



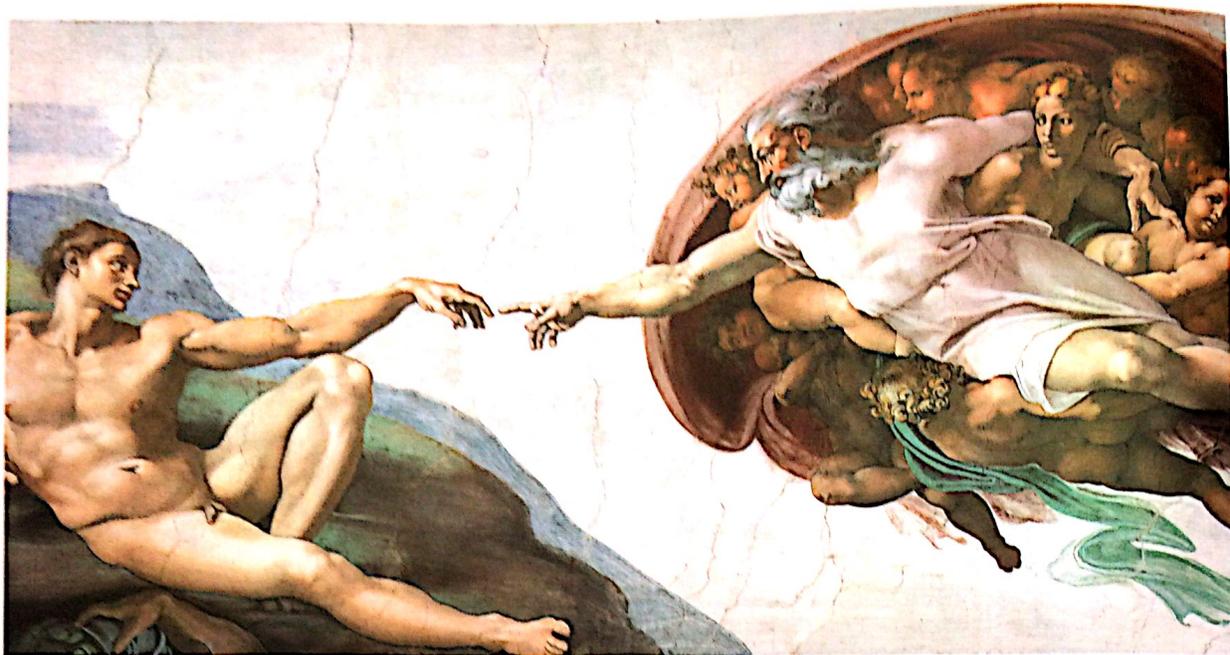
EL ARTE EN LA ITALIA DEL
RENACIMIENTO

ARQUITECTURA · ESCULTURA
PINTURA · DIBUJO

EL ARTE EN LA ITALIA DEL
RENACIMIENTO
ARQUITECTURA · ESCULTURA
PINTURA · DIBUJO

Edición de Rolf Toman

KÖNEMANN



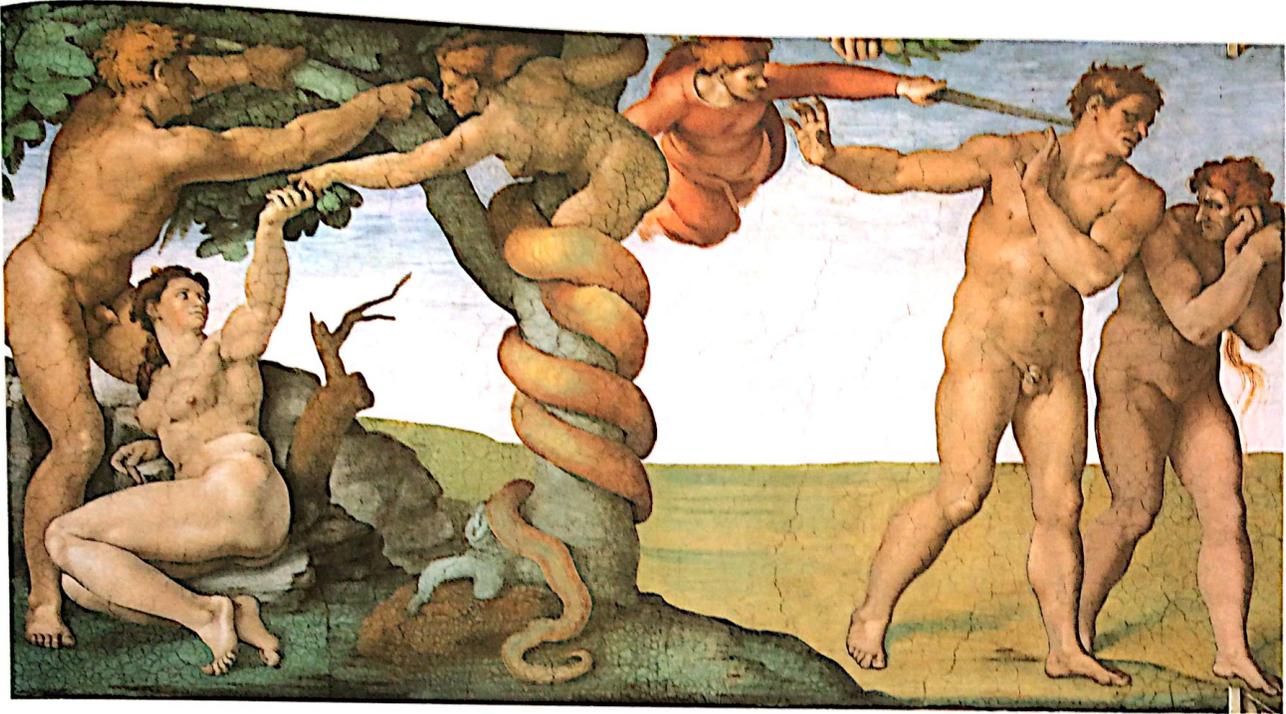
esta pose expresa algo tangible, permanente. Ello no sólo estriba en la técnica de representación, el *sfumato*, el difuminado que, disolviendo los contornos, hace impalpable a la bella; la sonrisa, que nos parece igualmente impalpable, que apenas se esboza en el rostro, se muestra como a medio camino entre la alegría y la meditación, la mirada parece tan dócil como despectiva, la expresión del rostro fluctúa entre la pregunta y el conocimiento. Cuanto más profundizamos en ese rostro, tanto más nos damos cuenta que esa sonrisa es capaz de mutar a cada instante para reflejar otro estado de ánimo diferente. Si pusieramos a su lado todos y cada uno de los retratos de cualquier otro pintor no volveríamos a encontrar una variedad tan rica en las posibles interpretaciones. Leonardo, que había reconocido que el "*punto non è parte di linea*", hablando sobre la belleza acuñó la siguiente frase: "mira la luz y observa su belleza; cierra un instante los ojos y mirala de nuevo: lo que veas ahora de ella no existía antes, y lo que antes había en ella ya no existe". La belleza de la *Mona Lisa* es la belleza de lo intangible, como lo es precisamente el tiempo. El tiempo y el movimiento son los fenómenos que Leonardo plasmó en el lienzo de una manera completamente nueva. Tampoco la mano derecha del retrato, apoyada en el antebrazo izquierdo, está realmente en reposo: parece haberse apoyado ahí justamente en el momento en que fijamos la mirada en ella, como si fuera a deslizarse de nuevo un instante después. Tampoco podemos decir si el dedo índice de su mano izquierda se acaba de doblar o está a punto de estirarse. La ambivalencia se muestra por doquier en el cuadro: ¿es el primer esbozo de una sonrisa, o acaso está a punto de extinguirse la misma? Y si, como dice Leonardo, cerramos los ojos para volver a abrirlos un instante después, siempre podremos encontrar algo nuevo. ¿No tienen los ojos un ligero destello de plata, o son acaso nuestros ojos que están irritados? ¿No hay un cierto toque de com-

