

| Descarregueu-vos el dossier imprimible a la web de la biblioteca.



amb JOAN MÉNDEZ  
**TALLER DE FILOSOFIA**  
**CONTEMPORÀNIA**

# Rafael Argullol i el pensament transversal

"Me gustaría, de vez en cuando, contemplar la existencia desde el otro lado. Hacerlo siempre desde mi lado es agotador, además de parcial."

Rafael Argullol, *El cazador de instantes* (1996)

**24 de febrer**  
| 18.45 h



Amb el suport de



Generalitat de Catalunya  
Departament  
de Cultura



**BIBLIOTECA**  
MARC DE VILALBA | CARDEDEU



Ajuntament de Cardedeu

# Rafael Argullol i el pensament transversal

## *El cazador de instantes* (1996)

11. Me gustaría, de vez en cuando, contemplar la existencia desde el *otro* lado. Hacerlo siempre desde *mi* lado es agotador, además de parcial. Me gustaría mirarme desde fuera, pensar sobre mí con una mente ajena. Especialmente me gustaría sentirme mediante los sentidos del mundo. Es duro estar condenados a permanecer siempre en nuestra orilla mientras, libre de ataduras, el mar se extiende ante nosotros. (Los sentidos del mundo)

17. Nada hay más perfecto que esa impecable geometría del mediodía, cuando el sol se halla suspendido sobre el centro mismo del horizonte marino. Si ahora detuviéramos el movimiento del mundo, entraríamos en la calma absoluta. Nos olvidaríamos de lo que sabemos. Nos olvidaríamos de la brutal violencia que estalla en el universo para formar eso que llamamos sol. Nos olvidaríamos de la infinita cadena de tempestades y naufragios que ha nutrido eso que llamamos mar. Nos olvidaríamos de los millones de años y de los millones de cadáveres que han sido necesarios para *llegar* a este instante. Tras saber demasiado, olvidaríamos el saber, y entonces, ¿qué importarían los estallidos cósmicos, las tempestades, los naufragios, los incontables años y cadáveres que han hecho falta para alcanzar este momento de perfección? (La perfección)

25. El monólogo suele ser de una sinceridad terminante. No hay interlocutor con quien medirse. El diálogo puede ser de una cómplice sinceridad: en el mejor de los casos es tu palabra junto a la mía; en el peor, tu palabra contra la mía. Pero más allá del diálogo aparece ya el espectador y el testigo. La sinceridad se ha hecho imposible. Más allá del diálogo empieza la *representación*. (El origen de la representación)

35. Se empieza a ser libre cuando se abandona la creencia de que la vida del mundo o nuestra propia vida debe tener un *fin*. La libertad es saber existir sin que un fin determine nuestra existencia. (Sin fin)

60. Hay que desconfiar de aquellos que no han descendido a los infiernos al menos una vez en su vida. No sirven para la amistad, el amor o el arte. Sobre todo, no sirven para el oficio de seres humanos: no han pasado la *prueba* que permite alcanzar el título de hombre. (Catábasis)

146. Los grandes optimistas han considerado que el hombre es el centro del mundo, mientras los grandes pesimistas lo han reducido a ser un grano de arena en una infinita playa deshabitada. Lo prodigioso es que cada uno de nosotros puede experimentar en el transcurso de un día, de una hora incluso, que unos y otros tienen razón. (El prodigio)

183. El demonio existe, pero él no lo sabe. Con Dios ocurre lo contrario: no existe y lo sabe. (Dios y demonio)

193. El filósofo surgió porque la temeridad del héroe se había hecho insoportable; pronto, sin embargo, la filosofía sintió nostalgia de la épica y se propuso hazañas arriesgadas. La entera historia de la filosofía es la historia de una nostalgia. (Historia de una nostalgia)

214. El cobarde por naturaleza no mira a los ojos ni siquiera cuando se mira al espejo. (El cobarde)

225. Un buen signo de vitalidad espiritual es tener una cita con Dios y olvidarse de acudir por estar ocupado en asuntos más importantes. (Vitalidad espiritual)

244. Aunque sepamos que somos actores muy secundarios, meros comparsas sin los cuales la representación apenas se alteraría, no podemos renunciar a la ilusión de desempeñar el papel principal, *proponiéndonos*, al menos para nosotros mismos, como protagonistas absolutos en cuya ausencia aquella representación carecería de sentido. (Protagonistas)

