

ARTE Y FE EN EL *JUICIO UNIVERSAL* DE MIGUEL ÁNGEL

MARÍA ÁNGELES VITORIA

Pontificia Università della Santa Croce, Roma

RESUMEN: El *Juicio universal* de Miguel Ángel que decora la pared principal de la Capilla Sixtina es uno de los mayores monumentos del arte cristiano. En él, el artista toscano explica pictóricamente el destino final del hombre, descifrando –en continuidad con las pinturas de la Bóveda– quienes somos y a qué inmensa felicidad estamos llamados. Se ha escrito mucho sobre los aspectos técnico-artísticos de esta obra y sobre las censuras que recibió de la Congregación del Concilio de Trento. Se han explorado menos, en cambio, otras dimensiones que enlazan con el inicio de su peregrinar hacia una profunda conversión. En este estudio considero brevemente tres aspectos: el profundo sentido de admiración ante el misterio que Miguel Ángel quiso transmitir a quienes contemplasen el fresco; el significado de la desnudez de las figuras; y la bellísima respuesta pictórica, en total armonía con la fe de la Iglesia, que el artista toscano dio a algunas de las problemáticas discutidas en el Concilio Trento (la culpa y el perdón, la gracia y la libertad, la fe y las obras, la realidad del Purgatorio).

PALABRAS CLAVE: *Juicio universal* de Miguel Ángel, tradición y novedad iconográfica, libertad para la representación pictórica, presencia del sentido de Misterio, significado de los desnudos, censuras, Contrarreforma fe y obras, Purgatorio.

ABSTRACT: Michelangelo's *Last Judgment*, which decorates the main wall of the Sistine Chapel, is one of the greatest monuments of Christian art. In it, the Tuscan artist pictorially explains the final destiny of man, deciphering – in continuity with the paintings of the Vault – who we are and to what immense happiness we are called. Much has been written about the technical-artistic aspects of this work and about the censures it received from the Congregation of the Council of Trent. Less has been explored, on the other hand, about other dimensions that are linked to the beginning of his pilgrimage towards a profound conversion. In this study I will briefly consider three aspects: the profound sense of wonder at the mystery that Michelangelo wanted to convey to those who contemplated the fresco; the meaning of the nudity of the figures; and the beautiful pictorial response, in total harmony with the faith of the Church, that the Tuscan artist gave to some of the issues discussed at the Council of Trent (guilt and forgiveness, grace and freedom, faith and works, the reality of Purgatory).

KEYWORDS: Michelangelo's *Last Judgment*, tradition and iconographic novelty, freedom for pictorial representation, presence of the sense of Mystery, meaning of the nudes, censorship. Counter-reformation, faith and works, Purgatory.

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *Génesis y dinámica de la composición*. III. *Significado y mensaje del fresco del Juicio universal*. 1. Sentido de admiración ante el Misterio que esta pintura de Miguel Ángel comunica. 2. Significado de los desnudos en la pared del *Juicio*. 3. El *Juicio Sixtino*, reflejo de algunas problemáticas tratadas en el Concilio de Trento.

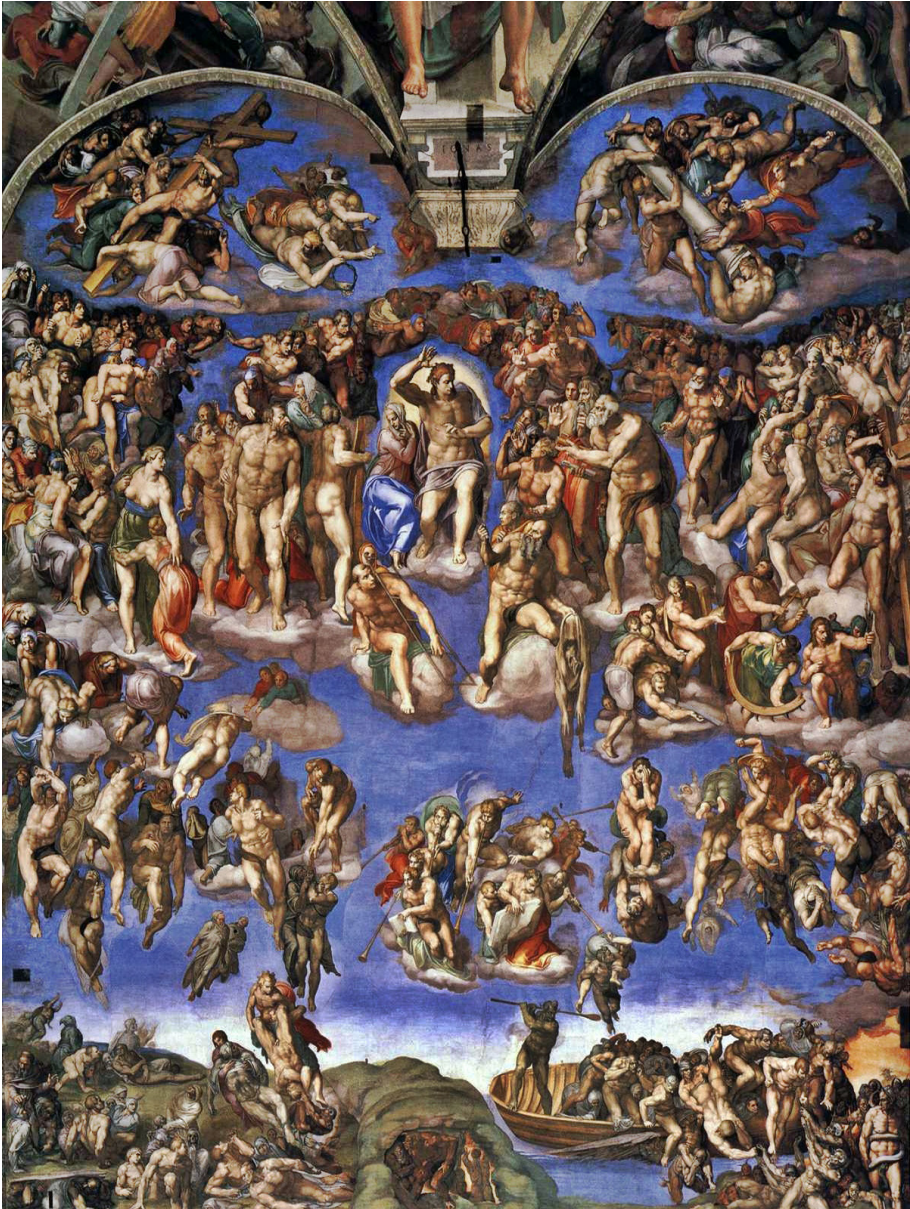


Fig. 1: Miguel Ángel, *Juicio universal*, Capilla Sixtina, 1536-1541

I. INTRODUCCIÓN

El fresco del *Juicio universal* del Buonarroti que reviste la pared principal de la Sixtina es parte del conjunto decorativo de esta Capilla. Muchos consideran esta obra el mayor monumento pictórico del arte cristiano, y la más alta expresión de las posibilidades que tiene la pintura de hablar al corazón y a la inteligencia del hombre.

Su arte fue conocido, imitado y admirado enseguida, en Italia y en otros países. Los frescos de Miguel Ángel se constituyeron en punto de referencia para los artistas de su época que, estudiando el *Juicio* deseaban aprender los secretos de la anatomía y de las proporciones, y también conceptos religiosos, hasta el punto que esta pintura llegó a definirse «Academia del Diseño» y «Escuela del Mundo». ¹ Vasari se refiere a este espacio como la «gran pintura mandada por Dios a los hombres que están en la tierra». ²

Que este fresco se consideraba una obra maestra excepcional lo testimonia el hecho que Pablo III crease en 1543 un oficio específico, el *mundator picturae*, para quitar periódicamente el polvo de la pared del *Juicio*, función que fue confiada a Francesco Amadori, llamado l'Urbino. No tengo noticia que se haya tomado una medida semejante para ninguna otra obra de arte.

Transcurridos algo más de 450 años desde su terminación, san Juan Pablo II presentó la Capilla Sixtina como lugar privilegiado de encuentro con la belleza de Dios. Consideró también este espacio artístico un *Libro de teología*, donde la fe nos habla desde todos los ángulos y suscita en quienes la contemplan el deseo vivo de profesarla. ³

Precedentemente, san Pablo VI, con ocasión del quinto centenario del nacimiento de Miguel Ángel, recordó como la potencia expresiva de las formas que revisten la Bóveda y la pared del *Juicio* mueven a la meditación y a la reflexión de las verdades representadas en ellas, con

¹ R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Sansoni, Firenze 1990, 65-66.

² G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton & Compton, Roma 2002⁵, 1232.