padecimiento cínico en esa sonrisa? ¿Nos parecerá mañana distinta esa expresión del rostro, cuando haya cambiado nuestro estado de ánimo? Al captar lo impalpable del momento y del discurrir del tiempo, lo transitorio, Leonardo acaba mostrándonos la intangibilidad del alma.

En 1507 Leonardo ayudó al escultor Rustici a concluir un grupo escultórico de bronce en el *Baptisterio* florentino, y en 1508 volvió a Milán, para terminar allí su *Santa Ana con la Virgen y el Niño*. En 1513 lo encontramos en Roma, donde parece que no recibió ningún encargo digno de mención; tenemos noticia de una estancia breve, durante 1514, en Parma para dirigirse luego hacia Bolonia y después nuevamente a Milán. El gran italiano es nombrado en 1516 pintor de la corte del rey Francisco I de Francia. En aquel país los encargos pictóricos pasan a segundo plano respecto a su papel de hombre renacentista, de espíritu universal, que se sienta a la mesa del rey. En 1517 fija su residencia en el palacete de Cloux, cerca de Amboise, donde fallecerá dos años más tarde.

Miguel Ángel

Miguel Ángel escribía a Pietro Aretino, escritor y crítico de arte amigo de Tiziano e íntimo de otras muchas grandes personalidades del momento: "... que incluso los reyes y emperadores consideran como el más alto honor que los mencionéis con vuestra pluma". El mismo Aretino empezaba su carta del 15 de septiembre de 1537 dirigida a Miguel Ángel con las siguientes líneas: "Al divino Miguel Ángel. -En la misma medida que el destino colma de desdichas... a todo aquél que no honre a Dios, también se las depara como castigo a aquél que no os honra a vos...", y un poco más adelante prosigue: "con los mayores honores debo saludaros, pues el mundo posee ciertamente muchos reyes, ¡pero sólo un Miguel Ángel!" Tal era el grado de veneración de que ya gozaba este artista

