

Antonio Forcellino

Miguel Ángel

Una vida inquieta

Traducción de Pepa Linares de la Puerta



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Michelangelo, una vita inquieta*

Esta obra fue publicada por primera vez en 2005 por Gius. Laterza & Figli. Esta edición se publica por acuerdo con Grandi & Associati

Primera edición: 2005

Tercera edición: 2018

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Busto de Miguel Ángel en los Museos Capitolinos (Sala de los Gansos), Roma.

© TARKER / ACI

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 2005, Gius. Laterza & Figli, All rights reserved

© de la traducción: Pepa Linares de la Puerta, 2005, 2018

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2005, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-224-1

Depósito legal: M-19.216-2018

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Introducción
 - Miguel Ángel: Una vida inquieta
- 27 Capítulo 1. La juventud
 - 27 1. En el nido de cabras
 - 32 2. Florencia magnífica y cruel
 - 39 3. Un aprendiz inquieto
 - 46 4. El jardín de las maravillas
 - 54 5. El último homenaje a Donatello
- 66 Capítulo 2. La primavera del genio
 - 66 1. Ataques de pánico
 - 81 2. Una burla que acabó bien
 - 92 3. El cansancio del artista
 - 106 4. Un *David* para la República
 - 119 5. El taller de Miguel Ángel
 - 130 6. La lucha por el primer puesto
- 136 Capítulo 3. En la corte de Julio II
 - 136 1. Un Papa batallador
 - 143 2. Un cliente con mucha paciencia
 - 155 3. La aventura de la bóveda
 - 167 4. La crisis

175	5. Pinceles
181	6. El triunfo y la leyenda
187	Capítulo 4. Entre Roma y Florencia
187	1. En el nombre del padre
199	2. Años de serenidad
211	3. Ambiciones peligrosas
218	4. La reconciliación
227	5. El fracaso
237	6. Prisionero del destino
249	Capítulo 5. Bajo el signo de los Médicis
249	1. Un artista disputado
258	2. Una política desastrosa
269	3. En defensa de la República
282	4. La gloria de los Médicis
299	Capítulo 6. Los lentes de Miguel Ángel
299	1. Un corazón todavía joven
311	2. El cielo y la tierra
323	3. El regalo de Vittoria
336	4. Una pasión herética
350	5. El nuevo modo
355	6. Los dos <i>Moisés</i>
364	Capítulo 7. La Capilla Paulina
364	1. Problemas de economía doméstica
368	2. La emoción de la luz
374	3. <i>La conversión de San Pablo</i>
381	4. Imágenes peligrosas
391	5. La mirada de Pedro
403	6. La sombra de la censura

412	Capítulo 8. El fin de las ilusiones
412	1. Objetos de devoción
420	2. La familia romana
431	3. Propuestas de matrimonio
436	4. La «fábrica de San Pedro»
444	5. Cuando se sobrevive a los amigos
456	6. Pablo IV, el enemigo
460	7. <i>La Piedad</i> destruida
477	Notas
511	Índice onomástico
519	Procedencia de ilustraciones

Introducción

El viernes 18 de febrero de 1564, Miguel Ángel de Ludovico Buonarroti, patricio florentino, «divino» escultor, pintor y arquitecto, moría en Roma, en una casa del barrio llamado del Macello dei Corvi. Era una casa pequeña, con varios cuartos adaptados a taller en el piso bajo, una fragua para forjar herramientas, una cocina y los dormitorios en el primer piso.

Cinco días antes, un lunes de Carnaval, bajo la lluvia fría que deslucía Roma alguien había visto caminar por la calle al anciano pequeño y vestido de negro, sin sombrero. Aunque lo reconocieron, les faltó valor para acercarse. Avisaron a Tiberio Calcagni, un discípulo que lo cuidaba como un hijo, pero tampoco a él le fue fácil llevarlo a casa. Se negaba a detenerse y a descansar. Los dolores, decía, no le daban tregua. Intentó montar a su caballo morucho como siempre que el tiempo lo permitía, pero cuando comprendió que era incapaz y que ya no

iba a cabalgar nunca, se dejó llevar por el pánico. Aunque hacía ya decenios que esperaba la muerte, ahora que ésta llegaba con la lluvia gélida, se asustó como todos los hombres, incluidos los que, igual que él, habían vivido ya mucho tiempo. Asistido por Daniele da Volterra, otro de sus discípulos, comenzó una lenta entrega a la muerte, que aguardó durante dos días en la butaca próxima a la lumbré y otros tres en el lecho. Murió a la hora del Avemaría del viernes, lúcido y asistido únicamente por Tommaso Cavalieri, Diomede Leoni y Daniele da Volterra.