³ Cfr. JUAN PABLO II, *Homilía pronunciada con ocasión de la inauguración de la restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina*, 8-IV-1994, n. 2 (https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_re-stauri-sistina.html).

mayor fuerza que las palabras y conceptos humanos. Y calificó estos frescos casi como un libro abierto para doctos e incultos, para cristianos y no creyentes. Una obra, en definitiva, que suscita emoción y mueve a vivir las certezas del Evangelio.⁴ En un tiempo más cercano a nosotros, Benedicto XVI indicó una perspectiva que consiente apreciarla en todas sus dimensiones: «contemplada en oración es todavía más bella, más auténtica, y se revela en toda su riqueza».⁵

En un libro-entrevista, el entonces cardenal Ratzinger, afirmaba que la verdadera apología del cristianismo podía reducirse a dos argumentos: el testimonio de los santos y el arte nacido en el seno de la Iglesia.⁶ Diría que son palabras que se pueden aplicar a los frescos miguelangelescos de la Capilla Sixtina de manera paradigmática.

Antes de centrarnos en el fresco del *Juicio universal* –quizá el más famoso de la Capilla Sixtina– conviene dirigir la mirada al conjunto de las pinturas pues, aunque realizadas en diferentes tiempos y por diversos artistas, constituyen una unidad que nos interpela como tal. El flujo diario de una multitud de jóvenes y ancianos, creyentes y agnósticos, personas cultas e ignorantes, de todas las razas y de toda procedencia geográfica que se dirigen a la Capilla Sixtina, habla del gran impacto comunicativo de estas pinturas. Estas imágenes producen una intensa emoción espiritual, también en quien no cree, porque hablan al corazón humano que encuentra aquí reflejados y explicados, de algún modo, sus anhelos más profundos.

⁴ PABLO VI, *Homilía en el quinto centenario del nacimiento de Miguel Ángel*, 29-II-1976 (https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/homilies/1976/documents/hf_p-vi_hom_19760229.html). El texto está disponible sólo en italiano.

⁵ BENEDICTO XVI, *Discurso en la celebración de las primeras vísperas con ocasión del 500º aniversario de la inauguración de la Bóveda de la Capilla Sixtina*, 31-VIII-2012 (https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2012/october/documents/hf_ben-xvi_spe_20121031_cappella-sistina.html). Recientemente, el Papa Francisco, dirigiéndose a un grupo de artistas reunidos en la Capilla Sixtina –sin hacer una referencia explícita a Miguel Ángel–, quiso reiterar como el arte, a través de la belleza –signo de la bondad y de la verdad de las cosas– atrae, nos hace sentir que la vida está orientada a la plenitud, despertando en nosotros la nostalgia de Dios (cfr. FRANCISCO, *Discurso a los artistas participantes en el Encuentro promovido con ocasión del 50º aniversario de la inauguración de la colección de Arte religioso Moderno de los Museos Vaticanos*, 23-VI-2023; <https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2023/june/documents/20230623-artisti.html>).

⁶ Cfr. J. RATZINGER, V. MESSORI, *Rapporto sulla fede*, Mondadori, Milano 1985.

La Capilla Sixtina custodia algo que merece respeto y diría también, veneración. Las precauciones que se han adoptado para este lugar, hablan por sí mismas. Ya en sus inmediaciones, a través de altoparlantes, se pide silencio, y se invita a no tomar fotografías. Son medidas mínimas de precaución para custodiar lo que se conserva en este recinto.

En su origen encontramos al Papa Sixto IV (1471-1484) quien decidió la reconstrucción y embellecimiento de la llamada *Cappella Magna*. Confió el encargo a dos arquitectos, Giovannino de' Dolci y Baccio Pontelli, y en 1481 reunió a algunos de los más famosos pintores de la época para decorar las paredes laterales de la que se llamó Capilla Sixtina en honor de su promotor (Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Luca Signorelli e Pietro Perugino). Éste último fue el coordinador del trabajo. Los teólogos de la Casa Pontificia decidieron los temas que debían representarse: la historia de la salvación en el periodo de la ley de Moisés, en el ciclo pictórico de la pared sur; la historia de la salvación bajo la ley de la gracia, es decir, después de la Encarnación del Verbo, en el de la pared norte. Para el retablo del altar, Perugino pintó la Asunción de Nuestra Señora. La Capilla Sixtina se inauguró el 15 de agosto de 1483.

Veinticinco años después, en 1508, Julio II llamó a Miguel Ángel para que decorase la Bóveda. Considerando que en las paredes laterales estaba representada la historia de la salvación bajo la ley de Moisés (*sub lege*) y bajo la ley de Cristo (*sub gratia*), el artista toscano eligió pintar el periodo *ante legem*, es decir, los orígenes: la creación del universo y del hombre y las historias de Noé con el episodio del Diluvio, que marcaron un nuevo inicio de la humanidad. La Capilla Sixtina quedaba así como expresión pictórica del proyecto de creación-salvación concebido por Dios Uno y Trino. Un plan que se extiende desde el *fiat* (hágase) de la creación, hasta el *fiat* de María que hizo posible la Encarnación. Miguel Ángel realizó este trabajo entre 1508 y 1512.

Unos 20 años después, Clemente VII dio al Buonarroti el encargo de pintar el *Juicio universal* en la pared principal de la Sixtina. De este modo, correspondió a Miguel Ángel explicar pictóricamente el origen del hombre y su destino final, descifrando quienes somos y a qué inmensa felicidad estamos llamados.

II. GÉNESIS Y DINÁMICA DE LA COMPOSICIÓN

La gestación de esta obra comenzó en Florencia el 22 de septiembre de 1533, cuando Clemente VII (1523-1534), sobrino de Lorenzo el Magnífico, se encontró con Miguel Ángel. Según el Vasari, el Papa propuso al artista pintar en la pared del altar el *Juicio universal* y, en la pared de enfrente, el episodio de la caída y expulsión de Lucifer y de los ángeles rebeldes.⁷

Al morir Clemente VII, el nuevo Pontífice, Pablo III Farnese, elegido el 13 de octubre de 1534, le confirmó el encargo del *Juicio*, y para vincular definitivamente al artista, lo nombró arquitecto, escultor y pintor sumo de los Palacios Apostólicos, concediéndole una pensión vitalicia bastante consistente.

Miguel Ángel había gozado de total libertad para elegir el tema de la Bóveda y para las decisiones sucesivas, pues se confiaba plenamente en su categoría como artista y en la solidez de sus convicciones religiosas. Para la pintura del *Juicio*, aunque se le asignó el tema que debía representar, se le dejó también en total libertad sobre el modo de realizarlo. Esta circunstancia tiene gran importancia en la historia de las relaciones entre el artista y el comitente, pues no era la praxis usual, y señala además un progreso importante en el respeto de la libertad del artista y en el elevar las artes plásticas al nivel de las profesiones liberales.⁸

Damos ahora la palabra al fresco del *Juicio universal* y a su autor, dejando que sea el estatuto mismo de esta obra de arte quien nos transmita su mensaje acerca del destino final de la historia humana. La restauración que se concluyó en 1994, considerada uno de los eventos culturales más significativos del siglo pasado, permitió restituir con la máxima fidelidad el esplendor original de los frescos miguelangelescos. Han podido conocerse así detalles insospechados sobre diversas técnicas y recursos utilizados por Miguel Ángel al servicio de la expresión del mensaje que deseaba transmitir.⁹

⁷ VASARI, *Le vite*, 1228.

⁸ R. SALVINI, "Painting" in *The Complete Work of Michelangelo*, Barnes & Noble, New York 1996, 200.

⁹ Remito al interesante estudio-testimonio de G. COLALUCCI, *Io e Michelangelo. Fatti, persone, sorprese e scoperte del cantiere di restauro della Sistina*, Edizioni Musei Vaticani - 24 ore Cultura, Città del Vaticano - Milano, 2015.

Muchos estudiosos afirman que el fresco del *Juicio* fue resultado de la improvisación de un genio: Miguel Ángel habría proyectado la escena sin reglas, y sin un esquema compositivo preciso, revolucionando el modo de representar tradicionalmente este tema.¹⁰ El análisis de la obra lleva, sin embargo, a concluir que el artista había considerado atentamente el esquema compositivo, que modificó en diversas ocasiones como muestran los bocetos que se custodian en el *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* en la *Galleria Uffizi* de Florencia y en el Museo Bonnat de Bayona.¹¹

La escena representa en toda su dramaticidad el momento de la resurrección final, en el que se hará evidente el destino definitivo de cada hombre. Contrariamente a toda tradición pictórica, no plasma sólo el instante sucesivo al veredicto, sino también el que precede a su anuncio. Jesucristo se nos muestra en el momento de anunciar la sentencia. Por eso no comparece sentado en el trono (como era habitual en las representaciones del Juicio Final), sino levantándose, casi ya en pie, como hacen los jueces en los tribunales humanos al dictar la sentencia. Esto explica también que algunos rostros estén exultantes por la alegría de permanecer con Dios y con los demás hombres para siempre, mientras que otros muestran ansia, preocupación, incertidumbre y temor, porque todavía no conocen la sentencia.



