

REVISTA DE FILOSOFIA

DE LA

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

San José, Costa Rica

Julio 1964 - Julio 1965

Núm. 15 - 16

Vol. IV

Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica

PUBLICACION SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
DE LA FACULTAD CENTRAL DE CIENCIAS Y LETRAS

Dirección y Redacción: Facultad de Ciencias y Letras. Ciudad Universitaria.

Canje: Biblioteca de la Universidad.

Administración: Contaduría de la Universidad.

Suscripción anual: 5 colones ó 0.80 dólares — Número suelto: 4 colones ó 0.70 dólares.

CONSEJO DE REDACCION

Director: CONSTANTINO LASCARIS COMNENO.

Jefe de Redacción: TEODORO OLARTE.

Secretario de Redacción: FRANCISCO A. PACHECO.

Todos los colaboradores de este número pertenecen a la Universidad de Costa Rica, salvo indicación expresa.

INDICE

	<u>Página</u>
ESTUDIOS	
I. Due Capitani: <i>Miguel de Ferdinandy</i>	275
Libertad y Creatividad: <i>A. Campbell Garnett</i>	285
El concepto de substancia en la filosofía de J. P. Sartre: <i>Marta Jiménez V.</i>	295
Jean-Paul Sartre: Una filosofía de la libertad: <i>Sonia Picado Sotela</i>	301
Unamuno: su concepción filosófica del mundo: <i>Rigoberto Juárez-Paz</i>	323
La presencia de William James en el pensamiento de Miguel de Unamuno: <i>Claudio Young D.</i>	329
El Dios de Antonio Machado: <i>Miriam Hoffmann de Gabor</i>	339
Decisión personal y conocimiento: <i>William D. Nietman</i>	347
Bergson y el problema de la educación: <i>Roberto E. Murillo</i>	351
SIGLO XX:	
El pensamiento de Teodoro Olarte a través de sus escritos: <i>Francisco Antonio Pacheco</i>	361
CRONICA:	
Vida filosófica en la Universidad de Costa Rica: Departamento de Filosofía, Cátedra de Filosofía de los Estudios Generales, Conmemoración de Galileo en la Universidad	405
Conferencias en Costa Rica	409
CENTROAMERICA Y PANAMA: Mariano Fiallos Gil, Seminario sobre Filosofía	
de la Ciencia, Otras noticias	411
I Coloquio Universitario Centroamericano de Profesores de Filosofía	415
La Filosofía como alma mater de la Universidad contemporánea: <i>José Mata Gavidia</i>	425
¿Cómo fomentar el espíritu filosófico en las Universidades Centroamericanas?: <i>Reynaldo Galindo Pobl</i>	429
CRONICA INTERNACIONAL	435

(Pasa a la 3ª pág. de cubierta)

I DUE CAPITANI

Miguel de Ferdinandy

Se conocen dos esbozos en cera de Miguel Angel representando la lucha entre Hércules y Caco. El primero está en el "*Victoria and Albert Museum*" de Londres; el segundo en la *Casa Buonarroti*, en Florencia. El tema es la lucha entre el representante del orden divino, claro y lúcido, del mundo superior, contra el representante de lo caótico, los poderes del mundo inferior con sus tinieblas.

Aun más afirmará un segundo ejemplo de qué manera esencial le interesó a Miguel Angel el tema del antagonismo entre las dos esferas opuestas. Se trata del "Victorioso". Con este nombre se suele mencionar el grupo de dos figuras en la *Sala dei Cinquecento* del *Palazzo Vecchio*, en Florencia. El maestro no nos legó explicación alguna de esta obra; la opinión según la cual pertenecería a las figuras del proyecto originario del sepulcro juliano, es mera suposición. Las "Victorias" proyectadas por Miguel Angel para el monumento del Papa Julio II, habrían sido "Nikés" aladas, es decir, figuras femeninas de la victoria, mientras que el Victorioso es un fuerte y hermoso mozo, un hermano espiritual del "David" del joven artista.

Las afinidades entre este grupo y el de Hércules y Caco son evidentes. En el lugar de Caco aquí se halla un anciano vencido y prisionero bajo la pierna del victorioso joven. La cara del anciano expresa tristeza y dolor. En el rostro del joven, en cambio, se nota la total indiferencia del vencedor y un rasgo de crueldad alrededor de su boca. Es el momento de la victoria. La lucha misma —el espectador lo sentirá— no pudo tener otro fin, sino precisamente éste. Sería contra el orden natural de las cosas si el anciano fuera vencedor. Miguel Angel, al crear este grupo, ya se hallaba en el camino de la vejez, y no suprimió aquí su profundo y amargo pesimismo. Como un animal bello y cruel, pisa el joven al viejo en el suelo. El primero, el Víctor, está lleno de actividad, elasticidad, hermosura y luz; el segundo, en cambio, no representa sino la derrota total, la prisión y lo inconsolable de su avanzada edad y mísero estado. Su rostro está lleno de sombras; sus ojos, de desolación. Lo esencial de la composición es, sin lugar a duda, la polarización expresada en las dos figuras. ¿Cómo la denominamos, pues? Victorioso y Vencido, Juventud y Vejez, Libertad y Servidumbre, Sol y Noche, Luz y Oscuridad, Vida y Muerte; todo significaría, en último análisis, lo mismo.