El barrio del Macello dei Corvi se hallaba entre la zona de los Foros y las laderas del Quirinal. Los dibujos de las ruinas compilados por viajeros e investigadores dan una idea exacta de lo que eran en aquellos años los Foros a los que se asomaba el cuarto del artista: un terreno baldío del que afloraban los esqueletos de los mayores monumentos de la Antigüedad. El primero y más grande de todos, la montaña horadada de travertino del Coliseo, con la base aún enterrada y los pasajes abovedados convertidos en cuevas donde hallaba cobijo toda manifestación de precariedad. Luego, los grandes arcos de triunfo, también enterrados hasta la mitad, donde en los días fríos como aquellos que se llevaron a Miguel Ángel, las vacas y las ovejas se apretaban unas contra otras para resguardarse de la lluvia, hacinadas contra los relieves de mármol esculpidos para la eterna gloria de los emperadores. Finalmente, sobre los escombros y los árboles seculares que crecían en derredor se alzaban las columnas ciclópeas del templo de Saturno, coronadas por el mármol blanco del entablamento milagrosamente suspendido en el aire.

El barrio, que limitaba al norte con la explanada de los Foros señalando el inicio de la ciudad medieval y renacentista, no podía considerarse uno de los lugares más elegantes de la nueva Roma. Era ya casi campo, con huertos y fincas que se introducían en las ruinas de la ciudad antigua, las mismas que Miguel Ángel, con la guía solícita del viejo Sangallo, había dibujado y estudiado setenta años antes, recién llegado de Florencia. Hacía por lo menos un siglo que la estrategia papal concentraba el «renacer» urbanístico de Roma en la parte opuesta, donde el Tíber forma un recodo entre el Castel Sant'Angelo y la isla Tiberina. Allí, desde los últimos años del siglo XV, los mejores arquitectos italianos intentaron resucitar la arquitectura antigua. Claro que tuvieron que contentarse con recursos infinitamente inferiores a los que emplearon los romanos, pero, gracias a su ingenio, lograron superar también aquellas limitaciones y convertirlas en un nuevo estímulo para la creación. Rafael, Bramante, Peruzzi y Sangallo, artistas excelentes que Miguel Ángel conoció y vio morir uno tras otro, habían construido en aquella zona palacios que parecían traídos directamente de la Antigüedad. Blancos, decorados con columnas y almohadillado de piedra, exhibían toda su belleza en las nuevas calles de trazado amplio y recto que se abrían paso por el dédalo de callejas malsanas en las que se atrincheraba la población romana de la Edad Media como un pueblo náufrago adaptado a vivir en los pecios de una nave inmensa.

Aquellos palacios y aquellas calles no se encontraban en la vecindad de la casa de Miguel Ángel. Las únicas intervenciones urbanísticas de algún fuste en la zona se debían a Pablo III, el cual había demolido los tugurios que asedia-

ban la Columna Trajana, el gigantesco tronco de mármol por el que se devanan los relieves con las gestas del emperador romano. Lo hizo para impresionar a otro emperador, Carlos V, llegado a Roma en 1536 con la intención de escenificar un desfile triunfal tras la victoriosa batalla de Túnez contra el almirante de los turcos. Con un sentido muy moderno de la escenografía, Pablo III tuvo la feliz idea de liberar los monumentos más antiguos de la ciudad, convencido de que impresionarían a un visitante tan vulnerable a la fascinación de las ceremonias y la teatralidad.

Dejando eso aparte, el barrio del Macello dei Corvi era, por decirlo discretamente, modesto. Casas de sólo dos plantas, adosadas una a otra sin patios y construidas con materiales de desecho hurtados al cadáver de la ciudad antigua. Tufos viterbinos groseramente escuadrados y montados sobre hileras de ladrillos romanos robados a los muros antiguos. Bloques de peperino y de travertino esculpidos y unidos con cemento sin mostrar el menor interés por los refinadísimos relieves que soportaban, empleados en los cantones, en los umbrales y en los arquitrabes de puertas y ventanas. A veces aquel tejido mural ecléctico y chapucero contaba con la protección de un enlucido de puzolana, morado, rojo o violeta, según la localización de la cantera, que casi siempre era una finca interior de las murallas aurelianas.