257. Cayó herido mortalmente, como si la bala certera se hubiera incrustado en su pecho. Con la mano tanteó la sangre que debía empapar su camisa: no la sintió. Con los ojos perdidos buscó la mano y la pistola: no estaban. Le habían disparado con palabras. (El disparo)

278. Cuando se formula una gran idea siempre hay que empezar a pensar en las víctimas que producirá. (Previsión)

300. Las ideas y las sensaciones son de la misma naturaleza, aunque se manifiesten de modo tan diverso. Así las ideas no son sino sensaciones destiladas y enfriadas en el alambique de la razón, mientras que las sensaciones no son sino ideas que arden antes de poder ser atrapadas por el pensamiento. (Doble máscara)

318. El único Dios posible empieza donde acaban nuestras ideas acerca de Dios. (Teología)

320. Detesto las viejas fotos de familia porque aparentan un mundo mejor, más puro, más ingenuo. Hacen que me sienta expulsado de un paraíso que nunca existió. (Fotos de familia)

346. Oriente no es *oriente*, sino una promesa de conocimiento más sutil, refinado, más ligero, de un conocimiento que sobrevuela la pesada atmósfera de las certezas demasiado evidentes para mostrarnos, allá en la lejanía, la región más ignorada y más

deseada de nuestro espíritu. Por eso no hace falta desplazarse para viajar a ese oriente: hace falta *vaciarse*. (Oriente)

351. La rebeldía contra uno mismo tiene como objetivo poner cerco a esta fortaleza belicosa a la que llamamos *yo*. Pero no debemos dejar que la derribe nadie que no seamos nosotros mismos, pues, si así fuera, perderíamos toda opción con respecto a la vida. Sólo yo tengo derecho a saquear mi *yo* para reconstruir, después, una ciudad más libre. (El saqueo del yo)

353. No podemos engañarnos: la vida que deberíamos estar viviendo es justamente la que estamos viviendo. (Confirmación)

356. De vez en cuando necesito atrincherarme en un refugio que me defienda de los demás y particularmente de aquel que los otros me han acostumbrado a creer que era yo. Y allí, en secreto, me degrado: soy araña encaramándose en su tela, soy un pobre musgo en el lado oculto de la roca, soy la piedra que el mar hacer rodar sobre la orilla. Y al final de mi degradación soy libre, porque ni siquiera soy. (Degradación)

**Rafael Argullol, *Maldita perfección*. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza.** Editorial Acantilado. 2013.

### **Autorretrato: “Refléjate a ti mismo”.**

“En muchos casos la literatura autobiográfica de los artistas se pone por encima de su pintura autobiográfica. Por poner un ejemplo, creemos saber más de Vincent van Gogh por las cartas a su hermano Theo que por la excepcional serie de autorretratos que pintó en sus últimos años.”

“La literatura proporciona un autorretrato en movimiento mientras que la pintura nos ofrece autorretratos detenidos.”

“Como la literatura, la pintura nos pone en evidencia un juego de sinceridades y enmascaramientos. (...) El pintor, al igual que el escritor, se refleja recurriendo a su verdad y, subsiguientemente, también al mito que lleva adherido esta verdad.”

“Apenas es posible encontrar mayores muestras de autoafirmación en una obra pictórica que las que nos ofrece Albert Durero en los autorretratos de 1498 y 1500. El primero preanuncia el segundo. En 1498 Durero se pinta a sí mismo como exponente de una extraordinaria dignidad mundana. Con el torso ligeramente inclinado, su mirada hacia el espectador denota una calculada mezcla de serenidad y seguridad. Sus ropajes nobles están en concordancia con la nobleza del gesto. Al fondo un retazo de paisaje no hace sino confirmar la centralidad y el protagonismo del hombre, sobre todo del artista. El cuadro de 1500 es todavía más rotundo. En él Durero nos mira de frente y en sus ojos se expresa, explícitamente, la pertenencia a un estado superior del espíritu. Probablemente no hay en la historia de la pintura ninguna obra que quiera indicar un mayor grado de autodivinización: porque, en efecto, en este autorretrato Durero se halla revestido de la mayestática grandeza de Cristo; no, como es obvio, del Cristo sufriente –en el que se refugiarían, como veremos, otros pintores, sino del Cristo triunfante, vencedor de la gran prueba y salvador de la humanidad. En la pintura de 1500 ya no hay únicamente dignidad humana: se trata, con increíble altivez, de dignidad divina.