En su juventud, sin embargo, vio el mismo Miguel Angel el tema del Víctor aún de una manera bastante distinta. El "David", símbolo más notable en la cultura occidental-cristiana, del hombre bello y bueno, del "*kalos kai agathos anér*", manifiesta dos características de arte del joven Buonarroti. Primero: La juvenil imaginación aquí no expresa aun el problema del Víctor por la polarización de victorioso y vencido. El momento del "David" es el momento juvenil de la total victoria en la vida: momento auroral, lleno de las bellezas del Sol naciente. El trágico antagonista no se presenta aún. Segundo: La expresión del "David", el más hermoso retrato ideal del Renacimiento, —aunque el gesto de la mano revele afinidades innegables con el grupo recién analizado,— no tiene nada de la bestial y cruel indiferencia del Victorioso, obra de un tiempo más tardío. "David", hallándose precisamente antes del momento de su victoria, está conmovido por estar ojo a ojo con la Muerte; y más aún: por presentir que dentro de un instante llegará a ser el causante de la muerte de un prójimo suyo. Y su bello rostro recibe un reflejo de una melancolía, una tristeza de noble dolor. Así

se convierte él en el verdadero Victorioso, porque serlo, en un sentido más profundo del término, no es el ser un conquistador cruel y bárbaro, sino el vidente del momento fatal, en que la Muerte entra en la Vida; el vidente, que bien sabe que con el instante de la victoria pasa también el más alto momento de la vida, de su vida; que desde entonces todo irá declinando en la dirección del Ocaso. En el medio día empieza la noche, —decían sabios chinos.

Piénsese en el más grande y más resplandeciente rey victorioso de la Antigüedad: Alejandro. Ante su herma de Constantinopla, originariamente quizás del taller de Lisipo, lo dicho se nos revela todavía más: lo doloroso y melancólico en la naturaleza de un victorioso. Ellos señalan, —desde las profundidades de la psique— la específica ambivalencia en la actitud del hombre que vence, presente, verbigracia, también en el rostro del "David". Esa actitud se expresa por una característica tensión de dolor, melancolía y una agitación interna y continua. Grande, como su ideal Aquiles, fue Alejandro precisamente por éso: por atreverse a desempeñar su gran papel de conquistador divino, a pesar de la presencia sempiterna, en su alma, del doloroso saber acerca de lo trágicamente corto de nuestra vida. Y grande, como el maestro de la herma de Alejandro, fue el artista también, al captar en su "David" la trágica ambivalencia del hombre que vence, cuyo rostro, en el preámbulo de su dicha, refleja también las sombras melancólicas de la caducidad de todo humano.

Y es precisamente esta expresión lo que nos introduce en el ambiente específicamente miguelangelesco, en aquel estilo interno que llamaban, y muy a menudo, su "estilo heroico-patético".

Heroica y patética a la vez es la actitud, no solo de su "David", sino también la de las dos composiciones mencionadas de Héacles y del "Victorioso". La polarización en el arte miguelangelesco lleva siempre rasgos de un clima espiritual que parece estar agitado de modo insólito, y que parece tocar, al mismo tiempo, esferas de lo titánico y, en los casos más sobresalientes, las de lo divino. En su más grande composición escultórica, son ese estilo heroico-patético, expresando contenidos de esferas míticas, y la polarización titánica en Luz y Oscuridad, Vida y Muerte, que encuentran para sí una manifestación única y magnífica. Me refiero a los sepulcros de los Médicis en Florencia (*Sagrestia Nuova*, S. Lorenzo).

Una descripción detallada no puede ser menester en el presente ensayo; el lector la encontrará en cada estudio del arte de Miguel Angel. Lo que aquí nos interesa es, en primer lugar, el carácter general de las figuras principales y, luego, su sentido simbólico.

Los dos duques, representados sobre sus tumbas, están sentados en lo alto; su altura, sin embargo, no es excesiva; por consiguiente, el visitante de la Capilla, entre esos hombres colosales de mármol, tendrá la sensación de estar ante vivientes seres sobrehumanos, pertenecientes a otro mundo, distinto del nuestro, y sentirá la "*terribiltà*" del gran arte de Miguel Angel, expresión con que ya Vasari caracterizó la impresión que le causaban las figuras del Juicio final.

El primero de los sepulcros es el de Giuliano de Médicis. La figura central, la del duque, aparece en la forma idealizada de un estratega de la Antigüedad. A sus pies, por un lado, la representación simbólica de la Noche, y por el otro, la del Día.