Fig. 2: Miguel Ángel, *Cristo Juez y María*, Capilla Sixtina, 1536-1541

¹⁰ Cfr. E. CAMESASCA (ed.), *L'opera completa di Michelangelo pittore*, Rizzoli, Milano 1966, 12-14.

¹¹ Para un comentario sobre los diseños preparatorios del *Juicio*, remito a M. HIRST, *Michelangelo, i disegni*, Einaudi, Torino 1993, 70-72. Cfr. M. BUSSAGLI, *Alle radici del Giudizio Universale di Michelangelo*, «Art e Dossier» 133 (1998) 34.

La composición tiene claramente su fulcro en la figura de Cristo Juez que se levanta con los brazos alzados en un gesto majestuoso y tremendo, imperioso y pacífico a la vez. Con el brazo derecho parece querer llamar la atención y atraer a los elegidos, mientras que con el izquierdo parece hacer presión sobre los réprobos, que se ven obligados a precipitar al Infierno.¹² Un único gesto que parece dar voz a las palabras del Evangelio de san Mateo: «Venid benditos de mi Padre, recibid en herencia el Reino que os tengo preparado desde la fundación del mundo [...]. Alejaos de Mí, malditos, al fuego eterno, preparado por el diablo y por sus ángeles».¹³ Desde los brazos de Cristo se origina un gigantesco vórtice que arrastra todas las figuras que parecen girar a su alrededor. Todos los movimientos de las figuras individuales, también los de las más lejanas, son consecuencia de este único gesto. Por primera vez en la historia de las representaciones de este tema, Miguel Ángel ha logrado una verdadera y propia unificación en el espacio y en el tiempo. Y es precisamente esta unidad dramática la que interpela y conmueve al espectador.¹⁴ Junto a Cristo, la figura de María, con el cuerpo y la mirada orientadas en sentido contrario a las del Hijo, enfatiza la fuerza centrípeta que hace girar la gran multitud en torno a ellos.

A pesar de la unidad de la composición es posible distinguir diversas zonas en el fresco: la parte en la que se ven algunos hombres que emergen de la tierra, recuperando su corporeidad; el Cielo, el Purgatorio y el Infierno, además del espacio ocupado por los ángeles que suenan las trompetas. Llama la atención percibir que casi toda la pintura está ocupada por los beatos que están en el Paraíso, o por personas que ascienden hacia el Paraíso, o que están retenidas en el Purgatorio esperando el momento de entrar en el Cielo. En cambio, el área dedicada al Infierno (el ángulo inferior derecho y una pequeña zona detrás de la Cruz del altar) es más bien reducida. La distribución misma de los espacios transmite esperanza de salvarse y confianza en la Misericordia de Dios.

¹² Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, imprimida por Blado en 1553. He utilizado la edición por G. Necioni con ensayos de M. Hirst e C. Elan, Spes, Firenze 1998, 50.

¹³ Mt 25,34.41.

¹⁴ Cfr. CH. DE TOLNAY, *Michelangelo, The Final Period. Last Judgement*, vol. V, Princeton University Press, Princeton 1971, 19, 23-24.



Fig. 3: Miguel Ángel, *Ángeles que anuncian el Juicio Final*, Capilla Sixtina, 1536-1541

III. SIGNIFICADO Y MENSAJE DEL FRESCO DEL *JUICIO UNIVERSAL*

Si toda la pintura de Miguel Ángel es rica en significados y alegorías, ésta lo es de modo particular. Me limitaré a indicar brevemente tres aspectos: el profundo sentido de admiración ante los misterios divinos que Buonarroti quiso trasladar al fresco; el significado de la desnudez de las figuras; y la bellísima respuesta pictórica, en total armonía con la fe de la Iglesia, que el artista toscano dio a muchas de las problemáticas discutidas en el Concilio Trento. El fresco deja entrever, además, la situación existencial del artista, que en ese periodo atravesaba un momento de particular trepidación interior. Los años en los que pinta el

Juicio señalan, en efecto, el inicio de su peregrinar hacia una profunda conversión, en la que la meditación de la Pasión y Muerte de Cristo dejan una huella indeleble en su alma y, en consecuencia, en su producción artística.

1. Sentido de admiración ante el Misterio que esta pintura de Miguel Ángel comunica

El estupor ante los misterios de la Revelación es algo que nace en Miguel Ángel de su trato con Dios y de su empeño por vivir cristianamente. Se ha escrito mucho sobre su temor acerca de su salvación, pero –diversamente de lo que se ha propalado–, no tuvo la obsesión de la muerte, como tampoco tuvo la de la carne. Su larga vida está colmada de obras cristianas, aunque él se consideraba pecador –«*carico d’anni e di peccati pieno*»,¹⁵– y esperaba la salvación sólo de Dios.¹⁶ Más allá de esto, no se sabe si las culpas por las que teme el «*dì ultimo*» son de carácter racional o escrúpulos, pues su vida era juzgada éticamente ejemplar y él fue siempre muy sobrio en el exteriorizar su intimidad.

El miedo de Miguel Ángel ante la muerte era el habitual en un toscano cristianamente educado que temía una muerte repentina que lo encontrase distraído. Por otra parte, declaró con gran serenidad que se podía morir con alegría: todo dependía de la vida que se llevase y del respeto a Dios. Comentó a un amigo: «Si la vida nos agrada, ¿por qué tendría que disgustarnos la muerte si viene de un mismo maestro?».¹⁷ Este pensamiento de la muerte como don divino, no era usual en la predicación del tiempo de la Contrarreforma que, al tratar este tema y buscando mover al arrepentimiento y a la conversión, tendía a subrayar más el aspecto de castigo del pecado y a despertar temor.

El fresco no refleja un pesimismo trágico, aunque sí cierta ansiedad interior. Comunica más bien el deseo de Dios de salvar a todos los hombres, y fe y esperanza en su Misericordia. La universalidad de la salvación querida por Dios puede verse reflejada –entre otros detalles– en la figura de la Sibila Cumana, que Miguel Ángel ha emplazado en el Cielo.

¹⁵ MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 293.

¹⁶ *Ibidem*, 285, 286, 288, 289, 292, 293.

¹⁷ Cfr. DE MAIO, *Michelangelo*, 429-430.



Fig. 4: Miguel Ángel, *Sibila Cumana*, Capilla Sixtina, 1536-1541

Cabe leer esta referencia como expresión de que el mundo pagano que se mantuvo fiel a los dictados de la ley natural escrita en el cosmos y en la conciencia del hombre, gozará de la felicidad eterna. También en la Bóveda campean las Sibilas junto con los Profetas, indicando que sus oráculos pudieron formar parte de la Providencia divina para ayudar a los hombres a mantenerse en el camino recto.¹⁸

¹⁸ En el libro *Oráculos Sibilinos*, (M. MONACA [ed.], *Oracoli sibillini*, Città Nuova, Roma 2008), escrito en época cristiana por autores eclesiásticos, se recogen presuntas revelaciones atribuidas a las Sibilas. San Agustín, después de haber examinado los oráculos sibilinos, afirma: «Esta Sibila, sea de Eritrea o de Cuma —como algunos piensan— no tiene nada en el conjunto de su poema, del que éste es sólo una mínima parte, que promueva el culto de dioses falsos o modelados por el hombre. Al contrario, ella habla con tanta fuerza contra ellos y contra sus adoradores, que parece digna de ser contada

La visión esperanzada queda manifiesta también en la repartición misma de los espacios, a la que he aludido precedentemente.

Es conocido que el *Juicio* miguelangelesco, tanto en su esquema compositivo como en los detalles, no se ajusta a las representaciones más famosas del tema, tanto medievales como renacentistas que, sin embargo, conoció y estudió.

Claramente, su composición no se inspira en los *Juicios* que se encontraban en Roma.¹⁹ Tampoco tuvieron en él un peso significativo los que se hallaban en Florencia,²⁰ ni siquiera la pintura sobre tabla del Beato Angélico en el convento de San Marcos (1432-1435), a quien Miguel Ángel tanto admiraba, como artista y como persona. «*Este hombre bueno –comentaba Buonarroti– pinta con el corazón; también es capaz de dar, con la ayuda del pincel, una expresión exterior de su piedad y de su devoción interiores, cosa que yo nunca lograré, pues no siento en mi corazón una inclinación tan buena*».²¹ En el panel de San Marcos no aparecen, por ejemplo, los ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión; entre Cristo Juez y la Virgen se interpone una formación de ángeles que circunda a Cristo; entre los beatos de la zona más alta del Cielo no encontramos mujeres, mientras que en el *Juicio* sixtino están presentes en todas las zonas del Paraíso (y particularmente en la situada a la derecha de Cristo Juez, conocida como el Cielo de las mujeres).²²

Ni siquiera puede decirse que haya buscado reproducir de cerca el *Juicio universal* que Giotto pintó para la Capilla Scrovegni en Padua, obra que se considera el *capostipite* (el progenitor) de los Juicios del Renacimiento.

en el número de los miembros de la Ciudad de Dios» (AGUSTÍN DE HIPONA, *Comentario a la Epístola a los Romanos*, 3).