En realidad Durero fuerza hasta el extremo el talante del nuevo artista renacentista que en su curso por afirmar la propia identidad creativa pasa de la reivindicación social a la metafísica. De la *dignitas* del artista al artista como *alter deus*, engendrador de mundos a imagen y semejanza del Dios genético. Desde Masaccio ésta es una actitud que se radicaliza progresivamente. (...) A Miguel Ángel y a Rafael sus mismos contemporáneos les llaman “divinos”. En 1500 Durero se pinta como tal.

Sin llegar al atrevimiento de Durero los cuadros que recogen la majestad del pintor son frecuentes en el arte europeo hasta la gran crisis de identidad provocada por el Romanticismo.”

“En general después de Goya, como en tantos otros aspectos, la pintura europea rompe con su voluntad de dignitas y los artistas renuncian a su autorrepresentación mayestática.

Sin embargo, entre ambos momentos, entre el Renacimiento y el Romanticismo, los ejemplos de autoafirmación del artista son innumerables.”

“Los autorretratos de Velázquez, Rubens y Poussin son de una notable gravedad pero están situados en un momento claramente distinto a los de Durero. No hay en ellos ansias de divinización ni tampoco, como en los retratos de los *quattrocentistas*, un reclamo de individualidad. Corresponden a un estado más avanzado de la confianza del pintor en sus poderes. El artista del Renacimiento luchaba contra la servidumbre anterior y era todavía, en gran medida, un hombre que debía exaltar la libertad y autonomía de su arte. (...) En los tres casos el retrato quiere reflejar una dignidad social y por eso se autorretratan para la sociedad. Esta actitud continuará hasta el clasicismo ilustrado, es decir, hasta que el pintor se desnuda de su ropaje público para introducirnos en la intimidad desordenada del taller.

Pero el pintor no sólo se refleja abiertamente, presentándose en solitario. (...) La historia de la pintura es tan abundante en autorretratos directos como indirectos. Estos últimos nos introducen en una sinuosa complejidad psicológica. El artista quiere reflejarse y ocultarse al mismo tiempo, quiere representarse entre otros o a través de otros, quiere conocerse y desconocerse simultáneamente. Aparece el desdoblamiento, y junto con el tema del doble, aparece la transferencia, y vinculado a ella el problema de la empatía. En el Renacimiento se utilizó con cierta asiduidad el autorretrato indirecto.”

“No obstante, en el mismo Renacimiento la muestra más fascinante de camuflaje y, a su vez, de juego de transferencias y desdoblamientos es *La escuela de Atenas* pintada por Rafael entre 1508 y 1511. (...) Platón visto a través del rostro de Leonardo, Heráclito encarnado por Miguel Ángel y sentado en la primera grada adoptando la posición atribuida a la melancolía. Rafael está verdaderamente camuflado. Situado también en el extremo derecho de la escena, como Botticelli en la *Adoración*, pero a diferencia de éste casi imperceptible, oculto tras Sodoma.”

“En 1605, en el cuadro denominado *David sosteniendo la cabeza de Goliath*, Caravaggio se autorretrata como si fuera el decapitado Goliath.”

“Pero, el más sobrecogedor exponente del martirio del artista en toda la pintura occidental lo hallamos en esa escena única, irrepetible, en la que el viejo Miguel Ángel se pinta sobre el pellejo desollado de san Bartolomé. (...) En Miguel Ángel el sacrificio no procede del exterior sino que, más bien, es el autosacrificio completo, radical, del artista que a pesar de su inigualable trayectoria concluye su vida convencido del fracaso del arte ante el enigmático muro que separa al hombre de Dios. Los últimos poemas de Miguel Ángel lo expresan nítidamente, pero su rostro sobre la pelleja de san Bartolomé es todavía más rotundo que cualquiera de esos poemas.

En buena medida los autorretratos reflejan, con gran variedad de matices, la afirmación y el sacrificio de los artistas ante el mundo. Sin embargo, muchos de ellos reflejan asimismo la relación, más o menos interiorizada, del pintor con su pintura y, a veces, globalmente con *la* pintura.”