Miguel Ángel había llegado a aquel barrio pobre hacia 1510, cuando Julio II y sus herederos pusieron a su disposición la casa-taller con el objetivo de que trabajara en las esculturas de la tumba proyectada para el gran papa Della Rovere. Luego, en 1517, dejó Roma, para regresar en 1533 ya como artista de fama mundial. Aunque

en los años siguientes su fortuna económica y social no conoció límites, nunca abandonó aquella casa tan poco decorosa, tan alejada del centro de la corte papal. Su permanencia en el barrio periférico atestiguaba que jamás había deseado de veras la integración en la ciudad en la que pasó treinta años sintiéndose fundamentalmente un florentino desterrado.

Hasta las circunstancias de su muerte fueron típicas de un exiliado, a pesar de la fama que lo rodeaba. La breve enfermedad que lo postró se había presentado sin avisar. Unos meses antes, una mañana de principios de octubre, apareció de excelente forma en la plaza de la iglesia de Santa Maria sopra Minerva, acompañado de sus dos fieles servidores, Antonio del Francese y Pier Luigi da Gaeta, quizá con la intención de oír misa, pero sin duda para echar una última ojeada a su adorado Panteón, el edificio mejor conservado de la Antigüedad, que habría bastado por sí solo para demostrar la inasequible belleza que llegaron a tocar los constructores romanos. En la plaza lo reconoció y lo saludó con reverencia otro florentino, Miniato Pitti, que luego describiría al anciano artista como un hombre que «va inclinado y levanta la cabeza con esfuerzo, y aún está en su casa dedicado a cincelar»¹. Casi nonagenario, Miguel Ángel continuaba trabajando. Y no con el lápiz, sino con el cincel y el puntero.

A los cuatro meses de aquel encuentro, el anciano vigoroso que se había presentado a caballo en la plaza de Santa Maria sopra Minerva moría en la miserable casa del Macello dei Corvi, solo, sin siquiera uno de aquellos parientes para los que había trabajado y ahorrado toda la vida, y sobre todo sin su sobrino Leonardo, al que amaba

aunque mantenía lejos, en Florencia, molesto por la idea de que esperara su muerte para hacerse con sus riquezas. No obstante, Leonardo podía estar bien seguro de ellas, porque una de las metas de la vida de Miguel Ángel fue convertir a los Buonarroti en una estirpe rica y honrada.

Por mucho que la historiografía posterior haya tratado de transformar a Miguel Ángel Buonarroti en un mito domesticado por la magnificencia de los príncipes que sirvió, las circunstancias de su muerte, según la crónica puntillosa de los testigos, hablan de un conflicto irremediable y feroz entre el artista y el resto del mundo. Se salvan sólo unas cuantas personas muy sencillas a las que permitía cuidarlo y aquel Tommaso de' Cavalieri, noble romano, al que había amado demasiado para negarle la intimidad en los últimos días de su vida. La relación de los testigos describe, una a una, todas las horas de la agnía del artista, de modo que hasta para la exégesis romántica ha resultado difícil recubrirla del misterio y la grandeza que requiere la génesis del mito.

En Miguel Ángel, como en tantos otros hombres, las circunstancias de la muerte resultan reveladoras. Tampoco él estaba preparado para morir y pedía como un niño que no lo dejaran solo ni por un instante. Pero nada más llegar a la modesta vivienda, la muerte descubrió otra debilidad del hombre: la avaricia que lo atormentó toda la vida. Debajo del lecho había una caja con oro suficiente para comprar el palacio Pitti entero. No se fiaba de nadie, ni siquiera de los bancos. Siempre temía el engaño, la persecución, el fraude. Vivía como un miserable, pero acumulaba dinero en una caja de madera que guardaba debajo de la cama. Quizá un hombre diviniza-

do ya en vida hubiera debido obsequiar a su público con una muerte distinta a la desaparición lenta y penosa de un anciano aterrorizado y doliente que, como todos, se agarraba a la vida fieramente hasta el último aliento.