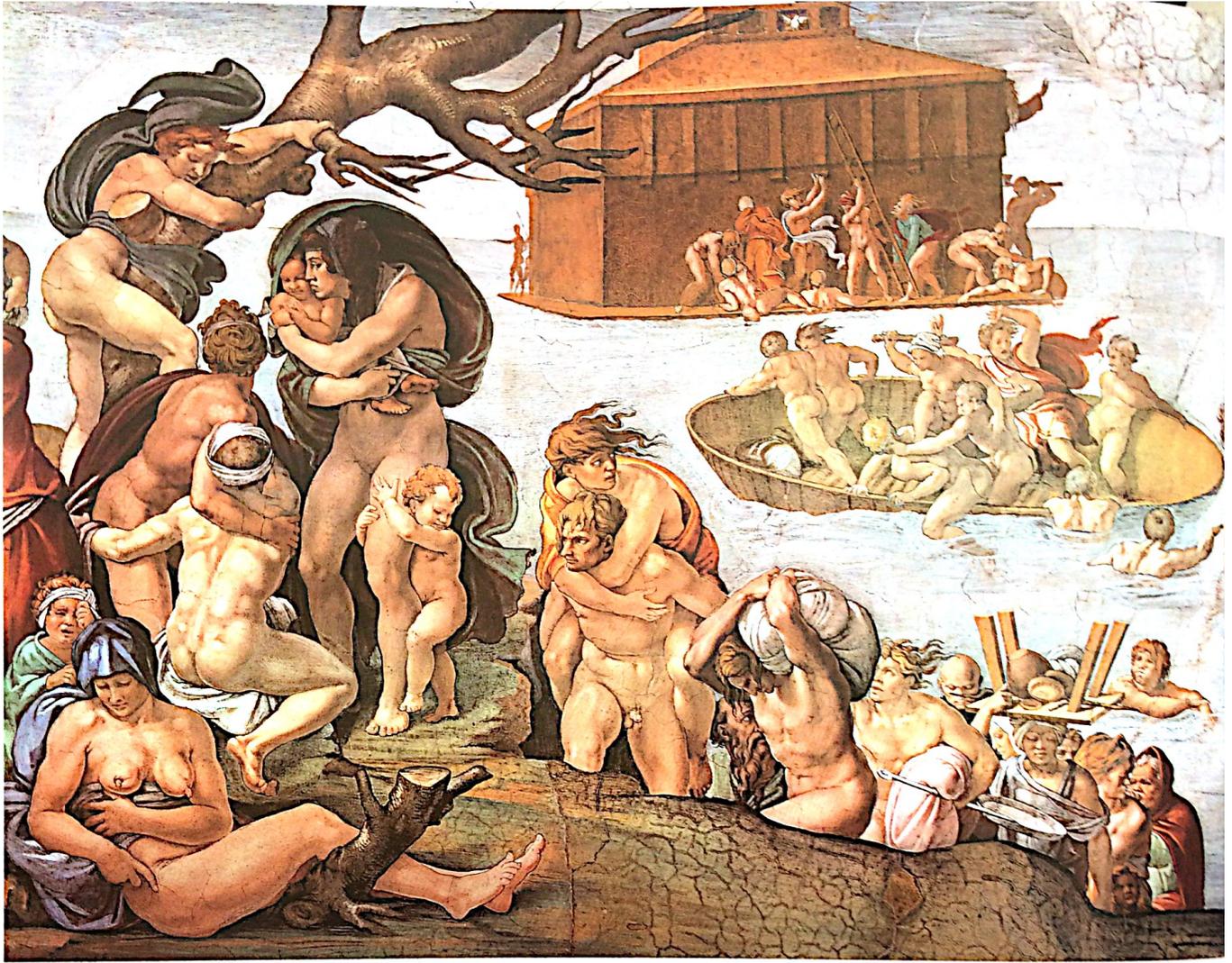


todavía en vida. La carta de Aretino llegó a manos del más que sexagenario cuando éste, después de una interrupción de 25 años, estaba a punto de completar y concluir el gigantesco fresco de la pared del altar en la *Capilla Sixtina* con su *Juicio Final*. Una vez más el escultor dejó el mazo y el cincel para tomar el pincel en sus manos. Pero dejemos ahora la última pintura de Miguel Ángel en esa sala y volvamos nuestros pasos hasta sus comienzos. Miguel Ángel, que, como él mismo decía, había "mamado con la leche de la nodriza en Settignano" el amor a la piedra, que se sentía nacido para la piedra y cuyas últimas obras, entre ellas el grandioso *Torso* para un altar, eran nuevamente de piedra, no se hubiera consagrado nunca a la pintura por propia iniciativa. Solo con reticencia se dejó llevar a la pintura y su primer encargo en esa técnica, la bóveda de la *Capilla Sixtina*, llamada así por su constructor, el papa Sixto IV, se convertiría inmediatamente en una de las obras cumbre de la historia de la pintura. Y eso que Miguel Ángel apenas había destacado anteriormente como pintor: había aprendido, sí, las técnicas pictóricas en el taller del maestro Ghirlandaio, pero más que el fresco y el óleo le interesaron las esculturas de la Antigüedad que se iban desenterrando paulatinamente en su tiempo y que fueron a engrosar las colecciones de paulatinamente en su tiempo y que fueron a engrosar las colecciones de Médici, así como las obras de los escultores que se habían consagrado también a los ideales clásicos, por ejemplo, Donatello. Ya su primera pintura, el *Tondo Doni* (p. 315), que representa a la Sagrada Familia, le proyectó en 1504 más allá de los límites de su nativa Florencia como un pintor cuyo lenguaje formal, cuyo trazo y, sobre todo, cuyas figuras humanas estaban marcados por una visión hasta entonces desconocida. Musculosas y robustas aparecen las figuras, casi atléticas, y seguramente se entendió de inmediato que aquella era la obra de un artista que sabía cómo incorporar sin solución de continuidad el espíritu de la

Miguel Ángel
 Detalles de la bóveda de la Capilla Sixtina, 1508-1512
 La creación de Adán (página izquierda)
 El Pecado Original y la Expulsión del Paraíso (arriba)
 Frescos, cada uno de 280 x 570 cm
 Roma, Vaticano

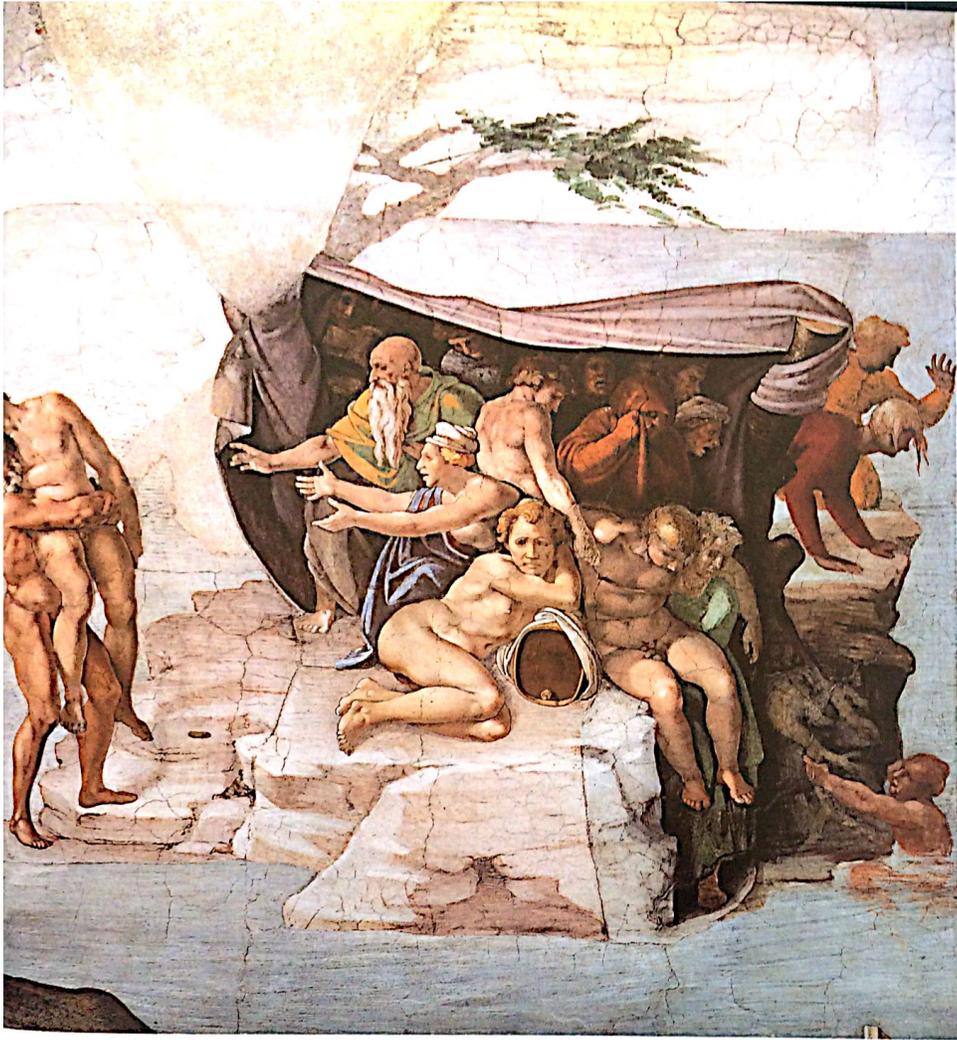
Antigüedad en los temas bíblicos cristianos. Ello salta especialmente a la vista si comparamos esa obra con el tondo de tema similar (p. 301) pintado por Luca Signorelli poco tiempo antes (Galleria degli Uffizi). Sólo tras una detenida observación surgirá la pregunta de cómo han de entenderse los efebos del fondo pintados como desnudos griegos, así como el paisaje en conjunto, en el que Nazaret parece haberse transformado en una palestra. Aquí se manifiesta, pues, esa dicotomía entre los contenidos de la Antigüedad heroica y los propios de la idea judeo-cristiana de la salvación.

Cuando Miguel Ángel, recomendado por Giuliano da Sangallo, fue llamado por el papa Julio II a Roma en 1505, la fama que le antecedió no era debida a su actividad como pintor sino a la de escultor. Allí debía crear la tumba más imponente hasta entonces creada para un papa. Pero ya tres años después, cuando apenas había terminado una parte, un arranque caprichoso del papa obligó al escultor a pintar la bóveda de la *Capilla Sixtina*. Pese a que un viejo rumor sugería que Bramante había intrigado en contra de Miguel Ángel para poner en evidencia que el gran escultor no era tan experimentado y si menos hábil como pintor, esa afirmación pierde toda solidez cuando vemos que Miguel Ángel immortalizó a ese mismo Bramante en la digna figura del profeta Zacarías. El brusco cambio de opinión del papa puede verse justificado por el hecho de que la tumba,



