



Los
SECRETOS
de la **CAPILLA**
SIXTINA



Los MENSAJES
PROHIBIDOS *de*
MIGUEL ÁNGEL *en el*
CORAZÓN *del*
VATICANO

BENJAMIN BLECH & ROY

Lectulandia

Hace más de 500 años Miguel Ángel empezó a trabajar en la que sería una de las obras artísticas más importantes del mundo: los frescos de la capilla Sixtina. Millones de personas visitan cada año el Vaticano sin saber que en cada representación se esconden numerosos enigmas, códigos cifrados que ponen de relieve la posición ideológica de uno de los mayores genios del Renacimiento en una época de intrigas religiosas, de conspiraciones y de represión que bien podrían haberle costado la vida.

Benjamin Blech, escritor y conferenciante reconocido, y Roy Doliner, especialista en Roma y en el Vaticano, descubren en Los secretos de la capilla Sixtina a través del análisis minucioso de cada una de las obras de Miguel Ángel los mensajes de fraternidad, de tolerancia y de libertad que este dejó ocultos en las bóvedas del templo.

Lectulandia

Benjamin Blech & Roy Doliner

Los secretos de la capilla Sixtina

Los mensajes prohibidos de Miguel Ángel en el corazón del Vaticano

ePub r1.1

liete 18.06.14

Título original: *The Sistine Secrets. Michelangelo's Forbidden Messages in the Heart of the Vatican*
Benjamin Blech & Roy Doliner, 2008
Traducción: Isabel Murillo

Editor digital: liete
ePub base r1.1

más libros en lectulandia.com

*Para Martha y Marvin Usdin, los dos ángeles de la guardia más jóvenes
que he conocido.*

ROY DOLINER

*Para mi familia, los ángeles que Dios me envió para aportar alegría a mi
viaje por la vida.*

RABINO BENJAMIN BLECH

Prólogo

*«Conoscersi è il miglior modo per capirsi.
Capirsi è il solo modo per amarsi».*

*(Conocerse es la mejor manera de comprenderse.
Comprenderse es la única manera de amarse).*

Esta sabia y antigua máxima me llegó directamente al corazón cuando empecé a leer este fascinante libro escrito por el rabino Benjamin Blech y Roy Doliner.

El refrán constituye una valiosa observación a tener en cuenta no sólo en las relaciones entre seres humanos, sino que habla quizá incluso a un nivel más profundo, haciendo referencia a la interacción tanto entre religiones como entre naciones.

Tengo la impresión de que uno de los logros más importantes de este innovador libro, entre muchos otros, es que cumple esta misión de forma clara y convincente. Atraviesa el tupido velo de innumerables enigmas e hipótesis que, junto con la indiscutible admiración, siempre acompañan cualquier visita a la capilla Sixtina. Al llenar los vacíos resultantes de la falta de comprensión de las enseñanzas ajenas al cristianismo —aunque bien conocidas por Miguel Ángel—, la capilla Sixtina nos habla ahora de un modo que nunca había sido comprendido previamente.

Siempre hemos sabido que el papa Sixto IV quería que la capilla Sixtina tuviera las mismas dimensiones que el Templo de Salomón, tal y como quedaron registradas por el profeta Samuel en el Libro de los Reyes (6, 2) de la Biblia. En el pasado, expertos en arte y religión explicaron que esto se hizo de forma expresa para demostrar que no existían contradicciones entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre la Biblia y los Evangelios, entre las religiones judía y cristiana.

Sólo ahora, gracias a la lectura de este destacado libro, me he enterado —con asombro como historiador de arte, y con cierta turbación y pesar como católico— de que esta invención estaba considerada por los judíos como una ofensa religiosa. El Talmud, el conjunto de explicaciones de las tradiciones rabínicas, legislaba claramente que nadie podía construir una copia «operativa» del sagrado Templo de Salomón en cualquier lugar que no fuera el Monte del Templo de Jerusalén.

Merece la pena recordar que esto tuvo lugar hace seis siglos. Afortunadamente, en épocas más recientes gran parte de estas insensibilidades desfasadas se han ido sustituyendo con comprensión y respeto mutuos. En vista de esto el 13 de abril de 1986 el papa Juan Pablo II visitó la Gran Sinagoga de Roma y en el transcurso de ese acto histórico el pontífice se dirigió al pueblo judío llamándolo por vez primera con

respeto y amor «¡nuestros hermanos y hermanas mayores!».

En enero de 2005 este mismo gran pontífice, sintiéndose cerca del fin de su existencia terrenal, realizó un gesto tan histórico como único. Invitó al Vaticano a ciento sesenta rabinos y cantores de todo el mundo. La organizadora del encuentro fue la Pave the Way Foundation, una asociación interreligiosa internacional nacida a partir de la idea de construir y reforzar puentes entre el mundo judío y el mundo cristiano. El objetivo de la reunión fue que el Papa recibiera una bendición final por parte de los representantes de «nuestros hermanos y hermanas mayores», y al mismo tiempo reforzar los lazos humanitarios entre ambas creencias.

Este encuentro histórico resultó ser la última audiencia que el papa Wojtyła celebró con un grupo. Tres líderes religiosos judíos tuvieron el privilegio de ser los primeros y únicos rabinos del mundo en dar la bendición a un Papa en nombre del pueblo judío. Uno de ellos era Benjamin Blech, coautor de este libro, profesor del Talmud en la Universidad de Yeshiva, reconocido a nivel internacional como profesor, conferenciante, líder espiritual y autor de numerosos libros sobre espiritualidad leídos por gente de todo tipo de creencias.

Tuve el placer de conocer personalmente al otro autor de este libro, Roy Doliner, el día del estreno mundial de la película *Natividad*. Era la primera vez que el Vaticano subvencionaba de manera oficial la utilización del majestuoso salón de audiencias para un acto artístico-cultural.

Debido a sus profundos conocimientos sobre doctrina e historia judías, y como destacado defensor del estudio del Talmud, Roy había sido seleccionado por los productores de la película y por su directora, Catherine Hardwicke, como asesor oficial judaico-religioso-histórico. Como asesor histórico responsable de la parte de Roma y la vida de Herodes el Grande había sido elegido un servidor. A lo largo de la producción de *Natividad* Roy y yo acabamos entablando amistad.

Así es como en varias ocasiones Roy y yo hemos podido visitar la capilla Sixtina de una manera muy especial —después de su hora de cierre— y cada visita ha sido una oportunidad de ver la obra maestra de Miguel Ángel de una forma nueva y diferente.

Por todos estos motivos, cuando me solicitaron la presentación de este libro, acepté el encargo con satisfacción. Y ahora después de haberlo leído, siento gran respeto no sólo por la gran erudición de sus autores, sino también por la gran cantidad de nuevas e interesantes ideas históricas, artísticas y religiosas que contiene.

Hasta ahora cada vez que entraba en la capilla Sixtina me preguntaba por qué en aquella espléndida bóveda no aparecía ninguna figura del Nuevo Testamento. En este libro he encontrado por fin las respuestas más convincentes.

Los autores nos guían por un auténtico viaje de descubrimiento de «otros» significados, de diversas maneras de ver y de comprender que lo que hasta ahora

siempre nos había parecido correcto es una realidad completamente distinta.

Con la ayuda de su orientación, llegaremos a darnos cuenta de que en la capilla Sixtina Miguel Ángel llevó a cabo un inmenso e ingenioso acto de ocultación gracias al cual pudo transmitir numerosos mensajes, velados pero potentes, que predicán la reconciliación —entre razón y fe, entre la Biblia judía y el Nuevo Testamento, y entre cristianos y judíos—. Descubrimos increíblemente cómo el artista sintió la necesidad de comunicar estos aventurados conceptos en condiciones peligrosas, corriendo un gran riesgo personal.

¿Cómo fue capaz Miguel Ángel de lograr esta osadía? Los autores revelan que a veces Miguel Ángel utiliza códigos o alusiones simbólicas que quedan parcialmente escondidas; en otras ocasiones, señales que sólo pueden captar y comprender determinados grupos religiosos, políticos o esotéricos. Y otras veces, lo único que se necesita para comprender sus mensajes es una mente libre de ideas preconcebidas y abierta a nuevas sugerencias e ideas. Y lo más interesante de todo es ver que estos símbolos y alusiones fueron realizados sin el reconocimiento de su patrón papal. Fueron audazmente concebidos para aliviar la frustración del artista quien, ante la imposibilidad de expresar su opinión de una forma abierta, quiso en cierto modo «declarar» su mensaje.

El libro nos guía, casi de la mano, con un estilo documental cautivador, hacia la decodificación de los símbolos ocultos. Fue para mí una gran satisfacción sumarme a la visita, a pesar de mi perplejidad inicial. No es fácil tener que echar una segunda ojeada a las certezas tranquilizadoras que nos han acompañado toda la vida; pero no podemos cerrar los ojos, la mente o el corazón a los que han observado desde una perspectiva distinta lo que siempre hemos dado por sentado. Aun cuando es posible que no comparta la totalidad de interesantes, intrigantes y a veces pasmosas nuevas ideas, estoy seguro de que este libro constituye de un modo real una nueva manera de ver la capilla Sixtina. Será valorado y muy apreciado por todos aquellos seriamente interesados en las grandes ideas de la religión, el arte y la historia de la civilización. Provocará acalorados debates que se prolongarán durante los años venideros.

Los autores nos alertan del hecho de que para apreciar completamente el milagro de la capilla Sixtina, el visitante tiene que comprender las motivaciones de Miguel Ángel, sus antecedentes, sus años de juventud y fermentación intelectual en el palacio de los Medici en Florencia, los aún poco conocidos altibajos de toda su carrera, además de su fascinación por el neoplatonismo y su interés por el judaísmo y sus enseñanzas místicas.

Lo que apenas nunca se había destacado es una idea que Blech y Doliner exponen con gran perspicacia. Pese a que el Renacimiento estuvo influido de manera evidente por los antiguos mitos de Grecia y Roma, tenemos como mínimo que reconocer la notable influencia, especialmente sobre Miguel Ángel, que tuvieron las tradiciones

herméticas y esotéricas de la Cábala judía.

El hecho que cambió por completo la vida de Miguel Ángel a los 13 años —un genio ya, pero sin formación alguna— se produjo en 1488, cuando Lorenzo de Medici, admirando el talento de este prodigio artístico, lo recibió en su palacio como un hijo y lo educó junto a sus herederos como si fuese uno más de la familia. En el palacio regio de los Medici el joven Miguel Ángel entró en contacto con las mentes más brillantes de la época, como Poliziano, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Sus ideas influyeron y conformaron la todavía prístina mente del joven artista. El neoplatonismo se convirtió en su nuevo ideal. De Marsilio Ficino, que sabía hebreo y era un erudito de las tradiciones judías, y de Pico della Mirandola, humanista y filósofo, y también un gran experto en lenguaje y cultura judía, Miguel Ángel aprendió sus primeros conceptos esotéricos, conoció la Biblia en profundidad y entró también en contacto con las enseñanzas de la Torá, la Cábala, el Talmud y el midrash, los métodos de la exégesis bíblica.

Los autores nos demuestran de manera convincente el potente eco que todo esto tiene en la Sixtina. Sólo con estos antecedentes podremos comprender plenamente el significado y los mensajes de la obra de Miguel Ángel. Algo que queda aún más en evidencia después de la limpieza perfecta de los formidables frescos de Miguel Ángel, que habían quedado oscurecidos por siglos de espeso humo, polvo e intentos fallidos de conservación. Sólo hoy en día podemos saborear con plenitud la belleza y el verdadero significado de la capilla Sixtina.

La «limpieza» —que no la «restauración», como se ha escrito erróneamente— no sólo devolvió a la capilla su esplendor original, sino que además puso fin a muchas disputas desinformadas que se remontaban a los inicios del trabajo. Fui invitado en diversas ocasiones a subir al andamiaje para observar las labores de limpieza, y pude compartir en persona la dicha de ver los frescos desde una distancia de sólo veinte centímetros. Por encima de todo, pude dar testimonio en mis libros de la precisión del trabajo de estos técnicos especializados, llevada a cabo con talento y amor. ¡Basta con pensar que un equipo integrado por doce expertos estuvo trabajando muy duro durante doce años enteros para terminar su trabajo!

Después de la limpieza pudimos comprobar que la suciedad no sólo había ocultado los colores, sino que además había escondido los numerosos mensajes «velados» y conservados expresamente en el interior de las pinturas por el gran florentino. Ahora podemos afirmar con toda seguridad que el plan original de la capilla Sixtina concebido por su patrocinador, el papa Julio II, quedó frustrado a propósito. Julio habría deseado que la Sixtina fuera el recordatorio eterno del extravagante éxito de la familia papal, y que representara a Jesús, a la Virgen María, a los doce apóstoles y, casi con toda seguridad, a San Juan Bautista.

Por primera vez en la historia de la Sixtina Blech y Doliner nos dan a comprender

cómo Miguel Ángel logró poner en entredicho la totalidad del proyecto para promover secretamente sus propios ideales, sobre todo aquellos vinculados al humanismo, el neoplatonismo y la tolerancia universal.

Esto explica con claridad cómo el genio florentino fue capaz de pintar el mayor fresco del mundo católico sin incluir en él ni una sola figura cristiana y, exceptuando las sibilas, consiguió representar únicamente figuras de la Biblia hebrea. Y más sorprendente aún, nos cuentan cómo consiguió evadir la censura papal de su obstinado trabajo gracias al plan privado que tenía programado.

También resulta relevante que los frescos de la Sixtina no sólo sean fieles a la Biblia hebrea, sino que además lo sean a la Cábala, la doctrina judía de carácter místico y esotérico. En este libro encontramos respuestas extensas a la mayoría de preguntas que durante siglos han atormentado a expertos en teología e historia del arte, así como a investigadores y aficionados.

Por ejemplo, en el fresco de *El pecado original*:

— ¿Por qué tiene brazos la serpiente?

— ¿Por qué el Árbol del Conocimiento no es un manzano sino una higuera?

— ¿Por qué Eva parece emerger de un «costado» de Adán y no de su costilla?

La Cábala nos da las respuestas, que quedan también brillantemente descritas en este libro.

Otra valiosa idea demostrada por los autores es la cercanía, si no la admiración, que Miguel Ángel sentía hacia los judíos. Me resulta especialmente fascinante la explicación de un detalle que era completamente desconocido hasta ahora, después de la reciente limpieza de los frescos, con la consecuente recuperación de los colores originales que habían quedado oscurecidos y cubiertos de hollín y de polvo. Para no revelar demasiadas cosas, mencionaré que tiene que ver con un círculo amarillo en el manto (para ser exacto, en el brazo izquierdo) de Aminadab, uno de los antepasados de Cristo, que es similar a la insignia amarilla de la vergüenza que en 1215 el Cuarto Concilio de Letrán ordenó que los judíos cosieran a sus prendas. La increíble e inaudita fotografía aparece en el cuadernillo de imágenes. Para que sea más relevante si cabe, este retrato de Aminabad está colocado justo encima del lugar donde se situaba el trono papal de Julio II.

Casi con toda seguridad, en la escuela de los Medici había instructores que eran rabinos y que explicaron a Miguel Ángel el alfabeto hebreo y el significado esotérico de cada letra. Un conocimiento que queda ampliamente demostrado por las letras hebreas que aparecen ocultas en los gestos y en las poses de muchas figuras de los frescos.

La influencia de la cultura judía se hace patente incluso en *El Juicio Final*. El enorme fresco sigue claramente la forma de las tablas de la ley de Moisés. Y ello es gracias no sólo a la forma de la capilla, sino también al hecho de que Miguel Ángel, antes de pintar *El Juicio*, había tapiado las dos ventanas que ocupaban gran parte de la pared de encima del altar y había hecho construir una nueva pared sobre la original.

Un toque final y exquisito: muy poca gente se ha dado cuenta de que Miguel Ángel situó dos judíos en el Paraíso muy próximos a la poderosa figura de Jesús. Si se observa con atención, por encima del hombro del joven Jesucristo rubio, y pintados por encima de San Pedro, aparecen con claridad dos judíos. Son fácilmente reconocibles no sólo por sus rasgos faciales característicos, sino también porque el primer hombre luce el típico sombrero de dos picos que los varones judíos estaban obligados a llevar para reforzar el prejuicio medieval de que esa gente, descendientes del diablo, tenía cuernos. El segundo hombre lleva el sombrero amarillo que los judíos estaban obligados a lucir en público.

Al final de esta fascinante experiencia lectora, los lectores se darán cuenta de que el rabino Benjamin Blech y Rod Doliner nos han guiado para, bajo una perspectiva completamente novedosa, ver no sólo la capilla Sixtina, sino también toda la obra artística de Miguel Ángel, incluyendo el monumento a Julio II, el famoso *Moisés* y las diversas esculturas de la *Pietà* que hay repartidas por toda Italia.

Llegaremos a apreciar, tal y como subrayan los autores, que el auténtico mensaje de la obra de Miguel Ángel es el de un puente tendido entre las dos creencias, el judaísmo y el cristianismo, entre la humanidad y Dios, y, quizá el más difícil de todos, entre cada persona y su ser espiritual.

Igual que el trabajo de Miguel Ángel en la capilla Sixtina cambió para siempre el mundo del arte, este libro cambiará para siempre la manera de ver y, sobre todo, de comprender la obra de Miguel Ángel.

ENRICO BRUSCHINI^[1]

Prefacio

Cada año más de cuatro millones de visitantes de todo el mundo abarrotan los museos del Vaticano, el complejo museístico más visitado del mundo. Acuden allí por un motivo primordial: ver la capilla Sixtina, la capilla más sagrada del mundo cristiano. Los espectadores —cristianos, judíos, musulmanes, ateos, amantes del arte y simples curiosos— no sólo quedan maravillados ante su belleza estética, sino que además se sienten conmovidos por su historia y sus enseñanzas espirituales. La principal atracción, sin duda alguna, es la incomparable visión de los frescos de la bóveda y de la pared del altar, obra de Miguel Ángel Buonarroti, reconocido universalmente como uno de los más grandes artistas de la humanidad.

Pero muy pocos de los millones de espectadores sobrecogidos que entran en la Sixtina saben que la capilla del Papa, construida en el corazón del Vaticano, es una copia a tamaño real del sanctasanctórum del antiguo Templo de Salomón en Jerusalén.

Se quedarían sorprendidos con seguridad al descubrir que Miguel Ángel incluyó sus propios mensajes secretos en el interior de la capilla. E incluso más sorprendidos al saber que estos mensajes propugnaban ideas que chocaban contra las bases del papado.

La mayoría de los espectadores desconocen la dramática verdad: que estos frescos contienen un mensaje místico perdido de amor universal, peligrosamente contrario a la doctrina de la Iglesia en tiempos de Miguel Ángel, pero fiel tanto a las enseñanzas originales de la Biblia como al pensamiento liberal cristiano contemporáneo.

Guiado por las verdades que llegó a comprender durante sus años de estudio en escuelas privadas no tradicionales de Florencia, verdades enraizadas en su implicación con textos judíos y en una formación cabalística que entraba en conflicto con la doctrina cristiana aprobada, Miguel Ángel necesitaba encontrar la manera de que los espectadores percibieran lo que él creía de verdad. Y para todo aquello que la Iglesia no le permitía comunicar abiertamente, encontró una manera ingeniosa de transmitir sus mensajes a aquellos capaces de comprender su lenguaje secreto.

Por desgracia, estos mensajes se perdieron y fueron ignorados durante cinco siglos. El hombre que se hizo famoso por definir el genio como la «paciencia eterna» debió encontrar consuelo a la imposibilidad de expresar su desacuerdo con el Vaticano en la esperanza de que acabara llegando alguien capaz de «descifrar su código» y comprender todo lo que en realidad estaba diciendo. Sólo ahora, gracias a la erudición diligente y a la nueva claridad que ha proporcionado la limpieza completa de la capilla, han sido redescubiertos y descifrados. Miguel Ángel dijo la verdad al poder, y sus puntos de vista, ingeniosamente escondidos en su obra, se pueden oír por fin.

Todo esto no es ficción especulativa sino, como demostraremos con convicción, completa e increíblemente *cierta*.

Esta es la sorprendente y provocativa tesis que *Los secretos de la capilla Sixtina* revelará por vez primera... y argumentará con energía. Se demostrará que Miguel Ángel incorporó en su obra maestra religiosa una cantidad asombrosa de mensajes ocultos a la Iglesia de su época, mensajes que reverberarán hasta la actualidad con su osada llamada a la reconciliación entre razón y fe, entre la Biblia hebrea y el Nuevo Testamento, y entre todos aquellos que comparten una lucha sincera por la verdadera fe y el servicio a Dios.

Prepárense para desaprender todo lo que creían saber sobre la capilla Sixtina y las obras maestras de Miguel Ángel. Igual que la reciente limpieza de los frescos eliminó capa tras capa la suciedad y la oscuridad acumuladas con el paso de los siglos, este libro pretende eliminar siglos de prejuicios, censura e ignorancia de uno de los más famosos y amados tesoros artísticos del mundo entero.

Les invitamos a unirse a nosotros en un increíble viaje de descubrimiento.

BENJAMIN BLECH Y ROY DOLINER

LIBRO PRIMERO

EN EL PRINCIPIO

¿Qué es la capilla Sixtina?

«Y harán un santuario para mí, y habitaré en medio de ellos».

ÉXODO, 25, 8

El Renacimiento murió en Roma el 18 de febrero de 1564. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, conocido simplemente como Miguel Ángel, falleció a los 89 años en su modesto hogar, en lo que hoy en día es la Piazza Venezia. Se dispuso que su cuerpo fuera enterrado en la basílica cercana de los Santos Apóstoles. En la actualidad esta iglesia, Santissimi Apostoli, es una amalgama de muchas épocas y estilos: el piso superior es del siglo XIX, el intermedio es del XVII, Barroco, y la planta baja es Renacimiento puro de la segunda mitad del siglo XV. Pero lo más interesante acerca del lugar previsto para el entierro de Miguel Ángel es que la parte original de la iglesia —la única que existía en 1564— fue diseñada ni más ni menos que por Baccio Pontelli, el mismo hombre que planificó la estructura de la capilla Sixtina. La iglesia donde supuestamente habría de ser enterrado Miguel Ángel es importante también por otros motivos.

En una cripta situada debajo de la planta baja de la iglesia se encuentran las tumbas de San Felipe y San Santiago, dos de los apóstoles de Jesús. A un nivel aún más profundo, si se nos permitiera excavar debajo de la cripta, tropezaríamos pronto con restos de la antigua Roma imperial, debajo de ellos, con restos de la Roma republicana y, finalmente, quizá con algo de la Roma de la Edad de Bronce.



Vista de la capilla Sixtina desde el tejado de la catedral de San Pedro. Véase fotografía 1 en el cuadernillo de imágenes. Fotografía de Roy Doliner.

Esto convierte la iglesia en una metáfora de la Ciudad Eterna: un lugar con capas y capas de historia, de acumulación de innumerables culturas, de confrontaciones entre lo sacro y lo profano, lo sagrado y lo pagano... y de múltiples secretos ocultos.

Comprender Roma es reconocer que es una ciudad abarrotada de secretos, con más de tres milenios de misterios. Y en ningún otro lugar de Roma hay más secretos que en el Vaticano.

EL VATICANO

El nombre del Vaticano tiene un origen sorprendente. No es ni latino ni griego, y tampoco es de origen bíblico. De hecho, la palabra que asociamos con la Iglesia tiene un origen pagano. Hace más de veinte siglos, incluso antes de la legendaria fundación de Roma por Rómulo y Remo, existió un pueblo conocido como los etruscos. Gran parte de lo que consideramos cultura y civilización romana proviene de los etruscos. Y a pesar de que todavía estamos intentando dominar su complicado idioma, conocemos ya muchas cosas sobre ellos. Sabemos que, igual que los hebreos y los romanos, los etruscos no enterraban a los muertos dentro de las murallas de sus ciudades. Por ese motivo, los etruscos instalaron un gran cementerio en la pendiente de una colina situada fuera de los confines de su antigua ciudad, en la zona que estaba destinada a convertirse en Roma. El nombre de la diosa pagana etrusca que guardaba esta *necrópolis*, o ciudad de los muertos, era *Vatika*.

La palabra *vatika* tiene diversos significados adicionales en etrusco. Era el nombre de una uva amarga que crecía de manera silvestre en aquella ladera y con la que los campesinos elaboraban lo que se haría famoso como uno de los vinos peores y más baratos del mundo antiguo. El nombre de este vino, que hacía también

referencia a la ladera donde se producía, era Vatika. Este era también el de una extraña mala hierba que crecía en la colina del cementerio. Al masticarla producía terribles alucinaciones, un efecto similar al del peyote; por lo tanto, la vatika proporcionaba lo que hoy podríamos denominar un «colocón» barato. De este modo, la palabra pasó al latín como sinónimo de «visión profética».

Tiempo después aquella ladera se convirtió en el *circo* o *stadium* del emperador loco, Nerón. Allí, según la tradición de la Iglesia, fue ejecutado San Pedro, crucificado boca abajo, y luego enterrado en las cercanías. El lugar se convirtió en el punto de destino de tantos peregrinos que el emperador Constantino, después de convertirse al cristianismo, fundó un santuario en la colina al que los romanos seguían llamando la Colina Vaticana. Un siglo después de Constantino los papas iniciaron allí la construcción del palacio papal.

¿Qué significa hoy en día «el Vaticano»? Debido a su historia, el nombre tiene diversas connotaciones. Puede hacer referencia a la basílica de San Pedro; al palacio apostólico de los papas, con más de mil cuatrocientas habitaciones; al complejo de los Museos Vaticanos, con más de dos mil salas; a la jerarquía política-social-religiosa considerada el liderazgo espiritual de una quinta parte de la raza humana; o al país más pequeño del mundo, la *Città del Vaticano* (Ciudad del Vaticano). De hecho, resulta curioso que el que está considerado como el país más diminuto de la tierra, que puede caber ocho veces en el Central Park de Nueva York, contenga en su interior la iglesia más grande y más valiosa del mundo, el palacio más grande y más lujoso del mundo, y uno de los mayores museos del planeta.

EL TEMPLO SUSTITUTO

Pero el lugar más fascinante de todos podría muy bien ser el que se encuentra en el interior de las antiguas murallas de la Ciudad del Vaticano, cuyo significado simbólico es desconocido para casi todos sus visitantes. Su relevancia teológica se comprende mejor cuando se tiene en cuenta que esta obra católica era algo explícitamente prohibido a los judíos. En el Talmud, los antiguos comentarios sagrados de las mayores sagas judías que se expanden a lo largo de más de cinco siglos, queda claramente legislado que nadie podrá construir jamás una copia a tamaño real del sanctasanctorum del antiguo Templo de Salomón de Jerusalén en cualquier otro lugar que no sea el Monte del Templo (Tratado Megillah, 10a). Se decretó así con el fin de evitar posibles cismas religiosos sangrientos, tal y como sucedió después en el cristianismo (catolicismo romano, ortodoxia oriental y griega, protestantismo, además de los siglos de guerra interna mutuamente destructiva) y en el islamismo (suníes y chiíes, que por desgracia siguen aún hoy matándose por todo el mundo).

Pero eso fue lo que, seis siglos atrás, hizo con exactitud un arquitecto católico que

no estaba constreñido por las leyes talmúdicas. Diseñó y construyó justo en el centro de la Roma renacentista una copia a tamaño natural del santuario interior, o sanctasanctorum, del templo del rey Salomón en Jerusalén. Para que las medidas y las proporciones fueran exactamente correctas, el arquitecto estudió los escritos del profeta Samuel en la Biblia hebrea, donde este describe el primer templo sagrado centímetro a centímetro (Reyes, I, 6-2). Esta reproducción gigantesca del *heichal*, o sección trasera del primer templo, sigue existiendo hoy en día. Es lo que se conoce como la *cappella Sistina* (la capilla Sixtina). Y es allí donde más de cuatro millones de visitantes anuales contemplan los increíbles frescos de Miguel Ángel y rinden homenaje a un lugar sagrado para la cristiandad.

En la Edad Media, antes de la creación de esta réplica del templo judío, en ese mismo lugar se erigía también una capilla. Era la llamada *cappella Palatina* o capilla Palatina. Teniendo en cuenta que cualquier gobernador europeo disponía de su propia capilla regia para rezar en privado en compañía de la corte real, se consideró necesario que el Papa dispusiera también de una en su propio palacio. Era una demostración del poder de la Iglesia, considerado superior al de cualquier otro soberano secular. No es casualidad que la palabra «palatina» tenga su origen en la Colina Palatina, la morada de los seres humanos más poderosos de la historia occidental hasta aquella fecha: los emperadores paganos de la antigua Roma. Según la tradición romana, la Colina Palatina fue el lugar donde Rómulo fundó la ciudad el 21 de abril de 753 a. C. Desde aquella época todos los gobernadores romanos habían vivido en el Palatino y habían construido en él espectaculares palacios. La Iglesia estaba decidida a demostrar que era el nuevo poder gobernante en Europa y a difundir por todo el mundo el cristianismo, es decir, el imperio de la cristiandad. La capilla tenía que ser un heraldo de este futuro triunfo y de su gloria, razón por la cual el Papa quería que su opulencia hiciese sombra a cualquier otra capilla real que existiese sobre la faz de la tierra.

Además de la majestuosa Palatina, estaba también la *Niccolina*, una capilla privada mandada construir por el papa Nicolás V en 1450 y decorada por el gran pintor renacentista Fra Angelico. Se trataba de una diminuta estancia en una de las partes más antiguas del palacio papal, capaz de albergar únicamente al Papa y a unos pocos colaboradores personales. Es por eso que la Palatina se conocía también como la *cappella Maggiore*, la capilla Mayor, pues podía albergar a la corte papal y a sus invitados más distinguidos.

La historia de la capilla Sixtina, sin embargo, empieza con un pontífice que quería una capilla que fuese más grande aún y más palaciega que la *cappella Palatina*.

EL GRANDIOSO PLAN DEL PAPA SIXTO

Sixto nació con el nombre de Francesco della Rovere en el seno de una humilde

familia del noroeste de Italia, en un lugar no muy lejos de Génova. Era un joven con inclinaciones intelectuales pero sin dinero, acabó de forma natural en el sacerdocio. Se hizo monje franciscano y fue ascendiendo progresivamente los peldaños de la escalera docente y administrativa de la Iglesia, hasta convertirse en cardenal de Roma en 1467. Fue elegido sin mucho ruido por un cónclave integrado por sólo dieciocho cardenales y tomó el nombre de Sixto IV, el primer Papa con ese nombre en más de mil años. Sus primeras acciones nada tuvieron que ver con las diversas crisis a las que se enfrentaba el Vaticano, sino con conceder a su familia títulos, fincas y privilegios. Hizo inmensamente ricos a sus diversos y abundantes sobrinos y los ordenó como cardenales (uno de ellos con sólo 16 años) o los casó con familias acaudaladas y nobles. Pero esto no era excepcional. A lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y hasta finales del siglo XVIII era práctica común que un Papa corrupto eligiera a sus sobrinos más decadentes para realizar todo el trabajo sucio necesario para mejorar el nivel material de toda la familia y pasarla de «acomodada» a «astronómicamente rica». En italiano medieval el término utilizado para designar a un sobrino era *nepote*, por lo que este sistema de poder absoluto y completa corrupción pasó a conocerse como *nepotismo*, palabra que sobrevive en el castellano actual. Uno de los sobrinos de Sixto era Giuliano, que posteriormente se convertiría en el papa Julio II, el hombre que obligó a Miguel Ángel a pintar la bóveda de la Sixtina.

Cuando el papa Sixto IV inició su reinado en 1471 la capilla Palatina estaba desmoronándose. Se trataba de un edificio muy pesado que descansaba peligrosamente sobre el terreno blando de la antigua ladera del Vaticano que había hecho las veces de cementerio etrusco. Cuando Sixto subió al poder era un símbolo perfecto de la crisis que vivía la Iglesia. Abundaban las confabulaciones, los escándalos y los cismas. Gobernadores extranjeros, como Luis XI de Francia, estaban en guerra con el Vaticano por el derecho a seleccionar y nombrar cardenales y obispos. Partes enteras de Italia rechazaban la jurisdicción papal. Y lo que era peor de todo, los turcos otomanos estaban avanzando. Constantinopla había caído en manos de los musulmanes sólo dieciocho años antes y esto supuso la muerte del Imperio cristiano bizantino. Las ondas de choque reverberaron por toda la Europa cristiana. En 1480 los otomanos invadieron la Península italiana y se hicieron con la ciudad de Otranto en la costa sudeste, asesinaron al arzobispo y a numerosos sacerdotes en la catedral y convirtieron a la fuerza a los ciudadanos, después de decapitar a ochocientos de ellos que se negaron a convertirse, y tras partir en dos al obispo. Después de aquello atacaron otras ciudades de la costa. Muchos temían que Roma acabara siguiendo el mismo destino que Constantinopla.

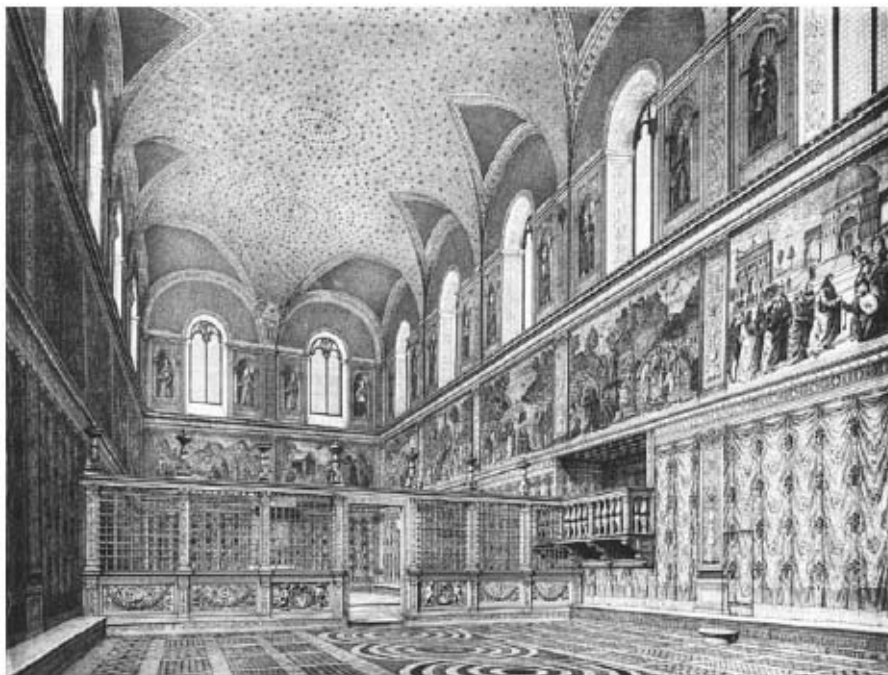
A pesar de todas las amenazas existenciales contra el cristianismo, Sixto gastó inmensas cantidades de oro del Vaticano para revivir el esplendor de Roma y

reconstruyó iglesias, puentes, calles; fundó la Biblioteca Vaticana e inició una colección de arte que acabaría convirtiéndose en el Museo Capitolino, el más antiguo actualmente. Su proyecto más famoso, sin embargo, fue la reconstrucción de la capilla Palatina.



La fundación de la Biblioteca Vaticana, fresco de Melozzo da Forlì, 1477 (Pinacoteca de los Museos Vaticanos). Este famoso retrato muestra a Sixto IV sentado en su trono, rodeado por algunos de sus sobrinos favoritos, con Platina, el nuevo director de la biblioteca, arrodillado delante de él. El sobrino alto y de mirada adusta que observa al Papa es Giuliano, el futuro Julio II. Véase fotografía 2 en el cuadernillo de imágenes. Fotografía de Roy Doliner.

Hay muchas cosas en la historia de la Sixtina que parecen predestinadas. Según las fuentes más fidedignas, los trabajos de renovación de la capilla se iniciaron en 1475. Aquel mismo año nacía Miguel Ángel Buonarroti en la ciudad toscana de Caprese. Sus destinos se entrelazarían aún con más fuerza en los años venideros.



Grabado que muestra el aspecto de la capilla Sixtina en el momento de su consagración en 1481. Ilustración de Alinari, obtenida a través de Art Resource of New York.

LA NUEVA CAPILLA

El papa Sixto decidió no sólo reconstruir la decadente capilla papal, sino también, ampliarla y mejorarla. Solicitó para ello los servicios de un joven arquitecto florentino llamado Bartolomeo *Baccio* Pontelli. La especialidad de Pontelli era la construcción y el refuerzo de antiguas fortalezas, como las que todavía se mantienen en pie y en buenas condiciones en Ostia y Senigallia. Esta cualidad era especialmente importante para Sixto, pues temía tanto a los musulmanes turcos como a las turbas católicas de Roma. Se realizaron planos para una capilla enorme, más grande que muchas iglesias, con un bastión con atalaya de vigilancia para defender el Vaticano.

Nunca sabremos con seguridad de quién fue la idea de construir la capilla Sixtina como una copia del templo sagrado judío. Sixto conocía las Escrituras, de modo que es posible que conociera también las medidas exactas que aparecen en los escritos del profeta Samuel en el Segundo Libro de los Reyes. Teniendo esto presente, debía de sentirse ansioso por dar una expresión concreta al concepto teológico del *sucesionismo*, una idea que ya había encontrado un lugar destacado en el pensamiento cristiano. El sucesionismo da a entender que una fe puede sustituir a otra anterior a ella que haya dejado de ser efectiva. En términos religiosos, es comparable a lo que Darwin postularía más tarde en la teoría de la evolución: los dinosaurios fueron sustituidos por los neandertales, que a su vez fueron sustituidos por el *Homo sapiens*, más desarrollado. Según las enseñanzas del sucesionismo, las filosofías paganas grecorromanas fueron sustituidas por el judaísmo, que a su vez fue reemplazado por la Iglesia triunfante, la Fe Verdadera que invalidó a todas las demás. El Vaticano

predicaba que los judíos, por haber matado a Jesús y rechazado sus enseñanzas, habían sido castigados con la pérdida de su templo sagrado y de la ciudad de Jerusalén, así como de su patria. Además, estaban condenados a vagar por la tierra eternamente como advertencia divina y para que nadie más se negara a obedecer a la Iglesia. (Es importante destacar que esta enseñanza fue rechazada y prohibida con rotundidad por el Concilio Vaticano II en 1962).

Baccio Pontelli, por otro lado, no era un gran erudito religioso. Pero era florentino. Florencia era una de las ciudades más liberales y abiertas de Italia de la época, y de Europa, en realidad. La comunidad judía de Florencia, aun ascendiendo sólo a unos cuantos centenares de personas, estaba aceptada y ejercía cierto grado de influencia en una ciudad que bullía de actividad intelectual y cultural. Pontelli debía conocer muchos artistas y arquitectos acostumbrados a incorporar temas judíos en su trabajo.

Con independencia de quién fuese la idea, la nueva capilla Palatina fue diseñada para sustituir al antiguo templo judío como templo sagrado del nuevo orden mundial en la Nueva Jerusalén, que a partir de entonces sería la ciudad de Roma, la capital del cristianismo. La capilla mide 40,93 metros de longitud por 13,41 de anchura y 20,7 metros de altura, exactamente las mismas dimensiones del *heichal*, o sección rectangular posterior, del primer templo sagrado construido por el rey Salomón y su arquitecto, el rey Hiram de Tiro (Líbano) en 930 a. C.

Más destacable aún, y un hecho del que no se percata la mayoría de los visitantes, es que siguiendo con la intención de imitar el lugar sagrado de la antigua Jerusalén, el santuario fue construido a dos niveles. La mitad occidental, que contiene el altar y la zona privada reservada al Papa y su corte, es unos quince centímetros más alta que la mitad oriental, concebida originalmente para el público espectador. La sección elevada se corresponde con el nicho más alejado del templo sagrado original —el *Kodesh Kodoshim*, el sanctasanctorum— donde sólo podía entrar el Sumo Sacerdote y únicamente una vez al año, con motivo del *Yom Kippur*, o Día de la Expiación. El Sumo Sacerdote pasaba simbólicamente a través de la cortina conocida como *parochet*, a la que los Evangelios se refieren como «el velo», para realizar la importantísima oración para pedir el perdón y la redención del pueblo. Para indicar el lugar exacto donde había estado este velo en el Templo de Jerusalén, se encargó una enorme partición de mármol con rejilla, con siete «llamas» de mármol en la parte superior, que se corresponderían con la Sagrada *Menorah* (el candelabro de siete brazos), que glorificaba el santuario judío en tiempos bíblicos.

DE LA BÓVEDA AL SUELO

La bóveda original mostraba un tema sencillo compartido por muchas sinagogas: un cielo nocturno lleno de estrellas doradas. La escena recuerda el sueño de Jacob

durmiendo bajo las estrellas (Génesis, 28, 11-19) poco después de huir de casa de su padre. Fue entonces cuando este tuvo la visión de «una escalera con ángeles que ascendían y descendían por ella», y fue ese el lugar que denominó *Beit-El*, la casa de Dios. Según la tradición judía, sería el lugar exacto de la construcción del templo. Haciendo referencia simbólica a esta historia, la bóveda expresaba una nueva conexión con el Templo Sagrado de Jerusalén.

Un detalle más a sumar a la exclusividad de la capilla fue la gran atención que se prestó a su pavimento. Se trata de una obra de arte asombrosa que suele pasar desapercibida a los visitantes, pues queda oculta por los pies de miles de personas y debido a los famosos frescos del techo. El pavimento es una resurrección del estilo medieval de mosaicos conocido como «cosmatesco». La familia Cosmati desarrolló su inconfundible técnica en Roma durante los siglos XII y XIII. Este estilo decorativo era una fantasía de formas geométricas y espirales realizado en pequeñas piezas de cristal coloreado y mármol (material «reciclado» en gran parte de palacios y templos paganos romanos). Encontramos estupendos ejemplos de pavimentos y decoraciones Cosmati en algunas de las iglesias, basílicas y claustros más antiguos de Roma y en el sur de Italia. Uno de los últimos artesanos Cosmati fue enviado a Londres en el siglo XIII con el encargo de realizar los místicos mosaicos del suelo de la abadía de Westminster.

Está generalmente reconocido que estos pavimentos tan especiales eran apreciados no sólo por su belleza y por la riqueza de sus colores y materiales (incluyendo entre ellos el inestimable mármol púrpura imperial), sino también por su espiritualidad esotérica. Teólogos, arquitectos e incluso matemáticos han escrito largo y tendido sobre estos mosaicos. En parte proporcionan al santuario una sensación de espacio, ritmo y movimiento fluido. Sin duda alguna, son también un dispositivo de meditación, similar a los laberintos geométricos tan populares durante la Edad Media. El pavimento de la Sixtina es una variante de estos suelos Cosmati, habiendo sido diseñado dos siglos después de que la afamada familia finalizara su último proyecto. El dibujo se basó en las pocas secciones que habían sobrevivido de la anterior capilla, pero con un estilo y un significado propios.

El aspecto del pavimento de la Sixtina tenía que cumplir cuatro objetivos principales. En primer lugar, embellecer la capilla con una elegancia especial. En segundo lugar, ayudar arquitectónicamente a definir el espacio, extendiéndolo además y proporcionándole una sensación de flujo quinético. En tercer lugar, «dirigir» los movimientos y ordenar los rituales en el transcurso de las misas de la corte papal, indicando dónde debería arrodillarse el Papa, dónde debería detenerse la procesión durante el canto de determinados salmos e himnos, dónde deberían colocarse los oficiantes, hacia dónde debería moverse el incienso, etcétera. Y por último, cumplir con su objetivo adicional como *dispositivo de meditación cabalística*,

lo que lo vincula, en otro sentido más, a antiguas fuentes judías. En su interior aparece una amplia variedad de símbolos místicos: esferas del Árbol de la Vida, los caminos del alma, las cuatro capas del universo y los triángulos de Filón de Alejandría.

La Cábala (que en hebreo significa literalmente «recibir») hace referencia a las tradiciones místicas que integran los secretos de la Torá, las verdades esotéricas que revelan la comprensión más profunda del mundo, de la especie humana y del Todopoderoso. Filón fue un místico judío de Alejandría, Egipto, que escribió disertaciones sobre la Cábala durante el primer siglo de la era cristiana. Está comúnmente considerado como el vínculo principal entre la filosofía griega, el judaísmo y el misticismo cristiano. Sus triángulos señalan hacia arriba o hacia abajo para mostrar el flujo de energía entre la acción y la recepción, lo masculino y lo femenino, Dios y la humanidad, y el mundo superior y el inferior. De hecho, el nombre en latín para este tipo de mosaicos es *opus alexandrinum* (obra alejandrina), pues están llenos del simbolismo cabalístico que en sus orígenes enseñaba Filón de Alejandría.

Este nombre latino es el motivo por el que muchos historiadores de arte y arquitectos creen erróneamente que los pavimentos de estilo Cosmati procedían de Alejandría, o fueron popularizados por el papa Alejandro VI Borgia a finales del siglo xv. Pero en la antigua Alejandría no existen pruebas de la existencia de este tipo particular de diseño; y en lo que se refiere a la posible conexión con el papa Alejandro VI, este entró en escena más de doscientos años *después* del apogeo de los pavimentos de estilo Cosmati. Creemos que la conclusión más lógica es afirmar que el diseño cosmatesco debe su nombre a su relación con la Cábala alejandrina.

Y otro vínculo más con el templo judío es el hecho destacable de que el sello de Salomón sea un símbolo recurrente en los pavimentos de estilo Cosmati y se encuentre también en abundancia en el suelo de la Sixtina. Este símbolo estaba considerado la llave que abría la antigua sabiduría esotérica de los judíos. El sello, compuesto por la combinación de los dos triángulos de Filón, superpuestos uno encima del otro y, por lo tanto, señalando hacia arriba y hacia abajo, es lo que hoy en día se conoce como la *Magen David*, o Estrella de David. Es el emblema prácticamente universal del judaísmo, elegido también como motivo de la bandera del moderno estado de Israel. A finales del siglo xv, no obstante, no se había erigido todavía como símbolo del pueblo judío, sino más bien de su conocimiento místico de lo arcano. Incluso Rafael escondió un sello de Salomón en su gigantesco fresco místico, *La Escuela de Atenas*.

Comprender el significado más profundo del sello como parte de la capilla Sixtina exige disponer de ciertos antecedentes. Las primeras evidencias arqueológicas de la utilización del símbolo por parte de los judíos se encuentran en una inscripción

fechada a finales del siglo VII a. C. y atribuida a Joshua ben Asayahu. La leyenda que lo vincula con el rey Salomón (y de ahí con su otro nombre, el sello de Salomón) es bastante rebuscada y falsa con casi toda seguridad. En las leyendas medievales judías, islámicas y cristianas, así como en uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, el sello de Salomón, con su forma hexagonal, aparece como un anillo mágico de sello que se dice poseía el rey y le proporcionaba poder para dominar a los demonios (o *jinni*) y para hablar con los animales. Algunos investigadores defienden la teoría de que este símbolo está vinculado con el rey Salomón porque el hexagrama representa la carta astral del momento del nacimiento de David o de su unción como rey. Pero el significado correcto es seguramente la interpretación mística que lo vincula con el número sagrado siete a través de las seis puntas que rodean el centro.

El número siete tiene una importancia religiosa especial en el judaísmo. Si nos remontamos a la Creación, tenemos los seis días seguidos por el séptimo, el sabbat, la jornada de descanso proclamada como día sagrado por Dios y dotada de bendiciones especiales. Cada siete años hay un año sabático en el que la tierra no se debe trabajar, y después de siete ciclos de siete años, el año del Jubileo supone la libertad para los esclavos obligados por contrato y la devolución de las propiedades a sus dueños originales. Pero lo más relevante de todo para comprender la importancia del número siete en el pavimento de mosaico de la capilla Sixtina es su relación con la *Menorah* del antiguo templo, cuyas siete lámparas de aceite descansan sobre las tres ramas que surgen a ambos lados de un tronco central. Se ha sugerido con insistencia que la Estrella de David acabó utilizándose como símbolo habitual en las sinagogas precisamente porque su organización, 3 + 3 + 1 (triángulo hacia arriba, triángulo hacia abajo y centro), corresponde exactamente con la de la *Menorah*. Y esta *Menorah* es también el objeto que aparece representado de forma tan destacada en el arco de Tito, que conmemora la victoria del Imperio romano sobre lo que se consideró un pueblo derrotado del que nunca volvería a oírse hablar.



Una fotografía excepcional, ligeramente borrosa pues fue tomada a última hora de la tarde, cuando la Sixtina está cerrada al público y la iluminación es tenue. Pese a ello, es posible distinguir con claridad los sellos de Salomón (estrellas de David) en el pavimento de la capilla. Este es el lugar exacto donde el horno quema las papeletas de la votación para

producir la fumata blanca y la fumata negra durante el cónclave, la ceremonia de elección de un nuevo Papa. Fotografía de Roy Doliner.



Desfile triunfal romano con objetos robados del Templo representado en la pared interior del Arco de Tito en Roma. Fotografía de Roy Doliner.

Sin embargo, gracias a artistas como los Cosmati y Miguel Ángel, el simbolismo judío volvería a verse una y otra vez, a través de sus obras más famosas. Uno de los secretos más extravagantes de la capilla más católica del mundo es que su gigantesco pavimento de mosaico está abarrotado de Estrellas de David.

LOS FRESCOS ORIGINALES DEL SIGLO XV: NO SON LO QUE PARECEN SER

Pero la principal atracción de la nueva capilla no era ni su bóveda ni su suelo, sino sus paredes. A partir de la pared del altar, se iniciaban dos series de paneles, uno sobre la vida de Moisés y el otro sobre la vida de Jesús, similares a una pareja de historias bíblicas contadas a modo de tira de cómic.

Un equipo integrado por los mejores pintores de frescos del siglo xv se desplazó al Vaticano para llevar a cabo el laborioso trabajo que suponía pintar aquella enorme cantidad de frescos o, para ser más exactos, fue *enviado* allí. Y es importante destacar esto precisamente por *quién* los envió. Fue nada más y nada menos que Lorenzo de Medici, el hombre más rico de Florencia y su gobernador extraoficial. La misma persona que más tarde descubriría a Miguel Ángel y lo criaría como a un hijo.

El papa Sixto IV odiaba a Lorenzo y a su familia, y había luchado contra ellos durante muchos años. Sixto quería hacerse con el control de la librepensadora Florencia y de sus grandes riquezas para, a partir de allí, ocupar toda la Italia central. En 1478 confabuló para eliminar a Lorenzo y a la totalidad del clan de los Medici en una versión temprana de lo que posteriormente serían las operaciones de limpieza de la mafia. La única diferencia es que ni siquiera el Padrino se habría atrevido a intentar

llevar a cabo esa conspiración en concreto. Sixto había planeado asesinar a Lorenzo y a su hermano Giuliano en la catedral de Florencia, delante del altar mayor, durante la misa de Pascua. Más blasfemo si cabe, la señal elegida para llevar a cabo los asesinatos sería la ceremonia de la elevación del cáliz. Incluso los asesinos profesionales más sanguinarios se negaron a realizar el encargo y el Papa tuvo que reclutar la ayuda de un sacerdote y del arzobispo de Pisa. Ambos tramaron los pormenores junto con el sobrino más corrupto de Sixto, Girolamo Riario. Sixto se negó a conocer los detalles y argumentó con timidez: «Haced lo que debáis hacer, siempre y cuando no muera nadie». Con todo y con eso, ordenó a su señor de la guerra, Federico da Montefeltro, duque de Urbino, reunir seiscientos soldados en las colinas de las afueras de Florencia y esperar la señal que indicara la muerte de Lorenzo. El insolente atentado tuvo lugar tal y como había sido planeado... hasta cierto punto. Giuliano de Medici murió allí mismo como consecuencia de diecinueve puñaladas. Lorenzo, aunque herido de gravedad, consiguió escapar a través de un túnel secreto y sobrevivir. La señal para invadir Florencia nunca llegó a darse. Los rabiosos florentinos, en lugar de levantarse contra los Medici, tal y como Sixto esperaba, masacraron a los conspiradores. Fue necesaria la intercesión personal de Lorenzo para impedir que los ciudadanos acabaran con el cardenal Raffaele Riario, otro sobrino del Papa que no había estado implicado en el intento de golpe. Dos años después el Papa renunció a sus intentos y se declaró una tregua entre el Vaticano y Florencia. Fue justo en ese momento cuando la capilla quedó lista para iniciar los trabajos de decoración.

¿Y por qué envió entonces Lorenzo a sus pintores de más talento a decorar una capilla erigida para la gloria del hombre que había matado a su querido hermano y que había intentado también acabar con él? Según las guías de viaje oficiales, fue una «oferta de paz», un gesto de perdón y de reconciliación. Pero esta explicación oficial es errónea. El verdadero motivo es esencial para comprender los mensajes no excesivamente conciliadores de los frescos.

Lorenzo envió a Roma a la flor y nata de sus artistas: Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio (que más tarde sería maestro de Miguel Ángel durante un breve periodo) y al pintor de Umbría, Perugino (que posteriormente sería maestro de Rafael). Además de cubrir las cuatro paredes de la capilla con los ciclos de la vida de Moisés y de Jesús, los artistas recibieron el encargo de añadir una franja superior con los retratos de los treinta primeros papas, más un fresco de gran tamaño que representase la Asunción de la Virgen María al cielo en la pared del altar mayor, entre las dos ventanas. Con tanto trabajo por delante, el equipo se amplió e incorporó después a Pinturicchio, Luca Signorelli, Biagio d'Antonio y a algunos ayudantes. La lista es una especie de «quién es quién» de los principales pintores de frescos del siglo xv italiano. Todos ellos, con la excepción de Perugino y su alumno Pinturicchio,

eran orgullosos florentinos.

El Papa tenía planeado para la capilla un diseño estratificado. Pretendía mostrar al mundo el succionismo y demostrar que la Iglesia, que reemplazaba al judaísmo, era la única y verdadera heredera del monoteísmo. Para cumplir con su objetivo, cada panel del ciclo de Moisés estaba emparejado con uno del ciclo de Jesús. La serie de paneles situados al norte relataba la historia de la vida de Jesús, de izquierda a derecha, y seguía el orden cristiano. La serie situada al sur relataba la historia de la vida de Moisés, pero de derecha a izquierda, según el orden hebreo. De este modo se conseguían ocho «parejas»:

El descubrimiento de Moisés en el Nilo - El nacimiento de Jesús en el pesebre. La circuncisión del hijo de Moisés - El bautismo de Jesús. El enfado de Moisés y su huida de Egipto - Las tentaciones de Jesús. La separación de las aguas del Mar Rojo - El milagro de Jesús caminando sobre el agua. Moisés en el monte Sinaí - El sermón de la Montaña de Jesús. La revuelta de Korach - Jesús entregando las llaves a Pedro. El último discurso y muerte de Moisés - La Última Cena de Jesús. Los ángeles defendiendo la tumba de Moisés - Jesús que resucita de la tumba.

Algunas de las «conexiones» exigen un esfuerzo de imaginación, pero la idea era demostrar que la vida de Moisés no fue más que un presagio de la vida de Jesús.

Otro de los objetivos del Papa era aumentar la devoción a la Virgen María. Sixto IV quería dedicar la capilla a la Asunción de la Virgen, celebrada en el calendario católico el 15 de agosto. Por esta razón, Perugino pintó en la pared del altar el gigantesco fresco de la Ascensión de la Virgen María, con el papa Sixto IV representado de rodillas delante de ella.

La última intención del Papa, y probablemente la que más le tocaba el corazón, era glorificar y consolidar la autoridad suprema de él y de su familia, los Della Rovere. El papado estaba aún recuperándose de siglos de cismas, escándalos, antipapas, intrigas y asesinatos. Hacía tan sólo cincuenta años que la corte pontificia había regresado a Roma después del llamado exilio babilónico que los papas vivieron en Avignon, Francia. El papa Sixto quería demostrar no sólo la supremacía del cristianismo sobre el judaísmo y la autoridad divina de los papas sobre la cristiandad, sino también su superioridad personal sobre todos los papas que lo habían precedido. Esta es la razón por la cual, siguiendo sus instrucciones, Aaron, el primer Sumo Sacerdote de los judíos, y Pedro, el primer Papa, aparecen vestidos en azul y oro, los colores heráldicos de la familia Della Rovere. Y es también la razón por la que abundan en la capilla representaciones de robles y bellotas, pues Della Rovere significa «del roble», árbol que aparecía en el blasón de la familia. Y es finalmente la razón por la que Sixto hizo colocar su retrato por encima del ciclo de los primeros treinta papas, justo en el centro de la pared frontal, al lado de la Virgen María en el cielo.

Teniendo en cuenta todo esto, volvamos ahora a la cuestión que nos ocupa: ¿Por qué envió Lorenzo a sus mejores artistas a Roma para llevar a cabo un trabajo de engrandecimiento de un hombre que había confabulado contra él y su familia? Muy sencillo: tal y como demostraremos, lo hizo para sabotear la queridísima capilla de Sixto.

Botticelli fue probablemente el cabecilla y coordinador del equipo responsable del proyecto de los frescos. Los textos oficiales sobre la capilla Sixtina afirman que fue Perugino, pero un rápido análisis viene a demostrar que él, el único artista no florentino del grupo, no estaba metido en el ajo. La escala cromática de Perugino y su estilo son completamente distintos a los de los demás paneles, y su simbolismo no contiene mensajes antipapales, mientras que los demás artistas sacaron provecho al respecto en toda la capilla.

Cosimo Rosselli tenía un perrito blanco que se convirtió en la mascota de los artistas toscanos. No sabemos si el perro tenía permiso para corretear por la capilla mientras los artistas pintaban, pero aparece haciendo cabriolas en todos los frescos, excepto en los del pintor de Umbría, Perugino. En *La Última Cena* aparece retozando a los pies de su amo. En el fresco de *El becerro de oro* aparece descendiendo del panel hacia la capilla.

Hay que reconocer que exceptuando la posible impureza ritual de tener un perro paseándose por un santuario, esto no sería un insulto grave. Pero los florentinos insertaron en su obra imágenes mucho más fuertes con la intención de saldar viejas cuentas pendientes con el Papa. Botticelli era quien tenía más motivos de queja. Después de la ejecución de los conspiradores que atentaron contra los Medici, Botticelli había pintado un fresco en el que aparecían sus cadáveres colgados y exhibidos públicamente en la catedral. La pintura contenía comentarios sarcásticos atribuidos a Lorenzo de Medici en persona. Como parte del tratado de paz oficial firmado entre el Vaticano y Florencia en 1480, Sixto insistió en que el fresco fuera destruido. No es probable que Botticelli olvidara o perdonara este acto. Por lo tanto, en su panel sobre *La huida de Moisés de Egipto*, insertó un roble (el símbolo de la familia Della Rovere) por encima de las cabezas de los acosadores paganos que persiguen a Moisés. Cerca de los corderos inocentes y la visión sagrada de la zarza ardiendo, sin embargo, situó un naranjo con un óvalo de naranjas, el blasón familiar de los Medici florentinos. En *El motín de Korach*, o *El castigo de los rebeldes*, Botticelli vistió a los rebeldes con el azul y oro de los Della Rovere, y en el fondo de la escena representó dos embarcaciones: un barco naufragando para Roma y uno navegando sin problemas enarbolando con orgullo la bandera de Florencia. En *Las tentaciones de Cristo* insertó dos veces el querido roble de Sixto: uno de pie justo al lado de Satanás, que muestra la cara, y otro talado a punto de ser quemado en el templo.

Biagio d'Antonio, otro orgulloso hijo de Florencia, no quiso ser menos. En su panel, *El paso del Mar Rojo*, muestra al faraón malvado vestido con los colores de los Della Rovere y un edificio, con un aspecto sospechosamente similar al de la capilla, inundado por las rabiosas aguas rojas.

La nueva capilla, conocida aún como capilla Palatina, fue consagrada el día de la fiesta de la Asunción, el 15 de agosto de 1483. El orgulloso Papa ofició la ceremonia. Era un hombre feliz, totalmente inconsciente de la cantidad de insultos ocultos que las paredes gritaban contra él.

Sixto IV fue cualquier cosa excepto un gran estratega o un buen diplomático. Había realizado numerosas alianzas conflictivas e impetuosas. Evidentemente, le preocupaba más aumentar la riqueza y el poder de su familia que consolidar la Iglesia. Por suerte para él, la invasión musulmana de Italia quedó interrumpida por el fallecimiento inesperado en primavera de 1481 de Mehmed II, el sultán del Imperio otomano, aunque Sixto atribuyó a su persona todos los méritos. Sixto IV falleció un año después de la consagración de la capilla, ignorante de hasta qué punto Lorenzo había conseguido convertir en una burla su intento de construir una capilla al servicio de su egolatría.

A posteriori resulta destacable que estos primeros artistas no fueran castigados por el interior de la capilla Sixtina. Pero el auténtico maestro de los mensajes ocultos aparecería una generación más tarde... y con muchas, muchísimas cosas que decir.

El lenguaje perdido del arte

«... y se desvanecerá la inteligencia de sus entendidos».

ISAÍAS, 29, 14

Lo que los artistas de Lorenzo lograron llevar a cabo en la capilla Sixtina es un poderoso ejemplo de una práctica con muchas analogías, incluso en tiempos modernos.

Durante la Segunda Guerra Mundial las fuerzas aliadas se enfrentaron a una grave amenaza en el escenario de operaciones del Pacífico. Los criptógrafos japoneses eran incomparablemente habilidosos y capaces de descifrar cualquier código que la aviación, la marina y la infantería pudieran inventar. La situación parecía perdida, hasta que los aliados dieron por fin con dos soluciones ingeniosas.

La primera fue incorporar un equipo de indios norteamericanos de la tribu de los navajos —los famosos *windtalkers*— para que tradujesen todos los mensajes de radio a su lengua, un idioma completamente desconocido para los japoneses. La otra fue aprovechar la ignorancia que los japoneses tenían de las trivialidades de la cultura norteamericana. Así, para transmitir códigos numéricos, las instrucciones eran del tipo: «Empieza con la edad de Jack Benny, y entonces...». Sólo alguien criado en los Estados Unidos, oyente del famoso programa de radio del conocido cómico, podría captar la referencia. El personaje de Jack Benny era conocido por todos como un violinista tacaño y horrible, un vanidoso... sobre todo en lo referente a su edad. Aunque el antiguo artista de vodevil era ya un hombre maduro, siempre afirmaba tener sólo «treinta y nueve». Los servicios secretos japoneses se rompieron la cabeza intentando averiguar quién era ese tal Jack Benny, y luego tratando de concretar su edad cronológica, mientras que cualquier soldado norteamericano sabía que, fuera el año que fuese, la respuesta sería inequívocamente «treinta y nueve».

Por suerte, nunca llegaron a descifrar estos códigos. Un idioma prácticamente desconocido y un poco de «información privilegiada» norteamericana ayudaron a ganar la guerra enmascarando información esencial que sólo podía comprender su público objetivo.

Los códigos han demostrado su valía en tiempos de guerra en innumerables ocasiones. Mucho menos evidente, sin embargo, es la forma en la que mensajes ocultos encontraron su lugar en otro escenario de trascendencia universal. Aquí la intención no era engañar al enemigo, sino intensificar la sensación de misterio; no era conseguir una conquista militar, sino generar un mayor reconocimiento. Es en el arte y en algunas de sus más famosas expresiones donde nos damos cuenta de una importante verdad: «los genios artísticos produjeron sus mejores trabajos cuando incorporaron significados secretos a sus obras de arte».

Por su propia naturaleza, el arte —o al menos el gran arte— tiene diversos niveles, o estratos, de significado. De hecho, una obra llega a ser considerada como obra de arte porque por instinto sabemos, incluso subconscientemente, que es mucho más de lo que se ve a simple vista. La *Mona Lisa* no nos gusta porque sea bella (de hecho, según los cánones estéticos actuales, estaría considerada por muchos como una persona normal y corriente), sino porque es *misteriosa*. Y eso es esencial para comprender la fascinación que el mundo ha sentido por ella durante los últimos cinco siglos. Sabemos que debajo de la superficie, debajo de esa sonrisa, hay algo más que no podemos comprender.

En el siglo XXI nos resulta complicado apreciar hasta qué punto en los periodos del Renacimiento y del Barroco se daba por hecho que los artistas incorporaran *siempre* en sus obras diversos niveles de significado. Hemos de tener presente la función que cumplía el arte en una época en la que la gente carecía de esa miríada de estímulos sensoriales a la que nosotros estamos expuestos cada día, a todas horas. En un mundo sin canales de televisión por cable, ni televisión vía satélite, sin vídeos ni DVD, sin películas y sin Internet, la creación del artista era el único objeto omnipresente que podía servir como fuente de placer e inspiración una y otra vez, año tras año, sin quedar anticuada. Si un artista del calibre de Leonardo o de Miguel Ángel recibía una cantidad considerable de dinero por el encargo de una obra de arte de carácter privado, esta tenía que convertirse en una fuente constante de placer y de estímulos para el cliente durante el resto de su vida y entrar posteriormente a formar parte de la herencia familiar. Cuando era el gobierno quien la encargaba, esta tenía que convertirse en la expresión permanente de la ética y de los valores de esa sociedad. Y, tal y como hemos visto en el anterior capítulo, una de las principales motivaciones que tuvo alguien como el papa Sixto IV para encargar la costosa y original decoración de la capilla Sixtina fue el hecho de que patrocinar la creación de obras de arte era también, en aquellos tiempos, la principal forma de demostrar poder y riqueza.