En la otra de las sepulturas, la de Lorenzo de Médicis, el esquema composicional es el mismo. Una sensación de simetría tranquilizadora se apodera del espíritu del espectador. La lucha de las dos esferas falta aquí; no obstante, la polarización —como ya veremos— está presente aún, aunque de manera distinta, sublimada, elevada a lo simbólico-espiritual. Lorenzo, como Giuliano, ocupa su sitial en forma de una figura idealizada y con el traje fantástico de un héroe de la Antigüedad. A sus pies, como a los de Giuliano, dos figuras, Crepúsculo y Aurora.

Ninguna de las dos figuras principales es un retrato en el sentido realístico del término. Su apariencia real le interesaba poco a Miguel Angel. La meta que perseguía con su representación se hallaba en otra dirección.

El maestro nunca menciona a sus dos duques por el nombre que llevaban en vida, salvo una sola excepción que nos interesará más adelante. Fueron para él tanto las dos figuras principales, como las de Noche, Día, Crepúsculo y Aurora también, representaciones de un contenido simbólico. Y así es que los dos héroes aparecen en el cosmos de Miguel Angel con esta denominación: *i due Capitani*. Capitán, sin embargo, en el lenguaje del siglo XVI, no quería decir solamente "capitán, centurión". El vocablo tenía, antes, el significado de Gran Capitán, y más aún de "dux" y de "princeps". El biógrafo de Miguel Angel, Ascanio Condivi, contemporáneo suyo, habla de Moisés, "como duque y capitán de los Judíos". La traducción adecuada de *i due capitani* será entonces: los dos duques, o mejor todavía: los dos reyes.

Como hemos dicho, una polarización fácilmente reconocible caracteriza también esta composición. Todo nos revela en ella los polos contrarios: Noche y Día, Aurora y Crepúsculo. Y aún más subrayada queda ésta siendo la primera de esos pares una mujer, el segundo, un hombre. Todavía podemos dar un paso más. El primero de los Capitanes, Giuliano, reina sobre un mundo de extremos claramente opuestos: noche y día, oscuridad y luz; Lorenzo, en cambio, posee un imperio de entreluces ambivalentes y reina sobre un cosmos de problemática y ambigua duplicidad, donde todo representa tendencias y sentidos contradictorios. Me refiero a los aspectos de Naciente y Morituro, Aurora y Crepúsculo: el mundo *entre loup et chien*, como los franceses dirían.

La Noche está representada por una mujer desnuda que duerme.

La posición y las formas de esta estatua son extremadamente osadas. La figura está acostada por encima de un sarcófago estilizado, sin embargo, una de sus piernas se extiende mucho más allá de la voluta en que termina el sarcófago y logra causar una impresión como si estuviera flotando. Esta mujer no es una joven. Se la caracterizó por ser "ruina de una gran hermosura de antaño". Su cuerpo es el de una madre: de una mujer que varias veces dio a luz; y al haber ligado una vez las imágenes de Noche y de Madre, se nos revela lo mítico de esta creación. Nos es difícil huir de la impresión de que el propio Miguel Angel quería subrayar, conscientemente, el carácter simbólico-mítico de esta figura. Fue por eso que dió a la estatua los atributos realmente mitológicos de Noche, Madre y Sueño, pero no los de la Muerte. Ornaba entonces su bella cabeza, envuelta en el soñar, con los símbolos de las suaves luces nocturnas: luna y estrella. Bajo su hombro puso una máscara fantástica y bizarra, la de los sueños; y bajo la bóveda formada por la pierna izquierda de la durmiente, la lechuza, ave de la mitad oscura y nocturna del cosmos. Al fin, el pie izquierdo de la figura descansa en una colina formada por cabezas de amapolas, planta esporófila, que también se llama adormidera.

Toda la figura irradia en derredor suyo un aire de indecible melancolía.

Un extraño pesimismo, una a la primera vista quizás sorprendente melancolía se apoderan de este mundo de tan excepcionales talentos del Quinientos y el Seiscientos. El hombre es el sueño de una sombra, había cantado ya Píndaro. Y la idea antigua, hermosa y triste, expresión ya entre los griegos del sentimiento trágico de la vida, vuelve ahora con alas sombrías y nocturnas para reinar sobre las almas de Quinientos y Seiscientos. Pero el Cuatrocientos tampoco estaba libre de ella: piénsese en la consciente actitud de un melancólico, en Marsilio Ficino; piénsese en la bella poesía de Lorenzo el Magnífico, que reza así:

O che bella giovinezza,
 Che si fugge tuttavia!
 Chi vuol' esser lieto, sia;
 Di doman non c'è certezza!