“Parte de la seducción que suscita *Las Meninas* estriba en este hecho: el corte temporal, la detención de un instante en el transcurrir de un proceso, da lugar a una instantánea espacial. El juego de espejos llega a su máxima tensión: ¿quién mira a quién y desde dónde se mira? Velázquez no sólo se autorretrata sino que, por decirlo así, hace que el acto pictórico se autorretrate. La pintura es un momento privilegiado en el tiempo, y *Las Meninas* es el cuadro en que ese momento ha quedado reflejado elevándose la esencia de la pintura a tema pictórico.”

“Mucho más habitual en la pintura moderna es la escena del “héroe en acción”, del pintor, en solitario, enfrentándose al lienzo acompañado únicamente del pincel y la paleta.”

“En el de Goya observamos el lienzo, la paleta y el pincel; en el de Cezanne ha desaparecido el pincel; en el de Picasso sólo queda la paleta.

Un caso excepcional de autorretrato como análisis pictórico es el Autorretrato de Johannes Gump de 1646. Es un auténtico “autorretrato del autorretrato”, es decir, un análisis, ya no de la creación pictórica en general sino del proceso de



autorrepresentación. El pintor, de espaldas al espectador, tiene a su derecha la tela sobre la que está pintando su rostro y a su izquierda el espejo que le sirve para reflejarse como propio modelo. La utilización del espejo es, al menos hasta la invención de la fotografía, el método habitual para la realización de los autorretratos. Gump, en su cuadro, tiene el propósito de plasmar la técnica del autorretrato. Pero la sutileza de su obra estriba en el momento elegido para expresarse: el artista no está mirando al espejo, como cabría suponer, sino que por el ángulo de su cara espejada podemos deducir que está mirando hacia su retrato pintado en la tela. El efecto sorpresa viene provocado por la inversión de las funciones: el espejo simula ser la tela mientras que la tela hace de espejo. La paradoja del desdoblamiento que implica todo autorretrato se hace, en el de Gump, absoluta.”

“La iconografía del Barroco relaciona exhaustivamente la caducidad de la vida y la vanidad de las cosas mundanas. Los ejemplos son incontables. La pintura moderna continúa esta tradición, aunque con una tendencia a desacralizarla por completo. El escenario se hace más simple, el jaque de la muerte más directo sin las mediaciones religiosas.”

“Van Gogh, a lo largo de su trayectoria artística, pasa de los paisajes a las figuras, hasta convertir su rostro en el motivo prioritario. (...) En este caso apenas quedan distancias entre conocerse y reflejarse. Van Gogh, el “loco” Van Gogh, parece intuirlo perfectamente cuando escribe a su hermano: “Se dice, y yo desde luego lo comparto, que es difícil conocerse a uno mismo, pero tan difícil como eso es pintarse a sí mismo”. Conocerse y reflejarse son dos caras de la misma aventura. O, al menos, de la misma ilusión.”

## **La antorcha de la vida**

“En Lucrecio el filósofo va indisolublemente unido al poeta. (...) El poeta lucha, por así decirlo, con el filósofo dando vitalidad a la confrontación entre sentimiento y pensamiento. No hay duda de que si hay un escrito en la cultura occidental que pueda

ser calificado de "poema filosófico" éste es *De rerum natura*; pero tampoco podemos dudar de que Lucrecio se consideraba a sí mismo, por encima de todo, poeta."

"Antes que nada Lucrecio es el poeta de la naturaleza."

"La naturaleza de Lucrecio, pese al ánimo desmitificador de éste, es todavía, y en todo su esplendor, la naturaleza de los Antiguos. Es todavía la *physis*. (...) No es una envoltura ni tampoco un conjunto de fenómenos más o menos captables por el hombre, sino auténtica *madre*, matriz y materia del mundo. (...) Origen y fin de todas las cosas.

Y es desde la seguridad de este escenario esencial que puede emanar un universo que absorbe todas las singularidades para constituirse en un *cosmos*, es decir, en un orden. El poeta Lucrecio aprovecha genialmente las posibilidades metafóricas de esta visión del mundo. Sus átomos, su vacío, sus elementos, su búsqueda de la "verdad", en definitiva, se aleja de la frialdad doctrinaria para transfigurarse en construcción poética. Por eso *De rerum natura* no puede ser contemplada nunca como la suma de las teorías de Demócrito y Epicuro, sino como una obra completamente autónoma en la que el pensamiento está de continuo vigorizado por la poesía."