La encargada primordial de las artes en aquella época era, naturalmente, la Iglesia católica. Pero para el clero, el arte cumplía además una función adicional. El arte eclesiástico no sólo servía para glorificar un lugar de culto o inspirar a los fieles;

estaba también concebido para enseñar a las masas, que eran analfabetas en casi su totalidad. Así pues, para «iluminar a los ignorantes», para instruir a las generaciones posteriores en las costumbres y en la historia del cristianismo, era necesario ilustrar de forma cautivadora y desprovista de textos los pasajes más importantes de los Evangelios y la vida de los santos. Esto explica por qué tantas iglesias medievales y renacentistas tienen series de frescos multicolores e intrincados, que narran a veces libros bíblicos enteros. (Irónicamente, sin embargo, esta tradición está considerada por muchos como el origen de los cómics y de las novelas gráficas).

Para la gente de aquella época, igual que sucede hoy en día en muchos rincones del mundo, ir a misa, además de ser una obligación religiosa, era el único vehículo de socialización y de entretenimiento. Incluso en la librepensadora Florencia de la juventud de Miguel Ángel, la gente se congregaba en las iglesias para relacionarse, escuchar el sermón de un orador popular, lleno de talento, y disfrutar de la última obra de arte. Las ceremonias religiosas de la época podían ser cualquier cosa, menos breves. Una misa, sobre todo cuando era papal, podía prolongarse durante horas. ¿Cómo mantener el estado de ánimo adecuado, no aburrir a la congregación e impedir que se quedara dormida? La respuesta estaba en el arte. Pero no sólo en bonitas imágenes que exigieran únicamente un rápido vistazo. Tenía que ser arte que actuara como elemento hipnotizador y revelador del ambiente religioso. Esta es otra de las razones por las que el arte de la época de Miguel Ángel era tan complejo, pues tenía que soportar centenares de visionados repetitivos y de larga duración. La audiencia tenía que creer que siempre era posible descubrir nuevos significados y puntos de vista.

Por lo tanto, generación tras generación, el arte —tanto privado como público— fue tornándose cada vez más complejo y multidimensional. Al igual que Shakespeare llenaba sus obras de tramas directas, sexo, violencia y chistes obscenos para los «palurdos» (los campesinos incultos que en los teatros permanecían de pie o sentados en el suelo) y a la vez creaba espléndida poesía de gran profundidad para el público rico y culto que ocupaba los palcos, los artistas de la época de Miguel Ángel inventaban piezas asombrosas dirigidas a todos los niveles de inteligencia. La gente normal y corriente veía hermosas pinturas y esculturas, y escuchaba la narración que el clero hacía de su significado. Y para los que poseían la preparación suficiente, la posibilidad de ahondar en una obra de arte ofrecía muchos más tesoros.

Cualquier elemento aislado del arte renacentista posee un significado interno: la elección del tema y de los protagonistas, los rostros seleccionados para los distintos personajes de la obra, los colores utilizados, las especies de árboles y flores representadas, los tipos de animales, las posiciones, poses, gestos y yuxtaposiciones de los personajes en la escena, incluso la localización y el paisaje... todo tenía significados ocultos. Para genios inmensamente creativos como Leonardo y Miguel

Ángel, esto hacía que cada nuevo trabajo resultase un viaje estimulante en extremo y agotador hacia la profundidad de la obra y, en consecuencia, hacia la profundidad de su alma.

El mayor reto surgía, sin embargo, cuando el artista intuía que tenía que ocultar su verdadero mensaje por miedo, consciente de que sus ideas eran inaceptables para el sistema o quizá incluso estaban prohibidas. En épocas de intolerancia y persecución religiosas el arte no se atrevía a declarar abiertamente lo que el artista deseaba comunicar de forma apremiante. El único recurso disponible para aquellos que rompían los dogmas tradicionales de su época, especialmente cuando el artista sabía que sus ideas serían un anatema para su cliente o para las autoridades, eran los códigos secretos, las alusiones ocultas, los símbolos y las referencias veladas entendibles sólo para un círculo muy limitado de compañeros.

Esto, como se verá, es lo que hace tan fascinante a Miguel Ángel y su trabajo en la capilla Sixtina. Este podría muy bien ser el paradigma del gran artista cuya obra refleja una pasión tanto por la perfección estética como por la persuasión intelectual. Por encima de todo deseaba que sus obras perduraran no sólo por su belleza, sino también por sus osadas y a la vez subversivas declaraciones, dirigidas a gente tanto de dentro como de fuera de la Iglesia. Aunque Miguel Ángel sabía que la mayoría de sus contemporáneos no verían más allá de lo superficial, confiaba en que sus alusiones «codificadas» fueran descubiertas por los eruditos más diligentes. Miguel Ángel estaba seguro de que la historia se tomaría la molestia de descifrar su verdadero significado, pues ocultar pensamientos peligrosos en las obras de arte era una práctica común entre muchos de sus colegas, una práctica con un origen muy antiguo.

DE LA BIBLIA AL RENACIMIENTO

El primer ejemplo de mensaje oculto en una obra de arte del que se tiene constancia se remonta a casi cuatro mil años atrás, a una historia plasmada en el libro bíblico del Génesis. José, heredero e hijo favorito del último patriarca, Jacob, es vendido en Egipto como esclavo por sus celosos hermanos. Los hermanos conspiradores cogen entonces la bella y colorida túnica de José, la rasgan, la empapan en sangre y le cuentan a su padre, Jacob, que José ha sido devorado por un animal salvaje. José, gracias a los talentos que Dios le ha dado y a su ingenio, acaba convirtiéndose en visir del faraón, el segundo hombre más poderoso de la tierra en su época. Al final de la historia, José se reencuentra con sus hermanos y envía unos carruajes y carromatos reales espléndidamente decorados a Canaán cargados de regalos para su amado padre, y para que el patriarca y toda su gran familia puedan viajar con todas las comodidades hasta Egipto. Jacob, que durante aquellos largos años había llorado sin consuelo la «muerte» de José, no se atrevía ni a pensar que su hijo no sólo siguiera

con vida, sino que además hubiera ascendido hasta los escalafones más altos del poder en Egipto. El texto dice: «Y [los hermanos] le dieron las nuevas [a Jacob], diciendo: José sigue vivo, y es gobernador de toda la tierra de Egipto. Y el corazón de Jacob se afligió, porque no los creía. Y ellos le contaron las palabras de José, todo lo que les había dicho; y cuando vio los carros que José había enviado para transportarlo, el espíritu de Jacob, su padre, revivió. Entonces dijo Israel: Basta; José mi hijo vive todavía; iré, y lo veré antes de morir». (Génesis, 45, 26-28).

Los antiguos estudiosos judíos destacaban que sólo cuando el dudoso patriarca ve los carruajes cree por fin que su hijo José está vivo y que es gobernador en Egipto. ¿Por qué? Porque Jacob comprendió el mensaje codificado que José le había enviado a través de los adornos artísticos de los carros. Los carruajes del faraón de la época estaban siempre decorados con arte egipcio pagano, grabados de colores y pinturas que representaban a los diversos dioses y diosas del idólatra culto a la muerte que controlaba entonces Egipto. Según el midrash, el folclore popular oral relacionado con el texto bíblico, José pintó y desfiguró las imágenes paganas de los vehículos reales. Con ello transmitió a su padre dos significados ocultos: en primer lugar, que sólo alguien que estuviera entre los más altos rangos del poder se atrevería a afeer los carruajes del rey y, en segundo lugar, que tenía que ser un miembro de su familia, alguien que creyera en un solo Dios, el responsable de aquel insulto encubierto a los símbolos paganos que personificaban el arte en el antiguo Egipto.

Desde el carruaje bíblico de José hasta el Jack Benny del siglo xx, hemos sido testigos de innumerables ejemplos de códigos cifrados basados en referencias culturales conocidas única y exclusivamente por los iniciados, las «personas informadas», utilizados para transmitir mensajes importantes destinados sólo a unos pocos elegidos.

Importantes eruditos se han ido percatando de que muchas de las obras de arte más conocidas del Renacimiento y del Barroco (sobre todo desde finales del siglo xv hasta mediados del siglo xvii) están también repletas de ideas escondidas y códigos cifrados encubiertos. Descifrarlos requiere poco trabajo en algunos casos. No es necesario mucho esfuerzo, por ejemplo, para comprender las referencias de los grandes artistas a la mitología grecorromana y a las leyendas medievales, para observar su utilización de los colores heráldicos y los blasones de las poderosas familias que controlaban Italia y el Vaticano, e incluso para identificar en sus frescos las caras de individuos famosos por aquel entonces.

Algo más huidizos, sin embargo, son los símbolos secretos ordenados por los clientes que encargaron los trabajos. El arte del Renacimiento y del Barroco está repleto de este tipo de mensajes ocultos: retratos del cliente y de miembros de su familia o de su círculo más íntimo que aparecen casualmente en las escenas de la Natividad o de la Crucifixión, blasones familiares que decoran detalles

arquitectónicos de la antigua Roma, e incluso juegos de palabras basados en el nombre del cliente. En 1475, por ejemplo, el año del nacimiento de Miguel Ángel, Botticelli pintó a Lorenzo de Medici y a los miembros de su corte renacentista como testigos de *La Adoración de los Magos*. Mucho más tarde, Miguel Ángel festoneó los frescos de la bóveda de la capilla Sixtina con guirnaldas de hojas de roble y bellotas para recordar al público tanto la figura del papa Sixto IV, que había encargado la construcción del edificio de la capilla, como la del papa Julio II, el beligerante cliente de Miguel Ángel. Ambos papas, tío y sobrino, pertenecían al clan de los Della Rovere, cuyo apellido significa «del roble».

PROTESTAS E INSULTOS EN CÓDIGO CIFRADO

Mucho más intrigantes, no obstante, son los símbolos secretos incrustados por el artista en la obra sin el conocimiento ni el permiso del cliente que se la encarga. En el arte del Renacimiento y del Barroco esto se produce con menos frecuencia que el simbolismo autorizado, pues es evidente que se trataba de una práctica peligrosa si se tenía en cuenta lo enfadado que potencialmente se podía llegar a sentir la persona que pagaba por el trabajo. Pero a pesar del peligro, no era tampoco excepcional.

Y esto da lugar a la siguiente pregunta: ¿Por qué los artistas destacados corrían el riesgo de despertar la ira de sus clientes? Hay muchas respuestas.

En primer lugar, estaba el enfado o, como mínimo, la justificada indignación de muchos de los genios creativos obligados a humillarse ante sus valedores financieros. En aquellos tiempos los artistas estaban considerados como simples trabajadores contratados. Federico Zeri, un historiador de arte respetado a nivel internacional, vicepresidente del Italian Consiglio Nazionale dei Beni Culturali y miembro de la ilustre Academie des Beaux Arts de París, escribe en su libro sobre la obra maestra de Tiziano, *Amor sagrado, amor profano*: «No debemos olvidar que hacia 1500, en pleno Renacimiento italiano, los pintores, incluso los más grandes, no estaban considerados más que artesanos a demanda: bien pagados, pero privados de la libertad que les permitiera negarse a realizar trabajos que hoy podrían parecernos muy degradantes».^[2] El primer artista que rompió con todo esto y se convirtió en su propio jefe —denegando, de hecho, encargos incluso del Papa— fue nada más y nada menos que Miguel Ángel Buonarroti. Más aún, como muchos otros artistas maltratados, Miguel Ángel insertó de forma casual en su obra alusiones sexuales e insultos a sus clientes —evidentemente, sin que tuvieran constancia de ello— siempre que tuvo la necesidad de dar rienda suelta a sus frustraciones reprimidas. Algunos de ellos forman parte de los secretos de la capilla Sixtina que discutiremos con más detalle posteriormente.

Los artistas de la época estaban obstaculizados y limitados por muchas prohibiciones. Tal vez la más destacada era la de no estar autorizados a firmar sus

trabajos. Eso sí, el nombre, la imagen o el símbolo de la familia del cliente que pagaba la obra tenía que aparecer siempre en un lugar destacado. Esta es la razón por la que muchos artistas se las ingeniaban para insertar su propia cara en algún rincón de la obra. A veces, como en el caso de Botticelli y Rafael, era muy evidente, pues disfrutaban del consentimiento de sus clientes; en otras, era menos aparente. Miguel Ángel insertó su cara en sus trabajos en diversas ocasiones, a veces con bastante descaro, pero más a menudo como una señal secreta de protesta. Es un detalle que aparecerá una y otra vez cuando expliquemos los secretos de la bóveda de la Sixtina y de sus últimas obras.

Rafael, aun teniendo permiso para incluir claramente su cara en muchas de sus obras más famosas, seguía sin poder firmarlas con su nombre. Esta es la razón por la cual, cuando finalizó su obra maestra más célebre, el enorme fresco de *La Escuela de Atenas* (una obra tan repleta de secretos que se han escrito libros enteros sobre ella), añadió un pequeño y minúsculo detalle. En la parte inferior derecha, el gran sabio Euclides aparece inclinado sobre una pizarra y explica a sus alumnos uno de sus teoremas geométricos. Si se examina con precisión la parte trasera del cuello bordado dorado de la túnica que viste, aparecen cuatro diminutas iniciales: RUSM, que significan *Raphael Urbinas Sua Manu*, en latín: «Rafael de Urbino, hecho de su propia mano». (Por cierto, el que va disfrazado de Euclides es nada más y nada menos que el «padrino» de conspiración de Rafael en el Vaticano, el arquitecto Bramante. Hablaremos también sobre esto más adelante...).



***La Escuela de Atenas*, Rafael Sanzio, 1510-1512 (Museos Vaticanos). Véase fotografía 3 en el cuadernillo de imágenes. Fotografía de Roy Doliner.**

LA OCULTACIÓN DEL SABER PROHIBIDO

Otra importante limitación de los artistas renacentistas era la prohibición de

diseccionar cadáveres. Los científicos querían diseccionar los cadáveres de los criminales ejecutados para aumentar sus conocimientos de anatomía y también para intentar recuperar el saber médico perdido del mundo antiguo. Los artistas querían conocer todo lo posible sobre la estructura interna del cuerpo humano para adquirir el nivel de experiencia de los antiguos artistas grecorromanos en la representación de la forma humana. La Iglesia había prohibido las disecciones por considerar el cuerpo humano como un misterio divino. Además, seguía recelando de las representaciones perfectas de las figuras humanas y mitológicas, que consideraba podían conducir hacia una especie de reincidencia espiritual, un regreso a la idolatría pagana. Esta es la razón por la que las representaciones medievales de la figura humana son tan planas y tan poco naturales en comparación con las que aparecen en las obras de arte clásicas y renacentistas. El único lugar en la Italia medieval y renacentista donde fueron permitidas ocasionalmente las disecciones científicas fue en la Universidad de Bolonia. Pero la frustración llevó a cometer con frecuencia actos ilegales por aquellos artistas ambiciosos que no podían desplazarse a Bolonia o por aquellos para quienes esas excepcionales ocasiones no eran suficientes. Contrataban para ello a ladrones profesionales de cuerpos, criminales comunes que robaban de sus tumbas los cadáveres de los convictos recién ejecutados que luego, al amparo de la noche, introducían a escondidas en laboratorios secretos donde los artistas los diseccionaban, los examinaban y dibujaban a la luz de las velas todos los detalles que el tiempo les permitía, para librarse después, antes del amanecer, de la prueba del delito.

En 1513 el nuevo Papa, León X, reclamó en el Vaticano la presencia del gran genio renacentista por excelencia, Leonardo da Vinci, y le dio una lista de encargos para mayor gloria de él y de su familia. Después de pasar tres años viviendo en el palacio papal y explorando Roma, el gran Leonardo no había producido apenas nada. El papa León, furioso, decidió despedir por sorpresa al caprichoso artista e intimidarlo para que terminara con algunos de los encargos que le había hecho. A media noche, rodeado por varios integrantes de la imponente Guardia Suiza, el Papa irrumpió en las cámaras privadas de Leonardo donde creía que lo despertaría de un sueño profundo. Pero se quedó horrorizado al descubrirlo completamente despierto, en compañía de dos ladrones y en plena disección de un cadáver recién robado... estaba cometiendo este delito en la casa del propio Papa. El papa León lanzó un alarido muy poco digno de su alcurnia y ordenó a la Guardia Suiza recoger de inmediato las pertenencias de Leonardo y expulsar al divino fuera de los muros del Vaticano, donde nunca podría volver a poner un pie. Poco después Leonardo decidió que era más seguro abandonar Italia y trasladarse a Francia, donde pasó el resto de sus días. Este es, por cierto, el motivo por el que los óleos más famosos del gran genio italiano, incluyendo la *Mona Lisa*, se encuentran en París, en el Museo del Louvre.

Sandro Botticelli, aun siendo el artista favorito de la familia liberal de los Medici de Florencia, una generación anterior a Miguel Ángel, tampoco tenía permiso para explorar libremente el cuerpo humano. Una de sus obras más famosas, y también una de las más misteriosas, esconde diversos secretos. Se trata de la obra alegórica titulada *La primavera*. Igual que sucede con *La Escuela de Atenas* de Rafael, se han escrito libros enteros sobre ella, todos ellos fomentando distintas interpretaciones de la famosa obra de arte. La escena se desarrolla en un claro místico de un bosque, y la acción transcurre de derecha a izquierda, empezando con el mitológico Céfiro, el viento de la primavera, que transforma a la ninfa del bosque, Cloris, en la figura de Flora, símbolo de la primavera y de su fertilidad. En la posición central, delante de dos misteriosas aberturas en la bóveda de ramas de árboles que la rodea, aparece Venus, la diosa del amor. Cerniéndose sobre su cabeza, un Cupido con los ojos vendados, a punto de disparar una flecha de forma fálica a la figura central del grupo de Las Tres Gracias, la Castidad. La última figura, en el extremo izquierdo del cuadro y separada del resto, es Mercurio, el dios del cambio y de la sabiduría oculta, que quiere dispersar las nubes. Nadie hasta el momento ha hecho comentarios sobre los extraños vacíos que forman las ramas situadas en la parte central de la obra, pero es exactamente allí donde Botticelli insertó el mayor secreto de esta pintura, un secreto clave para comprender la totalidad de la obra. Si observamos con atención la forma, el ángulo y la yuxtaposición de las dos aberturas, veremos aparecer una imagen anatómica nítida, unos pulmones humanos, con el mismo aspecto que tendrían en una disección ilegal llevada a cabo en un laboratorio renacentista secreto.



***La primavera*, Sandro Botticelli, 1481. Galería de los Uffizi, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.**

El cuadro, regalo de boda, celebra el ciclo de la vida, creada originariamente, según la tradición judaica y cabalística, por *ruach HaShem*, el Viento Divino, el

Aliento... el mismo aliento de vida que creó a Adán, el primer ser humano. Si pudiéramos separar la pintura de su marco y enrollarla hasta formar un cilindro en el que sus dos extremos quedaran unidos, veríamos que las nubes que Mercurio/Hermes pretende dispersar a la izquierda se convierten en Céfito a la derecha, lo que demuestra que el Viento Divino, el Aliento de la Vida, no tiene ni principio ni fin. En el centro exacto de la obra, enmarcando a Venus y a su broche rojo en forma de corazón, están los dos pulmones, que reafirman la conexión entre Amor y Vida. Por lo tanto, esta famosa obra de arte es el primer ejemplo de la iconografía neoplatónica secreta que empezaba a tomar forma en la Florencia librepensadora gobernada por los Medici, que encargaron la pintura.

DESCIFRAR LO ESOTÉRICO

Nuestra siguiente categoría de simbolismo secreto en las obras de arte renacentistas, y de importancia primordial para descifrar los mensajes ocultos de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, es la utilización de «conocimientos esotéricos» —imágenes, símbolos y códigos conocidos solamente por unos pocos iniciados— para transmitir un mensaje oculto que no va dirigido a las masas. Algunos casos han sido ya revelados, como la utilización por parte de Mozart del simbolismo masónico en su ópera *La flauta mágica*, y la utilización por parte de Borromini, el arquitecto barroco del siglo XVII, de símbolos masónicos y cabalísticos en la iglesia de Sant'Ivo en Roma. Quedan mensajes aún por descifrar, como «la dama oscura» de los sonetos de Shakespeare y la sinfonía *Variaciones enigma*, de Edward Elgar.

Un ejemplo muy reciente de descodificación de símbolos ocultos en obras de arte es el de los dibujos de lo que en Occidente denominamos alfombras orientales: las bellas y complicadas alfombras descubiertas a lo largo de la antigua Ruta de la Seda, que se expande desde Turquía hasta China, pasando por la India. Según los descubrimientos del Textilia Institute, presentados en 2005 en Roma y en Nueva York en su exposición y catálogo *Il giardino dei melograni* («El jardín de los granados»), los judíos que en la España de 1492 huían de las mortales persecuciones de la Santa Inquisición buscaban una manera de conservar los conocimientos arcanos de la Cábala y sus prácticas de meditación mística. Después de encontrar refugio en Oriente, descubrieron el arte del tejido de las alfombras. Más tarde estas alfombras, diseñadas, encargadas o tejidas por artesanos judíos, adquirieron un aspecto completamente distinto. Estas incorporaban formas innovadoras, granados, escaleras de Jacob, jardines del Edén y Árboles de la Vida, que las convertían en vehículos transmisores de la sabiduría prohibida de la Cábala, además de mecanismos para la meditación cabalística. Estas alfombras, aun no siendo comprendidas por las masas, eran muy estimadas y se encontraban en los lugares más inesperados. De este modo, los ingenuos gobernadores musulmanes mongoles del norte de la India tenían

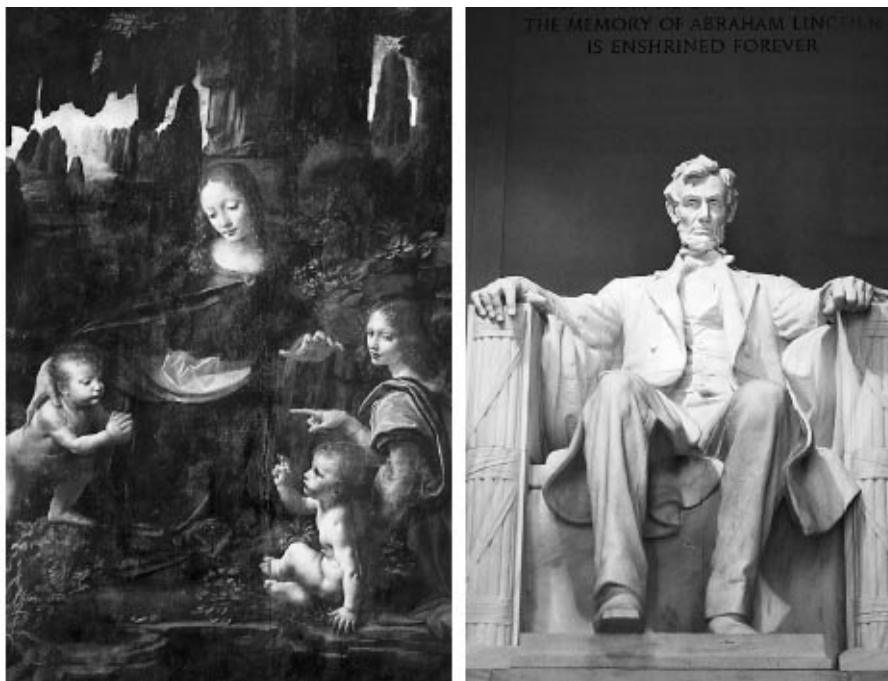
alfombras cabalísticas judías en sus palacios reales, y los emperadores de la dinastía Confucio de la China tenían el mismo simbolismo secreto en las enormes alfombras que decoraban el pabellón real, en el corazón de la Ciudad Prohibida.

Otro ejemplo fascinante de los conocimientos esotéricos adoptados por los instruidos para comunicar en secreto es la utilización del lenguaje de los signos de los sordos. Aunque hoy en día no es un código muy utilizado por todo el mundo, los artistas del Renacimiento italiano no tenían ninguna dificultad en trabajar con amigos y colegas con dificultades auditivas. Incluso hoy en día, sobre todo en el sur de Italia, existe una tradición profundamente enraizada de expresarse a través de la comunicación no verbal, utilizando la gesticulación, las expresiones faciales y el lenguaje del cuerpo en general. Leonardo da Vinci, en su época, animó a otros artistas con plena capacidad auditiva a aprender de la expresividad de los sordos.

En el Renacimiento italiano conocemos dos artistas de éxito que eran sordos. Uno es Pinturicchio, cuyos frescos del siglo xv aparecen en algunos de los escenarios más prestigiosos de Roma, incluyendo la capilla Sixtina. El otro es Cristoforo de Petris, que colaboró con su hermanastro Ambrogio de Petris, que no era sordo. Los hermanos, que elaboraron juntos un lenguaje de signos, fueron de las primeras personas que acogieron a Leonardo da Vinci a su llegada a Milán en 1483. Fueron de gran influencia sobre Leonardo y cuando aquel mismo año el artista creó su primera obra en aquella nueva ciudad, quiso dar las gracias a los hermanos por su ayuda mediante el lenguaje que ellos utilizaban y que Leonardo admiraba. Existen incluso algunos historiadores de arte que afirman que Ambrogio de Petris trabajó en esa pieza junto a Leonardo. Se trata de *La Virgen de las Rocas*, que se expone ahora en el Museo del Louvre. El cuadro representa a la Virgen María en el interior de una oscura cueva, con dos niños a sus pies, personajes interpretados comúnmente como San Juan Bautista y el Niño Jesús. La Virgen acoge a su derecha a otro pequeño, mientras bendice a los otros dos con su mano izquierda. A su izquierda aparece un ángel misterioso que protege al niño que tiene a su lado y señala al otro, que está junto a la Virgen. El niño que está bajo las manos de la Virgen y al lado del ángel levanta también dos dedos de su manita y le da la bendición al otro niño. Evidentemente, recién descubierto el lenguaje de los signos, Leonardo incorporó en esta obra distintos gestos con las manos. Pero lo que desconoce la mayoría de observadores e incluso expertos en arte es que Leonardo firmó esta obra, y la «firmó» con su nombre. La alineación en vertical de las tres manos del lado derecho del cuadro forma una línea recta que une a la Virgen → al ángel → al Niño Jesús. La mano de la Virgen María forma la letra L, siguiendo los cánones del lenguaje de los signos más arcaico. La mano del ángel indica la letra D. Y la mano del Niño Jesús indica la letra V. «LDV»: Leonardo da Vinci.

Para aquellos lectores escépticos que duden de que la mano de la Virgen indique

la letra L, recomendamos observar la gigantesca escultura de Abraham Lincoln que se encuentra en el Lincoln Memorial de Washington, D. C. La escultura es obra de Daniel French, el mismo artista que realizó la escultura de Thomas Gallaudet, fundador de la epónima universidad para sordos de Washington, en la que el representado aparece enseñando el lenguaje de los signos a una niña mediante una letra A formada con los dedos. En la monumental escultura de Lincoln, las manos del Gran Libertador (la izquierda y la derecha) indican sus iniciales, A y L, utilizando exactamente la misma L antigua que Leonardo pintó varios siglos antes.



Izquierda: *La Virgen de las Rocas*, Leonardo da Vinci, 1483, Museo del Louvre, París. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.
Derecha: *Lincoln*, Daniel French, 1920, Lincoln Memorial, Washington, D. C. Ilustración de Timothy McCarthy, obtenida a través de Art Resource of New York.

LA MAGIA DE LOS EFECTOS ESPECIALES

Otra de las estrategias para descodificar las obras del Renacimiento está relacionada con los «efectos especiales» medioambientales. Los artistas insertaban mensajes ingeniosamente de modo que sólo pudieran verse *in situ*, en el lugar exacto donde el artista quería que el espectador captara su verdadera intención. En muchas ocasiones, esto venía definido por el modo en que la luz que se filtraba por una determinada ventana iba a parar a la pintura, *iluminando* la pieza, tanto en el sentido literal como figurativo. Es lo que hizo Leonardo con la luz del fresco de *La Última Cena*, y Caravaggio se hizo famoso en el mundo en el siglo XVII gracias a este efecto especial. Más adelante veremos cómo Miguel Ángel basó la totalidad del concepto, el diseño y la revisión de su escultura de *Moisés* en su interacción con la fuente de luz que la iluminaba en el escenario que tenía predeterminado.

Otro efecto similar se conoce como anamorfosis. Se trata de una técnica asombrosa que hace que una imagen se «deforme» literalmente y adopte otra forma o imagen cuando el espectador la observa desde otro ángulo. Sólo los artistas más habilidosos, que dominaban además los secretos de la óptica, eran capaces de crear este efecto. Leonardo da Vinci fue uno de ellos. *La Anunciación*, una obra temprana expuesta en la actualidad en la galería de los Uffizi de Florencia, estuvo considerada hasta hace poco una obra defectuosa porque el brazo derecho de la Virgen es desproporcionadamente largo, sus piernas parecen confundirse con el banco en el que está sentada en una extraña posición y el ángel está tan alejado de ella que parecen formar parte de dos cuadros distintos. De hecho, cuando la obra se visualiza al natural o en cualquier libro, parece alargada y deformada. Sólo los pocos que se dieron cuenta de que Leonardo había ocultado en ella una anamorfosis gigantesca fueron capaces de demostrar que se trata de una obra maestra única. En la nueva guía de los Uffizi, Francesca Marini revela que «Las desconcertantes anomalías desaparecen sólo cuando se tiene en cuenta que, en su escenario original, la pintura tenía que contemplarse desde abajo y desde el ángulo derecho, con lo que se demuestra un acuerdo —algo que en aquella época era un tipo de estudio muy poco común— entre los mensajes de la perspectiva en la obra de arte y el lugar al que estaba destinada».^[3]

La única manera de experimentar lo que Leonardo comunicaba en *La Anunciación* es interactuando con la pintura. Cuando nos situamos a la derecha del cuadro, lo más cerca posible de la pared, y la observamos por el rabillo del ojo, la obra cobra vida de forma asombrosa. El brazo de la Virgen posee la longitud adecuada, el ángel se sitúa más cerca de ella y las piernas de la Virgen se juntan —mientras que su vientre se vuelve más pequeño y menos abultado; es decir, se convierte en una Virgen de verdad. Si vamos desplazándonos de derecha a izquierda por delante del cuadro, las piernas de la Virgen parecen abrirse y su vientre hincharse. Cuando el espectador se sitúa en el lado izquierdo del cuadro, el ángel se ha alejado de la Virgen y la falda de esta, convertida en una mujer en avanzado estado de gestación, recuerda un abrevadero o la que fue la cuna del pesebre. Veremos más adelante cómo Miguel Ángel utilizó la anamorfosis en la capilla Sixtina para transmitir uno de sus mensajes secretos.

El último efecto especial que exploraremos es el del *trompe d'oeuil* («engañar el ojo», en francés) o trampantojo. Para explicarlo de forma muy sencilla, se trata de una técnica de gran dificultad que trata de conseguir que una imagen bidimensional, como un cuadro o un fresco, parezca tridimensional. Un trampantojo puede ser una perspectiva falsa que arrastre la visión del espectador a través de la superficie de la pintura y la adentre en el espacio, de manera que a veces parece que se pierde en el infinito. Todas las hornacinas de los papas que fueron pintadas en la decoración original del siglo xv de la capilla Sixtina presentan este tipo de ilusión óptica. De

hecho, muchos visitantes se quedan sorprendidos cuando se enteran de que no son en realidad hornacinas arquitectónicas.



La Anunciación, Leonardo da Vinci, 1472, Galería de los Uffizi, Florencia. Véase fotografía 4 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

El trampantojo puede crear también una ilusión protuberante, de modo que la imagen parezca que sobresale de la superficie de la pared o del lienzo. Se trata de algo más difícil aún de conseguir y, por lo tanto, sólo disponemos de algunos ejemplos excepcionales. Uno de los mayores éxitos de esta técnica es la imagen de *Jonás* de Miguel Ángel, que ocupa un lugar de honor en la pared frontal de la Sixtina. A través de una reproducción resulta imposible percibir, apreciar o comprender el efecto conseguido por el artista; sólo se hace evidente cuando se contempla el original en el interior de la capilla. En qué consiste y por qué lo hizo Miguel Ángel quedarán explicados cuando comentemos los secretos judaicos de la Sixtina.

Teniendo en cuenta que estos efectos especiales exigían mucho tiempo y energía, el artista solía incorporarlos a la obra de arte por algo más que por una simple exhibición de virtuosismo. Un estudio minucioso nos lleva casi siempre a descubrir un mensaje inesperado dentro de la imagen... para los informados, claro está. A veces, servían para camuflar la firma del artista, a su amante, para realizar una alusión sexual o un chiste, para insultar al cliente o a los que estaban en el poder; otras, para realizar algún tipo de declaración más profunda, normalmente prohibida y, por lo tanto, mucho más peligrosa.

Si hemos realizado este viaje por el mundo secreto de los códigos cifrados en el arte ha sido por un motivo básico: demostrar que cuando Miguel Ángel llenó su obra de símbolos secretos estaba siguiendo los pasos de Botticelli, de Leonardo y de muchos otros de sus contemporáneos. Miguel Ángel tenía muchas razones para encubrir ideas peligrosas y camuflar mensajes atrevidos, razones que aclararemos con detalle. Pero lo que hace todo esto tremendamente fascinante y de gran importancia para el tema que nos ocupa es que el lugar donde incluyó la mayor cantidad de estos mensajes ocultos era también el más inesperado y peligroso del mundo en el que

realizar este tipo de actos subversivos: la capilla privada de la corte papal en el palacio Vaticano, la capilla Sixtina.

Fue allí donde Miguel Ángel demostró con más esplendor su genio. Para las masas, sus frescos ofrecían, y siguen ofreciendo, placeres de incomparable belleza. Pero para aquellos con la perspicacia suficiente para captar los mensajes ocultos incrustados en esta obra de arte multidimensional les esperan aún recompensas mayores.

Ha nacido un rebelde

«Vivo y amo bajo la peculiar luz de Dios».

MIGUEL ÁNGEL

¿Qué es lo que hace que un niño de la Italia del siglo xv se convierta en el artista más revolucionario y en el revolucionario más artístico de su época? La respuesta ¿está determinada por su familia, por su apellido o predestinada por las estrellas?

Los que se decantan por la herencia deberían reconocer que a veces el fruto acaba cayendo muy lejos del árbol. El árbol genealógico de los Buonarroti estaba lleno de todo, menos de personalidades artísticas. Un antepasado suyo había sido concejal de la ciudad de Florencia, otro monje dominico, otro prestamista, y luego estaba el bisabuelo, Simone di Buonarroti, cambista y mercader de lana. Simone fue quizá la rama más excelsa del árbol, pues el hombre se hizo rico y alcanzó el éxito social, ganando honores para la familia al prestar dinero al gobierno de la ciudad florentina. Pero su hijo Leonardo fue la perdición de la familia. No era un gran hombre de negocios, y engendró tantas hijas que las dotes acabaron dejando a la familia en bancarrota. Perdieron la prestigiosa casa que poseían en Florencia y para pagar sus deudas, Leonardo tuvo que aceptar humillantes puestos de magistrado en poblaciones rurales, lejos de las elegantes calles de Florencia. Su hijo, Ludovico, heredó su mala suerte y su terrible olfato para los negocios. Se vio relegado a ser magistrado local de la remota Caprese, un pueblo perdido en la pedregosa sierra toscana, cerca de Arezzo. *Caprese* significa «lleno de cabras», y seguramente aquella zona rústica estaba más poblada por cabras montesas que por habitantes humanos. Aquello representó una caída en picado en la que en su día fuera el acaudalado linaje Buonarroti.

Fue aquí, en medio de las agrestes montañas rocosas y junto a los toscos y estoicos picapedreros que se ganaban la vida en ese pueblo que la esposa de Ludovico, Francesca di Neri, dio a luz a su primer hijo en la madrugada de un día de invierno. Ludovico, un funcionario meticoloso, registró con diligencia: «Dejo constancia de que hoy, 6 de marzo de 1474, ha nacido de mí un hijo varón, al que he impuesto por nombre Michelagnolo [...] Y dejo constancia de que la fecha de 6 de marzo de 1474 es según el calendario florentino, que cuenta a partir de la Encarnación, y que según el calendario romano, que cuenta a partir de la Natividad,

sería 1475». Incluso en lo que para un padre novicio sería normalmente un momento de júbilo, a Ludovico le preocupaba más dejar en evidencia sus «nobles» raíces florentinas.

Florenia y Roma siempre han tenido dos mentalidades muy divergentes, un hecho que fue muy notable durante la Edad Media y el Renacimiento. Por aquel entonces los florentinos basaban el año uno de su calendario en la Encarnación, momento en el cual, según la tradición de la Iglesia, el Espíritu Santo fecundó a la Virgen María, y unió con ello en su vientre al Jesús divino con el Jesús humano. El calendario romano, sin embargo, se basaba en la Natividad, o año del nacimiento de Jesús, igual que sucede hoy en día. Se trata de una metáfora que refleja las dos formas de pensar de la época de Miguel Ángel: la Florenia renacentista era un lugar de filosofía humanística, inclusiva (por ejemplo, la unión de lo sagrado y lo carnal en el vientre de la Virgen), mientras que Roma era el centro de las enseñanzas supremacistas, exclusivas (por ejemplo, el *partum*, el bebé separado del vientre materno). Ya desde su nacimiento, Miguel Ángel se vio atrapado entre estas dos ciudades y sus dos mentalidades.

Ludovico no menciona siquiera a su esposa, la madre del pequeño. Evidentemente fue un parto difícil, como eran entonces en su mayoría. La elección del nombre del recién nacido nos proporciona una pista de ello. El arcángel Miguel estaba considerado por la tradición católica como el ángel de la curación, el portador de las llaves de la vida y la muerte. La elección del nombre de Michelagnolo para el bebé («Michelangelo», en dialecto florentino) significa que la salud de la madre, y tal vez incluso su vida, corría peligro. Lo que seguramente no sabía Ludovico es que la tradición judía afirma que Mikha-el ha-Malakh, el ángel Miguel, es el defensor del pueblo judío frente a sus enemigos mortales. Sin duda alguna, Miguel Ángel se enteró después de esto, estando en Florenia, y tuvo un efecto rotundo sobre el resto de su larga vida.

Ludovico entregó rápidamente el recién nacido a una nodriza, una joven del pueblo perteneciente a una familia de picapedreros. Décadas más tarde, Miguel Ángel bromearía con su amigo y biógrafo, el artista Giorgio Vasari, diciendo: «Giorgio, si poseo inteligencia me viene de haber nacido en el ambiente puro de tu Arezzo natal, y también porque mamé de la leche de mi nodriza el martillo y los cinceles con que esculpo mis figuras».^[4]

Miguel Ángel se crio con escaso cariño por parte de su familia. Su padre era un hombre distante, y su madre enferma murió cuando él tenía sólo 6 años. Miguel Ángel estuvo siempre obsesionado con la idea de la familia, sin sentirse jamás emocionalmente vinculado a su madre, a su madrastra o a sus hermanos. La única conexión que tenía con ellos surgía a partir de las historias que había escuchado sobre la supuesta gloria ancestral de la familia. A lo largo de su vida invertiría sus

considerables ingresos en recuperar la fortuna perdida de la familia, sus propiedades y su estatus social. Esto lo colocaría en competencia directa con su padre por el puesto de cabeza de la familia, y se convertiría en una fuente constante de fricción entre ellos.

Según Vasari, las estrellas y los planetas habían señalado a Miguel Ángel para vivir un destino único. Las palabras de Vasari en el prólogo de la biografía de Miguel Ángel recuerdan el Evangelio de San Juan que cuenta el nacimiento de Jesús. Vasari describe a Dios que observa desde el cielo a todos los artistas, poetas y arquitectos del mundo que trabajan de forma errónea, y decide por clemencia enviar un espíritu de verdad, un talento y una sabiduría que les mostrará el camino. No es de extrañar que en el siglo XVI la gente hablara y escribiera sobre el «divino Miguel Ángel». El biógrafo indica que Miguel Ángel nació bajo el signo de Júpiter (era Piscis), con el ascendente en Mercurio y Venus. Existe también una tradición oral judía sobre la influencia de las estrellas y de los planetas. Según la Aggadah, las leyendas de los sabios, quien nace el segundo día de la semana (en lunes, como nació Miguel Ángel) tendrá mal carácter, pues fue el segundo día de la Creación, cuando se separaron las aguas, y esa separación es señal de disputas y animosidad. Continúa diciendo que quien nace bajo el signo de Júpiter (*Tzedek*, o «rectitud», en hebreo) será un *tzadkan*, un buscador recto de la justicia, mientras que la influencia de Venus supone riquezas y sensualidad, y la de Mercurio percepción y sabiduría. Una predicción muy precisa de la vida y la carrera profesional de Miguel Ángel: tenía un carácter apasionado, defendía a menudo a los desamparados, se hizo rico y famoso gracias a sus sensuales representaciones del cuerpo desnudo (mayoritariamente masculino) y demostró conocer en profundidad las verdades esotéricas espirituales.

Hay otras dos importantes características que nos ayudan a conocer el interior de Miguel Ángel. Poseía tanto una extraordinaria memoria visual (lo que hoy denominaríamos memoria fotográfica), como una tenacidad emocional sólida como una roca. Esta última característica lo convirtió en un amigo fiel, en un artista apasionado y en un romántico sufridor. Según el pensamiento talmúdico y cabalístico, todo en esta vida tiene un aspecto positivo y otro negativo. Los sabios de la Antigüedad solían decir: «Por un lado..., por el otro...». En el caso de Miguel Ángel, por un lado, tenemos que sus vínculos inquebrantables con sus ideas, su gente y sus imágenes lo convirtieron en un artista sin parangón y en un buscador permanente de la verdad. Por otro, esos mismos vínculos inquebrantables hicieron de él una persona solitaria, melancólica y neurótica obsesiva.

Con sólo 13 años Miguel Ángel mantenía ya una guerra de voluntades con su padre. Ludovico quería que aprendiese gramática y contabilidad para que llegara a convertirse en miembro y funcionario de los gremios florentinos de la lana y de la seda, un destino no muy ambicioso, pero respetable y del que podía depender la

familia. Pero el amor de Miguel Ángel por lo visual había generado ya en él una fijación por la obra de los picapedreros, de modo que el chico pasaba sus horas en clase dibujando en lugar de estar practicando sus ejercicios de gramática y matemáticas. Ludovico solía castigar y pegar al chico, pero era en vano: el pequeño Michelagnolo no podía pensar en otra cosa que no fuera convertirse en artista. Su contrariado padre acabó claudicando y llevándolo a Florencia, donde fue aceptado como aprendiz novato en la *bottega*, o taller artístico, de Domenico Ghirlandaio, que ya había formado parte del equipo que había pintado los frescos de la nueva capilla Sixtina del papa Sixto IV. El único consuelo de Ludovico era que su hijo ganaría veinticuatro monedas de oro (florines) a lo largo de sus tres años de aprendizaje, y que recibió además una pequeña cantidad el día en que entregó a su hijo a la *bottega*. Era una especie de servidumbre pagada, pero con la que el chico, que se negaba a aprender una «profesión útil», aportaría unos pequeños ingresos a la familia.

A los 13 años, una edad en la que los niños judíos asumían las responsabilidades religiosas de un adulto, terminó la infancia del joven católico Miguel Ángel Buonarroti. Acababa de ser contratado para pulverizar pigmentos, mezclar yeso y pintura, reparar pinceles, arrastrar escaleras y hacer todo aquello que sus patrones le exigieran durante los años siguientes. Su familia lo había desterrado a cambio de unas pocas monedas. Sin embargo, para su buena suerte, se encontraba en Florencia. En la Europa del siglo xv había llegado al centro exacto del mundo de la cultura, del arte y de las ideas. Estaba entrando en el corazón del Renacimiento. Por un lado, su viaje acababa de empezar. Por el otro, estaba en casa.

Una educación muy especial

«Continúo aprendiendo».

MIGUEL ÁNGEL

Hace dos mil años los antiguos romanos descubrieron en el norte de Roma un valle acunado entre dos ríos. Sus aguas agraciaban las tierras colindantes con una vegetación tan exuberante que bautizaron el lugar con el nombre de Florentia, o «florecente». Mucho antes de la llegada de Miguel Ángel a ese lugar, el nombre había evolucionado hasta convertirse en Firenze, lo que hoy conocemos en español como la ciudad de Florencia.

El encuentro de dos ríos queda descrito con una palabra muy especial: *confluencia*. Según los diccionarios, la palabra confluencia tiene dos significados principales:

1. Encuentro, reunión o convención en un punto determinado [una confluencia feliz de climatología y escenario].

2. (a) La conjunción de dos o más corrientes de agua; (b) El lugar de encuentro de dos corrientes de agua; (c) La corriente de agua formada por esa conjunción.

Ambas explicaciones describen de forma adecuada la singularidad de la Florencia medieval. Ciertamente, para ser precisos, que los dos ríos, el Mugnone y el Arno, mucho más famoso, no se unen exactamente en el interior de Florencia. Pero en esa ciudad, en un momento dado, se produjo tal conjunción de grandes mentalidades y talentos que la combinación de esas corrientes de inspiración dio lugar a un nuevo resurgir de la civilización occidental: el Renacimiento.

El centro histórico de Florencia es tan pequeño que aún es posible atravesarlo en toda su longitud en apenas veinte minutos, desde Santa Maria Novella hasta Santa Croce. Y aun así, el encuentro fortuito de tantas personalidades y acontecimientos extraordinarios en esa área minúscula produjo un florecimiento de las artes, de las ciencias y de la filosofía que sigue influyendo en nuestro mundo incluso hoy en día.

La confluencia impredecible por completo de acontecimientos que preparó la escena para este destacado momento de la historia es un relato fascinante. Y lo más extraño es que una parte importante de todo ello se originó en Roma.

Según informes fiables de la época, en 1304 el papa Benedicto IV fue envenenado con una bandeja de higos que le fue servida por un bello joven disfrazado de chica. De ser esto cierto, es muy probable que los higos fueran enviados por Carlos II, rey de Francia, que llevaba un tiempo intentando apoderarse de la Iglesia católica y obtener el gobierno incontestable sobre toda la cristiandad. Lo que sí sabemos seguro es que el siguiente papa, Clemente V, trasladó de inmediato la corte papal a Francia. Estableció su nuevo palacio en Aviñón, donde el papado mantuvo sus cuarteles generales durante los setenta y tres años siguientes. Los italianos conocen este periodo como el «exilio babilónico» del Vaticano.

El poeta Dante Alighieri, furioso ante aquella traición a Italia, situó en el averno a Clemente y a los demás papas profranceses en su poema épico *Infierno*. Describe a Clemente como *un pastor senza legge* («un pastor ilegítimo») y a sus seguidores como gente siempre dispuesta a *puttaneggiar coi regi* («prostituirse con los reyes terrenales»). De hecho, Dante equiparó al papa Clemente con Jasón, el gobernador ilegítimo de Israel, coronado por los seléucidas, los enemigos paganos de los judíos, según queda descrito en el Libro de los Macabeos.

El periodo de los papas de Aviñón fue uno de los puntos más bajos de la historia de la Iglesia, manchado por horribles escándalos, violencia, intrigas y asesinatos. Finalmente, en 1377 el papa Gregorio XI devolvió el papado a Roma. La monarquía francesa siguió intentando devolver la Iglesia a Aviñón hasta mediados del siglo siguiente y continuó con sus intrigas políticas, con sus envenenamientos y con su elección de papas franceses (los llamados «antipapas» por Roma). Además de estos problemas, el futuro del Vaticano estaba seriamente amenazado por la peste, los escándalos continuos y el crecimiento del Imperio musulmán turco.

Las esperanzas llegaron con el papado de Sixto IV della Rovere (1414-1484), tío del futuro papa Julio II, que iniciaría la reconstrucción de Roma. Aunque lo que motivaba a Sixto era la glorificación de su persona y de su familia, y el enriquecimiento de su clan hasta alcanzar niveles obscenos, fue el primer Papa que inició en serio una renovación urbana de Roma desde la caída del Imperio, cerca de mil años antes. A partir de Sixto Roma sería considerada la capital indiscutible del mundo católico.

Fue durante este periodo de frenética construcción que se redescubrieron por casualidad muchos tesoros de la antigua Roma pagana. En unas obras de excavación para colocar los cimientos de una nueva construcción, se descubrieron dos esculturas de valor incalculable: el *Torso Belvedere* y el *Apolo Belvedere*, imágenes ambas que tendrían un impacto enorme sobre el joven Miguel Ángel. Además de sacar de nuevo a la luz obras de arte perdidas como estas, la reconstrucción de Roma devolvió también el arte clásico al mundo occidental. Entre los ricos y poderosos empezó a

extenderse muy pronto la obsesión por cualquier cosa que tuviera diseño grecorromano antiguo. El siguiente paso lógico fue descubrir talentos que pudieran aproximarse a la belleza de las obras de arte originales, aunque siempre dentro de los rigurosos confines del pensamiento cristiano.

LA CAÍDA DE BIZANCIO

En la Edad Media el último vestigio del vasto Imperio romano era Constantinopla (el Estambul actual), fundada por el emperador Constantino. En 313 este, después de unir el Imperio y convertirse en su único e indiscutible emperador, proclamó el cristianismo como religión del estado. A pesar de las leyendas de la Iglesia, y según la mayoría de historiadores cristianos, Constantino nunca llegó a convertirse completamente al cristianismo y siguió siendo en parte pagano hasta que fue bautizado en contra de su voluntad en su lecho de muerte en 337. Irónicamente, decidió que el Imperio reflejara su vida religiosa, esquizofrénica hasta cierto punto. Dividió permanentemente el Imperio entre el Occidente cristiano, gobernado espiritualmente por Roma y el Papa, y el Oriente pagano, gobernado política y militarmente desde su nueva capital cristiana, Constantinopolis (Constantinopla), llamada así como homenaje a sí mismo. Menos de un siglo después las hordas bárbaras invadieron Roma en el horrible saqueo de 410. La ciudad jamás se recuperó de aquel trauma y continuó tambaleándose hasta su final definitivo, que tuvo lugar en septiembre de 476, cuando un rey bárbaro obligó a abdicar de su trono a su joven emperador. Por un irónico giro del destino, este último emperador se llamaba Rómulo, como el fundador de Roma. De este modo, después de trece siglos, la historia de Roma acabó completando su círculo.

Por suerte, Constantinopla sobrevivió en Oriente y, a pesar de las luchas internas y de las intrigas políticas, mantuvo viva la llama de la civilización occidental. El Imperio oriental adoptó el nombre de Bizancio. Cuando reflexionamos acerca de su tortuosa historia hoy en día al referirnos a la corrupción más profunda, entremezclada con dobles y triples confabulaciones políticas, utilizamos el adjetivo «bizantino». (No es de extrañar que esta palabra se utilice también a menudo para describir la corte vaticana en tiempos de Miguel Ángel).

Resulta extraño que fuese la propia Iglesia la que asestara uno de los peores golpes a la Constantinopla cristiana. Los caballeros occidentales integrantes de la Cuarta Cruzada, bajo la dirección del autocrático papa Inocente III, saquearon la ciudad y la destrozaron a principios del siglo XIII, como parte del plan del Papa para que el Vaticano obtuviese el dominio total del mundo. Debilitada por Roma y podrida por dentro por la corrupción, la Constantinopla bizantina avanzó cojeando hasta caer conquistada por los turcos musulmanes en 1453. Una vez más la historia gastó una broma con el nombre de los protagonistas. El conquistador musulmán de Bizancio

fue Mohamed II, y su último emperador cristiano fue otro Constantino.

El saqueo de la desgraciada ciudad por parte de los turcos se prolongó durante muchos días. La violación y la masacre de cristianos horrorizaron hasta tal punto a Occidente que el recuerdo sigue aún vivo en la memoria de muchos y sirve todavía, en pleno siglo XX y XXI, como llamada a las armas en determinadas partes de la Europa del Este. Los intelectuales, científicos y artistas que pudieron huir a Occidente lo hicieron y se llevaron consigo preciosas reliquias y objetos y, lo que es más importante, textos y antiguos documentos de valor incalculable que representaban lo mejor del pensamiento clásico.

Gracias a muchos riesgos e innumerables sobornos, dos de estos textos consiguieron salir del nuevo Imperio otomano islámico y tuvieron una influencia enorme sobre el Renacimiento y su arte, incluyendo lo que vemos hoy en día en la capilla Sixtina. Uno de los textos rescatados era el *Corpus hermeticum*, los escritos del místico egipcio Hermes Trismegisto. El otro, un conjunto de escritos de Platón, el gran filósofo griego. El hombre que pagó una fortuna por esos textos y consiguió pasarlos de contrabando a Italia era uno de los hombres más ricos de Europa, Cosme de Medici. Su ascenso y los logros de su familia son la siguiente hebra en este tapiz histórico de la Florencia de Miguel Ángel.

LLEGAN LOS MEDICI

Por un lado, podría parecer que la familia de los Medici tenía mucho en común con la familia de Miguel Ángel, los Buonarroti. Ambos eran clanes florentinos muy antiguos, y pese a no tener raíces nobles, a ambas familias les gustaba creer que era así y suspiraban la aceptación social en ese excelso nivel. Por otro lado, ahí es donde terminan las similitudes. Mientras que los Buonarroti fueron en su mayoría unos ineptos en lo que a los negocios y las finanzas se refiere, los Medici ascendieron rápidamente y pasaron de ser comerciantes de lana a prestamistas, y de ahí a convertirse en los principales banqueros de su época (de hecho, según muchos, eran la familia más rica de toda Europa). El fundador de la fortuna de la familia fue Cosme el Viejo. Fue también él quien situó a la familia en el camino del gobierno no oficial de la ciudad de Florencia e inició su afición a coleccionar y encargar grandes obras de arte. La familia de Miguel Ángel nunca supo moverse en la alta sociedad y, exceptuando el artista, sus miembros consideraban las artes como una frívola pérdida de tiempo y dinero. Fue Cosme el Viejo quien descubrió a los grandes artistas Donatello y Botticelli, quien patrocinó al brillante aunque excéntrico arquitecto Brunelleschi y su excepcional cúpula para la catedral (una maravilla de la ingeniería aun seis siglos después), y quien pagó para que los textos antes mencionados llegaran a Florencia.



Detalle de *El viaje de los Magos*, Benozzo Gozzoli, 1459, Palacio Medici-Ricardi, Florencia. Cosme va vestido con el color púrpura real, montado humildemente en un asno como Jesucristo, pero acompañado por su criado «exótico» y su aureola de poder. Sujeta con firmeza las riendas del control y su séquito, en el que se incluyen sus dos hijos, Lorenzo y Giuliano, sus maestros y diversas figuras judías muy solemnes. Véase fotografía 6 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Cosme tomó bajo su protección al joven intelectual Marsilio Ficino, confiándole la traducción al latín tanto de la obra de Hermes Trismegistus como de Platón. No fue el único trabajo que Ficino desarrolló bajo el mecenazgo de Cosme, puesto que se convirtió también en un filósofo de pleno derecho y fundó en Florencia su propia versión de la antigua Academia Platónica, conocida también como la Escuela de Atenas, siempre bajo el patronazgo de los Medici.

Cosme consiguió también otra importante gesta, prácticamente desconocida hoy en día, pero muy controvertida en su época. Se trata de algo que tendría gran importancia para Florencia, para el vigor de su clima y su contenido intelectual, y también para la formación de Miguel Ángel. Cosme trajo a los judíos a Florencia.

Hasta los tiempos de Cosme de Medici, la república de Florencia había prohibido a los judíos vivir o trabajar en ella. Las únicas excepciones habían sido unos cuantos médicos y traductores. Las ricas familias católicas prestamistas, como los Strozzi y los Pazzi, habían mantenido a los prestamistas y cambistas judíos fuera de la ciudad, no sólo por prejuicios religiosos sino también por miedo a la competencia que pudieran suponer. Teniendo en cuenta que la Iglesia ponía mala cara a que los católicos romanos practicasen la usura, las familias banqueras cristianas de la Toscana se especializaron en hacer préstamos sólo a la realeza extranjera y con fines internacionales. Esto dejó el terreno abierto a que los judíos prestaran dinero a la gente corriente y a los pobres. La capa social florentina más distinguida no tenía ningún interés en trabajar con la «gente insignificante», pero tampoco quería que otros hicieran negocios con ella.

En 1437 Cosme se apoderó de la ciudad, no por la fuerza, sino por cuestiones financieras y por su fuerte personalidad. Continuó con el pretexto de que Florencia seguía siendo una república gobernada por acaudaladas familias nobles y por los grandes gremios (como el de los mercaderes de lana), pero en realidad gobernaba la ciudad como una especie de filósofo-rey benevolente, de un modo parecido a como Platón lo había visualizado en su utópica obra, titulada irónicamente *La República*.

Con la llegada de los judíos, Cosme se ganó el corazón de los florentinos de a pie. Ahora podían conseguir préstamos igual que los «peces gordos», lo que les daba la oportunidad desde tanto tiempo soñada de liquidar deudas onerosas, comprar casas, empezar a expandir sus negocios o invertir en los negocios de otros. En cuanto a los judíos, a partir de aquel momento, su destino en Florencia quedaría vinculado para siempre al de la familia Medici. Cuando los Medici fueron expulsados de la ciudad por sus enemigos (apoyados por el Vaticano) en dos épocas distintas, los judíos se fueron con ellos. Cuando los Medici recuperaron el control de la ciudad, los judíos regresaron también con ellos.

Además de medios sencillos de financiación para la gente de a pie, los judíos trajeron consigo unos regalos mucho más duraderos: su cultura y su sabiduría esotérica. E igual que Cosme, Ficino y su círculo intelectual se sentían emocionados por poder acceder al estudio de Platón, también estaban absolutamente extasiados con la idea de tener acceso a un cuerpo de sabiduría profunda tan antiguo. No sólo eso, sino que el conocimiento judío espiritual y esotérico podían aprenderse a través de representantes vivos de esa cultura. Esto resultaba mucho más estimulante e inspirador que traducir textos de una sociedad muerta mucho tiempo atrás.

En un abrir y cerrar de ojos los judíos empezaron a estudiar a Platón y a armonizar sus ideas con las del judaísmo, igual que tres siglos antes había hecho Maimónides con los conceptos de Aristóteles. Los católicos florentinos se

propusieron estudiar hebreo, la Torá, el Talmud, el midrash y la mística de la Cábala (su estudio favorito). Tal y como el profesor Roberto G. Salvadori relata en su historia de los judíos de Florencia: «Estudios recientes han revelado lo que estaba oculto o era desconocido hasta hace muy poco tiempo: la viveza y la variedad de las manifestaciones culturales judías en muchas ciudades italianas durante los siglos xv y xvi, que alcanzó su cenit en Florencia. [...] Los humanistas florentinos —y especialmente aquellos reunidos en torno a la famosa Academia Platónica— se sintieron fuertemente atraídos hacia el judaísmo [y] hacia el idioma hebreo como vehículo de valores que consideraban extremadamente importantes».^[5] Los judíos eran codiciados como tutores privados y como participantes en debates públicos, salones, fiestas, conferencias y retiros intelectuales. Los dominicos en Florencia y en el Vaticano en Roma estaban escandalizados y tenían ahora una razón más para desear la muerte del clan de los Medici.

La sabiduría judía era codiciada incluso por los grandes pintores y escultores cristianos, a pesar del hecho de que los judíos, que seguían la ley de la Torá, no creaban este tipo de manifestaciones artísticas. La introducción de una reciente y prestigiosa serie sobre historia del arte, *Losapevi dell'arte: Simboli e allegorie - prima parte*, declara: «Las imágenes simbólicas de los siglos xv y xvi estaban profundamente influidas no sólo por los antiguos mitos grecorromanos, sino también por la filosofía de Platón y por las tradiciones herméticas y esotéricas derivadas de la Cábala judía».^[6] Este emocionante brebaje de culturas e ideas en fermentación se convirtió en una confluencia de arte, ciencia, filosofía espiritual e impulsos creativos liberados que cambió el mundo. Cuatro siglos después, en 1860, el gran historiador Jacob Burckhardt bautizaría este asombroso periodo como «el Renacimiento».

LORENZO EL MAGNÍFICO

Después del fallecimiento de Cosme de Medici su hijo Pedro el Gotoso hizo poca cosa, excepto celebrar fastuosos banquetes. Por suerte para el futuro de la familia, Pedro murió sólo cinco años después que Cosme... de gota, naturalmente. Dejó en completo desorden la red internacional de bancos de la familia y todos sus demás negocios. La familia tenía además un amplio abanico de enemigos mortales, como los antiguos y acaudalados clanes florentinos de los Strozzi y los Pazzi, que ya habían intentado en vano asesinar a Cosme anteriormente. El peso de todos estos problemas y responsabilidades recayó sobre Lorenzo, el mayor de los dos hijos de Pedro.

Lorenzo tenía sólo 20 años en aquel momento y hubiera preferido dedicarse a las fiestas y a escribir poesía, pero se lanzó de inmediato al papel dual de patriarca de la familia y de padrino extraoficial de la ciudad de Florencia. Se aseguró de tener la puerta siempre abierta a la gente del pueblo y otorgó favores a todo aquel que llegaba

a ella en son de paz. Era una inversión política y de seguridad que quedaría amortizada en el futuro. Continuó la tradición de su abuelo Cosme de rodearse de grandes obras de arte y de magníficos artistas. Lorenzo se había casado recientemente con Clarice Orsini, miembro de una antigua familia de la nobleza romana, lo que supuso para la casa de los Medici ascender varios rangos en la escala social y obtener el apoyo político, comercial e incluso militar de la clase alta. La boda, una ceremonia suntuosa digna de un emperador romano, reforzó la percepción pública de los Medici como la «familia real» de Florencia. La joven pareja, atractiva, culta, elegante y extremadamente carismática, se rodeó de su moderna, alegre y sofisticada familia y de su «corte imperial» integrada por los mejores y más destacados artistas, pensadores y escritores de Europa. Dieron a Florencia la sensación de vivir un nueva época dorada, comparable en muchos sentidos al espíritu popular que se vivió en los Estados Unidos cinco siglos después cuando la familia Kennedy llevó a Washington el sentimiento de «Camelot».



Lorenzo y los artistas de su corte, Ottavio Vannini, 1685, Palacio Pitti, Florencia. Aun estando rodeado por los mejores y más destacados maestros, filósofos, pintores, ingenieros y científicos, Lorenzo sólo mira y señala a su favorito, el joven Miguel Ángel que le ofrece el busto de un fauno. Ilustración de Alinari, obtenida a través de Art Resource of New York.

Pero había dos grupos en Florencia que no se sentían satisfechos con el ascenso de la casa de los Medici. Uno era el integrado por sus viejos rivales, el clan de los Pazzi. El otro lo formaban los fanáticos monjes dominicos que dirigían la iglesia de San Marcos, a escasos pasos del palacio liberal, laico y amigo de las fiestas de los Medici en el centro de la ciudad. Ambos grupos estaban destinados a proyectar una sombra oscura sobre la vida de Lorenzo y de su círculo de familiares y amigos.

En 1471 Lorenzo viajó a Roma en nombre de su familia y de Florencia para

rendir homenaje al recién elegido nuevo Papa, que no era otro que Sixto IV, el fundador de la capilla Sixtina. Allí, en el palacio apostólico, Lorenzo se sintió inspirado no por los rituales religiosos, sino por la impresionante colección que el Papa poseía de antiguas esculturas romanas paganas. El pontífice, que pretendía impresionar al joven y rico «señor de Florencia», le regaló dos esculturas romanas, ambas rotas, pero de incomparable belleza.

Cuando Lorenzo volvió a casa, siguió las sugerencias de Ficino y fundó una *bottega* (taller y estudio) de artistas en el jardín de San Marcos, bajo las mismísimas narices de los indignados dominicos que ocupaban la iglesia y el monasterio contiguos. Puso al timón de la misma a un anciano escultor-pintor llamado Bertoldo di Giovanni, uno de los últimos alumnos del gran Donatello, de la época del abuelo de Lorenzo. En este jardín junto con su colección cada vez más abultada de piezas antiguas, Lorenzo colocó las dos esculturas romanas que le había regalado el papa Sixto. Unos años después, estas esculturas inspirarían a un aprendiz adolescente llamado Miguel Ángel Buonarroti.