originalmente pensada para la antigua *Basilica de San Pedro*, habría tenido que esperar por largo tiempo hasta ser erigida en la nueva basilica recién proyectada. Pero quizá ese cambio de opinión tenga un motivo más profundo, que nos permita suponer algo sobre las pinturas de la bóveda de la *Capilla Sixtina*, hasta hoy interpretadas de manera nada satisfactoria. ¿No sería acaso que Julio II vio en esas pinturas un testimonio más elocuente de su actuación política que en la tumba que había encargado con anterioridad? Naturalmente, la iconografía ya ha resuelto las preguntas de su competencia sobre los contenidos de las 343 imágenes de que consta este colosal programa. Sabemos quiénes están representados en cada uno de los campos que lo componen, conocemos los nombres de los siete profetas y de las cinco sibilas y también sabemos que en las pechinas de las cuatro esquinas se representan escenas heroicas de la historia judía, como la victoria de David sobre Goliat, las historias de Esther y el castigo de Amán. Sabemos el sentido más profundo que tienen las escenas de

ambas mujeres, Judit y Esther, así como las de David y Moisés, cada una de las cuales representa un final feliz en la historia del pueblo judío. Naturalmente, los temas de los campos centrales, que tratan de la creación del Universo por una imponente figura de Dios Padre, la creación del hombre y hasta la historia de Noé con su arca resultan inmediatamente familiares para cualquiera. Sabemos también que Miguel Ángel representó a los antepasados de Jesucristo en las zonas menos iluminadas, como esperando en la penumbra del Antiguo Testamento el momento de la salvación futura, y todo ello con un refinamiento tan magistral que a las sombrías escenas de los lunetos y de los tímpanos les asigna personajes principales especialmente claros, lo que contribuye a aumentar el efecto de cada uno de ellos. Por los bocetos que hizo Miguel Ángel sabemos también que empleó modelos masculinos incluso para las figuras femeninas, como la de la *Sibila de Libia*. Pero lo que no ha resuelto hasta hoy la iconología de manera unívoca es la interpretación del significado de todas las



Miguel Ángel
Detalle de la bóveda
de la Capilla Sixtina:
El Diluvio Universal
Fresco, 280 x 570 cm

imágenes en su conjunto. Harán falta todavía bastantes investigaciones para esclarecer, por ejemplo, por qué los temas de la Antigüedad clásica se entretejen con el programa teológico-cristiano y se le confiere casi un mismo rango. ¿Cómo se explica el papel de las sibilas clásicas, que se equiparan aquí con los santos profetas al ser representadas tanto con la misma escala como al situarlas en un lugar de igual importancia? ¿Cómo es que ocupan lugar tan preferente en la nave de una iglesia los llamados *ignudi*, esas figuras sedentes de jóvenes desnudos que impropiamente son llamados esclavos? Y ¿qué significan las imágenes en los tondos dorados situados entre los *ignudi*?

No es posible esclarecer todas estas cuestiones, en todo caso sólo constatar que el papa Julio II quiso asegurarse el legado de la Antigüedad mediante las citas pictóricas que allí se hacen. El *pontifex maximus*, el titular de la cátedra de San Pedro y señor de aquella iglesia que habían anunciado los profetas, era entonces también el señor sobre la nueva

Roma que resurgía floreciente de entre las ruinas de la antigua y cuyo destino era cosa sabida por las antiguas sibilas. Así, la bóveda podría interpretarse quizá de la siguiente manera: la historia de la Salvación, que promete una "vida eterna" liberó a Roma del paganismo para encumbrarla como la "ciudad eterna". Pero esa Roma resurgida bajo el poder del papa tenía asignado el papel imperial de difundir y sostener el Cristianismo en el mundo. Los felices días de la Roma clásica, por ejemplo la era de Augusto, resurgirían bajo el gobierno de ese papa. Así pues, quien esto escribe opina que el programa en su totalidad refleja la aspiración del comitente al poder político en mucho mayor grado de lo que generalmente se piensa y que, seguramente, no fue Miguel Ángel sólo quien inventó dicho programa. Aun cuando sabemos que el artista leyó una y otra vez dos libros, la *Biblia* y la *Divina Comedia* de Dante, el contenido temático de la bóveda es, por su complejidad, seguramente más el resultado del trabajo de un diseñador, que por encargo papal plasmó en

PAGINA IZQUIERDA:
Detalle de la bóveda
de la Capilla Sixtina:
Ignudo (joven desnudo)
Fresco, 390 x 190 cm

Detalle de la bóveda
de la Capilla Sixtina:
Jeremías
Fresco, 390 x 380 cm

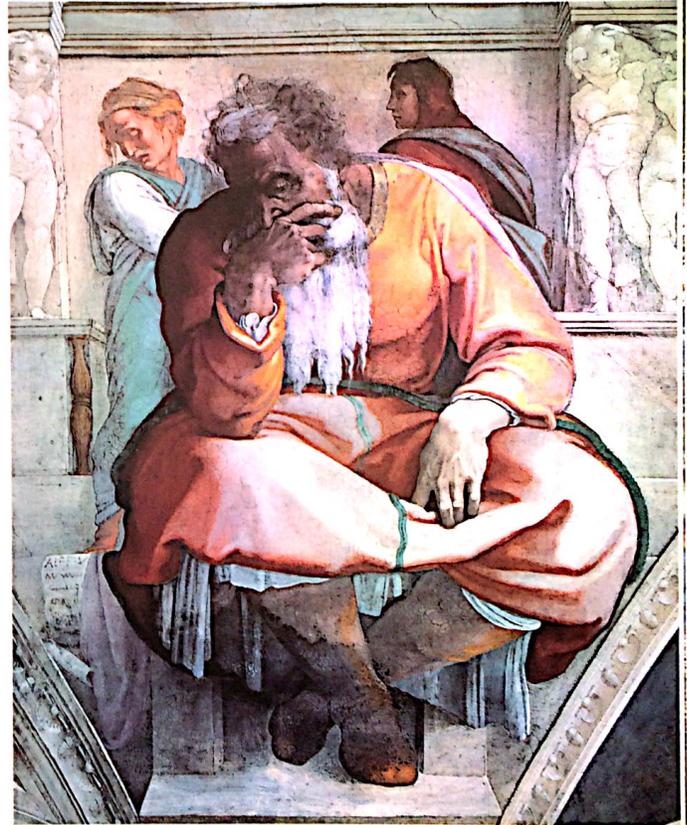
el todos sus conocimientos teológico-filosóficos e históricos, cosa que sabemos fue también el caso de la concepción de las estancias de Rafael. Esto explica igualmente que el papa Julio pudiese amenazar a Miguel Ángel en una ocasión: "... ¿quieres acaso que te haga echar de tu andamio?", como dándole a entender que otro artista también podría terminar el programa ya estipulado. Si bien la amenaza no iba en serio, sabemos con seguridad por los escritos de Miguel Ángel que éste temió no poder proseguir el trabajo. No obstante, cuando el 1 de noviembre de 1509 se desveló la primera parte de la bóveda, debió quedarles muy claro a los visitantes que acudieron en tropel de toda Roma, entre ellos a Rafael, pero sobre todo al papa, que este gigantesco trabajo artístico con ese sello tan inconfundible jamás hubiera podido ser concluido por ningún otro pintor.