Más tarde, inspirada también por el Neoplatonismo del siglo XVI, surge una voz más sonora que ésta; la evocación cuatrocentista de la Alegría, ya no se la conoce. Posible sería concebir una Historia del Quinientos y Seiscientos bajo el signo de la melancolía y la presencia de lo trágico; signo bajo el cual toda la vida humana no parece sino un sueño.

Los genios de esa época están en fuga continua en dirección del imperio de los sueños. *Shakespeare* —cuyo nacimiento lo conmemora el mundo culto en este mismo año de 1964, junto con el aniversario de la muerte de Miguel Angel,— *Shakespeare* vio en el sueño el símbolo de la caducidad de todas las cosas; vio al hombre hecho de la materia irreal de los sueños, y la vida envuelta en el dormir.

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

Calderón, una generación más reciente que Shakespeare, ya sacó la conclusión de un postrer desengaño de la imagen de la vida como sueño:

¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueños son.

Para Miguel Angel —el primero de los tres—, en cambio, el sueño, la noche, esta *ombra del morir*, conserva, todavía, todo su carácter de asilo ante *il danno e la vergogna* del mundo y la vida. Al haber redactado un joven florentino sus famosos versos a la estatua de la Noche, expresando su deseo de despertarla para que hable, el viejo maestro le respondió con las siguientes palabras llenas de un doloroso saber y de una nostalgia por las esferas de los sueños:

Caro m'è'l sonno, e piú l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir, m'è gran ventura:
Peró non mi destar! deh! parla basso.

Para Miguel Angel la noche es una forma diferente de la vida: hay una *vita della notte*. O, con otras palabras: la realidad, llamada por nosotros "noche", no es sino una diversa calidad de luz. Piénsese en la luna y la estrella en la frente de la mujer durmiendo en el sepulcro de Giuliano de Médicis. La noche es un sol distinto, que nuestros sentidos ya no pueden captar, excepto en el sueño.

Perché Febo non torc' e non distende
D'intorn'a questo globo fredd' e molle
Le braccia sue lucenti, il vulgo volle
Notte chiamar quel sol che non comprende.

(Frey, LXXVII.)

Entre sus poesías hay un soneto que se podría llamar la gran oda del hombre moderno a la Noche, — la Noche y el Sueño.

O nott', o dolce tempo, benché nero,
.....Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero
.....E dall' infima parte alla piú alta
In ogni spesso portí, ov'ire spero.
O ombra del morir! per cui si ferma
Ogni miseri', a l'alma, al cor nemica,
Ultimo degli afflitti e buon remedio...

(Frey, LXXVIII.)

La otra figura complementaria de la tumba del primer Capitán es un musculoso y poderoso anciano. Puesto por encima del lado opuesto del sarcófago al de la Noche, el Día simboliza el otro polo, el contrario en sentido, género y expresión, a la anterior.

Ahora dejemos la esfera de Giuliano y volvámonos al mundo más enigmático, hasta contradictorio de Lorenzo.

El Crepúsculo es, similar en eso al Día, un varón maduro. El cuerpo y la expresión de su cara barbuda muestran el estado de cansancio y somnolencia, el de despedida del sol, y más aún: el de despedida del día. Este es la transición, el regresar al primitivo estado de un equilibrio secular, y se pudiera acrecentar casi musicalmente el tema: regresar a la cama, al sueño, a la noche, a lo esencialmente femenino de ella, a la mujer, —pero no a la amante sino a la madre: regresar al cuerpo de la Madre, a la Madre-Tierra, la Tierra, al Sueño Eterno.

Ese estado lo comentan los últimos versos de Miguel Angel de su ya citado himno a la Noche:

Tu rendi sana nostra carn inferma,
Rasciug' i pianti, e posi ogni fatica,
E furi a chi ben vive ogn'ir' e tedio...

(Frey, LXXVIII.)

Al contrario de la riqueza, la complejidad interna de Noche y Crepúsculo, Día y Aurora son afines entre sí por la primitiva unilateralidad de su existencia. Aurora, entre las cuatro figuras, es la única joven. Su hermoso cuerpo está lleno de la llamada "vida del mármol". Característico para ella es el movimiento de la mano derecha, con la cual toca su velo. Así tiene su mano el Víctor, después del momento de la victoria, así el "David", ante la cumbre victoriosa de su vida. La actitud, en que el artista presentó a Aurora, parece el estado que antecede al despertar completo. Llena de sueño está ella aún; su cara muestra toda la tristeza, pero también el esfuerzo de abandonar el imperio de los sueños, tan patrio para el espíritu de su creador: el de la noche. También sobre ella reina la somnolencia, pero una totalmente contraria a la del Crepúsculo. El Crepúsculo, en cuanto a su posición, es un antípoda de la Aurora, y también lo es en el dominio de lo espiritual. El rostro varonil de aquél mostraba un saber de la vida y un presentimiento de la muerte, a la vez. Aurora no sabe, ni siente nada parecido. Su cara, carnuda, sin señales de una vida espiritual, ni emocional, con su frente bestialmente baja, no manifiesta sino una vil tristeza y un dolor sin razón, sin fin. El mundo de los animales conoce similar tristeza y parecido dolor.