Pronto, sin embargo, acudiría al rescate de aquella muerte la obra glorificadora de los mejores intelectuales florentinos, Giorgio Vasari y Vincenzo Borghini, académicos dedicados a forjar la imagen pública del duque de Florencia, Cosimo I de Médici. Nada más conocerse la desaparición del gran artista, fueron ellos los que emprendieron inmediatamente la tarea de transformar su muerte, depurándola de tachas y desgarros, para así alimentar con el viejo maestro la naciente mitología florentina que formaba parte de un proyecto político consciente y ambicioso. La situación de debilidad en la que Cosimo I había heredado el ducado inmediatamente después del asesinato de su sanguinario primo Alejandro le había convencido de que uno de los modos de asegurarlo, y sobre todo de lograr la pacificación con los desterrados republicanos, de cuyas riquezas e inteligencia tenía gran necesidad, era enaltecer la identidad social y cultural de la nación florentina. Dentro de aquella estrategia, Miguel Ángel estaba destinado a cumplir la función más importante, ya que era por antonomasia el símbolo del talento de Florencia y su hijo más amado y conocido en el mundo, mal que les pesara a los banqueros y a los aspirantes a príncipes que habían intentado unir su nombre al de la ciudad.

En vida, el viejo artista, republicano obstinado, no había querido sumarse al proyecto. Nunca deseó regresar a Florencia como le pedía el duque, y ni siquiera con sus obras se había mostrado generoso con la ciudad. Contra

toda expectativa razonable, deseó verla libre de los Médicis al menos hasta 1547, año de la muerte de Francisco I de Francia. Luego se resignó a comportarse con un respeto decoroso, lo suficiente para no crear conflictos a sus herederos o a los bienes que acumulaba en la ciudad y en el condado. Quizá porque sentía una auténtica veneración por aquel hombre y por su «toscanidad», pero sin duda por complacer al duque, Vasari gastó muchas energías en el plan. Halagaba continuamente al artista y le recordaba las ventajas para su descendencia, conociendo el interés de Miguel Ángel en el asunto. Todo en vano. El artista se refugiaba en la necesidad de acabar San Pedro, empresa que sentía verdaderamente como una promesa hecha a Dios, y no consintió en abandonar Roma ni siquiera cuando la elección de Pablo IV Carafa puso su vida en peligro. Otro testimonio de un odio sin paliativos por el duque y por el Papa fue la destrucción de los dibujos y los cartones que ordenó al ver acercarse el momento de la muerte. Los mandó quemar; hizo una hoguera con unos papeles por los que Cosimo I habría pagado cualquier precio. Incluso al real duque se le escapó una frase insolente a propósito de la decisión: «Aumenta nuestro malestar el que no haya dejado ningún dibujo; no nos ha parecido un acto digno de él que los diera al fuego»².

Pero ahora, muerto el Miguel Ángel viejo y testarudo, ya nadie ponía trabas a las necesidades y los proyectos de los potentes que no habían conseguido plegarlo en vida. El poder tenía las manos libres para manipular los despojos y el mito. Era, en el fondo, la ocasión esperada. El cínico don Vincenzio Borghini intuyó enseguida, nada

más enterarse de la agonía, que la muerte del artista iba a representar una ocasión excelente de mejorar lo que hoy llamaríamos la «imagen» de la sociedad académica florentina y de su patrón Cosimo I. «Considerad esto que os digo; que a veces la malignidad de ciertos envidiosos de la virtud ajena quiere que las cosas den mayor reputación a quien las hace que aquel para quien se hacen. Ahora, como os he dicho, consideradlo, que a mí me bastará mover algunas cosas y vos las terminaréis»³. A Borghini no se le escapaban las ventajas derivadas de un funeral de Estado: Cosimo, monarca ilustrado, premiaba la virtud, la fecundaba con su generosidad y reconocía el valor de sus hijos. ¿Cómo acusar de tiranía a un hombre semejante? ¿Cómo dudar de los cimientos virtuosos de aquel Estado toscano que se identificaba con los Médicis? De nada valían las armas de los exiliados frente a una propaganda capaz de utilizar uno de los símbolos más venerados del siglo. Para dar mayor eficacia a la actuación, la oración fúnebre se confiaría a Benedetto Varchi, un desterrado republicano de enorme prestigio que había regresado a Florencia hacía ya veinte años por presiones de Cosimo, el cual, con aquel gesto, inició una política encaminada a recuperar a los oponentes republicanos y a reconciliarse con ellos (salvo cuando no los mandaba matar a manos de sus sicarios).