Dejemos de lado las cuestiones aún no esclarecidas en el contenido de esta maravilla del arte mundial y pasemos a considerar ahora los aspectos formales y artísticos. Mientras que aquellas partes que son difíciles de explicar puede que pertenezcan más al "qué" del papa y de su concepción, las correspondientes al "cómo" son la respuesta dada enfáticamente por Miguel Ángel. Al artista se le garantizó una libertad absoluta en el diseño. Llama la atención que Miguel Ángel resolviera la tarea que parecía casi irresoluble de pintar un techo de tan vastas dimensiones abordándola desde sus dos facetas más características: las de escultor y arquitecto. Quizá el comitente también acariaciara una solución similar, y posiblemente en ello estribe la razón por la cual se encargó al escultor Miguel Ángel la ejecución de esas pinturas.

Aunque los campos inferiores de las paredes de la capilla ya habían sido decorados con frescos por los pintores que Sixto IV había hecho venir de Florencia y de Umbría –Botticelli, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Ghirlandaio, Signorelli, Pinturicchio y Perugino– con escenas de las vidas de Moisés y de Jesucristo sobre superficies de formas sencillas rectangulares, le correspondió a Miguel Ángel incorporar pictóricamente todo un gigantesco sistema arquitectónico en la bóveda. Los doce lunetos de las ventanas con las correspondientes pechinas situadas encima de ellos estaban ya definidos. La franja de la bóveda que comprende las pechinas la decoró con pinturas a modo de molduras y pilastras para conferir al conjunto una apariencia de ático con falsas hornacinas en las que alojó las grandes figuras sedentes. Parece, pues, como si a lo largo de toda la franja central de la bóveda se extendieran entre las pilastras unos arcos, a través de los que se pudiera ver el firmamento.

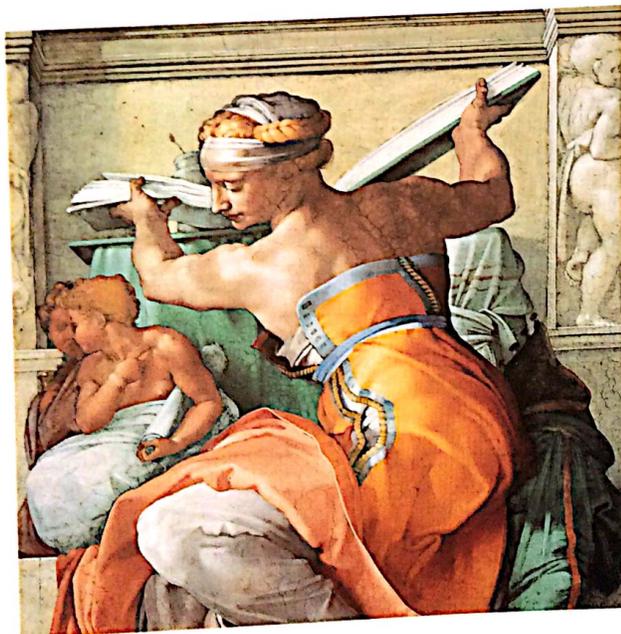
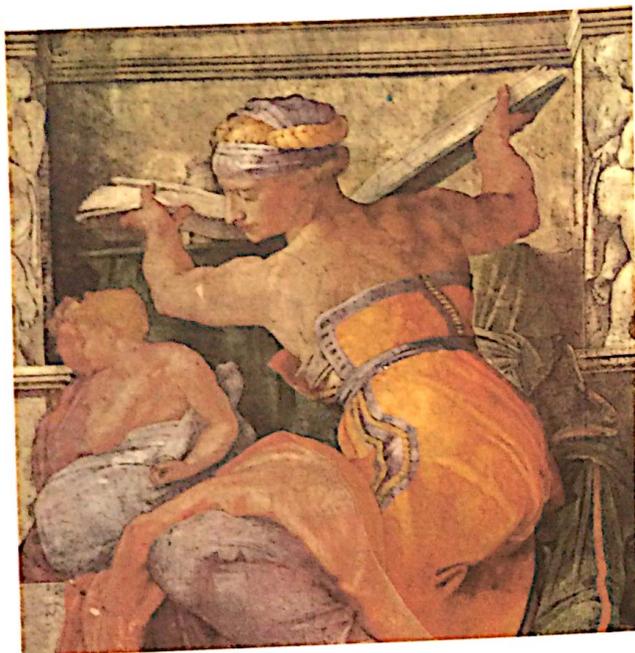
Con gran destreza une aquí Miguel Ángel los nueve campos así creados para formar tres trípticos consagrados a las respectivas temáticas: el primero a la creación del mundo, el segundo a la creación del hombre y su expulsión del Paraíso y el tercero a la historia de Noé. Se producen mediante esta asociación intervalos que determinan el ritmo: en cada tríptico, una imagen apaisada de grandes dimensiones está flanqueada por otras dos más reducidas de forma que predominen las cuatro escenas principales, a saber, *La separación de la luz y de las tinieblas*, *La creación de Adán*, *El pecado original y la expulsión del Paraíso* y *El Diluvio Universal*.

Quien observe la distribución formal de la bóveda con ojos más atentos notará quizá que las figuras sedentes tanto de los profetas y de las sibilas,

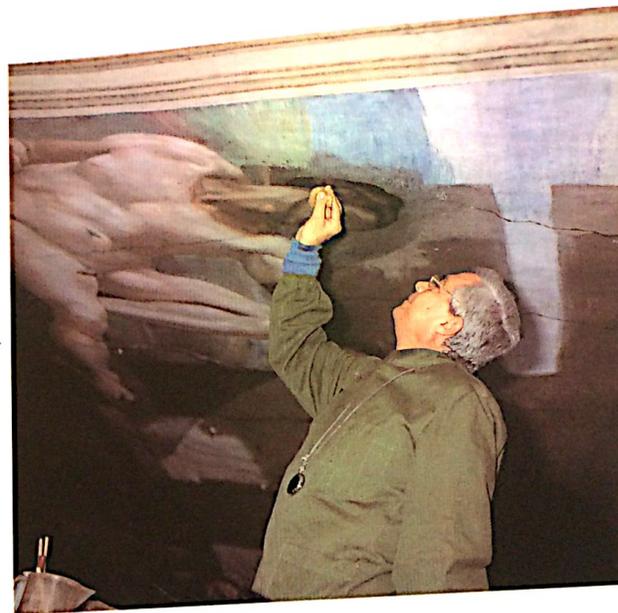


como de los desnudos van creciendo en tamaño desde el lado de la entrada hacia el del altar. Si se leen las descripciones más antiguas, sus autores coinciden en que ello se debe a una supuesta mayor libertad pictórica de Miguel Ángel. Así, por ejemplo, Paul Schubring escribe en 1926: "cuando retiró el andamio después de un año, vio que las figuras eran demasiado pequeñas a los ojos del observador y, entonces, aumentó su escala confiéndole a la composición un aspecto cada vez más imponente...". También Fritz explica: "...el trazo fino y el moldeado de los cuerpos más estilizado sólo fue el comienzo. Él (Miguel Ángel) avanza aumentando progresivamente la potencia... Obsérvese la creciente fuerza expresiva de su arte". Pero se puede llegar a otra conclusión mediante un análisis más atento: primero llama la atención que aunque la temática del programa pictórico se inicia cronológicamente por el lado del altar con *La creación del Universo*