¹⁹ En San Giovanni ante Porta Latina; en Santa Cecilia in Trastevere (de Bernardo Cavallino); en San Pedro, encima de la tumba de Pablo II (de Mino da Fiesole); en el Hospital del Santo Spirito.

²⁰ El de Nardo di Cione (†1366), en la Cappella Strozzi de Santa Maria Novella; el mosaico del Battisterio.

²¹ Transcrito en G. PALEOTTI, *Archiepiscopale Bononiense*, Roma 1548, 81.

²² En los frescos de la Bóveda, Miguel Ángel había mostrado ya una gran consideración hacia la mujer: al representar en las lunetas y triángulos los antepasados de Cristo colocó en primer plano las protagonistas femeninas del árbol genealógico que llevó al nacimiento de Cristo. Este aprecio por la mujer, nacido en parte de su devoción a la Santísima Virgen, se advierte también en otros detalles de la Bóveda.



Fig. 5: Giotto, *Juicio universal*, Capilla Scrovegni, 1306

Una diferencia manifiesta es el contraste entre las actitudes repetitivas de los personajes en la pintura del Giotto, y la variedad y dinamicidad de los gestos de las figuras miguelangelescas realizadas con múltiples efectos de escorzo.²³ Del *Juicio* de Signorelli (Capilla de San Brizio, en la Catedral de Orvieto), más que al modelo com-

²³ Cfr. F. BASILICO, *Giotto e Michelangelo: una differente interpretazione iconografica del Giudizio universale nella Sacra Scrittura* (<https://www.italiamedievale.org/il-giudizio-universale-giotto-e-michelangelo-una-differente-interpretazione-iconologica/>).

positivo como tal, prestó atención a algunos detalles (la resurrección de los muertos, por ejemplo, muestra cuerpos que emergen directamente de la tierra, en lugar de salir de sarcófagos, como era bastante habitual, y puede contemplarse incluso en los relieves de la fachada de la catedral orvietana; también en este fresco los elegidos están desnudos, libres del ornamento de la existencia terrena, pormenorizada frecuente, pero al final son coronados por ángeles, particularidad que no comparece en el *Juicio Sixtino*).²⁴ Entre las obras que Miguel Ángel debía conocer, sólo una refleja, muy a grandes líneas, el modelo compositivo adoptado por el artista toscano. Se trata de la pintura que Buffalmacco pintó en el Cementerio de Pisa alrededor de 1336.²⁵

El *Juicio* miguelangelesco presenta elementos de novedad que algunos teólogos de la Contrarreforma censuraron: la representación de los ángeles sin alas y de los justos sin aureola y, sobre todo, Cristo sin la barba y no sentado en el trono. Es significativo que para el rostro de Cristo haya pensado más bien en la semejanza con una de las imágenes más bellas de las divinidades antiguas, la del *Apolo del Belvedere*. Esta representación no es sólo un homenaje al arte clásico del que el Renacimiento cristiano se reconocía heredero, sino la voluntad de expresar la belleza divina de Cristo, plenitud de la belleza de lo que es humano.²⁶ Tiene también signo de novedad el representar la casi totalidad de las figuras prácticamente desnudas; en el *Juicio* de Giotto, por ejemplo, sólo los condenados aparecen desnudos, todos los demás (santos, apóstoles, ángeles) están vestidos. El protagonismo que Miguel Ángel da a la Virgen en esta representación constituye también una novedad.

Sin embargo, el aspecto más revolucionario está, quizá, en el haber trastocado la disposición iconográfica tradicional del tema, que preveía la colocación de las figuras en franjas paralelas, con una neta distinción

²⁴ Según el Vasari, Miguel Ángel alabó mucho esta obra y se inspiró en ella (VASARI, *Le Vite*, 549).

²⁵ Cfr. BUSSAGLI, *Alle radici del Giudizio universale*, 33; CAMESASCA, *L'opera pittorica completa di Michelangelo pittore*, 84.

²⁶ Para el cuerpo de Cristo, se inspiró en el *Torso del Belvedere*, otra escultura de la época helenística, a la que Miguel Ángel dedicó muchas horas de estudio. Por esto se le llama *el discípulo del Torso*.

entre la zona celeste y la zona terrena con la resurrección de la carne y la división entre elegidos y réprobos. En general, los elegidos aparecían vestidos según la clase social a la que pertenecían. Todo esto es precisamente lo que alteró Miguel Ángel. Él no organizó las figuras en modo rígidamente jerárquico, sino que construyó una única escena que representa una única humanidad –elegidos y condenados– sin insignias de rango, sin tronos y prácticamente todos casi sin vestidos. Tampoco siguió Miguel Ángel la tendencia de los siglos anteriores de reprobar herejes y no cristianos (por lo que incluían en el Infierno personajes con hábitos orientales y esotéricos, indicativos de una afiliación religiosa no cristiana).

Se ha escrito mucho sobre el carácter revolucionario del *Juicio Sixtino*, sobre la extraordinaria creatividad del artista toscano que resplandece en todas sus obras. Sin menoscabo de su reconocida capacidad inventiva, puede decirse que esta pintura se mantiene en muchos aspectos en el surco de las representaciones tradicionales del tema. Es cierto que trastocó el orden jerárquico tradicional, pero no dejó totalmente de seguirlo, realizándolo de un modo diverso: es decir, a través de una arquitectura de cuerpos articulada en diversos planos de profundidad, inmersos en el movimiento que tiene origen en el gesto imperioso de Cristo Juez. Recogió, además, bastantes elementos tradicionales, matizados siempre con un toque de originalidad. El pesaje de las almas por parte de San Miguel Arcángel (*psicostasia*), elemento característico de los Juicios medievales, Miguel Ángel no lo adopta, pero podemos encontrar cierta evocación de esta imagen en los dos ángeles que sostienen los libros en los que están escritas las acciones –buenas y malas– de los hombres.²⁷ Comparece también en el *Juicio Sixtino* la tradicional lucha de ángeles y demonios por las almas, a las puertas del Infierno. La nota de originalidad está en haber colocado la caverna del Infierno, poblada de rostros diabólicos terrificantes, detrás del crucifijo del altar sobre el que se celebra la Eucaristía. Resulta así particularmente significativa la re-

²⁷ El pesaje de las almas lo encontramos, por ejemplo, en el tímpano del *Juicio* de Autun, esculpido entre 1135 y 1140, donde este momento decisivo está presidido por san Miguel y un diablo que contrapesan los platos de la balanza y la barra con pesas; el alma que es juzgada justa es arrebatada enseguida hacia el Cielo. La escena del pesaje está presente también en los frescos del Oratorio de San Pelegrino en Bominaco (1200-1263), y en el conocido *Juicio* de Rogier van der Weyden (Beaune: 1446-1452).

lación que se establece entre Cristo y el Infierno: sólo la Pasión y Resurrección de Cristo nos han librado de las penas y dolores del Infierno.²⁸

No todos entendieron la novedad del *Juicio* de Miguel Ángel y, sobre todo, su significado. Algunos le acusaron de mostrar en esa obra escasa religiosidad e imágenes escandalosas, impropias de un lugar sagrado. ¿Por qué Miguel Ángel quiso hacer una obra diversa, rompiendo ciertos cánones eclesiásticos preestablecidos? No fue ciertamente un intento de mostrar su excepcional genialidad para el diseño, aunque indudablemente quedó manifiesto en manera superlativa. Lo hizo –como reflejan muchas de sus *Rimas*, y también bastantes detalles del fresco– porque estaba profundamente convencido de la riqueza desbordante de los misterios revelados, que no puede quedar encerrada en un único modelo artístico, ni con un solo esquema conceptual. Ni siquiera el conjunto de las representaciones de uno de los misterios de la Revelación logra exponerlo de manera exhaustiva. En este caso, además, se trataba de dar visibilidad a los misterios escatológicos, uno de los desafíos más difíciles del arte pictórico: en efecto, el destino final del hombre, no pertenece a nuestra experiencia cotidiana, y queda más allá de nuestra capacidad imaginativa y conceptual. Miguel Ángel ejecutó la obra audazmente, poniendo sus grandes dotes artísticas al servicio de un *sensus fidei* educado principalmente con la lectura asidua de la Sagrada Escritura y con la guía de la *Divina Comedia*. Usó en la pared del *Juicio* el mismo recurso que había ya utilizado en la Bóveda: la eliminación de todo marco arquitectónico, figurando que ha abatido la pared de la Capilla para mostrar el ambiente externo en el que tiene lugar la gran teofanía del Juicio final. Obtiene así la representación de una realidad ultraterrena, sin referencia al espacio físico.

