiamente en el pensamiento artístico y estético de Miguel Ángel, a partir del análisis de ciertos elementos presentes en sus frescos, en particular, en lo que se refiere al uso del cuerpo humano como tema dentro de la obra miguelanesca.

## **1. El concepto de arte en Platón y su relación con la idea de belleza**

Si bien este concepto involucra una gran variedad de actividades, tales como la escultura, la música o la danza, el presente escrito se centra principalmente en el arte como pintura. Cuyo exponente a tratar es el famoso artista renacentista Michelangelo Buonarroti, cuyas obras evidencian, según varios análisis, simbolismos que refieren a la tradición platónica y neoplatónica (Meshberger, 1990; Suk & Tamargo, 2018; Panofsky, 1939; Vargas & Acosta, 2020; Arranz, 2000). Pero, para comprobar la validez de tales teorías es necesario remitirse a la fuente original de estas cuestiones, los textos platónicos, puesto que en estos se sientan las bases tanto del pensamiento de Platón como las del neoplatonismo en general (Rodríguez, 2015).

En *Republica*, expresamente, en los libros II y III, Platón acusa a la poesía de ser perjudicial para la formación de los integrantes de la polis. Esta crítica se retoma posteriormente en libro X, específicamente en la sección 595a-598c, en la cual el filósofo afirma que su contenido se encuentra tres niveles lejos de la verdad y para explicar mejor esta aseveración hace una analogía con la pintura, en la que se plasma su famosa teoría de las ideas. Sin entrar en detalles, según esta, todo ente material participa de un género al que se le refiere como 'la idea' de ese ente, que es básicamente su esencia o la abstracción de sus cualidades esenciales y tal abstracción cuenta con existencia metafísica real. Estas figuraciones ontológicas son lo que existe propiamente y los entes del plano material son un reflejo o, como se muestra más adelante, una imitación de estas.

La analogía plantea que el contenido de la poesía al igual que el de la pintura se encuentra tres grados lejos de la verdad. Entiéndase por verdad estas figuraciones ontológicas a las que se denomina ideas. Se explica que existen tres tipos de arte o, más específicamente, tres categorías artísticas, según el grado de participación en relación con la verdad. La primera categoría pertenece

al arte que participa de forma directa de la idea de aquello de lo que es arte, la cual se refiere al uso como arte, es decir, al conocimiento de la esencia o de la finalidad del ente en cuestión, que solo se revela al que lo emplea de algún modo. Debido a que el que emplea la idea no es el mismo que la crea, se puede decir que la opinión de este frente a la idea representa el primer grado de imitación de la misma, porque esta opinión es una imagen de una figuración ontológica cuyo origen se atribuye a Dios: “¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios?” (Platón, República, 597b).

La segunda categoría corresponde al arte que se guía por la opinión del artista que conoce la esencia del ente, es decir, el que lo usa y este se encarga de su materialización, la cual puede considerarse como el segundo grado de imitación. Es el primer contacto que la idea en cuestión tiene con la materia. A partir de esta interacción con la materia la idea toma forma y adquiere, entonces, una apariencia.

La tercera categoría es la del ‘arte imitativo’, del que forman parte tanto la pintura como la poesía. Si bien los productos de las categorías anteriores pueden considerarse imitaciones, el filósofo se refiere a los productos de esta tercera categoría propiamente como imitaciones, en vista de que imitan solo la apariencia de la idea, sin participar en modo alguno de su formalidad ontológica: “(...) ¿Llamas consiguientemente imitador al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza? De acuerdo” (Platón, República, 597d). Por esto, afirma que tanto el contenido de la pintura como el de la poesía se encuentra tres grados lejos de la verdad.

Por todo lo anterior, se puede concluir que Platón rechaza el arte imitativo y, por tanto, a la pintura. Sin embargo, no se puede entender este rechazo sin antes analizar el papel que le adjudica al arte imitativo y, en particular, a la poesía dentro del proceso formativo ateniense.

En libro II y libro III describe la poesía como un elemento crucial para la educación de los miembros de la polis. No obstante, debido a que su contenido no participa en modo alguno de la verdad, sino que la imita en apariencia, no instruye a los ciudadanos en las cuestiones en las que se supone debe de iniciarlos, porque el artista imitativo desconoce estas cuestiones. Por lo tanto, este arte no se debe emplear como un elemento educativo, sino que se debe desterrar al igual que su equivalente la pintura, por corromper el alma de los miembros de la polis:

Lo que en primer lugar hay que censurar y más que cualquier otra cosa es sobre todo al caso de las mentiras innobles (...) Al caso en que se representan mal con el lenguaje los dioses y los héroes. Tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a lo que se ha propuesto pintar (Platón, República, 377e).

Pese al tajante rechazo del ateniense al arte imitativo hay un hecho en particular que hace preguntarse si realmente no concibe algún tipo de utilidad en este y es el hecho de que trata en un momento específico de reformarlo. Específicamente, en el fragmento del diálogo 379a - 391e, en el que se exponen los temas que, según él, deben de contener los relatos míticos o lo que es lo mismo, los relatos poéticos, para formar correctamente a los jóvenes:

En este momento ni tú ni yo somos poetas sino fundadores de un Estado. Y a los fundadores de un Estado corresponde conocer las pautas según las cuales los poetas deben forjar los mitos y de las cuales no deben apartarse sus creaciones (Platón, República, 379a).

Si el filósofo considera que el arte imitativo puede contar con un contenido apto para la formación de aquellos que lo contemplan, eso significa que el verdadero problema con este tipo de arte no radica propiamente en él, sino en un modo particular suyo: aquel que por desconocimiento de la verdad que existe tras la apariencia de aquello que imita no lo imita

adecuadamente. Pero, si el artista que imita, ya sea a través del verso o del lienzo, conoce la verdad, es decir, la idea de la que participa el ente cuya imagen imita, puede entonces la pintura y la poesía constituir un elemento de utilidad dentro del proceso epistemológico y moral platónico, que es a lo que se ciñe el proyecto formativo que propone el ateniense.

En el artículo de Javier Laspalas, *en torno a la paideia Platónica* (Laspalas, 2009), se exponen los dos niveles que conforman el sistema educativo que propone Platón: la educación moral y la educación intelectual. En este caso compete únicamente el primer nivel, porque es donde tiene lugar la poesía como instrumento de formación, junto a otros mecanismos como el ritmo y la gimnasia. El propósito de este nivel educativo es permitir que la mejor parte del alma se imponga ante los placeres a los que su parte inferior la somete y de esta forma alcanzar la virtud: “Lo que ha de buscarse en este campo es disciplinar la parte sensible del alma y someterla a los dictados de la razón” (Laspalas, 2009, p. 87). Pero, no es reprimir los deseos el objetivo de la educación moral, sino ver como se pueden satisfacer de forma provechosa, sin estropear la formación del individuo. Es necesario que el alma llegue a ser armónica y templada, estados propios de la virtud, antes de avanzar al siguiente nivel. Sin embargo, de esto último se encargan otros mecanismos. El deber de la poesía es, específicamente, el de transmitir a los ciudadanos costumbres rectas y verdaderas, según afirma Laspalas (2009):

El objetivo es que los artistas se conviertan en guías de la debida afición a las costumbres, cuya principal misión es inspirar a los jóvenes con su canto el encanto de la virtud pero también educarlos en el “buen” gusto, logrando así que el público, oyendo constantemente algo superior a su propio modo de ser, alcanzase un placer mejor (pp.101-102).

Queda claro, entonces, cuál es el valor epistemológico y moral de la poseía dentro de la tradición platónica. Epistemológico en tanto que contribuye a alcanzar cierto grado de conocimiento respecto a la virtud y moral en tanto que involucra la asimilación de ciertas conductas de carácter virtuoso. No obstante, cabe preguntarse cuál es el valor que corresponde a la pintura. Para ello hay que remitirse a *Fedro* y *Banquete*, textos en los que se expone la teoría epistemológica de Platón, la cual involucra un aspecto moral, puesto que para ascender al conocimiento de la verdad es necesario disciplinar el alma y encaminarla hacia la virtud.

Platón concibe el ser (la verdad) como esta realidad suprasensible (las ideas), de la que participan, como reflejos, todos los entes sensibles. Para llegar al conocimiento de la verdad plantea un ascenso gradual que parte del reconocimiento de su imagen presente en sus múltiples imitaciones, hasta el conocimiento de la verdad misma, la cual, tal y como se narra en *Fedro*, radica oculta en el alma de los seres humanos en forma de recuerdo, porque previamente esta, antes de encarnar, pudo contemplarla:

Esto es, pues, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad (Platón, *Fedro*, 249c).

El filósofo concibe el alma como un ente suprasensible, que debido a ciertas circunstancias se mezcla con la materia y a partir de esa mezcla surgen los seres vivos mortales, los cuales se dividen en animales y seres humanos. La diferencia radica en que el alma de los seres humanos, antes de encarnar, pudo contemplar esta realidad suprasensible, mientras que la de los animales no: “Porque nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar firma humana” (Platón, *Fedro*, 249a). Esto indica que, en efecto, el ser humano ya conoce de antemano esta verdad, pero, tras la

encarnación de su alma, la claridad del recuerdo de esta se desvanece. El objetivo del proceso epistemológico que propone el filósofo es el de recordar nuevamente con claridad tal esencia.

La causa de esta encarnación es la doble naturaleza del alma. Esta se rige por dos tendencias, una que tiende hacia lo corruptible y otra que tiende hacia lo perfecto. Entiéndase por corruptible aquello que deviene, es decir, la materia; y entiéndase por perfecto aquello que permanece, es decir, las ideas o la realidad suprasensible: “Pero cuando se suscitan en el hombre al mismo tiempo dos movimientos opuestos respecto de lo mismo, decimos que necesariamente hay en él dos partes” (Platón, Fedro, 604b).

El proceso de encarnación del alma es descrito por Platón en *Fedro*, a través de una alegoría. Menciona que explicar la esencia del alma es una tarea sumamente compleja, por lo tanto, es más fácil describir a que se parece y a partir de esa descripción intuir qué es propiamente: “Como es el alma requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece es ya asunto humano y, por supuesto, más breve” (Platón, Fedro, 246a). Según cuenta, el alma se asemeja a un carruaje compuesto por dos caballos, un auriga y un carro. Uno de los caballos desciende de una buena casta y, por ende, es manso y fácil de manejar; mientras que el otro proviene de una casta menos noble y, por lo mismo, es tosco y difícil de controlar. Esta alegoría representa el conflicto entre las dos tendencias contrapuestas que se mencionan anteriormente. El auriga surca el cosmos en su carruaje, pero, durante su trayecto es envuelto por el conflicto entre el caballo noble, que por naturaleza persigue aquello que se encuentra en lo más elevado (lo más elevado es donde Platón sitúa lo divino, aquello que por naturaleza permanece siempre idéntico) y el caballo burdo, el cual persigue lo terrenal, es decir, aquello que se genera y se destruye. Si el caballo noble logra imponerse sobre el caballo burdo el carruaje sigue su rumbo por encima de las estrellas, pero, si el caballo burdo es el que se impone, arrastra el carruaje hacia lo que es semejante

a sí, es decir, lo material. En síntesis, si la parte menos noble del alma se impone sobre la mejor, esta empuja el alma a mezclarse con lo terrenal y es así como se produce la encarnación.

Una vez el alma encarna, el recuerdo de aquella realidad suprasensible que alguna vez logra contemplar se desvanece. No obstante, al percibir en este mundo la imagen de aquello que se halla oculto en el pensamiento, el recuerdo brota nuevamente y si se lleva a cabo el proceso epistemológico que plantea Platón, puede llegar a conocerla:

Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad (Platón, Fedro, 249b-249c).