Continúa en la p. 329



La Sibila de Libia,
ARRIBA: antes de la última restauración
ABAJO: después de la última restauración
Fresco, 395 x 380 cm

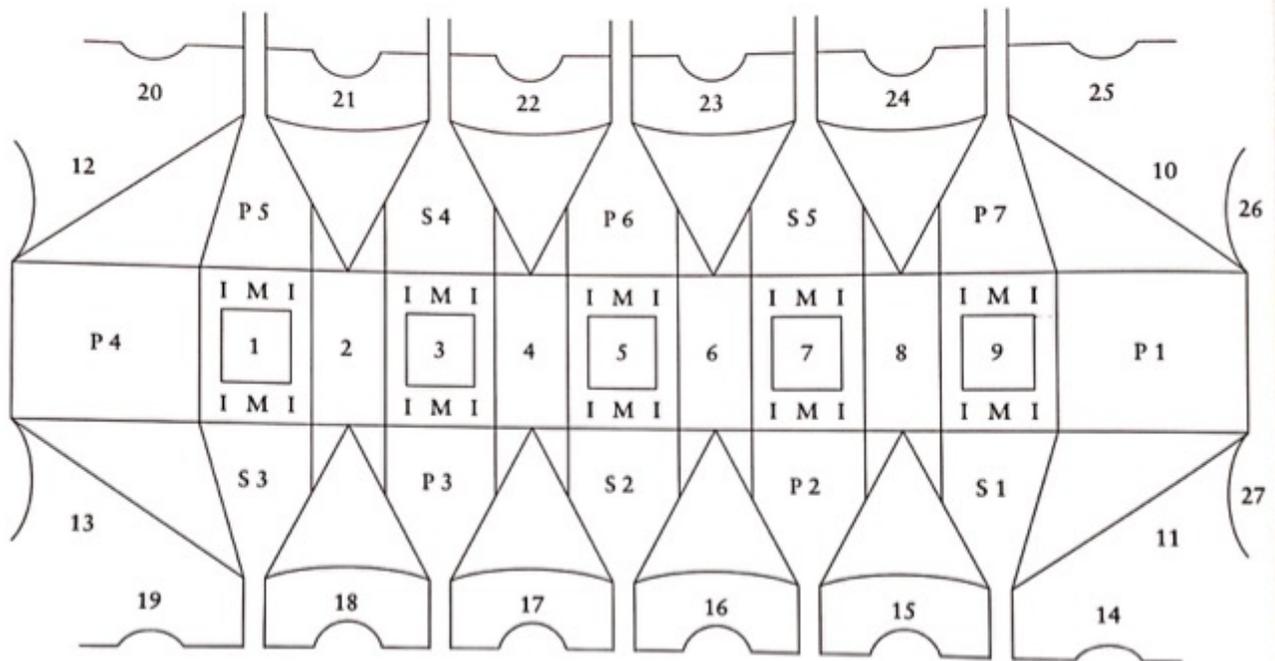


Restaurador en su trabajo

La reciente restauración de la bóveda de la *Capilla Sixtina*

Tras la reciente restauración de los techos bajo la dirección de Gianluigi Colalucci, que se inició en 1980 y se terminó en 1992, se pueden volver a ver los frescos con su tonalidad prácticamente original. La restauración ha permitido obtener nuevos conocimientos sobre el método que siguió Miguel Ángel en su ejecución; así, se ha constatado que en las fases tempranas de su trabajo realizó frecuentemente correcciones *all secco*, pero a partir de 1511 éstas se hacen muy raras. Este no es el lugar para proseguir la discusión acerca de si hubiera sido mejor dejar la capa de suciedad por proteger las pinturas o si mediante su limpieza se impedía una destrucción endógena de la obra. Con seguridad se ha podido demostrar que es insostenible la vieja afirmación de que Miguel Ángel ejecutó su obra pictórica en un tono moderadamente monocromo. Si bien los investigadores de Miguel Ángel hasta ahora hablaban de un “tono pétreo dominante del marco arquitectónico” (Freedberg), de “tonalidad cromática oscura” (Wölfflin) o de una “poética de la puesta del sol” (de Tolnay), las pinturas de la bóveda ya limpias nos presentan hoy a un Miguel Ángel que pintaba con colores fuertes y brillantes. Ahora se puede apreciar por primera vez que, pese a toda la policromía de la monumental bóveda, predominan en ella dos colores fundamentales: el verde y el violeta. Son los colores litúrgicos de la misa –cualquiera que sea su interpretación.

Esquema de la bóveda de la Capilla Sixtina



Campos de imágenes centrales:

- 1 La separación de la luz y de las tinieblas
- 2 La creación de los astros
- 3 La separación de las aguas
- 4 La creación de Adán
- 5 La creación de Eva
- 6 El pecado original y la expulsión del Paraíso
- 7 El sacrificio de Noé
- 8 El Diluvio Universal
- 9 La embriaguez de Noé

Imágenes inmediatas a ellos:

- M Medallones
- 1 *Ignudi* (desnudos)

Las cuatro pechinas de las esquinas:

- 10 David y Goliat
- 11 Judit y Holofernes
- 12 El castigo de Amán
- 13 La serpiente de bronce

En los lunetos y en las pechinas, los antepasados de Jesucristo:

- 14 Azor y Sadoc
- 15 Josías, Joaquín y Salatiel
- 16 Ezequías, Manasés y Amón

- 17 Asa, Josafat y Joram
- 18 Jesé, David y Salomón
- 19 Naasón
- 20 Aminadab
- 21 Salmón, Booz y Obed
- 22 Roboam y Abías
- 23 Ozías, Joatam y Acáz
- 24 Zorobabel, Abiud y Eliacim
- 25 Aquim y Eliud
- 26 Jacob y José
- 27 Eleazar y Matán

Los profetas y las sibilas:

- P1 El profeta Zacarías
- S1 La sibila de Delfos
- P2 El profeta Isaías
- S2 La sibila de Cumas
- P3 El profeta Daniel
- S3 La sibila de Libia
- P4 El profeta Jonás
- S4 La sibila de Persia
- P5 El profeta Jeremías
- S5 La sibila de Eritrea
- P6 El profeta Ezequiel
- P7 El profeta Joel



Miguel Ángel
El Juicio Final, 1534-1541
Fresco, 17 x 13,3 m (incluido el zócalo)
Roma, Vaticano, Capilla Sixtina