Era frecuente que los Juicios realizados en el periodo de la Contrarreforma, especialmente en los Estados Pontificios, privilegiasen la dimensión pastoral y catequética del arte siguiendo, a veces de manera algo rígida, al sentido literal de la Sagrada Escritura y de las fórmulas de la fe. Esta situación conducía a promover fundamentalmente un sólo modelo artístico, el de las soluciones tradicionales.²⁹

²⁸ Cfr. H.W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, Musei Vaticani - LEV - Lunwerg, Barcelona 2007, 331.

²⁹ Cfr. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 414.

Miguel Ángel, con gran libertad interior, expresó en la Bóveda y en las lunetas de la Sixtina el plan bíblico de la salvación por medio de Cristo, y en su *Juicio* plasmó las postrimerías en total sintonía con la doctrina católica, pero sin plegarse a las categorías eclesiásticas. Se sustrajo de la hegemonía iconográfica y formal de la tradición, pero no de los símbolos de la fe, sin los cuales la alegoría dramática de su *Juicio* resultaría incomprensible. Más que “medir” el Misterio, prefirió ser medido por el Misterio. Del asombro que el artista vivía ante los misterios divinos habla en modo elocuente la escena de la *Creación de Eva*. Miguel Ángel la ha pintado medio arrodillada, con la boca semiabierta, mostrando así la maravilla que produce en ella el don de existir gratuitamente como hija de Dios. Del estupor de Adán nos ha dejado constancia en el fresco del *Juicio*: aquí es él quien está boquiabierto, al constatar, ya en el Cielo, que donde él introdujo dolor y muerte, Cristo ha producido vida; ¡y qué clase de vida!³⁰

Su sentido de maravilla ante la trascendencia de lo revelado preservó también a Miguel Ángel de no confundir la curiosidad por el futuro con la investigación humilde del misterio de la historia humana. Y le alejó además de la tentación, en la que habían caído algunos artistas y teólogos, de pretender forzar el misterio más allá de lo que Dios en su condescendencia había querido desvelarnos, imaginando detalles que no nos han sido dados a conocer. Por eso, aun reconociendo en Dante su maestro de vida cristiana, y habiendo plasmado en el *Juicio* personajes dantescos (Minos, Caronte, etc.) no quiso especificar en el Infierno penas concretas para cada especie de pecado, detalle que está presente en cambio en los Juicios de Giotto

³⁰ La mirada de Cristo Juez está dirigida a una sola de las aproximadamente 400 figuras que componen la escena del Juicio que, a su vez, tiene también su mirada fija en la de Cristo. Se trata del personaje emplazado entre Cristo y san Pedro. Aunque Miguel Ángel no haya dejado ninguna indicación al respecto, algunos estudiosos piensan que se trata de Adán. Este parecer es perfectamente coherente con la *Divina Comedia*, en la cual Dante pone a Adán en el Paraíso junto a san Pedro (DANTE, *Paraíso* XXXII, 118-136). Si esta suposición es verdadera —personalmente la encuentro plausible, teniendo en cuenta la fuerte matriz dantesca del conjunto— Miguel Ángel ha obtenido en este encuentro de miradas la solución genial para que la mirada de Cristo recaiga sobre todos y cada uno de los hombres: mirando a Adán —padre del que todos procedemos— está mirando a todos nosotros.

y de Fray Angélico. En definitiva, parece posible decir que Miguel Ángel recondujo las representaciones del *Juicio* al Misterio.

Esa libertad de espíritu que mostró en el arte al no someterse a los modelos preestablecidos, fue una constante en todos los ámbitos de su vida: no se sometió a las conductas dominantes simplemente porque fuesen dominantes, manteniéndose por encima de opiniones o de modos de juzgar muy presentes en la cultura y en la sociedad del momento. Se movió siempre siguiendo su conciencia, como hombre libre: libre en la fantasía y en la conciencia, con un concepto de libertad cristiano, además de humanístico; y toda su vida fue una lucha contra las insidias a la libertad.³¹

En particular, vivió libre de cualquier asomo de clericalismo, frecuente en el comportamiento de muchos artistas de la Curia. Al contrario de Bramante, de Tiziano y de otros que procuraron por todos los medios integrarse eclesiásticamente en su régimen benefical, Miguel Ángel nunca quiso aprovecharse de su amistad con preladados. Cuando Clemente VII le pidió que se hiciese clérigo, prometiéndole a cambio una buena renta por consistente que la solicitase, él prefirió salvar la higiene de su conciencia y, con ella, la autonomía artística. Prelados y artistas quedaron estupefactos cuando al terminar su trabajo en las Capillas Mediceas pidió sólo 15 escudos al mes; le fue impuesto que aceptase al menos cincuenta. Pablo III le concedió un cierto puesto en la corte pontificia, declarándolo solemnemente su *continuo familiar*,³² pero él nunca se dejó influenciar por los amigos de la Curia, renunciando también al salario como arquitecto jefe de la Fábrica de San Pedro.³³

Miguel Ángel se comportó siempre siguiendo su conciencia, por encima de opiniones o de modos de juzgar que estaban muy presentes en la cultura y en la sociedad del momento. Es significativo que, a diferencia de Vasari que, en la *Sala Regia* había representado a los turcos y hugonotes con semblanzas demoníacas, y a los católicos con un rostro angélico, Miguel Ángel se mantuviese distante de todo sectarismo.³⁴ Tenía un corazón noble y sincero, sin abandonarse al rencor. Apenas se

³¹ Cfr. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 460-461.

³² PABLO III, Breve *Excellentia virtutis*, 1-IX-1535.

³³ Cfr. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 355-356.

³⁴ *Ibidem*, 417-418.

serenó por la irritación que le produjo el retraso de Julio II en pagarle el estipendio establecido, Miguel Ángel pidió a su padre que rezase por el Papa.³⁵ Y cuando Pablo III le pidió que abatiese el escudo de Julio II que estaba en la Capilla Sixtina debajo del profeta Jonás, para sustituirlo por el suyo, se negó diciendo que no era justo que un Papa despojase a otro Papa sólo por la vanidad de prevalecer.³⁶

2. Significado de los desnudos en la pared del Juicio

Cuando se descubrió el fresco del *Juicio*, muchos acudieron para contemplarlo y quedaron admirados. Toda Roma se llenó de estupor.³⁷ Se dice que Pablo III cuando lo vio terminado, cayó de rodillas rogando a Dios que perdonase sus pecados en el día del Juicio. Algunos, sin embargo, se escandalizaron. Otros, sin escandalizarse, dieron una interpretación reductiva de las figuras desnudas. Apreciaron esta pintura como ejercicio de una habilidad extraordinaria en el diseñar escorzos y perspectivas insólitas.³⁸ Pero no tuvieron en cuenta que el pintor de la Sixtina era también una persona de fe sólida que conocía muy bien las Escrituras, y que especialmente en la última etapa de su vida sintió con gran fuerza la exigencia del arte de reflejar y de guiar hacia lo divino.³⁹ Miguel Ángel estaba entonces profundamente convencido del sentido vocacional de su arte, que entendía como don recibido de Dios para contribuir a mostrar –en su caso a través de la percepción de la belleza del cuerpo humano– el esplendor deslumbrante de la realidad divina.⁴⁰

³⁵ *Carta de Miguel Ángel a su hermano Buonarroti*, Roma 22-VII-1508; al padre, 27 de enero (y mayo-primer mitad de junio) 1509; 4-VIII-1511.

³⁶ Cfr. VASARI, *Le Vite*, 1230; DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 364-365.

³⁷ Cfr. VASARI, *Le Vite*, 1233.

³⁸ Ciertamente esto está también en el fresco: Ascanio Condivi declaraba que en esta obra, Miguel Ángel había expresado todo lo que la pintura puede llegar a decir sobre el cuerpo humano, sin omitir un solo acto o movimiento (cfr. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, 49).

³⁹ «Y Dios, en su Bondad / sólo se muestra bajo una apariencia graciosa y mortal / únicamente amo esta apariencia porque es un reflejo de Él mismo».

«Né Dio, suo grazia, mi si mostra altrove / Più che 'n alcun leggiadro e mortale velo; / E quel sol amo, perch'in lui specchia» (*Rima*, 106).