Pero había que obrar pronto y bien. Otros poderes reivindicaban los despojos para su ornamento, el primero de todos el Papado romano, que había utilizado incesantemente la obra de Miguel Ángel durante los treinta años últimos. El sábado por la mañana, apenas conocida la muerte del artista, irrumpió en la casa del Macello dei

Corvi una comisión del gobernador de Roma, seguida luego del gobernador en persona, Alejandro Pallantieri. Como si se tratara de la muerte de un Papa o de un rey, debían inventariar todos los bienes presentes en la vivienda. Pronto se hicieron patentes las auténticas intenciones, pues cuando llegó a Roma el sobrino y legítimo heredero del artista, el amado Leonardo, le obligaron con amenazas y malos modos a contentarse con el dinero que le habían dejado, aquella caja de los diez mil ducados que el anciano custodiaba ingenuamente en casa. Ni rastro de las obras, de varios dibujos y de tres esculturas esbozadas. Aquél era el auténtico tesoro incalculable, pero los guardias habían recibido orden de llevárselo todo.

Leonardo comprendió que el mejor servicio que podía rendir a su señor Cosimo I era conducir a Florencia al menos el cuerpo de su tío. Por fortuna, el invierno era tan crudo que el cadáver se conservó bien. Hurtado al alba de la iglesia de los Santi Apostoli, donde lo habían depositado temporalmente, y cargado en un carro para el transporte de mercancías, llegó a Florencia tres días después. Cosimo, Vasari y Borghini trataron de mantenerlo en secreto para dominar mejor la maquinaria escénica. A fin de cuentas, Miguel Ángel seguía siendo el símbolo más sólido de la fe republicana y no podía decirse que en Florencia la oposición estuviera derrotada. Pero la noticia del arribo del cuerpo se difundió enseguida por toda la ciudad. Primero los artistas, luego el pueblo y ciertamente los republicanos se dirigieron en procesión nocturna a venerarlo como si fuera un santo. Miles de hombres con lágrimas en los ojos desfilaron en silencio, vestidos con las mismas sayas negras y raídas y

los mismos jubones «gastados» que el escrupuloso inventario había descubierto en el armario de Miguel Ángel. Los florentinos devolvían con aquel abrazo espontáneo, jamás tributado a ningún otro, el ilimitado amor que el artista sintió por la ciudad durante toda su vida, por el que pagó con el exilio.

Llegó después el momento de los funerales de Estado en San Lorenzo, la iglesia familiar de los Médicis, que por fin se adueñaban de la gloria de Miguel Ángel como se habían adueñado de las estatuas que él no quiso regalarles en vida. En efecto, en la casa de Florencia quedaron los esbozos de los *Prisioneros* y la estatua de la *Victoria* para la tumba de Julio II. Habría sido lógico adornar con aquellas esculturas la tumba del artista, pero Vasari halló enseguida el modo de sustituirlas por la *Piedad* que Miguel Ángel había regalado, después de mutilarla, a Francesco Bandini, de modo que quedaran a disposición del duque Cosimo I. Propusieron el plan a Leonardo, el dócil sobrino, durante los días inmediatos a la muerte del artista y ni siquiera la negativa del hijo de Bandini a ceder la *Piedad* disuadió a Vasari de su propósito. Era más fácil traicionar a Miguel Ángel que defraudar a Cosimo. Así pues, se decidió que no se pondrían en la tumba y se encargó a varios escultores jóvenes de la Academia unas estatuas tan espantosas que aún hoy continúan ofendiendo la memoria del artista. Por fin, el ducado de Cosimo disponía de su modelo de virtud; y el duque, de sus esculturas.

También en Roma hubo muchos que dejaron escapar un suspiro de alivio. Carlo Borromeo dio orden inmediata de censurar con horrendos calzoncillos los desnudos

del *Juicio*; tarea que quedó concluida en 1565. Con Miguel Ángel moría uno de los últimos exponentes de «los Espirituales», un grupo que en años precedentes había formulado una arriesgada hipótesis de conciliación con la Reforma protestante. La fe que Miguel Ángel había «ilustrado» con el mármol y los cinceles en el corazón mismo de la cristiandad rebosaba de la devoción herética que unía al grupo, pero ahora, con su muerte, la Iglesia oficial quedaba libre de comenzar una hábil maniobra de recuperación. Daniele da Volterra recibió el encargo de tapar los desnudos más «obscenos» del *Juicio universal*. El resto, como los frescos de la Capilla Paulina, se podía integrar con sistemas más refinados, situando a su lado pinturas didácticas que orientaran en sentido ortodoxo la lectura de las que habían salido de la mano del artista, impregnadas de una fe que nada tenía que ver con la ortodoxia triunfante en Trento.