Esta *bottega* de escultura, conocida por todo el mundo como el jardín de San Marcos, entró pronto a formar parte de la imagen popular de Lorenzo, a quien los florentinos conocían como *Il Magnifico*. El título honorífico no tenía nada que ver con el poder divino o político, sino que más bien era una variedad toscana de la palabra «munificente», entendiéndolo con ello a una persona que sabía gastar bien su dinero, un gran filántropo o un gran mecenas de las artes. Pronto la *bottega* se convirtió en un destino vital para artistas, filósofos, poetas y científicos; es decir, en un hervidero de actividad liberal e intelectual. Las más grandes mentalidades de la época frecuentaban el jardín, y ofrecían a menudo conferencias (casi ninguna de ellas relacionada con la escultura). En la actualidad existe un acalorado debate entre muchos historiadores especializados en el Renacimiento sobre la naturaleza del taller escultórico del jardín de San Marcos: ¿era simplemente un taller donde se enseñaba el arte del tallado de la piedra, o era una escuela secreta y subversiva donde se estudiaban obras devaluadas o prohibidas por Roma, como la de Platón (en contraste con la de Aristóteles, aprobada por la Iglesia), y la sabiduría y el misticismo judíos? En un libro de reciente publicación, Ross King se refiere a la *bottega* del jardín de Lorenzo de Medici como un lugar donde el mecenas formaba a los artistas que personalmente elegía «tanto en la escultura como en las artes liberales».^[7] El hecho de que estuvieran estudiando ideas liberales de todo tipo delante de las narices de la Inquisición es prueba suficiente de que la verdadera naturaleza de la escuela tenía que mantenerse en secreto. Tal y como ha escrito el ministro francés de Cultura, Jack Lang, «la influencia de los Medici en Florencia fue en realidad una “revolución cultural”».^[8]

Pero un Camelot nunca dura mucho tiempo, y el sueño de Lorenzo de tener una

Atenas junto al Arno dio un giro oscuro en 1476, cuando el papa Sixto, decidido a destruir a la familia Medici, rompió el contrato que esta tenía con el Vaticano como proveedora de alumbre (una fuente muy importante de ingresos, pues en aquella época el alumbre era un ingrediente básico para la producción de papel, el curtido de las pieles y el teñido de las telas). El Papa extendió entonces un lucrativo contrato a los peores rivales de los Medici, el clan de los Pazzi. En 1478 la trama de asesinato elucubrada por Sixto (común y erróneamente conocida como la conspiración Pazzi) antes mencionada dio como resultado la muerte del querido hermano menor de Lorenzo, Giuliano, delante de sus propios ojos. Diez años después de aquello fallecía la esposa de Lorenzo, Clarice, y lo dejaba al cargo de sus hijos adolescentes. Lorenzo se consagró entonces en cuerpo y alma a reconstruir la situación financiera de la familia, sus redes de relaciones internacionales y su moral. Invirtió más que nunca en arte, coleccionando tanto obras maestras de la Antigüedad como subvencionando la creación de nuevos trabajos.

En 1489 descubrió a un joven aprendiz que trabajaba a las órdenes de Ghirlandaio. Aquel chico sencillo de las montañas parecía capaz de esculpir la piedra mejor que cualquier adulto. Percatándose de que estaba ante un prodigio potencial que podía ser moldeado e instruido, Lorenzo arrancó al rebelde muchacho de las manos de Ghirlandaio. Hay una historia que cuenta que la primera pieza que Miguel Ángel esculpió para Lorenzo fue la cabeza de un fauno anciano y sonriente, un espíritu mitológico del bosque. Lorenzo se quedó impresionado ante la madurez del trabajo, pero mencionó de pasada que el fauno, siendo tan viejo como era, tenía que haber perdido seguramente más de un diente. Tan pronto como Lorenzo se hubo ido, Miguel Ángel se puso manos a la obra y le quitó un diente, e incluso taladró un agujero en la encía de mármol del fauno, haciendo que el busto pareciese aún más real. Cuando Lorenzo vio lo que había hecho, *Il Magnifico* se echó a reír y enseñó orgulloso el sonriente fauno a sus familiares y amigos. A partir de entonces empezó a establecer una relación personal con el chico y en lugar de tenerlo alojado en las estrechas habitaciones destinadas a los alumnos, adoptó informalmente al tosco muchacho y se lo llevó a vivir al grandioso palacio de los Medici. Así pues a los 13 o 14 años Miguel Ángel se encontró de repente criándose en compañía de los vástagos más ricos de Europa, comiendo con ellos y estudiando con los mejores tutores privados de Italia. Sería la época más feliz de su larga vida, una época que cambió para siempre su manera de ver a Dios, a la religión y al arte. Tendría también un efecto inmenso sobre los mensajes que Miguel Ángel acabaría transmitiendo a través de su obra maestra en la bóveda de la capilla Sixtina.

LA FORMAZIONE DE MIGUEL ÁNGEL

En Italia la palabra *formazione* significa «dar forma, moldear, formar» una

mentalidad joven. Es la palabra perfecta para describir la formación que recibió el joven genio acogido por Lorenzo. Las experiencias que vivió Miguel Ángel en Florencia como adolescente darían forma a su talento y moldearían su pensamiento para el resto de su larga vida y carrera profesional. A través de sus aprendizajes artísticos, sus privilegiadas tutorías privadas en el palacio, sus encuentros con los mayores genios de su época y su extraordinaria vida diaria como integrante de la corte de Lorenzo el Magnífico, pasó por una *formazione* increíblemente amplia que no sólo fue única en el siglo xv, sino que también lo sería en nuestros días. Este extenso surtido de fuentes culturales y referencias lo inspiraría para pintar la capilla Sixtina. Su sorprendente y generalizado alcance podría muy bien ser uno de los motivos por los que hemos necesitado cinco siglos para descubrir lo que realmente nos estaba diciendo a través de sus magníficos frescos.

Ghirlandaio fue el primer *maestro*, o profesor, de Miguel Ángel. Aunque este diría años más tarde que del gran pintor no aprendió nada, podemos asumir con tranquilidad que como mínimo le enseñó los elementos básicos de la fabricación y de la mezcla de pinturas, del color y la composición, y del gran descubrimiento artístico de la Florencia del siglo xv: la perspectiva. Resulta interesante destacar, sin embargo, que no encontramos contribuciones «miguelangelescas» en ninguno de los frescos que Ghirlandaio pintó en ese periodo. Cuando Miguel Ángel pasó al jardín de San Marcos, Bertoldo le enseñó conceptos básicos del arte de la escultura, pero el niño prodigio superó a su maestro en un periquete. Las lecciones que realmente le resultaron útiles al joven Buonarroti fueron las de los grandes maestros del pasado, cuyas obras podían verse y estudiarse por toda Florencia: los frescos de Fra Angélico y Masaccio, las esculturas de Donatello, la arquitectura de Brunelleschi y Alberti. Y, por encima de todo, se enamoró del arte grecorromano pagano. Lo amaba por su simplicidad, por su calidad cinética y por su celebración del musculoso desnudo masculino. Entre las esculturas del jardín y del palacio de los Medici, y las obras de arte repartidas por toda la ciudad, la voraz curiosidad de Miguel Ángel y su memoria fotográfica fueron ejercitadas al máximo, unas cualidades que le beneficiarían hasta el fin de sus días.

En combinación con su desarrollo artístico, la educación humanística de Miguel Ángel avanzó a un ritmo prodigioso. La educación completa en todos los sentidos estaba considerada vital para los jóvenes en la República florentina del siglo xv. Una generación antes de Miguel Ángel, el ejemplo definitivo en Florencia del «hombre del Renacimiento» fue el arquitecto-pintor-escritor-deportista-músico-abogado León Battista Alberti (1494-1472). Escribió Alberti: «En este contexto social el artista no debe ser un simple artesano, sino un intelectual preparado en todas las disciplinas y en todos los campos». Lorenzo creía firmemente en esto y quería que su joven escultor prodigio tuviera la mejor *formazione* que pudiera comprar el dinero. Desde

muy temprana edad, los hijos de Lorenzo habían tenido como tutor al gran poeta humanista y clasicista Angelo Ambrogini de Montepulciano, conocido por todos como Poliziano. Después de quedarse huérfano siendo un niño, Poliziano se había trasladado a vivir a Florencia, donde había sido atendido por la familia Medici. Sentía un cariño inmenso hacia toda la familia y permaneció con ellos prácticamente toda su vida. Pero su devoción más apasionada la sentía por Lorenzo, tal y como queda patente en *La Adoración de los Magos* de Botticelli, en la que la corte de Lorenzo observa la escena del pesebre. Poliziano aparece abrazando literalmente a Lorenzo, en lo que la mayoría de libros de arte describe como signo de una «gran amistad».

Poliziano era famoso en su época por sus elegantes poesías en latín, aunque era también un gran experto en griego antiguo. Afirmaba dominar con fluidez la lengua de Aristóteles y Sócrates, y diversos informes de la época parecen demostrar que no se jactaba de ello en vano. Sus talentos convirtieron al joven erudito en la elección perfecta para enseñar los clásicos a los jóvenes Medici, una parte indispensable en la educación de cualquier dama o caballero de la época. Algunos historiadores de arte piensan que Poliziano debió de ser también el tutor principal de Miguel Ángel; pero cuando el adolescente Buonarroti se trasladó a vivir al palacio de los Medici, los hijos de Lorenzo eran aproximadamente de su misma edad y llevaban estudiando con Poliziano como tutor particular desde 1475. Cuando Miguel Ángel llegó, en 1489, los Medici estarían ya preparados para estudiar con otros maestros y otro tipo de temarios. Aunque Poliziano debió de sugerirle a Miguel Ángel lecturas y modelos artísticos, este mostró escaso o ningún interés en los estudios del idioma griego o latín, sintiéndose en cambio tremendamente atraído hacia los temas filosóficos o espirituales que impartían otros maestros. Esto explicaría por qué el latín de Miguel Ángel nunca estuvo al nivel adecuado y por qué escribió sus poemas sólo en italiano toscano. De hecho, no empezó a estudiar a Dante hasta muchos años después, mientras permaneció escondido.



La Adoración de los Magos, Sandro Botticelli, 1476-1777, Galería de los Uffizi, Florencia. En la esquina inferior izquierda vemos al orgulloso Lorenzo siendo abrazado por Poliziano, mientras Pico della Mirandola habla con ellos. En la esquina opuesta mirando al espectador aparece Botticelli. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

LOS DOS MAESTROS TUTORES DE MIGUEL ÁNGEL

Mucho más influyentes que Poliziano en la *formazione* de Miguel Ángel fueron dos destacados eruditos, reconocidos generalmente como los grandes maestros de la filosofía florentina: Marsilio Ficino y el niño prodigio, conde Giovanni Pico della Mirandola. La influencia combinada de estos dos maestros se evidencia de forma clara en la obra de Miguel Ángel.

Las traducciones de Ficino, sus enseñanzas sobre Platón y el neoplatonismo, y su Academia Platónica eran famosas y estimadas en toda Europa cuando Miguel Ángel se convirtió en su alumno. De Ficino Miguel Ángel absorbió las osadas ideas de esta escuela filosófica de pensamiento. Pero, como veremos, fue el joven Pico della Mirandola quien jugó el papel más relevante en el desarrollo de Miguel Ángel. Pico era el carismático arquitecto de un puente intelectual y teológico entre el misticismo antiguo, la filosofía griega, el judaísmo y el cristianismo. Inspiró a librepensadores de todas partes, enfureció al Vaticano e influyó profundamente al apasionado e impresionable Miguel Ángel. De hecho, dos décadas después Miguel Ángel convertiría en secreto a la bóveda de la Sixtina en un testimonio permanente de las exclusivas y heréticas enseñanzas de Pico.

El primero de sus maestros tutores, Marsilio Ficino, era hijo del médico de Cosme

de Medici. Cuando Cosme entró en posesión de los antiguos escritos de Platón y Hermes Trismegistus, se enteró de que Marsilio, que contaba entonces con 20 años, era una promesa del mundo de la traducción. Al tener ya a su servicio como médico privado al padre del erudito, no le resultó complicado incluir también al hijo en la nómina de la familia. Los estudios de griego y latín de Marsilio fueron subvencionados por Cosme, que pagó también la fundación de la Academia Platónica bajo la dirección de Ficino. Cosme, siempre sensible a sus raíces plebeyas, deseaba ser percibido como el nuevo Solón y liderar la ciudad de Florencia hacia una Edad de Oro que la hiciese famosa en el mundo entero.

Ficino instaló su «Escuela de Atenas» en el palacio de los Medici, en la villa rural de la familia, y en el jardín de San Marcos. Gracias a su creciente reputación como experto destacado en Platón —a lo que se sumaba el apellido Medici y su mecenazgo—, atrajo rápidamente un círculo integrado por intelectuales, artistas, filósofos, maestros y librepensadores. Pronto inició un flujo de correspondencia intelectual con las grandes cabezas pensantes de toda Europa. Cosme estaba feliz, pues todo eso le proporcionaba más fama mundial que cualquier posible transacción comercial que lograra realizar.

Después del ascenso de Sixto IV al trono papal Ficino se hizo sacerdote. Se dice que pronunció sus votos como promesa por haberse recuperado de una grave enfermedad. Pero lo más probable es que fuera por sugerencia de la familia Medici, pues podía de ese modo convertirse en un vínculo útil con cualquier maniobra que pudiera producirse en la corte papal. De manera simultánea, Marsilio desarrolló su propio sistema filosófico, basado en el platonismo, el neoplatonismo y el humanismo.

Pese a que resulta imposible hacer justicia en estas páginas a esta escuela de pensamiento, podemos como mínimo destacar algunos de sus principales puntos, sobre todo porque nos ayudarán a comprender los frescos que elaboró Miguel Ángel para la capilla Sixtina. Fundamentalmente, la filosofía de Ficino elevaba las letras, la investigación científica pura y la centralidad del individuo y la redención de su alma inmortal a través de la belleza y el amor. Enseñaba la existencia de conceptos absolutos que existen más allá de las variaciones y las distorsiones humanas, entre ellos los del Bien Absoluto, el Amor Absoluto y la Belleza Absoluta.

Esto es casi con seguridad lo que Miguel Ángel tenía en mente cuando al final de su vida explicó: «En cada bloque de mármol veo una estatua, la veo con tanta claridad como si estuviera frente a mí, de formas perfectas en postura y acción. Sólo tengo que quitar las paredes ásperas que aprisionan a la hermosa aparición para revelarla ante otros ojos, puesto que los míos ya la conocen».^[9] Para Miguel Ángel, imbuido de esta mentalidad platónica, el arte no era tanto crear como descubrir la belleza absoluta oculta y preexistente. «Vi el ángel en el mármol —decía— y esculpí hasta liberarlo».^[10]

Los neoplatónicos creían también que descubriéndose el origen único —lo que Leonardo denominaba el *primum mobile*— de la amplia variedad de pensamiento humano, se alcanzaría la iluminación espiritual y se llegaría finalmente a Dios. Esto y los textos místicos que Ficino estaba traduciendo lo llevaron a intentar una fusión de todas las creencias místicas, desde el gnosticismo griego hasta la hermenéutica egipcia, pasando por la cosmología cristiana... y la Cábala judía.

Una de las influencias de Ficino era un conocido trabajo titulado *Fons vitae* («La fuente de la vida»), uno de los primeros textos neoplatónicos europeos, obra de un filósofo español del siglo XI llamado Avicibrón. Poco sabía Ficino que se trataba de una segunda traducción de otra al árabe de un texto escrito originalmente en hebreo por el gran poeta y filósofo judío Solomon Ibn Gabirol (fallecido hacia 1058). La idea de armonizar el monoteísmo con el pensamiento platónico captó el interés de Ficino y lo llevó a intentar la construcción de una fe universal, por la cual toda la humanidad pudiera alcanzar la redención individual. Naturalmente, ahora que los judíos acababan de recibir la autorización para poder instalarse en Florencia, ansiaba incluir el pensamiento judaico en su plan general del universo. Ficino estudió hebreo con judíos como Elijah del Medigo y Jochanan ben Yitzchak Alemanno, pero al parecer su talento para el griego y el latín no le resultó útil en este caso. En sus escritos se limita a algunas citas (a veces erróneas) extraídas de las Escrituras hebreas y de grandes comentadores como Rashi, Maimónides, Gersonides y Sa'adia HaGaon.

No obstante, Ficino recogió la idea del carácter sagrado del amor humano y de su capacidad para aproximarnos al Divino. En la Biblia hebrea cuando se habla del primer encuentro sexual entre Adán y Eva, se dice que «Adán *conocía*» a su pareja. Cabe destacar que la palabra hebrea *l-da'at* («conocer») significa también amar o hacer el amor. El sexo, en su nivel más profundo, trasciende lo físico y connota la unión espiritual. Un acto de aparencia carnal queda pues investido de dignidad y santidad. El ideal del acto de hacer el amor es alcanzar la intimidad más auténtica, pero no simplemente la de los cuerpos entrelazados, sino la de unas almas que se comprenden mutuamente. Intimar a este nivel es «conocer» la esencia de la otra persona, su imagen divina, que no es más que otra manera de alcanzar mayor familiaridad con Dios. Visto desde esta perspectiva, hacer el amor no tendría como único objetivo la procreación, tal y como predicaba la Iglesia por aquel entonces, sino que además serviría para fomentar esta sensación definitiva de conocimiento. Tal y como la Cábala expone de forma arrojada, cuando la pareja se «conoce» a través de un acto completo sexual-romántico-espiritual, se mancomuna también con el cielo.

Ficino predicó este concepto en su círculo como el «amor platónico», un amor que no sólo es de cuerpo a cuerpo, sino que también va de un alma a otra. Fue sólo más tarde que el concepto de amor «platónico» adoptó el significado de una relación profunda carente de contenido sexual. Teniendo en cuenta que el neoplatonismo de

Ficino destacaba la centralidad del Hombre y la apreciación de su belleza, era natural que en su academia se popularizasen los hombres que amaban a otros hombres. El concepto de homosexualidad no existía en aquella época, sino simplemente el énfasis de la Iglesia en la procreación y su condena de lo que denominaba «sodomía», el sexo anal, en especial (aunque no de manera exclusiva) entre dos hombres. Las categorías de heterosexual y homosexual no se establecieron hasta finales del siglo XIX en Alemania; de hecho, fue en ese momento y lugar donde se acuñaron esas palabras.

Pero aun así, Roma estaba horrorizada con todo aquello. El Vaticano había «cristianizado» las enseñanzas de Aristóteles, pero no las de Platón. Predicaba que la redención podía alcanzarse tan sólo a través de la Iglesia única. Las ideas florentinas sobre el individuo, sobre las artes y las ciencias, sobre la universalidad y sobre el amor griego y judío eran anatema y blasfemia... pero todo ello resonaba con fuerza en la cabeza de Miguel Ángel. Por fin había encontrado una filosofía que validara sus sentimientos respecto a la belleza, al arte... y respecto al carácter sagrado del sexo y la perfección del cuerpo humano, especialmente el de los hombres, cuyas formas físicas tanto le atraían.

Pero la Iglesia empezaba a sentirse más preocupada si cabe por los puntos de vista del otro maestro de Miguel Ángel. El conde Giovanni Pico della Mirandola era un niño prodigio, como Miguel Ángel. Además de estar bendecido por un gran ingenio, un increíble don para los idiomas y una curiosidad insaciable, Pico era el heredero de una acaudalada familia de príncipes; es decir, era lo que hoy llamaríamos toda una inversión. A los 13 o 14 años estaba ya en Bolonia estudiando Derecho canónico, y de allí pasó a otros grandes centros, como Ferrara, Padua y Pavia. En 1484 con sólo 21 años se instaló en Florencia y se unió al círculo liderado ya por Poliziano, Ficino y el mismo Lorenzo de Medici.

En aquel momento Ficino fomentaba el estudio de su amado Platón y trataba de desacreditar la filosofía de Aristóteles y de Averroes. Pero Pico, basándose en el concepto de Ficino de la fe universal, intentó armonizarlas. Este quería además incluir en la mezcla, ocupando un lugar destacado, su corriente de pensamiento favorita: la sabiduría y el misticismo judíos. Con el dinero de su familia pasó su corta vida pagando a los mejores cerebros judíos que había en Italia para que le enseñasen hebreo y arameo, y para que lo ayudaran a navegar en las aguas de la sabiduría judía de la Torá, el Talmud, el midrash y la Cábala. Entre sus profesores e íntimos amigos estaban, entre otros, grandes pensadores y escritores como, Elijah del Medigo, Jochanan Alemanno y el misterioso rabino Abraham. Pico, a diferencia de Poliziano o Ficino, llegó a dominar bien estos idiomas y adquirió profundos conocimientos sobre el judaísmo. Sus enseñanzas y sus escritos están completamente impregnados del pensamiento judío. Un ejemplo de ello es su *Heptalus*, en el que narra la historia

bíblica de la Creación que sigue una interpretación cabalística por completo.

El joven Miguel Ángel, con una mente sedienta de nuevos conocimientos y unos ojos ansiosos por captar toda la belleza que encontrasen, estaba totalmente inmerso en este excitante y mareante mundo de pensamiento liberal y disparatadas discusiones. Y todo resultaba aún más emocionante por otras razones. Miguel Ángel procedía de una familia fría y poco afectuosa sin objetivos artísticos ni intelectuales, y aquí se veía rodeado por la corte más sofisticada de Europa. Empezaba además a entrar en contacto con su atracción romántica y física hacia otros hombres. Nunca sabremos si ello fue debido a haber tenido un padre distante y una madre que murió joven, o si era simplemente su naturaleza innata. Lo que sí sabemos es que estaba en la ciudad y en los círculos sociales en los que era común y estaba aceptado por casi todo el mundo (excepto por la Iglesia) que un hombre se enamorara de otro. De hecho, el amor y el sexo entre hombres era algo tan común que en el resto de Italia se hablaba de ello como de «esa tendencia florentina». Sabemos también que muchos hombres relacionados con la Academia Platónica de Lorenzo y con el jardín de San Marcos eran amantes de hombres. Poliziano, Ficino y Pico entraban dentro de esta categoría. En 1494 Poliziano y Pico fallecieron con escasas semanas de diferencia víctimas de una misteriosa enfermedad. A juzgar por sus síntomas, es muy probable que fueran dos de las primeras víctimas de la oleada de sífilis que asoló Florencia aquel año. Sabemos con toda seguridad que Pico della Mirandola fue enterrado en una tumba doble, como las parejas casadas, con su compañero de siempre, el poeta Girolamo Benivieni. Su tumba se encuentra en el interior de la iglesia de San Marcos donde, sin duda alguna, los fanáticos monjes dominicos de la época pasarían el día dando vueltas sobre ella.

Otra razón por la que esta confluencia intelectual debía resultar tan excitante para el adolescente Miguel Ángel era por su aspecto «pecaminoso». La Santa Inquisición intentaba activamente erradicar los conocimientos judíos como el Talmud y el libro cabalístico del Zohar, el libro que estaban enseñándole sus maestros. Roma también intentaba separar a judíos y cristianos, cuando Florencia trataba de unirlos. En 1487 sólo un año antes de que Miguel Ángel llegara a la corte de Lorenzo, Pico della Mirandola elaboró más de novecientas tesis para demostrar que tanto el misticismo egipcio, como la filosofía platónica y el judaísmo conducían a la misma deidad venerada por la Iglesia católica. Se ofreció a patrocinar de su propio bolsillo una conferencia internacional que se celebraría en el Vaticano para discutir y celebrar esta nueva universalidad y armonía entre las distintas creencias. El Vaticano, después de leer sus escritos, los declaró inmediatamente blasfemos y ordenó su arresto por herejía. Pico se vio obligado a retractarse de sus ideas, pero poco después negó su retracción y tuvo que huir a Francia. El largo brazo del Vaticano consiguió arrestarlo allí, y fue sólo a través del abultado bolsillo de Lorenzo y a sus conexiones

internacionales que Pico fue liberado y devuelto a Florencia, donde se mantuvo bajo la protección del palacio de los Medici durante el resto de su corta vida.

Este embriagador torbellino de arte, amor y fruta prohibida tuvo un impacto imborrable sobre el joven Miguel Ángel, que continuaría apasionadamente influido por estas enseñanzas durante el resto de su vida y de su carrera profesional. Veremos hasta qué punto impregnó toda su obra y cómo alcanzó su cúspide en los frescos de la capilla Sixtina.

¿QUÉ FUE EXACTAMENTE LO QUE APRENDIÓ MIGUEL ÁNGEL?

Era normal que la *formazione* de un joven florentino se iniciara con gramática italiana, latín, a veces griego y la poesía de Virgilio y Dante. Había también mitología grecorromana, parte de ella basada en la *Metamorfosis* de Ovidio, otra parte transmitida oralmente. La tradición oral incluía historias de santos cristianos y las enseñanzas de la Iglesia. Se recontaban las historias judías de lo que la Iglesia llamaba Antiguo Testamento, pero sólo como prueba de la validez del Nuevo Testamento. Para jóvenes de clase alta, sobre todo de la nobleza, había instrucción de esgrima, equitación, música, elocución y danza; en resumen, toda la preparación necesaria para la guerra, la alta sociedad y el liderazgo.

Dentro de esta preparación, también era extremadamente popular la enseñanza ética del antiguo texto griego del *Pseudo focílides*. Este texto elemental sobre moralidad es un poema épico compuesto por unos doscientos cincuenta versos y aforismos, que los eruditos actuales definen como las enseñanzas didácticas de un judío en el periodo helenístico. El anónimo poeta judío, fingiendo ser un respetado filósofo griego, utiliza citas mal disimuladas de los profetas hebreos y de la Torá para alejar a los paganos gentiles de su forma de vida y para que guarden observancia de las Siete Leyes de Noé, el conjunto de leyes universales que precedió la entrega de la Torá a los judíos en el Monte Sinaí. Para evitar revelar su identidad judía, el poeta no condena de manera manifiesta la idolatría *per se*, sino sólo la conducta y la sociedad que la rodea. En tiempos de Pico y Miguel Ángel esta ingeniosa falsificación llevaba tiempo siendo aceptada y considerada como una auténtica obra griega, y estaba vinculada a otra falsificación similar, los llamados *Libros sibilinos*, que supuestamente eran los doce libros redactados por las misteriosas videntes del mundo clásico. De este modo, el impresionable joven aprendió que la conducta ética procedía de una confluencia más, la de las enseñanzas de los profetas judíos con las sibilas paganas. Y esto aparecería también años después... en la bóveda de la capilla Sixtina.

La educación de Miguel Ángel fue también única gracias a las lecciones impartidas por Ficino y Pico. Atrevidos, innovadores, filosemitas, heréticos muchas veces, explicarían por qué, cuando se le permitió elegir libremente su trabajo, Miguel

Ángel seleccionó a menudo un tema judío antes que las imágenes cristianas y mitológicas comunes en sus tiempos. Explica también por qué, cuando el Papa le pedía obras de arte como homenaje a Jesucristo y a la Iglesia (incluyendo la capilla Sixtina en esos encargos), Miguel Ángel escondía brillantemente dentro de dichas obras mensajes antipapales fieles a sus verdaderos sentimientos universalistas.

LAS INFLUENCIAS JUDÍAS: EL MIDRASH, EL TALMUD Y LA CÁBALA

Debido a que Ficino y en especial Pico estaban fuertemente inspirados por el pensamiento judío y lo transmitieron a su valioso estudiante, tenemos que clarificar las áreas de ese pensamiento que afectaron de forma más relevante a Miguel Ángel y a su obra posterior.

En primer lugar, deberíamos mencionar el midrash. El midrash no es un solo libro, sino que el concepto integra diversas colecciones de historias, leyendas y comentarios bíblicos realizados por distintos eruditos a principios de la era cristiana (es decir, después del año 1 de nuestro calendario). Según la tradición judía, forman parte de una tradición oral de conocimiento transmitida desde muchos siglos atrás, conteniendo incluso relatos de los tiempos de Moisés. A diferencia del Talmud, el midrash muestra más interés por la teología que por la ley, por los conceptos más que por los mandamientos. Se ha dicho, y con toda la razón, que el Talmud se dirige a la mente humana, mientras que el midrash está dirigido al alma.

Sabemos que Miguel Ángel estudió el midrash con sus maestros porque sus conceptos aparecen reflejados en sus descripciones de las escenas bíblicas. Un ejemplo excelente de ello es el panel de la bóveda de la capilla Sixtina conocido como *El jardín del Edén*. En él encontramos a Adán y Eva de pie delante del Árbol del Conocimiento. Durante la Edad Media en todas las tradiciones culturales excepto en una, el fruto de ese árbol fue siempre una manzana. De hecho, la palabra latina para «manzana» refleja su infame pasado: *male*, que significa «mal». (En italiano moderno, las vocales se han intercambiado, quedando la palabra como *mela*). En el siglo IV de la era cristiana la palabra *malum* aparecía en la traducción en latín vulgar (la Biblia vulgata) del Génesis dentro de la frase «el árbol del conocimiento del bien y del mal», y así se codificaba formalmente la asociación entre la manzana y la fruta prohibida. La única excepción a esta creencia era la de la tradición judía. Según un principio místico, Dios nunca nos expone a ningún problema a no ser que previamente haya creado la solución en el interior de ese mismo problema. Cuando Adán y Eva pecan al comer de la fruta prohibida, cobran nueva consciencia de su desnudez y se avergüenzan de ella. La Biblia nos dice que su solución inmediata fue cubrirse con hojas de higuera, pues un Dios compasivo había procurado ya un remedio para la consecuencia de su pecado exactamente en el mismo objeto que lo había provocado. Resulta difícil imaginarse a un cristiano siendo consciente de esto,

tanto en la época de Miguel Ángel como en la actual. Sólo alguien que hubiese estudiado el midrash podría estar al corriente de ello. En efecto, en el panel de *El pecado original*, el árbol del conocimiento que Miguel Ángel representa es una higuera.

Cuando en los próximos capítulos visitemos la capilla Sixtina, sólo una fuerte familiaridad con este cuerpo de conocimiento judío nos permitirá captar las innumerables alusiones al midrash que Miguel Ángel incluyó en sus frescos, algo que por desgracia desconocían e ignoraban casi por completo los eruditos contemporáneos del artista.

Pico, según indica su biblioteca, admiraba también el Talmud, un amplio compendio de comentarios y leyes judías compuesto a lo largo de un periodo de quinientos años que cuentan a partir de la época de Jesucristo. Lo que diferencia esta obra de prácticamente todos los demás libros de su tiempo es su sistema de pensamiento único, lo que hoy en día se conoce como la «lógica talmúdica». Ello nos condiciona a ver el universo y a pensar en él de un modo multidimensional, en contraste con el enfoque falto de sentido crítico, lineal y no analítico de la Iglesia. Su tema predominante es la pregunta. Vincula la razón a la fe. Valora la lógica como una materia prima y permite la legitimidad de opiniones en conflicto. Pone también gran énfasis en la capacidad para armonizar aparentes extremos opuestos. Unos ideales, en general, que nada tenían que ver con los de la Iglesia que en consecuencia trató de eliminarlos. Pero Miguel Ángel, aun no siendo capaz de estudiar el Talmud en profundidad, aprendió de sus maestros a incorporar en sus obras su propia opinión sobre algunos de sus valores y sus diversos niveles de significado.

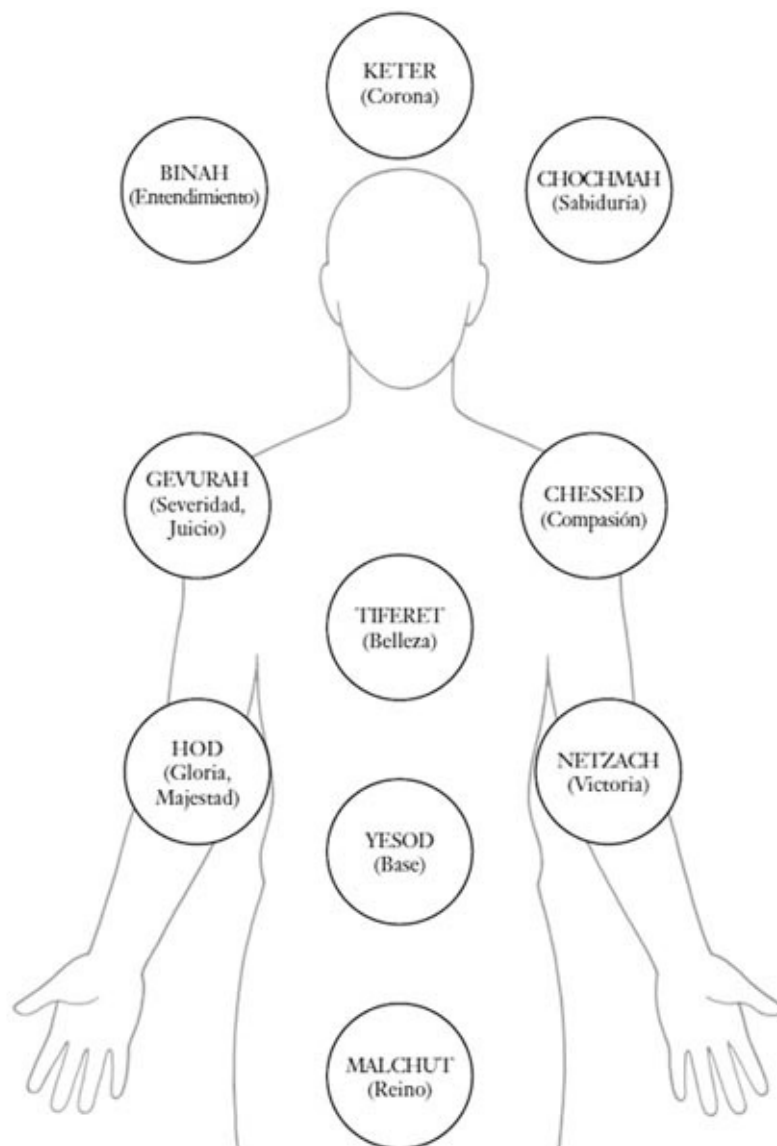
El estudio judaico que mayor impacto tuvo sobre Miguel Ángel fue aquel por el que quizá Pico es más recordado. Pico era el gentil europeo que poseía la biblioteca judaica más extensa y, lo que es más chocante aún, ostenta el récord de la mayor biblioteca privada de materiales cabalísticos de todo el mundo. La Cábala era la pasión de Pico. De hecho, su dedicación a esta rama del conocimiento judío podría ser la explicación de los sentimientos tan positivos que albergaba hacia los judíos y el judaísmo.

La Cábala, que comprende las tradiciones esotéricas y místicas del judaísmo, tiene en teoría su origen en los secretos que los ángeles se atrevieron a transmitir a Adán. *Kabbalah* es una palabra hebrea que significa literalmente «recibido». Debido a que sus enseñanzas son en extremo complejas y tratan de temas que no todo el mundo es capaz de manejar, se exponía sólo a aquellos lo bastante maduros como para «recibir» su conocimiento oculto, por medio de un maestro y un discípulo especialmente seleccionado. Pero tanto el Zohar, que apareció por primera vez en España en el siglo XIII publicado por un autor judío llamado Moses de León (al parecer a partir de un manuscrito que descubrió y que se remontaba a la época

talmúdica), como otras obras cabalísticas estaban disponibles para su estudio, y Pico se aprovechó de ello al máximo.

¿Qué era lo que tanto fascinaba a Pico? ¿Y qué hay en la Cábala que cautivó a Miguel Ángel hasta el punto de que prácticamente todos los rincones de la bóveda de la Sixtina muestran indicios de sus enseñanzas? Lo único que podemos hacer es sugerir algunas de las respuestas.

Parte de la respuesta está en la principal premisa de la Cábala de que debajo de la superficie de cualquier objeto se ocultan «emanaciones» de Dios. Las cosas son mucho más de lo que parece a simple vista. Un concepto muy provocativo para cualquier artista, sobre todo para aquel cuyo credo era que «cada bloque de piedra tiene una escultura en su interior y la tarea del escultor consiste en descubrirla». Estas emanaciones de la Divinidad, conocidas como las diez *sefirot* (diez «senderos»), representan la «serie de fases intermedias» que hacen posible la creación del mundo finito, algo muy parecido a los pasos que debe dar el artista para dar vida a sus ideas. Además, estas diez *sefirot*, que representan todos los atributos de Dios, guardan una correspondencia directa con el cuerpo físico de una persona. Dios está inminente en lo corpóreo; el cuerpo tiene destellos de Dios. Y eso, naturalmente, convierte en sagrados incluso los desnudos que inquietaban a Miguel Ángel.



Las diez sefirot cabalísticas (Árbol de la Vida) y sus vínculos con el cuerpo humano. Imagen creada por Jackie Aher.

Como ya hemos apuntado, la Cábala permitía a sus estudiantes pensar en sexo de forma positiva. Ofrecía además una manera totalmente distinta de considerar las distinciones entre hombre y mujer. Ambos integraban la divinidad a partes iguales porque «Dios es una fusión perfecta de ambas características: Dios es hombre y mujer».

Armonizar estos dos aspectos aparentemente dispares es un concepto cabalístico que encuentra su expresión no sólo en la sexualidad de Dios, sino también en prácticamente cualquier aspecto de la vida. Lo que hoy denominamos las fuerzas positivas y negativas de los átomos era un secreto conocido desde hace mucho por los cabalistas, aunque ellos utilizaban un lenguaje distinto. Armonizar polos opuestos, equilibrar extremos, comprender el poder de la esencia oculta interior de los objetos atrajeron con fuerza no sólo a las mentalidades religiosas de la Antigüedad, sino también a las mentalidades artísticas (e incluso científicas) de todos los tiempos.

No tenemos que olvidar en esta lista la fascinación de la Cábala por los números y

el alfabeto hebreo. Las letras hebreas tienen un valor tanto numérico como espiritual. Según la Cábala, Dios creó el universo con las veintidós letras del alfabeto hebreo. Los números están relacionados, además, con ideas concretas. Igual que hemos visto que el número siete transmitía diversos conceptos interconectados, todos los demás tienen un mensaje y un vínculo con una determinada categoría mental. Entender esto nos permitirá comprender por qué Miguel Ángel utilizó un número concreto de profetas para la bóveda, y el motivo por el que empleó determinadas cantidades de objetos relevantes... e incluso por qué escondió letras hebreas en los frescos.

Tal vez lo más importante de todo es que la inmersión de Miguel Ángel en el estudio de la Cábala le dio la clave sobre cómo aceptar la orden del Papa de embellecer la capilla Sixtina aun estando en tremendo desacuerdo con las ideas de la Iglesia de su época: las verdades, comprendió Miguel Ángel, sólo podían transmitirse a través de la estrategia encubierta de la Cábala, haciendo que los mensajes ocultos en el interior fueran más importantes que las imágenes de la superficie.

Pero el joven artista tenía aún por delante muchas más *formaciones* que irían dando forma al viaje de su vida antes de que el *primum mobile* lo condujera a su destino en el interior de la Sixtina...

Adiós al jardín, bienvenido al mundo

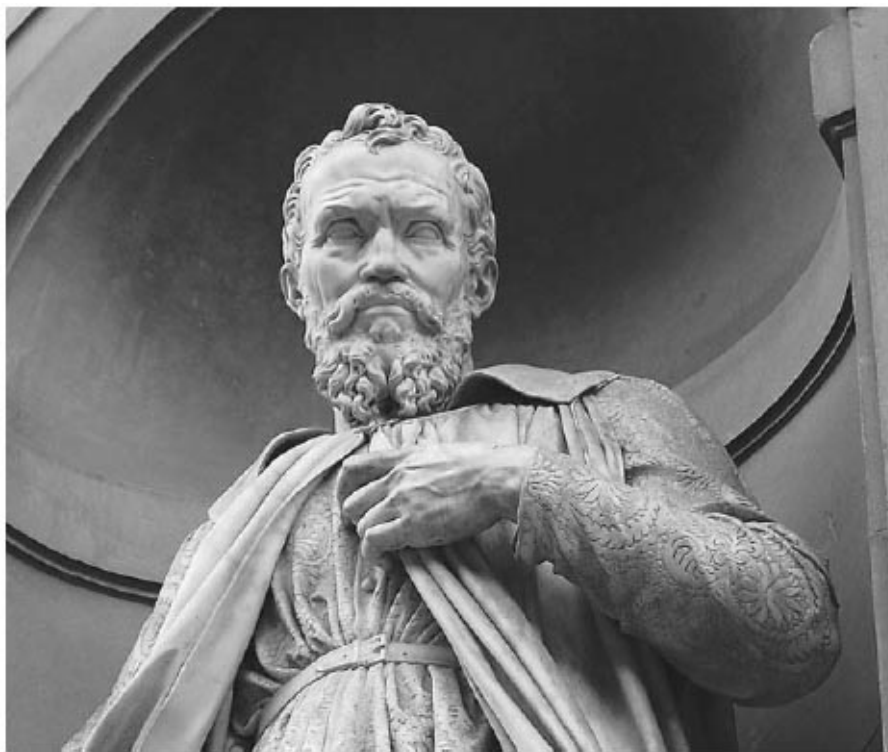
«Sólo me siento bien con un cincel en la mano».

MIGUEL ÁNGEL

Además de sus estudios formales, Miguel Ángel no pudo evitar otro tipo de *formazione*: experiencias y encontronazos con el mundo real, lo que comúnmente se conoce como los duros golpes que da la escuela de la vida. De hecho, aprendió muy pronto una lección con un duro golpe, en el sentido más literal, que le dejaría secuelas para toda la vida.

Cuando llegó al jardín de San Marcos para estudiar con Bertoldo Miguel Ángel se encontró con otro alumno que ya estaba instalado allí desde hacía un tiempo y que también había sido seleccionado para hacer carrera en el mundo de la escultura. El otro joven era Pietro Torrigiano. Pietro era todo lo que Miguel Ángel no era: de familia noble, pudiente y extremadamente atractivo. Miguel Ángel, sin embargo, tenía más talento. Ambos chicos tenían temperamentos artísticos y egos apasionados; es decir, el enfrentamiento entre ellos era inevitable.

La aciaga pelea se produjo poco después de la llegada de Miguel Ángel. Ambos estudiantes se encontraban en la capilla de Santa María del Carmine realizando bocetos cuando, al parecer, Miguel Ángel se burló de los dibujos de Pietro. Torrigiano, enfadado, le atizó a Miguel Ángel un puñetazo tan fuerte que le partió el hueso y el cartílago de la nariz. Durante el resto de su vida un creador de tanta belleza como Miguel Ángel tuvo que vivir con la nariz aplastada, un aspecto que recordaba al de un boxeador retirado. Lorenzo de Medici se mostró tan consternado ante la desgracia que había sufrido la cara de su protegido favorito que exilió inmediatamente a Torrigiano de Florencia.



Estatua de Miguel Ángel en el exterior de los Uffizi, Florencia. A destacar la nariz aplastada y su expresión avergonzada. Fotografía de Roy Doliner.

Buonarroti, cuyo aspecto no era muy atractivo ni siquiera antes de este suceso, se sintió terriblemente feo a partir de entonces. Lo compensó consagrándose a su trabajo y a su carrera, rehuendo a menudo posibilidades románticas para defenderse de potenciales despechos. Era cada vez más perfeccionista y egocéntrico. Los psicólogos han acuñado un término para este tipo de conducta. Es lo que denominan «grandiosidad», es decir, la utilización de un comportamiento arrogante o autoritario para ocultar profundos sentimientos de insuficiencia. Por desgracia, durante el resto de su vida, sólo algunos de sus mejores amigos y compañeros pudieron traspasar esta fachada de grandiosidad y acercarse un poco más al soñador solitario, sensible y hambriento de amor que se escondía debajo.

LOS PRIMEROS INDICIOS DE GENIALIDAD

Como hemos visto, conocemos muchos detalles sobre el crecimiento intelectual de Miguel Ángel durante la época que pasó bajo la tutela de Ficino y Pico della Mirandola. Lo que resulta curioso, sin embargo, es la escasa información que poseemos sobre las técnicas artísticas que podía estar aprendiendo de Bertoldo. Incluso el profesor Howard Hibbard, uno de los biógrafos más destacados de Miguel Ángel, admite: «Seguimos sin saber cómo aprendió a tallar el mármol».^[11]

Los primeros ejemplos que tenemos son una Madonna amamantando a un musculoso Niño Jesús, y la representación de una batalla de centauros, realizados ambos cuando Miguel Ángel tenía entre 15 y 17 años. Esto demuestra con claridad

que, desde los mismos inicios de su carrera, el joven escultor se sentía atrapado entre el mercado que adquiriría arte cristiano y su amor personal por el clasicismo y el cuerpo masculino.

La Madonna, conocida como *Madonna della Scala (La Virgen de la Escalera)*, está débil, aunque claramente inspirada en una obra de Donatello que Miguel Ángel había estudiado en Florencia. Incluso este primer trabajo (datado en 1490) resulta misterioso y a lo largo de los siglos ha sido objeto de muchas y variadas interpretaciones. La Virgen María amamanta al Niño Jesús al lado de una escalera con cinco peldaños en la que aparecen tres niños, tal vez ángeles, jugando. María, de perfil y en primer plano, parece estar casi pegada al ángel que, en un plano intermedio, está inclinado sobre la barandilla. En la parte superior de las escaleras, en el fondo, las otras dos figuras infantiles aparecen borrosas, como si estuvieran abrazándose o peleando, no queda claro; aparece una cuarta figura detrás de María, casi escondida, tirando de un trapo. Resulta sorprendente que con sólo 15 años Miguel Ángel lograra que un pedazo de mármol sólido se asemejara casi a una fotografía moderna, con campos de profundidad muy diferenciados: el primer plano es nítido, mientras que las figuras del fondo aparecen borrosas.

Intentando explicar por qué Miguel Ángel representa exactamente cinco peldaños, algunos historiadores de arte han vinculado ese número a las cinco letras del nombre de María, pues algunos arcanos medievales y teólogos renacentistas mencionaban a la Virgen como «la Escalera», por representar el vínculo entre el cielo y la tierra. Pero la explicación parece un poco forzada. Si consideramos la exclusiva formación que recibió Miguel Ángel, es posible que este tuviera en mente otra cosa. Bajo la influencia de su maestro, Miguel Ángel sabía que el número cinco tenía un significado más profundo. Marsilio Ficino consideraba los cinco niveles del alma humana como parte fundamental de su filosofía neoplatónica. Esto está basado en el concepto cabalístico de los cinco niveles del alma: *nefesh*, *ruach*, *neshamah*, *chayah* y *yechidah*. Se trata, respectivamente, de la fuerza vital material básica, el alma emocional, el alma humana, el alma espiritual que busca a Dios y el alma trascendente unificadora que está integrada con Dios y con la plenitud del universo. Para un neoplatónico y cabalista como Miguel Ángel, este conjunto de cinco elementos sería la serie fundamental de la unión del alma con Dios, una especie de escalera hacia el Creador. ¿No sería más lógico que Miguel Ángel estuviera intentando transmitir eso? El Talmud dice que el rey David recibió su carácter y su espiritualidad a través de la leche de su madre. El mismo escultor decía que su habilidad innata con el mármol le venía de la leche que había mamado de su nodriza. ¿Estaría quizá sugiriendo Miguel Ángel que la Madonna, amamantando a su bebé, anticipa que el destino de su hijo no será otro que trascender las cinco fases del alma humana? ¿Estará alcanzando ya Miguel Ángel en esta obra primeriza la armonía

neoplatónica, relacionando el diseño grecorromano con el misticismo judío en una obra de arte cristiana? Lo único que sabemos seguro es que el talentoso artista adolescente empezaba ya a experimentar con revolucionarias técnicas escultóricas y con temas artísticos muy sofisticados, ambiguos y *multidimensionales*.



***Madonna della Scala*, Miguel Ángel, década de 1490, Casa Buonarroti, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.**

Alrededor de un año más tarde en lugar de buscar su inspiración en una escultura cristiana del Renacimiento, basó su trabajo en un antiguo sarcófago romano pagano. En esta ocasión el tema era claramente mitológico: *La batalla de los centauros*, las legendarias criaturas con la parte superior del cuerpo de hombre y la inferior de caballo. A pesar de estar limitado por un minúsculo pedazo de mármol, Miguel Ángel consiguió crear un amasijo increíblemente intrincado de cuerpos que se pelean y que parecen perderse en el infinito.

En esta obra es posible hallar un número de indicios mayor que los que acabaremos encontrando en el interior de la Sixtina. En primer lugar, tenemos su amor por el cuerpo masculino en diversas posiciones, muy musculoso y siempre desnudo. De hecho, estaba tan enamorado de sus compañeros de estudios que para sugerir el concepto de centauros se limitó a esbozar sólo un detalle de la parte inferior de un caballo y el resto de la obra consiste única y exclusivamente en hombres desnudos. En este gran amasijo de carne sólo aparece una forma femenina. Se trata de Hipodamia, la princesa pagana secuestrada por los centauros borrachos y brutales y, en la leyenda, la causa de todo el derramamiento de sangre. Miguel Ángel no tenía

modelos femeninos, y tampoco mostraba gran interés por el cuerpo femenino, por lo que representa a la princesa de espaldas; a menos que el espectador busque expresamente esa figura, cualquiera podría dar por sentado que la pieza está integrada sólo por hombres desnudos. Es extraño pero cierto: este artista consumado nunca dominaría la representación del cuerpo femenino, como veremos más adelante en los frescos de la Sixtina.



***La batalla de los centauros*, Miguel Ángel, década de 1490, Casa Buonarroti, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.**

Lo más destacado de *La batalla de los centauros* es el tema subyacente que aparecerá con más fuerza en obras posteriores de Miguel Ángel, y muy especialmente en la Sixtina. Este captura la esencia de un concepto judío místico: la lucha del alma de carácter animal e inmoral contra el alma humana y espiritual. Esto queda destacado en la Cábala como la prueba definitiva de la humanidad en «la batalla entre las Dos Tendencias»: el *yetzer ha-tov* (la tendencia Buena) respecto al *yetzer ha-ra* (la tendencia Mala). En sus cartas, y sobre todo en sus poesías, Miguel Ángel escribió con frecuencia sobre su propia lucha interna (sin utilizar la terminología hebrea formal). Incluso ya entrado en los 70 años, trabajó en un madrigal que al parecer escribió para un amigo que sufría una pasión no correspondida hacia una bella mujer. Buonarroti no sentía la misma pasión por las mujeres, de manera que se recreó en términos más espirituales en lugar de escribir los versos en nombre de su amigo.

Escribe sobre «la mitad de mí es del cielo, / y se vuelve hacia él con gran deseo», mientras que el deseo por «una única mujer de Belleza [...] me tiene partido en dos mitades contrarias, / de modo que una toma de la otra / La Bondad que yo debería tener, de no estar tan dividido».

El desafío de las Dos Tendencias aparecerá posteriormente en el panel de *El pecado original* de la bóveda de la capilla Sixtina.

En 1491 la oscuridad empezó a cernirse sobre la Florencia de Miguel Ángel. Su maestro, Pico della Mirandola, rescatado por Lorenzo del exilio, y la amenaza de muerte por los escritos que el Vaticano consideraba herejías hicieron que este tuviera una inexplicable y estrambótica idea. Lo animaron a que hiciese volver a Florencia al fanático sacerdote dominico Girolamo Savonarola.

¿Quién era este tal Savonarola? Era originario de Ferrara, una ciudad de la región de la Emilia Romana, y había nacido en el seno de una familia normal y corriente. De joven mostró grandes aptitudes por la filosofía y estudió a los antiguos pensadores griegos y mostró una clara preferencia por lo que en aquella época existía de los escritos de Platón. De hecho, antes de sentir de repente la llamada de Cristo nombrándolo su mensajero especial en la tierra, fue incluso autor de un comentario sobre la obra de Platón. Acabó destruyendo esa tesis sobre Platón y consagró todas sus energías a Aristóteles, un filósofo aprobado por la Iglesia. Se convirtió en monje dominico y empezó a predicar, con escaso éxito, por la Italia central. A continuación, Savonarola viajó hasta Florencia con la intención de predicar contra la sociedad liberal y hedonista que predominaba en la ciudad. Cuando empezó a condenar a la familia Medici desde el púlpito Lorenzo hizo que lo expulsaran de la ciudad. Entonces, ¿por qué un gran pensador humanista como Pico aconsejó a Lorenzo reclamar de nuevo su presencia en Florencia y darle un puesto como sacerdote de la iglesia familiar de San Lorenzo? Incluso hoy en día los historiadores no pueden más que expresar su perplejidad al respecto. Tal vez después de sopesar todas las posibilidades fuera sólo una burla pues, al fin y al cabo, los florentinos se habían reído ya anteriormente del cerrado acento emiliano del monje de Ferrara. Savonarola era además excepcionalmente feo, una figura esquelética con una nariz enorme y una boca babeante. Es posible que Pico pensara que su presencia y su imagen tan desagradables en el púlpito servirían para socavar la influencia de la Iglesia en Florencia. Y también es posible que Pico se hubiese cansado de tantos años batallando y huyendo del poder del Vaticano y quisiese hacer las paces con la Iglesia. Sabemos que el año anterior a su fallecimiento, Pico convenció a Savonarola para que lo ordenase también dominico. ¿Fue un caso más de intriga o un arrepentimiento sincero? Nunca llegaremos a saberlo con seguridad.

Independientemente de su motivo, la verdad es que Lorenzo y su corte dejaron muy pronto de reír. Savonarola y sus estafalarios arrebatos empezaron a ganarse a un público fiel, de un modo muy similar a lo que sucede en la actualidad con algunos evangelistas televisivos. A modo de respuesta Lorenzo apadrinó a un sacerdote más normal y moderado para contrarrestar a Savonarola, pero el daño ya estaba hecho: las masas se habían puesto del bando del horroroso dominico y de sus visiones apocalípticas de fuego y azufre. De ser un clérigo inseguro y anodino procedente de

una región atrasada, Savonarola se había convertido en un tremendo orador capaz de enloquecer a las multitudes con sus visiones delirantes de Florencia como la Ramera de Babilonia, abocada a la condena perpetua por sus ansias de belleza y de satisfacción de los sentidos. Los principales objetivos de su odio eran la casa de los Medici, su corte y todo lo que representaban.

Miguel Ángel asistió a algunos de los histéricos sermones que Savonarola realizó en contra de su feliz oasis de arte, belleza, librepensamiento y amor entre hombres. De anciano el artista confesaría que jamás consiguió quitarse de la cabeza el sonido de la voz de Savonarola. De hecho, cuarenta años más tarde Miguel Ángel lo representaría en *El Juicio Final* de la capilla Sixtina. El fanático sacerdote aparece con toda su fealdad, en el fondo de la escena, y emerge del suelo para alcanzar la recompensa celestial o para hundirse en el infierno. Resulta curioso que, a diferencia de lo que sucede con prácticamente todos los demás honorables fallecidos que se representan en el gigantesco fresco, no acudan a socorrerlo otras almas o ángeles.

En cuestión de un año las siniestras profecías del fantasioso sacerdote empezaron a hacerse realidad. En abril de 1492 cayó sobre la ciudad una monstruosa tormenta eléctrica que hizo añicos la torre de la linterna de la famosa cúpula de la catedral. Los pedazos chamuscados cayeron al suelo por el lado que daba justo enfrente del palacio de los Medici. Tres días después Lorenzo cayó enfermo aquejado de un misterioso mal. Y en lugar de dejarse tratar por los médicos judíos, Lorenzo hizo llamar a curanderos supersticiosos que intentaron salvarlo administrándole una poción hecha con perlas y piedras preciosas molidas. Lo único que consiguieron fue aumentar su agonía e, *in extremis*, Lorenzo acabó reclamando la presencia de su némesis, Savonarola, para que le practicara la extremaunción y bendijera su alma. No existe testimonio escrito de las palabras que se intercambiaron en esos momentos, pero al parecer Savonarola, intransigente hasta el final, maldijo a Lorenzo y le vaticinó su perdición eterna y salió caminando con paso airado de sus aposentos. El Magnífico falleció pocos días más tarde después de una dolorosa agonía.



Detalle de *El Juicio Final*, capilla Sixtina, en el que aparece Savonarola atrapado en el lodo. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

La muerte de Lorenzo llevó a los asustados florentinos al borde del abismo. La gente empezó a acudir en masa a los sermones de Savonarola y a suplicarle perdón. El sacerdote montó patrullas integradas por jóvenes fanáticos y gamberros para que acosaran y agredieran a cualquiera que paseara por las calles de Florencia con joyas, maquillaje, prendas lujosas o simplemente divirtiéndose (algo similar a lo que sucedió en 1979 en Irán con la revolución del ayatolá Jomeini).

La casa de los Medici se encontraba en una situación problemática. Asumió el poder el hijo mayor de Lorenzo, Piero, un joven de 20 años. Pero mientras que a los 20 años Lorenzo era ya un hombre curtido y capaz de asumir la jefatura del clan, Piero era de carácter blando, débil y mimado. Era amante de las fiestas e ignoró por completo que el Camelot del Arno estaba desmoronándose. Piero no sabía ni siquiera cómo aprovechar los talentos de sus artistas. Bajo su gobierno Miguel Ángel no se animó a realizar ninguna obra de arte para su familia de acogida. Lo único que sabemos de estos dos años vacíos es que el invierno posterior al fallecimiento de Lorenzo, la ciudad de Florencia registró una nevada histórica. Piero ordenó a Miguel Ángel la realización de una escultura gigante de Hércules... pero de *nieve*. Los florentinos pudieron disfrutar de aquella maravilla unos días, hasta que acabó fundiéndose y se terminó convirtiendo en un símbolo involuntario, aunque muy potente, del estado efímero en que se encontraba la familia de los Medici.

Las impacientes manos de Miguel Ángel no podían permanecer sin hacer nada. Entabló amistad con el rector de la iglesia del Santo Spirito. ¿Por qué un sacerdote, y especialmente el rector de una pequeña iglesia? La razón era que ese cura tenía acceso, a través del hospital vecino a la iglesia, a los cadáveres de pobres, criminales y muertos anónimos. En el mundo antiguo no sólo los médicos, sino también los artistas, diseccionaban los cuerpos de los criminales ejecutados para comprender los secretos del interior del cuerpo humano. De esta manera, los maestros de arte clásico aprendieron a retratarlo a la perfección en la escultura grecorromana. El descubrimiento de las obras maestras del mundo clásico, desenterradas a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, inspiró el renacimiento del arte. Grandes maestros como Pollaiuolo, Leonardo y muchos más anhelaban alcanzar el nivel de las obras de arte de la Antigüedad. Pero se enfrentaban a un gran obstáculo. Como hemos visto ya, el Vaticano había prohibido, bajo cualquier pretexto, la disección del cuerpo humano. El único lugar que se libraba de la prohibición era la Universidad de Bolonia, donde la escuela de Medicina disponía de un permiso especial, y sólo por razones pedagógicas, para diseccionar cadáveres de criminales ejecutados.

Los nombres más famosos del Renacimiento infringieron la ley. Contrataron a ladrones de tumbas para que robaran los cuerpos de los criminales recién ejecutados y se los llevaran a medianoche a sus laboratorios secretos. Allí los artistas diseccionaban los cadáveres a la tenue luz de las velas, realizaban bocetos lo más exactos y lo más rápidamente posible y antes del amanecer se libraban de la prueba del delito.

Por amistad o por amor el subversivo sacerdote del Santo Spirito secundó a Miguel Ángel quebrantando la ley. Le dio acceso a los cadáveres del hospital que estaban a la espera de ser enterrados. El horripilante trabajo de tener que diseccionar cadáveres a medianoche provocaba auténticas náuseas al escultor, pero la pasión por perfeccionar su arte superaba con creces su malestar. Y así fue como Miguel Ángel aprendió los secretos del interior del cuerpo humano prácticamente mejor que cualquier otro artista o médico de su época. Este asombroso nivel de conocimiento y los métodos prohibidos que utilizó para alcanzarlo aparecen de forma destacada en los frescos de la Sixtina, que incluyen tremendas imágenes ocultas que sólo han sido descubiertas en la actualidad.

Para dar las gracias a su secreto benefactor, Miguel Ángel realizó la única obra de arte que ha llegado hasta nosotros de esta etapa de su vida: un crucifijo de madera pintada. Aunque durante mucho tiempo se dio por desaparecido, fue encontrado hace poco en un zaguán de la iglesia y ha sido atribuido definitivamente a Buonarroti hace muy poco tiempo.

Cuenta la leyenda que el apasionado artista crucificó un cadáver para observar

exactamente cuál sería la reacción de los músculos de las manos y del resto del cuerpo. Lo que sí es seguro es que por tratarse de un crucifijo de finales del siglo xv, la imagen es muy precisa anatómicamente.

En relación a esta pieza hay tres hechos que prácticamente todos los espectadores han pasado por alto, tal vez porque sólo se aprecian si se observan muy de cerca. En primer lugar, Miguel Ángel, enamorado del cuerpo masculino, «pintó vello en el pecho y las axilas de la figura de Cristo». Esto la hace mucho más humana que las representaciones completamente desprovistas de vello a las que estamos acostumbrados. En segundo lugar, Miguel Ángel trabajó la espalda del cuerpo con precisión y en su totalidad, aunque la pieza fuera a situarse colgada en lo alto de la iglesia. Y en tercer lugar, lo que es más sorprendente. En el *titulus*, que en los Evangelios es el cartel despectivo que los soldados romanos paganos clavaron en la cruz sobre la cabeza de Jesús, Miguel Ángel no escribió las habituales cuatro letras INRI (*Iesus Nazareus Rex Iudeorum*, Jesús el Nazareno Rey de los Judíos). Lo que hizo fue escribir la frase completa tres veces, en hebreo, en griego y en latín. Y lo que más sorprendente resulta es que Miguel Ángel escribió la frase en hebreo en primer lugar, siguiendo perfectamente su orden de derecha a izquierda y con una caligrafía excelente, a continuación las escribió en griego y después en latín pero *al revés*, como si la frase estuviese reflejada en un espejo, para seguir la cadencia del hebreo. La explicación casi segura a todo ello se basa en el hecho de que aquel mismo año se había descubierto una reliquia oculta en un muro de la iglesia romana de la Santa Croce in Gerusalemme. Se trataba de un trozo de una antigua inscripción realizada en madera que al parecer formaba parte del *titulus* de la Crucifixión (aunque las pruebas realizadas con carbono 14 en 2002 demostraron que la madera era del siglo xi, no del i). Este fragmento contiene únicamente las palabras «Jesús el Nazareno» (el resto, «Rey de los judíos», aparece roto al principio de la frase) en los tres idiomas, el griego y el latín escritos al revés y debajo del hebreo. Miguel Ángel, que intentaba por todos los medios que su crucifijo fuese lo más real posible, debió de tener noticias del hallazgo. Además, esta inscripción trilingüe tenía que ser especialmente atractiva para un integrante del círculo interno de los neoplatónicos. De hecho, el eje central de las enseñanzas de Ficino y Pico era el concepto de que era posible armonizar los tres universos de pensamiento: el misticismo hebreo, la filosofía griega y la Iglesia romana. Buonarroti, siempre intentando crear puentes entre el judaísmo, el cristianismo y el mundo clásico, estuvo encantado de poder reflejar aquel descubrimiento en su nueva obra.



Crucifijo, Miguel Ángel, 1493, iglesia del Santo Spirito, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Miguel Ángel no pudo resistirse a la tentación de dejar en el crucifijo otro mensaje oculto. A pesar de que las inscripciones escritas en latín y en griego tienen fallos, la que está en hebreo es correcta... pero con una excepción, que parece hecha a propósito. El sintagma «Rey de los Judíos» mencionado en los Evangelios y que aparece en numerosas escenas de la Crucifixión no está presente en la reliquia descubierta en Roma (la reliquia está rota). En hebreo la frase se escribiría *Melech ha-Yehudim*. Pero Miguel Ángel escribió *Melech me-Yehudim*. Lo que estaba diciendo al cambiar una única letra en una frase convencionalmente aceptada era «un Rey judío». Una diferencia notable.

Con la muerte de Lorenzo el futuro de los judíos de Florencia era más bien sombrío. Savonarola y sus seguidores desaprobaban que los florentinos cristianos confraternizaran y estudiaran con los judíos, y las familias que se habían opuesto a su entrada en Florencia estaban recuperando el control de la ciudad. Miguel Ángel quiso recordar la inteligencia, cultura y conocimientos de este pueblo diciendo que «el Cristo venerado por la Iglesia era un judío, nacido del pueblo judío y de la religión judía», el pueblo y la fe que en aquel momento estaba persiguiendo la Iglesia. Aquel mismo año la Inquisición expulsó a los judíos de España. Su fúnebre marcha por la Península ibérica de camino hacia los barcos de deportación, en la que miles de judíos murieron horrorizó a la gente de buena conciencia de la Europa de la época. Miguel Ángel era uno de ellos. No era orador público, ni escritor ni maestro ni político: era un artista. Su respuesta fue dejar grabada en su obra una protesta eterna.

Con sólo 17 o 18 años Miguel Ángel había iniciado con ese mensaje el camino del arte subversivo y oculto, un camino que seguiría hasta llegar a la capilla Sixtina.

BOLONIA

Con el inepto Piero como responsable de la suerte de la familia Medici, con la reacción en ebullición de los demás clanes poderosos de la ciudad después de vivir varias décadas bajo el control de los Medici (a quienes muchos no les habían perdonado jamás que permitieran a los judíos instalarse en Florencia) y con el fanatismo religioso en marcha, Miguel Ángel no veía más que malos presagios a su alrededor. Dos de sus más apreciados tutores, Poliziano y Pico della Mirandola, habían fallecido con escasas semanas de diferencia. Se había formado una alianza militar entre Francia y Milán que había lanzado con éxito una invasión sobre el corazón de Italia y había conmocionado la generación entera de paz en la que Miguel Ángel se había criado. Amparándose en la premonición de varias pesadillas horribles, hizo las maletas y huyó precipitadamente de la ciudad. Igual que el Adán representado en la bóveda de la capilla Sixtina, se vio obligado a abandonar su Paraíso. (Su instinto y sus pesadillas le guiaron por el buen camino: en menos de un año los clanes rivales, apoyados por la chusma de Savonarola, expulsaron literalmente de Florencia a Piero y a la corte de los Medici. Los judíos salieron de la ciudad junto con ellos).