En *Banquete*, el filósofo expone el ‘amor’ como un elemento crucial dentro de este proceso. Según él, el amor es un deseo y es deseo de lo bello:

Creo, en efecto, que dijiste más o menos así, que entre los dioses se organizaron las actividades por amor de lo bello, pues de lo feo no había amor (...) Y si esto es así ¿no es verdad que Eros sería amor de la belleza y no de la fealdad? (Platón, Banquete, 201a).

Todo lo que es bello por naturaleza participa de un mismo género, el género de lo bello en sí o la idea de belleza:

(...) la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de ella de una manera tal que el nacimiento o muerte de estas no le causa ni aumento ni disminución, ni le ocurre absolutamente nada (Platón, Banquete, 211b).

El amor es el impulso que incita al alma a alcanzar el conocimiento de tal idea, que es la abstracción de todas las diversas manifestaciones de belleza presentes en el mundo. Para lograrlo se debe reconocer, primero, la belleza que radica en los cuerpos, específicamente, en los cuerpos de los seres humanos (Platón, Banquete) y una vez se abstrae de esta la forma de belleza común a los mismos, se debe reconocer la belleza propia de las almas y a partir de esta abstraer la forma de la belleza en sí:

Pues, esta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de la conducta, y de las bellas normas de la conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de estos terminar en aquel conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí (Platón, Banquete, 211b-211c).

Una vez se culmina con este proceso, se llega al conocimiento de la realidad suprasensible de la que forma parte la idea de belleza. Si bien esta realidad posee cierta diversidad, puesto que se compone de múltiples figuraciones ontológicas, hay momentos en los que se equiparan tales figuraciones. Como es el caso de la idea de belleza que se equipara con la idea de bien: “¿Las cosas bellas no te parece que son también buenas?” (Platón, Banquete, 201c). Por lo que se puede decir que una vez se llega al conocimiento de una de estas ideas, en específico, la idea de belleza, ya se tiene una cierta cognición de esta realidad en su conjunto, tal y como menciona Seas Acosta en su artículo *Teología platónica: a propósito de la Idea Suprema de Bien en la República* (2017):

Por eso podemos afirmar que la idea de bien puede ser considerada como el dios platónico, en tanto que en dicha idea se reúnen todas las ideas del mundo inteligible, pero debemos aclarar que ese dios no posee esencia, pero de él emana la esencia de las ideas (p. 72).

El motivo por el cual se plantea el conocimiento de la idea de belleza y no el de cualquier otra figuración ontológica es que, tal y como se explica en *Fedro*, las imitaciones que participan de esta idea generan un mayor estímulo con respecto al que producen las demás imitaciones sobre un órgano de los sentidos en particular, la vista:

Como íbamos diciendo, y por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, en llegado aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista (Platón, *Fedro*, 250c-250d).

Tal estímulo activa el recuerdo de la idea (en este caso, la idea de belleza) oculto en la memoria y esta activación constituye el primer paso dentro del proceso epistemológico descrito.

La vista figura entonces como el conducto a través del cual las manifestaciones sensibles de belleza conectan con el recuerdo de la idea de la que todas estas participan:

Y semejante a un aire o a un eco que, rebotando de algo pulido y duro, vuelve de nuevo al punto de partida, así el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma (...) (Platón, *Fedro*, 255c).

Esto significa que la belleza se presenta como un elemento conciliador entre el mundo sensible, sus múltiples representaciones y la realidad suprasensible, pero, específicamente, la belleza que se manifiesta a través de la vista. Es aquí donde la pintura puede desempeñar un papel de suma importancia dentro de este proceso.

Como se menciona anteriormente, Platón destierra el arte imitativo porque corrompe el alma de los espectadores. Sin embargo, esta corrupción se debe a que el artista educa a partir de apariencias carentes de forma o de verdad. Estas apariencias excitan la parte del alma que tiende a la corrupción: “Y es la parte irritable la que cuenta con imitaciones abundantes y variadas, en tanto que el carácter sabio y calmo, siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar, ni de aprehender cuando es imitado” (Platón, Fedro, 604d). No obstante, según menciona Javier Laspalas (2009), este mismo arte (el arte imitativo), en el caso de la poesía, se puede emplear para disciplinar el alma, a través de relatos virtuosos que estimulen su mejor parte. Con base en esto, se concluye que el filósofo no rechaza del todo la poesía y reconoce el papel que esta puede desempeñar dentro de su teoría epistemológica.

Algo similar se puede plantear con respecto a la pintura. En *Fedro* se explica que una vez el alma percibe, por medio de la vista, alguna de las manifestaciones sensibles de belleza, su parte menos noble intenta imponerse y obligarla a disfrutar únicamente del placer que de esta imitación puede extraer, sin preocuparse por intuir a partir de esta el recuerdo de la idea de la que participa. Pero, si se logra disciplinar el alma y reprimir esta tendencia, se puede extraer de aquella imagen el estímulo necesario para iniciarse en el ascenso progresivo al conocimiento de la realidad suprasensible de la que forma parte la idea de belleza. Esto revela la importancia de la ‘imagen’ como elemento básico-fundamental dentro de la teoría epistemológica platónica.

Una pintura es, en esencia, una imagen en la que se encuentra impreso un sentido, el cual le otorga el artista que la compone. A diferencia de cualquier manifestación visual de belleza existente en la naturaleza, la belleza intrínseca a la pintura depende en cierta medida del sentido que se le imprime, debido a que su valor estético lo determinan los elementos con los que el artista decide dotarla y estos, a su vez, los determina el sentido que busca imprimirle. Así que, al igual

que ocurre con la poesía, el contenido de la pintura puede moldearse según la intención del artista y esta no debe ser otra que la de despertar en el alma del espectador el recuerdo de aquella realidad suprasensible. Pero, debido a que la parte corrupta del alma se satisface con la apariencia mas no con aquello de lo cual esta participa, es necesario que los elementos que constituyen la obra aplaquen esta tendencia y estimulen aquella que tiende hacia lo mejor, es decir, hacia el conocimiento de la verdad que trasciende el mundo material, así como hace la poesía al emular comportamientos virtuosos.

En síntesis, la pintura resulta ser un tipo de arte imitativo, cuyo contenido imita solo en apariencia la verdad. No obstante, la idea de belleza es la figuración ontológica más fácil de reconocer a partir de sus múltiples imitaciones corpóreas, en particular, aquellas que se manifiestan a través de la vista. Por lo tanto, la belleza presente en la pintura puede evocar el recuerdo de esta idea, lo que constituye el paso inicial dentro del proceso epistemológico que conduce al conocimiento de la verdad. Aunque, como imita solo en apariencia la esencia de la belleza, si el artista que imita no conoce la idea de la que participa aquello que imita, es posible que imite de forma incorrecta y con ello termine por excitar la parte del alma que tiende a la corrupción, más que aquella que tiende a lo permanente, es decir, a la verdad.

## **2. La concepción estética de Marsilio Ficino en relación con el concepto de arte en**

### **Platón**

Tal y como afirma Teresa Rodríguez en su artículo *¿Basta con desechar la categoría “Neoplatonismo” para rehabilitar a los neoplatónicos?* (2015), el neoplatonismo es un

movimiento que posee cierta originalidad e independencia con respecto a la filosofía platónica, en tanto que sus planteamientos son claramente distintos, debido principalmente al contexto en el que se desarrolla, es decir, uno en el que convergen diversas doctrinas (cristianismo, paganismo, aristotelismo), que terminan por impregnar el pensamiento de sus más grandes exponentes. Sin embargo, ambas tradiciones comparten demasiados elementos en común como para considerarse virtualmente distintas. Se debe considerar el neoplatonismo como un derivado del platonismo, con la particularidad de que guarda una cierta independencia con respecto a este último (Rodríguez, 2015).

En el pensamiento de Marsilio Ficino, uno de los más grandes exponentes de la tradición neoplatónica, se pueden evidenciar elementos tanto del aristotelismo como del cristianismo, así como de otras doctrinas pertenecientes a la corriente neoplatónica; pero en él prima una notable influencia del platonismo (Rodríguez, 2015).

En lo que concierne a su visión estética, Carolina Cerda, en su artículo *Auristela divinizada: un análisis desde el neoplatonismo de Marsilio Ficino* (2019), afirma que en *De amore, Comentario a El Banquete de Platón*, se tratan cuestiones de carácter platónico tales como el amor y la belleza, sobre las cuales se construye la teoría estética de Ficino: “Un buen ejemplo de esto es Marsilio Ficino, quien trató de reconciliar la filosofía de Platón con el cristianismo, como puede verse en su filosofía del amor expuesta en *De amore*” (p. 710). Por lo tanto, la concepción estética de este pensador se debe entender y estudiar en relación con la filosofía platónica. Algo que se puede intuir a partir de la sola lectura del título que se menciona anteriormente.

Antes que nada, cabe hacer la siguiente anotación. A diferencia del *Banquete* de Platón, en donde se presentan varios discursos y, finalmente, el discurso de Sócrates condensa todos los

demás, en *De amore* se presenta un análisis de cada uno de los discursos presentes en *Banquete*, pero ninguno se impone sobre el otro, sino que por el contrario en cada uno se trata una cuestión específica, que complementa a las de los demás discursos. Por lo que, si bien en *Banquete* para examinar adecuadamente la posición de Platón frente a los temas que se tratan es necesario remitirse al discurso de Sócrates, en el texto de Ficino se puede decir que en cada discurso o análisis del mismo se plasma la posición del autor.

Para Ficino al igual que para Platón el amor es el deseo de la belleza: “Cuando decimos amor, entendemos deseo de belleza” (Ficino, trad. 1994, p.14). Por otra parte, la belleza es el reflejo de la bondad de Dios: “(...) decimos que el bien es la existencia de Dios que se eleva por encima de todas las cosas. Y la belleza es un acto o rayo que desde allí penetra en todas las cosas (...)” (Ficino, trad. 1994, p. 35). En este punto se puede evidenciar una cierta diferenciación con respecto a la tradición platónica originaria y una clara influencia de la doctrina cristiana, en vista de que el concepto de ‘Bien’ pasa de ser una figuración ontológica y se convierte en un adjetivo que describe en su totalidad la esencia de un sujeto, que en este caso es Dios: “El primero de todos es Dios, autor de los universos, y al que llamamos bien en sí mismo” (Ficino, trad. 1994, p.10). Aunque, coinciden en que el concepto de Bien encabeza una jerarquía que abarca una serie de figuraciones, tales como la belleza o la justicia (Acosta, 2017).

Según el texto del neoplatónico, el Bien, en tanto descripción de la esencia de Dios, representa el orden que se impone sobre el caos, gracias al cual existe el mundo: “Los platónicos llaman caos al mundo sin forma, al mundo caos formado” (Ficino, trad. 1994, p. 10). Existen, de hecho, tres mundos: la mente angélica, que es donde reside la esencia de todos los entes, es decir, las ideas, en un sentido platónico: “De este modo no dudamos que las formas de todas las cosas, concebidas con la ayuda de Dios en esta mente superior, son las ideas” (Ficino, trad. 1994, p. 11);

el alma del mundo y el cuerpo del mundo. A estos tres mundos los antecede el caos, pero, el caos es atraído por el amor hacia la belleza que desprende la bondad de Dios y, una vez entra en contacto con él, se ordena y se crea el mundo:

Hay, entonces, tres caos y tres mundos. Y, en suma, en todos, el amor acompaña al caos, precede al mundo, despierta de la inercia, ilumina las tinieblas, da vida a las cosas muertas, da forma a lo informe, perfecciona las imperfecciones (Ficino, trad. 1994, p. 14).