"De atender a sus palabras el poeta se propone, como objetivo fundamental, evitar el temor a la muerte. (...) El ostracismo de los dioses, la denuncia de los terrores de ultratumba, la domesticación del destino e, incluso, las sucesivas posiciones acerca del placer y el dolor, parecen estar en función de este único fin. Y de hecho hay versos en que Lucrecio lo logra plenamente."

"Pero en general *De rerum natura* no transmite, al menos a los lectores actuales –y, posiblemente, tampoco a los anteriores–, la serenidad que, por ejemplo, transmiten los fragmentos de Epicuro. La seducción de la muerte es demasiado palpable para que el poeta consiga alejar su horror. La muerte actúa siempre como una sombra que envuelve la exaltación de la vida, y en esta circunstancia tendría lógica que el poema empiece invocando a la diosa del Amor y acabe con el protagonismo absoluto de los dioses de la Muerte.

Es difícil encontrar un himno a la belleza y a la vida como el que encabeza la obra, pero también es difícil hallar una descripción tan sombría como la que, rememorando la peste de Atenas, la cierra. Si se dice del primero que inspiró la Primavera de Botticelli, la segunda nos transporta inevitablemente a los triunfos de la muerte medievales.

*De rerum natura* está marcada por la tensión entre Venus y Marte, entre los procesos de creación y de destrucción. (...) Lo peculiar de Lucrecio es su preocupación por fijar un equilibrio compensatorio entre lo que nace y lo que muere, entre lo que se crea y lo que se destruye: "Unas gentes crecen, otras disminuyen, y en un breve espacio se suceden las generaciones de vivientes y se pasan, como corredores,, la antorcha de la vida" (Libro 2, 75-80).

Este equilibrio quiere, en principio, ser una invitación a la serenidad. (...) Sin embargo, el propio Lucrecio no parece imbuido de la *ataraxia* que predica y su acusación a los hombres por obstinarse contra la muerte revierte, a juzgar por el talante de muchos de sus versos, sobre él mismo. Esta "indignación por haber sido creado mortal" (Libro 3, 885) no afecta sólo a la humanidad en general sino asimismo, y muy particularmente, al poeta que trata de combatirla."

"En multitud de ocasiones Lucrecio asegura que los dioses no tienen intervención alguna en el origen y en el devenir del mundo. (...) Lejos de confirmar, mediante el exilio de los dioses, la liberación de los hombres, son éstos los que aparecen como exilados, huérfanos de cualquier fuerza que amortigüe su debilidad. (Parece ser que Lucrecio se suicidó a los 44 años de edad.)

"Lucrecio apenas consigue disimular la angustia que le produce la fugacidad de la vida, a pesar de que su erradicación sea la condición necesaria para acceder a la sabiduría. (...) El tiempo es el gran adversario al que Lucrecio no logra hacer frente. (...) Eliminada la intervención coactiva de los dioses, desenmascaradas las leyendas ultramundanas, despreciado el prestigio del destino, surge permanentemente el acecho imbatible del tiempo. Lucrecio va cortando las cabezas de la Hidra, pero una de ellas, imposible de abatir,, le va inoculando su veneno."

“Sin el ropaje de los dioses, de los mitos, sin la autoengañadora ilusión de las creencias *sagradas* el hombre se convierte en un juguete exclusivo del tiempo, y el tiempo en la máscara invisible de la muerte. En este sentido Lucrecio entraña la culminación intelectual de la Antigüedad en la medida en que ningún escritor antiguo se había atrevido a tanto.”

“En muchos tramos de su libro Lucrecio demuestra ser un refinado catador de las pasiones, a las que si bien fustiga como trampas para el sabio no deja de prestarles la minuciosa atención de quien las conoce íntimamente. El placer y el dolor, la dicha y la insatisfacción no son para él categorías abstractas que sirven para apoyar una doctrina sino que se encarnan en experiencias concretas. (...) Mientras intenta alertar contra los riesgos de la sensualidad, Lucrecio escribe algunos de los versos más hermosos de la poesía amorosa antigua.”

“Hay varios Lucrecios en *De rerum natura*. El más difundido ha sido el filósofo disfrazado de poeta que propagó las teorías de su venerado Epicuro. No obstante, el menos conocido, el poeta disfrazado de filósofo, es el que continúa nutriendo, más allá de los siglos, el carácter perdurable de sus reflexiones sobre la existencia. Hay un Lucrecio que quiere alejar el terror del corazón de los hombres predicando la impassibilidad del sabio; y hay otro Lucrecio que, lejos de esta impassibilidad, insinúa las mismas debilidades que dice combatir. Pero es, precisamente, en esta contradicción insuperable donde radica la magnitud de su obra.”