Sin embargo, hay un notable punto de contacto que liga entre sí estas dos figuras de la sepultura lorenziana: tanto Aurora, como Crepúsculo son seres de un mundo de entreluces, es decir, un mundo de sentidos ambivalentes y ambiguos. Los dos irradian de sí una atmósfera de carácter especial. Es un carácter prehistórico y hasta prehumano, un carácter que, al mismo tiempo, invita también las fuerzas de las esferas del *post-mortem*. Prehumano: porque estas manifestaciones de tristeza animal o somnolencia pesada revelan *algo* que todavía no es humano; algo que pertenece a la esfera animal en el hombre. Esferas del *post-mortem*: porque este estado de entreluz indisoluble o prisión perpetua en el límite del despertar indica esferas que se sitúan allende de la vida. Piénsese en el doloroso flotar de las almas en el Averno antiguo entre conciencia y estado inconsciente... Es una atmósfera del claroscuro, con una expresión usada por el lenguaje de la pintura: es una de lo *unheimlich*, con otra prestada del idioma alemán.

Y ahora, ¡a los Capitanes!

Por encima de las cabezas de Noche y Día está entronizada una figura de divina elegancia y heroica hermosura. Es el Capitán de la Luz, Giuliano.

Sobre él se halla una referencia en un famoso autógrafo de Miguel Angel conservado en la Casa Buonarroti, en Florencia. Ese texto es el proyecto, o fragmento, de un poema que —según parece— nunca alcanzó su forma definitiva. Dice así:

El Dí e la Notte parlano e dicono:

"Noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte
el duca Giuliano;
e ben giusto, che e' ne faccia vendetta come fa.
E la vendetta é questa:
Che, avendo noi morto a lui,
Lui, cosí morto ha tolta la luce a noi,
e cogli occhi chiusi ha serrato e' nostri,
Che no rispléndon piú sopra la terra;
Ché arrebbe di noi, dunque, fatto, mentre vivea?"

No cabe duda: como el soneto citado *O nott', o dolce tempo, benché nero* fue un himno de Miguel Angel a la Noche, este fragmento es un himno al Sol.

El himno, lo cantan dos realidades cósmicas: Noche y Día. Y confiesan haber muerto al Capitán, al Rey, al Señor. Es una alusión —y más clara ya no puede ser— a la muerte del Sol. Por la venganza del muerto Rey-Dios-Sol ese morir de la Luz se convertirá en una catástrofe cósmica. El, muerto, cierra los ojos de Noche y Día, es decir, cierra los ojos del mundo. Y lo hace para siempre: la Tierra quedará en las tinieblas. Es el fin del mundo. Y el mundo, agonizante, exclama: "¡Qué hubiera hecho él de nosotros, si quedara vivo!"

El llanto de los pueblos, en la Edad Media, por el rey difunto era bien parecido a este himno. Basta aludir aquí a cantos de luto muy similares tanto de la tradición húngara del siglo XI, como de la normando-siciliana del siglo XII. En esos siglos, el rey —claro está— conservaba aún su carácter de originaria identidad con la luz, su primitiva equivalencia con el Sol.

La esfera del primero de los Capitanes es la de la Luz, es decir, la de los dos Soles, porque para Miguel Angel —como se vio— también la Noche era una forma especial de "otro Sol", cuya "vida" el "vulgo" jamás comprende. En último análisis: la esfera de Giuliano es la de los dos opuestos vitales, decididos, concretos: la esfera de un solo sentido. La esfera, pues, de la Vida.

Parece natural y fácil declarar desde ahora que consideramos la esfera del segundo Capitán, Lorenzo, la de la Muerte. Es realmente así; como lo verificaremos por una breve enumeración de las características de su figura y ambiente.

El epíteto popular del segundo Capitán es, desde hace siglos, el nombre de *il Pensieroso*. Sin embargo, Miguel Angel nunca lo llamaba así. Tampoco poseen las denominaciones de Crepúsculo y Aurora origen miguelangelesco. Fueron bautizados así por el humanista *Benedetto Varchi*, en las "*Due Lezioni*" de éste, en el 1549, o sea: aun en vida del maestro. Miguel Angel conocía las explicaciones de Varchi y no ha levantado su voz contra ellas. Las denominaciones son, realmente, congeniales. Los dos símbolos, junto a Lorenzo, no pueden ser sino los de Crepúsculo y Aurora. En cambio, el segundo Capitán no es un pensador, como hoy se entendería la palabra *pensieroso*.