Por lo tanto, la belleza es en última instancia la manifestación de este orden: “La belleza es una cierta gracia, que principalmente y la mayoría de las veces nace de la armonía del mayor número de cosas” (Ficino, trad. 1994, pp. 14-15). En vista de que existen tres mundos, deben existir en consecuencia tres manifestaciones de belleza distintas, una acorde a cada mundo. En el caso de la mente angélica y el alma del mundo, esta solo puede concebirse a través del pensamiento (Ficino, trad. 1994); mientras, en lo que respecta al cuerpo del mundo, es decir, el mundo material, esta se manifiesta a partir de líneas y colores, las cuales se perciben a través de los ojos:

La belleza del cuerpo no es otra cosa que el resplandor mismo en la gracia de las líneas y colores (...) Pero esta luz del cuerpo no la perciben ni las orejas ni el olfato, ni el gusto, ni el tacto, sino el ojo (Ficino, trad. 1994, p.47).

Esto último, muestra una clara semejanza con respecto a la doctrina platónica, en tanto que se concibe a la vista como el medio a través del cual se puede percibir la belleza presente en los cuerpos y a la belleza visual como la forma de belleza sensible más notable. Además, ambas teorías coinciden en que la belleza que radica en los cuerpos se manifiesta con mayor intensidad en la figura de los cuerpos de los seres humanos: “La figura del hombre, muchas veces muy bella a la

vista por la bondad interior felizmente concedida por Dios, transmite al espíritu, a través de los ojos que la contemplan, el rayo de su esplendor” (Ficino, trad. 1994, p. 147).

En el texto también se plantea un ascenso gradual al conocimiento de la ‘verdad’, que no es otra cosa que el conocimiento de la bondad de Dios, es decir, del orden impuesto por su naturaleza en los diferentes mundos. Para ascender a él es necesario percibir la ‘luz’ que desprende su bondad, es decir, la belleza, presente primeramente en los cuerpos, la cual se percibe por medio de la vista y, posteriormente, aquella presente en el alma y la mente angélica, que solo se puede concebir a través del pensamiento:

Por lo tanto, el único rostro de Dios se refleja en tres espejos diferentes colocados en orden, en el ángel, en el alma y en el cuerpo del mundo (...) De aquí resulta que el espíritu no reconoce la luz del rostro divino que siempre resplandece en él antes de que, siendo ya el cuerpo adulto y despierta la razón, contemple con su pensamiento el rostro de Dios que reluce en la máquina del mundo y que es evidente a sus ojos (Ficino, trad. 1994, pp. 95-96).

En esto se puede evidenciar la influencia de la concepción estética de Platón sobre la de Ficino, puesto que se concibe la belleza como un elemento esencial dentro de la teoría epistemológica de ambos pensadores. Esta actúa como un puente entre la realidad suprasensible (las ideas, en el caso de la filosofía platónica y la naturaleza de Dios, en el caso de la de Ficino) y el mundo sensible, a través del cual el alma del hombre, que se encuentra atrapada en este último, puede llegar a conocer lo primero.

Por todo lo anterior, se puede afirmar que la belleza que se manifiesta a través de la vista es, dentro de la teoría epistemológica de Ficino, un elemento indispensable para el aumento del conocimiento, por lo que, se puede considerar un elemento de carácter formativo:

Pero, como el conocimiento de nuestra mente tiene su origen en los sentidos, no entenderíamos ni apeteceríamos jamás la propia bondad inserta en el fondo de las cosas, si no fuéramos conducidos a aquella por las señales manifiestas de esta hermosura exterior. Y en esto aparece admirable la utilidad de la belleza, y del amor, que es su compañero (Ficino, trad. 1994, p. 86).

En Platón la belleza visual, en tanto elemento de carácter formativo, contribuye a estimular en el alma el recuerdo de la realidad suprasensible, cuyo conocimiento constituye el fin último del proceso epistemológico que propone el filósofo. No obstante, su labor formativa la puede obstaculizar la doble naturaleza del alma. Si bien la belleza visual estimula en la parte buena del alma el deseo de ascender al conocimiento de la verdad, también estimula en la parte menos noble, que tiende hacia lo corruptible, el deseo por el goce libidinoso del cuerpo bello y si la parte menos noble logra imponerse sobre la mejor, el alma termina por perseguir únicamente el placer que ofrece la belleza corporal. Por este motivo, es necesario disciplinar la parte del alma que tiende hacia lo corruptible, de modo que se aplaque el deseo por el placer corporal y permitir así al alma, una vez entra en contacto con alguna manifestación sensible de belleza, intuir, a partir de esta, el recuerdo de la realidad suprasensible.

Similar al planteamiento de Platón acerca de las dos tendencias que rigen la naturaleza del alma, Ficino propone la existencia de dos 'luces' presentes en el alma de los seres humanos: la luz natural y la luz infusa. A través de la primera el alma concibe los elementos semejantes a su

naturaleza, así como los inferiores, como es el caso de los cuerpos; mientras, por medio de la segunda, concibe cuestiones de un carácter más elevado, como puede ser el caso de las ideas o la misma naturaleza de Dios:

Por esto, gracias a esta se ve a sí misma y a las cosas que están por debajo de ella, esto es todos los cuerpos, pero no ve a Dios ni otras cosas superiores. Pero el alma, habiéndose acercado a Dios más por esta chispa, recibe además otra luz más clara, con la que conoce también las cosas de arriba. Tiene por tanto dos luces. Una natural e innata y la otra divina e infusa (Ficino, trad. 1994, p.72).

En el texto se representan estas dos luces en la forma de dos diosas Venus de las que se desprenden dos tipos de amor – nótese la similitud con respecto a la doctrina platónica, en la que cada tipo de amor se representa con una diosa Afrodita, el equivalente griego de la diosa Venus – uno que tiende hacia el conocimiento de la belleza que proyecta la naturaleza divina y otro que tiende hacia la materialización de esa belleza a través de la procreación: “Hay, entonces, dos venus en el alma: la primera celeste, la segunda vulgar. Ambas tienen un amor. La celeste para conocer la belleza divina, la vulgar para generarla en la materia del mundo” (Ficino, trad. 1994, p. 138-139).

Ambas tendencias se complementan, porque gracias a la primera el alma puede concebir la bondad de Dios en sus diferentes manifestaciones suprasensibles y, una vez posee este conocimiento, gracias a la segunda, la puede recrear en la materia por medio de la procreación: “Aquella comprende en sí primero el fulgor de la divinidad y después se lo transmite a la segunda Venus. Esta irradia las chispas de este fulgor en la materia del mundo” (Ficino, trad. 1994, p. 39).

Sin embargo, si la parte del alma que tiende hacia la generación en los cuerpos se impone sobre aquella que tiende al conocimiento de la verdad, la belleza pierde entonces su valor formativo, puesto que ya no contribuye al aumento del conocimiento, sino que se limita únicamente a despertar el deseo por el placer corporal:

Si alguno demasiado deseoso de engendrar pospone la contemplación o busca esta generación con mujeres más allá de lo normal, o con hombres en contra del orden de la naturaleza, o prefiere la forma del cuerpo a la belleza del espíritu, aquel ciertamente hace mal uso de la dignidad del amor (...) Aquel, en cambio, que lo usa rectamente, alaba la forma del cuerpo, pero por medio de ella conoce una belleza más excelente, la del espíritu, la mente y Dios, y la admira y la ama con más fervor (Ficino, trad. 1994, p.40).

En ambos casos se puede decir que el valor formativo que corresponde a la belleza visual depende en gran medida de la disposición del alma, porque, según esta, la belleza puede actuar tanto como una guía, al activar el recuerdo de la realidad suprasensible, como un distractor, al despertar en el alma el deseo por el gozo libidinoso del cuerpo.

Por este motivo, Platón destierra el arte imitativo, en vista de que excita la parte del alma que tiende hacia lo corruptible. Sin embargo, la causa de esta condición radica principalmente en el mal uso que el artista imitativo hace de su arte, debido a que no conoce la naturaleza de aquello que imita y, por ende, lo imita de forma incorrecta, lo que termina por excitar la parte concupiscente del alma. Pero, si posee un pleno conocimiento acerca de la verdad que existe tras la apariencia de aquello que imita, se trate, en el caso de Platón, de las ideas o, en el caso de Ficino, de la naturaleza de Dios, este puede emplear los elementos apropiados para la elaboración de su obra de forma tal que excite la mejor parte del alma al tiempo que aplaca la peor parte.

Para entender con mayor claridad esta cuestión es necesario remitirse una vez más a las reflexiones que brinda Platón acerca de la poesía. Según él, esta debe imitar estados propios de la virtud si busca excitar la mejor parte del alma. Tales estados corresponden propiamente al carácter sabio y calmo, que es siempre semejante a sí mismo (Platón, República). Por lo tanto, el artista imitativo que busca educar correctamente a través de la poesía debe evitar emplear en sus obras elementos que perturban la simplicidad característica de estos estados. Si lo logra consigue disciplinar la parte sensible del alma e iniciar al espectador en el proceso epistemológico que se plantea. Sin embargo, para ello debe conocer de antemano cual es la naturaleza propia de la virtud, en este caso, el carácter sabio y calmo.

Ficino también reconoce el valor formativo de la poesía y su capacidad para disponer adecuadamente las partes que conforman el alma, siempre y cuando el artista emplee los elementos apropiados:

Por tanto, en primer lugar, hace falta el furor poético, que con los tonos musicales despierta las partes que duermen y con la suavidad armónica calma aquellas que están turbadas, y finalmente, por la concordancia de diversas cosas elimina la discordia disonante y modera las diversas partes del espíritu (Ficino, trad. 1994, pp. 222-223).

Según él, el arte es un instrumento que permite a los seres humanos emular el orden impuesto por Dios en el mundo, el cual posee múltiples manifestaciones, tales como la belleza presente en el cuerpo de los seres humanos:

Por lo tanto, las obras de la magia son obras de la naturaleza, y el arte, un instrumento. Pues el arte, cuando la afinidad natural es insuficiente, lo suple en los momentos oportunos por ciertos vapores, números, figuras y cualidades (Ficino, trad. 1994, p. 154).

Este orden es lo que se conoce como el ‘Bien’, propio de la naturaleza de Dios, y la belleza es el reflejo o la manifestación de ese Bien. Por lo tanto, se puede decir que la belleza es, en última instancia, el reflejo o la manifestación del orden impuesto por Dios en el mundo.

La belleza presente en los cuerpos de los seres humanos es, por ende, una manifestación de ese orden, que constituye el primer nivel dentro del proceso epistemológico que plantea tanto Platón como Ficino: “(...) la belleza del cuerpo humano consiste en una cierta armonía, y la armonía es una justa proporción (...)” (Ficino, trad. 1994, p. 16). No obstante, esta puede excitar tanto la parte noble del alma como su parte concupiscente, por lo que, para iniciarse adecuadamente en este proceso es menester disciplinar el alma.

El arte imitativo puede contribuir a la adecuada disposición de las partes del alma. En el caso de la poesía esto se logra al emular el carácter propio de la virtud, a partir del uso de elementos como el tono o la armonía (Ficino, trad. 1994).

Algo similar ocurre con respecto a la pintura. Esta, al ser un tipo de arte, busca imitar la armonía propia de la creación, es decir, la belleza que inspira la bondad de Dios, pero, específicamente aquella que se manifiesta a través de la vista. De todas las representaciones de belleza visual la más apta para excitar las partes del alma es aquella que corresponde a la figura del cuerpo humano (Ficino, trad. 1994). Por ende, el artista que busca educar a partir de la pintura debe imitar la belleza propia de los cuerpos humanos y, aún más importante, debe emplear los elementos necesarios para aplacar el deseo concupiscente de la parte menos noble al tiempo que excita la mejor parte.