Miguel Ángel, de 19 años, huyó en primer lugar hacia el refugio más popular de la historia italiana: la laguna de Venecia. Después de una breve e improductiva estancia allí emprendió de nuevo el camino hacia el sur y se dirigió a Bolonia, donde nada más llegar tuvo problemas con las autoridades por carecer de dinero con el que pagar el impuesto de entrada en la ciudad. La aparición en el último momento de Gianfrancesco Aldrovandi, miembro de la familia gobernante de Bolonia y aliado del clan de los Medici, salvó a Miguel Ángel de una estancia entre rejas. Aldrovandi lo acogió bajo su techo durante un año. A lo largo de ese periodo se percató de que el joven carecía de *formazione* sobre los escritos de Dante, Plutarco y Ovidio. El noble boloñés le hacía leer los clásicos cada noche, y le gustaba especialmente oír al joven florentino recitar a Dante con su acento toscano auténtico. Fue allí donde Miguel Ángel adquirió esa pasión por Dante que se prolongaría durante toda su vida. A partir de aquel momento lo citó constantemente e imitó siempre que pudo su estilo literario. Sus conocimientos sobre Ovidio y Virgilio lo guiarían más tarde en su decisión de qué sibilas incluir (y excluir) en los frescos de la bóveda de la Sixtina. Aldrovandi le consiguió incluso al joven escultor sus primeros encargos remunerados: unas cuantas esculturas menores para rematar la tumba de San Dominico. Miguel Ángel creó también para su mecenas un bello Apolo joven, con su carcaj cargado con unas flechas que tanto podían aportar intelectualidad e inspiración, como la peste y la

muerte. Apolo era conocido también por su belleza física y por sus hermosos amantes, tanto masculinos como femeninos. La escultura, que se dio por desaparecida durante mucho tiempo, fue finalmente reconocida en 1996 y se encuentra ahora en la embajada francesa en Nueva York. Resulta fascinante ver que este Apolo pagano presenta exactamente el mismo cuerpecillo desnudo que el Cristo en la cruz del Santo Spirito que el joven artista había esculpido dos o tres años antes.

Miguel Ángel nunca acabó de sentirse a gusto en Bolonia y regresó a Florencia en invierno de 1495-1496. El Camelot de su adolescencia había dejado de existir. Savonarola y sus fanáticos acólitos habían tomado la ciudad y la habían mantenido en un estado de terror constante. Las mujeres eran atacadas por las calles por ir maquilladas o lucir joyas. Los hombres recibían palizas o eran ejecutados por cometer sodomía. Savonarola había instituido un nuevo acto público denominado la Hoguera de las Vanidades, a la que asistían los florentinos asustados y arrepentidos para arrojar a las llamas sus vestidos lujosos, sus joyas, sus obras de arte y sus libros no cristianos. Botticelli, bien por miedo o bien porque había sufrido un lavado de cerebro religioso, arrojó personalmente al fuego sus preciosas pinturas. Miguel Ángel necesitaba encontrar una salida. Y el arte fue su medio para conseguirlo.

Para mantenerse ocupado y entretener a los pocos amigos que le quedaban, esculpió una copia de una antigua escultura romana que representaba un Cupido dormido y que recordaba haber visto en el jardín de San Marcos o en el palacio de los Medici. Sus amigos la encontraron tan convincente que comentaron que podía pasar fácilmente por un objeto auténtico de la Roma clásica. Para gastar una broma, envejecieron de manera artificial la pieza y la enviaron a un anticuario de Roma de moral cuestionable. Dicho anticuario la vendió sin problemas al cardenal Riario, un sobrino rico del fallecido papa Sixto. A Miguel Ángel debió de gustarle la idea de timar a un miembro de la corrupta familia que había intentado asesinar a Lorenzo. Y se sintió satisfecho hasta que se enteró de que había recibido sólo treinta ducados de los doscientos que el cardenal le había pagado al intermediario. Rabioso porque otro obtuviese tanto beneficio de su duro trabajo y de su talento, y seguramente también como excusa para salir de Florencia y poder contemplar las maravillas de Roma, Miguel Ángel hizo de nuevo las maletas y puso rumbo a la Ciudad Eterna.

El testarudo joven estaba corriendo un riesgo enorme. No era más que un simple artista, sin familia ni protector en Roma, antiguo miembro de los exiliados Medici y de Florencia, además, una ciudad detestada por Roma y por el Vaticano. Pero se armó de valentía y gracias a la rabia que llevaba dentro, Miguel Ángel consiguió visitar al cardenal y confesarle el timo. El cardenal, viendo que podía hacerse con el artista completo en lugar de contentarse con una sola de sus obras, lo perdonó. Le encargó la escultura de un Baco beodo. Fue la introducción de Miguel Ángel en Roma: un sacerdote supuestamente sagrado, que había jurado una vida de pobreza y castidad,

pagando una cantidad de dinero considerable para sus ingresos para obtener una escultura erótica de la deidad pagana de las orgías alcohólicas. Pero el Papa que estaba en el trono en aquel momento era nada más y nada menos que Rodrigo Borgia, el papa Alejandro VI, posiblemente el papa más escandaloso, corrupto e ignominioso de todo el Renacimiento... y eso es decir mucho. Mientras Savonarola saqueaba Florencia y hacía desaparecer de la ciudad obras de arte, joyas y productos cosméticos, el Vaticano se había convertido en una enorme bacanal. El Baco borracho era el símbolo perfecto de esta hipocresía.

Miguel Ángel ofreció al cardenal Riario exactamente lo que le pedía. La escultura de Baco podía pasar fácilmente por una auténtica obra maestra pagana antigua. El cabello de la joven deidad está hecho con racimos de uva y su pose sensual acentúa tanto la desnudez como un vientre ligeramente hinchado por el alcohol. El espectador que se sitúa delante de Baco se ve obsequiado por un brindis del achispado dios. Y cuando rodea la estatua se encuentra con un joven fauno escondido detrás de Baco que está comiendo de un racimo de uvas que sujeta con la mano de un modo sugerente y sexual.

Dos incisos con referencia a esta escultura. En primer lugar, el fauno presenta unos cuernos de cabra simbólicos muy reales y naturalistas. Será la única ocasión en que Miguel Ángel corone una figura con cuernos; como veremos posteriormente, el malentendido universal de que las protuberancias que aparecen en la cabeza de su *Moisés* son cuernos queda refutado cuando se realiza una sencilla comparación visual con esta escultura. El otro punto de interés es que setenta y cinco años después este Baco fue comprado y trasladado a Florencia por la familia Medici.



Baco, Miguel Ángel, 1496-1497, Museo Bargello, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

LA PIETÀ

El destino estaba a punto de dar al joven artista un empujón gigantesco en dirección a la Sixtina. El cardenal Riario, aunque muy satisfecho con su Baco, se sentía más que incómodo con la evidente carga sexual de la escultura. La regaló rápidamente a un íntimo amigo, Jacopo Galli, y pasó a convertirse en la pieza central del jardín decorado con estatuario romano antiguo que este poseía, donde sin duda fue presentada a las visitas como un objeto pagano antiguo. Pero Galli debió de contarle el verdadero origen de las estatuas a su amigo el cardenal Bilhères de Lagraulas, el embajador del rey francés en la Santa Sede. En un abrir y cerrar de ojos el cardenal encargó a Miguel Ángel la creación de una obra privada, esta vez algo con un tema decididamente cristiano: una *Pietà*. La palabra *pietà* se corresponde a la perfección con la palabra hebrea *rachmanut*, que denota una combinación de compasión, bondad, pena, consuelo, dolor, pesar y cariño. Es el momento de la Pasión de Cristo

en que su cuerpo muerto es descendido de la cruz y depositado en el regazo de su doliente madre, la Virgen María. Era un reto enorme para cualquier artista, pues se trataba de una escena bastante complicada de representar: el cuerpo inerte de un hombre adulto tendido sobre el regazo de una madre de edad madura. Las anteriores *Pietà* habían acabado siendo siempre representaciones desgarbadas y desequilibradas.

Galli, que actuó como intermediario, prometió al cardenal francés que recibiría la escultura de mármol más bella de toda Roma, algo que ningún otro artista vivo era capaz de crear. Pese a que en aquel momento podía parecer simplemente la típica exageración del sur de Italia, la promesa de Galli acabó resultando profética.

Miguel Ángel pidió al adinerado cardenal que comprase un carísimo bloque de mármol de Carrara de la mejor calidad. Sabía que aquel encargo se convertiría en su tarjeta de visita para presentarse en Roma, un trabajo que podía crearle una carrera o echarla a perder por completo. Tardó un año entero en esculpir la estatua, pasando incluso varios meses simplemente puliéndola una y otra vez a mano hasta que el cuerpo de Cristo pareció asomar resplandeciente desde el interior del bloque. Cuando terminó la escultura en 1499 Miguel Ángel tenía 24 años.

Como ya hemos mencionado, los artistas no tenían permiso para firmar las obras que realizaban para la jerarquía eclesiástica. Al parecer el objetivo de esta norma era mantener a los artistas en su debido lugar y «protegerlos» del pecado del orgullo... esto pese a que papas y cardenales no ponían reparo alguno en cuanto a hacer alarde de sus propios nombres, caras y blasones familiares en los edificios y obras de arte de la época. Miguel Ángel, después de más de un año depositando todo su corazón, energía, talento y alma en su *Pietà*, no pudo firmarla.

Pero antes de ser mostrada al público, la escultura cambió de propietario. El cardenal Bilhères de Lagraulas falleció antes de que la obra estuviera finalizada, bien por causas naturales, bien con un poco de ayuda del inagotable arsenal de venenos de los Borgia. La *Pietà* pasó entonces a ser propiedad del papa Alejandro VI Borgia. Una teoría apunta a que el tema de la escultura le llegó al corazón porque su hijo, el duque de Gandia (uno de los innumerables hijos que había engendrado un hombre supuestamente casto y uno de los pocos que reconoció como suyo) había sido asesinado hacía poco tiempo.

Según la historia, el día en que la escultura fue mostrada al público, Miguel Ángel se escondió detrás de una columna de la basílica de San Pedro a la espera del aplauso de la multitud y los elogios de la crítica. Pero lo que escuchó, en cambio, fue a la gente comentando que aquella maravillosa obra de arte tenía que ser obra de un gran talento romano o de la Lombardía... de cualquier parte, excepto de Florencia.

Rabioso, Miguel Ángel arriesgó aquella noche su vida irrumpiendo en la basílica, encaramándose a su obra de arte y grabando rápidamente su nombre en la banda que cruzaba el pecho de la Virgen: «Miguel Ángel Buonarroti, florentino, lo hizo». Salió

huyendo antes de que la Guardia Suiza, que tenía la orden de decapitar sin miramientos a cualquier intruso, pudiera atraparlo.

Los exámenes con láser de la superficie de la *Pietà* que se han llevado a cabo recientemente corroboran esta historia. Al parecer fue una sola persona la que estuvo puliendo durante meses la superficie de toda la escultura; la inscripción que aparece en la banda fue grabada muy rápidamente por un individuo nervioso y con pulso tembloroso. La frase escrita es también testigo de ello. Está llena de errores, debido al comprensible terror que debió de embargar a Miguel Ángel en aquellos momentos. Por ejemplo, en lugar de «Michelangelus» escribió primero «Michelaglus», palabra que corrigió para incluir la «e» después de la «g». Y después de escribir la frase, insertó también otras letras que había olvidado. No lo hizo por ahorrar espacio, pues en lugar de escribir *fecit* (el término que se utilizaba habitualmente en latín para «lo hizo»), que era la palabra correcta, y más breve además, escribió la palabra incorrecta «faciebat» («estuvo haciéndolo»). Es evidente que el hebreo de Miguel Ángel era mejor que su latín, al menos según queda reflejado en su obra.

Cuando se descubrió la inscripción el Papa tuvo que perdonar a Miguel Ángel y seguramente le hizo prometer que nunca volvería a firmar ninguna de sus obras. De todas las obras que realizó Miguel Ángel a lo largo de sus ochenta y nueve años de vida, esta es la única que lleva su nombre.

La famosa escultura esconde aún un secreto más. En 1499 cuando fue mostrada por primera vez al público, los críticos y los expertos de arte de la época la elogiaron como la escultura en mármol más bella desde la caída de la Roma antigua, mil años antes. Pero todos los críticos expresaron una queja relevante: el rostro de la Virgen era incorrecto, pues mostraba una madre excesivamente joven para un hijo de 33 años. Los historiadores cristianos sitúan a la Virgen en torno a los 50 años en el momento de la Crucifixión de Cristo. Las anteriores obras de arte la habían mostrado siempre con esa edad en las escenas de la Pasión. Hubo autores de la época que pensaron que Miguel Ángel había seguido el oscuro verso del *Paraíso* de Dante en el que habla de María como la hija de su propio hijo, o que había decidido mostrar a la Virgen como una madre primeriza que acuna al Niño Jesús después de tener la terrible visión del final de la vida de su hijo. Más tarde Miguel Ángel admitió ante su biógrafo Condivi las muchas críticas que había recibido en su día por el rostro extrañamente joven de la Virgen en la *Pietà*. Y le dio a Condivi la misma excusa que ya había utilizado en 1499, que una Virgen no aparenta nunca su edad. Buonarroti debía de ser consciente de lo poco sólido de su argumento, pues sin duda veía a diario a monjas y doncellas solteras que, con o sin vida sexual, no debían envejecer bien en aquella época.



Primer plano de la firma de Miguel Ángel en la estatua de la *Pietà*, copia de escayola en la Pinacoteca de los Museos Vaticanos. Fotografía de Roy Doliner.

¿Por qué haría entonces una cosa tan extraña en una obra tan importante como aquella? Miguel Ángel sabía que no sólo estaba esculpiendo a la madre de la fe cristiana, sino también a una madre judía. Una forma de destacar este último aspecto podía ser remontándose a la primera matriarca judía, Sara. En el Libro del Génesis Sara aparece como la piadosa esposa de Abraham, que finalmente a los 90 años da a luz a su hijo Isaac, el segundo patriarca hebreo. Treinta y siete años después, con 127 años, Sara fallece de la conmoción al creer que su hijo Isaac ha sido sacrificado. La Torá sin embargo no apunta su edad de forma directa. La versión hebrea original dice: «Y la vida de Sara fue de 100 años y 20 años y 7 años, los años de la vida de Sara». Rashi, el gran comentarista del siglo xi de la Torá, originario de Francia, explicó esta frase tan curiosa mediante un conocido midrash, una ampliación de la narrativa bíblica. Según Rashi, la Torá quería decir que Sara, con sólo 7 años, estaba desarrollada a nivel espiritual e intelectual como una mujer adulta de 20 años, y que a los 100 seguía siendo espiritualmente tan pura que parecía una joven de 20 años. De hecho, era famosa por ser la mujer más bella de su tiempo, y en la Biblia es secuestrada en dos ocasiones por los gobernadores paganos para integrarla en sus harenes, una vez con 60 años y la otra ya con 80. Tanto Marsilio Ficino como Pico della Mirandola estudiaron e impartieron las enseñanzas de Rashi, por lo que es altamente probable que Miguel Ángel hubiera conocido este midrash durante su estancia en Florencia. También es bastante probable que decidiera adoptar esta conmovedora historia de la madre de la religión judía y transportarla al rostro de la madre de la religión cristiana. De haber sido este el caso, significa que la escultura cristiana más famosa del mundo tiene un secreto judío escondido en su interior.

Y el mismo Vaticano reveló un secreto más en 1973. En 1972 un loco atacó la estatua y provocó daños en el brazo izquierdo de la Virgen, en sus párpados y en la nariz. Durante las reparaciones los mejores restauradores del mundo descubrieron que Miguel Ángel había escondido una M mayúscula en la palma de la mano izquierda de la Virgen, disimulada entre las rayas de la mano, un lastimero intento de asegurarse de que la posteridad nunca olvidaría el nombre del creador de la *Pietà*.

UN NUEVO COLOSO

Poco después de finalizar la *Pietà*, y a pesar de su fama creciente, Miguel Ángel quiso marcharse de Roma. El clan Borgia había decidido conquistar la Italia central y estaba muy ocupado envenenando a partes iguales a parientes y rivales, o a cualquiera que se interpusiera en su camino. Durante el tiempo en que había permanecido extasiado con la producción de su *Pietà*, Florencia había experimentado un nuevo cambio. El fanático Savonarola, creyéndose un profeta bíblico, se había vuelto contra el Papa y el Vaticano, y había denunciado a Roma como la nueva Ramera de Babilonia, la nueva Sodoma y Gomorra. Tanto el Papa como los florentinos se habían hartado de las desapacibles condenas del monje y en 1498 Savonarola y los integrantes de su círculo fueron ahorcados y quemados en la plaza de la ciudad, exactamente en el mismo lugar donde él había supervisado con orgullo su «hoguera de las vanidades». Florencia volvía a ser una república y quería celebrar ese hecho.

Miguel Ángel aprovechó la excusa de un encargo en Siena para salir rápido de Roma y volver a trabajar a Florencia.

En aquel momento el Ayuntamiento de la ciudad florentina tomó la decisión de colocar dos nuevas esculturas de gran tamaño, de dos artistas locales, en lo alto de los contrafuertes de la catedral para que dominaran toda la ciudad desde allí y conmemoraran su reciente liberación de los franceses y de los fanáticos dominicos. La elección del tema quedó claramente dentro del estilo neoplatónico florentino: un Hércules y un David, dos imágenes que no tenían nada que ver con el repertorio habitual de la Iglesia. Hércules tenía que aparecer representado derrotando al gigante Caco, mientras que la imagen de David sería naturalmente la del poderoso héroe con la cabeza cortada del gigante Goliat a sus pies.

Miguel Ángel, cuya pasión por las Escrituras hebreas era conocida, fue la elección natural para realizar la escultura de David. Hay que tener en cuenta, por supuesto, que el nuevo *gonfaloniere* (una especie de alcalde perpetuo) era Piero Soderini, antiguo amigo de Miguel Ángel. Pero mientras que Bandinelli, el artista elegido para esculpir la figura de Hércules, recibió un bloque de mármol completamente nuevo, Miguel Ángel eligió una pieza ya utilizada. Se trataba de un bloque enorme, aunque poco profundo, que había sido marcado antes por otros

escultores que habían acabado abandonando su empeño por la gran dificultad que conllevaba esculpir aquel pedazo de mármol. Los escépticos dudaban que hubiera alguien capaz de sacar algún beneficio de aquel maltrecho y trabajado trozo de piedra, pero Miguel Ángel vio algo en su interior que nadie más podía ver. Montó un sofisticado andamiaje a su alrededor, lo cubrió con una tela tupida y se puso manos a la obra.

A la par que realizaba los estudios previos de la pieza, Miguel Ángel escribió el primer fragmento de un poema que ha llegado a nuestros días. Junto a un boceto del potente brazo del David escribió:

*Davicte cholla tromba
E io chollarcho
Michelagnio
Rocte lalta colona el ver...*

Miguel Ángel, que en este momento tenía 27 años, utiliza una especie de código incluso en esta primera intentona de escritura creativa. Los versos, en un dialecto toscano que se leen seguramente del mismo modo en que él los habría pronunciado, dicen:

*David con su tirachinas
Y yo con mi arco
Miguel Ángel
Alta columna rota y el verd(e)...*

Un «arco» (que forma parte de la palabra *chollarcho*, en la segunda línea) puede hacer referencia al arma de un arquero o al arco de un violinista, pero Buonarroti no era ni arquero ni músico. La última línea es una cita de un famoso poema de Petrarca que empieza con «alta columna rota, y verde laurel [*laura*, en italiano] caído», una oda de dolor de Petrarca por la muerte de su amada Laura. Miguel Ángel había estudiado a Petrarca durante su estancia en Bolonia, pero ¿por qué citarlo aquí? ¿Y qué tiene que ver con el *David* el lamento de Petrarca por su amada?

Howard Hibbard, el biógrafo moderno de Miguel Ángel, soluciona el rompecabezas citando la explicación sobre el «arco» que ofrece Charles Seymour. Los picapedreros y escultores del Renacimiento utilizaban una barrena para esculpir los ojos y realizar agujeros pequeños en el mármol. Una barrena es una varilla fina y puntiaguda que penetra en la piedra dando vueltas en espiral a alta velocidad, de forma muy similar a la herramienta que utilizan los *scouts* para hacer un fuego cuando van de excursión. Es sin duda alguna el tipo de barrena que utilizó Miguel

Ángel para crear los inolvidables ojos de su *David*. Miguel Ángel se regala a sí mismo una especie de «discurso enardecedor», donde declara que igual que David derrotó a su enemigo armado sólo con una honda, él (Miguel Ángel) derrotaría a todos sus adversarios con su talento. La «alta columna» es el enorme bloque de mármol lleno de marcas que sus rivales no pudieron conquistar; pero él, el feo Buonarroti, el de la nariz partida, les demostraría de lo que era capaz «rompiendo» (domesticando o superando) la alta piedra y ganando la verde corona de laurel de la victoria.

Y triunfó efectivamente. El *David* que creó es casi un milagro. Rompía además con todas las imágenes tradicionales. En lugar de mostrar la derrota de Goliat, Miguel Ángel decidió representar al joven pastor en el momento exacto de tomar la decisión. Su aspecto es de preocupación, aunque también de convicción. Está completamente desnudo y desarmado, exceptuando la honda y unos guijarros. Goliat no aparece por ningún lado. David está atrapado, como en una instantánea, en el instante en que su fe en el Todopoderoso está a punto de llevarlo a una batalla que cambiará para siempre su vida y la vida de su pueblo. Está captado en el momento en que va a volverse hacia el gigante filisteo, una postura que permitió además al escultor demostrar sus profundos conocimientos de anatomía masculina.

En particular lo que resultaba chocante para los espectadores de la época —y de hecho, para muchos de los que visitan en la actualidad la Academia de Florencia— fue que Miguel Ángel decidiera esculpir el vello púbico de David. En el universo grecorromano los héroes se representan siempre sin vello y con los genitales disminuidos, como signo de su dignidad y de su pureza espiritual. Miguel Ángel acentuó la entrepierna de su *David*, llamando además la atención al hecho de que estaba dotándolo de atributos completamente normales. Tal vez fuera un acto de venganza contra el reinado de terror puritano de Savonarola; tal vez fuera para demostrar la recuperación del ambiente cosmopolita en Florencia. Lo que demuestra definitivamente es el amor de Miguel Ángel por el desnudo masculino. De hecho, la escultura es una apología completa a la belleza del cuerpo masculino.

Naturalmente, todo esto incita la siguiente pregunta: si tan enamorado estaba de las enseñanzas judías, ¿por qué Miguel Ángel no representó su *David* con un órgano circuncidado? Existen varias teorías al respecto. La explicación más sencilla es que quizá no había visto nunca un pene circuncidado y no quería representar algo que con toda probabilidad sería incorrecto. Y lo que es más importante, teniendo en cuenta que la Inquisición seguía en marcha no deseaba ser acusado del crimen conocido como judaísmo, es decir, propagar la fe y las tradiciones judías. Más aún, el encargo que había recibido esperaba que *David* representase a la ciudad de Florencia, no sólo a la comunidad judía recientemente reincorporada a ella.

David simbolizaba Florencia. Miguel Ángel lo concibió para que quedase situado

en el contrafuerte que miraba en dirección a Roma, un centinela silencioso que vigila Florencia y alerta a la Iglesia romana de que ni se le ocurriese amenazar su recién recuperada libertad. Diseñó manos, pies y cabeza con un tamaño superior al normal para representar fuerza, y pensó sobre todo en que la escultura sería observada desde abajo, desde el nivel del suelo.

El gran secreto que esconden los ojos del *David* no es muy conocido. Miguel Ángel los trabajó con más profundidad de la habitual y los emplazó ligeramente separados. Sí, el gran *David* es bizco... pero está hecho a propósito, una manera brillante de conseguir que su mirada parezca perderse en el infinito. La profundidad adicional de los ojos estaba pensada también para captar los rayos del sol en el ángulo exacto en que estaba situado el contrafuerte que debía ser su destino, consiguiendo con ello que la estatua pareciese estar viva de verdad, algo así como un efecto especial típico de Hollywood.

Los bocetos que Miguel Ángel hizo de su escultura quedaron sin terminar por culpa de su talento. Los funcionarios de la ciudad decidieron que la escultura era demasiado bella como para formar simplemente parte de un conjunto decorativo en lo alto de la catedral. Y así fue como acabó formándose una comisión especial que seleccionaría un lugar de honor para el que se convertiría en el nuevo símbolo de Florencia. Uno de los expertos convocados era nada más y nada menos que Leonardo da Vinci. El comité llegó a la conclusión de que la escultura iría situada sobre un pedestal delante de la entrada del Ayuntamiento, en el lugar donde hoy se encuentra una famosa copia del original. La decisión fue un gran honor para Buonarroti, pero el fin de todos los efectos especiales escondidos en la estatua y pensados para aprovechar al máximo su localización original. Incluso hoy en día, cuando se contempla en el interior de la Academia, las manos, los pies y los ojos resultan extraños y desproporcionados para el espectador perplejo que desconoce las intenciones de Miguel Ángel, que sólo surtirían efecto donde supuestamente tenía que colocarse el *David*.

Pero incluso antes de ser mostrada por primera vez en público en 1504 la escultura tuvo sus problemas. Según su biógrafo Giorgio Vasari, Miguel Ángel estaba dando los últimos toques a la estatua cuando el *gonfaloniere* Piero Soderini entró en el andamiaje cerrado para disfrutar de un anticipo de la obra. Al testarudo artista le daba lo mismo que el visitante fuera un jefe de gobierno o incluso un Papa, pues lo único que quería era estar a solas con su obra de arte. Soderini contempló su encargo con la presunción de quien nada sabe sobre el tema que critica y le anunció a Miguel Ángel que tenía que rectificar la nariz, pues era demasiado gruesa. (Se supone que quería decir que era demasiado judía. El *David* de Miguel Ángel, igual que el Cristo de la *Pietà* del Vaticano, tiene indudablemente facciones semitas). Miguel Ángel cogió con la mano izquierda su martillo y su cincel y se encaramó con toda la

tranquilidad a la escalera para llegar hasta la cara de la colosal estatua. Mientras subía, y sin que lo viera Soderini, fue cogiendo con la mano derecha trocitos y polvo de mármol. Cuando llegó delante de la nariz de David, empezó a golpear con fuerza el cincel con el martillo, sin tocar en absoluto la superficie de la escultura, dejando caer sobre la cabeza del gobernante una lluvia de trocitos y polvo de mármol. Bajó de nuevo y se situó al lado de Soderini, que dijo orgulloso: «Ah, eso es... ahora sí que le has dado vida». Miguel Ángel y sus amigos estuvieron mucho tiempo riéndose, en privado, de esta anécdota.



Plano general de *David*, Miguel Ángel, 1501-1504, Galería de la Academia, Florencia. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Detalle de la cara del *David*, Miguel Ángel, 1501-1504, Galería de la Academia, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

El otro problema fue mucho más serio. Cuando se realizó el lento transporte del *David* a su lugar de honor la estatua fue apedreada y atacada por unos desconocidos. ¿Les molestaría la desnudez o el tema judío? Nunca lo sabremos. Lo que sí sabemos es que en posteriores disturbios políticos, el *David* fue derribado de su pedestal y como consecuencia de ello, el brazo derecho se rompió. Por suerte, otro artista seguidor de Miguel Ángel rescató los distintos pedazos y reparó la estatua en cuanto se restauró el orden social. Al final en 1873 se decidió que el *David* estaría más seguro en el interior de un recinto y se construyó una copia para sustituir al original.

¿UNA PINTURA?

El periodo en el que Miguel Ángel esculpió el *David* fue un momento extremadamente productivo para él. Aunque esa escultura habría mantenido a cualquier otro artista ocupado por completo, Buonarroti encontró tiempo para esculpir cuatro esculturas de santos y cumplir con su contrato con la catedral de Siena, además de una Madonna para la iglesia de Notre-Dame de Brujas, Bélgica. Las cinco piezas parecen haber sido elaboradas en parte por ayudantes y son bastante austeras, verticales y poco emocionales para ser obras de Miguel Ángel. Los toques que pertenecen definitivamente a Buonarroti son los abundantes pliegues de las prendas y el hecho de que todas las figuras lleven un libro en la mano. En los profetas y las sibilas de la Sixtina veremos también esta prueba del amor que Miguel Ángel sentía por los libros.

Y en aquella época realizó además algo que no tenía nada que ver con él: una pintura.

Miguel Ángel —que gracias a los frescos de la Sixtina se convertiría en uno de los pintores más famosos de la Historia— odiaba esa forma de arte. Sólo apreciaba las artes tridimensionales del trabajo del metal, la escultura y la arquitectura, y consideraba las manchas de colores sobre una superficie plana como algo tanto aburrido como inferior. Solía firmar sus cartas profesionales como *Michelangelo, ischultore* («Miguel Ángel, escultor»).

¿Por qué, entonces, aceptó un encargo para realizar una *pintura* en medio de tanta carga de trabajo? Muy sencillo, porque era una oferta que no podía rechazar: el encargo lo realizaban dos de las familias más poderosas de Florencia, los Doni y los Strozzi, los eternos rivales de los Medici. Si alguien, y sobre todo un artista, quería permanecer en Florencia y tener una carrera profesional de éxito, no tenía que hacer nada que pudiese poner rabiosos a los miembros de cualquiera de esos dos clanes.



***Tondo Doni*, Miguel Ángel, 1503-1504, Galería de los Uffizi, Florencia. Véase fotografía 5 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.**

Miguel Ángel fue contratado para pintar una Sagrada Familia para conmemorar la celebración de un matrimonio que uniría a las dos familias. En el palacio de los

Medici, donde se había criado, se encontraba una Sagrada Familia del siglo xv pintada por Luca Signorelli, uno de los artistas de los primeros frescos de la Sixtina. Era un cuadro redondo en el que aparecían chicos desnudos en el fondo. La prodigiosa memoria visual de Buonarroti le resultó muy provechosa y realizó una pintura también de forma redonda con desnudos en el fondo. Pero era imposible que Miguel Ángel se limitase al mero papel de imitador. Lo que creó, pues, fue una obra controvertida que sigue hoy en día dejando perplejo al espectador, inspirándolo y ofendiéndolo.

En esta obra vemos ya al Miguel Ángel que conocemos gracias a la bóveda de la capilla Sixtina: los ropajes de colores brillantes, casi metálicos; la mujer musculosa y masculina (una Virgen María que parece una sibila pagana que bombea una fragua); hombres desnudos en actitudes cariñosas, juguetonas, casi eróticas; un acto de equilibrio neoplatónico con jóvenes paganos en el fondo; un San Juan Bautista niño que parece más un fauno mitológico que un icono cristiano; un San José judío en el plano intermedio que entrega al Niño Jesús a la Virgen, en primer plano (o que se lo arrebató, dependiendo literalmente del punto de vista del espectador). Miguel Ángel tiene entre manos nuevos trucos. Entrelaza las extremidades de la Virgen y San José de un modo tan estilizado y poco natural que a primera vista resulta casi imposible distinguir a quién pertenece cada miembro. Incluso en el marco, que muchos expertos creen que también diseñó Miguel Ángel, aparecen representados en círculo profetas hebreos, sibilas grecorromanas y Jesucristo. Por encima de todo, tenemos la sensación de estar viendo una escultura *pintada*, y no simples figuras planas. Es casi como si el destino estuviera preparando a regañadientes al artista para su trabajo en la capilla Sixtina.

Y en efecto, en el momento justo llegó una llamada del Vaticano. Desde 1503 había un nuevo Papa en el trono, nada menos que el adusto sobrino de Sixto IV, Giuliano della Rovere, coronado ahora como papa Julio II. Deseaba que el artista Buonarroti regresara de inmediato a Roma para un proyecto de suma importancia. Ni el Papa ni el rebelde eran todavía conscientes de lo que el destino les deparaba.

Lo que el destino depara

«Un verdadero artista pinta con el cerebro, no con las manos».

MIGUEL ÁNGEL

Durante el Renacimiento los papas eran similares a lo que habían sido los faraones en el antiguo Egipto al menos en tres sentidos. En cuanto el faraón ascendía al trono, el calendario del país regresaba al año uno, el nuevo faraón empezaba de inmediato a pensar en su gloriosa tumba (una pirámide, por ejemplo) y se establecían los planes para su momificación después de su fallecimiento. Lo mismo se aplicaría a los papas. Incluso hoy en día, cuando se elige un nuevo Papa, el Vaticano inicia la cuenta de los años papales. En los monumentos papales repartidos por toda Roma siempre aparecen dos fechas: a. D. (*anno Domini*, el año del Señor) y a. P. (*anno Papalis*, el año del Papa). Siguiendo la antigua creencia cabalística de que los cuerpos de los *tzaddikim* (las almas verdaderamente buenas) no se descomponen en su tumba, la Iglesia declaró que lo mismo aplicaba a los santos católicos. El Vaticano quiso siempre conservar los cuerpos de los pontífices fallecidos pensando en una futura santidad, y como el arte del embalsamamiento no estaba todavía lo bastante desarrollado (no fue así hasta principios del siglo xx), los papas eran momificados siguiendo el proceso arcano del antiguo Egipto. Y finalmente todo Papa que se mantenía el tiempo suficiente en el trono dedicaba una cantidad impresionante de tiempo y dinero a planificar su impresionante lugar de descanso eterno.

IL PAPA TERRIBILE

Para el nuevo Papa, Julio II, la planificación de su lugar de descanso eterno se convirtió en una obsesión. No era de los que quedaban satisfechos con un simple sarcófago o un enterramiento decorativo adosado a un muro, por muy sofisticado que fuera. Era un hombre que pensaba en la eternidad y con un ego que no conocía límites. Estaba ya acostumbrado al poder porque había sido miembro de la corrupta corte papal de su tío, Sixto IV. Como cardenal Giuliano della Rovere, había sido uno de los intrigantes *nepoti* («sobrino», en italiano antiguo) a partir de los que se había acuñado la palabra «nepotismo». Cuando los Borgia tomaron el Vaticano el papa Alejandro VI le había usurpado todo el poder que poseía e incluso había intentado

envenenarlo. Giuliano se había visto obligado a huir a Aviñón y había permanecido allí durante el tiempo que duró el reinado de terror de los Borgia. Cuando Alejandro VI murió en 1503 su hijo César Borgia no quería abandonar el control que su familia tenía sobre el Vaticano. Sólo las enfermedades, la diplomacia más frenética, los sobornos y la presión del grupo entero de cardenales lo convencieron para acabar abandonando Roma. Durante el cónclave, elección secreta del nuevo Papa, Giuliano amañó la votación (por estrategia política a largo plazo) para no salir él coronado, sino Pío III, sobrino de otro Papa. Pío III estaba enfermo, y tenía ya uno de sus gotosos pies en la tumba. Giuliano della Rovere le obligó a declarar la guerra contra los Borgia, para asustar así a sus acólitos y llevarlos a huir de Roma. Seguramente la treta funcionó, pero Pío sólo estuvo veintiséis días en el trono. Bien por la gota, o es probable que por el veneno suministrado por uno de los últimos secuaces del anterior Papa, el sufrimiento del nuevo pontífice se aceleró y tocó a su fin. Con el trabajo sucio finalizado, Giuliano se dedicó a repartir sobornos, amenazas y promesas en el colegio de cardenales para salir vencedor del siguiente cónclave sin ningún tipo de oposición. Se trata de uno de los pocos papas de la historia que ha salido elegido en cuestión de veinticuatro horas y en la primera votación. Fue coronado el 31 de octubre de 1503 a los 60 años. Su rabioso ego y su carácter violento le hicieron muy pronto merecedor del apodo de *Il Papa terribile*.

Como nuevo pontífice con el nombre de Máximo Julio II della Rovere, empezó rápidamente su trabajo en el lugar donde su tío Sixto IV lo había dejado en 1484. Nombró arquitecto papal oficial a Donato Bramante, un talentoso pintor y arquitecto de Urbino (en la costa este de Italia). Bramante recibió una larga lista de proyectos cuyo objetivo era transformar Roma en la nueva *caput mundi* (cabeza del mundo) cristiana. Se realizó la ampliación del palacio apostólico, al que se añadieron pasillos que parecían interminables, se construyó una elegante escalinata en espiral para el uso privado del Papa, se abrió una nueva calle (Vía Giulia) siguiendo el curso del río y así sucesivamente. Pero lo que acabó siendo de mayor interés histórico fueron dos proyectos especiales que quedaban dentro de los muros del Vaticano, proyectos que afectarían a Miguel Ángel para el resto de su vida.



Retrato de Julio II, Rafael, 1512, National Gallery, Londres. A destacar las bellotas de los postes de la silla en honor a la familia Della Rovere (del roble). Aun cerca del final de su vida y estando enfermo de sífilis, el Papa se aferra con fuerza al trono con la mano izquierda y sujeta en la mano derecha, cargada de anillos, un paño de lino, como los antiguos faraones. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Uno fue la reparación de la capilla Sixtina. El pesado edificio, construido sobre los terrenos del antiguo cementerio, se había asentado en exceso y amenazaba con derrumbarse. Bramante apuntaló la pared sur con rapidez y salvó así la capilla. Pero la bóveda tenía una grieta enorme que la recorría de un extremo al otro. Se realizó una especie de vendaje arquitectónico a base de ladrillos y mortero, pero la reparación dejaba una horrorosa cicatriz blanca que echaba a perder por completo la cubierta estrellada de la capilla real de los Della Rovere. Julio empezó a plantearse quién sería el artista adecuado para rehacer el techo de la capilla de su tío.

El otro proyecto dejaba pequeños a todos los demás: el plan para la tumba de Julio II. Megalómano, detallista y controlador, Julio quería asegurarse de que su lugar de eterno descanso eclipsaría el de cualquier otro Papa de la Historia. Se había imaginado una estructura piramidal gigante, cubierta con más de cuarenta esculturas de gran tamaño por sus cuatro costados, con dos ángeles que lo transportaran en un féretro hasta la cima de la montaña de mármol. Su desmesurado diseño era tan enorme que no habría cabido ni en el interior de la basílica de San Pedro. Cualquier otro habría reducido paulatinamente la escala de sus planes, pero Julio no. Ordenó a Bramante la *demolición* de la antigua basílica y la construcción de otra completamente nueva adecuada para el nuevo Imperio católico de Julio, y lo bastante grande como para dar cabida a su gigantesca tumba, en el centro, justo debajo de la cúpula, donde normalmente debería ubicarse el altar mayor. La despiadada

destrucción que Bramante realizó del antiguo santuario (incluyendo las tumbas de muchos papas anteriores) lo hizo merecedor en Roma de un apodo: *Bramante er Ruinante* (el Demoledor).

Antes de seleccionar al artista que decoraría la nueva bóveda de la Sixtina, Julio ya tenía en mente al escultor perfecto para su tumba: Miguel Ángel de Florencia. Julio había sido obispo de Bolonia durante un tiempo, antes de tener que huir de Italia, y había visto personalmente los bellos trabajos que Miguel Ángel había esculpido en rápida sucesión para la catedral de esa ciudad. En Roma había visto también, por supuesto, el *Baco* y la *Pietà*. A pesar de sus muchos fallos personales y espirituales, Julio tenía un punto fuerte que le proporcionaría reconocimiento eterno: una vista tremenda para detectar el talento artístico. Su ego, su sentimiento de competencia con Florencia, su necesidad de convertir de nuevo a Roma en una capital imperial fueron puntos que contribuyeron a su único logro duradero: el traslado del centro del Renacimiento de Florencia a Roma. Lo único que le faltaba a su «colección» era el mayor escultor del mundo, y lo que Julio quería, Julio *lo conseguía*.

Para Miguel Ángel la invitación del Vaticano no podía llegar en mejor momento. Mientras, había estado terminando el *David*, pintando la *Sagrada Familia Doni* y supervisando las esculturas que salían de su taller, el *gonfaloniere* Soderini y el consejo municipal habían tenido una nueva idea brillante: una confrontación pública entre los dos artistas principales de Florencia. Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, mucho más joven que el primero, habían dejado patente en repetidas ocasiones su falta de respeto mutuo. Leonardo menospreciaba la nueva tendencia de representar desnudos masculinos musculosos en exceso —decía que era como mirar «sacos llenos de frutos secos»— y comparaba desfavorablemente el desordenado y ruinoso taller de un escultor, donde todo y todos estaban cubiertos de astillas de mármol, polvo y sudor, con el estudio tranquilo, ordenado y limpio de un pintor, «donde puede escucharse música agradable» mientras se trabaja. Miguel Ángel, por otro lado, no se esforzaba en absoluto en disimular su desagrado por la «falsedad» bidimensional de la pintura.

De modo que en 1503 Soderini decidió encargar de forma simultánea a ambos artistas pintar dos frescos murales gigantes, uno al lado del otro, en el Gran Salón del palacio della Signoria (el Ayuntamiento de la ciudad). Para glorificar el nuevo gobierno independiente, el tema serían las victorias de Florencia en dos batallas históricas: Leonardo abordaría la batalla de Anghiari, mientras que Miguel Ángel realizaría la batalla de Cascina. Se planteaba un duelo fascinante: Leonardo tenía gran reputación como pintor y Miguel Ángel (gracias a *La batalla de los centauros* y a su *David*) era famoso por sus retratos de guerreros. Tardaron cerca de un año en preparar sus conceptos y sus bocetos. Cada fresco tendría más de ciento treinta metros

cuadrados. En 1504 el proceso de preparación de una obra de este tipo consistía en comprar hojas gigantescas de papel (un producto muy caro en el siglo XVI) para realizar en ellas los *cartoni*, o «viñetas» a tamaño real, dibujos a carboncillo que se utilizaban luego para transferir los perfiles de las figuras al yeso del fresco. Ambos artistas se dejaron arrastrar por sus intereses concretos: Leonardo se concentró en la anatomía de los caballos en la batalla, mientras que Miguel Ángel, como cabía esperar, llenó la escena de musculosos desnudos masculinos en cualquier posición imaginable.

Pero al público de Florencia no le importaba. Cuando se exhibieron los bocetos preparatorios a tamaño real, la ciudad entera quedó extasiada con ambas obras. Eran el símbolo de que los días de represión de Savonarola habían tocado para siempre a su fin, de que el arte y la belleza habían vuelto a casa.

Y entonces llegó la parte que más había estado temiendo Buonarroti: tener que *pintar* el fresco. Sabía que no estaba en su medio natural. Jamás en su vida había realizado una pintura al fresco y se enfrentaba al mejor pintor del mundo.



Copia realizada por Aristile da Sangallo de un detalle del cartón de Miguel Ángel para *La batalla de Cascina*, hacia 1505. Ilustración de Foto Marburg, obtenida a través de Art Resource of New York.

Fue justo en aquel momento cuando el nuevo Papa lo llamó para realizar una *escultura*, y Miguel Ángel utilizó esta excusa para ni siquiera poner en marcha el proceso del fresco. Regresó a Roma con rapidez, dejando atrás los bocetos de la batalla y otros encargos que nunca más llevaría a cabo.

El Papa Julio II, como mínimo, era un hombre tremendamente decisivo. Él y Miguel Ángel eran dos lados de la misma moneda: egoístas, tercos y decididos a hacer las cosas a su manera. Quizá debido a esto se entendieron mejor entre ellos que con otros. Esto les permitió alcanzar en un tiempo récord un acuerdo respecto al diseño de la tumba y todos los detalles. En el plazo de un mes Miguel Ángel tenía en

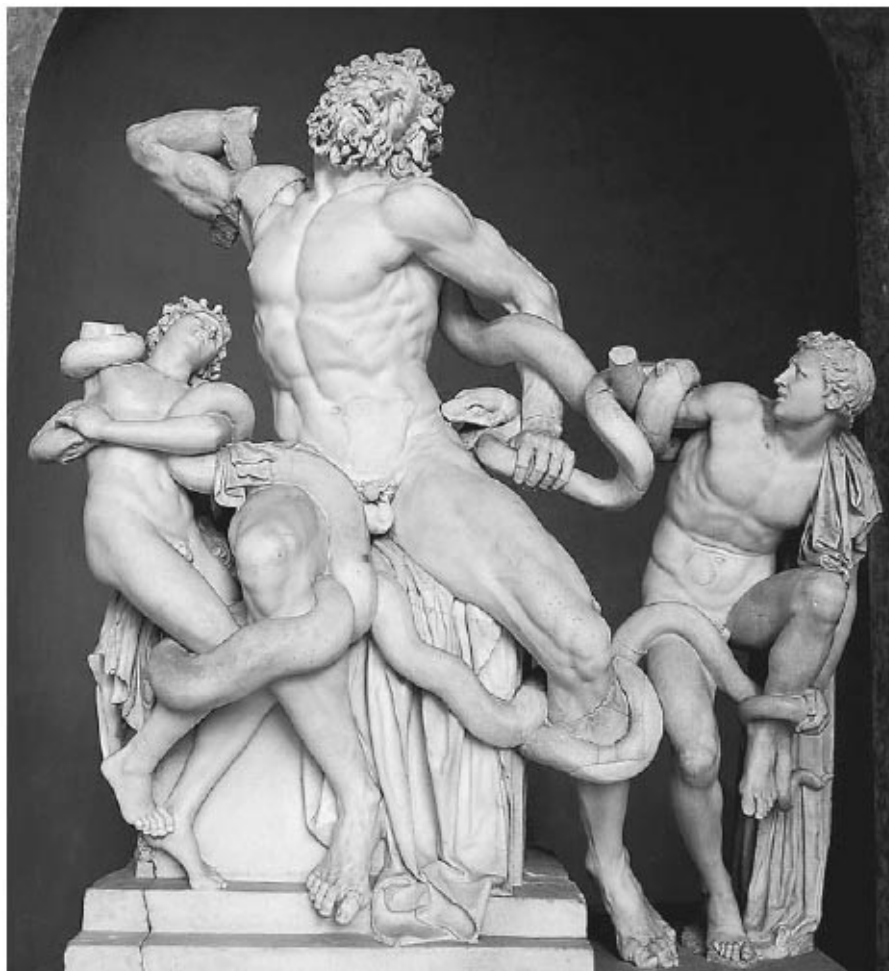
sus manos un contrato y el dinero necesario para solicitar el primer envío de mármol desde Carrara a Roma. Se trasladó en persona a Carrara para supervisar directamente la selección y el corte de los bloques, un proceso que se prolongó durante más de ocho meses. Cuando regresó a Roma para esperar la llegada por barco de sus preciosas piedras había tres sorpresas esperándole.

La primera fue una sorpresa feliz. A principios de 1506 un campesino que estaba cultivando sus viñas cerca del Coliseo había abierto accidentalmente un boquete en el suelo. Y había descubierto bajo tierra una gran estatua en la que aparecían representados seres humanos que eran atacados por serpientes gigantes. La noticia llegó al Vaticano casi de inmediato. Se enviaron expertos al lugar del descubrimiento, entre ellos Miguel Ángel. La estatua fue identificada como el desaparecido *Laocoonte*, la escultura más apreciada de la Roma pagana que se creía destruida en manos de las hordas de bárbaros que habían atacado la ciudad en el siglo v. La escultura, que había sido en su origen un encargo de los griegos después de haber destruido Troya, muestra el momento de la muerte de Laocoonte, el sumo sacerdote de Troya, asesinado por serpientes sobrenaturales enviadas por los dioses griegos para impedir que él y sus hijos alertaran a los troyanos de que no dejaran entrar el famoso Caballo de Troya dentro de las murallas de la ciudad. Laocoonte es famoso por su mensaje de alerta: «Desconfío de los griegos incluso cuando traen regalos». Cuando las serpientes acabaron con la vida de él y de sus hijos los troyanos dejaron entrar el caballo gigante de madera dentro de su ciudad. Aquella misma noche los soldados griegos salieron de su vientre vacío, una acción que significó el fin tanto de Troya como de los troyanos. Posteriormente, cuando las legiones romanas acabaron con el Imperio griego regresaron a casa victoriosas con el *Laocoonte* como uno de sus trofeos de guerra favoritos.

El Papa le pagó al afortunado campesino una fortuna por la pieza, que fue limpiada y exhibida por toda la ciudad antes de pasar a ocupar un lugar de honor en el patio octogonal del Papa, donde sigue encontrándose hoy en día. La instantánea popularidad de esta estatua única convenció al pontífice para abrir al público su colección privada, y se inició con ello los Museos Vaticanos, la colección de arte más importante del mundo en la actualidad. La joya de la corona de esta colección es la capilla Sixtina.

La antigua obra maestra, resultado del trabajo que realizaron en equipo en la isla de Rodas tres grandes escultores griegos dejó en trance a Miguel Ángel. En honor a la estima que tenía a esta pieza, insertó en la bóveda de la Sixtina el cuerpo desnudo de los dos hijos moribundos de Laocoonte, y el torso de Laocoonte como el del Todopoderoso en el primer panel de *La Creación*. Además de la impresionante musculatura de la estatua, Miguel Ángel debió sentirse fascinado por la historia del Caballo de Troya, una «oferta de paz» con una sorpresa vengativa oculta en su

interior. Debía estar al corriente de lo que sus colegas florentinos habían hecho con los frescos de la pared de la Sixtina del siglo xv —en la supuesta «oferta de paz» de Lorenzo de Medici al papa Sixto IV, que en realidad estaba llena de insultos dirigidos al Papa, su familia y Roma—, una lección que acabaría resonando con fuerza y muy pronto en su propio trabajo.



Laocoonte, Polidoro, Agesandro y Atenodoro, siglo I a. C., Museos Vaticanos. Fotografía de Roy Doliner.

La segunda sorpresa que esperaba a Miguel Ángel era Bramante, el arquitecto jefe y confidente del Papa. Con el fin de dar cabida al colosal monumento funerario de Julio, Bramante había iniciado la labor de derribar la basílica original y empezar la construcción de la iglesia más grande del mundo. Resultó ser una tarea mastodóntica que acabó superando a todos los demás proyectos, incluyendo la propia tumba del Papa, que era precisamente el motivo de la construcción de la nueva iglesia. Bramante había alejado la atención del Papa del proyecto de Miguel Ángel. A partir de aquel momento, los dos empezarían a comportarse como un par de alumnos que competían por la atención del maestro, e intentaban reconquistarlo y conservar la atención del Papa a su favor.

La preparación de la nueva catedral estaba absorbiendo todos los fondos del

Vaticano. Y esto produjo la tercera y más desagradable sorpresa para Miguel Ángel. Un día, mientras un joyero visitaba al Papa para intentar venderle anillos cargados de piedras preciosas, Julio declaró, con un volumen de voz lo bastante elevado como para que Miguel Ángel pudiera escucharlo con claridad: «No hay ni una sola moneda más para piedras, ni de las pequeñas ni de las grandes». Miguel Ángel comprendió que eso significaba que los fondos para el proyecto de la tumba se habían agotado por completo. Abandonó rabioso las cámaras papales. La larga montaña rusa que el artista calificaría posteriormente como «la tragedia de la tumba» no había hecho más que empezar.

A pesar de que la práctica de la astrología era tabú para la Iglesia católica, el astrólogo privado del papa Julio le aconsejó la fecha propicia para colocar la primera piedra de la nueva catedral: el 18 de abril de 1506. Miguel Ángel salió de Roma el día anterior, furioso porque su proyecto había quedado eclipsado y seguramente también para evitar tener que ser testigo de aquel día de gloria para Bramante. Regresó a Florencia airado. Jugó con la idea de retomar el encargo que le habían hecho de esculpir los Doce Apóstoles para la catedral florentina, o incluso de aceptar la invitación que le había hecho el sultán de Turquía para construir el puente más largo del mundo, que conectaría Oriente y Occidente.

El Papa le envió mensajes pidiéndole que regresara a su trabajo. Miguel Ángel le respondió a través de amigos que se encontraba a gusto en Florencia, y que si Su Santidad deseaba aún hacerle esculpir su tumba, lo haría mucho mejor, de manera más eficiente, económica y con más amor si podía trabajar desde Florencia. Escribió una carta casi paranoica a un amigo explicándole que si él, Miguel Ángel, se veía obligado a regresar a Roma, «la primera tumba que tendría que construirse sería la mía, antes que la del Papa». Poco después *Il Papa terribile* se colgó la espada al cinto y salió a reconquistar estados papales perdidos, territorios bajo el control militar del Vaticano que le proporcionarían considerables tributos en forma de oro y suministros de diverso tipo. Necesitaba desesperadamente una nueva entrada de oro para financiar sus proyectos artísticos y constructivos. En primer lugar retomó la ciudad montañosa y rebelde de Perugia, sin lanzar un solo disparo, y a continuación marchó sobre el centro de la secesión contra el dominio del Vaticano: Bolonia. La aterrorizada población abrió sin miramientos las puertas de la ciudad y dio al Papa una bienvenida triunfal a la altura de cualquier emperador. Fue allí cuando Julio empezó a creerse su propia propaganda y a considerarse el nuevo salvador del cristianismo. El victorioso «Papa guerrero» ordenó a Buonarroti presentarse inmediatamente en Bolonia. No hubo ninguna mención de las palabras «o si no»... no eran necesarias.

Miguel Ángel, reconfortado con las garantías que le ofrecían contactos mutuos asegurándole que el Papa no le haría ningún daño, acudió a visitarlo a Bolonia y se

arrodilló delante de él para suplicarle perdón. Julio refunfuñó: «Deberías haber venido a Nosotros, pero has esperado a que Nosotros viniéramos a ti». Un obispo que estaba junto a Julio dijo: «Su Santidad no debería recordarle sus errores, pues erró por ignorancia. Exceptuando su trabajo, los artistas son simplemente así». El Papa, rabioso, le respondió a gritos al desgraciado obispo: «Tú eres el ignorante, no él. Y ahora sal de aquí y vete al infierno». El estupefacto obispo no reaccionó con la rapidez suficiente y Julio lo golpeó hasta obligarlo a salir de la estancia, descargando toda su rabia acumulada sobre el obispo en lugar de descargarla sobre el escultor.

Julio perdonó la huida a Miguel Ángel, aunque con una condición. Ante todo, el artista tenía que crear una escultura en bronce de Julio II de tamaño colosal, representándolo como un Papa Guerrero victorioso portando la espada. La estatua quedaría colocada en las puertas de la catedral de Bolonia para recordar a los rebeldes boloñeses quién era allí el jefe de verdad. Miguel Ángel protestó diciendo que aquella no era su especialidad —una vez más se veía obligado a crear en un medio que ni había estudiado ni practicado. Julio, en la cúspide de su gloria y su poder, no aceptaba un no por respuesta. De modo, que el infeliz Miguel Ángel se vio forzado a regresar a uno de los lugares que menos le gustaban, Bolonia, para pelearse con una de las especialidades artísticas que menos le gustaban. La técnica del vaciado del bronce era extremadamente complicada, arriesgada y lenta. Y acababan de encargarle la creación de la que sería la estatua de bronce más grande producida desde la caída del Imperio romano.

Montó un taller y solicitó la presencia de colegas florentinos y amigos expertos en el trabajo del bronce. Miguel Ángel estaba tan obsesionado con finalizar ese trabajo y marcharse de aquella ciudad que apenas comía y muchísimas noches dormía vestido, cayéndose de agotamiento. Una vez más, el destino daba forma a su vida para prepararlo para otra tarea hercúlea y con la que estaba poco familiarizado. Porque así es exactamente como más tarde abordaría la creación de los frescos de la Sixtina. El vaciado de la gigantesca estatua de bronce exigía mucho y costoso trabajo de prueba y error. Y mientras estaba enfrascado en aquella obra, estalló en Bolonia un brote de peste. Miguel Ángel se quejó en una carta sobre las condiciones de vida apiñadas, la lluvia, el calor infernal y el precio excesivo de un vino que era «lo más malo que es posible ser, como sucede aquí con todo». Fue también por esta época que empezó a quejarse de que tenía los pies hinchados y doloridos y de fuertes dolores de espalda. No podía tratarse de la gota que achacaba a los reyes (y a los papas), pues Miguel Ángel comía de forma irregular y muy sencilla. Dijo Miguel Ángel en una ocasión: «Mis banquetes son a base de pan y vino, y son banquetes de verdad». Según un informe reciente publicado en *Kidney International*,^[12] esta dolorosa retención de líquidos y el dolor lumbar podían muy bien ser los primeros síntomas de problemas renales. Merece la pena destacar este mal anteriormente conocido de Miguel Ángel

porque aparecerá de manera sorprendente en la bóveda de la Sixtina.

Después de más de un año de sudores, frustración y carísimos errores, Miguel Ángel consiguió vaciar la enorme estatua, finalizándola en febrero de 1508. Regresó entonces feliz a Florencia para ocuparse de asuntos familiares y retomar su amado arte de la escultura. Pero su alegría tendría una duración extremadamente breve.

EL BALDAQUINO DEL CIELO... Y DEL INFIERNO

El ambicioso Papa ya había discutido la bóveda de la Sixtina con Miguel Ángel en 1506, probablemente cuando ambos se encontraron en Bolonia. Sin duda alguna Julio, amante del arte, había oído hablar del enorme éxito que habían cosechado los bocetos gemelos de los frescos para el Ayuntamiento de Florencia. Es muy probable que la citación que le hizo a Miguel Ángel fuera también un método utilizado por el celoso pontífice para sabotear el proyecto del fresco florentino. Sabemos que Miguel Ángel nunca reemprendió ese trabajo.^[13]

Julio, basándose seguramente en los bocetos de Buonarroti para el fresco mural de ciento treinta metros cuadrados de Florencia, se metió en la cabeza que el artista no tendría ningún problema con un fresco para una *bóveda* que acabaría cubriendo más de *mil cien* metros cuadrados. Bramante, el asesor artístico y arquitectónico papal, hizo alarde de protestar diciendo que Miguel Ángel no estaría a la altura de ese trabajo. Pero con ello no consiguió otra cosa que estimular a los amigos que Miguel Ángel tenía en el Vaticano, que redoblaron sus esfuerzos para convencer al Papa de que el florentino era el hombre perfecto para aquel trabajo. Naturalmente, si Miguel Ángel quedaba atrapado durante años arriba en el techo (que antes de su trabajo en la Sixtina no estaba considerado más que un encargo de prestigio), no podría eclipsar a Bramante con esculturas para la tumba o cuestionando sus planes para la catedral. Fuera todo un plan premeditado o no, Bramante acabó dando pronto su aprobación y Julio y sus asesores empezaron a decirle a Miguel Ángel lo que tenía que incluir en la bóveda.

Además de Bramante, los dos asesores más próximos al Papa eran el cardenal Francesco Alidosi y un sacerdote llamado Egidio da Viterbo. Aunque Egidio había estudiado un poco la Cábala, era cualquier cosa excepto un humanista neoplatónico. Era un antisemita rabioso que creía en la supremacía de la Iglesia única y verdadera. Alidosi y Egidio eran los teólogos elegidos por el Papa, y Egidio era famoso por sus interminables sermones, en los que contaba una y otra vez la historia de la Creación y el universo presentándolas como un seguido desde la condena de los judíos hasta la coronación del papa Julio II. Había incluso una tercera persona con la que tratar, en cuanto a todo lo que tenía que ver con la capilla Sixtina. Era el inquisidor de la herejía, un fanático fraile dominico llamado Giovanni Rafanelli, que tenía incluso derecho a interrumpir a los sacerdotes a mitad del sermón si encontraba que alguna

de sus declaraciones no estaba alineada al cien por cien con el Vaticano. Por lo tanto, una razón crítica para que los mensajes de Miguel Ángel en los frescos tuvieran que ser tan sutiles es que tenían que superar el escrutinio de estos tres censores eclesiásticos.

Julio, siguiendo las recomendaciones de Alidosi y Egidio, presentó a Miguel Ángel un plan completo para el proyecto de la bóveda. Sobre la puerta de entrada se situaría seguramente Jesucristo, para bendecir la entrada del Papa y su séquito. En los doce triángulos que reseguían el borde de la bóveda irían los apóstoles. En el centro, en aras de la simplicidad y para evitar la competencia con las obras maestras del siglo xv que decoraban las paredes inferiores, habría un estampado geométrico compuesto por rombos y rectángulos, similar a los que se habían descubierto entre los restos de muchos palacios de la Roma imperial. Egidio da Viterbo, el adulador consejero del Papa, quería que la bóveda proclamase que Su Santidad Julio II había sido especialmente ordenado por Dios para gobernar el mundo. Según algunos relatos, incluso cuando Miguel Ángel obtuvo el permiso del Papa para un diseño que incluyese imágenes de la Biblia judía, Egidio propuso una desconcertante lista de escenas sugeridas del Antiguo Testamento —en su mayoría del Libro de los Reyes— y de los Evangelios Apócrifos. Eran básicamente escenas violentas que compartían el concepto de autoridad divina establecida por la gracia o por la venganza celestial. Esta intrusión en el diseño de Miguel Ángel habría distorsionado el sentimiento del proyecto, alejándolo de la visión espiritual personal del artista para conducirlo hacia otra más enfocada a la glorificación de los papas Della Rovere. Evidentemente, el plan no sentó nada bien a Miguel Ángel.

Así pues, el proyecto se había convertido en una serie de retos insuperables:

- Sería el fresco más grande del mundo (más de mil cien metros cuadrados a cubrir).
- Miguel Ángel no había realizado jamás un fresco.
- La competencia estaría mirándolo a la cara a diario —los paneles murales de *Moisés* y *Jesucristo*, obras de arte de primera categoría realizadas por los mejores pintores de frescos del mundo—, incluyendo la obra de su primer maestro, Ghirlandaio. Cuando finalizara la bóveda, si es que lo conseguía algún día, su trabajo de principiante sería comparado a esos frescos.
- La capilla se utilizaba constantemente, más de veinte veces al mes. No podía emplearse un andamiaje tradicional, que requeriría un exceso de madera, bloquearía por completo la capilla y la dejaría inutilizable durante muchos años.

- El concepto rígido y poco imaginativo que el Papa tenía pensado para la bóveda se enfrentaba a todo aquello en lo que Miguel Ángel creía, como explorador espiritual y como artista.
- Los asesores del Papa intentarían descubrir cualquier cambio o «herejía» que pudiese incluir en su trabajo.
- El Papa y Bramante le habían proporcionado un gran número de colaboradores para que lo ayudasen con el yeso y la pintura, pero Miguel Ángel sabía perfectamente bien que su otro trabajo consistía en espiar su obra.

Lo primero que hizo Miguel Ángel fue hablar con el Papa en privado para decirle que, como artista, su deber era informarle de que el diseño que había concebido Su Santidad para la bóveda sería «pobre». Según la versión de Miguel Ángel, el Papa se limitó a encogerse de hombros y le dijo que hiciese lo que quisiera. Lo más probable, sin embargo, es que el artista elogiase antes el ego de Julio, prometiéndole un bello retrato comandando toda la capilla, igual que su tumba esculpida tendría su imagen reinando en toda la catedral. Como se puede apreciar hoy en día en las Estancias de Rafael, Julio nunca se cansó de ver su retrato por todas partes que pasaba, ya que aparece prácticamente en cualquier pared pintada durante su papado.

A continuación, Miguel Ángel despidió sin rodeos a la totalidad del equipo de ayudantes romanos. Y acto seguido mandó llamar a cinco amigos de Florencia que tenían experiencia en pintura al fresco para que lo acompañaran durante todo el proyecto. Algunos de ellos serían sustituidos más adelante, pero Buonarroti contrató sólo a florentinos con la boca bien cerrada. De esta manera, ninguno de los espías romanos pudo averiguar lo que *en realidad* estaba pintando en la bóveda de la Sixtina.

Bramante, el arquitecto papal, fue el responsable del andamiaje que permitiría la utilización de la capilla mientras duraran las obras. Propuso primero un andamiaje colgante, suspendido mediante cuerdas que se sujetarían a través de grandes boquetes abiertos en el techo. Miguel Ángel convenció al Papa de que los boquetes echarían a perder tanto la bóveda como el diseño. Bramante planteó entonces otra solución, un andamiaje impresionante asentado en el suelo con muy pocos postes. Se derrumbó antes de que finalizase la primera jornada de trabajo. Lo único que había conseguido Bramante con todo aquello era ponerse en evidencia delante del Papa. Miguel Ángel, que había dedicado ya mucho tiempo a estudiar las ruinas de la arquitectura romana antigua, propuso un revolucionario andamiaje en forma de «puente colgante en arco». La propuesta se basaba en los principios del arco romano, cuyo peso presiona sobre los dos laterales que abarca. Esta ingeniosa estructura podía insertarse realizando unos pocos agujeros en las paredes laterales, de modo que toda la presión fuera a

parar allí y ninguna al suelo. Esto permitiría además a Miguel Ángel pintar al fresco una franja de la bóveda de una sola vez, pasando a la siguiente franja en cuanto la primera estuviera terminada, abarcando así la capilla en toda su longitud. Obtuvo la aprobación para iniciar su construcción y el andamiaje constituyó un éxito instantáneo, permitiendo que la corte papal celebrara sus habituales procesiones sin ningún tipo de obstrucción.