El rostro de Lorenzo queda en parte escondido por las eternas sombras de su grande y fantástico yelmo, ornado de boca y cabeza de lobo. Un rostro tal no es propio de un pensador. En cambio, cara y cabeza de un pensador verdadero, un hombre espiritual y filósofo, son las de Giuliano, con su bella faz, por encima del *collo spiccato*, llena de elegíaca y hermosa poesía, animada por una actitud sagaz y consciente. Al contrario que Giuliano, la cara de Lorenzo no tiene una expresión profunda e íntegra. Es una máscara. El famosísimo gesto de su mano izquierda, con el dedo delante de la boca, —ese gesto no es el del pensar, sino el de la taciturnia, el del silencio. Esta mano tiene una bolsa entre los dedos y el codo del brazo se apoya en una cajita, ornada por la cabeza de un murciélago. Para aumentar el contraste con Giuliano, el segundo Capitán no recibió de su creador nada del rico y resplandeciente traje de estrategia antiguo, que lleva su "hermano" simbólico, Giuliano, el Rey solar. Lorenzo tiene puesto un traje sencillo y sonoro, que va bien con el claroscuro ambivalente e indeciso de su atmósfera.

Resumamos ahora los atributos de Lorenzo: cabeza de lobo, en el casco; su cara, más bien una máscara; el gesto de silencio en la boca; la bolsa de dinero, en la mano; la cajita bajo el codo del mismo brazo; el murciélago como adorno de la misma; su traje sonoro y sencillo; y finalmente, la sombrosidad, el claroscuro de su esfera.

El significado de esos atributos es bastante claro. Los cuatro más concretos de ellos —lobo, silencio, cajita y murciélago— se dejan probar por analogías. Hélas aquí:

1. *El lobo*. En la Italia central, al Norte de Roma, tenía su patria el aspecto tenebroso del Dios-de-Luz, Apolo. Me refiero al culto de Apolo en la forma de *Soranus Pater*, en el Monte Soracte. Soranus Pater es la personificación del aspecto oscuro de Apolo. Sus sacerdotes se han llamado ahí, en el Monte Soracte *birpi Sorani*, i. e. "lobos". El lobo es —míticamente hablando— el animal de las tinieblas más profundas. No solamente el ya citado decir francés —entre *loup et chien*— señala en dicha dirección, sino también la frase virgiliana: *lupi ceu raptores atra in nebula*, y —bien elocuentemente— la expresión alemana, aún vigente: *Wolfsfinsternis*, que quiere decir: "oscuridad de lobo", y mejor aún: "oscuridad lobuna", expresión en que el adjetivo señala el carácter total, terrible e impenetrable de la oscuridad. "Quien anda con lobos —dice C. Kerényi en su *Apolo*,— está acompañada por la tododevoradora oscuridad de la Muerte".

2. *El silencio*. "*The rest is silence*", dice Hamlet en el momento de su muerte. En la *Montaña Mágica* de *Thomas Mann*, la aparición del muerto Joachim Ziemssen, llevando en su cabeza un casco fantástico, como el segundo Capitán, tampoco dice palabra alguna. La psicología, a su vez, comprobó la tesis de que en los sueños el silencio es, la mayoría de las veces, un "equivalente" de la muerte o del difunto. S. Freud demostró que en el *Rey Lear* existen primitivas afinidades entre el tema "muerte" y la taciturnidad de la hija menor de Lear, Cordelia.

3 y 4. *La cajita y el murciélago*. Ese tema aparentemente de tan ínfima importancia que muchos de los críticos explicaban su existencia sólo desde el punto de vista de una necesidad de índole técnica —el Capitán carecía de algo, decían, para poder apoyar su codo,— ese tema de la cajita nos ayudará mayormente a completar la serie de las características mortíferas, en nuestra estatua.

En las estelas de los antiguos cementerios aparece, muy a menudo, la cajita, como un tema esencial de la atmósfera fúnebre del difunto. Ella contiene, como la bolsa en la mano de Lorenzo también, dinero. Y el dinero queda ligado con las profundidades avernales del mundo. De ahí, "plutocracia": Plutón es el príncipe del Averno.

Al volver al tema de la cajita, nos llamará la atención una curiosa escena en *El mercader de Venecia* de *Shakespeare*. Porzia manda elegir a sus tres pretendientes entre tres cajitas. Es un tema bien conocido de los cuentos populares; sin embargo, aquí revelará un carácter que aborda a lo mitológico. La primera de las cajitas es de oro, su contenido, no obstante, un cráneo de muerte; la segunda es de plata, en sus entrañas, sin embargo, espera al pretendiente, que la eligió, la cara de un espíritu dañino y confundidor; la tercera, al final, es de plomo; adentro, empero, se encuentra el retrato de la bella Porzia.

Pero también en esa figura de la "bella" se cruzan, nuevamente, los polos opuestos. La mujer elegida es participante, de modo misterioso, así lo saben los mitos, de las dos esferas: la de la Vida y la de la Muerte. Muerte y acto carnal coinciden en mitos de dos pueblos tan diferentes, como griegos y hiung-nu de la antigua Mongolia (el mito de Alcestis; la tapicería de Noin Ula.). Aún la clásica Afrodita conservaba elementos de esa originaria ambivalencia de su naturaleza; y fue, al mismo tiempo, uránica e infernal, portadora de la dicha como de la muerte.