La belleza del cuerpo no radica en el cuerpo mismo, sino en la forma de belleza común a todos los cuerpos, que radica en el alma y es concedida por Dios. Esta, al momento de la

concepción, influye en la materia y la ordena de tal forma que se asemeja al modelo establecido por ella. Entre mayor es la semejanza de la materia ordenada con respecto al modelo mayor belleza posee el cuerpo en cuestión:

Aquella fuerza divina infundió en el ángel y en el alma la figura perfecta del hombre a crear. Pero la composición del hombre en la materia del mundo, que esta lejanísima del artífice divino, se muestra indigna de aquella figura perfecta. En la materia mejor dispuesta aparece más semejante, en la otra, menos (Ficino, trad. 1994, p. 99).

A través de la pintura se puede recrear este modelo, en vista de que una vez entra en contacto con la materia adquiere una apariencia, la cual se compone de líneas, colores y medidas, que el pintor puede emular fácilmente:

Finalmente, ¿qué es la belleza del cuerpo? Es un cierto gesto de vivacidad y gracia, que resplandece en él por el influjo de su idea (...) Pero, además de esto, estimamos que es necesaria la apariencia, para que los artificiosos trazos de las líneas, las arrugas, y el brillo de los colores adornen el orden y la medida de las partes (Ficino, trad. 1994, pp. 101-102).

En esto radica la utilidad de la pintura, porque permite recrear la figura del cuerpo bello definida por la forma de belleza, que es la que excita propiamente la parte buena del alma, pero, sin el componente que activa la peor parte, la carne. Entiéndase por carne la materia que compone el cuerpo humano.

La carne no excita la parte buena del alma, esto lo hace únicamente la forma y esta no participa en modo alguno de la materia. Por el contrario, excita la parte concupiscente, que busca el placer corporal, el cual obtiene por mediación de un sentido en particular, el tacto: “El deseo de

tocar no es parte del amor ni un afecto del amante, sino una especie de petulancia, y una perturbación propia de un esclavo” (Ficino, trad. 1994, p. 47).

A través de este sentido no se asciende al conocimiento de la verdad, debido a que no lo excita la belleza que radica en la forma, sino únicamente la sensación que evoca la carne, lo cual es nocivo para la educación del alma, puesto que la distrae de su verdadero objetivo, que es el de ascender a partir del conocimiento de la belleza que radica en los cuerpos al conocimiento de la naturaleza de Dios, de la que toda forma de belleza participa:

Pues el verdadero amor no es otra cosa que un esfuerzo por volar a la belleza divina, provocado en nosotros por la visión de la belleza corporal. El amor falso, por el contrario, una caída de la vista al tacto (Ficino, trad. 1994, p. 225).

En síntesis, Ficino considera al igual que Platón que la belleza presente en los cuerpos de los seres humanos y que se manifiesta a través de la vista, actúa como puente entre la realidad suprasensible, que se aspira conocer, y el mundo sensible. No obstante, esta excita tanto la parte del alma que tiende al conocimiento de esa realidad como la parte del alma que tiende hacia el placer corporal, que se consigue a través del tacto. Sin embargo, la belleza presente en los cuerpos no radica en la carne, sino en la forma, la cual radica en el pensamiento. Motivo por el cual es posible emular esta misma belleza a través de la pintura, pero, sin la necesidad de emplear la carne. De la carne provienen los estímulos manifiestos al tacto y, por tanto, aquellos que excitan el alma concupiscente. Por lo que, al eliminar este elemento, la imagen de belleza presente en la pintura excita la parte del alma que tiende al conocimiento al tiempo que aplaca la parte que tiende hacia lo corruptible. Por este motivo, se puede afirmar que, desde la filosofía de Marsilio Ficino, la

pintura contribuye al aumento del conocimiento y, por ende, se debe considerar un elemento de carácter formativo.

### **3. Referencias al neoplatonismo y concepción estética de Marsilio Ficino presentes en las obras de Miguel Ángel**

Debido a su pasión por la anatomía humana Marsilio Ficino mantiene una estrecha relación con el arte de su tiempo y con algunos de sus más grandes exponentes, a causa, principalmente, del precario desarrollo de otras disciplinas en este campo, lo que convierte al arte en el modo de expresión más común para los interesados en esta área (Gallagher, 2006). Por otra parte, es más que conocida la pasión de Miguel Ángel por el arte. No obstante, tal y como afirma Meshberger en su artículo (1990), también es un gran entusiasta de la anatomía, cuyos conocimientos en esta área pueden evidenciarse en su habilidad para recrear con gran exactitud la figura del cuerpo humano:

The sculpture and painting of Michelangelo reflect the great knowledge of anatomy that he acquired by performing dissections of the human body. His experience in dissection is documented in Lives of the Artists, written by his contemporary, Giorgio Vasari [La escultura y la pintura de Miguel Ángel reflejan el gran conocimiento de anatomía que adquirió al realizar disecciones del cuerpo humano. Su experiencia en la disección está documentada en Vidas de los artistas, escrito por su contemporáneo, Giorgio Vasari] (p. 1837).

Esta pasión por el arte y la anatomía no son los únicos intereses en los que coinciden el pensador neoplatónico y Miguel Ángel, puesto que este último, como buen renacentista, posee un particular interés por los temas propios de la tradición neoplatónica de la que Marsilio Ficino forma parte, según afirma Erwin Panofsky en su libro *Studies in Iconology* (1939):

But among all his contemporaries Michelangelo was the only one who adopted Neoplatonism not in certain aspects but in its entirety, and not as a convincing philosophical system, let alone as the fashion of the day, but as a metaphysical justification of his own self [Pero entre todos sus contemporáneos, Miguel Ángel fue el único que adoptó el neoplatonismo no en ciertos aspectos sino en su totalidad, y no como un sistema filosófico convincente, y mucho menos como la moda del momento, sino como una justificación metafísica de sí mismo] (p. 180).

Durante su adolescencia Miguel Ángel se encuentra bajo el cuidado de Lorenzo de Medici, gobernante por aquel entonces de la república de Florencia y sucesor de la Academia platónica o Academia Florentina, fundada por su abuelo Cosme de Medici, en la cual, tal y como su nombre lo indica, convergen una serie de intelectuales que comparten afinidad por la tradición platónica y sus derivados medievales. Durante su paso por la Academia Buonarroti entra en contacto con Marsilio Ficino y algunos otros intelectuales neoplatónicos, quienes lo instruyen en cuestiones propias del neoplatonismo de la época (Suk & Tamargo, 2018).

Incluso, su pasión por *La Divina Comedia* de Dante, según comenta Panofsky (1939), lo lleva a familiarizarse aún más con estas cuestiones, puesto que la obra en aquel momento cuenta con algunos comentarios/interpretaciones de carácter neoplatónico de entre los que se destaca el comentario de Cristoforo Landino al cual Miguel Ángel no es ajeno.

En síntesis, lo más probable es que el pensamiento del artista se encuentre altamente influenciado por las nociones propias del neoplatonismo renacentista, tanto por sus intereses e inclinaciones personales como por el contexto social y cultural al que pertenece:

With an Italian artist of the sixteenth century the presence of Neoplatonic influences is easier to account for than would be their absence [En un artista italiano del siglo XVI, la presencia de influencias neoplatónicas es más fácil de explicar que su ausencia] (Panofsky, 1939, p. 180).

No es de extrañar que el conocimiento que Miguel Ángel adquiere a lo largo de este periodo tenga notables repercusiones en su pensamiento estético y, por ende, en su visión artística, así como menciona Cristina Arranz en su texto *La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del Renacimiento* (2000): “Además, Miguel Ángel fue un hombre de profundas inquietudes intelectuales. Por eso, es factible pensar que el estudio de las teorías estéticas vigentes en su época, pudieran aportar impulso a su propia creatividad” (p. 581).

Según varios análisis de las obras de Buonarroti (Suk & Tamargo, 2018; Panofsky, 1939; González, 2007), en ellas se pueden encontrar referencias a cuestiones neoplatónicas que guardan estrecha relación con la teoría estética de Marsilio Ficino.

Si bien el enfoque del presente trabajo recae sobre la pintura miguelanesca, por motivos que se explican en el siguiente capítulo, el genio de Miguel Ángel no se limita a la elaboración de frescos, sino que se extiende a otras disciplinas artísticas tales como la escultura y la poesía, en las cuales, al igual que en la pintura, se pueden encontrar referencias a la tradición neoplatónica, según Panofsky (1939):

Michelangelo's works reflect this Neoplatonic attitude not only in form and motifs but also in iconography and content [Las obras de Miguel Ángel reflejan esta actitud neoplatónica no solo en la forma y los motivos, sino también en la iconografía y el contenido] (p. 182).

Pero, el presente capítulo se centra únicamente en las referencias que hacen alusión a la teoría estética de Ficino. Por lo que, se dejan de lado aquellos análisis de las obras miguelanescas que exponen cuestiones, si bien referentes al neoplatonismo renacentista, ajenas a la doctrina de este pensador y a su teoría estética.

En lo que se refiere a la escultura, Panofsky (1939) considera que la pasión del artista por esta disciplina es un reflejo de la influencia de la concepción neoplatónica de la existencia de lo espiritual en lo material, es decir, de la existencia de una forma tras la apariencia de cada objeto. Alegóricamente el escultor trata de extraer a partir de la piedra, es decir, la materia, la forma que constituye lo que se concibe propiamente como la escultura. Esta noción forma parte esencial de la teoría estética de Ficino. En esta se plantea que la belleza de los cuerpos no radica en la materia que los compone, sino en la forma que es común a todos ellos. La cual no participa en modo alguno de la carne, pero, sí la dispone a su semejanza, con el fin de recrear la belleza propia de la bondad de Dios.

Esta noción se representa en el diseño original de la tumba de Julio II (Panofsky, 1939). En ella se distingue la realidad suprasensible, representada por elementos de carácter celestial, y el mundo sensible, representado por elementos de carácter mundano, y, además, se muestra un ascenso gradual que parte desde lo material hasta lo espiritual:

The four gigantic figures on the platform, placed as they are between the lower zone with the Slaves and Victories and the crowning group of the two Angels carrying the bara with

the Pope, serve as an intermediary between the terrestrial and the celestial spheres. Thanks to them, the apotheosis of the Pope appears, not as a sudden and miraculous transformation, but as a gradual and almost natural rise; in other words, not as a resurrection in the sense of the orthodox Christian dogma, but as an ascension in the sense of the Neoplatonic philosophy [Las cuatro gigantescas figuras de la plataforma, colocadas como están entre la zona inferior con los Esclavos y las Victorias y el grupo de coronación de los dos Ángeles que llevan la bara con el Papa, sirven de intermediario entre las esferas terrestre y celeste. Gracias a ellos, la apoteosis del Papa aparece, no como una transformación repentina y milagrosa, sino como un ascenso gradual y casi natural; es decir, no como una resurrección en el sentido del dogma cristiano ortodoxo, sino como una ascensión en el sentido de la filosofía neoplatónica] (Panofsky, 1939, p. 192).