Miguel Ángel fijó un tupido cortinaje a la parte inferior de su puente colgante en forma de arco, supuestamente para impedir que la pintura o el yeso se derramaran sobre las procesiones papales (o sobre las obras maestras del siglo xv que decoraban las paredes laterales). Pero el verdadero motivo, naturalmente, era impedir que las miradas curiosas pudieran ver lo que estaba pintando en el techo.

Mientras sucedía todo esto el rebelde artista estaba ocupado día y noche desarrollando su personalísimo diseño de los frescos. Normalmente, la decoración de una bóveda era una tarea somera para un artista. Darle un encargo como este a alguien de la categoría de Miguel Ángel era ligeramente insultante, y a buen seguro Bramante lo sabía. Buonarroti quería darle la vuelta a la situación y sacarle un beneficio, creando no sólo una hermosa decoración adicional para la capilla, sino también un testamento de su talento. Quería además dejar constancia de la repugnancia que le provocaban la hipocresía y los abusos de poder que había presenciado a diario dentro del Vaticano del Renacimiento, pero expresarlo de un modo que le evitara ir a la cárcel o ser ejecutado por ello.

Los estudios de la Cábala, el Talmud y el midrash que Miguel Ángel había llevado a cabo en su juventud le proporcionaron abundante material para incorporar a sus planes. Aun así, seguimos preguntándonos si fue sólo Miguel Ángel quien concibió todos y cada uno de los símbolos y referencias judías que aparecen en la bóveda. Nunca lo sabremos con toda seguridad, pero parece probable que dos almas bondadosas que vivían dentro de los muros del Vaticano jugaran cierto papel y compartieran con él sus conocimientos. Uno era Tommaso Inghirami, un neoplatónico cristiano que conocía un poco la Cábala. Fue él quien asesoró al joven Rafael en la planificación de los numerosos niveles de significado que muestra su famoso fresco, *La Escuela de Atenas*, destinado al despacho del papa Julio II. El otro posible «sospechoso» sería Schmuél Sarfati, el médico judío del Papa. Es poco conocido el hecho de que, incluso durante los siglos de persecuciones judías por parte de la Iglesia y pese a la prohibición que les impedía tratar a pacientes cristianos, prácticamente todos los papas tuvieron siempre un médico judío. Sarfati, además de ser un médico y anatomista de gran reputación, era un hombre extremadamente culto. Era poeta, estudioso de la Torá y el Talmud, y muy versado en la Cábala y en literatura judía. Su nivel de latín era tan elevado que fue elegido para dirigirse formalmente al Papa en latín en nombre de la comunidad judía de Roma, aun cuando

Sarfati procedía de Florencia, como Miguel Ángel. A pesar de que no nos ha llegado documentación escrita de cualquier reunión que pudiera producirse entre él y Buonarroti, resultaría extraño que estos dos genios del Renacimiento florentino, ambos trabajando dentro del palacio papal y teniendo en cuenta todo lo que tenían en común, *no* hubiesen entablado una relación.

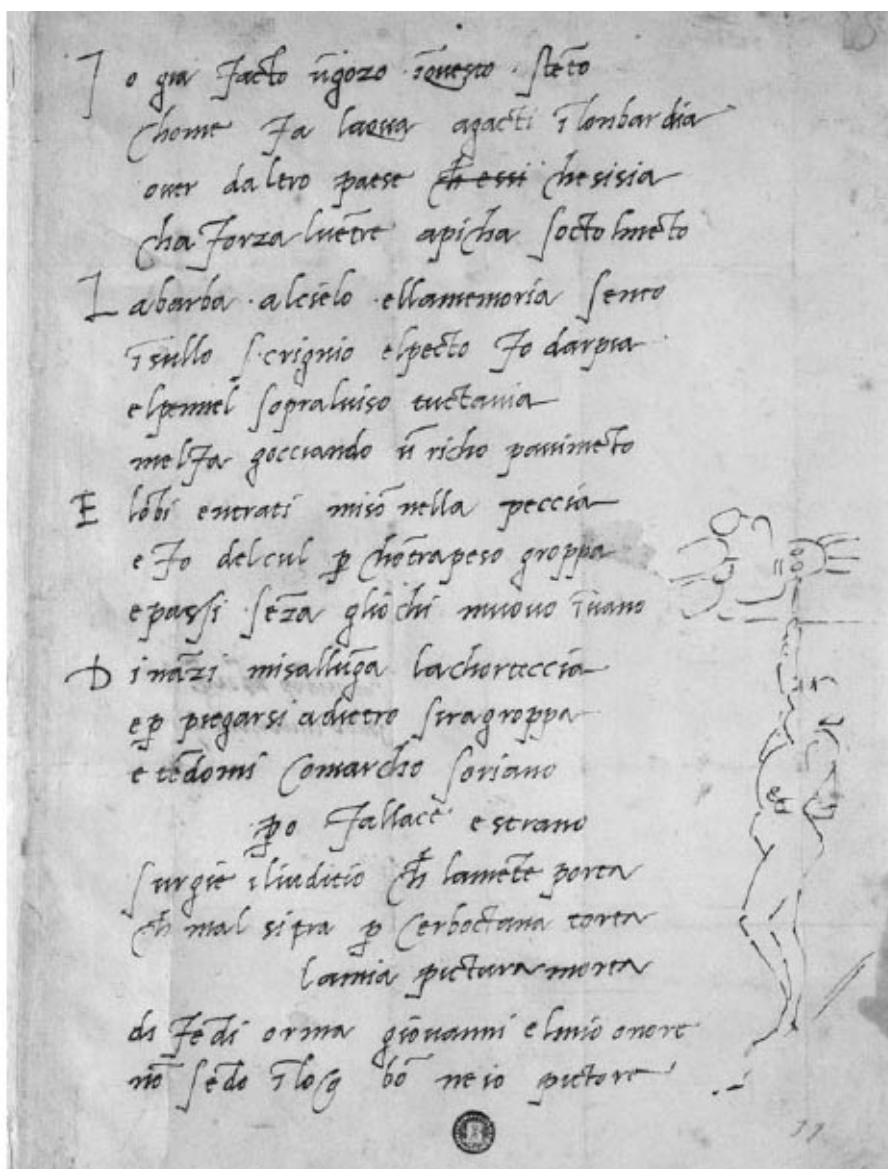
Según los relatos locales, en 1511, mientras Miguel Ángel estaba concentrado en el trabajo de la bóveda, el Papa cayó enfermo de gravedad, seguramente como resultado de la sífilis que llevaba arrastrando desde hacía años. No podía ni comer ni hablar, y aquello parecía el fin del *Papa terribile*. Si el Papa moría con el proyecto del fresco inacabado, había muchas posibilidades de que su sucesor cancelara o destruyera todo lo que se había hecho hasta el momento. Mientras se decía que los miembros de la corte papal y los asesores médicos se afanaban en saquear el dormitorio privado del Papa mientras Julio yacía postrado en la cama, su médico de cabecera puso unos melocotones a hervir y le hizo chupar la pulpa ablandada. La historia continúa explicando que poco a poco, el médico consiguió que el Papa se recuperase y muy pronto, Julio II estaba de nuevo en plena forma, aterrorizando al palacio y mostrándose más *terribile* que nunca. Es muy probable que el doctor en cuestión fuera su médico judío, Schmuel Sarfati. Y que si el relato es cierto, significaría que el médico judío de Julio fue el salvador de la bóveda de la capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Pero independientemente de si alguien le aconsejó, fue Miguel Ángel quien se arriesgó al insertar en los frescos sus mensajes secretos y fue sólo su talento lo que garantizó la supervivencia de estos enigmas durante cinco siglos.

No es necesario profundizar aquí respecto al largo, arduo y polémico proceso de pintar la bóveda, relatado y explicado en infinidad de libros y películas. Es cierto que el propio Miguel Ángel pintó el grueso de los frescos, con la única colaboración de ayudantes para la preparación del yeso y de las pinturas. Que discutió con frecuencia con Julio, quien en una ocasión incluso lo abofeteó en público. Es cierto que estaba tan obsesionado con finalizar su trabajo y regresar a su querida escultura que a menudo pasaba días sin lavarse ni cambiarse de ropa. Lo que no es cierto es que pintara todo el tiempo tendido sobre su espalda. Tenemos una caricatura de sí mismo, esbozada en una carta privada junto a un poema tristemente cómico sobre sus sufrimientos encaramado en el andamio. El dibujo y el soneto que lo acompaña atestiguan que fue mucho peor para el pobre Miguel Ángel tener que pasarse cuatro años y medio terribles allí arriba contorsionando todo su cuerpo.

En el poema, dirigido a un buen amigo humanista, Miguel Ángel describe con ironía su cuerpo distorsionado e irreconocible por culpa del tortuoso proceso: hinchado debido a la retención de líquidos, la cabeza echada hacia atrás en un ángulo poco natural...

... y mi pincel, siempre por encima de mí y goteando,
 convierte mi rostro en un mosaico estrafalario.
 Mi lomo y mi panza son sólo uno,
 y tengo el trasero molido como la grupa del caballo
 En contrapeso...



Detalle de una carta privada escrita por Miguel Ángel, 1510, Casa Buonarroti, Florencia. A destacar la caricatura de la cara enfadada e infantil del Papa en el techo. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Termina el poema con una nota muy desalentadora, que nos da fe de lo mucho que odiaba aquel trabajo:

Mi pintura muerta y mi honor, Giovanni, por ahora sólo tú puedes defender

Pues no estoy en un lugar agradable, y yo ni siquiera soy pintor.

Miguel Ángel tenía tantas ganas de huir de aquel lugar «tan poco agradable» que a medida que fue acercándose al final de la bóveda, fue utilizando cada vez menos cartones preparatorios y bocetos que guiaran su pincel sobre el yeso húmedo, y empezó a hacer algo que ningún artista hasta entonces se había atrevido a hacer: *pintar al fresco a mano alzada*. De hecho, mientras que muchos de los primeros paneles eran producto de meses y meses de trabajo intensivo, el panel de *La Creación*, situado sobre la pared del altar, fue pintado totalmente a mano alzada y en un solo día.

No era sólo porque tuviera prisas por volver a esculpir. Sabía que su salud física corría peligro si prolongaba mucho más tiempo aquel trabajo. Y efectivamente, cuando lo terminó sufría escoliosis, un reumatismo incipiente, problemas respiratorios, mayor retención de líquidos, piedras en el riñón y problemas de vista. Durante el año posterior a la finalización de la Sixtina, hasta que consiguió reajustar de nuevo su vista, sólo podía leer o mirar un dibujo si lo colocaba en lo alto, por encima de su cabeza, como si estuviera aún pintando la bóveda.

Lo primero que hizo Miguel Ángel en otoño de 1512 al finalizar su encargo fue destruir su incomparable puente colgante y quemar todos los cuadernos de notas y dibujos preparatorios que había realizado para la bóveda. Nunca sabremos lo que podrían habernos contado todas aquellas hojas de caro papel llenas de detalles sobre sus verdaderas intenciones sobre los frescos. No obstante, el simple hecho de que se sintiera empujado a destruir las evidencias nos ayuda a suponer que los censores papales nunca lo habrían aprobado.

Antes de la gran inauguración el papa Julio quiso realizar una visita previa privada. Dio su destemplado visto bueno al trabajo, con una sola queja. Informó a Miguel Ángel de que el trabajo no estaba terminado, de que tendría que volver a reunir a su equipo y reconstruir el andamiaje. Julio quería ver en la bóveda mayor abundancia de los colores de la familia Della Rovere: azul real y oro. Se trataba precisamente de los colores más costosos para cualquier pintor al fresco, pues el color oro significaba pan de oro de verdad, y el azul real se conseguía a partir de lapislázuli puro, una piedra semipreciosa de importación. El Papa había hecho pagar los materiales al artista, por lo que en la bóveda no abundaba ninguno de los dos colores. Buonarroti, débilmente pero con decisión, respondió diciendo que el proyecto estaba finalizado y que era imposible reemprenderlo de nuevo, y que los colores eran los que tenían que ser. Sarcásticamente, el arrogante pontífice le arrojó entonces a la cara la queja original del artista: «Muy bien, pues entonces será una cosa “pobre”». Miguel Ángel, sin embargo, fue el último en replicar: «Todos los santos que vemos allí arriba... también eran muy pobres».

La pomposa celebración tuvo lugar el día del aniversario de la coronación del Papa, el 31 de octubre de 1512. Aquel día la pintura occidental cambió para siempre.

Miguel Ángel, el escultor, había pintado cerca de trescientas figuras que parecían estar esculpidas en un techo bidimensional. Artistas y amantes del arte llegaron de todo el mundo para contemplar boquiabiertos y llenos de admiración aquella gesta sobrehumana. Cinco siglos después, siguen haciéndolo. Miguel Ángel, a pesar de la marea de retos, obstáculos y dudas a los que se había enfrentado, había salido victorioso.

Menos de cuatro meses después, el Papa Guerrero falleció en su cama y en paz. Miguel Ángel, el escultor, volcó entonces su talento al proyecto que lo había llevado a Roma: la tumba monumental de Julio II.

LA HISTORIA OFICIAL

Existen muchos libros, tesis y artículos dedicados a las diversas interpretaciones de los frescos de la bóveda de la Sixtina, aunque la visión más ampliamente aceptada a lo largo de los siglos ha sido naturalmente la del propio Vaticano. ¿Cómo explica oficialmente la Iglesia el diseño tan poco tradicional y a veces confuso de Miguel Ángel?

En la publicación oficial de los Museos Vaticanos, *La capilla Sixtina*, Fabrizio Mancinelli escribe que los paneles del Génesis de la parte central «pretenden ilustrar los orígenes del hombre, su caída, su primera reconciliación con Dios y la promesa de una futura redención».^[14] El problema con esta interpretación tantas veces repetida es que la serie termina con Noé ebrio y desnudo, mientras su hijo Cam se ríe de él y su otro hijo intenta taparlo. ¿Es esto realmente una promesa de futura redención? De ser así, es muy confusa. Sobre la inusual combinación de profetas y sibilas, el mismo libro dice que «de una forma más o menos clara predecían la llegada del Redentor de la humanidad». No plantea para nada la combinación de profetas y sibilas que la mayoría de jóvenes de la época estudiaban en el *Pseudo focílides*, tal y como se ha comentado en el capítulo dedicado a la *formazione* de Miguel Ángel. El resto de esta explicación oficial sobre la bóveda está repleta de frases del tipo «no queda del todo claro desde el punto de vista temático», o «no existe una verdadera conexión estructural», etcétera.

Básicamente, la Iglesia explica el gigantesco fresco simplemente como «la promesa de la redención a través de Jesucristo y de su Iglesia». Es decir, la creación del universo, el pecado original, el Diluvio, el pecado de la embriaguez de Noé, las sibilas paganas, los profetas hebreos y los antepasados judíos desembocaron en la llegada del Salvador y su Única y Verdadera Iglesia bajo la guía de inspiración divina de Su Santidad el papa Julio II della Rovere. Incluso la Wikipedia, la enciclopedia electrónica interactiva, dice así:

El tema de la bóveda es la necesidad de la humanidad de obtener la Salvación que Dios le ofrece a

través de Jesucristo.

Es decir, la bóveda ilustra que Dios creó un mundo perfecto y puso en él a la humanidad, la humanidad cayó en desgracia y fue castigada con la muerte, y con la separación de Dios. Dios envió a Profetas y Sibilas para explicar a la humanidad que el Salvador, o Jesucristo, o Jesús, le traería la redención. Dios preparó un linaje de hombres, iniciado por Adán, y continuado con diversos personajes descritos en el Antiguo Testamento, como el Rey David, y que llegaría hasta la Virgen María, a través de los cuales acabaría produciéndose la llegada de Jesús, el Salvador de la humanidad. Los diversos componentes de la bóveda están relacionados con esta doctrina.^[15]

Claro y simple... excepto que si se trata de una obra de tanta profundidad religiosa, ¿por qué Miguel Ángel esconde un mínimo de tres gestos vulgares dirigidos al Papa? Si se trata de una obra tan profundamente católica, ¿por qué entre más de trescientas figuras no aparece ni una sola cristiana? Como veremos, salvo una serie de nombres apenas destacables que aparecen repartidos por toda la sala, que van desde Abraham hasta San José, el padre judío de Jesús, no hay nada cristiano y, definitivamente, no hay ni símbolos ni figuras cristianas. Con mil cien metros cuadrados que cubrir, es dudoso que Miguel Ángel se quedara corto de espacio. ¿Y dónde están Jesús y la Virgen María? No aparecen por ningún lado. Cerca del cinco por ciento de la famosa bóveda está integrada por símbolos paganos, mientras que el resto —el noventa y cinco por ciento— está compuesto por temas, héroes y heroínas judíos. Muchos guías y comentaristas de la obra afirman (igual que el artículo de Wikipedia) que el concepto de Miguel Ángel culmina con la redención final de Jesucristo, es decir, con *El Juicio Final* de la pared frontal. El problema al que se enfrenta esta explicación tan común es que Buonarroti abandonó la capilla en 1512, confiando en no tener que poner en ella ni una sola pincelada más. Pero «veintidós años después», otro Papa lo obligó a pintar ese fresco de la pared frontal. Es imposible que se tratara de un concepto planteado orgánicamente.

A lo largo de los años el Vaticano ha expuesto explicaciones tremendamente forzadas. Varias de ellas afirman que Miguel Ángel debió de seguir largos y misteriosos sermones sobre la historia de la salvación de Jesucristo, dados bien por Egidio da Viterbo, en una interminable homilía sobre la historia del mundo que ofreció en Roma en 1502 (mientras Buonarroti vivía todavía en Florencia), o bien por otros teólogos más oscuros que el artista nunca habría conocido o leído, o incluso hay quien ha apuntado a una serie de sermones ofrecidos nada más y nada menos que por el fanático Savonarola. Buonarroti debió quedar tan traumatizado por los desvaríos del monje que incluso siendo de edad avanzada llegó a afirmar que seguía oyendo en su cabeza la voz del dominico. Hay historiadores de arte que piensan que es un testamento del catolicismo profundamente enraizado y de su amor hacia la Iglesia... e incluso hacia Savonarola.

Dejemos que sea el artista quien diga aquí la última palabra. Justo después de finalizar el debilitador trabajo de pintar al fresco la bóveda, escribió otro rabioso

poema a su amigo, describiéndole el Vaticano de 1512:

*Aquí se hacen yelmos y espadas de los cálices
y la sangre de Cristo se vende a manos llenas;
y cruces y espinas son lanzas y rodelas;
y hasta la paciencia de Cristo se acaba.
Mas Él no debiera volver a estas regiones,
si hasta las estrellas llegase su sangre;
ahora que en Roma venden su piel;
y a toda bondad clausuran las sendas.*^[16]

El hombre que escribió estos versos nunca habría trabajado duramente y en condiciones horribles durante cuatro años y medio para crear una apología de alabanzas y gloria a la santidad de la Iglesia al mando del papa Julio. En los siguientes capítulos, le guiaremos por una visita privada sin precedentes, una explicación paso a paso de lo que en realidad Miguel Ángel pintó en esa bóveda.

LIBRO SEGUNDO

UNA VISITA PRIVADA AL TEMPLO SIXTINO

Crucemos el umbral

«Sin haber visto la capilla Sixtina, uno no puede hacerse una idea clara de lo que el hombre es capaz de conseguir».

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Ya no entrará nunca más allí de la misma manera.

Hoy en día la primera visión que tenga de los magníficos frescos quedará muy alejada de lo que tenía en mente Miguel Ángel. El gran portal de los pontífices está cerrado al visitante normal y corriente. Accederá usted a través de la estrecha puerta de los monaguillos, situada en un extremo de la sala. Si dispone de un momento para mirar atrás, se dará cuenta de que acaba de pasar por debajo del blasón familiar de Alejandro Borgia, el Papa Envenenador, y por debajo también de la entrepierna del rey Minos, condenado a tener sus genitales masticados eternamente por una serpiente venenosa en el fresco de *El Juicio Final*.

Los fastidiados vigilantes lo dirigirán fuera de la zona del altar. Se verá empujado sin miramientos hacia el centro de la sala, abarrotada de pies de miles de visitantes cansados que acaban de superar el complejo laberinto de los Museos Vaticanos. Se verá inmerso en una muchedumbre de turistas y peregrinos abrumados, rodeado por los severos gritos del personal que advierten «Silencio... Prohibido realizar fotografías, prohibido filmar», por visitantes arrogantes que insisten de todos modos en realizar fotografías y grabar vídeos. Levantará la vista y estirará el cuello para intentar captar visualmente lo que sólo ha visto hasta entonces en fotografías e ilustraciones, pero se verá simplemente superado por los centenares de figuras que se arremolinan, por las formas y por los brillantes colores.

Permanecerá entre diez y quince minutos en presencia de esta impresionante sobrecarga sensorial antes de salir de allí, habiéndolo visto prácticamente todo al revés y en sentido contrario a la dirección del diseño de Miguel Ángel.

Y así es como la mayoría de visitantes experimenta la gran capilla Sixtina.

No es de extrañar, entonces, que el significado más profundo y los mensajes de Miguel Ángel pasen desapercibidos para el turista corriente. Incluso los eruditos han malinterpretado o pasado por alto durante siglos muchos de los secretos que esconde la bóveda. Para apreciar plenamente el milagro que realmente es la capilla Sixtina de

Miguel Ángel, el espectador necesita comprender las motivaciones de Miguel Ángel, su historial, sus primeros años de fermento intelectual con tutores privados en el palacio de los Medici en Florencia y —la que es quizá la influencia más poco reconocida de toda su carrera—, su fascinación por el judaísmo y las enseñanzas místicas de la Cábala. ¿Planteó él mismo todos los conocimientos prohibidos que luego incorporó en la Sixtina? Hemos comentado ya la presencia de algunos «sospechosos» potenciales, como el médico judío del Papa, Schmucl Sarfati, y el cabalista cristiano Tommaso Inghirami, pero nunca podremos tener la certeza absoluta. Lo que sí sabemos es que el papa Julio II, enfermo de sífilis y agobiado con otros asuntos, dejó finalmente el diseño del proyecto de la bóveda en manos del polémico Miguel Ángel. En una carta privada escrita once años después de que el proyecto hubiera finalizado, Miguel Ángel recordaba que cuando el Papa y él no estaban de acuerdo respecto al diseño («Parecía que no iba a acabar bien»), Julio acababa capitulando, la primera vez en la historia que un Papa se doblegaba a la voluntad de un pintor. Sorprendentemente, Julio le garantizó a Buonarroti «un nuevo encargo en el que yo podía hacer lo que quería». Fuera cual fuese el origen de sus conocimientos sobre el mundo judío (sus propios estudios o los consejos de otros que actuaban entre bambalinas), fue el escultor convertido a la fuerza en pintor quien acabó arriesgando su arte e incluso su propia vida al elegir e incorporar estos mensajes en su plan maestro.

¿Y cuál era entonces ese plan? ¿Qué significa en realidad este espléndido techo? Para comprenderlo totalmente, tenemos que experimentarlo tal y como lo creó Miguel Ángel y según pensó que debía interpretarse: paso a paso, estrato tras estrato.

Es importante tener presente que al principio los visitantes de la capilla accedían a ella a través de la puerta frontal y experimentaban el santuario como un todo orgánico, viendo primero desde el portal la sala en toda su longitud y luego sumergiéndose lentamente en las imágenes de forma progresiva. El objetivo de Miguel Ángel era doble. Por un lado, el impacto de la visión a gran escala y global era una inspiración potentísima; era imposible no quedarse abrumado ante aquello, tanto visual como emocionalmente. Pero había también otro objetivo, una técnica brillante para esconder en su obra los mensajes más profundos y peligrosos. Miguel Ángel puso tantos ingredientes en la mezcla que el espectador ordinario se distrae de manera inevitable, se siente inquieto y desorientado al final.

Para que se haga una idea de todo lo que Miguel Ángel incluyó en la bóveda de la capilla, le ofrecemos a continuación una pequeña lista que incluye sólo sus principales componentes:

- Trampantojos arquitectónicos
- Las cuatro salvaciones de los judíos

- La genealogía de los judíos ancestrales
- Profetas
- Sibilas
- Medallones
- Guirnaldas
- Desnudos gigantescos
- Desnudos en bronce
- *Putti*
- Las primeras dos secciones Torá del libro del Génesis, suceso tras suceso

Hay tanta información y decoración que la pintura al fresco más famosa del mundo, con sus más de mil cien metros cuadrados de superficie, parece sobrecargada y exagerada. Seamos claros: *lo es...* y a propósito. Piense en un mago que realiza trucos de prestidigitación. El prestidigitador realizará tantas florituras, gestos grandiosos y movimientos de distracción con una mano que el espectador nunca llegará a percatarse de lo que en realidad está sucediendo en la otra mano. Y eso es lo que sucede con la obra de arte de la capilla Sixtina.

Naturalmente, todos los elementos del fresco tienen su significado, pero incluso la comparación más casual con la austera simplicidad de la escultura y la arquitectura de Miguel Ángel (el *David*, la plaza del Campidoglio, la *Pietà* y la capilla de los Medici, por ejemplo) sugiere que la sobrecarga sensorial de la Sixtina es el resultado de una decisión consciente por parte del artista. La genialidad de Miguel Ángel estriba en permitir que el espectador vea muchas cosas... para así *no* mostrar lo que es mejor mantener en secreto, excepto para los escasos conocedores. Es decir, si puso tantos árboles fue para que no pudiéramos ver el bosque.

Para ver la bóveda de la capilla tal y como el artista pretendía que la viese su círculo más íntimo, imagínese que entra en ella con los ojos cerrados, que alguien le guía para descender los peldaños del altar, atraviesa la partición de mármol y llega hasta el otro extremo de la sala. Entonces, da media vuelta y abre los ojos. Sería una imagen acertada, pues para comprender los mensajes secretos de Miguel Ángel es necesario cerrar los ojos a las interpretaciones habituales, avanzar con valentía, dar la vuelta por completo a las ideas preconcebidas y abrir los ojos a una nueva realidad.

Para desvelar y comprender los secretos de la Sixtina, tendremos que ir con cuidado y trabajar con un estilo neoplatónico y cabalístico: empezando por los extremos y adentrándonos poco a poco, elemento tras elemento, hasta llegar al significado central.

Dirija ahora su vista hacia el gran *portone* (puerta grande) de madera del Papa y verá el primero de los siete profetas judíos de la bóveda: Zacarías. Siempre que el Papa entra en la capilla a través de la entrada principal, Zacarías estará sentado encima de su cabeza, exactamente en el lugar donde el papa Julio II quería que Miguel Ángel situara a Jesucristo.

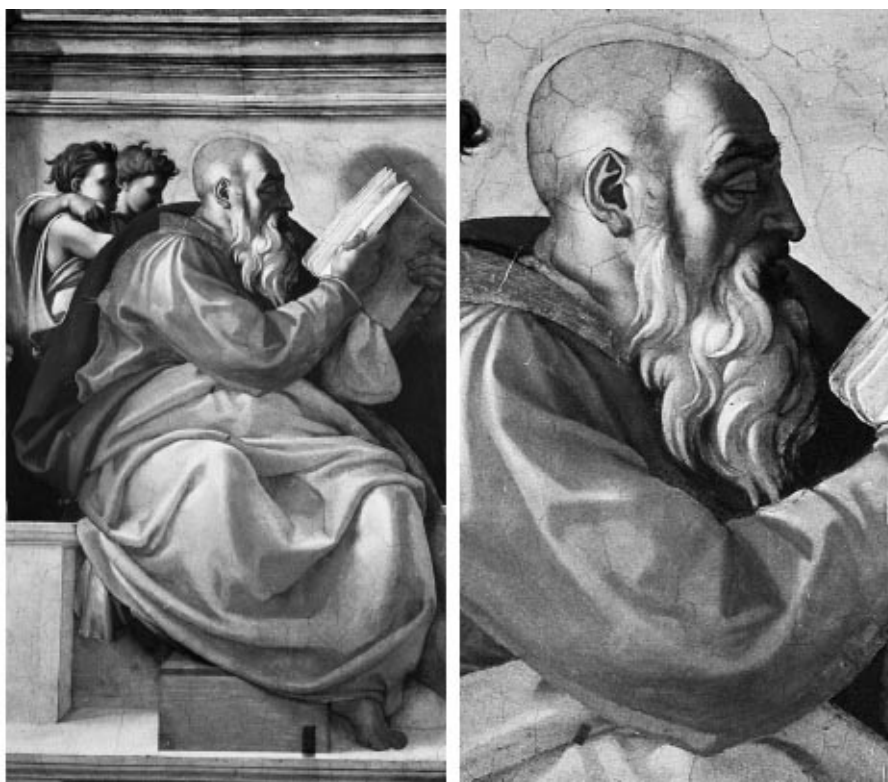
¿Por qué uno de los últimos y menos conocidos profetas judíos aparece situado justo encima de la puerta principal de la Sixtina? Miguel Ángel debió de seleccionar a Zacarías por diversas razones. Vemos una vez más que nos enfrentamos a diversos niveles de significado, algo que forma parte integral del pensamiento talmúdico y cabalístico, y que tanto amaba Miguel Ángel. En primer lugar, Zacarías fue quien alertó a los sacerdotes corruptos del Segundo Templo Sagrado: «Abre las puertas, oh Líbano, y consume el fuego tus cedros». (Zacarías, 1, 1). La profecía decía que si el sacerdocio no acababa con su comportamiento corrupto y poco espiritual, las puertas del santuario se abrirían al ataque de los enemigos y el Templo, construido en parte con madera de cedro del Líbano, sería pasto de las llamas. Y aquí está el autor de esa advertencia, justo encima de las puertas del santuario del papa Julio.

Zacarías es además el profeta del consuelo y de la redención. Es uno de los que anima a los judíos a reconstruir Jerusalén y el Templo Sagrado: «El Señor Todopoderoso dice: “Haré que mis ciudades prosperen otra vez; daré nuevo aliento a Sión y proclamaré de nuevo Jerusalén como mi ciudad elegida”». (Zacarías, 1, 17). A su manera Buonarroti nos da pistas sobre el hecho de que él sabe muy bien lo que es la Sixtina: una copia a tamaño natural del *heichal*, la larga sección rectangular de la parte posterior del Templo Sagrado de Jerusalén. Y al mismo tiempo, nos hace saber que no suscribe la teología del sucesionismo de la Iglesia; no cree que Jerusalén pueda ser sustituida por una copia del templo edificada en un país extranjero.

Otra visión de Zacarías es la de los «cuatro cuernos» que atormentarán a Israel. Se trata de cuatro exilios bajo regímenes extranjeros opresivos: el de Egipto, que ya había finalizado; el de Babilonia, que estaba finalizando en tiempos de Zacarías; el de Persia, que acababa de conquistar Babilonia; y finalmente el de Grecia. Estos cuatro cuernos quedan reflejados en los cuatro paneles curvos que ocupan las esquinas de la bóveda, que rodean a Zacarías y que contienen tantos misterios que merecen un capítulo aparte.

Zacarías tuvo también otra visión profética, la de la Sagrada *Menorah*, o candelabro dorado de siete brazos, en el Templo. Aun teniendo siete brazos, estaban contruidos a partir de una sola pieza de oro, y las luces que daban sus llamas apuntaban hacia el centro. Esta es la razón por la que la rejilla de partición original de la Sixtina tenía siete llamas de mármol esculpidas, simbolizando la *Menorah*, colocada justo delante de la imagen de Zacarías. Las luces de estas siete llamas son, según su profecía, «los ojos del Señor» (4, 10), que controlan toda la Creación.

Este símbolo de las distintas ramas que salen de una sola pieza de oro es el núcleo de las enseñanzas de Zacarías, y también del mensaje de Miguel Ángel. Significa que aun habiendo muchas ramas con distintas creencias, y muchos nombres para designar a Dios, todo acaba uniéndose al final en una luz común para todos. Ningún «Pueblo del Libro» tiene derecho a intentar dominar, someter, invalidar o convertir a otro. «Ni por la fuerza, ni con el poder, sino con mi espíritu, dice el Señor Todopoderoso», proclama el profeta». (Zacarías, 4, 6). Justo al comienzo de la decoración del santuario más supremo y exclusivo de la Única Iglesia Verdadera del Papa, Miguel Ángel pintó una de las figuras más universalistas e inclusivas de las Escrituras hebreas, con la esperanza de que algún día su mensaje fuera escuchado y atendido incluso en la capilla Sixtina del Vaticano: «... y en ese día, el Señor será Uno, y Uno su Nombre». (Zacarías, 14, 9).



Izquierda: Zacarías, situado directamente sobre la entrada papal.

Derecha: Detalle de Zacarías que muestra el rostro del papa Julio. Véase fotografía 7 en el cuadernillo de imágenes. Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

El artista rebelde colocó de este modo a un profeta judío menor en el lugar destacado donde el Papa quería ver la imagen de Cristo. ¿Cómo se imaginó Miguel Ángel que evitaría la cólera del Papa después de desafiar tan descaradamente sus deseos? Sustituir a Jesucristo con un profeta menor habría condenado a cualquier otro artista contratado para realizar el encargo, pero Miguel Ángel encontró un modo brillante de tranquilizar a su cliente. El panel de *Zacarías* no es simplemente un retrato idealizado de una figura bíblica. Miguel Ángel superpuso un retrato del papa

Julio II sobre la cara del antiguo profeta hebreo. No sólo eso, sino que además Miguel Ángel representó a Zacarías vestido con un manto de color azul real y dorado, los colores tradicionales del clan Della Rovere, la familia tanto del papa Sixto IV como de su sobrino, Julio II. ¿Sustituir la imagen de Cristo por el retrato del pontífice? Ningún problema para el ególatra Julio. De este modo, su rostro quedaba permanentemente colocado sobre la entrada de su glorioso y nuevo santuario, para que los futuros papas pudieran conmemorar el papel que había jugado su familia como constructora del lugar.

La yuxtaposición de Julio sobre la entrada real fue un golpe maestro psicológico por parte de Miguel Ángel. Al principio del gran proyecto debió de servir para disminuir los temores del Papa sobre el posible comportamiento del rebelde artista. No es difícil imaginar que Miguel Ángel contaba con esta concesión al gigantesco ego del Papa para obtener de él el perdón por abandonar después el concepto que el Papa tenía de una bóveda completamente cristiana.

Pero a Miguel Ángel le resultó imposible reprimir por completo los verdaderos sentimientos que albergaba respecto a su patrón. La perspectiva de pasar varios años solo encaramado en escaleras y andamios lo angustiaba, realizando además el tipo de arte que más desdeñaba (la pintura) y sin poder cultivar su mayor pasión (la escultura). Por eso incorporó un mensaje adicional en el supuesto tributo al Papa que nos lleva a adoptar una perspectiva completamente distinta.



Dos *putti* haciendo un gesto obsceno en la nuca del retrato del papa Julio. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Los *putti*, o pequeños angelitos, que aparecen en el panel acompañando a Zacarías son «actores secundarios» creados por Miguel Ángel para «susurrarle» sutilmente al espectador informado los verdaderos pensamientos del artista. En este caso miran por encima del hombro del profeta y están casualmente leyendo su libro. Un angelito se inclina sobre su compañero; a todo el mundo le recuerdan a un par de

aficionados al fútbol que mientras viajan en metro aprovechan para leer los resultados del último encuentro en el periódico que tiene abierto otra persona. Lo que resulta muy difícil de ver es que el inocente angelito rubio que pasa el brazo por encima del hombro del otro está haciendo con la mano un gesto extremadamente obsceno justo en la nuca del papa Julio. Tiene la mano cerrada en un puño y el pulgar asomando entre los dedos índice y corazón. Es la versión medieval y renacentista del gesto obsceno actual consistente en levantar el dedo corazón con el puño cerrado. El gesto queda un poco confuso y borroso expresamente, pues si el anciano Papa lo hubiese visto con claridad, la carrera de Miguel Ángel —y a buen seguro su vida— habría acabado allí mismo.

La verdad es que apenas nadie se percata de ello, pero hasta la fecha, siempre que una procesión papal entra en la capilla a través de ese gigantesco portal, el pontífice pasa justo por debajo de un retrato de su predecesor viéndose burlado por el dedo de Miguel Ángel.

La bóveda celeste

«*Como es abajo es arriba; como es arriba es abajo*».

PROVERBIO CABALÍSTICO

Una de las muchas objeciones que puso Miguel Ángel al proyecto de pintar la bóveda de la Sixtina fue su falta de detalles arquitectónicos clásicos. La capilla, aun siguiendo las medidas y las proporciones exactas del Templo Sagrado original, tiene un aspecto sencillo, medieval. El techo es una bóveda de cañón sencilla, su austeridad aliviada sólo por los doce triángulos que lo bordean. Una estructura completamente opuesta al gusto de Miguel Ángel. A él le encantaba el diseño de la Roma pagana: el Panteón, las musculosas estatuas grecorromanas que se estaban descubriendo por toda Roma, los detalles de las cornisas rotas halladas en el Foro y los techos encofrados de la basílica de Majencio, por nombrar sólo algunos ejemplos. Una bóveda de cañón medieval no encajaba en absoluto con sus gustos.

Hay una historia que se cuenta sobre Miguel Ángel de cuando ya era muy mayor, rico y famoso. Un día de invierno en que había nevado, un cardenal paseaba en su elegante carruaje cuando vio al gran artista caminando con dificultad por el suelo embarrado, dirigiéndose hacia el Coliseo y el Foro. (Por aquel entonces, el Foro era conocido como el *campus bovinus*, el «campo de las vacas», y entre el fango sólo asomaban algunos de los restos más altos de las antiguas glorias de Roma). El cardenal ordenó a su cochero que se detuviese al lado de Miguel Ángel y se ofreció a llevarlo. El orgulloso florentino rechazó la oferta, diciendo: «Gracias, pero voy de camino a la escuela». «¿A la escuela?», replicó el perplejo cardenal. «Si eres el gran Buonarroti. ¿Qué escuela tendría alguna cosa que enseñarte?». Miguel Ángel señaló en dirección al Coliseo y a los restos del Foro. «Esa», respondió. «Esa es mi escuela».

Cuando Miguel Ángel planificó el proyecto de la bóveda, una de las primeras partes de su concepto fue una estructura arquitectónica realizada con la técnica del trampantojo, no sólo para que diese la impresión de que sostenía la bóveda, sino también para enmarcar la enorme variedad de paneles e imágenes, como si fuera una galería de arte suspendida en el aire a casi veinte metros de altura. La falsa estructura tiene además otras funciones. A pesar de que parece estar construida con sólido mármol, aligera la pesada bóveda de cañón y parece elevarla hacia el cielo. Situados

en la entrada principal de la capilla, delante del gran *portone* de los papas, el techo no parece plano, sino que más bien adopta el aspecto de un avión despegando hacia el cielo. Para intensificar el efecto, Miguel Ángel insertó dos diminutas rendijas de cielo falso en cada extremo de la bóveda, haciendo con ello que el espectador sintiera de modo subliminal que el fresco era una estructura abierta, etérea. Sirve también para indicar al espectador que la bóveda no es una *minestrone* de pedacitos flotantes de imágenes inconexas, sino un sistema orgánico de pensamiento verdaderamente unido, similar a la filosofía unificadora neoplatónica que tanto había cautivado a Miguel Ángel en su juventud.

La escuela del neoplatonismo nos ofrece una explicación clara para la falsa arquitectura romana que forma el esqueleto del trabajo de Miguel Ángel. Pico della Mirandola y otros maestros del círculo de los Medici estaban enamorados de Filón de Alejandría, un filósofo judío que desarrolló un sistema profundamente influyente de pensamiento cabalístico en el siglo I. De hecho, muchos teólogos e historiadores religiosos reconocen el efecto formativo de los escritos de Filón en los inicios del cristianismo. En una de sus obras más famosas, *De opificio mundi* («Sobre la creación del mundo»), Filón describe a Dios como el «Gran Arquitecto» del universo.

Cuando una ciudad se funda como consecuencia de la ambición exagerada de un rey o líder que reclama la autoridad absoluta, y que al mismo tiempo es un hombre de imaginación brillante, ávido de exhibir su buena suerte, entonces sucede a veces que este hombre que, gracias a su formación, domina la arquitectura y, viendo el carácter ventajoso y la belleza de la situación, diseña en primer lugar mentalmente, como en una tablilla de cera, la forma que tendrá cada edificio, lleva en su corazón la imagen de una ciudad [...] como un buen obrero que mantiene la mirada fija en su modelo, empieza a erigir la ciudad con piedras y madera, logrando que las sustancias corpóreas se asemejen a las ideas incorpóreas. Debemos de formarnos una opinión similar sobre Dios, quien, habiendo decidido fundar un estado poderoso (el Universo), concibió en primer lugar mentalmente su forma, y según esa forma creó un mundo perceptible únicamente por el intelecto, que luego completó con uno visible para los sentidos externos, utilizando el primero a modo de modelo.^[17]

El párrafo describe con belleza no sólo el proceso que sigue un arquitecto, sino también el artista del Renacimiento, sobre todo el que se prepara para la creación de un fresco. En primer lugar, el pintor tenía que concebir el proyecto en su totalidad, cartografiarlo en su cabeza, después realizar bocetos y dibujos preparatorios en papel a tamaño natural, que finalmente transfería a la superficie de yeso permanente.

El proyecto de Miguel Ángel hace pensar sin lugar a dudas en la filosofía de Filón que incorpora todos los detalles. Igual que el Arquitecto Divino cartografió el plan maestro de la Creación en su totalidad, el artista debió de cartografiar ante todo la unidad que tenía pensada para su proyecto.

Cuando Miguel Ángel estudió el midrash, la recopilación de tradiciones orales relacionada con las Escrituras judías, debió tropezarse con el famoso dicho de que «el Creador utilizó la Torá como anteproyecto del universo». La Torá fue lo primero en el orden de la Creación. «Yo estaba en la mente del Creador», dice la Torá, «como el

diseño general en la mente del artesano». El midrash continúa: «En lo concerniente al mundo, cuando un rey de carne y hueso construye un palacio, no lo construye a su antojo, sino siguiendo la idea de un arquitecto. Más aún, el arquitecto no lo construye a partir de una idea mental; tiene [un diseño]: planos y diagramas para saber cómo disponer las estancias y dónde colocar portezuelas. Incluso así, el Creador consultó la Torá para crear el mundo». (Bereshit Rabbah, 1, 2).

El diseño arquitectónico como metáfora es tan importante en el pensamiento clásico judío —adoptado después por la escuela neoplatónica—, que está vinculado con el inicio del monoteísmo y el descubrimiento de Dios por parte de Abraham. ¿Cómo llegó Abraham a la sorprendente conclusión de que tenía que haber un único Creador? El midrash explica que Abraham, que vivía en un mundo pagano, no podía concebir al principio la existencia de un Poder Superior. Pero un día «Abraham pasó por delante de un palacio con estancias bellamente construidas, jardines magníficamente cuidados y alrededores intrincadamente diseñados, y de pronto se dijo: “¿Es posible que todo esto surgiera solo, sin un constructor o un arquitecto? Eso es absurdo, claro está. Y lo mismo debe suceder con este mundo. Su ingenioso diseño habla de un Diseñador”». (Bereshit Rabbah, 39, 1). La humanidad llegó a la idea de un Dios Único a partir del concepto del Arquitecto Divino.

Para Miguel Ángel, el marco arquitectónico falso que creó para la bóveda de la Sixtina le permitió expresar no sólo la correspondencia entre lo divino y el arquitecto humano, sino también ilustrar un principio importante de la unidad armonizadora cabalística. Pero se trata de un secreto que no conocen los visitantes de la Sixtina. Para demostrar la filosofía de Filón que sostiene que todas las creencias y las culturas surgen de un Único Origen y llevan a un Único Origen, Miguel Ángel recurrió a la proeza perspectiva más asombrosa de todo el Renacimiento. Los grandes paneles de la franja central de la bóveda están enmarcados por jóvenes desnudos de tamaño gigante, los *ignudi*. Estos *ignudi* están sentados con los pies o los dedos de los pies descansando sobre pedestales cuadrados pintados con la técnica del trampantojo y con pequeños *putti* desnudos esculpidos en la simulada piedra. Cuando observamos las bases cuadradas que rodean la bóveda, parece que sus ángulos estén torcidos. No importa donde se sitúe el espectador en la capilla, los pedestales parecen sobresalir adoptando diversos y desordenados ángulos.

Hay un punto, sin embargo, sobre el disco de pórvido más pequeño pero que ocupa la parte central del pavimento de mosaico, desde donde se obtiene una perspectiva distinta. Si se sitúa usted exactamente en ese punto, todas las bases cuadradas se alinearán de pronto a la perfección y señalarán «directamente sobre su cabeza».

Lo que resulta asombroso de verdad es que Miguel Ángel lo ejecutara con tanta perfección estando a casi veinte metros de altura respecto al suelo de la capilla,

visualizando los puntos de fuga a través de la carrera de obstáculos que suponían el andamiaje y las cortinas de loneta que ocultaban la obra, a lo largo de un periodo de cuatro años, y sin ayuda de ordenadores ni de dispositivos de alineación con láser.

¿Por qué eligió Miguel Ángel precisamente este disco de pórfido del mosaico para conseguir este fantástico efecto? Era ese el disco sobre el que el Papa se arrodillaba cuando así lo exigían los diversos ritos que se realizaban en la capilla. Por aquel entonces la rejilla de separación de mármol blanco estaba en el centro de la capilla, inmediatamente *después* de este disco cuando se entraba desde el gran portal. Era un recordatorio más de los diseñadores originales de la capilla, pues marcaba el lugar exacto del Templo de Salomón en Jerusalén donde el Sumo Sacerdote atravesaba el Velo para entrar en el santasanctórum. Justo antes de atravesar la partición de la Sixtina y entrar en la zona interior del santuario, el jefe de la iglesia católica tenía que arrodillarse encima del último de los discos ceremoniales, el más pequeño y central de diez círculos concéntricos, similar a las diez *sefirot* (esferas del universo) del Árbol de la Vida de la Cábala. En su fresco, Miguel Ángel añadió el toque de la coronación. En el caso de que el Papa levantara la vista, toda la unidad de la arquitectura alejandrina presionaría sobre su cabeza, una experiencia realmente humillante para aquellos que se situaran en ese punto y estuvieran al corriente de la cuestión. (Sin embargo, conociendo el ego de Julio II, seguramente pensaría que todo ello era una prueba de que el universo entero giraba a su alrededor).



Otra fotografía excepcional tomada a última hora de la tarde, cuando la Sixtina está cerrada al público y la iluminación es tenue. Aun así es fácil observar en el suelo de la capilla Sixtina el disco papal con diez «esferas» concéntricas. Fotografía de Roy Doliner.

Tanto si el efecto visual pretendía un efecto humillante o glorificante, Miguel Ángel unió casi de forma mágica el antiguo pavimento del santuario con su techo del siglo XVI. De hecho, es prácticamente el único punto desde donde es posible experimentar la capilla como un todo armonizado y no como un aplastante bombardeo visual. De este modo, Miguel Ángel consiguió unir en un solo enunciado

el pavimento preexistente con el nuevo diseño de la bóveda. El resultado fue una misteriosa ilustración del antiguo dicho cabalístico: «Como es abajo es arriba; como es arriba es abajo». Es decir, el diseño espiritual del pavimento refleja el diseño espiritual de la bóveda, y viceversa. Miguel Ángel había absorbido por completo las enseñanzas místicas de las fuentes judías antiguas que predicaban que nuestras acciones terrenales, sean buenas o malas, ejercen una influencia sobre el universo. Un concepto que atraía también a Miguel Ángel como discípulo de la escuela del neoplatonismo.

En su biografía de Plotino, Porfirio da cuenta de las últimas palabras del maestro a sus alumnos: «Esforzaos por devolver el dios que lleváis dentro al Dios Todopoderoso».^[18] Ese legado final del maestro de filosofía neoplatónica dejó su huella en la increíble unificación de las esferas superior e inferior de la capilla Sixtina que realizó Miguel Ángel.

Años después de que Miguel Ángel creara este efecto en la Sixtina, otras estructuras romanas se hicieron eco de la reflexión «como es abajo es arriba». Dos principales ejemplos de ello son el palacio Farnese (en el que intervino el mismo Buonarroti) y la iglesia de Sant'Ivo, obra del arquitecto barroco Borromini, que en el siglo XVII siguió los pasos de Miguel Ángel incorporando en sus trabajos para la iglesia numerosas imágenes cabalísticas e incluso masónicas. En este caso, las formas tanto del pavimento de Sant'Ivo como de su cúpula contienen el mismo dibujo camuflado: el Sello de Salomón cabalístico, conocido hoy en día como la Estrella de David. Lo que sucedió en el Renacimiento, se repitió en el Barroco.

Hasta ahora, hemos prestado sólo atención a la «base» arquitectónica falsa de la bóveda y al primer panel pictórico situado sobre la puerta principal. Y también hasta ahora hemos visto que Miguel Ángel ha utilizado ya antiguos dibujos cabalísticos para unificar la capilla, ha adulado por delante al peligroso Julio II y lo ha maldecido a sus espaldas... y eso que el astuto artista tan sólo acaba de empezar.

Llegado este momento, el lector se sentirá más atraído que nunca hacia los famosos paneles que ocupan el centro de la bóveda, pero como el mismo Buonarroti dijo: «La genialidad está en la eterna paciencia». Tenemos que avanzar *a cipolla*: como en la cebolla, desvelando capa tras capa. Los elementos que vienen a continuación se cuentan entre las partes más ignoradas del gigantesco fresco, pero guardan la llave de algunos de los secretos más grandes de toda la Sixtina.

La casa de David

«Una señal entre yo y vosotros de generación en generación».

ÉXODO, 31, 13

Como recordará el encargo original para la decoración de la bóveda era un plan concebido por el Papa y sus asesores más próximos. El punto central del proyecto tenía que ser Jesucristo, acompañado por sus Apóstoles y seguramente también por la Virgen María y San Juan Bautista. Era un encargo especialmente estimado por el Papa, pues la capilla había sido construida por su tío Sixto IV y se convertiría en un monumento eterno a la gloria de la familia. Pero Miguel Ángel estaba a punto de soliviantar todo el proyecto para promocionar sus propias creencias, sobre todo las del humanismo, el neoplatonismo y la tolerancia universal. Había apaciguado al Papa con el ardid de colocarlo a él en el lugar de Jesucristo, pero ¿cómo conseguiría que el Papa pagara el fresco más grande del catolicismo sin que apareciera en él ni una sola figura cristiana? ¿Y cómo lograría que su diseño superara a los censores papales? El Vaticano explica el concepto esencial de la bóveda —y, de hecho, de la capilla entera— como la historia religiosa antigua, integrada por el paganismo y el judaísmo, que desembocó en la llegada de Jesucristo, el Mesías. Pero, en realidad, los papeles protagonistas de la bóveda los desempeñan los héroes y las heroínas de la Biblia hebrea.

Para solucionar este dilema, Miguel Ángel creó los paneles conocidos como los de *Los Antepasados*, localizados en las paredes que quedan debajo de los frescos centrales de la bóveda. Aquí Miguel Ángel cumplió al menos mínimamente con los términos de su contrato al describir el linaje de Jesucristo según el Evangelio de San Mateo, los primeros versos de la Biblia cristiana. Esta genealogía sigue la Vulgata, la versión latinizada de los nombres originales del texto, y es posiblemente el único elemento cristiano de toda la obra, aunque se trata de una lista de nombres apenas destacable que no va acompañada de ningún tipo de iconografía cristiana. Pero incluso con su elección de un *texto* cristiano, el inconformista artista seguía labrando su propio camino. Hasta la llegada de Miguel Ángel, la fuente preferida para describir el linaje de Jesucristo era el Evangelio de San Lucas, que se inicia con Adán, no con Abraham. De hecho, muchas imágenes medievales y renacentistas de la Crucifixión

muestran la calavera de Adán a los pies de la cruz, simbolizando que el sacrificio de Cristo ha bendecido a la humanidad expiando el pecado original cometido por el primer hombre y la primera mujer. En la Sixtina, sin embargo, los personajes que aparecen en el árbol familiar de Jesucristo son todos judíos.

Estas pequeñas placas de color blanco crema, un elemento en apariencia menor ignorado por todo el mundo excepto por el espectador mejor informado, salvaron en realidad el proyecto de la bóveda... y con seguridad salvaron también la vida del artista. Recuerde que el encargo que el Papa le hizo a Miguel Ángel consistía en una serie de retratos de Jesucristo y sus apóstoles, un contrato que el artista rebelde rompió el primer día que se puso a pintar.

Los «antepasados», con las placas en las que aparece su nombre, no están ordenados. Originalmente, los nombres de los patriarcas judíos Abraham, Isaac y Jacob estaban en la pared anterior, sobre el altar mayor, el lugar al que iría a parar la atención de todos los asistentes a la misa. Los nombres indispensables de la línea de descendencia son los de Jacob y José, el abuelo y el padre de Jesús. Según la explicación de la Iglesia, Miguel Ángel estaba pintando en orden cronológico, igual que hizo en las escenas del Génesis de la franja intermedia. Sin embargo, los nombres finales están casi perdidos, escondidos en la esquina derecha de la pared posterior, un lugar oscurecido por las sombras y consecuentemente ignorado por el visitante ordinario. Si el objetivo del proyecto de la bóveda era mostrar toda la historia antigua que desembocó en la llegada de Jesucristo, este panel final debería haber tenido un lugar de honor mucho más central (y destacado).

El objetivo de San Mateo en su Evangelio era demostrar una línea directa desde Abraham hasta José, el padre de Jesús. Pero lo que resulta extraño en el método de Miguel Ángel es que, de haber sido este el caso, Miguel Ángel tendría que haber pintado los nombres en orden cronológico, sencillamente. Pero no lo hizo, sino que siguió el extraño orden zigzagueante de los nichos realizados con la técnica del trampantojo de los anteriores papas, pintados al fresco el siglo anterior por Botticelli y su aplastante equipo de artistas florentinos. Más de dos décadas después, Miguel Ángel no dudó en erradicar de la pared anterior de delante del altar las dos importantes placas de Abraham-Isaac-Jacob-Judá y de Phares-Esrom-Aram, para ceder paso al fresco de *El Juicio Final*... y con ello, interrumpir para siempre la cadena del linaje de Jesús en la decoración de la capilla.

El orden que sigue Miguel Ángel (o mejor dicho, el desorden) en las tabletas de los nombres es muy difícil de seguir. Por suerte, tanto para su propio futuro como para el del arte occidental, fue aún capaz de convencer a Julio y a sus asesores de que aquel, el de la «revolución» del mundo precristiano que llevó directamente hasta Jesús, sería su único mensaje en el diseño de la bóveda. Uno se pregunta si en el caso de que hubieran estado al corriente de todos los mensajes del artista escondidos en las

imágenes, la bóveda seguiría aún con nosotros.

Analizando *Los Antepasados* nos daremos enseguida cuenta de que encima de cada una de estas «tarjetas» de los distintos componentes del árbol familiar, hay ocho triángulos (las llamadas enjutas) que muestran vagos grupos familiares vestidos con ropajes bíblicos. Incluso los intérpretes de la Sixtina más tradicionales dentro del Vaticano indican que la identidad de estas figuras no es más que una suposición y que es imposible identificarlas con total garantía. Los comentaristas de la Iglesia dicen simplemente que se trata de las familias simbólicas de los judíos históricos, cansadas y languideciendo en su miserable estado de exilio eterno, esperando con tristeza el regreso de Jesús para redimirlas.

Pero esta interpretación presenta un problema evidente. La mayoría de los judíos que aparecen representados en los triángulos no tiene un aspecto especialmente melancólico. Sí, claro está que están confinados dentro de sus pequeños espacios triangulares, pero de los ocho grupos, sólo uno de ellos exhibe un aspecto de tristeza: la familia situada encima de los nombres de Jesé, David y Salomón, los antepasados judíos del Mesías. Pero incluso en este caso, después de observarlas con mayor detalle, la figura central de la madre no está alicaída, sino tranquilamente dormida. La sensación dominante en todos los triángulos de los antepasados judíos es que están observando pacientemente, esperando y perseverando. En todos y cada uno de ellos, la pequeña escena familiar queda completamente dominada por la figura maternal. La familia, y la familia entera de los hijos de Israel, depende de la madre para su continuidad y su supervivencia. En la enjuta situada sobre los nombres de Ozías, Joatam y Acáz, la madre aparece amamantando a su hijo mientras sujeta una barra de pan, el pan de cada día. Como vimos en su primera obra, *La Virgen de la Escalera*, amamantar a un bebé tenía para Miguel Ángel un significado espiritual muy edificante.

En el panel que hay sobre la figura de Zorobabel, la madre judía vigila como un centinela mientras su esposo y su hijo duermen con tranquilidad. En uno de los últimos triángulos, el situado encima de los nombres de Salomón, Booz y Obed, y por encima de la zona del trono del Papa, la madre aparece sonriendo y utilizando un par de tijeras para abrir un dobladillo en su manto. Es lo que hacían normalmente los judíos cuando viajaban por terreno hostil, para esconder los objetos valiosos en el interior de sus prendas, para utilizarlos posteriormente para sobornar a alguien o para celebrar sanos y salvos el final de su viaje. En este caso, la sonrisa serena de la madre nos dice que han llegado sin problemas a su destino: sin lugar a dudas, un símbolo de la redención.



**Izquierda: Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.
Derecha: Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.**

Una mirada a los triángulos basta para cuestionar la «historia oficial» de los judíos tristes a la espera de Jesucristo, el descendiente de los hombres del linaje real de Judá. Los judíos anónimos y ordinarios que pueblan los triángulos por encima de las placas de los nombres parecen mantener la fe en el seno de sanas unidades familiares tradicionales, cuidadas, protegidas y centradas en una figura maternal.

Miguel Ángel realiza una clara declaración visual y enuncia que la madre es quien mantiene y continúa la fe y el árbol familiar. Y esconde también aquí un recordatorio del concepto cabalístico de la necesidad de armonizar el aspecto masculino y femenino de Dios, del universo, de nosotros.

Las diez *sefirot*, las esferas de la Creación del Árbol de la Vida cabalístico, están divididas en características masculinas y femeninas a partes iguales. Estos dos aspectos del árbol reciben el nombre de *Chessed* (Piedad, las características del cariño, femeninas) y *Gevurah* (Fuerza, las características estrictas, críticas, poderosas, masculinas). Los dos lados del árbol tienen que estar equilibrados para garantizar la armonía del universo y el crecimiento espiritual del individuo. Aquí, en *Los Antepasados*, Miguel Ángel equilibra el crecimiento espiritual de la familia de la humanidad entre sus madres y sus padres, creando una figura perfectamente equilibrada gracias a la forma más reverenciada por los cabalistas y los neoplatónicos: el triángulo.

Debajo de los triángulos de las madres están los lunetos, los arcos de los antepasados. Son paneles que adoptan la forma de una U invertida en los que aparecen las ya mencionadas tablillas con los nombres, flanqueadas a ambos lados por sus imaginarios retratos. Incluso aquí, los expertos en arte y los historiadores de

la Iglesia se han visto obligados a declarar que no resulta fácil encajar las figuras con los nombres. La vista, sin embargo, nos dice de inmediato que estos arcos están vinculados con los triángulos de la «madre» que tienen encima de cada uno de ellos. El extremo superior de cada pequeño triángulo forma un triángulo isósceles (con sus lados de igual longitud) cuando se conecta con los extremos exteriores inferiores de cada luneto. El artista manda un mensaje directo al «ojo interno» del subconsciente explicando que las figuras maternas anónimas de la parte superior y los famosos e importantes antecesores de la parte inferior (varios de ellos reyes y líderes) *pertenecen a la misma familia*. Todo ello forma parte del mensaje que quiere transmitir Miguel Ángel en la capilla Sixtina: judío, gentil, hombre, mujer, rey, plebeyo... todos formamos parte de la misma familia. Podría parecer ahora un tópico banal, pero por aquel entonces era una filosofía peligrosa para expresar en público. Hasta la era moderna, se suponía que los miembros de la realeza y sus dinastías —los llamados personajes de sangre azul— existían por derecho divino, que eran seres superiores a los simples mortales y que habían sido designados por Dios. Los blancos estaban considerados genéticamente superiores a la gente de color, los hombres superiores a las mujeres, los arios superiores a los judíos, y así sucesivamente. Incluso hoy en día, existen separatistas fanáticos que pretenden prohibir *El diario de Ana Frank* en las bibliotecas públicas de los Estados Unidos. ¿Por qué? Porque al final de su inspirador diario, justo antes de que los nazis se la lleven, Ana escribe: «Mantengo mis ideales, porque a pesar de todo sigo creyendo que en el fondo de su corazón la gente es buena». *Toda* la gente, y no sólo un grupo por encima de los demás, un mensaje que sigue resultando amenazador para los que son de miras estrechas. Imagínese lo osado que podía llegar a ser este tipo de mensaje universalista a principios del siglo XVI en la corte papal de Julio II.

Vemos también cierta trasgresión sexual mística por parte del artista. Según Filón de Alejandría y otras tradiciones cabalísticas, el triángulo que apunta hacia arriba es el símbolo masculino, mientras que el triángulo que apunta hacia abajo es el símbolo femenino. Aquí, Buonarroti coloca las potentes figuras maternas en la versión «masculina» del triángulo, la que apunta hacia arriba. Por lo tanto, incluso un neoplatónico cabalista como Miguel Ángel equilibra el padre y la madre, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo receptivo.

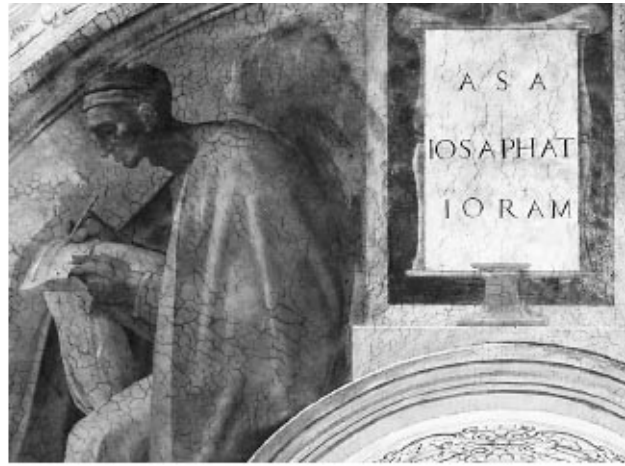
Una vez más la explicación habitual que encontramos para estos retratos es la de la triste espera de los antepasados precristianos, en una especie de limbo, hasta que se produzca el regreso de Jesucristo. Este concepto, sin embargo, no coincide con las enseñanzas tradicionales de la Iglesia. Según la tradición católica, Jesús descendió al infierno después de su muerte para liberar del limbo a los patriarcas judíos y a otros profetas y maestros no cristianos. En el año 2006 el papa Benedicto XVI declaró como no válido el concepto de limbo. Por lo tanto, si los judíos representados en los lunetos

y los triángulos no se encuentran en una especie de limbo, ¿qué hacen aquí? Miguel Ángel ha incluido varias pistas en las figuras para darnos a conocer sus verdaderas intenciones.

Lo primero que hay que reconocer son las caras. En las imágenes cristianas de la Edad Media y el Renacimiento los judíos que sufrían y que eran condenados se representaban como caricaturas poco compasivas. Y durante siglos una de las enseñanzas más importantes de la Iglesia fue que los judíos habían sido rechazados sumariamente por Dios por haber denegado la promesa de salvación de Jesús. Prueba de ello era la destrucción del Templo Sagrado de Jerusalén y del reino judío. Este es el origen de la leyenda del nomadismo eterno del pueblo judío, cuya única razón para seguir existiendo era servir como advertencia y ejemplo negativo a los cristianos, ilustrando el condenado destino que espera a aquellos que rechazan al verdadero Mesías. Pero los judíos de Miguel Ángel pueden ser cualquier cosa, excepto caricaturas de un pueblo condenado.

Los historiadores están prácticamente seguros de que Buonarroti pasó mucho tiempo en las zonas judías de Roma y que utilizó las facciones de judíos reales para representar sus imágenes. Y vemos la prueba de ello. Exceptuando las facciones exageradas de la figura beligerante de Salomón-Booz-Obed, que lucha contra su propia imagen esculpida en la cabeza de su bastón para caminar, las caras de los antepasados judíos revelan gran inteligencia e incluso una especie de nobleza espiritual. (Resulta interesante destacar que este único retrato negativo, con barba y polémico se encuentra en la pared situada justo encima de la plataforma del trono del barbudo y polémico papa Julio). El retrato de Asa posee rasgos claramente semitas, el estereotipo que más satisfecho habría dejado a un Goebbels; sin embargo, Miguel Ángel lo muestra como una persona de verdad y le infunde una sensación de elegancia y cultura que eleva al hombre, en lugar de envilecerlo.

El perfil de Aquim es innegablemente judío, pero posee una majestuosidad comparable con los retratos que Miguel Ángel hace de Moisés, e incluso del mismo Dios. Zorobabel, el rey judío que fue cegado por el conquistador Nabucodonosor, aparece como un hombre atractivo y vital, pero con los ojos tapados. También las mujeres exhiben un elevado nivel de elegancia, inteligencia, fortaleza y belleza. Meshullemet, la madre de Amon, aparece representada como una mujer joven y bella, que feliz y cariñosamente canta una canción de cuna a sus hijos para que se duerman.



Arriba: Asa (antes de la restauración).