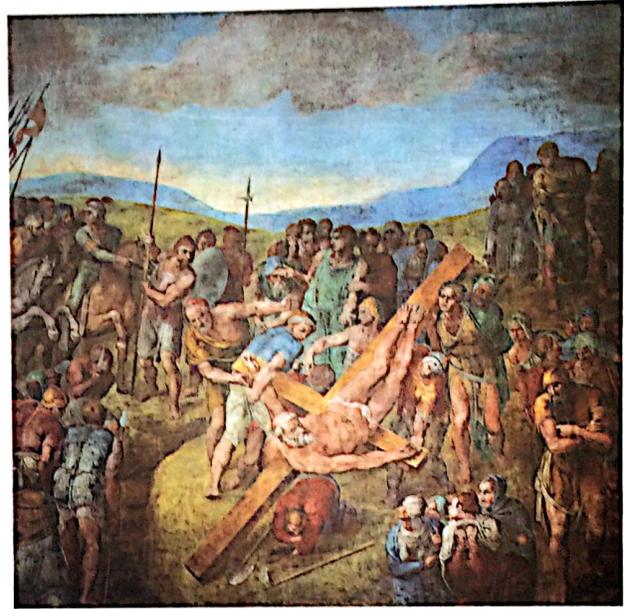


Miguel Ángel
Crucifixión de San Pedro, 1545-1550
Fresco, 625 x 661 cm
Roma, Vaticano, Capella Paolina

y se concluye a la entrada con *La historia de Noé*, el lado del que deben verse las escenas no es –como cabía esperar– el del altar. En lugar de ello, las mismas están representadas de modo tal que el visitante sólo las puede ver “de pie” cuando está de espaldas a la pared de la entrada. Esto no carece de importancia, dado que aquí se demuestra que toda la bóveda refleja una nueva didáctica que se puede ver desde la entrada y del lado de los seglares. De ello se desprende que las figuras más distantes del observador, las más cercanas pues al altar, debieron representarse de tamaño mayor para que pudieran ser perceptibles y, además, que Miguel Ángel dispuso conscientemente aquella escena con mayor número de figuras justo sobre la entrada y reservó las compuestas por menos figuras –pero mayores– para la zona del altar, más distante. Visto el conjunto desde la entrada se aprecia que el número de figuras de cada campo se va reduciendo continuamente en la distancia: en *El Pecado Original* ya son sólo cuatro, en *La creación de Eva* tres, en *La creación de Adán* dos y, finalmente, sólo una con el *Dios Padre* que atraviesa el espacio velozmente. La lógica de esta observación adquiere todavía más plausibilidad si se trazan dos líneas ideales que pasen por encima de las cabezas de los desnudos, desde el lado de la entrada hasta el del altar: inmediatamente se apreciará que las líneas no son paralelas sino que convergen de forma uniforme y progresiva. Es pues una premeditada compensación de los tamaños realizada calculando el aumento creciente de la distancia, para permitir así una percepción unitaria del conjunto como un todo desde la zona de la entrada. Quien esto escribe no puede pues estar de acuerdo con Knapp, que opina que “en lo que al conjunto se refiere no hemos de buscar ninguna intención por crear un efecto pictórico ilusionista” o “no se puede hablar de ninguna coherencia pictórica espacial”. Con toda certeza Miguel Ángel supo plasmar aquí por anticipado lo que, como técnica sobreentendida, se utilizaría más tarde en la pintura de bóvedas del Barroco para obtener el efecto visual adecuado.

Es también notable que todas las figuras se reproduzcan en postura sedente, los profetas y las sibilas al igual que los *ignudi*, pero también las imágenes del Antiguo Testamento se representan así en sus sombríos lunetos. Sólo los angelotes destinados a representar estatuas en los remates de las pilastras están en posición erguida. Pero ninguna postura sedente es igual a otra; Miguel Ángel ha sabido variar centenares de veces este motivo, convirtiéndolo en uno de los recursos de su grandioso estilo. Al igual que el imponente *Moisés* esculpido en mármol para la tumba del papa Julio (p. 222) se vería multiplicado varias veces en su talla gigantesca si nos lo imagináramos en postura erguida, también aquí el artista logra pintar imágenes mucho más grandes de lo que las dimensiones de la bóveda le permitían recurriendo al motivo sedente.

Hacia la festividad de Todos los Santos, en octubre de 1512, fue desvelada la cúpula. Todavía en septiembre Miguel Ángel había escrito a su hermano Buonarroto en Florencia: “os comunico que no tengo un céntimo y que prácticamente estoy descalzo y desnudo y no puedo recibir el resto de mi paga hasta que no haya terminado la obra, y tengo que soportar las mayores privaciones y miserias... en la medida que podáis no toméis de mi dinero... en todo caso pondré todo de mi parte para celebrar con vos Todos los Santos si Dios quiere. Miguel Ángel, escultor en



Roma”. La misiva, tan estremecedora como reveladora, muestra cómo Miguel Ángel, pese a estar en la cúspide de la pintura de su siglo, se autocalifica modestamente como “escultor”, humillado y acosado por las penalidades inmensas del encargo. También se había autorretratado pensativo en el *Jeremías* (p. 321), encorvado y meditando sobre sus escritos; ¿o acaso hemos de ver su autorretrato en el *Zadoc* de uno de los lunetos?

Aunque el papa Julio sólo llegó a presionar a Miguel Ángel hasta un cierto punto, no queriendo arriesgar perderlo, no puede calificarse precisamente de noble el trato que recibió el artista bajo el dominio y la protección papal. Mientras cabe preguntarse si con las pinturas de la *Capilla Sixtina* Julio II pretendía mostrar ante los ojos de los eruditos un programa de contenidos más profundos –que equiparaba su papado con aquellos siglos de supuesta felicidad que fueron los del Imperio Romano o hacía de él la continuación del mismo–, Miguel Ángel era en todo caso consciente de a quién se dirigía con sus pinturas: “pues la ley de la pintura dice así: en ella deben leer todos los que no conocen las letras ... y una vez más dice así: el libro debe ocupar el lugar de la imagen”. En lo personal, Miguel Ángel no se arredró ante las dificultades que le imponía su titánico esfuerzo artístico. Lo que al observador le parece hoy tan sobreentendido es el resultado de inmensos sacrificios y privaciones sin cuento, como expresó con las siguientes palabras dirigidas a Francesco de Holanda: “lo que ha de pretenderse con todo empeño, mucho trabajo y aplicación,

Fra Bartolommeo
 El Salvador del Mundo
 (*Salvator Mundi*), 1516
 Óleo sobre tabla, 282 x 204 cm
 Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



bañándose con el sudor de la frente, es que lo que se haga con el máximo esfuerzo tenga la apariencia de ser fácil y realizado con ligereza, aun cuando ello no sea el caso” (según Condivi).

Gracias a Miguel Ángel, el papa Julio II pudo legar a la posteridad una obra de arte única en su género, aunque su deseo original de crear una tumba de dimensiones imperiales ya no pudo ser realizado. Un año después de terminada la bóveda de la *Capilla Sixtina* falleció el papa.