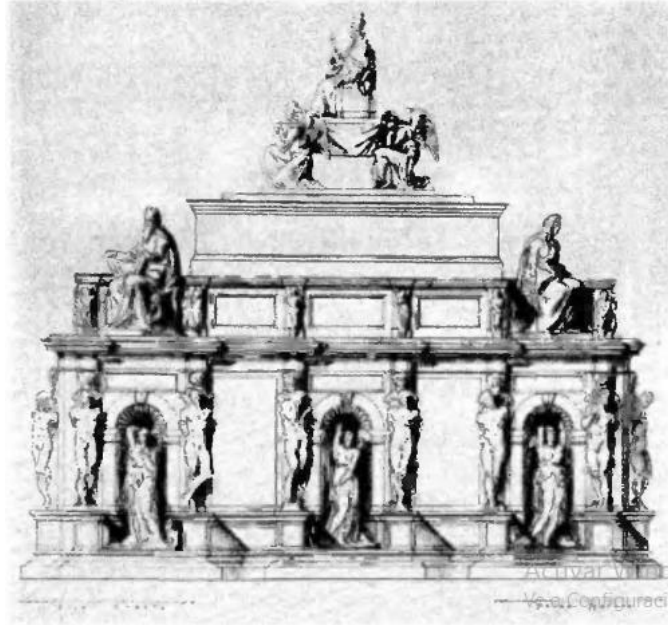
Figura 1

*Boceto Tumba de Julio II parte Frontal*



*Nota.* El gráfico representa el boceto de la parte frontal de la tumba de Julio II. Tomado de *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (fig. 131). Por Erwin Panofsky, 1939, Routledge.

Figura 2

*Boceto Tumba de Julio II parte lateral*

*Nota.* El gráfico representa el boceto de la parte lateral de la tumba de Julio II. Tomado de *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (fig. 132). Por Erwin Panofsky, 1939, Routledge.

Este planteamiento constituye parte fundamental de la teoría epistemológica y estética de Ficino, porque para ascender al conocimiento de la realidad suprasensible, la naturaleza de Dios, que radica en el pensamiento y de la que toda forma de belleza participa, esta se debe intuir a partir de sus múltiples manifestaciones sensibles (la belleza presente en los cuerpos), las cuales se perciben a través de los sentidos. Esto implica un ascenso gradual desde el conocimiento que proveen los sentidos hasta aquel que radica en el pensamiento.

Además, en esta obra también se representa la doble naturaleza del alma, a través de victorias que representan la forma en la que la parte noble se impone sobre la parte que tiende a lo

corruptible e ilustraciones de esclavos que representan la parte concupiscente, carente de libertad, debido a que se encuentra sometida a los dictámenes de la materia:

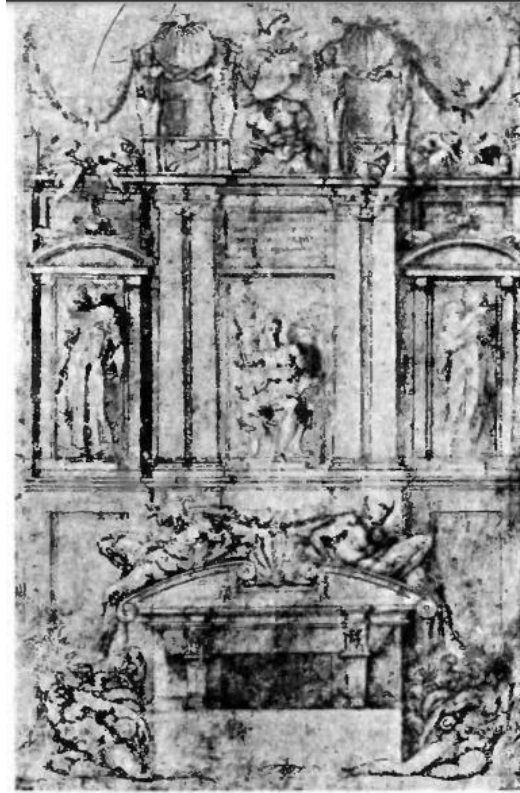
If the Slaves personify the human soul as enslaved by matter, and therefore comparable to the soul of dumb animals, the Victory groups personify the anima proprie humana, that is: the human soul in its state of freedom, capable of conquering the base emotions by reason. The Slaves and Victories complement each other so as to give an image of human life on earth with its defeats and Pyrrhic victories [Si los Esclavos personifican el alma humana esclavizada por la materia, y por lo tanto comparable al alma de los animales mudos, los grupos de Victorias personifican el anima proprie humana, es decir: el alma humana en su estado de libertad, capaz de conquistar las emociones bajas por la razón. Los Esclavos y las Victorias se complementan para dar una imagen de la vida humana en la tierra con sus derrotas y victorias pírrica] (Panofsky, 1939, p. 197).

No obstante, esta no es la única escultura en la que Miguel Ángel hace referencia a cuestiones de esta índole. En los ornamentos que componen las tumbas de la familia Duchi, tras la muerte de Giuliano Duchi y la Magnifici, tras la muerte de Lorenzo de Medici; cuya elaboración se atribuye a Buonarroti, este representa nuevamente el ascenso del alma por diferentes grados intermedios que van desde el mundo sensible hasta la realidad suprasensible:

At the same time each of the ducal tombs depicts an apotheosis as conceived by Ficino and his circle: the ascension of the soul through the hierarchies of the Neoplatonic universe. [Al mismo tiempo, cada una de las tumbas ducales representa una apoteosis tal como la concibieron Ficino y su círculo: la ascensión del alma a través de las jerarquías del universo neoplatónico] (Panofsky, 1939, p. 203).

Figura 3

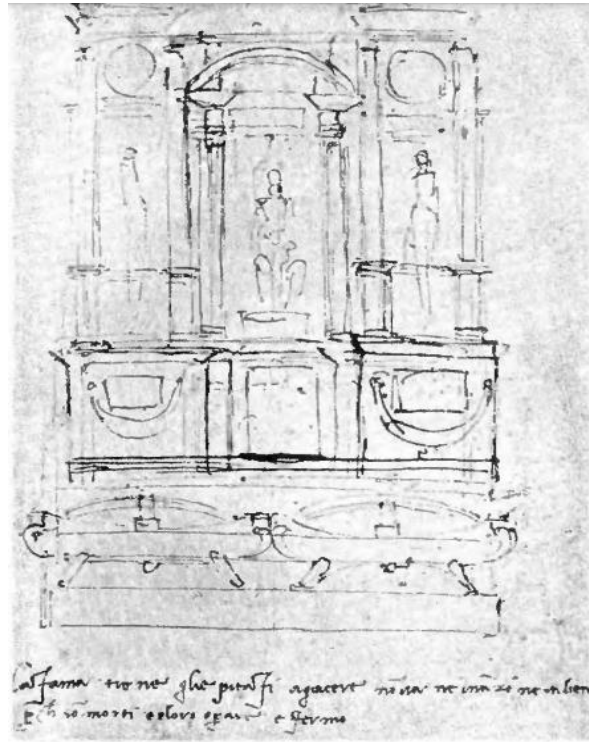
*Boceto de la Tumba de la familia Duchi*



*Nota.* El gráfico representa el boceto de la tumba de la familia Duchi. Tomado de *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (fig. 149). Por Erwin Panofsky, 1939, Routledge.

Figura 4

*Boceto de la Tumba de la familia Magnifici*



*Nota.* El gráfico representa el boceto de la tumba de la familia Magnifici. Tomado de *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (fig. 150). Por Erwin Panofsky, 1939, Routledge.

En lo que respecta a sus obras poéticas comenta que en una de sus múltiples composiciones dedicadas a Tommaso Cavalieri, amigo y amante de Miguel Ángel, el artista expresa un claro sentimiento de inferioridad frente a su figura:

Very inconsiderately I have ventured to write to you, and I was presumptuous enough to make the first move where I should properly have waited for one of yours to answer it (...)  
You, the light of our century unique in the world, cannot be satisfied with the work of any other man, having nobody to equal or to resemble you (...) Although, I speak most

presumptuously, being very inferior to you, I do not think that anything can stand in the way of our friendship. [Muy desconsideradamente me he atrevido a escribirle, y fui lo suficientemente presuntuoso como para dar el primer paso donde debería haber esperado a que uno de los suyos respondiera (...) Tú, luz de nuestro siglo único en el mundo, no puedes contentarte con la obra de ningún otro hombre, no teniendo nadie que te iguale o se parezca a ti (...) Aunque hablo con mucha presunción, siendo muy inferior a ti, no creo que nada pueda interponerse en el camino de nuestra amistad] (Milanesi, 1875, como se citó en Panofsky, 1939 , p. 219).

Esto se puede interpretar como una alusión a la teoría estética platónica, en la cual se plantea que la belleza de los cuerpos es una manifestación sensible de la idea de belleza y, por lo mismo, es un elemento de carácter superior al que se debe rendir pleitesía. Por lo que, una vez el artista identifica en la figura de su amado la forma de belleza común a todos los cuerpos, es decir, la idea de belleza, este le alaba como si se tratase de un dios, puesto que concibe en él algo muy superior a su propia naturaleza (Panofsky, 1939). Esta noción también se encuentra presente en la doctrina de Ficino, excepto que en lugar de ser una representación de la idea de belleza es una manifestación de la bondad de Dios, pero, en ambos casos se hace referencia a una realidad suprasensible a la que se le otorga un estatus de divinidad.

Por otra parte, Francisco González en su artículo *Algunas notas a la poesía de Miguel Ángel* (2007), encuentra presente esta misma noción en uno de los sonetos Miguel Ángel, en el que expresa de forma sucinta que la belleza corporal es el reflejo de una forma trascendental:

Espíritu delicioso, en el que se espera creer

por dentro, como aparece en el rostro por fuera,

amor, piedad, merced, cosas tan raras

que nunca con tanta fe se unieron en belleza.

Me cautiva el amor y la beldad me ata

(p. 43).

También, menciona que en otras de sus composiciones hace referencia al amor y a su doble naturaleza, es decir, al deseo por aquella belleza de carácter espiritual y aquella que se percibe a través de los sentidos:

Dime, por Dios, Amor, si estos mis ojos

de veras ven la belleza a la que aspiro

o si va dentro de mí.

(González, 2007, p. 43).

Además, en uno de los poemas que compone para otro de sus grandes amores, Vittoria Colonna, encuentra una clara alusión a otro de los temas fundamentales que componen la teoría estética de Ficino, la vista como elemento indispensable para percibir en lo material el reflejo de la belleza que proyecta la naturaleza de Dios:

Bien pueden mis ojos cerca o lejos

ver donde aparezca tu hermoso rostro,

más donde él, los pies, señora, no pueden

llevar los brazos ni las dos manos.

El alma, el intelecto entero y sano  
por los ojos asciende más libre y desenvuelto  
a tu alta belleza; pero el mucho ardor  
no da tal privilegio al cuerpo humano  
grave y mortal, por lo que mal seguirá,  
sin alas además, de una angélica el vuelo,  
con lo que sólo verla se gloria y lauda.  
Ay, si en el cielo puedes cuanto entre nosotros  
haz de mi cuerpo entero un solo ojo  
para que no haya parte de él sin tu solaz  
(González, 2007, p. 43).

Finalmente, en lo que se refiere a la pintura miguelanesca, Panofsky (1939) señala que en dos de los dibujos que Miguel Ángel regala a su amante Cavalieri, específicamente, uno en el que se representa el mito de Ganimedes y otro en el que se recrea el mito de Tityus, el artista hace referencia a la doble naturaleza del amor: “Taken together, the two drawings might be called the Michelangelesque version of the theme: Amor Sacro e Profano” [En conjunto, los dos dibujos podrían llamarse la versión miguelanesca del tema: Amor sacro e profano] (p. 218).

Figura 5

*Ilustración mito de Ganimedes*



*Nota.* El gráfico representa un dibujo del mito de Ganimedes. Tomado de *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (fig. 158). Por Erwin Panofsky, 1939, Routledge.