Abajo: Aquim, luneto entero (antes de la restauración). Ilustraciones de Scala, obtenidas a través de Art Resource of New York.

Se observa también una amplia diversidad de características faciales judías. Los horrores de la Inquisición habían obligado a una cantidad incalculable de judíos a buscar refugio en Roma y gracias a ello Miguel Ángel conoció a exiliados de distintos orígenes y culturas. Algunos de los judíos representados son evidentemente asquenazíes, de las tierras del Este de Europa. Otros son sefardíes, de Francia, Grecia y la Península ibérica. Y otros son de Oriente Medio, además de un puñado de judíos nacidos en Roma.



Meshullemet con su hijo (antes de la restauración). Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Miguel Ángel sintió compasión artística y simpatía hacia todos ellos. Representar judíos a principios del siglo XVI con tanta autenticidad y comprensión exigía tener tanto una mentalidad como un corazón abiertos de verdad. Para apreciar la enorme importancia de este hecho, basta con considerar cómo aparecían representados los judíos en Europa durante la década de 1940 y como siguen siendo representados hoy en día en muchos países árabes musulmanes.

Otra muestra tanto de la familiaridad de Miguel Ángel con los judíos, como de la amistad que mantenía con ellos es la gran variedad de estilos de vestimenta con que los representa, un reflejo de los distintos lugares de origen de los judíos que habían encontrado refugio en Roma. En Florencia la familia de Miguel Ángel se dedicaba al comercio textil. Miguel Ángel conocía muy bien los distintos materiales y estilos que utilizaban los judíos de todo el mundo. Los expertos en arte han escrito largo y tendido sobre su juego imaginativo y colorista en las prendas de los antepasados, argumentando a menudo que Miguel Ángel había utilizado franjas de color para dar forma al cuerpo que había debajo de las telas. Pero esto es verdad sólo en parte. Edward Maeder, conservador de vestidos y tejidos del museo de arte Los Angeles County, descubrió un nuevo secreto después de que el fresco fuera limpiado y restaurado. Los judíos de Miguel Ángel visten un tipo de tejido especial llamado *cangiante* (seda tornasolada) y *sarscenet* (seda suave que suele usarse como forro, que los Cruzados trajeron a Europa de las tierras sarracenas). Es lo que hoy

llamaríamos prendas «iridiscentes», realizadas con tejidos que cambian de color y tonalidad con los movimientos y en los distintos pliegues.

En el revolucionario ensayo de Maeder^[19], el autor demuestra sin dejar lugar a dudas que Buonarroti no sólo representó a los antepasados judíos con una variedad enorme de atuendos, sino que además los vistió con telas de gran prestigio, utilizadas normalmente en bodas, peticiones de mano y ocasiones especiales, y sobre todo por personas de sangre real. De forma evidente, los judíos de Miguel Ángel no son ni condenados ni sufrientes.

Pese a todos los sentimientos positivos de Miguel Ángel hacia los judíos, hay que destacar que en su época se quemaban por toda Europa el Talmud y otros textos sagrados judíos. Y aun cuando los judíos no habían sido obligados aún a vivir recluidos en guetos (el primer gueto fue el que se estableció en Venecia en 1515), eran como mucho ciudadanos de segunda clase y en la mayoría de países disfrutaban de escasos derechos civiles. Ya en 1215 el Cuarto Concilio de Letrán había decretado que los judíos lucieran una insignia especial de la vergüenza para diferenciarse de los buenos cristianos. Más aún, fuera cual fuera su país o su forma de vestir, la insignia tenía que ser amarilla.

Fue un decreto que tenía un precedente muy antiguo. En el siglo IX el gobernador musulmán de Sicilia fue el primero en obligar a los judíos a llevar círculos y chales amarillos en público. ¿Por qué el amarillo? Según la tradición musulmana, es el color de la orina y de las prostitutas. La Iglesia lo revivió en la Edad Media, y se produjo otra aparición en tiempos modernos, con los nazis y su Estrella de David amarilla impuesta a los judíos durante el Holocausto.

Teniendo todo esto en cuenta, podemos apreciar un detalle increíble que ha salido a la luz recientemente gracias a la limpieza realizada en la bóveda de la Sixtina. Hacia el final de sus tortuosos cuatro años y medio de duros trabajos en la bóveda de la capilla, Miguel Ángel pintó la zona que quedaba justo por encima de donde se situaba el trono dorado que utilizaba el Papa. Fue precisamente allí donde colocó el retrato de Aminadab, conocido en el Talmud como un padre piadoso de hijos admirables. El más conocido de sus hijos fue Naasón, un líder famoso por su demostración de fe. Cuando los hijos de Israel quedaron atrapados por el ejército del faraón en el Mar Rojo, no fue sólo la vara de Moisés la que separó las aguas. Según el midrash, Dios esperó hasta el instante en que Naasón, hijo de Aminadab, se arrojó al mar mientras exclamaba: «¿Quién es como tú, oh Dios?», y sólo en ese momento dividió el Todopoderoso las aguas. Naasón, con su salto de fe, en el sentido más literal, enseñó a la humanidad a confiar en que Dios cumpliría —y cumplirá— su promesa de liberación. Además de ser el primero en arrojarse sin miedo al Mar Rojo, Naasón fue también el primer príncipe tribal que ofreció sacrificios cuando se consagró el Altar Sagrado.

Los sabios del Talmud atribuyen la gran espiritualidad y el liderazgo de Naasón a la educación que recibió de su padre, Aminadab. Este aparece representado por Miguel Ángel como un joven vital vestido con atuendo oriental, con una indomable mata de cabello pelirrojo rizado. Muestra una expresión enfurecida y tiene los ojos oscurecidos de llorar. Es también una de las figuras más raras en toda la carrera del artista que aparece pintada mirando completamente hacia el frente, una señal indudable de Miguel Ángel a sus colegas pidiéndoles que «presten atención a ese detalle».

El gran poeta y comentarista de la Biblia, Ibn Ezra escribió que el exilio oscurecía los ojos a los judíos por la rabia y el pesar que les provocaba. Es exactamente lo que le sucede a Aminadab. Y lo que le sucedió también a Buonarroti. Su maratón pintando por encima de su cabeza, con la pintura y el polvo del yeso en los ojos, estaba causando estragos en su vista. De hecho, después de cuatro años y medio de trabajar penosamente en aquella bóveda, su vista nunca volvería a ser la misma. El artista debía sentirse furioso cuando pintó ese retrato, pues vemos, casi oculto entre las sombras, que el enfadado joven está haciendo con sutileza los «cuernos» con los dedos, señalando hacia abajo, en dirección al lugar donde debía estar el baldaquino ceremonial, cubriendo el trono papal de Julio.



Aminadab (antes de la restauración). La flecha indica el lugar en el manto donde se ve el círculo amarillo (hoy en día mucho más visible). Véase fotografía 8 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Sobre el brazo izquierdo de Aminadab (a la derecha del espectador), la limpieza ha revelado un círculo amarillo, un redondel de tela cosido a sus vestidos. Se trata exactamente de la insignia de la vergüenza que el Cuarto Concilio de Letrán y la Inquisición habían obligado a llevar a los judíos de toda Europa. El nombre hebreo de Aminadab significa «de mi pueblo, un príncipe», haciendo referencia a su hijo Naasón. Pero para la Iglesia un «príncipe de los judíos» sólo podía ser una persona: Jesucristo. Aquí, directamente sobre la cabeza del Papa, el vicario de Cristo, Miguel Ángel destaca cómo trataba la iglesia católica en su época a la familia de Cristo: con odio y persecución.

Imagínese un artista contratado para pintar los sagrados antepasados de Jesucristo en una catedral de la Alemania nazi que, en lugar de representar al habitual santo con aureola y facciones arias, representa a un judío guapo, fuerte, enfadado y en absoluto estereotipado luciendo una estrella amarilla, y lo coloca por encima de la cabeza de los principales dignatarios del Tercer Reich. Eso le dará una idea del atrevimiento de Miguel Ángel. Es como si con su imagen estuviera diciéndole a la corte papal del siglo XVI: «¿Es así cómo tratáis a la familia de vuestro Señor?».

Lo que protegió tanto al artista como a su secreto fue el hecho de que este diminuto círculo amarillo estaba prácticamente a veinte metros de altura del suelo, lo que lo hacía difícil de detectar incluso sin estar prestando atención al Papa, a su séquito, a la liturgia, a las multitudes congregadas en la capilla y al enorme amasijo de imágenes girando en torbellino por los muros y la bóveda. Desde el nivel del suelo era imposible que el Papa y los miembros de su corte pudieran verlo, pues tenían el dosel papal cubriéndoles la cabeza. Y debido al hollín acumulado por el humo de las velas y la suciedad, resultó realmente imposible que nadie pudiera verlo durante muchas generaciones, hasta que las recientes tareas de limpieza y restauración revelaron su presencia.

Pero a pesar de que este sutil mensaje pasó muchos siglos sin ser descubierto, la causa de Miguel Ángel no cayó en el olvido. En 1962 el papa Juan XXIII convocó el extraordinario Concilio Vaticano Segundo. Entre los muchos decretos históricos que salieron de esta decisiva convocatoria, estuvo el que ponía fin para siempre a las enseñanzas antijudías de la Iglesia. La misa dejaría de incluir plegarias pidiendo la conversión de los judíos condenados, la Iglesia dejaría de repetir la desde hacía tanto tiempo refutada acusación de que los judíos habían sido los asesinos de Cristo. A partir de aquel momento, la iglesia católica se referiría a los judíos como «nuestros hermanos y hermanas mayores», es decir, como *la familia* de Jesús, tal y como Miguel Ángel había dado a entender mediante sus imágenes ocultas cinco siglos atrás. Cuatro décadas después de su fallecimiento, el papa Juan XXIII experimentó un cambio de nombre. Ahora es oficialmente *San Juan XXIII*, aunque tiene además otro título no oficial que surge directamente de los corazones de la gente normal y

corriente. Los italianos lo llaman *Il Papa Buono*, el buen Papa.

Pero el pobre Miguel Ángel tuvo que vérselas con *Il Papa terribile*, Julio II, y con los censores papales. Tuvo que esconder sus sentimientos a favor de los judíos en todas las esquinas de los frescos de la Sixtina. Y eso es lo que vamos a explorar a continuación: algunas de las imágenes más incomprendidas de la Sixtina, las cuatro esquinas de la bóveda.

Las cuatro esquinas del universo

«... y llamarás tus muros “Salvación”».

ISAÍAS, 60, 18

Uno de los logros técnicos más asombrosos de Miguel Ángel en la bóveda de la capilla Sixtina es también una de sus declaraciones más profundas, y uno de los elementos más ignorados del fresco: las cuatro esquinas.

Las cuatro pechinas (*pennacchi*, en italiano) son los paneles curvos en forma de abanico que se encuentran en el lugar donde las paredes de la capilla se unen a la bóveda. En términos arquitectónicos, formarían parte de lo que se conoce como bóveda baída, y tienen el aspecto de triángulos colgantes. Eran las partes más difíciles de pintar debido tanto a su forma como a su localización, sin olvidar su superficie imperfecta y cóncava. Miguel Ángel carecía de experiencia en pintar al fresco formas de este tipo, pero su memoria fotográfica acudió en su ayuda. A los 13 años, siendo un aprendiz en Florencia, había ayudado durante un breve periodo a su maestro Ghirlandaio (por casualidad, uno de los artistas del siglo xv que pintó al fresco las paredes de la Sixtina) a pintar unos paneles que tenían una forma similar. Se trataba de los tímpanos, o paneles triangulares planos, de la capilla Tornabuoni de la iglesia de Santa María Novella. Para contrarrestar la forma irregular, Ghirlandaio había insertado en el centro efectos verticales de gran tamaño y había pintado imágenes más pequeñas a ambos lados.

Miguel Ángel, cuatro décadas después, y a pesar de carecer de experiencia previa en la composición de frescos —además del doble reto que suponía una forma triangular con una profunda *curvatura* interna—, recurrió con brillantez a la misma técnica en las cuatro esquinas de la Sixtina. Gracias al énfasis vertical sobre su centro, las pechinas parecen planas en lugar de mostrar la profunda sangría que en realidad poseen, otro de los trucos técnicos que el gran artista aplicó en la Sixtina. Pero no se trata meramente de una solución técnica, porque es aquí donde, estrato tras estrato, escondió sus verdaderos mensajes.

En el extremo de la capilla, allí donde iniciamos nuestra visita con la imagen de Zacarías, vemos al profeta flanqueado por las dos primeras pechinas. Estas dos pechinas tienen un diseño mucho más sencillo que el de las dos que pintará cuatro

años después, una muestra de que Miguel Ángel iba aprendiendo sobre la marcha. A la izquierda, vemos la historia de Judit, que decapitó al general enemigo Holofernes. A la derecha, vemos el momento del clímax en la lucha entre David y Goliat.

Los paneles tienen un importante tema en común. Ambos son ejemplos de un enemigo despiadado y supuestamente invencible de los judíos siendo decapitado por unos hebreos en apariencia débiles e indefensos. Hay que destacar que uno de los casos destaca el papel heroico de una mujer, Judit, mientras que el otro destaca el del joven pastor, David. Cuando era un aprendiz adolescente, Miguel Ángel había visto las esculturas de Judit y David en el patio del palacio de los Medici, aunque aquí en la Sixtina cambió por completo sus imágenes para poder esconder en ellas mensajes prohibidos.

En el lado oeste de la capilla, sobre la pared del altar mayor, las otras dos pechinas cuentan la historia de Ester y Amán, en la esquina izquierda, y de la serpiente de bronce de Moisés, en la esquina derecha. Nos encontramos una vez más ante un héroe y una heroína salvando de la desgracia al pueblo judío. Pero ¿por qué eligió Miguel Ángel estas cuatro historias y por qué las pintó precisamente en las pechinas?

Demos primero un rápido repaso a las historias.

El Libro de Judit forma parte de los Evangelios Apócrifos, la recopilación de historias religiosas canonizada por la Biblia católica pero no por la judía, aunque importante para ambas creencias. Los Apócrifos, por lo tanto, nos sirven como puente entre las dos religiones, algo que evidentemente debió de valorar sobremanera Miguel Ángel. El Libro de Judit está vinculado mediante la tradición judía al Libro de los Macabeos, que relata la guerra de liberación religiosa librada por Judas Macabeo contra los helenistas grecoasirios, una victoria conmemorada hoy en día como la historia de Jánuca (la Fiesta de las Luminarias). Judit es una bella viuda judía que vive indefensa en su ciudad, Betulia, Israel, cuando Holofernes se dispone a aniquilarla como primer paso hacia la destrucción de Jerusalén. La aterrorizada población se declara públicamente en ayuno y reza para que el Señor le otorgue la liberación. Judit trama una valiente estrategia; se embellece con sus mejores galas y sale de la ciudad acompañada sólo por su doncella de confianza y completamente desarmada.



Arriba: Pechina de Judit y Holofernes, esquina noreste de la capilla. Véase fotografía 9 en el cuadernillo de imágenes.

Abajo: Pechina de David y Goliat, esquina sudeste de la capilla. Véase fotografía 10 en el cuadernillo de imágenes. Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

Desarmada exceptuando, claro está, su fe, su belleza y su sabiduría. Las interceptan enseguida los soldados de Holofernes, que a buen seguro las habrían violado y asesinado de no ser por la oferta de Judit de someterse sexualmente a Holofernes, así como de proporcionarle información secreta que ayudará al ejército helenístico a tomar la ciudad sin perder ni un solo hombre. La oferta convence a los soldados, que conducen a las dos mujeres hasta la tienda de su líder. Holofernes queda seducido de inmediato por la gran belleza y encantos de Judit y da órdenes a sus hombres de celebrar por anticipado la victoria y de preparar un banquete erótico para dos en su tienda. Judit obliga a Holofernes y a sus guardaespaldas a brindar tantas veces por la destrucción de los judíos, que los hombres acaban ebrios. Judit reza entonces para tener fuerzas y con la espada de batalla del propio Holofernes, le corta la cabeza mientras yace inconsciente en su cama. Con la ayuda de su doncella, esconden la cabeza en una cesta y vuelven con ella a la ciudad. Judit muestra entonces la cabeza a su pueblo, que se alegra de la victoria y recupera la moral. A continuación, la cabeza es colgada en la muralla de la ciudad. Cuando las tropas

greco-asirias ven la cabeza empalada de su líder, pierden todo su valor y salen huyendo. Los judíos los persiguen y los derrotan de un modo tan aplastante que necesitan varios días para recoger los restos de la batalla del que en su día fue el todopoderoso ejército helenístico.



Arriba: Pechina de Ester y Amán, esquina sudoeste de la capilla.

Abajo: Pechina de Moisés y la plaga de las serpientes, esquina noroeste de la capilla.

Ilustraciones de Scala, obtenidas a través de Art Resource of New York.

La historia de David en el capítulo xvii del primer Libro de Samuel se inicia con los judíos siendo severamente derrotados en el campo de batalla por sus vecinos paganos, los filisteos. El arma más mortal de los filisteos es su guerrero gigante, Goliat, invencible en la batalla. El gigante se burla de los hebreos, que se encogen de miedo ante él, e incluso difama a su Dios. David, un joven pastor que se ha desplazado hasta allí para llevar comida a su padre y a sus hermanos mayores, que forman parte del ejército hebreo, no puede soportar oír a su enemigo blasfemando. Suplica permiso para enfrentarse en una lucha cuerpo a cuerpo con el terrible gigante. Se niega a ponerse armadura o a utilizar armas convencionales, y decide depender de su fe y su destreza. David es un pastor experimentado y se ha convertido en un

experto en el uso del tirachinas para proteger a su rebaño de los lobos. David se enfrenta a Goliat con la ayuda de esta única y frágil arma, cinco guijarros y su fe en un único Dios. Milagrosamente, derriba al gigante con un único golpe en la frente y luego decapita a Goliat con su propia espada. En la versión de Miguel Ángel, Goliat, en el último momento, mira con desesperación hacia los guerreros paganos suplicando que corran en su ayuda. Pero sus compañeros se han quedado paralizados y no se atreven a enfrentarse al solitario pastor. Los aterrorizados filisteos, igual que los soldados greco-asiáticos de la historia de Judit, se sienten indefensos sin su «cabeza» y son aniquilados por completo por el revitalizado ejército judío.

Sobre la pared del altar, vemos la pechina correspondiente a Ester y Amán. Se trata de una historia que se encuentra tanto en la Biblia hebrea como en la cristiana, en el Libro de Ester. Los judíos lo leen en su totalidad con motivo del *Purim*, el día en el que se celebra la salvación de los judíos en el antiguo Imperio persa, la comunidad judía más importante en la diáspora de aquella época. El emperador Asuero (que algunos historiadores piensan que podría ser Jerjes II) gobierna sobre un inmenso imperio desde su capital Shushan (Susa en el Irán moderno) pero no gestiona muy bien su vida personal. Celebra enormes y maratonianos banquetes y orgías con su decadente esposa pagana, Vashti. Según la versión talmúdica íntegra, la hace matar después de que se niegue a bailar desnuda ante sus invitados.



Detalle de la pechina de Judit y Holofernes. Véase fotografía 9 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

El visir, o mano derecha, del emperador persa, un hombre que prácticamente dirige el imperio en su nombre, es Amán, un hombre egocéntrico y sediento de poder que anhela ser tan poderoso como el emperador. Aconseja al viudo que celebre una especie de «concurso de belleza» para encontrar la mujer más deseable de Persia y convertirla en su nueva esposa. Ester, una bella y joven judía, gana el concurso y es coronada reina de Persia. Pero no le cuenta a nadie en palacio que es judía, ni siquiera al emperador ni a Amán. En un momento más avanzado de la historia, Amán decide masacrar a todos los judíos del imperio y embauca a Asuero para que emita un decreto. En el último momento, Ester encuentra la fe y la valentía suficientes para contarle al rey que es judía y que está condenada a morir debido a las maquinaciones del malvado Amán. El emperador hace colgar a Amán de lo alto del árbol donde él precisamente pretendía colgar a los líderes de los judíos. Con ironía, el malvado visir consigue satisfacer sus deseos y verse elevado por encima del pueblo llano.

En la Sixtina Amán aparece representado desprovisto de sus dorados ropajes y clavado en el árbol retorcido, en lugar de simplemente colgado de una soga. Un cuerpo colgado no habría permitido al artista ejercitar su talento y poder retratar una musculatura humana que pareciera esculpida sobre un fresco plano. Miguel Ángel, explorando la técnica del trampantojo, consigue que el brazo izquierdo del malvado visir parezca salir de la pintura y proyectarse en el interior de la estancia.

La explicación estándar del Vaticano de la representación de la muerte de Amán es la prefiguración de la Crucifixión de Cristo, cuyo sacrificio personal expiará indirectamente los pecados del mundo. Pero esto significaría que Miguel Ángel, un cristiano profundamente espiritual, habría seleccionado para simbolizar a Jesús nada menos que a un pagano, que además era uno de los peores maniacos genocidas de la Biblia. Y eso, por no decir otra cosa peor, es tremendamente dudoso. Además, el árbol del que está colgado Amán está muerto, sus ramas taladas, simbolizando con ello que su malvada familia y sus aspiraciones han tocado a su fin. Una imagen, por lo tanto, que no parece en absoluto apropiado para el Salvador en la que es la capilla más sagrada de todo el cristianismo.

La escena representada en la última pechina pertenece a los versículos 21, 4-10 del Cuarto Libro de la Biblia. La Biblia relata cómo el campamento de israelitas errantes es atacado por una plaga de serpientes venenosas que amenaza con exterminarlos antes de que puedan llegar a la Tierra Prometida. Moisés acaba de colgar en lo alto de un palo de madera la imagen de una serpiente de bronce. Los israelitas levantan la vista para ver la serpiente de bronce, elevando con ello sus pensamientos hacia la Divinidad, con lo que consiguen salvarse. Curiosamente, sin embargo, el héroe de la historia, Moisés, no aparece por ningún lado. ¿Por qué?

En la Hagada, la Pascua anual en la que se recuerda el Éxodo, el nombre de Moisés también está ausente. Dicen los antiguos sabios que es en reconocimiento a su

gran humildad, así como para subrayar que la redención humana se obtiene sólo a partir del Todopoderoso, no a partir de una persona, por carismática que pudiera ser. En la versión de Miguel Ángel, Moisés tampoco aparece. Nos vemos en el lugar de los israelitas, entre dos alternativas. Como Dios dice posteriormente en la Torá: «He puesto ante vosotros la vida y la muerte, una bendición y una maldición; escoge, pues, la vida». (Deuteronomio, 30, 19). A la izquierda, yendo hacia la luz, están los israelitas eligiendo la vida por levantar la vista hacia la Divinidad. A la derecha, yendo hacia la oscuridad, están los que morirán a merced de las serpientes.

¿Cuál es entonces el tema unificador de las cuatro pechinas, si es que existe, y que llevó a Miguel Ángel a realizar esta selección de escenas? La respuesta evidente es que las cuatro escenas representan cuatro importantes salvaciones del pueblo judío en momentos en que parecía estar condenado a la desaparición. ¿Es simple coincidencia, sin embargo, que cada conjunto de pechinas opuestas describa escenas que complementan el heroísmo de figuras masculinas y femeninas? Judit aparece flanqueada por David. Moisés está al lado de la historia de la valiente reina Ester.

En el pensamiento cabalístico se pone mucho énfasis en la dualidad de la identidad sexual de Dios. Sin hacer referencia a ninguna forma física, Dios es tanto varón como hembra. Los aspectos espirituales de los dos géneros expresan las características del Dios de la Justicia que es también el Dios de la Piedad. La fuerza masculina combinada con la compasión maternal compone el equilibrio perfecto sin el cual la regla divina no puede funcionar. Los místicos subrayan constantemente la necesidad de que exista un equilibrio perfecto entre estas dos fuerzas polares. Miguel Ángel nos describe la personificación humana de la armonía sexual divina, un equilibrio místico que, según la Cábala, es la clave para la perfección celestial.

La colocación de las historias está además muy bien planificada. En la pared oriental, en dirección a Tierra Santa, se encuentran las dos salvaciones que tienen lugar en Israel. En la pared occidental, alejada de Israel, están las dos historias que tienen lugar en Persia y en el campo, lejos de la Tierra Prometida.

Pero estos cuatro momentos de salvación divina comparten aun un vínculo más poderoso, una conexión conocida mucho antes de que Miguel Ángel los eligiera para su «papel protagonista» en las esquinas de la capilla Sixtina. Para los que conocen el midrash es seguramente algo más que pura casualidad que el artista y los rabinos de la Antigüedad vincularan precisamente estas historias. En el Deuteronomio, 26, 8, Moisés recuerda a los judíos que salieron de Egipto gracias a «una mano fuerte, un brazo extendido, con gran miedo, y con señales y milagros». La aparente redundancia de estas frases queda explicada por los comentaristas judíos de una forma notable: sólo la última de estas expresiones tiene que ver con un suceso del que los hijos de Israel ya han sido testigos. El resto se refiere proféticamente a momentos futuros. Tienen que comprenderse en conjunto como cuatro ejemplos definitivos de la

intervención divina. Precisamente por este motivo, los judíos recitan este versículo bíblico en el *Seder*, el banquete pascual que conmemora la liberación de Egipto, y beben cuatro copas de vino, una para cada uno de los momentos en los que Dios garantizó su salvación.

En las cuatro pechinas Miguel Ángel parece querer recordar los momentos de salvación aludidos en el mencionado versículo del Deuteronomio.

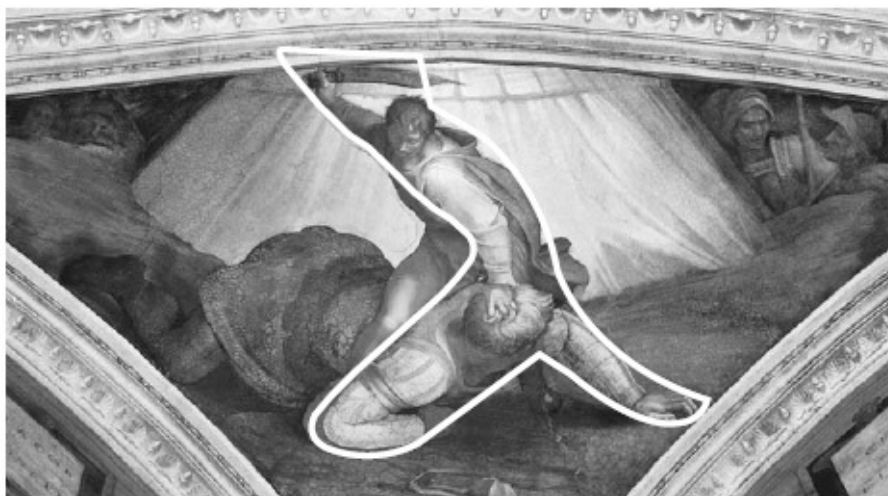
¿Qué significado tiene la promesa de redención en las palabras «con una mano fuerte»? El midrash destaca que en el Libro de Judit, la heroína reza con fervor «Concédeme, aun siendo sólo una viuda, *una mano fuerte* para cumplir con mi plan». (Judit, 9, 9). La expresión es un paralelismo exacto del versículo de la Torá. De hecho, fue la respuesta divina a su apasionada súplica, la mano fuerte, lo que permitió a Judith cortarle la cabeza a su enemigo, lo que permitió el milagro de la historia de Jánuca y la salvación judía de la aniquilación griega.

Los sabios relacionaban las siguientes palabras «un brazo extendido» con la espada de David. Aparece capturado en la imagen central de la pechina de David por medio del brazo extendido del chico sujetando la espada de Goliat. Aquí, Miguel Ángel se decanta por una forma tremendamente simbólica de subrayar la fuerza de la ayuda divina sobre el brazo del menudo pastor. En la Cábala, la fuerza es la esfera de Gevurah, simbolizada por la letra hebrea gimel: ג. Si se observa el perfil de la imagen vertical constituida por la espada, la figura de David, y la V invertida que forman la cabeza y los brazos de Goliat, veremos la forma de esta letra hebrea, que proporciona la fuerza al brazo extendido del chico.

El significado profundo de las siguientes palabras del versículo profético, «con gran miedo», prefiguran la historia de Ester. La conexión se basa en tres argumentos. En primer lugar, dice el Talmud que el *miedo* al plan genocida de Amán condujo a más judíos hacia el camino de la fe que todos los profetas juntos. Se trata de una variación talmúdica del viejo proverbio que afirma que «En la boca del lobo no hay ateos».^[20] En segundo lugar, según el texto bíblico, cuando Ester acaba revelando al rey persa que alguien pretende matarla a ella y a todo su pueblo, Asuero le pregunta: «¿Quién es él, y dónde está, quien pretende hacer eso?». Amán, el intrigante escalador social, se había incluso invitado a sentarse en la mesa del banquete real, y está en ese momento situado justo al lado del rey. El Talmud añade entonces la llegada de un ángel del Señor que guía la mano de Ester y le ayuda a señalar al malvado visir. Este es precisamente el momento que Miguel Ángel ilustró en la parte izquierda de la pechina. (El ángel, igual que Moisés en el panel de *La plaga de las serpientes*, no aparece por ningún lado). Las Escrituras dicen simplemente: «Entonces Amán tuvo *miedo* ante el rey y la reina». Finalmente, en los capítulos VII y IX, cuando el rey permite defenderse y combatir a los judíos, el Libro de Ester repite tres veces que los persas paganos tenían *miedo* de los judíos.

Y por último, los sabios explican que «con señales y milagros» hace referencia a la vara de Moisés, tal y como Dios le dijo a Moisés en Éxodo, 4, 17: «Y tomarás en tu mano esta vara, con la cual harás *señales*». En la pechina de *La plaga de las serpientes*, la imagen central es de hecho la vara en la que Moisés cuelga la *señal* redentora de la serpiente de bronce.

Sólo sabiendo cómo utilizó Miguel Ángel el Talmud y el midrash podremos comprender el de lo contrario inexplicable vínculo que une estas imágenes tan excepcionales. Las cuatro esquinas de la capilla más sagrada del cristianismo y las cuatro copas del *Seder* pascual han encontrado una voz común con la que proclamar el papel constante de Dios en los principales momentos de la historia.



Panel de *David*, con la letra hebrea gimel oculta formada por las figuras de David y Goliat. Véase fotografía 10 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Pero queda todavía un nivel final de significado. Las escenas de la esquina más próxima a la entrada papal representan dos amenazas existenciales, Holofernes y Goliat, cuyo destino común era ser decapitados. En el lado del altar, aparecen representados otros dos enemigos mortales, Amán y las serpientes, que al final resultan también derrotados. Estamos ante un nuevo y magnífico ejemplo de contrapunto. El mal puede ser destruido en cualquier dirección. Algunos se desmoralizarán. Otros se crecerán, pero su elevación será lo que les traerá su caída. En la base de todo, como piedra angular de la existencia humana, hay un mensaje universal de paz para todos los pueblos, de no abandonar nunca por muy negro que se ponga el futuro. De ahí que las cuatro esquinas de la fe sostengan la cubierta en su totalidad, otro mensaje clásico y subliminal de Miguel Ángel.

A medida que vamos adentrándonos en los frescos, Miguel Ángel va adentrándonos también en sus creencias personales: el humanismo, el neoplatonismo, el judaísmo, el Talmud y la Cábala. Teniendo siempre esto presente, pasemos a la siguiente capa, la que ha desafiado a los expertos en arte durante siglos: un

enigmático surtido de sibilas y profetas.

Una compañía de profetas

«*La sabiduría se ha construido su casa, ha labrado sus siete columnas*».

PROVERBIOS, 9, 1

Las gigantescas figuras del mundo antiguo se ciernen sobre nosotros, a veinte metros de altura. Pero no están mirándonos. Tienen algo mucho más importante en qué pensar: en el futuro. Forman un grupo curioso y variado: pitonisas paganas y profetas judíos. Son polos opuestos, en cierto sentido. Los imperios representados por las sibilas (Egipto, Babilonia, Persia, Grecia, Roma) trataron uno tras otro de acabar con los judíos y el judaísmo. Por otro lado, los siete profetas hebreos escogidos rezaron fervientemente para la erradicación de los cultos paganos dentro de las fronteras de la Tierra Santa de Israel para garantizar la continuidad del pueblo judío.

¿Qué podían tener en común? Combinar las imágenes de profetisas paganas y profetas hebreos, aunque no inaudito, no era una práctica común en el arte cristiano. No lo era, es decir, hasta Miguel Ángel. Aquí, en su trabajo en la bóveda de la Sixtina, nos muestra sus raíces neoplatónicas y talmúdicas creando un nuevo género de arte que es tanto inclusivo como multidimensional en su significado. Después de que él pintara la bóveda, esta combinación se convirtió en tendencia en la pintura renacentista y fue copiada por muchos artistas de la época, incluso por Rafael. Sin embargo, ninguno —incluyendo Tommaso dei Cavalieri, muy querido por Buonarroti, y su colaborador más próximo, Daniele da Volterra— decidió representar las cinco sibilas que encontramos en la bóveda de la capilla Sixtina. Evidentemente, la elección de Miguel Ángel escondía un motivo secreto. ¿Cuál?

La primera pista, que aparece en todos los retratos de sibilas y profetas de la Sixtina, excepto en uno, es un pergamino o un libro, símbolo de la alfabetización. Con los libros y los escritos, Miguel Ángel nos muestra que cree que estos videntes eran los intelectuales de sus respectivos tiempos y lugares. De hecho, la raíz latina de la palabra «alfabetización» es la misma que la de la palabra «intelecto»: *leggere*, «leer». El origen de la palabra «intelectual» nos ofrece también su verdadero significado: *inter-leggere*, «leer entre». Un intelectual se define por su habilidad para leer entre líneas, para analizar y pensar críticamente, para comprender simultáneamente los diversos niveles de las cosas. Esto es exactamente lo que

tenemos que hacer para apreciar con plenitud las obras de Miguel Ángel y de los demás artistas renacentistas.

Leamos pues entre líneas, pues seguramente existe otro motivo por el que Miguel Ángel depositó libros y pergaminos en las manos de estos videntes. Hacía escasos meses que había finalizado una odiosa tarea, el vaciado de la gran escultura de bronce de Julio II para la catedral de Bolonia, el sello simbólico del Papa Guerrero de su dominio sobre la ciudadanía rebelde. Buonarroti aborrecía todo lo que tenía que ver con aquella obra: trabajar el bronce, realizar un retrato banal, tener que soportar el clima lluvioso de Bolonia, e incluso el vino de la región, que no sentaba bien a su estómago florentino. El momento más bajo se produjo cuando tuvo que obtener la aprobación papal para iniciar el proyecto.

Cuando le mostró a Julio el modelo en barro de la escultura que tenía proyectada, Miguel Ángel le preguntó al Papa si le gustaría aparecer representado con un libro en la mano. «¿Qué? ¿Un *libro*?», se mofó *Il Papa terribile*. «Una *espada*. Yo no soy un erudito». Miguel Ángel, por una vez (al menos que nosotros sepamos), obedeció sumisamente. (Cuatro años después, justo cuando Buonarroti finalizaba los frescos de la bóveda, los boloñeses, siempre con su mentalidad independiente, se sublevaron contra el Papa y fundieron su retrato en bronce. Reutilizaron el metal para construir un gigantesco cañón que sería utilizado para su continua lucha por su libertad y al que bautizaron con el nombre de Julia).

El encargo que recibió Miguel Ángel después de la escultura de bronce fue el proyecto de la bóveda de la Sixtina. La actitud despreciativa del Papa respecto a la literatura y la erudición seguía aún fresca en la cabeza de Buonarroti cuando concibió lo que el historiador de arte, profesor Howard Hibbard, denomina sus «niveles de significado interpenetrantes». Para distinguir a los sabios videntes de antaño del Papa antiintelectual, el artista representó a todas las sibilas y profetas (exceptuando a Jonás) con libros y escritos, una sutil y poco escondida humillación que debió proporcionar a Miguel Ángel buenos ratos de satisfacción durante las largas horas que pasó trabajando en el techo.

Analizaremos ahora la elección de protagonistas de Miguel Ángel, y empezaremos por las cinco sibilas, por aquello de «las damas primero».

Hay quien dice que la palabra «sibila» viene de la antigua palabra griega *sibylla*, que significa «profetisa», pero es bastante más probable que derive de la palabra babilónica-araméa *sabbail*, más antigua, y que significa «antigua persona de Dios». Técnicamente, una sibila no es lo mismo que una profetisa. Una sibila, u oráculo, sólo respondía a la pregunta que se le formulaba, mientras que un profeta es un mensajero o portavoz celestial, que habla, bendice, maldice y predice el futuro sin que ningún hombre se lo pregunte.

En el mundo clásico había diez sibilas, a las que la tradición cristiana añadió

después dos más. Sus nombres y lugares de origen varían de país a país, y de escritor en escritor. Sin embargo, las más famosas, y las que probablemente mejor conocía Miguel Ángel, eran: la sibila de Libia, la sibila Pérsica, la sibila de Helesponto, la sibila Tiburtina, la sibila de Cumas, la sibila Délfica, la sibila de Eritrea, la sibila de Cimeria, la sibila Frigia, la sibila de Samos y la sibila de Marpeso. Las tres sibilas paganas que fueron comúnmente aceptadas como profetisas de la Iglesia fueron la Tiburtina, la del Helesponto y la de Samos, lo que las convirtió en las sibilas elegidas en las escasas ocasiones en que fueron representadas en el arte medieval. La sibila Tiburtina, del Tivoli, cerca de Roma, predijo a César Augusto la llegada de Jesucristo, además de revelar que el futuro emperador Constantino se convertiría al cristianismo y que el Anticristo sería un judío de la tribu de Dan (una leyenda explotada con frecuencia por los antisemitas de la época). La sibila de Helesponto predijo la Crucifixión y por esta razón aparece siempre representada con la cruz. La sibila de Samos ocupaba un especialmente importante lugar de honor por su concreta predicción de que Jesús nacería en un establo. Resulta revelador y notable que, a pesar del renombre de estas tres sibilas, *Miguel Ángel se negara a utilizar sus imágenes en la Sixtina.*

¿Y cuáles fueron las cinco sibilas que eligió Miguel Ángel para formar en conjunto en su bóveda? ¿Y cuál fue el motivo de su selección en lugar de las que parecían mucho más lógicas? Sigamos el orden en que las pintó, empezando a partir de la pared de entrada a la capilla. La secuencia que veremos es la sibila Délfica, la sibila de Eritrea, la sibila de Cumas, la sibila Pérsica y la sibila de Libia.

LA SIBILA DÉLFICA

La sibila Délfica posee una belleza y una ambigüedad sexual sobrecogedoras. Si no fuera por los convincentes pechos y por los escasos mechones de pelo que asoman por debajo de su velo, podría confundirse fácilmente con un joven adolescente. (De hecho, Miguel Ángel utilizó como modelos para las sibilas a jóvenes varones de constitución sólida). Cuando se contempla el fresco en directo, los ropajes, teñidos con caros tintes, tienen un brillo casi metálico, una gesta técnica asombrosa teniendo en cuenta que está realizada con yeso y pintura hace ya quinientos años.



***La sibila Délfica.* Véase fotografía 11 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.**

Se trata de una de las primeras sibilas, procedente de Delfos, en la antigua Grecia. No debe confundirse con Pitia, la sacerdotisa de Apolo, más conocida como el Oráculo de Delfos, un personaje destacado en numerosos relatos épicos y tragedias griegas. La sibila Délfica de Miguel Ángel, como las otras cuatro sibilas de la Sixtina, no tiene un nombre específico; su identidad queda restringida a su localización geográfica. Su sencilla vestimenta clásica griega subraya sus orígenes. Los mechones de cabello rubio muestran que es supuestamente hija del dios del sol, Apolo. En la literatura clásica, simbolizada por el pergamino que sujeta en la mano, aparece en *La Eneida*, el poema épico de Virgilio.

LA SIBILA DE ERITREA

La sibila de Eritrea (o según Miguel Ángel, Erythraea) es en realidad babilónica, pues nació en Caldea, el lugar de nacimiento de Abraham, el fundador del judaísmo. Hoy en día, esta zona forma parte de Irak. Al igual que la sibila Délfica, la sibila de Eritrea es muy masculina. Sus brazos serían la envidia de cualquier culturista. Su brazo derecho recuerda el David de Florencia. Parece como si Miguel Ángel echara de menos su querida vida de escultor mientras estaba pintando la bóveda y que siguiera soñando en sus obras favoritas realizadas en mármol.



La sibila de Eritrea. Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

Algunos historiadores atribuyen a la sibila de Eritrea la invención del acróstico, pues escribía sus profecías en hojas. Colocadas en el orden correcto, las primeras letras de las hojas deletrearían una palabra clave que serviría para comprender su predicción. En la versión de Miguel Ángel la hoja del libro que tiene ante ella empieza con una gran Q manuscrita.

LA SIBILA PÉRSICA

Poco se sabe de la sibila Pérsica excepto que supuestamente predijo las hazañas de Alejandro Magno. En la representación de Miguel Ángel aparece como una mujer anciana que tiene que acercarse el libro a los ojos para poder leerlo. Aun siendo mayor, posee un brazo increíblemente musculoso que parece pertenecer más a una escultura masculina que a la pintura de una anciana, un toque típicamente paradójico de Miguel Ángel.



La sibila Pérsica. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

LA SIBILA LIBIA

A pesar de su nombre, la sibila Libia era de Egipto, concretamente de un oasis situado en la zona conocida como Desierto Libio. Aparece en muchos relatos antiguos, y la versión que Miguel Ángel debía conocer era a buen seguro la de Plutarco. En ese relato, Alejandro Magno consulta con ella, y la sibila le predice que se convertirá en un gran conquistador y en el gobernador de Egipto.

En el panel el artista la representa cogiendo o dejando un libro, y el *putti* que tiene a su lado sujeta además un pergamino en su mano. La sibila Libia es especialmente famosa por sus palabras sobre la «llegada del día en el que todo lo oculto será revelado». Es muy posible que Miguel Ángel la pintara pensando en el día en que los mensajes ocultos de la Sixtina salieran finalmente a la luz.



Izquierda: *La sibila Libia*. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Derecha: *Boceto de La sibila Libia*. Ilustración de Metropolitan Museum of Art, obtenida a través de Art Resource of New York.

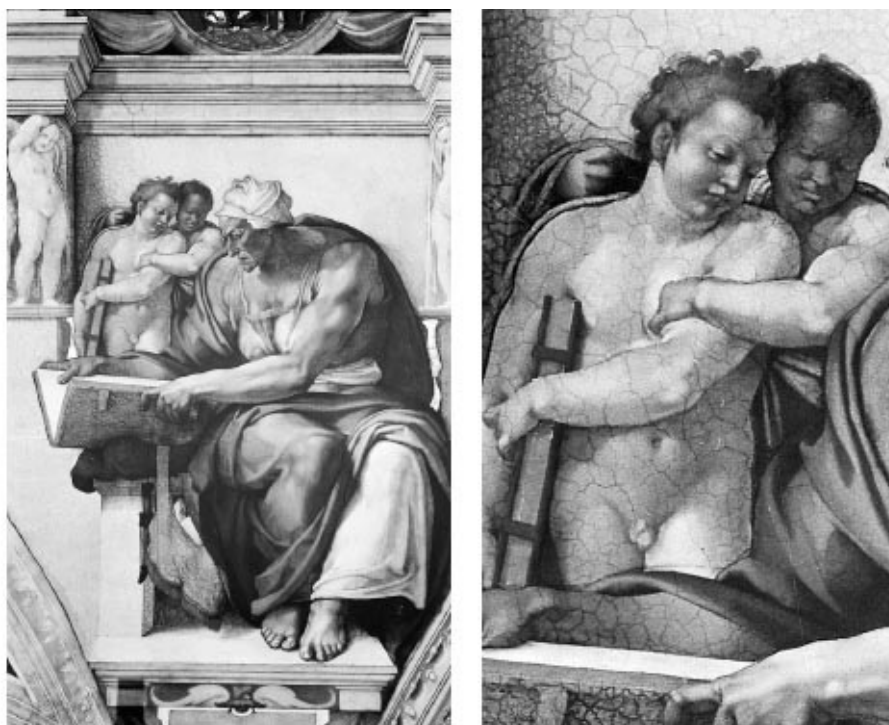
Miguel Ángel sentía una fuerte afinidad con Alejandro Magno en diversos sentidos. Alejandro, como Miguel Ángel, era amigo de los judíos y estaba fascinado por su religión y su cultura. Gracias a su pasión por aprender y por sus conquistas, Alejandro tendió un puente entre las culturas griega, egipcia y judía. Y a nivel personal, tanto el artista como el antiguo conquistador fueron amantes de hombres.

Como inciso interesante, hay que destacar la existencia de un excepcional boceto superviviente que realizó Miguel Ángel cuando preparaba el panel de la sibila Libia, que viene a demostrar que utilizó jóvenes como modelos para las sibilas.

LA SIBILA DE CUMAS

Hemos reservado la sibila de Cumas para el final por ser la última y la más famosa de las sibilas. Pese a que Cumas se encontraba cerca de la actual Nápoles, está considerada como la sibila de Roma. Fue la sibila de Cumas quien escribió los libros sibilinos y los vendió a Lucio Tarquino el Orgullosa, uno de los legendarios reyes de Roma. Según la historia, cada vez que le ofrecía en venta uno de sus libros con profecías sobre el futuro de Roma, él se quejaba de que el precio era demasiado elevado. Pero la sibila de Cumas era una negociadora aún más dura que el rey. Cada vez que él se negaba a comprar, ella quemaba uno de aquellos pergaminos insustituibles y subía a continuación su precio de venta. Cuando Tarquino el Orgullosa cedió, ella le vendió el tercio superviviente de los libros a cuatro veces el precio original.

Pero la sibila de Cumas recibió su merecido. El mitológico dios Apolo la deseaba por su belleza y su sabiduría. Ella le pidió primero un favor: cogiendo un puñado de arena, le dijo a Apolo que quería vivir tantos años como granos de arena tuviera en su mano. Él le concedió el deseo, pero luego ella lo rechazó. Apolo le respondió diciéndole: «Muy bien, pero olvidaste pedirme que te concediera la juventud junto con tu prolongada vida». A medida que fueron transcurriendo los siglos, la sibila de Cumas continuó con vida, pero cada vez más vieja, arrugándose con la edad hasta tal extremo que acabó cabiendo dentro de una tinaja de aceite. Miguel Ángel la representa, a pesar de su impresionante cuerpo musculoso, como una vieja fea, con la cabeza tan encogida que ya es mucho más pequeña que el cuerpo.



Izquierda: *La sibila de Cumas*. Véase fotografía 12 en el cuadernillo de imágenes.

Derecha: Detalle del gesto obsceno «angelical». Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

Los libros sibilinos, si es que existieron alguna vez, fueron destruidos por un incendio en el 83 a. C. Esto significa que los llamados libros sibilinos, mezclados con las antiguas enseñanzas éticas del *Pseudofocílides* que se estudiaban en tiempos de Miguel Ángel, eran invenciones medievales. Pero esto no impidió a la Iglesia extender la idea de que la sibila de Cumas había profetizado tanto la llegada de Jesús como la elección divina de Julio II como Papa. Por eso Buonarroti, deseoso de mantener tranquilo a *Il Papa terribile* durante aquel delicado proyecto, vistió a la sibila de Cumas con los colores azul real y dorado de la familia Della Rovere y la colocó justo en la zona central de la pared, delante de la zona donde se situaba el trono papal. La sibila de Cumas simboliza a Julio, al Vaticano y a Roma. Pero aun así, incapaz de reprimir sus verdaderos sentimientos hacia el Papa, Miguel Ángel

insertó un *putto* (el singular de *putti*) muy poco angelical haciéndole un gesto obsceno a la anciana dama, igual que había hecho en el panel de Zacarías sobre la puerta principal. Pero colocó este atrevido insulto personal de forma tan sutil que sólo ha podido ser descubierto recientemente, durante los trabajos de limpieza y restauración de la Sixtina. Ahora, cinco siglos después, vemos que la rabia del artista consiguió, sorprendentemente, hacer un gesto obsceno hacia el papa Julio II no sólo una vez, sino *dos veces*, en el proyecto de la bóveda encargado personalmente por él.

La localización de cada una de las sibilas tiene también su significado y ayuda a explicar su mensaje. Veamos dónde se encuentran las otras cuatro.

Como el lector recordará, los cuatro paneles en forma de abanico que ocupan las esquinas de la capilla representan los cuatro exilios que los judíos tendrán que soportar, según las predicciones del Libro de Daniel: Egipto, Babilonia, Persia y Grecia. Es por estos cuatro exilios y por la posterior redención que, según muchas interpretaciones, los judíos beben las cuatro copas ceremoniales de vino durante el *Seder* pascual. En la bóveda, Miguel Ángel yuxtapuso cada sibila cerca del exilio que representa. La sibila Délfica es el símbolo del dominio griego; está situada cerca de la esquina correspondiente a Judit y Holofernes, relacionada con la historia de la Jánuca del Libro de los Macabeos que relata la liberación del pueblo judío del dominio griego (helenístico). Libia, de quien Buonarroti, gracias a sus estudios de Plutarco, sabía era originaria de Egipto, aparece situada cerca del panel de esquina donde se representa la escena de la serpiente de bronce de Moisés salvando a los judíos que acaban de ser redimidos de Egipto.

Persia, naturalmente, se sitúa cerca de la esquina ocupada por la historia de Ester, que salva a los judíos de Persia del genocida Amán. Eritrea, que en realidad era de Babilonia, supuso un problema para el plan de Miguel Ángel. El exilio babilónico acabó con la conquista militar persa, no con un héroe o heroína judío. Esto habría creado una escena confusa y de escasa inspiración religiosa y habría alterado el tema de la redención judía por medio de un héroe o heroína judía situado en cada una de las cuatro esquinas. Por lo tanto, el mejor símbolo espiritual que el artista pudo elegir fue la liberación de la otra nación pagana del Oriente Medio fronteriza con la antigua Israel: los filisteos. Así pues, cerca de Eritrea, la sibila del Oriente Medio, representa al héroe judío David derrotando a Goliat, el gigante filisteo.

Y esto nos deja con la sibila de Cumas, el símbolo de Roma. En vida de Miguel Ángel, se seguía considerando que los judíos orientales estaban en el exilio romano, pues vivían bajo la dominación de la Iglesia. Esta es la razón por la cual coloca al *putto* realizando un gesto obsceno en dirección a la sibila de Cumas. Ella es el símbolo de todo lo que Miguel Ángel detestaba sobre los abusos de poder, la intolerancia y la hipocresía del Vaticano. Según describía en su poema, el Vaticano de sus tiempos había distorsionado y traicionado tanto a Jesucristo como al cristianismo.

Por eso tenía que ser tan astuto y cuidadoso escondiendo sus mensajes en la Sixtina. Miguel Ángel había prometido al Papa y a sus consejeros que el tema de la bóveda sería la redención del mundo a través de la Iglesia. Pero, en cambio, insertó magistralmente su anhelo personal por la futura redención del mundo del dominio del corrupto liderazgo de la Iglesia de su época.

LOS PROFETAS HEBREOS

Ahora estudiemos con detalle los siete profetas hebreos. El primer punto a tener en cuenta es por qué Miguel Ángel eligió este número. Por ahora sabemos que deben existir muchas razones simbólicas sobre el porqué de este número, pues estamos ante una obra de arte concebida para expresar en secreto una manera de ver el universo con múltiples estratos, tal y como se alude en el Talmud y la Cábala. Lo que nos viene a la cabeza de inmediato, naturalmente, son los siete días de la Creación. Según la Cábala, no sólo el universo material, sino también la Realidad se creó en esos siete días. Sería normal que Miguel Ángel quisiese subrayar este hecho en el diseño de su bóveda, que esperaba creara una nueva realidad de espíritu universal. Y los siete profetas judíos elegidos encajaban a la perfección en este mensaje, pues todos ellos predijeron una futura redención espiritual, no sólo para los judíos, sino para toda la humanidad.

Otro significado clave del número siete es su conexión con las siete «luces» de la Sagrada *Menorah*, el candelabro de siete brazos que se hallaba en el interior del templo de Jerusalén. Aunque en la rejilla de partición del siglo xv ya había representadas siete llamas de mármol, Miguel Ángel quiso añadir su propia versión de la *Menorah* a la copia a tamaño natural del Templo Sagrado. Y es bueno que lo hiciera, teniendo en cuenta que una generación después de que Miguel Ángel finalizara la bóveda, otro Papa añadiría una octava llama de mármol a la partición, destrozando expresamente con ello su correspondencia con la *Menorah*. El profeta Zacarías visualizó las siete luces de las llamas de la *Menorah* como los «ojos de Dios» mirando en todas direcciones. Y este es seguramente el motivo por el que Buonarroti repartió sus siete profetas por la bóveda, mirando en todas direcciones, para ser testigos a los ojos de Dios de lo que sucede en la Sixtina y en el mundo en general. De un modo similar, los profetas recuerdan también el midrash, que identifica siete nubes de gloria que protegieron a los hijos de Israel mientras vagaban por el mundo. La Cábala explica que estamos amenazados por siete partes: este, oeste, norte y sur, arriba y abajo, y finalmente por nuestro propio yo interior.

Y una explicación más es la de que los profetas representan las siete *Middot*, las siete características de las siete *sefirot*, o esferas (en singular, *sefirah*) inferiores, del Árbol de la Vida cabalístico. Estas siete *Middot*, en orden ascendiente hacia la Unidad Divina, son:

1. *Malchut*: «imperio, reino». Se trata del mundo material y del deseo de comodidades y éxitos materiales.

2. *Yesod*: «base». El principio o la base del deseo del alma de hacer alguna cosa más allá del mundo material. Es la base de la espiritualidad y la religión, y el vínculo esencial entre el cielo y la tierra.

3. *Hod*: «gloria, esplendor». La habilidad de conservar la fe ante la adversidad, la tristeza y la derrota. Está *sefirah* es la perseverancia, la capacidad de aceptar la voluntad divina y de mantener la palabra dada a Dios, pase lo que pase.

4. *Netzach*: «victoria, eternidad». Es el otro lado de la perseverancia, luchar continuamente por el éxito, sea material (a través de medios éticos, por supuesto) o espiritual. Es la habilidad, tal y como lo expresaron los líderes espirituales afroamericanos en su lucha por los derechos civiles durante la década de 1960, de «mantener la mirada fija en el premio».

5. *Tiferet*: «belleza». Es la *sefirah* central de las siete *Middot* y del Árbol de la Vida. Representa el equilibrio, la unificación y armonía de polos aparentemente opuestos.

6. *Gevurah*: «fuerza, poder». Se sitúa en el mismo lado del Árbol de la Vida que *Hod*. Es el lado de la fuerza masculina del Árbol. Esta *sefirah* recibe también el nombre de *Din*, o Juicio, pues la fuerza de *Gevurah* viene de establecer parámetros y romper límites. La gente espiritual extrae energía de *Gevurah* y *Din* cuando opina y establece limitaciones basadas en la fe, como la limitación entre el bien y el mal, entre lo puro y lo impuro, y entre lo sagrado y lo profano.

7. *Chessed*: «piedad, compasión, bondad». Se sitúa en el mismo lado del árbol que *Netzach*, el lado femenino y cariñoso del árbol. *Chessed*, aun en apariencia más pasiva y flexible que *Gevurah*, es en realidad más fuerte, pues la piedad y la compasión pueden acabar superando el poder pasando por encima de sus rígidos límites.

¿Cómo se relacionan los siete profetas de la bóveda de la Sixtina con las siete *Middot*? Las siete *Middot* están consideradas también como siete «pasos» espirituales que nos acercan a Dios. Si avanzamos en la bóveda de este a oeste, tenemos:

1. Zacarías, cuyo nombre significa «Dios ha recordado». Su mensaje subraya todos los imperios del mundo material que intentaron exterminar la fe judía. En cada caso, Dios recordó y redimió al pueblo judío, tal y como se representa en los cuatro frescos de las pechinas. Así pues, Zacarías representa el atributo de *Malchut*.



Izquierda: Joel.

Derecha: Isaías. Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

2. Joel: «Dios es Dios». Su nombre nos indica vincular todo lo existente en el mundo material con el mundo espiritual, para recordar que detrás de todo lo que percibimos con nuestros cinco sentidos, siempre está Dios. Joel es *Yesod*, el vínculo con nuestro sentido de la espiritualidad.

3. Isaías: «Dios es mi salvación». Fue él quien alertó de las horribles derrotas y sufrimientos que los judíos tendrían que soportar, pero también les animó a mantener la fe. En este panel, Miguel Ángel pintó dos *putti* con mirada ansiosa, uno de los cuales señala hacia atrás en dirección a Jerusalén y su templo, destruidos. Isaías parece estar escuchando sus tristes noticias, pero no cierra el libro del todo, sino que conserva el punto donde estaba leyendo, pensando en un futuro en que volverá a abrirlo. Ocupa el lugar de *Hod*.

4. Ezequiel: «Dios es mi fuerza». Aparece después de que lo hayan interrumpido cuando estaba leyendo su pergamino, con un *putto* asustado a su izquierda (el lado negativo), y parece estar pidiendo consejo al ángel que está a su derecha. Este ángel levanta tranquilamente su brazo derecho, el del poder, y casualmente mostrando un estupendo y fuerte bíceps izquierdo, mientras que con la mano derecha señala hacia arriba, en dirección al origen de su fuerza vencedora: el Todopoderoso. Ezequiel explicó a los sufrientes judíos que al final acabarían recuperando Jerusalén y construirían allí el Tercer Templo Sagrado. Representa la perseverancia para mantenerse en el camino hasta alcanzar la victoria final y, por lo tanto, ocupa el lugar de *Netzach*.



Izquierda: Ezequiel.

Derecha: Daniel. Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

5. Daniel: «Dios ha juzgado». Daniel fue uno de los más bellos e inteligentes jóvenes secuestrado por Nabucodonosor cuando este conquistó el antiguo Israel y llevó a la nación hacia el exilio babilónico. Tal y como queda descrito en Daniel, 5, 1-28, en el transcurso de un orgiástico banquete celebrado en el palacio del rey, los paganos utilizaron los recipientes sagrados robados del Templo de Salomón como platos para la comida. Dios escribió en la pared, por encima de sus cabezas: *Mene Mene Tekel Ufarsin*. Daniel, el único capaz de interpretar estas palabras, informó al tirano Nabucodonosor de que Babilonia había sido pesada en la balanza celestial y había resultado deficiente. Poco después, el malvado régimen fue derrocado y el pueblo judío regresó a su Tierra Santa. Daniel, como símbolo importante de la redención futura tanto de los judíos como de los cristianos, resulta adecuado para ocupar el puesto central de *Tiferet*.

6. Jeremías: «Dios me ha exaltado» o «He exaltado a Dios». Fue el orador más duro de todos los profetas y castigó severamente la corrupción tanto del sacerdocio como de los líderes de las naciones. Incluso hoy en día, reciben el nombre de «jeremiadas» aquellos discursos que fustigan con dureza el orden establecido. Tal y como Jeremías avisó, Dios se exaltó mediante el juicio estricto y el potente castigo de Israel, cuando Babilonia destruyó Jerusalén, incendió el Templo Sagrado y se llevó a la población al exilio. Ocupa naturalmente el lugar de *Gevurah/Din*.

7. Jonás: «Dios responderá». Su nombre tiene connotaciones de piedad, el atributo de *Chessed*. Jonás recibe la amedrentadora orden de predicar el arrepentimiento en la gigantesca y corrupta ciudad pagana de Nínive. Se queda asombrado al ver que sus habitantes le prestan atención de inmediato y Dios muestra

su compasión divina hacia ellos. Las últimas palabras de su Libro son de Dios, explicándole a Jonás por qué era tan vital tener compasión de esa gran ciudad, independientemente de que sus habitantes fueran gentiles o judíos.

Jeremías y Jonás tienen muchos más niveles de significado. Miguel Ángel los pintó hacia el final de sus arduos trabajos en la bóveda y por ello los llenó de tantos mensajes. Es por esto que volveremos a ellos al final de nuestra visita privada.

Lo que no podemos pasar por alto es que igual que Miguel Ángel omitió las sibilas «cristianizadas» habitualmente utilizadas por la Iglesia como precursoras de Cristo, también dejó de lado algunos de los profetas hebreos cuya elección habría sido más evidente. Ciertamente es que la Iglesia interpretaba a algunos de los profetas como principales portavoces de la validez de Jesucristo como Mesías; sin embargo, de haber sido esta la intención del artista en sus frescos, sin duda alguna habría elegido a Miqueas, Ezra, Oseas, Amos o Malaquías —todos ellos citados con frecuencia por la Iglesia— en lugar de elecciones comparativamente más irrelevantes, como Jeremías y Joel.

Miguel Ángel tenía que estar perfectamente al corriente de la tendencia del Vaticano hacia querer reinterpretar las imágenes. Había visto esculturas paganas ligeramente alteradas y rebautizadas con nombres de santos católicos. (De hecho, incluso un siglo después de Buonarroti, el artista barroco Bernini ordenó que se hiciese exactamente esto con docenas de esculturas antiguas para llenar con ellas las filas de los ciento cuarenta santos que se alinean sobre la bella columnata que rodea la plaza de San Pedro en el Vaticano). Así pues, para asegurarse de que en una fecha futura la Iglesia no intentara cambiar la identidad de sus sibilas paganas y sus profetas judíos, Miguel Ángel *encabezó* con mucha sutileza cada una de las imágenes con su correspondiente nombre. Y es una suerte que lo hiciese, pues es a través de sus verdaderos nombres e identidades que sus mensajes ocultos han podido llegar hasta nuestros días.

El astuto artista quería asegurarse de que su mensaje cabalístico fuera redescubierto y creído, de modo que dejó una última pista para los más escépticos. Una vez conocidas las siete *Middot* y su significado, el lector podrá captar otra pista muy reveladora que aparece en un panel analizado con anterioridad. Recuerde que en el panel de *David* había una letra hebrea escondida, la «gimel», formada mediante el perfil de los cuerpos de David y Goliat. Gimel significa *Gevurah*, el lado fuerte y masculino del Árbol de la Vida, siempre a la izquierda del árbol. Si volvemos a observar el panel de la otra pechina, la de *Judit y Holofernes*, veremos con claridad que los cuerpos de Judit y su doncella, unidos por sus brazos y la cesta donde transportan la cabeza del general enemigo, forman el distinguible perfil de otra letra hebrea. Se trata de la «chet», que tiene este aspecto: ח.



Panel de *Judit y Holofernes* en el que se ve la letra hebrea «chet» formada por los cuerpos de las dos, unidos por sus brazos y la cesta. Véase fotografía 9 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Cabe destacar que Buonarroti tuvo mucho cuidado y oscureció la parte posterior del borde de la falda de la criada, como cortándolo, clarificando con ello la forma de la letra chet. ¿Por qué quería que apareciese esta letra en la pechina de *Judit*? Chet es la letra que simboliza *Chessed*, el lado cariñoso y femenino del Árbol de la Vida. Siempre es el lado derecho del árbol.

Si nos situamos en el extremo de la capilla Sixtina por donde entraba el público en tiempos de Miguel Ángel, en el portal papal, el *David* con la letra gimel queda situado a la izquierda, como *Gevurah*. La derecha, correspondiente a *Chessed*, está ocupada por el panel de *Judit*, con la letra chet. Los que comparten la familiaridad de Miguel Ángel con las letras hebreas y los conceptos cabalísticos no tendrán ninguna dificultad en percibir que el artista recurrió a las enseñanzas judías que había aprendido de sus tutores privados en el palacio de los Medici y las incorporó con brillantez en el corazón de la capilla más sagrada del cristianismo.

No es casualidad que estos mensajes estuvieran situados en lo alto de la bóveda. De hecho, Miguel Ángel concibió su proyecto a varios niveles para que cuanto más nos alejáramos del suelo y más ocultos pudieran estar de la visión ordinaria, más frecuentes y más atrevidos fueran los mensajes velados que encontraríamos. De hecho, en la parte más alta de la bóveda —la franja central que recorre la capilla Sixtina en toda su longitud— se reservó lo mejor para el final...

El camino intermedio

«La belleza que aquí ve la gente de percepción recuerda más que nada la Fuente celestial de la que todos venimos».

MIGUEL ÁNGEL

Hemos llegado por fin al núcleo de la pintura: la franja central. Se trata sin duda de la parte más famosa de los frescos, la sección que tiene más gente en su ojo mental cuando piensa en la bóveda de la capilla Sixtina. En el encargo original que Miguel Ángel recibió del Papa y sus asesores, se suponía que tenía que limitarse a pintar la imitación de un dibujo geométrico descubierto en las bóvedas de los restos de muchos palacios romanos paganos. La práctica normal de cualquier artista habría sido «coronar» la parte central de la bóveda con símbolos de la soberanía del Papa — las llaves cruzadas y la triple tiara— junto con su blasón familiar y tal vez también una inscripción con su nombre. El blasón con el roble de la familia Della Rovere aparece en la decoración original de la capilla, realizada por ordenes del tío de Julio, el papa Sixto IV. Y no sólo hay un blasón de gran tamaño y tridimensional emplazado directamente sobre la entrada papal, sino centenares de ellos insertados en el «tejido» de los cortinajes pintados con la técnica del trampantojo en las paredes inferiores. Era la norma aceptada para casi todos los techos papales desde hacía muchos siglos, no sólo en el palacio apostólico, sino también en el castillo de Sant'Ángelo (el más famoso de los diversos castillos papales) y en otros palacios, villas e iglesias de toda Italia.