⁴⁰ Desde antiguo, tanto en ámbito pagano como cristiano, era sentir común la convicción de que los artistas habían recibido de Dios (o de los dioses) un don particular

Esta singular capacidad suya de percibir la belleza del cuerpo humano con su valencia antropológica, no era solo resultado de una particular destreza, sino que se debía también a la concepción profundamente cristiana de la identidad del ser humano, singular amalgama de cuerpo y espíritu, de barro y gracia: Dios hizo al hombre del lodo de la tierra y le infundió un espíritu⁴¹ para que formara una sola sustancia con el cuerpo, que le sirviera de expresión, y no de presidio. Como recordó Karol Wojtila, no podemos considerar el cuerpo una realidad fuera de la subjetividad personal del ser humano. El cuerpo exterioriza, por tanto, el mundo interior: en el fruncimiento del rostro, en un cierto modo de mirar, en una sonrisa, en una lágrima, es posible ver desesperación, paz, terror, resignación, generosidad, desilusión, amor, entusiasmo, súplica. Para Miguel Ángel, el gesto corporal es portador de significado. En la pintura del *Juicio*, las contorsiones de los cuerpos no constituyen una manifestación de naturalismo descriptivo, sino que manifiestan estados de ánimo. En el conjunto de las casi 400 figuras parece casi haber querido condensar los anhelos de todos los hombres de todas las generaciones. La carne, la materia es signo del espíritu, un camino hacia su conocimiento. Sólo el cuerpo es capaz de hacer visible lo invisible, lo espiritual y lo divino.

Sobre el significado del cuerpo es posible todavía decir más, porque el Verbo –la Segunda Persona de la Santísima Trinidad– se ha encarnado, se ha hecho visible en la carne. Cristo es la epifanía, la manifestación de Dios (en Cristo habita corporalmente toda la plenitud de la divinidad⁴²). Por eso, los gestos de Jesús, su mirada, su actitud de compasión, su inclinarse hacia los niños y enfermos, su llanto por la muerte del amigo, son todos gestos en los que encontramos inmediatamente a Dios. La humanidad del Verbo asegura que todas las dimensiones de lo que es humano puedan ser asumidas por la Palabra divina y ser utilizadas para revelar el misterio de Dios. La audacia de Miguel Ángel está en habernos mostrado como retratando al hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, retratamos algo de Dios mismo, que se revela en la

para poder manifestar a los demás hombres una belleza que tenía su origen radical en Dios mismo.

⁴¹ Cfr. Gen 2,7.

⁴² Cfr. Col 2,9.

carne del hombre. El cuerpo humano es considerado así en su densidad simbólica, sin reducirlo sólo a cultura o sólo a biología. Puede entenderse como “lugar teológico”, es decir, como espacio elegido por Dios para manifestar su misterio divino y ofrecer la salvación al hombre. San Juan Pablo II, en la homilía pronunciada al terminar los trabajos de restauración de la Capilla Sixtina, interpretó las pinturas de la Bóveda y del *Juicio* como intento audaz de traducir en formas visibles la belleza y la grandeza de Dios. Y añadió que en ellas «es difícil no reconocer *en el Creador visible y humanizado al Dios revestido de majestad infinita*. Es más, en la medida en que lo permite la imagen con sus límites intrínsecos, aquí se ha expresado todo lo que se podía expresar. La majestad del Creador, al igual que la del Juez, hablan de la grandeza divina».⁴³

El *Juicio* sixtino muestra manifiestamente la resurrección de la carne: es el hombre entero quien está destinado a participar en la vida divina. Al crear a nuestros progenitores, Dios no llamó sólo al alma de Adán, ni bendijo sólo el alma de Eva. Tampoco después del pecado salvó sólo sus almas, sino toda la persona, también su carne.

Miguel Ángel concibe la desnudez con la que ha representado las figuras del fresco como expresión visible de la humanidad del ser humano. El Adán que salió de las manos del escultor divino era bello e inocente. Así lo presenta Miguel Ángel en la Bóveda, evidenciándolo con algunos recursos geniales que ha sido posible conocer al hacer la última restauración. Colalucci observó que la esclerótica de los ojos de Adán en la escena de la *Creación del hombre*, no está pintada de color blanco con un punto negro, sino que tiene el color gris azulado suave del mortero usado por el artista toscano. Se consigue así el tono luminoso y más transparente de los ojos de un niño, que es perfectamente consonante con la inocencia con la cual Dios creó a Adán.⁴⁴

El pecado original de nuestros primeros padres, que consistió en el fondo en desconfiar de la Bondad paterna de Dios,⁴⁵ tuvo consecuencias graves para la humanidad: la pérdida de la condición de hijo de Dios,

⁴³ JUAN PABLO II, *Homilía con ocasión de la inauguración de la restauración de los frescos de Miguel Ángel*, 8-IV-1994, n. 5 (https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina.html; cursiva del original).

⁴⁴ Cfr. COLALUCCI, *Io e Michelangelo*, 132.

⁴⁵ Cfr. *Catecismo de la Iglesia Católica*, nn. 215, 397.

la mayor dificultad para conocer la verdad y el bien, el sufrimiento y la muerte.⁴⁶ Miguel Ángel también muestra en la escena del *Pecado original y expulsión del Paraíso* en la Bóveda, la degradación y envilecimiento del hombre. El artista ha pintado sin recato como el pecado afea incluso físicamente: nos hace más de barro, más caducos: queda patente en el diferente aspecto de las figuras de Adán y Eva antes y después del pecado.

En su situación de inocencia original, nuestros progenitores no experimentaban vergüenza, porque su mirada no era superficial y, menos todavía, hedonística. Se contemplaban como estando ante los ojos de Dios, «pues sólo ante los ojos de Dios el cuerpo humano puede permanecer desnudo y descubierto, conservando intacto su esplendor y su belleza».⁴⁷ Sólo así puede apreciarse el profundo sentido religioso que tiene. Cuando la mirada se aleja de esta perspectiva, el cuerpo es percibido fácilmente como un objeto, sin la subjetividad que le pertenece, depravándolo.

Juan Pablo II lo expresó poéticamente en su obra *Tríptico Romano*:

«Dios creó al hombre a su imagen, según su semejanza,
 los creó varón y mujer-
 y vio Dios que era muy bueno,
 ambos estaban desnudos y no sentían vergüenza”.
 ¿Es posible?
 No lo preguntes a los contemporáneos, sino a Miguel Ángel,
 ¡quizá también a los contemporáneos!
 Pregunta a la Sixtina.
 ¡Cuánto se dice en estas paredes!».⁴⁸

El cuerpo, en su desnudez expresa, por tanto, la imposibilidad para el hombre de esconderse a la mirada de Cristo. Si en la historia humana los secretos del corazón pueden permanecer escondidos, en el *Juicio*, en la *Parusía*, serán evidentes a todos.⁴⁹ Al final de los tiempos volveremos a la desnudez originaria de Adán y Eva sin experimentar vergüenza. Con la visibilidad del color y del diseño, Miguel Ángel ha expresado que el

⁴⁶ Cfr. Gen 3,14-20.

⁴⁷ JUAN PABLO II, *Homilía con ocasión de la inauguración de la restauración de los frescos de Miguel Ángel*, n. 6.

⁴⁸ JUAN PABLO II, *Tríptico Romano. Poemas*, Quaderna Universidad Católica de San Antonio, Murcia 2003, 31.

⁴⁹ Cfr. BENEDICTO XVI, Enc. *Spe salvi*, 30-IX-2007, n. 44.

cuerpo humano es un cuerpo hecho para la gloria: primero, en la visión del mundo creado, después, en el horizonte del juicio definitivo.⁵⁰ El Cristo glorioso del *Juicio*, que presenta su belleza corporal señalada por las llagas de la Pasión, es prenda de nuestra resurrección. A diferencia de las elegantes torsiones de los desnudos de la *Bóveda*, las poses de los cuerpos del *Juicio* son sufrientes y muestran también imperfecciones. Son los cuerpos que han vivido su aventura terrena y que ahora, en la *Parusía*, han revivido. Como dijo Papini, «El Adán salido de las manos del escultor divino se había degradado, desfigurado, oscurecido, envilecido y empequeñecido: correspondía al arte restituirlo a su primera y sobrenatural dignidad».⁵¹

Desde la pared principal de la Sixtina, las figuras de los desnudos siguen turbando todavía hoy, no obstante la masificación y banalización del sexo presente en nuestra sociedad. Turban no tanto en razón de un pudor natural, sino por su significado simbólico. La desnudez es, en efecto, la máxima expresión de la impotencia del hombre, de la imposibilidad para él de una total autonomía. Es lo que experimentaron nuestros progenitores en el Edén que, fracasado el intento de autonomía absoluta, se sintieron improvisadamente desnudos sin poder esconderse, ni de Dios, ni de la propia conciencia. El escándalo que puede suscitar el *Juicio* Sixtino no es el de las “vergüenzas”, formas –por otra parte– pintadas por Miguel Ángel de manera castísima, sino la desnudez de la humanidad, que expresa su total dependencia ante Dios. El escándalo va, por tanto, más allá del desnudo anatómico: es el escándalo del cristianismo, de Cristo.⁵²

3. *El Juicio Sixtino, reflejo de algunas problemáticas tratadas en el Concilio de Trento*

Cuando se trata del *Juicio universal* de Miguel Ángel en el contexto del Concilio de Trento (convocado en 1542 y concluido en diciembre de 1563) se mencionan sobre todo las censuras del Decreto de la Congre-

⁵⁰ Cfr. E. LEV, J. GRANADOS, *Un corpo per la gloria. Teologia del corpo nelle Collezioni Papali. Gli Antichi, Michelangelo e Giovanni Paolo II*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2014, 65.