Figura 6

*Ilustración del mito de Tityus*



*Nota.* El gráfico representa un dibujo del mito de Tityus. Tomado de *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (fig. 159). Por Erwin Panofsky, 1939, Routledge.

Por otro lado, Suk y Tamargo en su artículo titulado *Neoplatonic Symbolism by Michelangelo in Sistine Chapel's Separation of Light from Darkness* (2018), comentan que en el fresco *Separación de la luz y la oscuridad* Buonarroti trata de distinguir el mundo sensible y la realidad suprasensible:

The lower left half of the panel is mostly in darkness and the upper right half is bathed in light, symbolizing the disparate material and divine worlds [La mitad inferior izquierda del panel está mayormente en la oscuridad y la mitad superior derecha está bañada en luz, simbolizando los mundos materiales y divinos dispares] (p. 37).

También, busca representar a Dios como un intermediario entre ambos planos:

This figure of God symbolizes 'Logos' which in Neoplatonic philosophy represents the intermediary being between the divine 'One' and the material world [Esta figura de Dios simboliza el 'Logos' que en la filosofía neoplatónica representa el ser intermediario entre el 'Uno' divino y el mundo material] (Suk & Tamargo, 2018, p. 36).

Figura 7

*Fresco Separación de la Luz y las Tinieblas*

*Nota.* El gráfico representa el fresco separación de la Luz y las Tinieblas de Miguel Ángel. Tomado de *Neoplatonic Symbolism by Michelangelo in Sistine Chapel's Separation of Light from Darkness* (fig. 1). Por Suk & Tamargo, 2018, Revista de Biocomunicación.

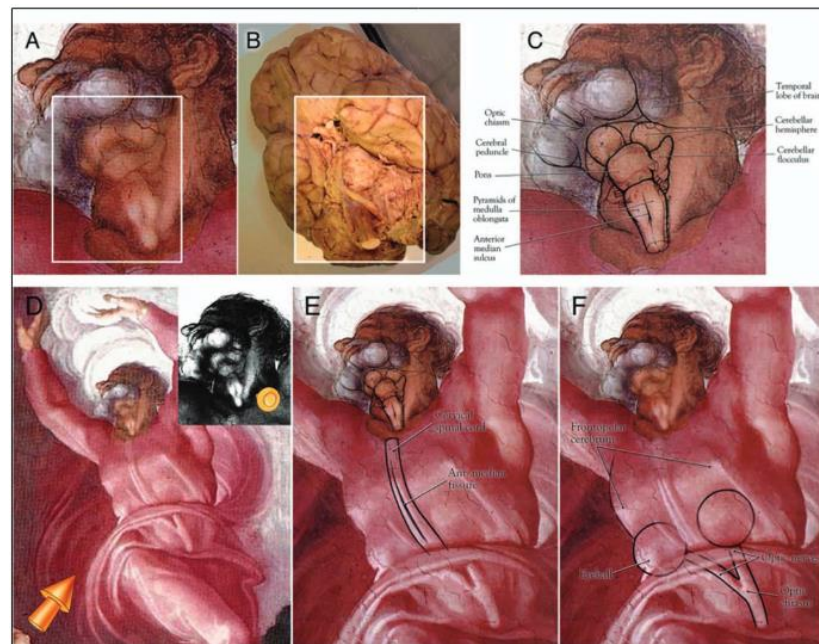
Este planteamiento coincide con la teoría estética de Ficino en la que se propone que la bondad de Dios, a partir de la cual se forman los distintos mundos, se manifiesta en cada uno de ellos y a cada una de estas manifestaciones se les denomina Belleza. A partir de esta el alma del ser humano puede intuir, desde la belleza presente en el mundo sensible, la naturaleza de Dios. Por lo que, se puede considerar a Dios como un intermediario entre ambos planos.

Además, en el fresco se halla oculta una representación de la figura del quiasma óptico y los globos oculares que pueden simbolizar la función de estos órganos como portadores del sentido de la vista y como medios a través de los cuales se puede contemplar la belleza divina que radica oculta en el mundo sensible:

The fact that Michelangelo depicted large eyeballs and optic nerve attests to the symbolic representations of the two modalities (...) The disembodied globes emphasize its role as an independent agent interacting with both the Intelligible and Visible Spheres, as a tool of the divine [El hecho de que Miguel Ángel representara grandes globos oculares y nervio óptico da fe de las representaciones simbólicas de las dos modalidades (...) Los globos incorpóreos enfatizan su papel como un agente independiente que interactúa con las esferas inteligible y visible, como una herramienta de lo divino] (Suk & Tamargo, 2018, p. 40).

Figura 8

*Fresco Separación de la Luz y las Tinieblas*



*Nota.* El gráfico representa el fresco separación de la Luz y las Tinieblas de Miguel Ángel. Tomado de *Neoplatonic Symbolism by Michelangelo in Sistine Chapel's Separation of Light from Darkness* (fig. 2). Por Suk & Tamargo, 2018, Revista de Biocomunicación.

En conclusión, según los diferentes análisis, se pueden evidenciar en algunas de las obras de Miguel Ángel referencias a nociones que componen fundamentalmente la teoría estética de

Marsilio Ficino. Por lo que, es factible afirmar que esta teoría no es ajena al pensamiento del artista y, por tanto, es posible que su pensamiento estético y, por ende, su visión artística, se encuentren influenciados en cierta medida por esta.

#### **4. La influencia de la concepción estética de Marsilio Ficino sobre el arte de Miguel**

##### **Ángel**

Como se menciona en el capítulo anterior, es probable que el pensamiento de Miguel Ángel se encuentre fuertemente influenciado por la filosofía de Marsilio Ficino. Su teoría estética parece formar parte del pensamiento del artista según múltiples referencias presentes en algunas de sus obras más célebres. Pero, cabe ahora preguntarse por la forma en la que esta teoría influye propiamente en el pensamiento del artista y por ‘forma’ se hace alusión al modo en el que esta habla a través de su arte más allá de simples referencias.

En la teoría estética de Ficino el cuerpo humano desempeña un papel fundamental como la manifestación sensible de belleza más intensa perceptible ante la vista, la cual permite a quien la contempla ascender al conocimiento de la bondad de Dios. Por lo tanto, se puede decir que la figura del cuerpo humano actúa como un elemento de carácter formativo dentro de esta teoría.

Resulta curioso que uno de los temas principales dentro de la obra miguelanesca es, precisamente, el cuerpo humano en todo su esplendor, tal y como afirma Bertrand Berenson en el libro *The Italian painters of the Renaissance* (1959):

(...) but no other artist of modern times, having at all his control over the materially significant, has employed it as Michelangelo did, on the one subject where its full value can be manifested- the nude [Pero ningún otro artista de los tiempos modernos, con todo su control sobre lo materialmente significativo, ha empleado como lo hizo Miguel Ángel, el único tema en el que puede manifestarse todo su valor: el desnudo] (p. 74).

Este hecho se puede comprobar fácilmente con solo mirar los frescos que cubren la cúpula de la Capilla Sixtina, en la que la figura del desnudo queda en evidencia como un elemento recurrente en su obra. Por lo que, cabe preguntarse si el empleo del cuerpo humano como tema por parte del artista puede ser un indicio de que este busca educar a través de su arte, es decir, busca formar el alma del espectador e iniciarlo dentro del proceso epistemológico que plantea Platón y, posteriormente, Ficino, a partir de la contemplación de la belleza corporal que se representa en sus obras.

La idea de que es posible educar por medio del arte forma parte de la teoría epistemológica de ambos filósofos. No obstante, hay un arte en particular cuya utilidad para la correcta formación del alma destaca por encima del de las demás: la pintura, en tanto que es el modo de expresión más puro de belleza visual.

Es válido plantear que Miguel Ángel como buen renacentista y conocedor de la doctrina neoplatónica de Ficino, así como un entusiasta de las artes y de la anatomía humana, emplea el cuerpo humano como tema dentro de su obra con la intención de dotar a la pintura de un carácter formativo y demostrar así que los artistas pueden conocer la verdad, plasmarla en sus obras y educar a partir de ellas.

Tal vez, en su intención de elevar el estatus del artista por medio de la pintura radica el motivo por el que Buonarroti, pese a ser la escultura su profesión, decide incursionar profesionalmente dentro de las artes pictóricas al aceptar el encargo del papa Julio II de cubrir con su talento la cúpula de la Sixtina, para lo cual pide instrucción a algunos de los mejores pintores de su tiempo, según afirma Francisco González (2007):

Es conocido el hecho de que Miguel Ángel se consideraba, sobre todo, escultor y ni siquiera la pintura la sintió nunca su verdadero oficio (...) Siendo él claramente consciente de sus limitaciones como pintor, una vez que Julio II le encarga los frescos de la bóveda de la Sixtina, se apresura a pedir ayuda ante una obra para la que no se veía demasiado capacitado a algunos especialistas conocidos suyos. Y así hizo venir de Florencia a reconocidos pintores de frescos como el Granaccio, Bugiardini o Iacopo di Sandro, entre otros, para que le enseñaran con urgencia los secretos de dicha técnica (p. 36).

El cuerpo humano como tema dentro de la obra miguelanesca no se limita únicamente a la pintura, sino que se extrapola también a la escultura. Solo basta con observar algunas de sus piezas más conocidas, como puede ser 'el David' o 'el Moisés', para percatarse de esto. Sin embargo, existen motivos por los que se debe considerar que este elemento halla su máxima expresión en relación con el sentido educativo que se le atribuye en Platón y en Ficino a través de la pintura.

La idea de que la pintura puede figurar como una herramienta pedagógica no es propia ni de Miguel Ángel ni de su tiempo. Ya en el siglo sexto el papa Gregorio el Grande resalta el valor de la pintura por encima de cualquier otra arte como un medio efectivo a través del cual educar el alma de los devotos analfabetas en lo referente a las altas cuestiones del evangelio, tal y como afirma Ernst Gombrich en su libro *Historia del arte* (1997):

Pero aunque todos los cristianos devotos se opusieron al naturalismo de las estatuas, sus ideas acerca de las pinturas fueron muy diferentes. Algunos las consideraron útiles, porque hacían recordar a los fieles las enseñanzas que habían recibido y porque mantenían viva la evocación de los episodios sagrados (...) El papa Gregorio el Grande, que vivió a finales del siglo VI, adoptó esta actitud. Recordó a quienes se oponían a toda especie de representación gráfica que muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir, y que, para enseñarles, las imágenes eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado para niños. (p. 135).

Las palabras del papa reflejan a la perfección el valor que conceden Platón y Ficino a la imagen como puente entre el saber más elevado y la mente del ser humano. Esta cualidad que permite a la pintura actuar como fuente de saber elemental no se encuentra presente en la escultura, precisamente por su carácter tangible, puesto que el creyente puede proyectar en aquel objeto material la idea de Dios y adorarlo como si de Dios mismo se tratase (Gombrich, 1997), lo que termina por alejarlo de la verdad en lugar de acercarlo a ella.

Sin embargo, es poco probable que la recomendación del papa Gregorio viese para convencer a Buonarroti de emplear la pintura y no la escultura como herramienta pedagógica, porque de concebir la escultura únicamente como un arte para la elaboración de ídolos no hubiese continuado su labor como escultor luego de incursionar en la pintura, por considerar que es un arte menos digno.