“No importa si juzgamos que Lucrecio fracasó en su proyecto, porque sabemos que estos proyectos están, siempre, destinados al fracaso. Lo que importa es la grandeza del intento. ¿Cómo no conmovernos todavía hoy por la osadía de quien se propuso vencer al más invencible de los monstruos? El miedo.”

## **Meditación en torno a un cuerpo yacente**

“El yacimiento de Cristo es un tema menos frecuente; quizá porque es considerado un momento de íntima transición entre el sacrificio y la gloria. Pero posiblemente es el momento más *humano* de Cristo. No hay otro en el que esté tan desprotegido.”

“Incluso para el teólogo más avezado resulta difícil saber dónde reside la divinidad de este organismo inerte. El creyente puede aceptar la realidad de un Dios autosacrificado que luego revive. Pero el auténtico misterio está en el tramo intermedio. Ahí reside la más honda grandeza de la historia. Hay un momento crucial en el que Cristo ha abandonado su naturaleza divina y aún no la ha vuelto a recuperar. Es un cadáver en la fría mesa de disección. (...) Es sólo un hombre, y acaso sea éste el instante en el que se pronuncia *Ecce homo*.

Creo que Mantegna es el primero en adivinar la condición única, mágica, de este instante de la Pasión. (...) Mantegna intuye genialmente que tan sólo la profundidad espacial puede aproximarle a un misterio que concierne a la eternidad y, por tanto, al tiempo.

La gran revolución del Renacimiento es la *profundidad*. El medieval había sido un mundo centrípeto, obsesionado por el centro y por el sistema. La Tierra tenía su centro en Jerusalén, el Universo tenía su centro en la Tierra.”

“Un mundo de este tipo exige también un cuerpo cerrado. El médico medieval actúa *ex cathedra*. Se contenta con la fortaleza de la teoría, de la contemplación, sin lanzarse a abrir el cuerpo.”

“El Renacimiento es centrífugo y estalla en grandes líneas de fuga que exigirán siempre una apuesta por la profundidad, por la exploración y, en la medida de lo posible, por la colonización. Pienso en cinco, cuando menos, cargas de profundidad: la que abre la “tierra conocida”, con los viajes de descubrimiento; la que abre el Universo, con el fin del geocentrismo; la que abre el cuerpo, con la unificación de las figuras del médico y el cirujano; la que el espacio plano de la representación con el cuadro-ventana y la perspectiva; y, finalmente, la que abre el Yo, con el asentamiento del individuo y el nacimiento de la psicología. (...) El hombre penetra en el universo porque penetra en el cuerpo. Y viceversa.”

“La exploración del cuerpo humano afecta por igual a la exploración física y a la naturaleza espiritual.”

“Mantegna nos regala a un hombre que duerme, pero no plácidamente sino tenso y descontento. No hay muestras de la serenidad que debería haber en la cara del Redentor, una vez culminado su sacrificio. De nuevo, la suya es una hermosura enormemente difícil. Como la que se ve en las salas de disección.”

“En el acto fundador de la consciencia debió de haber un ser humano ante un cadáver querido: allí nació la compasión y la rebeldía. El alma no es sino el instinto que se reconoce como conciencia.”

“Como ha comprendido perfectamente el arte, la grandeza de Cristo está en su pasión: en la Crucifixión, en el Descendimiento, en la Piedad, en el dolor y amor de las santas mujeres. En el silencio.

Entre dos ruidos, el de su revelación y el de su resurrección, el silencio del Cristo yacente es su mejor pronunciamiento.”

## **Cuerpo y creación en Miguel Ángel**

“Inevitablemente una concepción del arte como la que tiene Miguel Ángel conlleva una visión de la creación como lucha sin cuartel. Lucha espiritual, pero también lucha física. Fuerza para abrir la materia y violencia para llegar a la forma. En ese combate por alcanzar la belleza perfecta, en esa insaciabilidad jalonada por las más sublimes creaciones y las más terribles desesperaciones reconocemos la tragedia de Miguel Ángel. Para ella sus contemporáneos encontraron una hermosa palabra: *terribilità*.”