Durante un largo período Miguel Ángel pudo dedicarse completamente a la escultura, hasta que el sucesor en el solio pontificio, Pablo III, le volvió a llamar a Roma en 1535. En esta ocasión fue nombrado arquitecto, escultor y pintor en jefe del Vaticano. Un año más tarde inició las pinturas de la pared del altar de la *Capilla Sixtina*, destinada al *Juicio Final* (p. 328). Los más de veinte años transcurridos desde la finalización

de los trabajos en la bóveda no sólo habían hecho evolucionar el estilo del artista, sino también su manera de abordar los temas. Es como si quisiera demostrar que en la pintura, incluso sobre grandes superficies, podía salir adelante sin recurrir a ningún tipo de estructura arquitectónica; incluso la superficie nunca le parece suficientemente grande. Manda derribar las cornisas para aprovechar hasta el último rincón de las orillas para su pintura. Sólo una estrecha moldura separa a ésta de la bóveda y subraya los dos arcos superiores que confieren al mural del *Juicio Final*, no desatinadamente, la forma de las Tablas de la Ley. Un enorme torbellino de justos subiendo a los cielos y de condenados descendiendo a los infiernos agita un gigantesco mar de cuerpos humanos. Únicamente el juez supremo, con gesto mayestático, imberbe al estilo clásico, apolíneo y hercúleo a la vez, reúne a las masas a su alrededor. El juicio es sobrecogedor, tanto, que hasta la Virgen María se vuelve temerosa. Es mucho lo que se ha dicho sobre esta pintura. Quizá el patetismo estremeecedor de este *dies irae* plasmado en la pintura contenga realmente algo así como un íntimo ajuste de cuentas del Miguel Ángel, entonces ya anciano, del taciturno pensador que rara vez fuera tratado con justicia, del luchador que hubo de sobrellevar la enorme carga de su destino como artista. También se ha retratado a sí mismo en esta pintura: como la piel informe que le arrancaran al mártir San Bartolomé y que éste sostiene en su poderosa mano izquierda, pero dotada con los rasgos del pintor; el santo dirige hacia el Juez Supremo una mirada llena de reproche y parece preguntar si lo deja caer o si lo debe salvar. Este escalofriante autorretrato coincide plenamente con el estado de ánimo que se va adueñando del maestro conforme envejece. En sus cartas lo refleja claramente. Se sentía explotado, financieramente estafado por sus comitentes, especialmente por aquel Julio II que con toda frialdad y arrogancia sometió al artista. En uno de sus últimos escritos, Miguel Ángel da forma literaria a su “autorretrato” con versos que vienen a decir las siguientes palabras: “soy una bolsa de piel, repleta de huesos y nervios, mi rostro es la imagen del horror, ...las tan alabadas artes, de las que yo tanto supe, me han traído hasta aquí... soy como el tuétano en su funda, encerrado, pobre, solitario... la vivienda, que más parece una tumba, me impide remontar el vuelo... Quien haya comido o tomado una pócima deja sus heces delante de mi puerta, aprendí a distinguir el olor de los tipos de orinas en el canalillo, la pestilencia de los locos que vagan de noche de aquí para allá ... Mi amiga es la melancolía, mi reposo el tormento. Yo sería bueno para la figura de bufón, con esta cabaña aquí en medio de los palacios, estoy consumido, desgarrado, roto por tanto esfuerzo... Pobre, viejo, sometido a otros. ¡Me desharé si no muero pronto!”

Es digno de tenerse en cuenta, aunque hasta la fecha no se haya visto, que Miguel Ángel emplazó el tenebroso orificio de entrada al inframundo justamente en el lugar al que está obligado a dirigir los ojos quien celebre la misa en el altar. El efecto de la cruz que se alza sobre el mismo entre el celebrante y las fauces del averno pudiera ser un simbolismo sutilmente calculado que se permitió Miguel Ángel (sobre un efecto similar en las pinturas de los altares trataremos otra vez cuando abordemos las creadas por Fra Bartolommeo y Andrea del Sarto). El *Juicio Final* quedó concluido en 1541 y, a pesar de los muchos desnudos que contiene, fue acogido

Rafael
Desposorios de la Virgen
1504
Óleo sobre tabla, 170x117 cm
Milán, Pinacoteca di Brera

en Roma con entusiasmo. Sólo por orden posterior del papa Pablo IV, Daniele da Volterra (desde entonces apodado burlescamente el “Pintacalzones”) y Girolamo da Fano tuvieron que tapar las desnudeces. En este contexto resulta interesante con qué refinamiento el tan verboso y afamado Pietro Aretino intentó defender las partes desnudas. Con énfasis subrayaba que “en la excesiva libertad de la representación del desnudo encontraban motivo de ofensa especialmente los luteranos”.

Se ha dicho una y otra vez que el sexagenario, cuya experiencia del mundo le había llevado a la conclusión de que entre muchos sinvergüenzas sólo se encuentran unos pocos justos, puso mayor acento en la caída a los infiernos que en la alegría de la subida de los justos al cielo. La influencia de la obra de Dante en el *Juicio Final* no se puede pasar por alto, así como tampoco la del mundo de la mitología clásica, reflejada en el Caronte que pasa remando con su barca por el Aqueronte, junto a la boca misma del infierno. En este monumental espectáculo se desvanecen los puntos fijos hacia arriba, todo empieza a fluir y el observador ya no percibe la imagen ordenada, sino que se ve forzado a buscar el camino con su mirada; este efecto ya constituye una anticipación de lo que será la pintura barroca.

Con los frescos en la *Capella Paolina* del Vaticano, la *Conversión de Pablo* de 1545 y la *Crucifixión de San Pedro* (p. 329) de 1550 termina Miguel Ángel su actividad en el arte de la pintura, todavía casi 15 años antes de que le sobrevenga la muerte en 1564. También en estas pinturas piensa ya en sentido barroco, pero su estilo renacentista de la madurez tardía no es capaz de captar los principios del nuevo orden que se desarrollará más tarde y en los que se basa la pintura del Barroco. Vuelto a su mundo de la piedra, a sus tardías *Pietàs* y ocupado con el diseño de la *Cúpula de la Basílica de San Pedro* logra culminar ya su vejez legando al mundo las obras más grandiosas de toda la historia del arte.



Rafael
Virgen con el Niño y San Juan (Virgen del jilguero)
hacia 1507
Óleo sobre tabla, 107x77 cm
Florencia, Galleria degli Uffizi

Rafael

Rafael Santi es el más joven de los tres gigantes. Nació en 1483 y su padre, Giovanni Santi –más bien un pintor insignificante– le inició pronto en los primeros pasos de la técnica pictórica. Su juventud transcurrió en su ciudad natal, Urbino, el nido de águilas en el que tenía su corte el belicoso *condottiero* Federico II de Montefeltro, que pese a todo era un amante de las artes. En ese jardín de las musas conoció también los trabajos de artistas de la talla de Paolo Uccello, Luca Signorelli, Melozzo da Forlì o Francesco di Giorgio, pero también los de Hieronymus Bosch y Justus van Gent. Para ampliar su formación, su padre lo envió a la edad de diecisiete años a Perugia como aprendiz del entonces afamado Perugino. En los cuatro años de su estancia en esa localidad parece haber aprendido todo lo fundamental del oficio. Los años de su formación transcurrieron sin problemas y libres de grandes compromisos. Rafael se mantuvo al principio fiel a la escuela de Perugino, lo cual es comprensible en tanto que de este maestro había aprendido a componer sus pinturas con claridad y a evitar todo exceso de ornato, características de estilo que le ofrecerían unos fundamentos muy aprovechables para el nuevo espíritu del Alto Renacimiento. En algunas obras no resulta fácil diferenciar entre la mano de Perugino y la del joven Rafael. Durante largo tiempo se podrá