El mito de Miguel Ángel no dejaría de crecer y de verse sometido a la manipulación en los años y los siglos posteriores. El hijo de su sobrino Leonardo, Miguel Ángel el Joven (1568-1647), al dar a la imprenta los sonetos del artista, se apresuró a convertir en femeninas las desinencias masculinas, con la intención de alejar de su tío la sombra inquietante de la pasión homosexual que lo había inspirado. Tampoco se abstuvo de manipularlo la mayor fábrica moderna de mitos, y Hollywood, gracias a la irresistible fascinación de Charlton Heston, entregó al consumo masivo un Miguel Ángel enamorado de una mujer a la que nunca conoció.

Lo que ha llegado hasta nosotros es un personaje invisible por culpa del exceso de luz; una luz que ha oculta-

do tanto al hombre como a la obra. No en vano el *Moisés*, su estatua más contemplada, ha necesitado una restauración y un levantamiento analítico para descubrir lo que habría podido captar un ojo menos cegado por los prejuicios y lo que constaba en un importante documento, es decir, que Miguel Ángel lo transformó por completo en una fase muy avanzada de la elaboración y de su propia vida. Pero la apertura de los archivos del Santo Oficio y las indagaciones históricas de Adriano Prosperi y de Massimo Firpo han revelado por fin los escenarios ambiguos en los que trabajó el Miguel Ángel de los últimos tiempos. Las restauraciones, sobre todo, por su excepcionalidad, las que ha dirigido Gianluigi Colalucci en la Capilla Sixtina, permiten acercarse de nuevo a un artífice que empastaba argamasas y colores, que esculpía mármoles y emborronaba hojas de papel con el lápiz, y en cierto modo lo alejan del mito que lo mantenía prisionero. La enorme cantidad de documentos acumulados ya desde mediados del siglo XIX se ha organizado filológicamente gracias a Giovanni Poggi y luego a Paola Barocchi, y ha crecido en tiempos recientes por el trabajo esencial de Rab Hatfield sobre las cuentas corrientes del artista, que permiten una comprobación con frecuencia despiadada de muchas vicisitudes que Miguel Ángel se había cuidado de edulcorar en las versiones que dictó a sus biógrafos. A mediados del siglo pasado, Charles de Tolnay editó el catálogo de las obras, y Michael Hirst ha editado recientemente el de los dibujos, mientras que miles de estudios especializados producen todos los años nuevas y venturosas vivisecciones de las obras y los momentos de su vida.

Este reconocimiento documental inigualable habla por sí solo del interés que despierta Miguel Ángel y de la montaña de testimonios que se acumulan sobre él. Los últimos intentos de organización que se realizaron en el siglo pasado, fundamentales para un acercamiento al artista, han puesto a disposición de cualquiera nuevas interpretaciones basadas en la inmensidad documental, pero han terminado por hacer de la obra de Miguel Ángel algo inaccesible, salvo para especialistas muy versados. Uniendo a la filología documental la filología material, es decir, su modo de esculpir y de pintar, compararemos en este libro los datos de las investigaciones más recientes con las obras, entendidas no sólo como meras imágenes sino también como empresas concretas, financieras y técnicas, en las que el artista se agota físicamente con toda su pasión humana.

Tras las grandes restauraciones de los ciclos pictóricos de la Sixtina y de la tumba de Julio II, disponemos de nuevos datos que podemos emplear por primera vez para interpretar a Miguel Ángel en su totalidad; datos que podrían ayudarnos a neutralizar el mito para aproximarnos al artista divino y al hombre doliente que fue. Sorprenden los resultados. Por un lado, el propio artista se encarga de desmentir el mito, y por otro lado, su arte se hace si cabe más sublime porque muestra sus raíces en las miserias, los conflictos y los padecimientos de una vida ordinaria y esforzada. Una contradicción sólo aparente, que los siglos pasados no podían aceptar, pero que la modernidad conoce bien. Ciertamente que por eso Miguel Ángel continúa ejerciendo en nosotros la fascinación del más moderno de los artistas de todas las épocas.