⁵¹ G. PAPINI, *La vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo* (1949), Garzanti, Milano 1952⁷, 117.

⁵² Cfr. B. MORICONI, “*Lectio Divina*” della prima lettera di Giovanni, *Messaggero di Sant’Antonio*, Padova 1995 (Appendice: *Il Cristo della carne nel Giudizio di Michelangelo*, 185-196).

gación del Concilio del 21 de enero de 1564, año en el que murió Miguel Ángel. Pocos destacan, en cambio, como en la representación pictórica del Buonarroti algunas de las problemáticas tratadas en Trento —el problema de la culpa y del perdón, de la gracia y de la libertad, de la fe y de las obras, la realidad del Purgatorio— resplandecían ya en los colores con los que el artista vistió la pared principal de la Sixtina. A esos contenidos de la fe me refiero a continuación.

El Concilio de Trento fue un concilio de gran riqueza doctrinal, pastoral y disciplinar. Entre otras vedades, afirmó la existencia del Purgatorio, negada por los protestantes, que ya había sido definida como dogma de fe en el Concilio de Florencia (1439)⁵³ y, en conexión con esta doctrina, reafirmó que las almas pueden ser ayudadas por los sufragios de los difuntos.⁵⁴

En el *Juicio* Sixtino encontramos representado el Purgatorio en el grupo de figuras (casi a la altura de los ángeles que suenan las trompetas, y debajo de santa Catalina de Alejandría y de san Sebastián). Ni Condivi, ni Vasari lo mencionan explícitamente cuando describen este fresco. Personalmente comparto la opinión de Pfeiffer⁵⁵ que interpreta este conjunto de figuras como en una situación transitoria: debatiéndose entre ascender al Paraíso o ser arrastrados al Infierno por los demonios que tiran de ellos. Es interesante notar que están también protegidos por ángeles que por una parte los sostienen, y por otra les golpean ayudándoles así a expiar sus pecados.

Entre los personajes que Miguel Ángel ha colocado en el Purgatorio, llama la atención uno —el único— que está con la cabeza hacia abajo; lleva consigo una bolsa de dinero y las llaves del tesoro. Representa el pecado de avaricia, vicio con el cual, según las enseñanzas de Jesús, difícilmente se podrá entrar en el Reino de los Cielos. En el arte cristiano encontramos con frecuencia representado en el Infierno un personaje que lleva una bolsa de dinero, mientras que, en cambio, suelen ocupar un puesto de honor en el Paraíso los que han sido generosos con sus riquezas, financiando obras buenas. En este caso, Miguel Ángel ha sido benévolo, concediendo al avaro la posibilidad de purificarse en el Purgatorio.

⁵³ Cfr. DH 1304.

⁵⁴ Cfr. DH 1820, 1580.

⁵⁵ Cfr. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina*, 329-330.

Es posible que al incorporar este personaje en su fresco, Miguel Ángel tuviese en la mente el *Canto XIX* del *Infierno* dantesco, donde en la tercera fosa del octavo círculo, Dante coloca a los simoníacos en cavidades excavadas en la piedra con la cabeza hacia abajo. Esta posición invertida es símbolo del pecado cometido: en la vida tendrían que haberse ocupado de las cosas espirituales y, en cambio, hicieron comercio con los encargos religiosos y bienes de la Iglesia, buscando la ventaja política y temporal. En esta fosa, Dante encuentra ministros de la Iglesia que tienen –como los demás– los pies envueltos en llamas, símbolo invertido del descenso del Espíritu Santo sobre los Apóstoles. Uno de ellos es el papa Nicolás III. El Poeta dirige esta condena no sólo a los ministros de Dios, sino a todos los cristianos, con el deseo de mostrar los efectos devastadores de la simonía y de la ambición que corroe la Iglesia y los Papas.

El personaje con la bolsa y las llaves del *Juicio* Sixtino podría ser este Papa. La imagen serviría además a Miguel Ángel como manifestación de su particular sufrimiento por la corrupción de los cristianos, en particular de los ministros de la Iglesia, que causaba también a Dante profundo pesar.

La doctrina tridentina sobre el Purgatorio afirmó que en la purificación de los pecadores desempeña un papel –misterioso, pero real– la participación de la Iglesia peregrina en la tierra.⁵⁶ Personalmente, Miguel Ángel creía en el valor de los sufragios por los difuntos, que practicó también bíblicamente por medio de limosnas.⁵⁷ Muy posiblemente, la vivacidad con la que Miguel Ángel sentía la Comunión de los santos, la aprendió de Dante. En los Cantos del *Purgatorio* dantesco es muy frecuente la invitación a rezar por las almas que tienen todavía que purificarse antes de entrar en el Cielo, así como lo es también la referencia a que ellas interceden infatigablemente por los que siguen en la tierra. El pintor de la Sixtina ha plasmado esta verdad –una de las más bonitas y consoladoras de la fe cristiana– en algunas figuras que ascienden al Cielo ayudadas por otras: una mujer aferra a otra por el cinturón; otros, desde una nube, tienden las manos a uno que asciende; otro, alarga su

⁵⁶ Cfr. DH 1820.

⁵⁷ Cfr. *Cartas a su sobrino Leonardo*, Roma 21 y 28-I-1548 (en: M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Utet, Torino 1992, 552-554).

brazo fuerte y musculoso para que pueda agarrarse a él un personaje que por sí solo no puede continuar su escalada al Cielo.

Particularmente significativo y bien conocido es el grupo de figuras que se dirigen hacia el Cielo arrastradas por un rosario. El artista toscano ha querido mostrar con este detalle la eficacia de la oración, especialmente de la que se dirige a María. En los años en los que Lutero negaba la legitimidad del culto a la Virgen y a los santos, Miguel Ángel pintó a la Madre de Dios resplandeciendo con la misma gloria del Redentor y dirigiendo la mirada a quienes están llegando a la felicidad eterna gracias a la ayuda del rosario.

Otro de los grandes temas que el fresco refleja es el valor de la lucha por la santidad. En el Cielo, los beatos se abrazan con entusiasmo y hacen fiesta porque han conquistado la felicidad eterna por la gracia de Dios como premio a sus buenas obras.⁵⁸ El destino final no es fruto solo de un don divino, sino algo que se conquista también con elecciones y decisiones libres, ayudadas por la gracia. Si la necesidad de la gracia puede vislumbrarse en las manos vacías y dirigidas hacia arriba de algunos elegidos más próximos a Cristo, la necesidad de las buenas obras podemos encontrarla reflejada en los beatos que sostienen los instrumentos con los que fueron martirizados.⁵⁹ La necesidad de la gracia se entrevé también en los libros con los méritos y culpas que sostienen los ángeles: aunque el libro de las buenas obras es más pequeño que el que contiene los pecados, el número de los salvados es mayor por la misericordia de Dios; la salvación tiene su origen radical en la gracia de Cristo, y no en los méritos del hombre.⁶⁰ Ésta es la doctrina católica de la justificación por la gracia y las buenas obras que confirmó el Concilio de Trento, poniendo fin a la discusión levantada por la Reforma. Sus sostenedores afirmaban que el pecado original, más que debilitar la libertad humana, la había corrompido y, por tanto, que el hombre no podía colaborar activamente en la propia salvación: podía sólo recibir pasivamente la gracia. La existencia misma del Infierno, que Miguel Ángel ha plasmado pictóricamente, constituye, quizá, la expresión más clara de hasta qué punto Dios ha tomado en consideración nuestra li-

⁵⁸ Cfr. VASARI, *Le Vite*, 1231.

⁵⁹ Cfr. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 424-425.

⁶⁰ Cfr. A. LONARDO, *Dove si eleggono i Papi*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2015, 46.

bertad, renunciando –si es posible decirlo así– a forzar en el hombre la acogida de su requerimiento de amor.