En nuestro caso, la explicación yace en el carácter del plomo. Ya *Shakespeare* aludió a la taciturnidad del mismo. Es un metal pálido, —dice,— y sin sonido. Y es ese el punto en donde *S. Freud* consiguió conectar el plomo silencioso con la figura de la Cordelia silenciosa, demostrando, por detrás de esos fenómenos, el común significado de la muerte.

Lo completa el tema del murciélago. Por creencias populares, vigentes hasta la fecha, es bastante conocido el carácter de ese animal como "ave del diablo", símbolo de la muerte. En el propio siglo de Miguel Ángel pensábase, además, que el murciélago es el típico animal de la actitud melancólica.

Según el proyecto originario de Miguel Ángel, las representaciones de los Ríos, el Cielo y la Tierra hubieran completado el conjunto de esos seres cósmico-mitológicos de las sepulturas, seres éstos que se expresan por la polarización de Vida y Muerte, Luz y Oscuridad, Noche y Día, Crepúsculo y Aurora. Ahora nuestra siguiente pregunta será: ¿Se puede hablar de un símbolo del Macrocosmos en el caso de la Capilla Medicea, o sólo de unas figuras simbólicas de significado cósmico, que no se juntan en una unidad, al mismo tiempo, orgánica y significativa, o sea: en una sola realidad de simbólico valor?

Vasari dice: "Ma molto piú fece stupire ciascuno, che considerando nel fare le sepulture del duca Giuliano e del duca Lorenzo de' Médici, egli [es decir: Miguel Ángel] pensasse che non solo la terra fusse per la grandezza loro bastante a dar loro onorata sepoltura, ma volse che *tutte le parti del mondo* vi fossero, e che *gli mettersero in mezzo e copissero il lor sepolcro quattro statue*, a uno pose la Notte ed il Giorno, all'altro l'Aurora e il Crepúsculo..."

Del citado paso resultan dos observaciones:

1. Ya el siglo XVI., es decir, los propios contemporáneos de Miguel Ángel, sabían, que "no solamente la tierra era el escenario digno de estas sepulturas", sino "todas las partes del universo"; y sabían que para este mismo fin puso el maestro su *due Capitani* entre los símbolos de Noche y Día, Crepúsculo y Aurora; es decir, en un ambiente de las cuatro formas macrocósmicas de aparición de luz y atmósfera. En el mismo texto de *Vasari* surge el mágico "4", el número de la totalidad, la perfección, la conclusión, o —como traté de explicar en mi ensayo *El símbolo del Macrocosmos en el Juicio final de Miguel Ángel y la tradición medieval* (Madrid, 1953; ahora en mi *Entorno al pensar múnico*, Berlín, 1961., Bibl. Iberoamericana) —el número del Macrocosmos.

2. Llamamos aquí la atención a las afinidades que conectan, entre sí, la Capilla Médicis y los monumentos antiguos del culto al héroe. Hemos tocado ya tales afinidades hablando del traje a la antigua de los dos Capitanes. Ahora es menester dar un paso más, y esta vez hacia la tradición etrusca. Miguel Ángel era natural de Caprese, pequeña ciudad toscana situada en el paisaje etrusco; y él mismo, como toscano, tenía en sus venas sangre de origen etrusco. La investigación ya tocó, varias veces, el problema de su origen, y no parece imposible que algunos elementos de su arte se habían alimentado de raíces remotísimas de su origen itálico. Así como la representación de la Virgen en el Cuatrocientos evoca formas de la antigua diosa de los etruscos con el niño en su brazo, también en los Capitanes pudiera conservarse algún rasgo de lejanas tradiciones sepulcrales de ese pueblo para el cual tan característico ha sido el culto a la muerte.

Es una información de Turtuliano la que ha de interesarnos en este lugar. Según este autor, apareció, durante las ceremonias de entierro en la antigua Italia, al lado de *Aita* —el Hades etrusco— o *Dispater*, otra divinidad masculina de la muerte; y éste traía la máscara de Mercurio. *F. Altheim* encontró la representación correspondiente a esa descripción en un sarcófago etrusco oriundo de Torre S. Severo.

Dispater y Mercurio, a su vez, parecen formar los dos aspectos de un solo ser divino, el *turms aitas*, el Hermes de Hades, con la expresión etrusca. Luego, sobre espejos de la antigua Etruria, así como también en representaciones de Corneto y Orvieto o en el famoso fresco de la *Tomba dell'Orco* de Tarquinia, surge una doble presencia de Hades y Hermes. En tales casos uno de los dos está adornado de un yelmo o gorro que representa una cabeza de lobo muy similar al casco del segundo Capitán de Miguel Angel.