El carácter formativo de la pintura radica esencialmente en su capacidad de capturar la belleza presente en los cuerpos y deleitar con ella la vista, y, a través de ella el alma. Pero, esto es algo que también logra la escultura, incluso en mayor grado que la pintura, debido a que captura

la belleza de la forma, la implanta en la materia y al implantarla esta adquiere una apariencia, como ocurre con la pintura, excepto que, a diferencia de esta, le añade tridimensionalidad, tangibilidad, contraste y perspectiva, cualidades propias de los objetos sensibles en relación con su entorno. Esto es algo que la apariencia de la forma en la pintura solo puede emular, mas, no poseer.

En favor de la pintura se puede decir que, tal y como afirma Ficino, la belleza del cuerpo no radica en la materia que lo compone, sino en la forma. Esta es la que estimula la vista y revela al alma la armonía propia de la creación, que no es otra cosa que el reflejo de la bondad de Dios y este reflejo es lo que se conoce como belleza, mientras, es precisamente la materia que lo compone la que estimula el sentido del tacto y excita la parte del alma que tiende hacia la desmesura y el disfrute del cuerpo. Aunque, si bien la escultura dota de sensibilidad la apariencia del objeto que imita, lo que permite estimular el sentido del tacto, las cualidades sensibles de la escultura difieren en gran medida de las de la carne y es la sensibilidad propia de esta la que excita la parte concupiscente del alma. Además, las cualidades sensibles de la escultura no solo estimulan el tacto, sino que también exaltan el sentido de la vista y hacen de la apariencia del cuerpo algo más semejante a aquello que el ojo percibe cuando observa un cuerpo real.

Sin embargo, en esto radica la grandeza de la pintura, porque pese a que la apariencia del objeto que imita no interactúa con el entorno, debido a su carácter bidimensional, es capaz de emular las cualidades propias de los objetos sensibles.

La belleza del cuerpo radica en la forma, la cual una vez dispuesta en la materia adquiere una apariencia, esta apariencia se puede imitar tanto por la escultura como por la pintura. La forma existe solo en el entendimiento, por lo que el artista, se trate del escultor o del pintor, debe captar por medio de este la forma de belleza presente en los cuerpos reales y luego recrear en la materia

aquella disposición. Una vez es dispuesta la materia de acuerdo con la forma que radica en la mente del artista, esta adquiere nuevamente una apariencia, pero, en el caso de la pintura esta apariencia es solo una ilusión, mientras, la apariencia en la escultura se convierte en objeto del mundo, puesto que entra en contacto e interactúa con este. En otras palabras, se vuelve víctima de su entorno en el instante en el que es concebida. Tan pronto entra en contacto con el mundo adquiere cualidades como tridimensionalidad, tangibilidad, contraste y perspectiva, cualidades propias de los objetos sensibles. Todas estas se le conceden única y exclusivamente en relación con el entorno. Estas cualidades son determinantes en lo que se refiere a la apariencia de la escultura, debido a que alteran la percepción del ojo frente a la imagen que proyecta. Por lo tanto, se puede afirmar que la apariencia en la escultura no la determina únicamente la disposición del artista de acuerdo con lo que le dicta la forma que yace en su pensamiento, sino que la sensibilidad propia de su obra constituye parte esencial de esa apariencia.

Esto no ocurre con la pintura, porque la apariencia del cuerpo que imita no posee ninguna de las cualidades propias del objeto en relación con el entorno, en vista de que tal objeto no se relaciona en modo alguno con el entorno. Motivo por el cual el pintor tiene la necesidad de imaginar y emular tal interacción. Por este motivo, se puede afirmar que la apariencia del cuerpo en la pintura, tanto en lo que se refiere a las líneas y colores que dibujan el contorno como en lo que respecta a las cualidades sensibles que crean la ilusión de interacción con el entorno, se construye en su totalidad a partir del conocimiento de la forma que radica en la mente del artista.

Por ende, es cierto que en la pintura y en la escultura se imita en apariencia la forma del cuerpo, es decir, igual a como se manifiesta ante la vista e igual a como se encuentra dispuesta en la materia, pero, el carácter elemental de la imagen en la pintura se asemeja más a aquella forma que trasciende el cuerpo y se capta únicamente a través del pensamiento. Motivo por el cual, tal y

como se menciona al inicio del presente capítulo, la pintura se debe considerar el modo de expresión más puro de belleza visual.

Marsilio Ficino concibe el arte como un medio a través del cual es posible emular la belleza propia de la creación. De todas las diversas manifestaciones de belleza la que corresponde a la figura del cuerpo humano refleja con mayor intensidad la bondad divina. Pero, la belleza del cuerpo no radica en la materia que lo compone, sino en la forma de la que este participa, la cual dispone la materia y de esta disposición surge la apariencia del cuerpo, a partir de la cual es posible intuir la forma y, a partir de esta, la belleza propia de la naturaleza de Dios.

Por lo tanto, el pintor que busca educar a partir de su obra, entiéndase por educar iniciar al espectador dentro del proceso epistemológico que plantea el filósofo, debe, por un lado, emular la apariencia del cuerpo y, por otro lado, permitir al espectador intuir a partir de esta la forma de belleza común a todos los cuerpos, para lo cual debe recrear con gran exactitud la apariencia del mismo.

Al ser el cuerpo humano un objeto sensible su apariencia depende en gran medida del entorno, el cual revela en interacción mutua el carácter tangible y tridimensional del mismo. En otras palabras, la interacción del cuerpo con los elementos del entorno refuerza la idea de que se trata de un objeto compuesto de materia. Por este motivo, el pintor debe añadir a su obra elementos que permitan emular la tangibilidad y tridimensionalidad del cuerpo humano. En su libro, Berenson (1959) se refiere a estos elementos como valores táctiles.

Para el ser humano contemporáneo la idea de reconocer en una imagen en dos dimensiones una escena tridimensional con sus respectivos valores táctiles es completamente concebible. Con la llegada de la fotografía tal idea alcanza su máxima expresión, porque permite capturar en un

plano bidimensional la realidad del mundo en tanto imagen igual a como se presenta ante nuestros ojos. Sin embargo, antes de la invención de la fotografía la pintura es el único medio capaz de realizar tal tarea, pese a sus limitaciones.

La pintura medieval se caracteriza entre otras cosas por carecer de valores táctiles. En ella la figura del cuerpo se limita tan solo al contorno, lo que brinda una apariencia completamente plana que en nada se parece a aquello que el ojo percibe (Gombrich, 1997).

No se puede saber con certeza si Platón, Ficino o el mismo Miguel Ángel consideran que de una representación bidimensional del cuerpo humano carente de valores táctiles, se puede intuir la forma de belleza común a todos los cuerpos. Sin embargo, esta cuestión resulta irrelevante si se tiene en cuenta que en el contexto histórico en el que se desarrolla la vida artística de Buonarroti, la idea de imprimir valores táctiles a las figuras presentes en las pinturas se encuentra vigente.

El arte de Miguel Ángel solo se puede entender en relación con el paradigma artístico que se vive en Florencia durante el periodo que comprende el Alto renacimiento. Es un periodo en el que el avance científico se pone a disposición del arte. Esta corriente recibe el nombre de Naturalismo: “It is just here that the scientific of the Florentine naturalist was of immense service to art” [Por entonces el espíritu científico de los naturalistas florentinos estuvo al servicio del arte] (Berenson, 1959, p. 60).

El avance científico implica, entonces, un desarrollo de la técnica. Por un lado, el avance en materias como la óptica permite al artista tener una mayor comprensión del comportamiento de la luz en relación con los objetos, lo que le permite generar la ilusión del contraste en sus obras:

Every solid object, when exposed to light, produced a shadow. This observation interested both artists and scientists alike (...) While the northern school of artists used light and shade

to increase tone of colour, the Florentine and Roman school of painters used it to assign realism and enhance plasticity of figures and objects [Todo objeto sólido, cuando se expone a la luz, produce una sombra. Esta observación interesó tanto a artistas como a científicos (...) Mientras los artistas de la escuela del norte usaban el contraste para acentuar la tonalidad, los pintores de la escuela florentina y romana lo usaban para imprimir realismo y realzar la plasticidad de figuras y objetos] (Shah, 2015, párr. 6).

Además, la introducción de la noción de perspectiva por parte del florentino Filippo Brunelleschi, dota al pintor renacentista del conocimiento necesario para emular la sensación de tridimensionalidad propia de los objetos sensibles:

On the assumption that it was in fact Filippo Brunelleschi who gave early Renaissance painting the new science of perspective, scholars have formulated several ingenious hypotheses as to how Brunelleschi may have proceeded [Suponiendo que, de hecho, fue Filippo Brunelleschi quien le dio a la pintura del temprano Renacimiento la nueva ciencia de la perspectiva, los estudiosos han formulado varias hipótesis ingeniosas sobre cómo pudo haber procedido Brunelleschi] (Myers, 1978, p.39).

Es falso afirmar que todos los artistas florentinos de la época se enmarcan dentro de la corriente naturalista. No obstante, el legado de algunos de los más grandes exponentes de este movimiento, como puede ser el caso de Paolo Uccello, repercute notablemente en la visión artística de posteriores maestros de la pintura florentina, entre los que se encuentra Miguel Àngel:

Artistically, then, the naturalist, Uccello and his numerous successors, accomplished nothing. Yet their efforts to reproduce objects as they are, their studies in anatomy and perspective, made it inevitable when another great genius did arise, he should be a

Leonardo or a Michelangelo, and not a Giotto [Artísticamente, entonces, los naturalistas, Uccello y sus numerosos sucesores, no lograron nada. Sin embargo, su esfuerzo por producir objetos tal como son, sumado a sus estudios de anatomía y perspectiva, hicieron inevitable que cuando surgiera otro gran genio, él debería ser un Leonardo o un Michelangelo, y no un Giotto] (Berenson, 1959, p. 54).

Según Gombrich (1997), el primer pintor florentino en añadir valores táctiles a sus obras es Giotto di Bondone: “Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad sobre una superficie plana” (p. 201). Las cuales sirven de inspiración para artistas posteriores, como es el caso de Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, mejor conocido como Masaccio, que hacen de la impresión de valores táctiles el paradigma regente en la pintura florentina, según comenta Berenson (1959):

Masaccio, then, like Giotto a century earlier was, as an artist, a great master of the significant, and, as a painter, endowed to the highest degree with a sense of tactile values, and with a skill in rendering them. In a career of but few years he gave to Florentine painting the direction it pursued to the end. (...) As it was, his frescoes at once became, and for as long as there were real artists among them remained, the training school of Florentine painters [Masaccio, entonces, como Giotto un siglo antes, fue, como artista, un gran maestro de lo significativo y, como pintor, un ser dotado de un agudo sentido para los valores táctiles y de una gran habilidad para representarlos. Durante sus pocos años de carrera dio a la pintura florentina el enfoque que mantuvo hasta el final (...) Tal como estaba el panorama, sus frescos se convirtieron inmediatamente en un punto de referencia para los pintores florentinos] (p. 51).

Miguel Ángel, gracias a su estrecha relación con la familia Medici, tiene acceso a las obras de estos autores, las cuales se convierten en un punto de referencia para el artista:

En lugar de adquirir la fácil manera de Ghirlandaio, se dedicó a estudiar las obras de los grandes maestros del pasado, de Giotto, Masaccio, Donatello, y de los escultores griegos y romanos cuyas obras podía contemplar en la colección de los Médicis (Gombrich, 1997, pp. 304-305).

Si bien ambos maestros no pertenecen a la tradición naturalista (Berenson, 1959), lo cierto es que sus obras sientan un precedente sobre el que se construye el paradigma artístico predominante en la pintura florentina desde Uccello hasta Miguel Ángel:

There is no opposition between Giotto and Michelangelo. The best energies of the first, of the last, and of all the intervening great Florentine artist were persistently devoted to the rendering of tactile values, or of movement, or of both [No hay oposición entre Giotto y Miguel Ángel. Las mejores energías de los primeros, de los últimos y de todos los grandes artistas florentinos intermedios fueron persistentemente dedicadas a la representación de valores táctiles, de movimiento o de ambos] (Berenson, 1959, p. 77).