Frescos del panel central del techo de la capilla Sixtina. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Pero Miguel Ángel no era ni un imitador ni un adulator. Este tipo de proyecto —siguiendo un estereotipo banal— era algo que, por la propia naturaleza de su carácter, nunca podría llevar a cabo. Si tenía que esclavizarse dedicando varios años de su vida a un proyecto, aun siendo un proyecto de pintura que no deseaba, su orgullo nunca le permitiría realizar una obra mediocre sino que tenía que ser un proyecto tan extraordinario que sólo él pudiera concebir y desarrollar. Esta es la razón por la cual

prefería trabajar solo siempre que era posible, pues siempre se presionaba para superar cualquier límite previamente establecido, aun quedando ello más allá de sus posibilidades. Y así fue lo que sucedió también con los frescos de la Sixtina: aunque desde un buen principio la idea de una bóveda pintada le resultaba desagradable, no podía hacer otra cosa que dar lo mejor de sí mismo. En lugar de limitarse a un conjunto de formas y dibujos bonitos y a la reverencia estereotipada al poder de su patrón, decidió llenar la parte central de la bóveda con lo que él, como artista, consideraba el mensaje central de la relación de Dios con la humanidad. Era la primera vez (y la única en todos los tiempos) que un pintor vetaba el concepto establecido por un Papa para una obra de arte en el Vaticano.

Como hemos indicado, Miguel Ángel pintó los siete profetas hebreos en correspondencia con las siete *Middot*, la parte inferior del Árbol de la Vida cabalístico. Equilibran el templo de la Sixtina entre la columna de *Gevurah* (fuerza y justicia), en el lado izquierdo, y la columna de *Chessed* (piedad y cariño), en el lado derecho. ¿Y qué hay de la columna intermedia, el tronco central del árbol? Se trata, según nos informa el profesor Gershom Scholem en su obra clásica *La Cábala y su simbolismo*, del Camino Intermedio, el camino del *tzaddikim*, el verdaderamente correcto y sagrado.^[21] Estas pocas almas son tan piadosas y puras que no necesitan todas las luchas y altibajos de la vida que un buscador normal y corriente debe soportar a lo largo de su camino espiritual. Es lo que se conoce también como el camino iluminado, por ser una «vía directa» y rápida hacia la iluminación. ¿Qué eligió Miguel Ángel para ilustrar el camino más seguro y directo hacia Dios? ¿Cuál es, según él, el verdadero centro de poder del mundo? Este centro era, para Miguel Ángel, la Torá, conocida también como el Pentateuco o los Cinco Libros de Moisés. La Torá, compuesta por los cinco libros del Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio, es el núcleo tanto de la Biblia judía como de la versión de la Iglesia de las Escrituras hebreas que se conoce como Antiguo Testamento.^[22] Resulta interesante destacar que los cinco libros se desglosan en segmentos de lectura siguiendo *dos* sistemas distintos. El que conoce la mayoría de la gente, y está aceptado y es utilizado por todo el mundo cuando se cita y se hace referencia a la Torá (como en el presente libro), es una disposición por capítulos y versículos. Esto ha dado lugar a la expresión «citaron capítulo y versículo» para describir la utilización de un lenguaje preciso o inequívoco. Se trata del sistema que desarrolló el clero católico hace muchos siglos. El otro método de segmentación de la Torá es la división judía en *parashas*, las porciones que se leen semanalmente cada sabbat en las sinagogas de todo el mundo para realizar el estudio completo de la Torá una vez al año. Este sistema tiene más de dos mil años de Antigüedad y fue canonizado por los sabios del Talmud. Hoy en día, sólo los judíos conocen las *parashas* de la Torá, igual que debía suceder en la Italia católica de hace quinientos años. Sin embargo, esto es

exactamente lo que Miguel Ángel decidió pintar en el camino intermedio de la bóveda: las dos primeras partes, o *parashas*, de la Torá judía, conocidas como *Bereshit* («en el principio») y *Noaj* («Noé»).

El plan de Buonarroti resulta aún más deslumbrante cuando nos damos cuenta de que tuvo que ejecutarlo todo *hacia atrás*, empezando por la pared oriental de la capilla y avanzando con lentitud, centímetro a centímetro, hacia la pared del altar, llegando al inicio de la narración de la Torá sólo después de cuatro años de trabajo agotador y soporífero. Lo que malinterpretan la mayoría de las explicaciones «oficiales» de la franja de la Torá es por qué la finalizó con el panel de *La embriaguez de Noé*. Las guías turísticas del Vaticano dicen que no es sólo para mostrar la tendencia de la humanidad hacia el pecado, sino también como presagio de su futura redención a través de Cristo. Sin embargo, parece una elección muy extraña para finalizar con la narrativa central, una elección tanto decepcionante como deprimente. Teniendo en cuenta lo inspiradores que resultan los demás paneles, da la sensación de que no tiene mucho sentido. Pero estas explicaciones ignoran un factor muy simple. El proyecto de la bóveda se realizó en *dos* fases. En la primera fase, es evidente que Miguel Ángel tenía pensado realizar los paneles de la Torá como *trípticos*, es decir, como un panel dividido en tres partes que explicara cada una de las historias de la franja central. Hoy en día es posible observar que la historia de la *Creación* anterior a la humanidad tiene tres paneles, lo mismo sucede con la historia de *Adán y Eva*, y con los últimos tres de *Noé*. En un tríptico clásico, la parte del clímax ocupa siempre el panel central de mayor tamaño, y las partes «secundarias» de la historia aparecen en los dos paneles laterales más pequeños. Una rápida ojeada al fresco de la pechina de *Ester* nos dará una idea de cómo funcionaba: el clímax se produce con la ejecución de Amán y se sitúa en la sección central, mientras que los hechos que llevan a él —la acusación de Ester y el recuerdo del rey de la ayuda de Mordecai— flanquean a lado y lado el cadáver de Amán. Miguel Ángel empezó trabajando siguiendo el estilo del tríptico con la escena de *Noé*: el clímax de su historia es el *Diluvio*, que ocupa el panel intermedio de mayor tamaño. Está flanqueado a ambos lados (abajo y arriba) por dos sucesos menos conocidos acontecidos después del Diluvio: la construcción del primer altar de la historia para dar gracias por haber sobrevivido al Diluvio y la invención de los viñedos por parte de Noé y su posterior embriaguez.

Gracias a sus cartas y a los relatos de sus contemporáneos, sabemos que Miguel Ángel se tropezó con muchos problemas mientras realizaba los paneles de *Noé*. Debíó trabajar en ellos en verano, cuando en Roma, y sobre todo en las zonas cercanas al río Tíber (como es el caso del Vaticano), el clima puede ser húmedo en extremo y bochornoso. Sus primeros frescos de *Noé* tuvieron que ser acuchillados por completo y despegados del techo porque se desintegraron y se llenaron de moho

debido a la humedad. Un amigo y ayudante florentino llamado Jacopo l'Indaco descubrió una fórmula nueva para el yeso del fresco (el *intonaco*), resistente al moho y los hongos, y consiguió salvar la situación. Debido a este y a otros problemas anteriores (hay que recordar que Miguel Ángel nunca había trabajado con pintura al fresco e iba aprendiendo sobre la marcha), tardó un año y medio en realizar el tramo de la bóveda hasta el tercer panel de *Noé*. Para cuando el tríptico de *Noé* estuvo acabado, el papa Julio estaba impaciente por ver el trabajo y mostrarlo a los demás. Buonarroti discutió de forma airada contra esta idea, pues ningún artista desea mostrar su obra en público cuando no está aún terminada. Pero hacer cambiar de idea a Julio, que no estaba muy seguro de llegar a vivir el tiempo suficiente como para ver la bóveda terminada, no era cosa sencilla. En 1510 el Papa ordenó dismantelar el andamiaje y mostrar la primera parte del fresco a un público ansioso. Las reacciones extáticas de artistas y profanos ayudaron a superar cualquier queja que pudiera tener el clero y los censores. Miguel Ángel se ganó con ello el derecho de seguir adelante con el resto del proyecto sin más interferencias (o con interferencias menores, cabría decir). Fue también su oportunidad de situarse a nivel del suelo y comprobar cómo se veía su obra desde allí, veinte metros por encima de su cabeza. Se dio cuenta entonces de que estaba siendo demasiado tímido con las figuras, que eran muy numerosas y demasiado pequeñas. Y la diferencia se observa de inmediato en los paneles centrales que siguen a la sección de *Noé*: son más simplificados y las figuras son mucho más grandes y más «esculpidas». Incluso los profetas y las sibilas aumentan de tamaño a partir de ese punto. Miguel Ángel había permitido a sus colaboradores pintar parte de la escena del *Diluvio* y no se sentía satisfecho con su contribución. A partir de aquel momento decidió que pintaría los paneles y las imágenes principales personalmente, él solo. Esto ralentizaría mucho el trabajo, pero era su única garantía de mantener la visión y la calidad que deseaba. Miguel Ángel se dio cuenta también de que su concepto original de historias en formato de tríptico no funcionaría. Aunque su intención era que el panel de mayor tamaño del tríptico de *Noé*, el correspondiente al *Diluvio*, fuera el toque dramático final de la bóveda, comprendió que la vista del espectador seguiría naturalmente el orden lineal de los paneles, con lo que terminaría con la escena en cierto modo decepcionante y depresiva de la *Embriaguez*. La disposición en tríptico resultaría aún más confusa cuando tuviera que representar los primeros días de la *Creación*. Así pues, la verdad es que el artista *cambió de idea*. Para el resto de la franja central de la Torá, pintó la narración en orden lineal. Teniendo esto presente, pasemos ahora directamente al Principio, donde en realidad Miguel Ángel *finalizó* su trabajo.

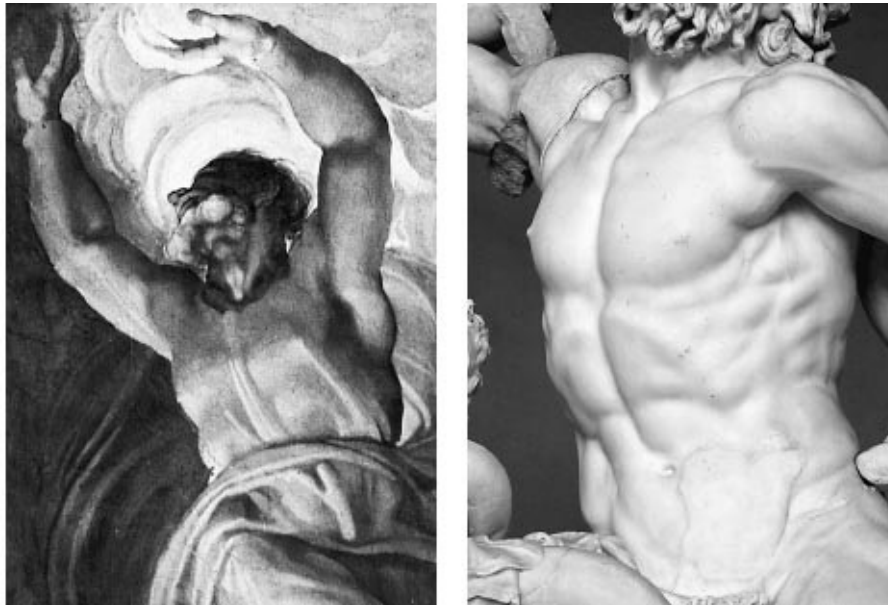
PARASHA BERESHIT. LA PARTE DE LA CREACIÓN

Miguel Ángel conocía la historia de la Creación desde la perspectiva mística judía,

pues su maestro Pico della Mirandola había investigado y escrito sobre ella en un libro titulado el *Heptaplus*, o la «Explicación séptupla de los seis días de la Creación». En el primer panel, vemos el primer versículo de la Torá: «En el principio, Dios creó el cielo y la tierra». En esta representación, el Todopoderoso está retorcido como una serpiente, adoptando una posición contorsionada similar a la que el artista tenía que adoptar para crear el fresco. Dios aparece separando el cielo con las manos. Con este gesto, Miguel Ángel demuestra comprender un concepto clave del texto hebreo: en la Biblia judía, Dios crea el universo por medio de la separación y la diferenciación. Dios separa la luz de la oscuridad, el día de la noche, las aguas de la tierra firme, y así continuamente. Para imitar esta fórmula divina, el pueblo judío recibirá la orden, en un momento posterior de la Torá, de separar y diferenciar a su vez: entre el sabbat y los días laborables, entre alimentos *kosher* y no *kosher*, entre sacrificios puros e impuros, entre acciones buenas e inmorales, y así sucesivamente.

Existe otra razón por la que el cuerpo de Dios aparece retorcido de esta manera. Si observamos con detalle la escultura del Laocoonte, descubierta sólo dos años antes de que Miguel Ángel iniciara el proyecto de la bóveda, veremos que el escultor no pudo resistir la tentación de dar a Dios el magnífico torso que presenta la obra maestra griega.

Todos los tutores de Miguel Ángel en el palacio de los Medici se sentían fascinados por los comentarios bíblicos hebreos del gran sabio Rashi, que vivió en Troyes, Francia, en el siglo XI. Pico della Mirandola, en especial, ahondó sobremanera en Rashi para sus estudios sobre la Creación. Al ver el primer panel de la bóveda, podemos afirmar con casi total seguridad que Miguel Ángel aprendió también algunos de los comentarios de Rashi. En el primer capítulo del Génesis, al final de cada día de la Creación, dice el texto: «Y atardeció y amaneció, día segundo/tercero/cuarto/quinto/sesto». Sin embargo, curiosamente, al final del primer día, el Génesis hebreo dice: «Y atardeció y amaneció, *un día*». ¿Cómo explicar esta expresión, que parece lingüísticamente incorrecta, en comparación con el conteo de los demás días? Sería mucho más correcto que la frase terminara con «día primero». Rashi nos ofrece una intrigante explicación: el Señor quería asegurarse de que la humanidad comprendiera de forma correcta el concepto de la unicidad de Dios, de modo que dejó claro que el primer día era en realidad un día sólo del «Único», sin contar aún con la existencia de ángeles ni de ningún otro tipo de ente celestial. En efecto, en la bóveda de la Sixtina Miguel Ángel representa a Dios el primer día como Único, y es el único panel de las tres primeras secciones en las que no aparece ningún ángel.



Izquierda: Primer panel de *La Creación*. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Derecha: *Laocoonte*, detalle del torso. Fotografía de Roy Doliner.

Un último hecho asombroso sobre este panel: fue pintado hacia el final de los sufrimientos de Buonarroti en la bóveda. Estaba desesperado y con prisas por terminar su trabajo, no sólo por motivos de salud como porque existía la preocupación de que el Papa, que había estado enfermo de gravedad, no sobreviviera para ver el proyecto finalizado. Si Julio hubiera muerto antes de que la bóveda estuviera acabada, el siguiente pontífice podía cancelar el contrato del artista, y quizá también cambiar de idea u obligarlo a abandonar el trabajo. Casualmente, cuando Miguel Ángel creó este panel, trabajó también sin *sus* «ángeles», los ayudantes que lo ayudaban a preparar los bocetos a tamaño natural y a transferir luego los perfiles de las figuras a pintar sobre el *intonaco* húmedo. De hecho, este escultor que se había dicho a sí mismo «No soy pintor», pintó ese panel *en un solo día y totalmente a mano alzada*, algo que muy pocos artistas especializados en pintura al fresco se atreverían incluso a intentar.

El segundo panel corresponde a *La separación del día y de la noche*, el momento en que Dios crea «el sol para el día y la luna para la noche». El panel esconde dos secretos que merece la pena mencionar. El primero es que la luna que aparece a la derecha de la escena fue pintada sin pintura, es decir, es el color del *intonaco*, dejado sin pintar a propósito por Buonarroti para conseguir un efecto especial sobrenatural. El otro secreto es otro *sfogo* o «desahogo» del rabioso artista. En aquel momento, llevaba subido al andamio cuatro terribles años, y eso significaba que llevaba ese tiempo sin practicar su querida escultura. Le habría encantado poder insultar en público al papa Julio, pero hacerlo le habría costado seguramente la vida o la libertad. De modo que Miguel Ángel encontró la manera de insertar un desaire cósmico procedente del mismo Todopoderoso en persona. Si observamos la escena con

atención veremos que, en la creación del sol, Miguel Ángel representa a Dios de espaldas al espectador, y que su manto de color púrpura se abre casi... no hay otra manera delicada de describir este nuevo gesto vulgar del rabioso florentino. Parece como si el Señor estuviese «enseñándole el trasero» al papa Julio II desde el techo de su propia capilla, mostrando sus divinas posaderas justo encima del área ceremonial del Papa.



Detalle de la espalda del Creador del panel de *La separación del día de la noche*. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

El tema del tercer panel lleva largo tiempo siendo debatido. ¿Representa la separación de las aguas de la tierra o, como Pico defendió, la separación de las aguas (aguas superiores de aguas inferiores), o la separación del firmamento superior del inferior? Independientemente de cuál sea la interpretación correcta, es evidente que el mensaje tiene que ver con el control de las aguas. Aquí podemos descubrir otra idea que Miguel Ángel codificó ingeniosamente. Como vimos en el Capítulo VI, el doctor Garabed Eknoyan, en su meticuloso artículo publicado en *Kidney International*, expone la teoría de que el artista podía estar ya sufriendo un problema renal (concretamente, un problema de ácido úrico, una enfermedad renal que acabaría produciéndole piedras en el riñón y el fallo renal que le provocaría la muerte años después). No podemos afirmar si fue una enfermedad genética que afectaba a la familia Buonarroti, o si fue el resultado de la fatigosa forma de vida mental y física que llevó el artista. Lo que sí sabemos seguro es que estos problemas renales son debidos a una carencia de vitamina D, que suele ser resultado de una falta de luz de sol, falta de sueño y un exceso de calcio. Unos factores que tienen mucho que ver con la dura vida que llevó Miguel Ángel mientras estuvo trabajando en la bóveda de la

Sixtina, pasando todo el tiempo encerrado, durmiendo y comiendo mal e irregularmente, y bebiendo agua de Roma, con alto contenido en calcio. Tanto si sufría ya problemas renales con 30 años como si no, Miguel Ángel estuvo siempre fascinado por la anatomía humana, una fascinación que lo había llevado incluso a realizar disecciones ilegales desde los 18 años. El doctor Eknayan apunta que Miguel Ángel tenía que conocer las enseñanzas de Galeno sobre el funcionamiento de los riñones: sabía que su función era separar los deshechos sólidos del organismo de los líquidos (orina). En este panel sobre la separación de la tierra firme de las aguas del mar, Buonarroti quiso rendir su tributo a Galeno y dar las gracias a aquellos que lo habían ayudado a obtener el prohibido dominio de los secretos internos del cuerpo humano. Si se observa con atención la capa de color púrpura real que envuelve la figura de Dios en esta escena, se distingue con claridad la forma y varios detalles del riñón humano.

LA CREACIÓN DE LOS PRIMEROS SERES HUMANOS

La Creación de Adán es incuestionablemente la parte más famosa de la bóveda de la capilla Sixtina. De hecho, junto con *La Gioconda* y *La Última Cena*, es una de las imágenes más famosas del mundo.

En el panel vemos a Adán, el primer ser humano, recién formado a partir del polvo de la tierra, con aspecto lánguido y flácido porque aún carece del vital *ruach HaShem*, la fuerza vital divina. No se trata sólo de Adán, sino que según el pensamiento neoplatónico y cabalístico, aquí tenemos a *Adán Kadmon*, el ser humano primordial, el prototipo de toda la vida humana y el modelo microcósmico del universo.

Vemos también a Dios, no tanto como el Todopoderoso, sino en su papel de Creador, el Único que, con la creación de Adán, nos crea a todos *nosotros*. La representación de Dios en esta escena ha provocado amplios debates y preguntas a lo largo de los siglos: ¿Quién es la mujer que aparece bajo el brazo izquierdo de Dios? ¿Quién es el niño que aparece bajo su mano izquierda? ¿Por qué Dios necesita tantos ángeles a su alrededor incluso, aparentemente, para sujetarlo en los aires? ¿Por qué el artista creó una imagen tan concurrida, con tantas figuras adicionales alrededor de Dios, y añadió además una gigantesca capa de color púrpura y un pedazo de tela de color azul verdoso colgando como la cola de una cometa?

Respecto a la identidad de la misteriosa mujer existen dos opiniones dominantes. Una defiende que se trata de Eva, o del alma de Eva, esperando a su compañero del alma, Adán. La otra interpretación es que se trata del concepto neoplatónico de Sofía, la diosa griega símbolo de la sabiduría. Es precisamente esta segunda opinión la que encuentra un cierto apoyo cabalístico. En las oraciones diarias de los judíos tradicionales hay una bendición de acción de gracias por nuestra vida y por la

genialidad de nuestras funciones orgánicas. La oración expresa gratitud a Dios *Asher yatzar et Ha-Adam b'Chochmah*, «que formó la humanidad con sabiduría». Pero en lugar de utilizar la palabra hebrea *anashim* (hombres, humanidad, gente), que sería la más común, la oración utiliza el término *et Ha-Adam*, que significa de forma literal «el Adán», el ser humano primordial. La expresión refleja con fuerza la perspectiva cabalística de que el hombre fue creado a través de la *sefirah* de *Chochmah*, la sabiduría, conocida en griego como Sofía... la idea que Miguel Ángel podría estar expresando.

El niño que aparece bajo la mano izquierda de Dios es muy probablemente el *alma* de Adán, a punto de serle transmitida. Hay que destacar que la posición del cuerpo del niño imita la posición del de Adán. Está a punto de ser infundido a Adán a través de su mano izquierda. Según la tradición, la mano izquierda es aquella a través de la cual recibimos los beneficios y las bendiciones, pues sus vasos sanguíneos van a parar directamente al corazón. Incluso hoy en día, mucha gente de todo el mundo lleva la pulsera de cordón rojo de la bendición de la matriarca Raquel... en la muñeca *izquierda*. Miguel Ángel sabía también que su talento era una bendición de Dios. ¿Es sólo casualidad que el artista, que representó a Adán recibiendo su alma del Creador a través de la mano izquierda, fuera zurdo?



Panel de *La Creación de Adán*. Véase fotografía 15 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

El resto de las preguntas —sobre por qué la imagen de Dios es tan complicada en este panel, rodeado de tantas figuras en apariencia superfluas, una capa y un trozo de tela colgando— quedó respondido por casualidad en 1975. Un cirujano judío de Indiana, el doctor Frank Mershberger, entró en la Sixtina para realizar una visita, levantó la cabeza para contemplar el grandioso fresco, y de pronto se vio sorprendido no sólo por el sobrecogimiento, sino también por una sensación de... extraña familiaridad. Lo que reconoció en el panel de *La Creación* el cirujano norteamericano fue la inconfundible forma de la capa y del trozo de tela colgando. Bloqueó mentalmente y separó de la imagen los colores y las demás figuras. Y entonces se descubrió imaginándose los diagramas que había estudiado en su libro de texto elemental de la Facultad de Medicina. El cerebro, el cerebelo, el lóbulo occipital, el córtex, el tronco cerebral... claro. Todo estaba allí. Lo que Miguel Ángel había escondido en aquella pintura era una sección transversal perfecta del cerebro humano. Pero ¿por qué?

Una vez más estaba mostrando a los «conocedores» lo que había aprendido de manera clandestina a través de sus disecciones ilegales. Las únicas personas que habrían podido reconocer los órganos internos ocultos en la bóveda serían otros buscadores de conocimientos que llevaran a cabo el mismo tipo de actividades prohibidas. Los conocedores del secreto guardaron silencio y fue así como el secreto se perdió o quedó olvidado durante muchas generaciones. Prueba de la experiencia anatómica de Miguel Ángel, y de su sutil manera de camuflar sus mensajes, es que fuera un cirujano profesional del siglo xx quien redescubriera su secreto.

Miguel Ángel escondió esta evidencia de sus estudios anatómicos prohibidos para transmitir el concepto de la creación enraizada con la sabiduría; el «cerebro» de Dios, por decirlo de algún modo, es el origen del aspecto del ser humano en la tierra. Estamos ante una nueva ilustración de una idea que la Cábala enfatiza, la de que el cerebro humano es el órgano vinculado de forma mística a la *sefirah* del *Chochmah/Sabiduría*. Increíblemente, Miguel Ángel conocía una verdad aún más profunda, apuntada tiempo atrás en el pensamiento cabalístico: lo que está vinculado a la *sefirah* del *Chochmah/Sabiduría* no es la totalidad del cerebro, sino sólo su hemisferio derecho, *exactamente la parte que Miguel Ángel pintó en este panel*. El artista encontró la manera visual de reflejar la antigua oración judía que proclamaba que Dios creó a Adán con el *Chochmah*, el lado derecho del cerebro divino.

Hay expertos que opinan que las figuras entrelazadas adicionales que rodean a Dios son los principales centros cerebrales y los ganglios (las intersecciones de la «autopista» del sistema nervioso). Pero hay otra explicación mística mucho más fascinante. Según el Talmud, el midrash y la Cábala, la gota de semen que fecunda el útero de la mujer no se origina en el sistema reproductivo masculino, sino en el *cerebro* del hombre. Según esta interpretación, todas esas figuras que rodean al Creador somos nosotros, los futuros descendientes de Adán y Eva a la espera de ser concebidos. Eso nos convierte en descendientes directos de Dios, a la espera de nacer de su cerebro: un concepto poderosamente universalista.

Y aún hay más. Sabemos que Miguel Ángel estudió la Cábala, por lo que es completamente seguro que conocía el concepto de *Mochah Stima'ah*, el cerebro oculto. Se trata de una faceta misteriosa de Dios, escondida detrás y entre las *sefirot* del Árbol de la Vida. Representa el propósito del Todopoderoso y el razonamiento que sustenta ocurrencias y mandatos en apariencia insignificantes. Cuando la gente de fe dice «Las formas del Señor son misteriosas», implica una creencia en este *Mochah Stima'ah*, la base lógica camuflada de Dios, su plan divino, oculto detrás de todo aquello que trasciende a la comprensión de nuestras mentes finitas y mortales. Incluso la palabra «misterioso» tiene su raíz en la palabra hebrea *nistar*, que significa «aquello que está escondido». El *Mochah Stima'ah* es también el propósito desconocido que hay detrás de la voluntad de crear. Este «cerebro oculto» (conocido

también como «sabiduría escondida») inspira en el ser humano la voluntad de crear, de construir, de diseñar, y sí... de esculpir y pintar. Es el origen de nuestro impulso de imitar al Creador y de infundir al mundo significado y propósito. Según la Cábala, fue trasvasado a nosotros a través de los dos conjuntos de emociones que brotan del Árbol de la Vida. Las emociones superiores —las emociones espirituales, trascendentes y autocontroladas— reciben el nombre de *Yisrael Saba*, o «el Israel Anciano»^[23]. Las emociones inferiores —las emociones materiales, egocéntricas e impulsivas— reciben el nombre de *Yisrael Zuta*, o «el Israel Pequeño». En un genio apasionado y creativo como el de Miguel Ángel, impulsado por una necesidad incesable de crear, entran en juego ambos tipos de emociones, las superiores y las inferiores. No es de extrañar, pues, que pintara el *Mochah Stima'ah*, con el disfraz femenino de Sofía, flanqueada por la ahora clásica figura de un Dios con barba blanca, representando a *Yisrael Saba*, y por el niño que representa a *Yisrael Zuta*, todo ello encerrado en el hemisferio derecho del cerebro humano, bendiciendo la mano izquierda del Hombre con el talento y la voluntad de crear. Visto desde esta perspectiva, descubrimos oculta dentro de esta escena mundialmente famosa nada más y nada menos que una lección prohibida de anatomía, un viaje a las profundidades de la Cábala y un autorretrato secreto de Miguel Ángel representado como Adán, aunque no por vía del aspecto físico del artista, sino por medio de su *alma*.

LA CREACIÓN DE EVA

También en el panel más pequeño y más sencillo correspondiente a la creación de la mujer, encontramos oculto un mensaje judaico profundo. Según la traducción y la tradición cristiana, el Señor creó a Eva, la madre de todos nosotros, a partir de una costilla de Adán. Pero la Biblia hebrea no dice eso; la palabra que utiliza es *ha-tzelah*, el «costado» de Adán. Los sabios rabinos explicaron que no estaba creada a partir de la cabeza de Adán, lo que podría haberla hecho presuntuosa y por encima de su pareja, y tampoco de sus pies, lo que podía haberla hecho reprimida y deseosa de huir de él, sino de su costado, para ser su *pareja igual* en la vida.

Por ese motivo, en el versículo posterior a la creación y el nombre de Eva, leemos: «Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne». (Génesis, 2, 24). En prácticamente todas las representaciones no judías del nacimiento de Eva, ella aparece saliendo de una costilla de Adán. Pero aquí, en la bóveda de la Sixtina, aparece siguiendo la tradición judía, saliendo del costado de Adán.



Panel de *La Creación de Eva*. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

LA FRUTA PROHIBIDA

La sección de *La fruta prohibida* guarda también secretos. Se trata de un díptico, con un formato de dos partes iguales. A la izquierda vemos a Adán y Eva, inocentes aún, a punto de comer la fruta prohibida. La taimada serpiente aparece en el centro, enroscada en el árbol, tentándolos para caer en el pecado. A la derecha vemos a la pareja exiliada del jardín del Edén, avergonzada y mostrando ya signos del proceso de envejecimiento natural, pues parte de su castigo fue perder la inmortalidad y la eterna juventud. A primera vista, parece una representación típica de la historia que la Iglesia denomina el pecado original, o la expulsión del Paraíso. Pero observándola en profundidad, encontraremos elementos subversivos y sorprendentes, incluso en el formato elegido para el panel.

Observemos en primer lugar la fruta prohibida. Como hemos destacado anteriormente, según la mayoría de tradiciones, la fruta era una manzana. De hecho, en el latín medieval, el término utilizado para designar una manzana era *malum*, que en otros casos de su declinación se convierte en *male* y *mala*, sinónimos de mal, como las palabras «malicioso» y «maléfico». En italiano moderno, las vocales se han intercambiado y manzana se denomina *mela*. Prácticamente todas las representaciones occidentales de la fruta prohibida muestran la imagen de una manzana.



Panel de *La fruta prohibida*. Véase fotografía 16 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Sólo había una excepción a la creencia generalizada: la de la tradición judía. El Talmud (en el Tratado Brachot, 40a) discute los puntos de vista de los rabinos y ofrece una creencia sorprendentemente distinta. Los sabios basan su conclusión en el principio místico de que Dios nunca nos presenta una dificultad a menos que haya creado su solución dentro del mismo problema. Por lo tanto, proponen que el Árbol de la Vida era una higuera. Al fin y al cabo, cuando el resultado inmediato de la trasgresión de Adán y Eva es la vergüenza, ocasionada por la toma de conciencia de su desnudez, la Biblia nos explica que su recurso fue cubrirse con hojas de higuera. Un dios compasivo proporcionaría la cura para la consecuencia del pecado a partir del mismo objeto que lo provocó.

Resulta difícil imaginarse que muchos cristianos de la época de Miguel Ángel, incluso de la actualidad, estuviesen al corriente de esto. Sólo lo conocería alguien que hubiera estudiado el Talmud. Evidentemente, en el panel de *El pecado original* de Miguel Ángel, el Árbol Prohibido del Conocimiento es una higuera. Si se observa con atención, se aprecia que los frutos que cuelgan de la mano de la serpiente, y que Adán y Eva están a punto de coger, son jugosos higos verdes. Es notable que Miguel Ángel eligiera la interpretación rabínica de la historia bíblica por delante de la aceptada por sus contemporáneos cristianos.

Miguel Ángel eligió además una forma única de mostrar la inocencia de Adán y Eva antes de comer la fruta. Si se observa la posición de Adán cuando extiende el brazo hacia el árbol para coger un higo, es difícil *no* percatarse de que su órgano sexual está colocado casi delante de la cara de Eva. Si ella volviese la cabeza en su dirección, aunque fuese sólo ligeramente, estaríamos ante una bóveda clasificada x. El detalle tampoco pasó por alto a la Iglesia, que prohibió en consecuencia cualquier reproducción de este panel hasta finales del siglo XIX.

Y queda aún pendiente otra enseñanza judía. Otro cambio sorprendente respecto a las imágenes habituales es que Adán es quien coge la fruta prohibida del árbol, en lugar de seguir el estereotipo de la «Mujer mala y tentadora» que le entrega la manzana mortal y lo seduce después de comérsela. Es para demostrar que Adán compartía completamente con Eva la responsabilidad del pecado. ¿Por qué? El Señor le ha dicho que pueden comer libremente de todos los árboles del jardín del Edén, excepto del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal (Génesis, 2, 16-17). Pero sólo unos versículos después, al principio del capítulo III del Génesis, cuando la serpiente tienta a Eva, nos encontramos con algo muy distinto:

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho. Y dijo a la mujer: «¿No os ha dicho Dios que no deberíais comer de todos los árboles del jardín?». Y respondió la mujer a la serpiente: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín; más del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: “No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte”». (Génesis, 3, 1-3).

Esto no es lo que Dios le había ordenado a Adán. El Señor especificó el Árbol del Conocimiento del Bien y el Mal, no el «árbol que está en medio del jardín». Ese es otro árbol, el Árbol de la Vida. Más aún, nada se ha dicho sobre no tocar el árbol. ¿Cuál es la conclusión que extrajeron los antiguos rabinos de todo esto? *Que Adán no había transmitido fielmente las verdaderas palabras de Dios.* No especificó el árbol correcto, y adornó la prohibición de Dios con una provisión adicional de cosecha propia, diciendo que ni siquiera podían tocar el árbol. Esta trasgresión por parte de Adán convirtió a Eva en presa fácil de las mentiras de la serpiente. Cuando después de cometido el pecado Dios se enfrentó a un atemorizado Adán, el Hombre intentó echarle toda la culpa a la Mujer. Y cuando Dios se enfrentó a Eva, ella fue mucho más sincera y sólo dijo: «La serpiente me engañó, y comí». A destacar que no dijo «me tentó», sino «me engañó». ¿Y cómo la engañó? Los sabios de hace cerca de dos mil años desarrollaron el siguiente midrash para explicarlo todo: Cuando la serpiente engatusó a Eva para que se aproximase al árbol prohibido, le dio un empujón que le obligó a tocar el árbol. Viendo que no tenía ninguna consecuencia, ella se dejó convencer fácilmente de que Dios les había mentado. De hecho, no se trataba del árbol situado exactamente en el centro del jardín —ese era otro árbol místico, el Árbol de la Vida—, pero debido a la transmisión errónea de las palabras de Dios por parte de Adán, Eva desconocía cuál era la verdadera prohibición. De este modo, Eva fue engañada, y no meramente tentada. Así pues, Miguel Ángel decidió mostrar a Adán compartiendo la culpa a partes iguales, algo que no aparece en ninguna otra representación occidental del pecado original.

Y Miguel Ángel decidió seguir la tradición judía en un aspecto más. Sólo el midrash describía a la serpiente con brazos y piernas. En las imágenes tradicionales del jardín del Edén, la serpiente suele aparecer como una bestia enorme con un

aspecto muy similar a las serpientes que conocemos hoy en día. A veces, la serpiente aparece con cabeza humana, pero eso es todo. Pero en la bóveda de la Sixtina, Miguel Ángel siguió de nuevo las enseñanzas judías y dio manos y piernas a su insólita serpiente.

Junto a la serpiente, en el lado derecho de este panel dividido en dos partes, vemos al ángel con la espada expulsando a Adán y Eva del Paraíso para siempre. Descubrimos aquí el último gran mensaje escondido en esta escena. El ángel bueno es un gemelo exacto de la malvada serpiente. Incluso los gestos y la posición del cuerpo son imágenes que parecen reflejadas en un espejo. La silueta de ambos cuerpos forma una especie de corazón humano. Miguel Ángel regresa con esto al tema de su antiguo poema y de *La batalla de los centauros*: la lucha entre las dos tendencias. Según la filosofía judía, todos tenemos un conflicto eterno que dura toda la vida, un «tira y afloja» entre el *Yetzer ha-To v* (la inclinación a hacer el bien) y el *Yetzer ha-Ra* (la inclinación a hacer el mal). Nótese que las inclinaciones gemelas — simbolizadas por la serpiente y el ángel— aparecen en ambos lados del Árbol del Conocimiento del Bien y el Mal del jardín del Edén, pues es exactamente en este lugar donde la humanidad conoce por primera vez esta diferencia. Lo que el artista ilustra difiere del concepto habitual de pecado original propugnado por la Iglesia, un concepto ajeno al judaísmo. Su presentación refuerza el potencial humano para la libre elección y el libre albedrío.

Aquí es donde termina la primera *parasha* o lectura semanal cíclica de una parte de la Torá. La siguiente *parasha* continúa la historia en un momento situado diez generaciones después del pecado de Adán y Eva. En este momento de la historia, la humanidad había empezado a cubrir el globo pero, por desgracia, estaba abusando de su libre albedrío para seguir casi exclusivamente la *Yetzer ha-Ra*, o inclinación mala. Ese es el tema de la última sección de la bóveda en forma de tríptico, que Miguel Ángel empezó a pintar en 1508. Veamos ahora cómo decidió representar la historia de Noé.

EL SACRIFICIO DE NOÉ

Como hemos explicado previamente, los tres paneles de Noé no están dispuestos en orden cronológico estricto. Esta escena se produce, de hecho, después de que la inundación menguara y de que Noé, su familia y los animales hayan desembarcado en tierra seca. Para dar las gracias al Señor por su salvación, Noé construyó el primer altar de la historia. Según el midrash, Noé —al ser profeta— sabía con exactitud qué animales estaría permitido sacrificar más adelante en el Templo Sagrado. En numerosas pinturas y frescos sobre esta escena, otros artistas cristianos muestran a Noé sacrificando todo tipo de animales improbables y de carne no *kosher*: leones, camellos, asnos, etcétera. Miguel Ángel sigue fielmente el midrash y representa sólo

los animales permitidos por la Biblia que Noé habría utilizado.



Panel de *El sacrificio de Noé* (antes de la restauración). Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Noé señala hacia el cielo con un dedo para indicar que su primer altar de sacrificios está dedicado no a un ídolo pagano, sino al Único Dios. A destacar asimismo que las dos figuras de la izquierda —uno de los tres hijos de Noé y una mujer misteriosa vestida con una corona de laurel grecorromana pagana, símbolo de Niké, la diosa de la Victoria— parecen quedar entre las sombras. Pero estas dos personas no están entre penumbras en realidad. Lo que sucedió fue que los problemas constantes con el moho y los hongos que sufrieron estos primeros paneles hicieron mella precisamente en este punto. Una generación después de la finalización de la bóveda, esta fue la única sección de yeso que se despegó y se hizo añicos contra el suelo. En 1568 un pintor especialista en frescos llamado Domenico Carnevali tuvo que encaramarse a un pequeño andamio y sustituir la parte caída. Es evidente que los productos químicos que utilizó en su yeso y sus pinturas no eran de la misma calidad que los utilizados por Miguel Ángel ni compartían la misma fórmula, por lo que la reparación fue oscureciéndose de forma irreparable con el tiempo. Y probablemente fue para bien, pues el fallo nos permite distinguir con facilidad entre el trabajo original y el añadido posterior. No tenemos ni idea de lo que tenía en mente Carnevali respecto a la figura femenina, pero es muy dudoso que en la versión original de Miguel Ángel apareciera una Niké.

EL DILUVIO

En la escena principal del último trío de los paneles de *Noé*, falta una parte del fresco, justo por encima del grupo de gente varada bajo una tienda improvisada, a la derecha

del panel. Los daños se remontan a 1795, cuando se produjo la explosión accidental de la munición almacenada en el arsenal real del castillo de Sant'Ángelo. La detonación sacudió por completo el barrio y fue una suerte que sólo cayera ese pedazo, y no la bóveda entera. Casi trescientos años después de Miguel Ángel, nadie se atrevió a encaramarse allí para pintar lo que había hecho el Maestro de manera que, por puro respeto, se dejó tal como había quedado.

Una vez más unos pocos conocimientos talmúdicos nos ayudarán a comprender mejor un aspecto de este panel. En el texto original de la Torá aparece una palabra en hebreo para el término «arca»: *teivah*. Pero la palabra *teivah* no tiene ninguna connotación relacionada con una embarcación. En realidad significa «caja». En prácticamente todas las representaciones artísticas, el Arca de Noé aparece como una embarcación marinera con casco curvo. Pero según el Talmud y la midrash, se trataba de una estructura de gran tamaño con una forma similar a la de una caja que muy posiblemente no habría podido flotar sobre la superficie de las aguas, a no ser que el Aliento Divino o el Viento Celestial la hubieran mantenido sobre las olas. Aquí, en la bóveda de la Sixtina, Miguel Ángel pintó el arca como una gran caja, siguiendo una vez más a pies juntillas la tradición judía.



Panel del Diluvio. Véase fotografía 17 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Naturalmente Miguel Ángel y su alegre banda de florentinos no pudieron resistir la tentación de lanzarle otra indirecta a Roma. En el extremo izquierdo del panel vemos la cabeza de un asno. Exactamente a la misma altura, en el extremo derecho de la escena, aparecen dos diminutas figuras que acaban de salir de las aguas para refugiarse sobre las rocas que quedan detrás de la tienda improvisada. Poco saben que muy pronto acabarán también ahogadas por culpa de sus pecados, pues los únicos humanos destinados a sobrevivir al Diluvio son los que van a bordo del Arca por orden divino. Los dos pecadores del fondo parecen dos ratas de agua; están colocados

a cuatro patas y van vestidos de rojo y amarillo dorado, los colores inconfundibles de la ciudad de Roma. Por si acaso alguien no creía ver aquí un mensaje insultante, los colores del vestido de la mujer que constituye el telón de fondo de la cabeza del asno, son exactamente los mismos colores romanos.



Izquierda: Panel del *Diluvio*, detalle de la parte central izquierda. Véase fotografía 13 en el cuadernillo de imágenes.

Derecha: Detalle del lado derecho del panel. Véase fotografía 14 en el cuadernillo de imágenes. Ilustraciones de Erich Lessing, obtenidas a través de Art Resource of New York.

LA EMBRIAGUEZ DE NOÉ

En la Biblia después de que Noé salve su vida y construya el primer altar, planta un viñedo (al fondo a la izquierda) e inventa el vino. Poco después, se convierte en su mejor cliente, tal y como se ve por su cuerpo hinchado y sus facciones coloradas en la última escena, en primer término. Cae dormido desnudo y así es descubierto por su hijo Cam, que en lugar de cubrir la desnudez de su padre, corre a contárselo a sus hermanos Sem y Jafet. Los hermanos entran respetuosamente en el lugar donde está durmiendo su padre, le acercan un vestido y vuelven la cabeza para no verlo en sus desgraciadas circunstancias. En el Génesis, 9, 24, la Torá explica: «Y Noé se despertó de su embriaguez, y supo lo que le había hecho su hijo menor». Los sabios del Talmud se preguntaron cómo podía saber Noé, sólo al despertarse, lo que Cam «le había hecho», tratándose simplemente de una burla obscena y una falta de respeto

mientras estaba inconsciente. El rabino Samuel (en el tratado talmúdico Sanedrín, 70a), encontró una relación textual con un episodio posterior del Génesis en el que Siquem, un príncipe pagano, ve por casualidad el cuerpo de Dina, la única hija del patriarca Jacob. Después de haberla visto desnuda, Siquem no puede controlarse y viola a Dina (Génesis, 34, 2). El rabino Samuel llegó a la conclusión de que Cam había seguido su impulso animal y de un modo similar había abusado sexualmente de su propio padre. En realidad, esto daría más sentido a la declaración de Noé justo después de despertarse. Y también hace mucho más comprensible la dureza de su respuesta cuando maldice a su hijo Cam por sus acciones.

Aquí, en la versión de Miguel Ángel, ha pintado a los otros dos hijos, Sem y Jafet, entrando en la habitación de Noé para cubrirlo y con las cabezas vueltas para evitar ver la desnudez de su padre. Cam ha vuelto a entrar detrás de ellos y señala a Noé, sin volver la cabeza. Cam sujeta incluso a su hermano (con seguridad Jafet) desde atrás para tratar de disuadirlo de que tape a su padre. El artista ha dado un enfoque en definitiva homoerótico al abrazo de Cam a su hermano menor, dando la impresión de que a Cam le gustaría también ahora abusar sexualmente de Jafet.



Panel de *La embriaguez de Noé*. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Las explicaciones oficiales de este panel van desde que se trata de un presagio de la Encarnación de Jesús (la plantación de una nueva viña), hasta que es una alusión a la Pasión (debido al color rojo sangre del vino), pasando por la posibilidad de verse como la redención a través de Cristo (tapando los pecados del pasado). Sin embargo, una nueva mirada a la escena hace que sea mucho más probable que Miguel Ángel estuviera siguiendo una vez más tanto las enseñanzas talmúdicas, como sus propias tendencias sexuales.

Existe un motivo más por el que la franja central parece terminar con esta nota relativamente menor y deprimente. Como vimos en el díptico (panel con dos partes)

de *El jardín del Edén*, Miguel Ángel conocía muy bien el concepto de los dos lados del alma humana —el *Yetzer ha-Tov* y el *Yetzer ha-Ra*—, la tendencia trascendente espiritual respecto a la tendencia materialista animal. En ese panel, emparejó la serpiente y el ángel, reflejándose entre ellos como en un espejo, para representar esta lucha continua entre el bien y el mal que tiene lugar en el alma humana. Aquí, en el tríptico de *Noé*, colocó el Diluvio en el medio, enmarcado antes por el lado trascendente y espiritual de Noé (la escena del sacrificio), y después por el lado pecador y hedonista de Noé (la escena de la embriaguez).

El artista no nos deja con una nota negativa, pero —cuando vemos el tríptico de Noé como un todo, tal y como lo diseñó Miguel Ángel para ser visto en un principio— nos propone una profunda pregunta espiritual al abandonar la Sixtina. Miguel Ángel nos pregunta qué tendencia vamos a seguir: nuestro *Yetzer ha-Tov* o nuestro *Yetzer ha-Ra*. ¿Nos ha inspirado su obra para acercarnos un paso más hacia Dios, o para alejarnos un paso más de Él?

La franja central de la Torá termina aquí. Pero antes de que finalicemos nuestra visita de la Sixtina, echaremos un vistazo a los potentes secretos finales que Miguel Ángel ocultó en los frescos de la bóveda antes de dejar descansar su pincel. Y tenemos la sensación de que quiso guardar los mensajes más fuertes para el final.

Salvas de despedida

«Dios está en los detalles».

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Cuando el infierno de Miguel Ángel, cuatro años y medio de esclavitud en la Sixtina, se acercaba a su fin, el rebelde artista decidió aprovechar al máximo los frescos que le quedaban pendientes para ocultar en ellos los mensajes que de manera tan desesperada deseaba dejar como legado. Por eso, en la sección en la que se representa al profeta judío Jeremías, escondió un conglomerado importante de secretos.

ALGUIEN POR ENCIMA DEL PAPA

Tenemos que prestar especial atención al retrato del tenebroso vidente, que nos muestra su perfil izquierdo, la zona conocida como la «cara siniestra», que representa el lado oscuro de la persona. En la Cábala es también el lado de *Gevurah* y de *Din*, el Poder y el Juicio, el aspecto estricto del Árbol de la Vida que se ocupa de juzgar los pecados y conferir el perdón.

Vemos al profeta mirando con tristeza y rabia el suntuoso trono bajo el regio baldaquino donde se sienta el Papa. Como recordarán, Jeremías era el mensajero divino que alertó a los sacerdotes corruptos del Templo Sagrado de que el bronce y el oro serían robados y el templo destruido a menos que no acabaran con la corrupción que reinaba allí. El profeta se tapa la mano con el *signum harpocraticum*, un gesto que indica el profundo conocimiento esotérico que ocupa sus pensamientos. (Miguel Ángel emplea el mismo gesto en otras obras, como en su monumento funerario a Lorenzo de Medici).



Jeremías. Véase fotografía 19 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

El panel está lleno de presagios. Las dos pequeñas figuras que aparecen al fondo de la imagen de Jeremías no son los lindos querubines *putti* que aparecen por todas partes. Aquí tenemos a un joven doliente y a una triste mujer de edad indeterminada, ambos a punto de salir de la capilla. El cabello dorado del joven y la capucha roja de la mujer nos susurran un mensaje en clave: «Mirad los colores que viste el profeta». Evidentemente, Jeremías va ataviado también de rojo y oro. ¿Por qué? Se trata de los *giallorosso*, los colores tradicionales que simbolizan Roma, el hogar del Vaticano. Ya lo habíamos visto con anterioridad, escondido en las diminutas figuras del panel del *Diluvio*, cuando el artista florentino había querido burlarse de Roma. En la actualidad, siglos después, el rojo y el oro siguen siendo los colores de la ciudad, los que lucen los taxis, los que aparecen en los documentos oficiales e incluso los que visten los jugadores del equipo de fútbol de Roma. La mujer lleva un manto de viaje con capucha y va cargada con una saca; da la impresión de que está abandonando su hogar. El joven mira tristemente hacia sus pies, donde, si forzamos la vista desde el nivel del suelo, encontramos algo intrigante. Los pies del chico sujetan un rollo de

pergamino pintado con la técnica del trampantojo que se despliega justo por encima de la regia plataforma papal.



Detalle de la tumba de Lorenzo de Medici, Sacristía Nueva, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Las guías del Vaticano no citan casi nunca el apenas visible pergamino. Muchas ni siquiera conocen su existencia y prácticamente todas las que lo citan dicen que Miguel Ángel escribió en él las letras griegas alfa y omega (que significan el principio y el fin), haciendo referencia a Jesucristo por un lado y a la finalización del gigantesco fresco por el otro. Pero nada de eso es cierto. El trabajo del artista no estaba aún terminado, pues le quedaba aún otra franja de techo para pintar al fresco. Además, el pergamino no contiene letras griegas.

En el pergamino se lee sin ningún género de dudas y escrito por Miguel Ángel, ALEF, el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo, escrito en caracteres romanos. Una referencia que sería muy clara para alguien que hubiera estudiado las Escrituras desde una perspectiva judía. Jeremías no es sólo el autor de su epónimo libro de profecías, sino que la tradición judía lo acepta también como el autor del Libro de las Lamentaciones. Este quejumbroso libro, que describe con macabro detalle la destrucción de Jerusalén por parte de los babilonios, se lee cada año durante el sombrío día noveno del mes de Av (*Tisha b'Av*), fecha en que los judíos de todo el mundo practican el ayuno y lamentan la destrucción del Templo Sagrado. En tiempos de Miguel Ángel si algún cristiano laico hubiera leído ese libro, lo habría hecho en latín. Sólo los judíos o los cristianos que hubieran estudiado hebreo y judaísmo

(como los maestros privados de Miguel Ángel, Marsilio Ficino y, muy especialmente, Pico della Mirandola) sabrían que el Libro de las Lamentaciones es un acróstico, escrito versículo a versículo siguiendo el orden del alfabeto hebreo, empezando con la letra *alef*. Esto se basa en un profundo concepto cabalístico: igual que el Señor creó el universo entero con las veintidós letras del alfabeto hebreo, empezando con la letra *alef*, también Dios puede destruirlo.



Detalle del panel de *Jeremías*. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

A la derecha de la palabra «ALEF», Miguel Ángel pintó א, el carácter correspondiente a otra letra hebrea, la *ayin*. ¿Por qué? Son dos letras que no suelen encontrarse escritas juntas. Sólo alguien muy versado en la tradición judía conocería la respuesta. El Talmud enseña que si un Sumo Sacerdote no es capaz de distinguir la pronunciación de estas dos letras, *alef* y *ayin*, que tienen un sonido casi idéntico, no es adecuado para prestar sus servicios en el Templo Sagrado. ¿Por qué? En primer lugar, el Sumo Sacerdote tiene que ser un digno transmisor de la Palabra de Dios al mundo. Cambiar una *alef* por una *ayin* en una palabra, o viceversa, podría alterar de forma importante su significado. La dicción incorrecta del Alto Sacerdote podría causar graves daños a la enseñanza de la tradición. La otra razón, más profunda, está relacionada con los conceptos fundamentales que ambas letras representan espiritualmente. La letra *alef* (escrita a veces como «Aleph» y de ahí la palabra «alfabeto»), por las dos primeras letras hebreas, *alef* y *bet*) no es sólo la primera letra

del alfabeto hebreo, sino que es además la primera letra de los Diez Mandamientos, cuyo mensaje es el monoteísmo. Según el sistema místico de la *gematría* (la numerología hebrea), el valor de la letra *alef* es uno. Por eso suele utilizarse para representar a Dios, cuya característica definitoria es que es el Único. El valor de la otra letra que aparece en el pergamino, la *ayin*, es setenta. En hebreo bíblico, el número setenta se utiliza para dar a entender una cantidad grande o una diversidad, como los «setenta idiomas del mundo» y las «setenta naciones». Tanto el Talmud (tratado Succah, 55b), como el midrash (B'eresheet Rabbah, 66, 4), hablan de los setenta y un descendientes de los tres hijos de Noé. Setenta de ellos fundaron las setenta naciones paganas del mundo, mientras que sólo uno fundó el pueblo judío, en ese momento el único pueblo monoteísta y *no* pagano que existía sobre la tierra. Es por lo tanto imperativo que un Sumo Sacerdote sea capaz de diferenciar claramente entre el *Alef* y el *Ayin*, entre el «Uno» y los «setenta», entre los que se comprometen a la pureza de la fe monoteísta y los que sucumben a la inmoralidad de la práctica pagana. Este mensaje de uno frente a setenta sirve como advertencia no sólo para los sacerdotes judíos, sino también para los guardianes de cualquier fe monoteísta, papas incluidos, con el fin de que conserven la pureza de su creencia y de su pueblo frente a los retos que suponen las culturas materialistas y paganas. En la tradición judía, encontramos un refrán preventivo: «Vive *en* el mundo, pero no *del* mundo». En los Evangelios dice Jesús: «Dad al César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios». (Mateo, 22, 21). Miguel Ángel estaba tremendamente preocupado por una Iglesia que intentaba imitar la grandeza de los césares e ignoraba la humildad y la pobreza de Cristo. Reconocía que el Vaticano se había convertido en un lugar de corrupción desenfrenada, avaricia, nepotismo y aventuras militares. El liderazgo espiritual había dejado de preocuparse por establecer las diferencias entre el «Uno» y los «setenta». Y en consecuencia, Miguel Ángel se atrevió a expresar su enfado a través del enfadado profeta Jeremías, que había vaticinado la condena para precisamente aquellos que no prestaran atención a ese mensaje. Naturalmente, era una declaración en extremo peligrosa y sediciosa.

Mucho más peligroso, además, era inscribir ese mensaje justo encima del trono dorado del Papa y en su propia capilla. No es de extrañar que Miguel Ángel difuminara el texto y pintara un pergamino casi invisible. Pero dejó entrever lo suficiente como para permitirnos captar su significado. El resto del pergamino sigue siendo difícil de descifrar. Pero su dura crítica contra la Iglesia queda confirmada por el hecho de que, incluso ahora, en el siglo XXI, el Vaticano ha procurado que este panel no aparezca representado con claridad en ninguna reproducción autorizada y ni siquiera aparezca resaltado o comentado en las guías.

Irónicamente, el papa Julio II se sentaría debajo de Jeremías y su condena rodeado por todos sus símbolos de poder y riqueza, empezando por el suelo y

siguiendo en orden ascendente: una plataforma de mármol, su corte real, su trono dorado, sus anillos de piedras preciosas, sus ropajes de terciopelo, su báculo pastoral de oro, su triple corona repleta de joyas y, por encima de su cabeza, el *baldacchino*, el dosel regio del papado. Fue por eso que Miguel Ángel decidió establecer su serie de símbolos justo encima de ese dosel, para garantizar que su mensaje permaneciera siempre *por encima* del Papa. Como veremos, además del rostro de Jeremías, de las dos figuras representadas detrás, de su gesto y de su pergamino con las letras *alef* y *ayin*, aún queda más por descubrir.

Como se ha comentado en el capítulo IX, prácticamente todos los antepasados judíos aparecen representados como miembros de familias felices y tranquilas; son retratos positivos de judíos bíblicos. Las únicas dos excepciones son dos figuras muy curiosas. Una se ha comentado ya: el enfadado Aminadab, que luce la insignia amarilla de la vergüenza que los judíos estaban obligados a llevar, y que hace los cuernos en dirección a la zona del trono papal. La segunda es el luneto correspondiente a Salomón, Booz y Obed, donde se representa a un anciano rabioso que le grita a la cabeza esculpida que remata el bastón de madera que sujeta en una mano. La cabeza de madera parece un retrato del mismo anciano, con su misma barba puntiaguda, que refleja su expresión y le devuelve los gritos.



Luneto de Salomón, Booz y Obed (antes de la restauración). Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

En el otro lado del luneto aparece una bella madre que le está tapando delicadamente los oídos a un bebé dormido para que no se despierte con los alaridos del viejo. De todos los retratos de los antepasados, es el de este anciano furioso el

único que no está representado de forma realista. Es más bien una caricatura... y a propósito. Se trata de una burla satírica de otro anciano barbudo, el que se sentaría directamente debajo, famoso también por su mal carácter: *Il Papa terribile*, Julio II. Una rápida comparación de los pronunciados pómulos de esta figura y el retrato mucho más adulator que Rafael realizó de Julio nos demuestran que se trata de la misma persona. Si Miguel Ángel hubiera hecho el insulto al Papa tan evidente, habría sido la cabeza del artista la que se hubiera exhibido... en el palo del verdugo.

Justo entre la doble indirecta de Booz-Aminadab a Julio encontramos la placa con el nombre de Jeremías, *Hieremias* en latín. Mientras los nombres de las demás sibilas y profetas están soportados por hermosos niños y *putti*, la placa de Jeremías está sostenida por lo que parece un hombre de circo fuerte, que en realidad es una musculosa *mujer*. Es poco atractiva y sus pechos, expuestos con escasa elegancia, son muy evidentes... justo encima del trono papal. Julio, a pesar de su voto de castidad sacerdotal, era un mujeriego famoso. De hecho, siendo aún cardenal había contraído la sífilis como consecuencia de alguno de sus encuentros y sufrió los síntomas de la enfermedad a lo largo de todo su papado. Igual que la mujer representada, Miguel Ángel también quiso enseñarlo todo.

La zona del trono papal es la plataforma próxima a la parte delantera de la Sixtina, a la izquierda de la zona del altar. Se encuentra situada debajo del fresco del siglo xv de las *Escenas de la vida de Moisés*, realizado por otro artista florentino relacionado con la familia Medici, Sandro Botticelli. Una de las escenas del fresco describe el momento en el que Moisés, el pastor, se percata de que está cerca de la Presencia Divina. El Señor le pide que se descalce porque se encuentra en suelo sagrado (Éxodo, 3, 5). Moisés aparece representado descalzándose antes de aproximarse a la Presencia, que se encuentra en un arbusto en llamas. Todos los profetas judíos pintados por Miguel Ángel aparecen descalzos, para demostrar con ello que se encuentran en un lugar sagrado, en la réplica del Templo de Salomón. Todos excepto uno, el profeta Jeremías, que aparece representado calzado con unas botas viejas y sucias. Unos zapatos sucios sobre la cabeza del Papa eran un insulto, pero también servían para decir que su conducta y su papado, a menos que cambiasen para mejor, acabarían con la santidad de la capilla. El artista alertaba de que la Presencia Divina y su protección empezaban a prepararse para abandonar el Vaticano.



Detalle debajo del panel de *Jeremías*, con su nombre en latín: Hieremias. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Quince años después de que Miguel Ángel pintara su profética advertencia, en 1527, los protestantes francos perpetraron el horrible y famoso saqueo de Roma, durante el transcurso del cual se produjeron miles de violaciones y asesinatos. Asaltaron y saquearon el Vaticano, llevándose todos los objetos de bronce y de oro que fueron capaces de transportar, tal y como Jeremías y Miguel Ángel habían profetizado.

ÚLTIMOS TOQUES

La reacción es casi siempre la misma.

Los visitantes que entran por primera vez en el Vaticano levantan la vista para contemplar la bóveda de la capilla Sixtina. Su mirada se ve arrastrada por la figura más grande y más imponente de todos los frescos. La observan maravillados. Muchas veces se quedan sin aliento, literalmente. Lo que Miguel Ángel consiguió en el retrato de Jonás, que planificó para que fuera la declaración última y que fue aplazando hasta el final de su largo y agotador encargo, es una obra de arte en términos puramente artísticos. Sin embargo, para los que conocen su genialidad en cuanto a transmitir los mensajes más profundos mediante los brochazos aparentemente sencillos de su pincel, la representación de Jonás es una auténtica mina de oro. Más que una gran pintura, es un potente resumen de los sentimientos de Miguel Ángel al acercarse al final de un proyecto que nunca quiso, propuesto por un Papa que le hizo pasar por un verdadero infierno personal, físico y artístico durante casi una década.

Sabiendo esto tenemos que preguntarnos: ¿Por qué Jonás entre tantos profetas y héroes famosos de la Biblia? Miguel Ángel reservó para él el lugar de más prestigio,

justo encima del altar. Permitted a Jonás más espacio que a cualquier otra figura. Y después lo colocó «sobresaliendo» literalmente, de modo que a los espectadores aún les cuesta creer que sea una figura sólo bidimensional.

La historia cuenta que cuando Miguel Ángel se acercaba al final de su trabajo en la bóveda, su antiguo rival Bramante (el arquitecto que lo metió en ese lío) entró en la capilla para echar un vistazo al fresco casi terminado. «*Va bene*, de acuerdo, sabes pintar», admitió a regañadientes delante de Miguel Ángel. «Pero un pintor *de verdad* impresionaría al espectador con figuras pintadas con la técnica del trampantojo». Miguel Ángel había utilizado dicha técnica en distintas partes de la bóveda, en elementos arquitectónicos falsos, como las nervaduras de la bóveda y los pedestales blancos cuadrados que parecen ser asientos tridimensionales para los *ignudi*; sin embargo, no había aplicado todavía la técnica a las figuras humanas. Pero después de cuatro años de práctica *in situ*, estaba dispuesto a asumir el reto. Como demostración definitiva de su poder artístico —un talento que, según los que pretendían denigrarlo, era incapaz de transmitir en otro arte que no fuera el de su *verdadera* profesión de escultor—, Miguel Ángel reservó para el final un ejemplo magnífico de pintura tridimensional. Jonás parece estar asomando las piernas fuera de la pared y balancearlas sobre el altar, mientras que su espalda y su cabeza parecen estar recostadas contra el tejado de la Sixtina, en el cielo. Es una aplicación incomparable de la técnica, que sirvió para rebatir a quienes criticaban a Miguel Ángel. Pero ¿por qué eligió Miguel Ángel a Jonás para su paradigmática figura «sobresaliente»?

Resultaría chocante, y a buen seguro incómodo para el Papa que le había hecho el encargo, que de los siete profetas elegidos por Miguel Ángel para ostentar un lugar de honor —Zacarías, Joel, Isaías, Ezequiel, Daniel, Jeremías y Jonás—, ninguno fuera un héroe del Nuevo Testamento. Pero incluso entre las personalidades de las Escrituras hebreas, Jonás no destacaba por estar en tan ilustre compañía. Su libro es corto, cuatro breves capítulos que en total suman cuarenta y ocho frases. En la Biblia cristiana el libro de Jonás se encuentra en la sección titulada «Los profetas menores». En la versión judía Jonás ni siquiera merece la cortesía de tener un libro propio y simplemente queda amontonado con once profetas más en la obra conocida como *Trey Assar*, «Los Doce».

Pero para Miguel Ángel, Jonás es el portavoz final y más elocuente de la capilla Sixtina, «porque Miguel Ángel vio en Jonás su álter ego: un profeta reacio obligado por la voluntad divina a emprender una misión que hubiera querido evitar a toda costa».

— Jonás es la imagen del profeta poco dispuesto obligado a aceptar una tarea en contra de sus propios deseos. Igual que Miguel Ángel estaba más que satisfecho esculpiendo sus estatuas al servicio de los Medici en

Florenxia, Jonás estaba satisfecho viviendo en Israel bajo el gobierno corrupto de Jeroboam, que según el Talmud fue el más malvado e idólatra de todos los reyes de Israel. (Actualmente en las bodegas la botella de vino de mayor tamaño, y por lo tanto la más decadente, recibe el nombre de Jeroboam).