En vista de estos datos, nos es lícito extender los orígenes del tema de los *due Capitani* hasta los etruscos; sin embargo, de mayor transcendencia son para nosotros las internas afinidades de carácter espiritual.

El arte fúnebre de los etruscos no sólo conoce la división en dos polos de esferas opuestas —Luz y Oscuridad: Hermes y Hades—. El túmulo etrusco —y con él el túmulo antiguo, en general— es siempre un símbolo, también, del mundo entero, tanto en sus formas exteriores, como en sus contenidos internos, al igual que la ciudad itálica. Esta, con su *umbilicus mundi* en su centro; con su forma cuadrada —por ej. la "*Roma quadrata*"— y con su círculo —el "*sulcus primigenius*"— fue considerada como un modelo, una imagen del cosmos. Así, también, el túmulo. Su cúpula no es sino la imagen de la bóveda del Cielo. Sus cuatro paredes o cuatro puertas simbolizan los cuatro puntos cardinales, o sea: la totalidad del cosmos. En su interior espera al alma del muerto el tribunal avernal: en sus tronos el Hermes de Hades y el Hades de Hermes, y entre ellos, entronizada también, la señora de los muertos y su mundo: Perséфона-Proserpine-Persipnei.

En la Capilla Medicea hay todavía otras afinidades presentes entre Miguel Angel y la Antigüedad. Antigua es la idea de representar a los héroes, casi apoteósicamente, en lo alto, entre día y noche, aurora y crepúsculo; es decir, entre las configuraciones cósmicas que transforman en ciclo rítmico el descender del tiempo. Antigua es —vimos— la presencia de los polos opuestos. Ellos, en la Capilla, reinan en sus propias esferas, digna y pacíficamente, y cada uno de ellos manifiesta, de modo tranquilo y poderoso, su propio aspecto.

Y antigua es, para terminar, la ambivalencia de los significados contrarios, en cada una de las dos esferas, en cada una de las dos figuras principales.

Me explico. ¿Cuál es el sentido profundo de la "cosmicidad" del túmulo antiguo?, o sea, con otras palabras: ¿Por qué razón tiene que ser el sepulcro en la Antigüedad una imagen de la totalidad cósmica? En la sepultura yace el muerto. Pero —según una general convicción humana remotísima— aún allí está él —la existencia muerta— con su aspecto de vida, puesto que, según la enseñanza de todas las religiones, nuestro aspecto de vida sobrevivirá a nuestra muerte. Sin embargo, también al revés, conserva la creencia su validez: Si nuestro aspecto de vida sobrevive a nuestra muerte, la sepultura conservará, también, la existencia viva, aunque —naturalmente— junto con su aspecto de muerte. Por consiguiente, el hermoso y lúcido Capitán de Sol, Giuliano, no puede ser, exclusivamente, el príncipe de Vida y Luz, puesto que murió, y su imagen resplandeciente está sentada bajo la bóveda de un túmulo, en donde los poderíos de la esfera opuesta se han apoderado de su existencia, tal como el citado fragmento de Miguel Angel lo explicó. En cambio, el deslucido y silencioso Capitán de Entreluz y Oscuridad, Lorenzo, tampoco puede pertenecer en su totalidad al imperio de Muerte y Tinieblas, por ser él perecer total una idea míticamente inconcebible. Y él vive, de veras, ese gigante de mármol, pues está sentado en su trono manifestando una actitud que es de la vida y contradice a la actitud inmóvil, insensible del muerto. La esfera de Vida —y ni en el sepulcro, y a pesar de los símbolos mortuorios que le rodean— no lo dejaba que se perdiera por completo por los campos lúgubres de vacías sombras.

Y que es así lo confirma, en el caso de ambos Capitanes, la presencia en la Capilla, de un tercer ser de mítico valor.

Los dos Capitanes se dirigen —Giuliano con toda su mirada brillante, Lorenzo con la posición de su cuerpo y su sentar— hacia la pared de la Capilla que está opuesta al altar, por entre las dos otras paredes en que se apoyan respectivamente las tumbas de Giuliano y de Lorenzo. Delante de ésa, en aquel lugar en que —en el sepulcro etrusco— estuvo el trono de Persipnei, está sentada la Virgen con el Niño, la *Madonna Médicis*. Pero la diferencia entre ella y la antigua señora estéril del país de los muertos es notabilísima. La madre joven de la Capilla, de formas elegantes y de una belleza insólita y extraordinaria, en sus rodillas con el poderoso niño, es el símbolo de la presencia de la Vida en esa tumba. Su estatua Miguel Angel no la terminó. De ahí su otra denominación: *Madonna Infinita*. Y es precisamente ésto lo que explica su verdadero significado, por ser *finito* todo lo que pertenece a la Muerte, y a la Vida lo que no lo es.