Además, es un periodo en el que se llevan a cabo numerosos estudios en anatomía humana, algunos, incluso, por parte de artistas de renombre, como es el caso de Leonardo Da Vinci. Los conocimientos que se adquieren en esta área se colocan al servicio del arte, como es propio del espíritu renacentista Florentino. Esto permite a los artistas florentinos conocer a detalle la estructura y el funcionamiento motriz del cuerpo humano, lo que les permite recrear con mayor fidelidad las distintas impresiones musculares que otorgan a la imagen del cuerpo en la pintura la sensación de tangibilidad.

En lo que a anatomía humana se refiere, Buonarroti es más que solo un estudioso del tema, es de hecho un experto en la materia, debido a que su conocimiento no parte de la enseñanza, sino de la experiencia que adquiere en múltiples disecciones y en el análisis riguroso de los cuerpos disecados:

Al igual que Leonardo, no se contentaba con aprender las leyes de la anatomía de segunda mano, esto es, a través de la escultura antigua. Investigó por sí mismo la anatomía humana, diseccionó cuerpos, y dibujó, tomando modelos, hasta que la figura humana no pareciera ofrecerle secreto alguno (Gombrich, 1997, p. 305).

Por lo tanto, no es descabellado plantear que un individuo con semejante conocimiento en anatomía, sumado a su cercanía con las obras de algunos de los mayores exponentes del arte naturalista y de los precursores en lo referente a valores táctiles, encuentre en la pintura un medio eficaz a través del cual plasmar la belleza del cuerpo humano en todo su esplendor.

## 5. Conclusión

Como se menciona al principio del texto, la obra artística de Michelangelo Buonarroti es objeto de múltiples análisis e interpretaciones, que buscan descifrar cuales son las aspiraciones, intenciones y creencias que se ocultan tras la apariencia de esta. Algunos de estos análisis apuntan a una posible influencia de la tradición neoplatónica sobre el pensamiento del artista y se basan en la existencia de detalles presentes en algunas de sus obras que aluden a cuestiones propias de esta doctrina. Es válido plantear que Miguel Ángel conoce de antemano tales cuestiones al momento de elaborar aquellas obras, si se tiene en cuenta su conexión con algunos de los mayores

exponentes de la tradición neoplatónica renacentista. Conexión que obtiene gracias, principalmente, a su relación con la familia Medici. Pero, más allá de simples referencias, es posible encontrar elementos en sus obras que revelan de forma más significativa la influencia de esta doctrina sobre su pensamiento y visión artística.

Es imposible hablar de neoplatonismo sin hacer referencia a la doctrina de la que emana tanto su nombre como sus fundamentos teóricos, la filosofía platónica. Mientras que la doctrina platónica se atribuye en su totalidad a un único autor, el neoplatonismo, por su parte, lo conforman una gran variedad de pensadores. De entre todos ellos, la figura de Marsilio Ficino destaca particularmente por su cercanía con Miguel Ángel, así como por el desarrollo de una teoría estética cuyas nociones parecen formar parte del pensamiento del artista, según varios análisis (Suk & Tamargo, 2018; Panofsky, 1939; González, 2007).

Esta teoría toma ciertos elementos de la teoría estética platónica y los mezcla con elementos de otras corrientes, tales como el cristianismo. No obstante, en ambas teorías se concibe la belleza, específicamente, aquella que se capta a través de la vista, como un medio que permite acceder al conocimiento de una verdad que trasciende la realidad material y cuyo conocimiento constituye el fin último del saber humano. Esta verdad se puede formular como una realidad suprasensible que condiciona la existencia de todos los objetos que conforman el mundo sensible. En el caso de Platón esta realidad son las 'Ideas' y en el caso de Ficino es la naturaleza de Dios. Según la doctrina que se trate, todo objeto material participa de alguna de estas dos entidades ontológicas, en tanto que estas disponen la materia del mundo de acuerdo con un modelo ideal y de esta disposición surgen los objetos materiales. Por lo tanto, en cada ente material se encuentra, por así decirlo, el rastro de aquella realidad suprasensible. Este rastro es lo que se conoce con el nombre de belleza y se percibe con mayor intensidad en la apariencia del cuerpo de los seres humanos.

También, plantean un ascenso gradual al conocimiento de esta verdad que parte del reconocimiento de la belleza que radica en la apariencia de los cuerpos, la cual se percibe a través de la vista y, a partir de esta, se intuye la forma de belleza común a todos ellos, la cual se capta únicamente por medio del entendimiento. Es la forma y no la apariencia la que revela el orden impuesto en el mundo, y, por ende, es en la forma donde radica la belleza del cuerpo.

Ambos pensadores afirman que el alma posee una doble naturaleza, una parte buena y una parte mala. La parte buena tiende hacia lo que permanece y, por tanto, busca intuir a partir de la apariencia del cuerpo la forma de belleza común a todos los cuerpos, puesto que a diferencia de la materia que lo compone esta no se genera ni se destruye. Por otro lado, la parte mala tiende hacia lo corruptible y, por lo mismo, busca únicamente el placer corporal.

La vista al ser el sentido que permite percibir con mayor claridad la forma de belleza que radica en los cuerpos, excita la parte buena del alma. Mientras, el tacto, que se estimula a partir del contacto con la carne, es decir, con la materia, excita la parte mala.

El arte figura en ambas doctrinas como un elemento que permite disciplinar la parte concupiscente del alma al tiempo que excita la mejor parte. Motivo por el cual se considera un elemento de carácter formativo.

Siempre que se refieren al arte como herramienta para la formación del alma hacen alusión únicamente a la poesía, mas, no mencionan la utilidad de la pintura. Sin embargo, si se tiene en cuenta lo anterior respecto a los elementos que excitan una u otra parte del alma, al ser la pintura una herramienta capaz de replicar la apariencia del cuerpo en tanto imagen, esta puede excitar la mejor parte del alma y, al carecer tal apariencia de materia, permite apaciguar la parte concupiscente. Por lo que, es válido afirmar que desde la teoría estética platónica y neoplatónica

de Marsilio Ficino la pintura, si se emplea adecuadamente, contribuye a la correcta formación del alma.

El pintor que busca educar a partir de su obra el alma del espectador debe recrear la armonía propia del cuerpo humano, que resulta de la disposición de la materia de acuerdo con el modelo impuesto por la forma de belleza común a todos los cuerpos. Para lograrlo el artista debe conocer la forma, para poder replicar en el lienzo aquella disposición. En otras palabras, debe tener pleno conocimiento acerca de la verdad que se oculta tras la apariencia de aquello que imita.

De hecho, sobre este punto se cimienta la crítica que hace Platón al arte imitativo del que forma parte la pintura, puesto que el artista que imita solo en apariencia si desconoce la verdad sobre aquello que imita lo imita de forma incorrecta y termina por excitar la parte concupiscente del alma. Mas, no niega el valor del arte imitativo como instrumento para la formación de la misma, siempre y cuando se emplee de forma correcta y para lograrlo el artista debe conocer la verdad que se oculta tras la apariencia de aquello que imita. Noción que también forma parte de la teoría estética de Ficino.

Lo que se propone, finalmente, es que Miguel Ángel al ser un gran conocedor de la tradición neoplatónica decide emplear el cuerpo humano como tema dentro de sus pinturas, porque encuentra en esta disciplina un medio eficaz a través del cual plasmar la belleza que refleja la apariencia del cuerpo, la cual puede recrear con gran exactitud gracias al avance y a la introducción de diferentes técnicas. Esto con el fin de educar el alma del espectador, al permitirle intuir la forma de belleza común a todos los cuerpos y seguir el rastro que conduce al conocimiento de la verdad más elevada. Con lo cual logra elevar el estatus del artista, al mostrar que el valor estético de su obra implica un carácter formativo y, con ello, que su labor requiere de un profundo conocimiento

en lo que se refiere a los temas que rigen el paradigma intelectual de la época. Intención que cobra sentido en relación con el paradigma florentino del renacimiento, en el que la labor artística se asocia con una labor científica y el pensamiento filosófico permea la mente de algunos de sus más grandes exponentes.

Este planteamiento abre una ventana a futuras consideraciones acerca del sentido del arte en relación con el paradigma intelectual del momento. Pero, más importante aún, expresa la necesidad de abrir un debate en torno a la posibilidad de emplear el arte como un medio eficaz para la transmisión de conocimiento, más allá de lo meramente formal y a discutir sobre si realmente la función estética del mismo se puede considerar distinta de una función epistemológica.

### Referencias Bibliográficas

- Arranz, C. L. (2000). La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del Renacimiento.
- Acosta, J. (2017). Teología platónica: a propósito de la Idea Suprema de Bien en la República. *Siwô Revista de Teología/Revista de Estudios Socios-religiosos*, 10(3), 61-75.
- Berenson, B. (1959). *The Italian painters of the Renaissance*. New York: Phaidon Press.
- Cerda, C. (2019). Auristela divinizada: un análisis desde el neoplatonismo de Marsilio Ficino. *Pontificia Universidad Católica de Chile / Universidad Diego Portales Chile*, 7(2), pp. 703-716.
- Ficino, M. (1994). De amore. Comentario a 'El Banquete' de Platón. (Rocío de la Villa Ardura, trad.). Tecnos. (Obra original publicada en 1594).
- González, F. (2007). Algunas notas a la poesía de Miguel Ángel. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, (6).
- Gombrich, E. (1997). *Historia del arte*. (Rafael Santos trad.). México: Editorial Diana.
- Gallagher, D. (2006). Sacred Heart Major Seminary. *Institute for research in classical philosophy and science*, pp. 98-105.
- Laspalas, J. (2009). En torno a la paideia platónica II. *Revista digital Educación-educadores, Bogotá*, pp. 87-111. Disponible en: <http://educacionyeducadores.unisabana.edu.co>

- Meshberger, F. (1990). An Interpretation Of Michelangelo's Creation Of Adam Based On Neuroanatomy. *JAMA*, 264(14), pp. 1837-1841.
- Myers, M. (1978). Observations on the origins of Renaissance Perspective: Brunelleschi, Masaccio, Petrus Christus (Order No. 7904106). Disponible en ProQuest One Academic. (302925488). <https://www.proquest.com>
- Platón. (1998). Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro. (C. García, M. Martínez y E. Lledó, trad.). Madrid. Gredos.
- Platón. (1994). Diálogos IV: República. (Eggers Lan, trad). Madrid. Gredos.
- Panofsky, E. (1939). Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance (1st ed.). Routledge. <https://doi.org>
- Rodríguez, T. (2015). ¿Basta con desechar la categoría “Neoplatonismo” para rehabilitar a los neoplatónicos? *Signos Filosóficos*, 17(33), pp. 8-27.
- Suk, I. y Tamargo, R. (2018). Neoplatonic Symbolism by Michelangelo in Sistine Chapel's Separation of Light from Darkness. *Revista de biocomunicación*, 42 (1). <https://doi.org/10.5210/jbc.v42i1.9331>
- Shah, U. (2015). Conceptualizing light and shadow in Reanaissance and Baroque art. *Blog at WordPress*. <https://introtorenaissance2015.wordpress.com>
- Vargas, N. A., & Acosta, A. D. (2020). Miguel Ángel y la filosofía de la neuroanatomía en la Capilla Sixtina. *Neurociencias Journal*, 27(3), pp. 85-94.