Especialmente durante el periodo en el que ejecuta la pintura del *Juicio* y en los años siguientes, Miguel Ángel no pone el acento en los méritos, sino en la gracia. Estaba convencido de que incluso el hombre con voluntad más fuerte, sin la ayuda de la gracia divina, no podía hacer nada.⁶¹

*«Mis infinitos pensamientos, llenos de errores, deberían resumirse
en los últimos años de mi vida en un sólo pensamiento,
que me guiara hacia los días serenos de la eternidad.
Pero ¿qué puedo hacer yo, Señor,
si Tú no vienes a mí con tu acostumbrada e inefable cortesía?»*.⁶²

*«Yo te hablo, Señor, que cada prueba,
excepto tu Sangre, no hacen al hombre santo, bueno.
Tén misericordia de mí»*.⁶³

En esta última *Rima*, termina con el grito de Dante en la selva oscura: *Miserere mei!*

Es éste un periodo de su existencia particularmente señalado por la devoción a Cristo muerto. Mirar a Cristo en la franja de tiempo que media entre su muerte y el estupor por su Resurrección, fortalecía su fe y su esperanza. Más que en el Cristo vivo clavado en la Cruz veía aquí la más conmovedora prueba de su amor por el hombre: quien había derramado hasta la última gota su sangre para salvar al hombre, no podía permitir que se perdiera eternamente. La *Piedad* es la representación con la que Miguel Ángel mayormente se encontraba. Este grupo escultórico reunía, en un único motivo, sus grandes amores: Cristo muerto, acompañado de su Madre. Las *Piedades* que esculpió en los últimos años de su vida (la *Piedad* florentina o *Bandini*, y la *Piedad* Rondanini) son manifestación plástica de sus dudas, de su oración y de su esperanza.

⁶¹ Cfr. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 461.

⁶² «Gl' infiniti pensier mie, d'error pieni, / Ne gli ultim'anni della vita mia, / Ristringher si dovrien 'n sol che sia / Guida agli eterni suo giorni sereni. / Ma che poss'io, Signor, s'a me non viene / Coll'usata ineffabil cortesía?» (*Rima*, 286).

⁶³ «P' parlo a Te, Signor, ch'ogni mie pruova / Fuor del tuo Sangue, non fa l'uom beato: Miserere di me» (*Rima*, 280).

El temor por el juicio divino parece haber quedado en Miguel Ángel aplacado por el abandono en su Misericordia.⁶⁴ Y esto es lo que, en su conjunto, comunica con fuerza el Juicio Sixtino. Lo expresa de modo elocuente la presencia de Dimas, el buen ladrón, en el fresco. ¿Cómo no pintar en el Paraíso el primer fruto de la Redención obrada por Cristo en el Calvario? «Hoy estarás conmigo en el Paraíso».⁶⁵ En la historia de la devoción cristiana, el buen ladrón se ha convertido en imagen de la esperanza, de la certeza consoladora de que la misericordia de Dios puede llegar también en el último instante; la certeza de que después de una vida mal orientada, la oración que implora la Bondad de Dios no es vana. Miguel Ángel se pone en la misma longitud de onda de Dante en los *Cantos* III y V del Purgatorio. El *Canto* III, con la historia de Manfredi transmite la inmensidad de la Misericordia divina, que no retrocede ni siquiera ante la excomunión o el decreto del Papa. En el *Canto* V, la aventura de Buonconte de Montefeltro nos hace ver que, aun cargando sobre las espaldas una vida de pecado, basta un instante de arrepentimiento, basta invocar el nombre de María para salvarse. En el poema dantesco, el demonio, viendo como un ángel se lleva a quien ya creía suyo, grita enfurecido: “he trabajado toda una vida para arruinarlo y ahora te lo llevas solo porque dice María, sólo por un instante penitente, sólo por una lagrimita (*lagrimetta*)”.⁶⁶

El Concilio de Trento destacó el valor religioso del arte, confirmando que la pintura religiosa podía considerarse la “Biblia de los analfabetos”. Al mismo tiempo, emanó una serie de indicaciones tendentes a evitar en los lugares de culto la presencia de imágenes profanas o que indujesen al error o a la herejía. Después de haber defendido frente al protestantismo el culto a las imágenes, la Iglesia buscó vigilar para que las pinturas y esculturas moviesen a la piedad, y para que ninguna pintura o escultura pudiese desorientar a los católicos u ofrecer a los protestantes un arma contra la Iglesia romana.⁶⁷

⁶⁴ DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 138.

⁶⁵ Jn 23,43.

⁶⁶ Cfr. DANTE, *Purgatorio*, V, 103-106.

⁶⁷ CONCILIO DE TRENTO, Decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, 3-XII-1563: DH 1823-1825. Cfr. L. SALVIUCCI INSOLERA (ed.), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento*: “Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti”, Artemide,

Cuando se descubrió la pintura de la pared principal de la Capilla Sixtina, muchos la admiraron; otros la censuraron. Algunas críticas nacían de motivos religiosos relativos a la respuesta que la Iglesia católica estaba dando a la reforma luterana; otras se debían a cuestiones personales. En algunos casos terminaron confluyendo. Algunos teólogos de la Contrarreforma, con actitud prudencial laudable, fueron, quizá, excesivamente rígidos en el juzgar las obras de arte religioso. Noble fue también su intención pastoral y catequética, pero faltó, quizá, sensibilidad artística para comprender el mensaje de una pintura compleja, como era la del *Juicio* de Miguel Ángel.⁶⁸ Son conocidas las críticas de Giovanni Andrea Gilio da Fabbriano, eclesiástico culto y devoto, pero intransigente en lo que se refiere a la libertad figurativa. Aunque admiraba a Miguel Ángel, no logró captar su superior libertad ante los textos de la Sagrada Escritura.⁶⁹ En la segunda parte de su obra *Dos Diálogos*,⁷⁰ se refiere a los errores y abusos de los pintores con muchas anotaciones sobre el *Juicio* Sixtino, siempre en el plano formal (deberían representarse los hombres y las mujeres con treinta y tres años de edad, Cristo debe tener barba, María no puede asumir una actitud compasiva, los ángeles han de llevar alas, y los santos, aureola, el desnudo ha de evitarse en modo absoluto). Se declaró contrario a la introducción de Caronte en el Juicio Final. Admitió que indudablemente, Miguel Ángel en esa cuestión tenía como precedente a Dante, el poeta teólogo, pero era del parecer que en la época de Dante podía tolerarse, pero en las circunstancias del momento, no era admisible. Aunque en realidad, la obra de Gilio tuvo escasa difusión en su momento, sí provocó una denuncia capilar al *Juicio* miguelangelesco.

En los Decretos de la Congregación del Concilio, las censuras a Miguel Ángel se limitaron al Juicio. «Que se cubran las pinturas de la Capilla Apostólica (Sixtina), y que en las otras iglesias se destruyan

Roma 2016. En realidad, las censuras y críticas al *Juicio* fueron hechas prácticamente todas por católicos (cfr. A.M. Taja, *Notizie delle pitture antiche e moderne del Palazzo Apostolico Vaticano*, Cod. Vat. Lat. 9927, f. 54v). Por parte de los reformadores, su aprobación al *Juicio* fue prácticamente universal.

⁶⁸ DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 424-425.

⁶⁹ Cfr. *ibidem*, 68.

⁷⁰ G. DA FABBRIANO, *Due Dialogi*, Antonio Gioioso, Camerino 1564.

las pinturas que muestren algo obsceno o patentemente falso». ⁷¹ Es de notar la deferencia que se tuvo con la obra de Miguel Ángel, pues las medidas que se tomaron para la Capilla Sixtina fueron muy distintas de las que se dieron para otras iglesias: simple censura en el primer caso, completa destrucción en el segundo.

No es objeto de este trabajo narrar la historia de las censuras que terminó con el reconocimiento de la Capilla Sixtina por parte de san Juan Pablo II como *Santuario de la teología del cuerpo humano*. Sobre el valor religioso de su pintura, quisiera añadir dos observaciones. Miguel Ángel pintó el *Juicio* mientras se preparaba el Concilio de Trento. No deja de ser significativa la coincidencia de que Lutero naciese precisamente el año en el que se inauguró esta Capilla y muriese cuando ya Miguel Ángel en la pared del *Juicio universal*, había mostrado a letrados e iletrados la respuesta católica a algunas de las verdades negadas por el reformador. Por otra parte, sus pinturas (y, en particular sus Vírgenes), no son devotas, ni consoladoras, ni populares: pero con ellas se puede conversar de Dios sin caer en la beatería, y sin distracciones mundanas. ⁷²

⁷¹ Texto recogido de P. DE VECCHI, *Michelangelo. Pittore*, Jaca book, Milano 1984, 168.

⁷² Cfr. CH. DE TOLNAY, *Le Madonne di Michelangelo. Nuove ricerche sui disegni*, «Accademia Nazionale dei Lincei» 365 (1968), quad. n. 117, 442.