- Jonás es llamado por el Señor para desplazarse a la pérfida ciudad de Nínive (en el Irak moderno) y profetizar allí contra su corrupto gobernador pagano y sus habitantes. Miguel Ángel fue llamado a abandonar tanto la escultura como su amada ciudad de Florenxia y obligado a permanecer en el Vaticano durante varios años haciendo algo que despreciaba: pintar.
- Jonás intenta escapar de su obligación y se embarca en un navío que va hacia otra dirección, pero es perseguido por Dios y termina siendo engullido por un pez gigante durante tres días. Miguel Ángel intentó huir varias veces del oneroso encargo del Papa, pero acabó viéndose forzado a pintar la bóveda de la Sixtina durante más de cuatro años de tortura física y emocional.
- Tanto Jonás como Miguel Ángel suplicaron al cielo su liberación «de las profundidades». Jonás, salvado del vientre de la bestia, cumplió con su obligación y viajó a Nínive para predicar el arrepentimiento entre sus ciudadanos. Sorprendentemente después de sólo un día la ciudad entera —desde el rey hasta el último pobre— iba vestida con tela de arpillera y cenizas, ayunaba y buscaba el perdón. La ciudad entera renunció al culto a los ídolos. Jonás, molesto porque el arrepentimiento de Nínive pudiera desacreditar la verdad de sus advertencias, hizo explotar su cólera ya fuera de la ciudad. Miguel Ángel, desalentado por no haber alcanzado el éxito en sus esfuerzos por purificar la Iglesia de sus excesos hedonistas, hizo explotar su cólera en la Sixtina, resuelto a terminar su trabajo con el proyecto de la bóveda y huyendo de la capilla lo antes posible.

Pero aún hay más.

Miguel Ángel tenía un precedente para poner tanto énfasis en Jonás y reservarse el mensaje de este profeta para el final de su trabajo. Era un precedente que Miguel Ángel había conocido estudiando las enseñanzas de los rabinos talmúdicos en la escuela secreta de los Medici. Porque la atención de Miguel Ángel en la figura de Jonás tiene que ver con «lo que los judíos han estado haciendo durante siglos hasta la actualidad en su día más sagrado del año: el *Yom Kippur*».

Con el *Yom Kippur*, el día de la Expiación, concluye un periodo de penitencia de

diez días que se inicia con el *Rosh Hashanah*, la «Cabeza del Año». El Talmud explica que en el primero de estos diez días, Dios «escribe» su decreto para todo el año de la vida de cada individuo: quién vivirá, quién morirá; quién será bendecido, quién será maldecido; quién estará bien, quién sufrirá. Pero el decreto no queda cerrado hasta la conclusión del *Yom Kippur*. El arrepentimiento puede alterar un juicio negativo. De modo que estos diez días se conocen también como los Días del Temor Reverencial, y van acercando poco a poco al individuo al momento en el que ya no hay manera de escapar del veredicto celestial.

Cuando llega el Día de la Expiación y empieza a ponerse el sol, el libro de oraciones judío ofrece la imagen del cierre de las puertas celestiales. Las oraciones pasan de solicitar «escribeme un buen año» a «rubricame un buen año». Y es en el momento justo antes de que se cierren las puertas del cielo que la tradición judía exige que se recite una Escritura concreta. Se trata de los cuatro capítulos de Jonás, que se leen en todas las sinagogas del mundo como mensaje final del día. *El profeta que los judíos eligieron para cerrar las oraciones de su día más sagrado es exactamente el mismo profeta que Miguel Ángel seleccionó como portavoz para su despedida de la Sixtina.*

Comprender los motivos de la elección de Jonás en la tradición judía es comprender también las motivaciones de Miguel Ángel.

Los rabinos talmúdicos consideraban la historia de Jonás como el mensaje primordial para el día en que lo que más preocupa a los judíos es hacer las paces con Dios. Es una historia que nos recuerda que Dios juzga al mundo entero, no sólo a los judíos sino también a los habitantes de Nínive y de todas las naciones. Subraya la verdad de que los seguidores de Dios tienen la obligación de ayudar a los perversos a alejarse del mal camino. Nadie puede escapar de su obligación sin sufrir las consecuencias de la ira divina. Nadie puede esconderse de Dios, vaya donde vaya, aunque se esconda en el vientre de una ballena en el fondo del mar. Nunca tenemos que abandonar la esperanza de que los perversos, por muy lejos que hayan ido, puedan enderezar su vida y seguir por el buen camino. El arrepentimiento siempre es posible. Y, lo que es más importante, Dios siempre acepta el arrepentimiento, incluso en el último momento, antes de la destrucción inminente. Dios no desea tanto la destrucción de los malhechores como que alteren su camino... para ofrecerles luego el perdón.

Imagínese lo que estas ideas debieron de significar para Miguel Ángel. Jonás fue el único profeta bíblico enviado a predicar a los gentiles. Y Miguel Ángel comprendió que esa era también su misión. Por mucho que lo intentara tampoco él, al igual que Jonás, podía eludir la tarea que tenía designada. Miguel Ángel estaba profundamente preocupado por la corrupción de la Iglesia y de sus líderes. No podía soportar ver cómo las ansias de lujos y riqueza dominaban la política papal, y tenía la

sensación de que la Iglesia necesitaba un arrepentimiento y un cambio. Muchos contemporáneos de Miguel Ángel consideraban esto un sueño imposible. Martín Lutero y otros pensadores similares acabaron renunciando a reformar la Iglesia e iniciaron sus propias formas de cristianismo. Al fin y al cabo, pensaron, ¿cómo podemos pretender que un sistema tan sumergido en el pecado pueda llegar algún día a alterar su curso? Pero aun así, la Biblia nos cuenta que esto ya sucedió una vez. Nínive, una ciudad gigantesca y malvada, se arrepintió justo antes de su destrucción. Jonás aprendió una lección esencial: «No debemos atrevernos a darnos por vencidos ante los pecadores, nunca es demasiado tarde para salvarlos».

Y así fue como Miguel Ángel cerró su sermón de la bóveda de la Sixtina con el profeta que descubrió que, a pesar de sus dudas y sus presagios, los que escuchaban su mensaje se lo tomaban en serio y podían ser salvados. Tal vez, rezaba Miguel Ángel, la Iglesia también lo escuchara a él.

LA COMPRENSIÓN DE LOS MENSAJES OCULTOS

Sabemos ya por qué Miguel Ángel eligió a Jonás como mensajero final, pero ¿cuál es exactamente su mensaje? Observe con atención la reproducción adjunta y síganos para descubrir las pistas que escondió en su interior de forma tan brillante.

Cerca del hombro izquierdo de Jonás hay dos angelitos, o *putti*, uno encima del otro. En el texto de las Escrituras no aparecen por ningún lado. ¿Qué hacen, pues, en este fresco? El ángel situado en la parte superior del fresco extiende la palma de la mano y nos muestra el número cinco con los dedos. El ángel de la parte inferior mira directamente las piernas desnudas de Jonás como diciendo «Busca esos cinco abajo».

Es importante darse cuenta de que es el *único* profeta hebreo que aparece con las piernas desnudas, y la *única* figura de la bóveda con las extremidades inferiores abiertas, desnudas y con la entrepierna cubierta con un taparrabos. Como hemos visto, Miguel Ángel no tenía ningún problema con la desnudez masculina; de hecho, se deleitó con ello en toda la Sixtina... para consternación de la Iglesia. Pero el pudor no es aquí el motivo para cubrir la entrepierna de Jonás. Si observamos la forma de las piernas, que parecen asomar desde la superficie plana, veremos que forman una letra hebrea, la letra que corresponde al número cinco, la letra *he'*. Este es el aspecto de la letra: **ה**.

Miguel Ángel necesitaba incluir el taparrabos, algo excepcional, para crear el vacío que existe en medio del carácter hebreo. Los ángeles guían nuestro camino y nos dicen que fijemos la mirada en esa *he'* y que representa el número «cinco».

¿Y qué tiene de especial el número cinco? El cinco es un número extremadamente importante en la Biblia. Es el origen de la palabra «Pentateuco» (*penta*, naturalmente, significa «cinco»), que abarca los cinco libros de Moisés: Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. En hebreo este conjunto de libros recibe el nombre de

Chumash, la raíz de la palabra hebrea que corresponde al número cinco. La Iglesia de la época de Miguel Ángel intentó negar la importancia de los cinco libros de Moisés; no eran más que el Antiguo Testamento, un vestigio cuyas viejas leyes habían quedado invalidadas por el Nuevo Testamento. Miguel Ángel envía un mensaje al Vaticano donde le dice que «una Iglesia que ignora sus raíces en la Torá y la primacía de las Escrituras hebreas está perdida».



Jonás, con la letra hebrea he' formada por la parte de las piernas que se proyecta hacia fuera y la letra hebrea bet formada por las manos. Véase fotografía 20 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Detalle de dos ángeles que nos dan pistas. Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.

Como hemos visto, Miguel Ángel era un discípulo entusiasta de la filosofía neoplatónica, que buscaba la armonía de todas las creencias. Para él el cristianismo no tenía por qué ser una forma de religión superior y evolucionada que suplantara a las demás, sino que tenía que coexistir con su religión madre y ser sensible a su origen. Los cinco libros siempre continuarían siendo la clave para entender nuestro vínculo con el Creador. El Antiguo Testamento tenía que ser respetado para que el Nuevo Testamento tuviera validez.

Si observamos la posición poco habitual de los dedos de Jonás, veremos cómo Miguel Ángel refuerza este concepto. Un conocedor de las letras hebreas como era Miguel Ángel no podía pasar por alto que el espacio vacío definido por la extraña posición cruzada y retorcida de las manos izquierda y derecha de Jonás crea la forma de la siguiente letra: **ב** la letra hebrea *bet*.

Todos los lectores de la Biblia original saben que *bet* es la letra inicial de la Torá, la letra que inicia los cinco libros de Moisés y que, para transmitir su importancia, en cualquier pergamino manuscrito de la Biblia que se lea en cualquier sinagoga está siempre escrita en tamaño grande (por ejemplo, del doble del tamaño de las letras que la siguen).

Resumamos, pues, la situación: Miguel Ángel presenta a un ángel que levanta la mano con los cinco dedos extendidos, y a otro que guía nuestra mirada hacia las piernas extendidas de Jonás, que crean una forma correspondiente con la letra hebrea relacionada con el número cinco. El cinco simboliza la Torá, que el artista considera la raíz común del judaísmo y del cristianismo. Los dedos de Jonás se contorsionan para crear la forma del primer carácter de los cinco libros de Moisés.

Los cabalistas explican por qué esta letra se merece el honor de ser la primera en el libro escrito por Dios. Según la tradición, *bet* no es sólo una letra, sino también una

palabra por derecho propio. *Bet* significa «casa». Y en su sentido más sagrado y más profundo, se refiere a la casa de Dios, la *Bet Ha-Mikdash*, el templo que acabaría construyéndose en Jerusalén. La Torá inicia su fórmula para relacionar al hombre con el Creador apuntando a que nuestra principal obligación es permitir que Dios encuentre una casa entre nosotros.

Se trata de un concepto muy importante en el contexto en el que lo ubicó Miguel Ángel. No debemos olvidar que la capilla Sixtina se construyó con un objetivo en mente: ser la réplica del Templo, erigido según sus especificaciones bíblicas. Miguel Ángel está finalizando el embellecimiento de la *bet*, la casa de Dios a la que se hace alusión mística a través de la primera letra de la Biblia original. No hay que olvidar nunca *ese* libro, dice Miguel Ángel en su fresco final, incluso construyendo un templo en Roma que sustituya al de Jerusalén.

Miguel Ángel era un amante del midrash, por esta razón ignoró el famoso comentario cristiano que explicaba que Jonás había sido engullido por una ballena. Al fin y al cabo el texto en hebreo decía simplemente *dag gadol*, «un gran pez». Los rabinos dicen que fue probablemente Leviatán, la bestia marina gigante que las almas buenas comerán para celebrar su redención cuando llegue el Mesías. Y eso es lo que vemos a la derecha de Jonás.

Luego, cerniéndose sobre el hombro izquierdo del profeta, aparece una rama con hojas que evidentemente pretendía sugerir el árbol *kikayon* que, hacia el final de la historia, creció de la noche a la mañana sobre la cabeza de Jonás para darle sombra y protegerlo del sol babilónico (Jonás, 4). Tenemos con ello un nuevo ejemplo en el que Miguel Ángel nos muestra sus conocimientos del Talmud y los utiliza para transmitirnos un mensaje en clave, pero atrevido. Según las demás interpretaciones de la historia de Jonás, el *kikayon* es una «calabacera»; pero lo que Miguel Ángel pintó sobre el altar del Papa no es una calabacera. Según los sabios del Talmud, se trata de un árbol relacionado con el *ricino*, un árbol que da un aceite considerado ritualmente inadecuado para encender la *Menorah* del Templo Sagrado. Una vez más el florentino realiza su declaración privada contra la corrupta Iglesia romana de su época: «No todo lo que parece sagrado es adecuado para el servicio divino». Sobre la cabeza del profeta —y, abajo, sobre la cabeza de los miembros de la corte papal— descansa el recordatorio de que lo profano no tiene cabida en la casa de Dios.

Y finalmente la genialidad de Miguel Ángel encontró también la manera de expresar otra idea bíblica mediante una estratagema brillante. Así es cómo Dios resume el pecado del pueblo de Nínive que a punto estuvo de provocar su ruina: «Pero Nínive tiene más de ciento veinte mil personas incapaces de discernir entre mano derecha y su mano izquierda». (Jonás, 4, 11). Imagínese estar confuso hasta el punto de no saber diferenciar la derecha de la izquierda o, lo que es lo mismo, el bien del mal, lo correcto de lo erróneo. Así es como el Señor describió la confusión moral.

Si observamos de nuevo las manos de Jonás, apreciaremos lo extraño y contorsionado de su posición, pues ambas manos se cruzan la una sobre la otra. ¿Qué estaba tratando de expresar Miguel Ángel? Evidentemente el corazón de la historia. Una nación que se ha descarriado no puede siquiera diferenciar la derecha de la izquierda. Y Miguel Ángel pensaba que a la Iglesia le había sucedido exactamente eso. No soportaba ver al autocrático y sifilítico Julio II encabezando una religión que había perdido su rumbo, que había dejado de ser fiel a la misión de sus fundadores. La Iglesia era cada vez más parecida a Nínive y más distinta de Nazaret. Pero denunciarlo en público habría significado arriesgarse a seguir el mismo destino que Savonarola, que había acabado sus días en Florencia quemado en la hoguera. No, Miguel Ángel pensaba predicar a través de su *arte*. Al tener la oportunidad de expresarse en el «Templo» del Vaticano, lo aprovechó al máximo con la esperanza de que sus espectadores lo comprendieran.

Y por fin Miguel Ángel se vengó de Julio. Supuestamente la capilla debía centrar toda su atención y majestuosidad en el pontífice, pero Jonás se alzaba imponente abalanzándose sobre él, robándole la escena... y Jonás levantaba la vista en dirección a un poder superior, «en dirección opuesta al Papa, que seguía abajo».

La mirada de Jonás es la clave de un último secreto, un secreto cristiano en esta ocasión. Miguel Ángel conocía a buen seguro el otro significado del nombre del profeta en hebreo. Como hemos visto en el capítulo XI, Jonás (pronunciado *yo-NAH* en hebreo) puede significar «Dios responderá». Pero tiene también otro significado: «paloma». Según la tradición cristiana, la paloma que desciende del cielo es el símbolo del Espíritu Santo. La paloma suele estar presente en las representaciones del Bautismo de Cristo cuando, según Mateo, 3, 16, Jesús vio al Espíritu Santo que descendía y se posaba sobre Él. Un ejemplo clásico es el que encontramos en el fresco de la capilla Sixtina, a la derecha del altar, pintado en el siglo XV por Pinturicchio y Perugino. De hecho, la pared del altar (incluyendo el altar del Papa en la basílica de San Pedro) es otra localización habitual para la paloma simbólica. La idea es que el Espíritu Santo ha descendido sobre el altar para iluminar y bendecir el santuario. ¿Por qué mira, entonces, Jonás hacia arriba? Miguel Ángel quería comunicar que tenía la impresión de que el Espíritu Santo no estaba presente en la Sixtina durante el papado de Julio. El artista esperaba que la Presencia Divina descendiera sobre la Iglesia, parafraseando a San Francisco de Asís, para aportar luz donde había sólo sombras, para aportar humildad donde sólo había arrogancia, para aportar amor donde había sólo intolerancia. Jonás se inclina hacia atrás y asoma la cabeza a través del tejado de la Sixtina para que pueda entrar un poco de luz pura del cielo e ilumine una época tremendamente oscura para la Iglesia.

Estamos ante la personificación del mensaje del artista: un profeta judío llamado «Paloma» sentado sobre el altar del Papa, en sustitución de la paloma cristiana que

normalmente ocuparía ese lugar, y que mira hacia arriba en dirección a la Única Fuente de Luz y, por lo tanto, a través de su posición como *sefirah* de la Piedad (*Chessed*) uniría cabalísticamente el mundo material con el Divino. En una sola imagen Buonarroti entretejió arte y religión, tradición judía y tradición cristiana, ira y piedad, cielo y tierra.

A finales de octubre de 1512 después de cuatro años y medio atroces, Miguel Ángel fue finalmente liberado de la capilla Sixtina, eufórico, pues pensaba que nunca jamás tendría que volver a pintar nada en ese lugar. Si supiera lo que el destino le deparaba veintitrés años más tarde...

LIBRO TERCERO

MÁS ALLÁ DE LA BÓVEDA

El regreso a los escenarios

«*El amor, con sus propias manos, me seca las lágrimas*».

MIGUEL ÁNGEL

Por fin, después de su «liberación» de la Sixtina, Miguel Ángel desechó feliz el pincel y cogió de nuevo su amado martillo y su querido cincel. Debía de estar tremendamente excitado ante la perspectiva de volver a su antigua pasión, pues inició de inmediato, y simultáneamente, varias piezas de mármol de gran tamaño para la tumba del Papa. Había agotado la energía de unos años preciosos encaramado en el andamio de la Sixtina, alejado a la fuerza de su amor por la escultura, y estaba desesperado por recuperar lo que a buen seguro consideraba un tiempo perdido. Por fin iba a utilizar los enormes bloques de mármol que habían quedado depositados en el suelo, junto a las obras de construcción de la nueva y gigantesca basílica de San Pedro. Se propuso esculpir seis desnudos masculinos de gran tamaño y un colosal profeta judío. Esta explosión de energía creativa señaló un nuevo periodo en su técnica escultórica. En lugar de seguir la estrategia clásica y crear esculturas extremadamente acabadas y pulidas, como había hecho al esculpir la *Pietà* y el *David*, Miguel Ángel perfeccionó lo que ahora se conoce como su famoso estilo *non finito*, el aspecto «inacabado». Siglos antes de la aparición de los movimientos artísticos impresionista y cubista, Buonarroti fue el pionero en la implantación de conceptos similares. Redujo sus obras escultóricas al mínimo de sus formas definidas, a su esencia, para expresar sus ideas y sentimientos, y dejó por completo de lado los ornamentos esculpidos en piedra. Al trabajar de este modo futurista, con la cantidad suficiente de ayudantes y sin interrupciones, es muy posible que fuera capaz de esculpir en persona las cuarenta y pico figuras que por contrato exigía la tumba del papa Julio.^[24]

Miguel Ángel explotó con posterioridad esta técnica para esconder mensajes ambiguos en sus últimas obras. Lo que resulta extraño es que nunca utilizase el estilo *non finito* en la pintura. Da la sensación de que el artista nunca fue capaz o no quiso relacionar determinados aspectos de su genio escultórico con sus trabajos bidimensionales.

Fue en este momento de su vida que Miguel Ángel decidió volcar su corazón y su

alma en la que fue con toda seguridad su escultura favorita: su representación de Moisés, el más grande de todos los profetas judíos.

Desde el inicio del proyecto de la tumba Miguel Ángel había planificado realizar una estatua gigante de Moisés que ocuparía el lugar de honor, el centro del nivel intermedio de la estructura piramidal. Según los planes originales, el profeta hebreo se habría sentado en el corazón de la nueva basílica de San Pedro, directamente debajo de la gigantesca cúpula (en el lugar donde hoy en día se sitúa el altar principal). Sin duda alguna, esto habría encajado a la perfección con el sueño del artista de vincular de manera permanente las dos creencias de un modo tremendamente visual e inolvidable.

Para prepararse para esta tarea, el florentino regresó a las montañas de su infancia, a Carrara. Aquello fue como una especie de peregrinación, tal vez incluso para purificar su cuerpo y su alma después de los horrores y las tensiones que le habían ocasionado sus trabajos en la Sixtina. Pasó varios meses en las canteras de mármol, buscando la pieza perfecta para esculpir su *Moisés*. Tenía que ser su máximo logro en piedra, su gran regreso al mundo de la escultura. Y mientras dejó los demás elementos de la tumba con su estilo inacabado, con el *Moisés* hizo exactamente lo contrario: estuvo esculpiéndolo y puliéndolo con amor a mano durante meses, hasta tener la escultura perfectamente acabada y reluciente, más incluso que la *Pietà*.

Lo que casi nadie sabe es que el *Moisés* que vemos hoy en día no es el *Moisés* que Miguel Ángel esculpió entre 1513 y 1515. El subversivo artista había vuelto a sus viejos trucos de esconder sabiduría judía mística en las obras de arte que le encargaba el Papa. En la Torá, en el Éxodo, 34, 29, leemos: «Y aconteció que descendió Moisés del Monte Sinaí con las dos tablas del testimonio en la mano, y al descender del monte no sabía Moisés que la piel de su rostro resplandecía, después de que Dios hubiera hablado con él». De hecho, esta luz divina era tan intensa que Moisés tuvo que ponerse después una máscara para no cegar a sus compañeros israelitas cuando se encontró con ellos. ¿Cuál era la fuente de esta luz sobrenatural? El midrash y la Cábala tienen una explicación. Cuando Moisés subió al Monte Sinaí para suplicar al Todopoderoso el perdón para su pueblo, que había pecado al venerar al becerro de oro (Éxodo, 32), nadie fue capaz de acompañar al profeta a la cumbre. La luz divina de Dios era demasiado intensa. Ningún mortal que se aproximara a Moisés podía sobrevivirla. Moisés permaneció en el Monte Sinaí cuarenta días y cuarenta noches, sin comer, ni beber, ni dormir, para alcanzar la iluminación espiritual, no sólo para él sino también para todo su pueblo. Conseguir la expiación del terrible pecado de idolatría que habían cometido los hijos de Israel, un pecado intensificado más aún por el hecho de haber sido cometido tan poco después de su milagrosa redención de Egipto, exigió un esfuerzo supremo y sobrehumano. La palabra «expiación» incluye también el objetivo espiritual de sentirse una sola persona unida a Dios y al universo.

Y ese fue el nivel que Moisés alcanzó en la cumbre de la montaña. Según la Cábala, atravesó la esfera más elevada que cualquier ser humano haya alcanzado jamás en el Árbol de la Vida; alcanzó el nivel de *Binah*, el grado de comprensión y entendimiento más revelador y profundo. Cuando Moisés rompió las primeras Tablas al encontrar a los israelitas adorando al becerro de oro, recibió la orden de esculpir un segundo conjunto que sustituiría la pareja esculpida por Dios. Según la tradición, Dios le enseñó entonces a Moisés la Torá, el Talmud y todos los secretos místicos de la Cábala. Eso fue lo que imbuyó su rostro de luz: había sido iluminado directamente por Dios y había pasado a compartir con Él el resplandor de la divinidad. El midrash añade que Dios quiso además revelar a Moisés la historia futura del pueblo judío y del mundo, hasta la llegada del Mesías. Para concederle esta visión especial, Dios le otorgó una gota de luz divina, no luz normal y corriente, sino la luz primordial con la que Dios creó el universo y las *sefirot* del Árbol de la Vida.

Miguel Ángel sentía una profunda afinidad con Moisés. Al fin y al cabo eran almas gemelas, hombres de las montañas que esculpían sus mensajes en piedra. Conocedor de este midrash, Miguel Ángel quiso mostrar a Moisés con su don para la profecía, contemplando el lejano futuro de la humanidad. Por eso regresó a la técnica que tan bien había aplicado en la escultura de *David*. Realizó los ojos ligeramente separados, muy profundos, no centrados en el espectador. Cuando el espectador contempla hoy en día la escultura de Moisés, notará que el profeta siempre lo mira, se ponga donde se ponga. Y ello se debe a que su mirada está firmemente clavada en el futuro.

En el plan original de la gigantesca tumba de Julio Moisés estaba situado a una distancia elevada del suelo, en el centro de la estructura piramidal. Miguel Ángel quiso aprovechar la luz que entraba desde las ventanas de la cúpula e iluminaba el monumento funerario. Pulió la cara de Moisés para que brillara con el reflejo de los rayos de sol que descenderían para iluminarlo a la perfección. Esculpió incluso dos puntas que sobresalían de la cabeza de la escultura y que reflejarían también los rayos de sol, de tal modo que pareciera que la luz divina salía realmente de la cabeza de Moisés. Este es otro secreto de la estatua: nunca tuvo cuernos. El artista había planificado su *Moisés* como una obra de arte, no sólo como una escultura, sino también como conjunto de efectos especiales ópticos dignos de cualquier película de Hollywood. Por esta razón, la pieza tenía que estar elevada y mirando al frente, en dirección a la puerta de entrada a la basílica. Las dos protuberancias de la cabeza serían invisibles para el espectador que la contemplase desde el nivel del suelo y lo único que se vería sería la luz saliendo reflejada de ellas. Se trata de un ejemplo más de lo adelantado que estaba Buonarroti respecto a su tiempo: había creado su Moisés como una magnífica obra de arte *encuadrada en un espacio concreto*, un concepto que arrasó a finales del siglo xx. Y de hecho, así esculpió y finalizó su estatua Miguel

Ángel después de haber completado la bóveda de la Sixtina: sentada erguida, las piernas una junto a la otra, mirando al frente... y así es como permaneció mientras estuvo viviendo en una especie de limbo durante más de dos décadas, mientras el futuro de la gigantesca tumba era debatido y alterado debido a las vicisitudes transitorias de poder que vivió el Vaticano.

Buonarroti se había dejado el corazón y el alma en la escultura de *Moisés*, hasta tal punto que, se dice que cuando terminó la colosal obra, la zarandéó por los hombros y le gritó: «¡Habla, maldita sea, habla!». Ya no había nada que le obligase a permanecer en Roma por más tiempo. Julio había muerto, la bóveda estaba terminada y el nuevo Papa, León X, había cancelado los planes del monumento funerario. León no era otro que Giovanni de Medici, hijo ilegítimo de Giuliano, hermano de Lorenzo el Magnífico. Cuando Giuliano fue asesinado Lorenzo se hizo cargo de Giovanni y lo cuidó como a uno de sus propios hijos. Giovanni y Miguel Ángel se habían criado juntos en el palacio de los Medici y es probable que de chiquillos incluso hubieran dormido juntos en la misma cama. Ahora, después del fallecimiento de su perdición, Julio II della Rovere, el clan de los Medici había encontrado la solución perfecta para defenderse contra los persistentes ataques del Vaticano: habían sobornado al número suficiente de cardenales como para conseguir que uno de los suyos resultara elegido como nuevo pontífice. Derrotaron al Vaticano al adueñarse de él. Se dice que mientras León/Giovanni iba a tomar posesión de los apartamentos papales, le dijo bromeando a su hermano Giuliano: «Dios nos ha concedido el papado... *disfrutémoslo* a partir de ahora».

Si Miguel Ángel había albergado alguna vez el sueño de ver a un Papa de los Medici reformando la Iglesia y convirtiendo a Roma en una nueva Atenas del arte y la filosofía, debió de quedarse amargamente defraudado con el papado de León. León X no era Lorenzo el Magnífico. Su papado fue incluso más corrupto que el de sus predecesores. Con León Roma se convirtió en una serie interminable de banquetes y orgías, un periodo en el que los Medici vaciaron los cofres del Vaticano para beneficiar a su propia familia y llevar a cabo aventuras militares. Miguel Ángel esculpió las piezas antes mencionadas, aun siendo seguramente consciente de que la tumba de Julio nunca acabaría construyéndose dentro de la nueva basílica de San Pedro, sólo para volver a poner en forma sus maneras de escultor después de tantos años dedicado a la pintura en la Sixtina. El otro motivo era que los parientes supervivientes de Julio seguían pagándole unos honorarios en concepto de anticipo de doscientos escudos mensuales, unos ingresos dignos de un rey.

Cuando León liberó al artista del contrato que lo vinculaba con la tumba de los Della Rovere, le encargó crear una fachada para la iglesia inacabada de San Lorenzo, en Florencia. Miguel Ángel estuvo encantado de abandonar Roma y regresar por fin a su querida Toscana.

Queremos evitar la tentación de desviarnos del tema con una larga biografía y una historia artística de Miguel Ángel durante estos años, y seguir centrándonos lo más posible en los secretos que escondió en el Vaticano. Sin embargo, fue durante este periodo, entre 1513 y 1534, que tanto Miguel Ángel como el mundo a su alrededor sufrieron grandes convulsiones. Debido a que estos acontecimientos dejaron huella en el artista, es necesario comprender esta parte de su vida para apreciar los secretos que con posterioridad escondería en 1534, cuando regresó de nuevo a la Sixtina para volver a pintar al fresco. Basta decir que durante los veintiún años intermedios, Miguel Ángel creó dos legados artísticos permanentes para la ciudad de Florencia: la Biblioteca Laurenciana (en memoria de Lorenzo el Magnífico) y la Sacristía Nueva de la iglesia de San Lorenzo. En este caso Miguel Ángel diseñó la estancia, los candelabros y las tumbas, y esculpió personalmente casi todas las estatuas, un logro asombroso, teniendo en cuenta que cuando terminó la sacristía, conocida también como la capilla Medici, tenía casi 60 años. Pero las pasiones de Buonarroti no se habían atenuado, pues siguió escondiendo símbolos secretos en estas maravillas arquitectónicas. Por ejemplo, la magnífica escalinata que conduce hasta la biblioteca tiene quince peldaños, una cifra que recuerda la escalinata curva de los levitas en el Templo Sagrado de Jerusalén. Cada peldaño era simbólicamente un paso en dirección al arrepentimiento y la iluminación espiritual —de hecho, en el Libro de los Salmos, hay quince «salmos de ascensión» (120-134), uno para cada peldaño. Hay también dos escaleras laterales, cada una con nueve peldaños. Según la tradición mística judía, el nueve es el símbolo de la verdad. La suma de los peldaños de las dos escaleras laterales es dieciocho, el símbolo judío de la vida. Con todo esto, Miguel Ángel rindió un último tributo al amor de toda la vida de su gran patrón Lorenzo: la búsqueda de la verdad y de la armonía espiritual en un mundo turbulento.

Y era turbulento de verdad. Mientras Miguel Ángel trabajaba en estos proyectos florentinos, una de sus profecías romanas se hizo horriblemente realidad. Tal y como hemos comentado antes, el fresco de Jeremías alertaba al Vaticano para que se limpiase tanto espiritual como éticamente para no sufrir el mismo destino que había seguido el Templo de Jerusalén original. Allí Dios había castigado al sacerdocio corrupto con un ataque liderado por un enemigo despiadado que se había llevado todo el bronce y el oro del templo. Cinco años después de que Buonarroti finalizara la bóveda de la Sixtina, un exasperado sacerdote alemán llamado Martín Lutero, colgó en la puerta de una iglesia un cartel en el que enumeraba todas sus protestas contra el papado. En cuestión de sólo diez años, su movimiento religioso se convirtió en un maremoto que sacudió toda Europa, dividiéndose en numerosos grupos y cismas que compartían algo en común: su odio hacia el Vaticano. En 1527 un ejército de soldados luteranos, conocido como los *lanzichenecchi*, liderado por una coalición de barones alemanes, tomó la ciudad de Roma y la saqueó sin piedad. Murieron

asesinados más de veinte mil civiles desarmados. El Vaticano fue asaltado y profanado, y todo su bronce y su oro robado, tal y como Miguel Ángel había vaticinado. El suceso traumatizó al mundo católico, pero estimuló las esperanzas de los reformistas que pensaron que tal vez, por fin, el Vaticano se arrepentiría de su comportamiento y cambiaría su forma corrupta de actuación. Miguel Ángel y todos los que compartían esta esperanza quedarían tremendamente defraudados. En el interior del palacio apostólico, todo siguió igual que siempre.



Escalinata de acceso a la Biblioteca Laurenciana, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Diez días después del saqueo de Roma jóvenes librepensadores que querían devolver Florencia a sus días de gloria, se sublevaron y expulsaron a los corruptos descendientes de Lorenzo de Medici. Miguel Ángel, disgustado por la decadencia de la nueva generación de los Medici, tomó parte en la revuelta popular. Tal vez contribuyera a su compromiso a la causa el hecho de que los cabecillas del levantamiento fueran en su mayoría atractivos jóvenes cuya compañía frecuentaba Miguel Ángel. Fue así como se lanzó de forma apasionada al papel de revolucionario, trabajando codo con codo con esos jóvenes, diseñando nuevos baluartes y defensas, congregando las tropas, planificando estrategias, cuidando a los compañeros que caían víctimas de la peste. Tres años después, en 1530, a través de una serie de perversas alianzas, los Medici y el Vaticano consiguieron tomar de nuevo Florencia y castigaron a los rebeldes sin piedad. Miguel Ángel fue declarado públicamente enemigo del régimen restaurado y de la Iglesia, y se puso precio a su cabeza. Desapareció entonces como si se lo hubiera tragado la tierra y no reapareció hasta un mes y medio después, cuando antiguos amigos mutuos consiguieron convencer al papa Medici Clemente VII de que lo perdonara para que de este modo finalizara los trabajos de la capilla Medici en la iglesia de San Lorenzo. Así pues, siempre se dijo que fue el talento de Buonarroti lo que le salvó la vida. Pero recientemente hemos

descubierto que esto es, además, una verdad en dos sentidos.

En 1975 el historiador de arte Paolo Dal Poggetto descubrió cómo se lo hizo Miguel Ángel para desaparecer en 1530 mientras los asesinos papales e imperiales ponían Florencia patas arriba para dar con él. El artista consiguió regresar a tiempo al lugar donde estaba trabajando en aquellos momentos, la capilla Medici. Bajo la nueva sacristía había un búnker secreto. No sabemos si lo construyó Buonarroti o si simplemente conocía su existencia, pero el caso es que convenció al prior de la iglesia para que le permitiera esconderse allí y le hiciera llegar comida y carboncillos para dibujar durante el tiempo que necesitara permanecer oculto. Cinco siglos después, los dibujos que realizó siendo un fugitivo siguen cubriendo las paredes de su escondite. El proyecto de la capilla le salvó, por lo tanto la vida, en más de un sentido; pero después de este episodio, Miguel Ángel decidió que ya se había hartado tanto del clan de los Medici como de Florencia. Finalizó la capilla en 1534 y ni siquiera se quedó en la ciudad para supervisar los trabajos de instalación de las esculturas o asistir a la inauguración. Regresó a Roma el año del fallecimiento del papa Clemente de Medici, y jamás volvió a pisar Florencia. El increíblemente ambicioso diseño de la fachada de San Lorenzo —el motivo por el cual el papa León X de Medici le había permitido regresar a Florencia— fue un fiasco completo y quedó sin hacer. Hasta la fecha, la iglesia del clan familiar sigue sin fachada esculpida y mostrando la piedra sin adorno alguno... ¿venganza de la historia o de Miguel Ángel?

Deberíamos mencionar otro hecho importante en la vida del artista durante este periodo. Se enamoró. Sí, antes se había enamorado ya muchas veces de bellos jóvenes, modelos, cantantes y aprendices. Se sentía fuertemente atraído hacia hombres mucho más jóvenes que él, tanto por su belleza musculosa como por su pasión y entusiasmo por la vida. En algunos casos, este amor era físico y recíproco, en otros no. Sus preferencias eran conocidas dentro de determinados círculos, pero incluso así, Miguel Ángel siguió siendo siempre muy cauto, sobre todo después de ver cómo hombres que amaban a otros hombres eran castigados bajo el reinado fanático de Savonarola y la Inquisición. Incluso el gran Leonardo da Vinci se había visto obligado a huir de Florencia la segunda vez que fue acusado de «sodomita». Pero Buonarroti había escrito poemas a sus jóvenes favoritos, y sus contemporáneos comentaban que su arte, sus bocetos y sus poemas eran estupendos cuando su amor era correspondido, y que pasaba por rachas improductivas y sufría depresiones cuando se sentía rechazado.

En primavera de 1532 el gran artista sufría uno de los peores periodos depresivos de su vida. El proyecto de la fachada de San Lorenzo se había hecho añicos (en sentido literal, pues las enormes columnas centrales de mármol se habían hecho pedazos durante el transporte), había sido traicionado por su familia adoptiva, era un

marginado social en su ciudad, sus sueños de vivir una nueva Edad de Oro en Florencia se habían esfumado y el plan para la colosal tumba Della Rovere en el interior de San Pedro —un proyecto que Miguel Ángel había llegado a considerar más su propio monumento que el de Julio— había sido cancelado. Había sido demandado por los parientes de Julio para que terminase la tumba del fallecido Papa, aun no estando permitida su construcción en el interior del Vaticano. Su familia natural le exigía dinero constantemente: para montar negocios a sus incompetentes hermanos y luego pagar sus deudas cuando fracasaban, para solucionar sus problemas legales, para recuperar las propiedades perdidas de la familia, para pagar sus bodas, y así sucesivamente. Su familia jamás le demostró su agradecimiento y lo único que hacía era aprovechar sus éxitos para exigirle más y más dinero. En 1528 falleció su hermano Buonarroto, y a esta muerte le siguió tres años después la del padre de Miguel Ángel, Ludovico (con 87 años, una edad tremendamente avanzada para la época), sucesos que dejaron al artista con muchas emociones indeterminadas y con la sensación de estar cada vez más solo.

Incluso su salud física estaba en el momento más bajo de todos los tiempos. Estaba trabajando en la capilla de los Medici, un proyecto destinado a la gloria de la familia que lo había traicionado y había querido matarlo. Para terminar con la sacristía y poder después pasar a encargos y clientes más agradables, estaba de nuevo forzándose más allá de los límites humanos. Su costumbre de trabajar las veinticuatro horas, solo, sin comer ni dormir apenas, tal vez le funcionara a los 20 y a los 30 años, pero con 50 años aquella situación empezaba a hacerle mella. La noticia de que estaba en los huesos y sufría problemas de visión, mareos y migrañas llegó hasta el Vaticano. El Papa estaba tan preocupado por la vida de Miguel Ángel que le ordenó dejar de trabajar en la sacristía y regresar a Roma enseguida para resolver de una vez por todas la fastidiosa cuestión de la tumba del papa Julio. A regañadientes, el terco genio hizo una pausa en sus obligaciones, se desplazó a Roma, y allí se acicaló para presentarse ante la corte papal. Era la primavera de 1532. Sería también la primavera de la vida de Miguel Ángel.

En el remolino social en que se había convertido el palacio apostólico bajo el papado de Clemente VII de Medici, apareció una figura que al instante destacó ante el buen ojo que el artista tenía para detectar la belleza masculina, un joven noble de una antigua familia romana patricia cuyo nombre estaba en boca de todos aquella temporada: Tommaso dei Cavalieri. Increíblemente guapo, con el físico de un atleta, Tommaso era la personificación del caballero culto. Estaba además fascinado por el arte y la arquitectura de manera apasionada, y había realizado sus escauceos en ambos terrenos cuando se le había presentado la ocasión. Le gustaba vestir con un estilo nostálgico, con jubones de seda tornasolada y cinturones adornados con antiguas monedas de oro. Para Miguel Ángel, el cortesano de 23 años era como una imagen

salida de sus sueños más románticos. Para el solitario artista de 57 años, aquello no fue un simple amor a primera vista, sino un rayo caído del cielo. Encontrar a un joven que representaba su ideal del encanto masculino y que además compartía sus pasiones creativas era toda una revelación. Para el joven Tommaso, recibir tanta atención por parte del artista y arquitecto más famoso del mundo, era también un sueño hecho realidad. El gran maestro empezó a comportarse como un colegial enamorado, a escribir cartas de amor y sonetos románticos, a realizar bocetos y dibujos para regalar a su amado.

Historiadores y eruditos han generado resmas de especulaciones intentando discernir si Miguel Ángel y Tommaso llegaron a consumir físicamente sus mutuos sentimientos. La mayoría lo pone en duda, aunque francamente, da lo mismo y no nos importa. Lo que sí es importante es que, hundido como estaba en la desesperación, Miguel Ángel encontró el amor, la pasión y una inspiración renovada. De hecho, fue entonces cuando comprendió la teoría del amor que predicaba su antiguo tutor, Marsilio Ficino, según el cual, el amor total y desinteresado hacia otra alma —en este caso, hacia otro hombre— lo acercaría aún más a Dios. En uno de sus raudales de poemas de amor a Cavalieri, escribió Buonarroti:

*Con vuestros ojos bellos veo una dulce Luz que
con los míos ciegos no veo [...]
Vuelo, aun sin plumas, con vuestras alas
y con vuestra mente me acercó al Cielo más y más.*



Victoria, Miguel Ángel, 1532-1534, Palazzo Vecchio, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Casi todos sus poemas a Tommaso reflejan estos profundos sentimientos de despertar sexual y espiritual. Buonarroti regresó directamente a Florencia y no terminó el enorme proyecto de la capilla Medici, sino que esculpió otra obra de arte, su *Victoria*. Al parecer no está relacionada con ningún encargo, de modo que es probable que el artista la esculpiera por puro placer.

Según muchos expertos, la enigmática escultura de la *Victoria* es un doble retrato romántico escondido. Se supone que el atractivo joven es Tommaso, que armado solamente con su belleza, ha hecho prisionero al hombre de más edad que tiene debajo... el gran maestro en persona, dominado finalmente no por el Poder, ni por el Arte, sino por el Amor. Buonarroti apoya esta interpretación con el doble significado que aparece oculto en un poema de amor que escribió en esta época:

*Si para sentirme bendecido, conquistado y anulado he de ser,
no es de extrañar que, desnudo y solo,
con un caballero armado, y como su cautivo, debo terminar.*

El *cavaliere* que ha capturado a Miguel Ángel es, naturalmente, el joven Cavalieri. Y en los versos originales escritos en italiano, encontramos emparejadas al final o al principio de las frases, las siguientes letras: t-o, m-a, s-o, formando parte de la palabra «Tommaso».

Resulta interesante destacar que en la nueva sacristía, en ese mismo momento, Miguel Ángel estaba dando los últimos toques a la estatua funeraria de Giuliano de Medici. Los historiadores coinciden en que el rostro de la escultura no guarda ningún parecido con Giuliano. Lo que no mencionan es que es prácticamente idéntico al rostro de la escultura de la *Victoria*. Evidentemente, el artista enamorado no podía dejar de pensar en Tommaso.

En 1534 tan pronto como hubo terminado sus obligaciones en Florencia, Miguel Ángel hizo las maletas y se trasladó a una ciudad que odiaba, Roma, para estar cerca del hombre que amaba. En cartas y poemas de esta época escribió que se sentía como el fénix. Según la leyenda, la mítica ave, siendo ya muy vieja, enciende una hoguera y renace joven de entre sus cenizas. Gracias a las llamas de la pasión que sentía por Tommaso, Miguel Ángel volvía a sentirse joven y poderoso, dispuesto a poder tanto con Roma como con el Vaticano e incluso, figurativamente, capaz de escupirles en la cara, si era necesario. Le escribió entonces a su amado:



Izquierda: Detalle de la escultura de la Victoria.

Derecha: Detalle de la tumba de Giuliano de Medici, 1532-1534. Ilustraciones de Scala, obtenidas a través de Art Resource of New York.

*Me valoro mucho más que nunca,
ahora, con vos en mi corazón, valgo mucho más.
Como las líneas que se esculpen en un desnudo pedazo de mármol
añaden a ese mármol mucho más valor [...]
Resisto contra el agua, resisto contra el fuego;
la señal de vuestro amor ilumina mi punto ciego,
y da a mi saliva poder para curar cualquier veneno.*

Miguel Ángel necesitaría muy pronto su renovada energía. El camino de la vida no sólo lo devolvía a Roma, sino que muy pronto lo devolvería también a la capilla Sixtina.

Los secretos de *El Juicio Final*

«¿Qué espíritu es tan vacío y ciego, que no puede reconocer el hecho de que el pie es más noble que el zapato, y la piel más hermosa que el vestido que la cubre?».

MIGUEL ÁNGEL

De nuevo en Roma, Miguel Ángel recibió inmediatamente un nuevo encargo hercúleo. El papa Clemente VII, o Giuliano de Medici, «hermano» de la infancia de Buonarroti, lo citó en el palacio apostólico y le ofreció un atrevido encargo. Clemente quería asegurarse de que la familia tenía monumentos hechos de mano de Miguel Ángel tanto en Florencia como en Roma. Y deseaba algo en Roma que rivalizara con la gran obra maestra que había garantizado la memoria del odiado papa Julio. Y así fue como le ordenó al pasmado artista rehacer por completo la pared del altar de la capilla Sixtina.

La pared del altar estaba ya pintada con preciosos frescos, entre los que había incluso paneles realizados por el propio Miguel Ángel veintidós años antes relacionados con el proyecto de la bóveda. En medio, entre dos grandes ventanas, había un fresco insustituible de la Virgen María ascendiendo al Cielo, con el papa Sixto IV, el fundador de la Sixtina, arrodillado a su lado. Esta escena, pintada por Pinturicchio, había sido la clave del concepto original de la capilla en el siglo xv, pues estaba dedicada a la Virgen y utilizada por la corte papal el día de la Ascensión (el 15 de agosto, hoy en día una fiesta nacional italiana en la que todo el mundo se ausenta de la ciudad). Por encima de la Virgen y de Sixto, había retratos de los primeros papas pintados por el equipo florentino de Botticelli en el siglo xv, junto con sus dos primeros paneles de los ciclos de la Vida de Moisés y de Jesús, obras de arte únicas y por derecho propio.

Clemente no quería que el astuto y subversivo artista realizara una nueva pintura con tema judío en la capilla más importante de la Iglesia. Al fin y al cabo, el Papa era un Medici, conocía la educación que Miguel Ángel había recibido en Florencia y estaba al corriente de sus trucos neoplatónicos... o eso pensaba. Clemente decretó que la pared del altar sería una versión monumental del *Giudizio Universale*, *El Juicio Final*. Según la tradición cristiana es el momento en que Jesucristo regresa a la tierra para discriminar entre lo correcto y lo incorrecto, el bien y el mal, y para juzgar

a todas las almas en consecuencia. Las almas juzgadas como buenas ascenderán al cielo, mientras que las malas serán condenadas al castigo eterno en el infierno. Por una vez, Miguel Ángel estuvo de acuerdo con el tema sin plantear ni una sola queja. Estaba cansado de luchar por el alma de la Iglesia. Estaba indignado con los herederos hedonistas del intelectual y culto Lorenzo el Magnífico. Y se sentía feliz con la idea de que Jesucristo regresara para juzgar tanto al Vaticano como a los Medici.

Miguel Ángel accedió a realizar la obra, pero puso una condición. Le dijo a Clemente que, para hacerle justicia al trascendental tema cósmico del fresco, necesitaría primero tapar las ventanas y remodelar el muro por completo. Clemente accedió sin problemas. De este modo, la obra de arte que acababa de encargarse sería aún más impresionante de lo que se imaginaba, pues ocuparía un único paño enorme de pared sin interrupciones. Poco después de la firma del contrato, Clemente pasó por su propio Juicio Final, pues falleció a los 56 años. Lo sucedió el cardenal Alejandro Farnesio, que adoptó el nombre de Pablo III.

La familia Farnesio era un clan de acaudalados nobles cuya conducta podía calificarse de cualquier cosa, excepto de noble. Pablo III había sido ordenado cardenal solamente porque su atractiva hermana Julia había sido la concubina favorita del papa Alejandro VI, el «Papa envenenador» de la decadente familia Borgia. Ahora que Pablo era Papa, le llegaba el turno a la familia Farnesio de disfrutar del papado y de los cofres de oro del Vaticano. Su enorme palacio, en construcción, quedaría terminado con los diseños que Miguel Ángel realizó de la fachada, el patio superior y el jardín.^[25]

El papa Pablo le ordenó a Miguel Ángel que siguiera adelante con el fresco de *El Juicio Final* para la pared del altar de la Sixtina. Pensó que en lugar de ser un tributo eterno para los Medici, serviría para glorificar para siempre a la familia Farnesio. Sin embargo, sin un florentino receloso como Clemente controlando sus quehaceres, Miguel Ángel consiguió de nuevo impregnar su fresco de numerosos niveles de mensajes ocultos. En la actualidad, la mayoría de visitantes de la Sixtina no tiene ni idea de quiénes fueron Clemente VI o Pablo III, pero acuden allí de todo el mundo por Miguel Ángel Buonarroti. *El Juicio Final* se ha convertido en un testamento permanente del talento y la filosofía del artista.

El primer paso consistió en remodelar la pared. Se sellaron las ventanas, se destruyeron los frescos originales y se retiró el blasón de la familia Della Rovere que había debajo de la figura de *Jonás*, lo que alteró sutilmente la forma de la pared. A partir de ahí, se añadieron a la pared diversas capas de superficie nueva. Miguel Ángel lo hizo para impedir las grietas y el moho que habían afectado la bóveda, pero tenía otro motivo, mucho más sutil. Sólo situándonos en el interior de la Sixtina y mirando las esquinas superiores de la pared, es posible observar que el fresco se

inclina sobre nuestras cabezas unos treinta centímetros. La explicación más conocida a este fenómeno es que el quisquilloso artista no quería que la superficie de su fresco se llenase de polvo, por lo que lo inclinó hacia el interior. Pero esta teoría no tiene sentido. La realidad es que esta inclinación hizo que el fresco fuera más susceptible si cabe a cubrirse del hollín que desprenden las innumerables velas que acompañan las procesiones, más la suciedad y el polvo transportados por los aires mediante la humedad y el sudor humano. La verdadera razón es que Miguel Ángel quería de manera sutil —en realidad, *subliminalmente*— conseguir que el espectador se diese cuenta de lo que él consideraba el *verdadero* árbitro entre el bien y el mal. Cuando el espectador se sitúa delante del altar para levantar la vista y contemplar *El Juicio Final*, es precisamente la forma de la pared inclinada hacia dentro que se cierne sobre él lo que le transmite aquello que el artista consideraba el elemento que debía juzgar el comportamiento humano. Sin duda alguna, la silueta corresponde a lo que en hebreo se denominan las *luchot*, las tablas de la ley, conocidas comúnmente como los Diez Mandamientos.

Después de cambiar la forma de la pared y prepararla, Miguel Ángel instaló un andamiaje normal y corriente y encontró un par de ayudantes de confianza para preparar los bocetos, el yeso y la pintura. En esta ocasión, incluso la gama cromática sería distinta a la utilizada con anterioridad. En la bóveda, como hemos comentado, apenas había utilizado el azul. El color azul era un tono exageradamente caro para pintar al fresco, pues estaba hecho a partir de lapislázuli (una piedra semipreciosa importada de Persia) molido a mano. Julio II había obligado al artista a pagar los materiales descontándosele de su sueldo, de modo que el azul y el oro eran tonos impensables para Miguel Ángel cuando pintó el fresco. Pero para la pared del altar, la acaudalada familia Farnesio corría con todos los gastos, de modo que el dinero no era ningún problema. El colosal fondo azul para los centenares de figuras del gigantesco trabajo convierte este *Juicio Final* en una de las obras pictóricas más caras de la historia.

Miguel Ángel empezó por la parte superior de la pared y fue descendiendo lentamente durante más de siete años, pintando siempre él y con la única asistencia de dos ayudantes. Con más de 60 años, una edad en la que la mayoría de la gente en el siglo XVI estaba jubilada o enterrada, pasaba el día entero subiendo y bajando escaleras. Cuando estuviera finalizado, sería la representación de *El Juicio Final* más grande del mundo —de hecho, el fresco más grande realizado jamás de mano de un solo pintor— y, además, el que más precedentes rompería, el más misterioso y simbólico. Buonarroti, que por entonces ya era famoso a nivel mundial, rico y estaba enamorado, seguía siendo el rebelde airado que rompía con su obra todas las tradiciones.

En la parte superior, en las dos zonas curvas de las tablas del fresco, empezó con

los ángeles portando los instrumentos del martirio de Cristo: la cruz, la corona de espinas, la columna en la que fue flagelado y el palo rematado con la esponja empapada en vinagre. Por extraño que pueda resultar, no hay rastro ni de los tradicionales clavos ni del látigo. Los ángeles, típicos de Miguel Ángel pero curiosos para cualquier otro pintor, no tienen alas, ni aureola, ni cara de bebé. Son jóvenes guapos, musculosos y de rostro delicado. Originalmente, estaban casi desnudos, exhibiendo incluso unos genitales de aspecto muy humano. No queda claro si lo que hacen es subir al cielo los símbolos de la Pasión o si los descienden de allí para que el espectador los vea. El repertorio de movimientos, gestos y expresiones es asombroso: todos los ángeles son distintos.





Comparación de formas de *El Juicio Final* y las tablas de los Diez Mandamientos. Imagen publicada por cortesía de Ezra Shapiro y Judaica Mall (Web: <http://www.judaicamall.com>). Ilustración de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York. Véase fotografía 21 en el cuadernillo de imágenes.

Justo debajo del nivel que ocupan los ángeles, aparecen las Almas Justas, formando un círculo por encima de la cabeza de Jesucristo. No se trata de los santos famosos, o de los papas, o los clientes reales que normalmente aparecerían en una pintura de este tipo. Se trata de auténticas almas santas, desconocidas en la vida y recompensadas después de la muerte, que se mezclan con los ángeles y rodean a Cristo. Un detalle fascinante que se burla de lo que han sido las enseñanzas de la Iglesia durante muchos siglos. Directamente encima de la cabeza de Jesucristo, aparece un bello ángel de rubio cabello vestido de rojo y señalando a dos hombres del círculo interior de los justos. Son judíos, evidentemente.

Uno de ellos luce el sombrero de dos picos que la Iglesia obligaba a llevar a los judíos para reforzar el prejuicio medieval de que los judíos, descendientes del Diablo, tenían cuernos. Y en cuanto al otro, el judío de más edad, realiza el mismo gesto que Noé en la bóveda de la Sixtina: levanta un dedo hacia arriba, para indicar la unicidad de Dios. El otro judío lleva la redondela amarilla de la vergüenza, la que obligó la Iglesia a lucir en público a los judíos en 1215. Delante de ellos, una mujer con el cabello cubierto de forma recatada, susurra algo al oído de un joven desnudo que tiene delante. El joven se parece al tutor de Miguel Ángel, Pico della Mirandola, que tantos secretos enseñó al artista sobre el misticismo judío. Según las enseñanzas de la Iglesia tradicional, y tal y como queda claramente expresado en los primeros capítulos de *El infierno* de Dante, esta representación de los que gozan del favor divino raya la blasfemia. Los judíos jamás podrían pretender disfrutar de una recompensa celestial. Ni siquiera sus mayores héroes, como Moisés, Miriam, Abraham y Sara, podrían aspirar a algo mejor que el limbo. Pero aquí están, los

judíos ocupan el centro de *El Juicio Final* de Miguel Ángel, cerniéndose sobre la cabeza de Cristo. Incluso hoy en día, en el siglo XXI, la cuestión de si los judíos tienen cabida en el cielo sigue constituyendo un acalorado tema de debate entre muchos cristianos. Imagínese el atrevimiento de Miguel Ángel, en el siglo XVI, al tomar una postura respecto al asunto que contravenía la doctrina oficial de la Iglesia de su época. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que Miguel Ángel decidiera representar en tamaño tan pequeño y tan confuso a los judíos residentes en el cielo.



Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración), en el que aparecen las Almas Benditas en lo alto del cielo, por encima de la figura de Cristo. El ángel de rojo señala a dos judíos y a Pico della Mirandola. Véase fotografía 18 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Si volcamos la atención hacia el lado izquierdo, debajo de la cruz, vemos a las Mujeres Justas, o Mujeres Elegidas. De no ser por los rostros femeninos y unos pechos poco creíbles, la escena parecería una reunión de culturistas masculinos. Miguel Ángel repite lo que ya hizo anteriormente con las sibilas: utilizar modelos masculinos musculosos y añadirles cabello, rostro femenino y pechos. En una iglesia del siglo XVI y en una época en la que muchos teólogos seguían debatiendo si la mujer tenía alma. Miguel Ángel nos muestra un amplio abanico de llamativas mujeres merecedoras de la inmortalidad celestial, cada una de ellas con aspecto y personalidad propia... así como una cantidad considerable de desnudez femenina.

En el lado derecho, debajo de la columna, aparecen representados los Hombres Justos, o los Hombres Elegidos. En anteriores representaciones de la recompensa de la elección celestial, otros artistas habían mostrado a las almas bendecidas exhibiendo un comportamiento reservado, saludándose a la llegada al Paraíso con un casto apretón de manos o, como mucho, con un saludo cogiéndose por las muñecas, al

estilo romano clásico. Pero aquí, los hombres felices por haber sido aceptados en el cielo, son mucho más expresivos, por no decir otra cosa.

En medio del grupo, en la parte superior, aparecen representados dos atractivos jóvenes desnudos fundiéndose en un apasionado abrazo y besándose. Justo detrás de ellos, se ve una figura entre las sombras que recuerda a Dante, triste y con mirada de desaprobación como siempre. A su lado, un hombre desnudo y fuerte tira de otro hombre desnudo para ayudarlo a subir a la nube donde el primero se encuentra. A continuación, vemos claramente otra pareja de jóvenes rubios desnudos besándose, y a su derecha, un joven mirando a los ojos a un hombre de más edad mientras le besa con respeto la barba. Hoy en día, la mayoría de visitantes apenas se percata de esta amorosa parte masculina del fresco, o ni siquiera conoce su existencia, pero si se les indica, muchos se sienten contrariados. Cabe imaginar, pues, lo sorprendente y ofensiva que debía resultar la escena en el siglo XVI.



Abrazos y besos apasionados en la parte de los Hombres Elegidos de *El Juicio Final* (antes de la restauración). Véase fotografía 22 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

En esta parte del fresco, justo debajo de las parejas besándose, aparecen diversas mujeres entremezcladas al lado y debajo de los hombres, casi ocultas en una zona donde la presencia masculina domina con claridad. Son las esposas y las madres, en una intención de demostrar que los hombres no alcanzaron por si solos el estado dichoso en el que se hallan, sino con la ayuda de las mujeres fuertes y piadosas que siempre los apoyaron.

En la zona central del fresco encontramos la figura de Jesucristo, regresando para dar fin a la historia de la humanidad. A su izquierda (nuestra derecha) está San Pedro, devolviendo las llaves del gobierno papal sobre el cielo y la tierra, junto con el otro

santo patrón de Roma, San Pablo. A la derecha de Jesucristo (nuestra izquierda) aparece su madre, la Virgen María. La figura de Jesucristo rompe por completo con todas las representaciones tradicionales: no lleva barba, es extremadamente musculoso, sensual y severo al mismo tiempo. Parece muy poco cristiano, más bien recuerda una escultura pagana griega... y tiene motivos para ser así. De hecho, es una combinación de dos esculturas griegas, ambas famosas y ambas exhibidas en la colección de los Museos Vaticanos.

La cabeza de Cristo es la de Apolo, el rubio dios del sol. Originalmente, la escultura vaticana —el *Apolo Belvedere*— tenía el cabello chapado en oro, hasta que después de la caída del Imperio romano ese oro desapareció. El musculoso torso de Cristo es el del *Torso Belvedere*, que en tiempos de Miguel Ángel se conocía como «Hércules Belvedere». Era un torso que gustaba hasta tal punto al artista que incluso en sus últimos días, casi completamente ciego, pedía que lo acompañasen del brazo por el laberinto de pasillos del palacio apostólico para visitar la antigua escultura, para estudiar y admirarla una vez más palpándola con la punta de los dedos en lugar de disfrutarla con la vista. La pasión que el artista sentía por la musculosa pieza hizo que acabara conociéndose también como el «Torso de Miguel Ángel». Una vez más, Miguel Ángel colmó su amor por la escultura incluyendo en la pintura sus piezas favoritas.



Detalle de *El Juicio Final*: Jesucristo y la Virgen María mirando hacia abajo. Véase

fotografía 23 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Izquierda: Cabeza del Apolo Belvedere; copia romana del original griego en bronce realizada por Leocaris, 330-320 a. C., Museos Vaticanos. Derecha: Torso Belvedere, Apolonios de Atenas, siglo II a. C., Museos Vaticanos. Fotografías de Roy Doliner.

Según San Mateo, en el momento de la Resurrección, Jesucristo tendría que estar sentado en su trono de gloria. Según Miguel Ángel, Jesucristo no está alzado, sino que está *alzándose*. Está levantándose, a punto de ejecutar su pavoroso y severo juicio final sobre la humanidad. La Virgen María, su madre, aparta la vista; da la sensación de que no quiere ser testigo de los castigos que se producen al otro lado del fresco. Su rostro esconde otro secreto, desconocido hasta después de los recientes trabajos de limpieza y restauración. Aunque las demás figuras están pintadas con pinceladas que imitan los golpes de cincel que Miguel Ángel realiza en sus esculturas, el rostro de la Virgen es un conjunto de diminutos puntos de colores, casi como los píxeles de una imagen digital. El artista es pues el pionero de la técnica artística conocida como puntillismo, que la mayoría considera inventada por George Seurat en París a finales de la década de 1880. Con la Virgen María, Buonarroti dio un nuevo salto hacia el futuro. De hecho, es con la Virgen María que el camino espiritual de Miguel Ángel —y el del fresco— dio un sorprendente y secreto cambio de rumbo a finales de la década de 1530.

VITTORIA COLONNA Y LA QUINTA COLUMNA

Como hemos visto, Miguel Ángel no estaba solo en su sentimiento de indignación hacia el Vaticano. Desde las primeras protestas encabezadas por Martín Lutero en 1517, una gran parte de Europa se había vuelto protestante. En el Nápoles de la década de 1530 se formó un pequeño grupo, pero muy influyente, bajo el liderazgo y la inspiración espiritual de Juan de Valdés. Valdés procedía de una familia castellana

de *conversos*, judíos obligados a convertirse al catolicismo por la Inquisición española.^[26] Sus padres, y como mínimo uno de sus tíos, fueron más tarde arrestados y torturados por la Inquisición por conservar en secreto su judaísmo o volver a acogerse a esa religión, Juan había sido enviado a universidades católicas, donde destacó en los estudios de hebreo, latín, griego, literatura y teología. Está considerado uno de los mayores escritores españoles del siglo XVI. Fue otro genio renacentista, codiciado por emperadores, papas e intelectuales de la época. Para escapar de los peligros de la Inquisición en España, Valdés huyó a Italia, acabando en 1536 en Nápoles, gobernada entonces por los españoles. Era un orador atractivo y extremadamente carismático que arrastraba multitudes. Su casa se convirtió en un temprano predecesor de los salones artístico-intelectuales de momentos posteriores, como el organizado por Gertrude Stein y Alice B. Toklas en París en el siglo XX. Era una especie de imán para los más grandes artistas, escritores y pensadores de la época, de un modo similar a lo que había sido la casa de Lorenzo el Magnífico en Florencia unas décadas antes. Entre los asistentes a esas reuniones estaban el cardenal Reginald Pole, el último arzobispo católico de Canterbury, que había tenido que huir de Inglaterra al oponerse al divorcio de Enrique VIII con Catalina de Aragón; Pietro Aretino, un obscuro poeta, intelectual, crítico y pornógrafo; Pietro Carnesecchi, uno de los más destacados diplomáticos, asesores políticos y polemistas de la época; Bernardino Ochino, monje capuchino y popular predicador; Giulia Gonzaga, la deslumbrante viuda del rico noble romano Vespasiano Colonna; y su cuñada, Vittoria Colonna. Vittoria era otro genio del Renacimiento italiano, una de las pocas poetisas publicadas, que tenía seguidores devotos a ella como cualquier poeta masculino de la época. Después de la muerte en batalla de su marido, se lanzó a la poesía y al torbellino intelectual de su tiempo. En este círculo privado de intelectualidad napolitana, y camuflándose en cenas artísticas aparentemente inofensivas, se plantaron las semillas de un nuevo movimiento clandestino que tenía un único objetivo: reformar el Vaticano y la iglesia católica. A pesar de los antecedentes tan distintos de los conspiradores, muchos tenían una cosa en común: eran conocidos o amigos de Miguel Ángel Buonarroti, el artista y arquitecto elegido por el Papa.

Valdés alzó la voz de forma convincente contra los abusos de poder y la hipocresía del Vaticano. Quería que las Escrituras se abriesen y estuviesen disponibles al cristiano de a pie, y que dejasen de ser utilizadas por la Iglesia como un instrumento de manipulación. Proponía abordar el Nuevo Testamento desde un punto de vista intelectual, crítico y analítico, igual que los judíos interactuaban con sus Escrituras a través del razonamiento talmúdico y las perspectivas del midrash. Creía que cualquier cristiano que pudiese profundizar libremente en la Biblia hasta el nivel que le resultase adecuado, quedaría iluminado espiritualmente gracias al texto sagrado. De hecho, así denominó su filosofía: *alumbradismo*, o iluminismo. Valdés

solía ilustrar sus enseñanzas con el midrash y con metáforas extraídas de Moisés Maimónides. Maimónides, según los judíos, los musulmanes y los cristianos, fue el mayor intelectual español del siglo XII. Conocido también como RaMBaM (un acrónimo de su nombre completo: rabino Moisés Ben Maimón), era rabino, maestro, comentador de la Biblia y del Talmud, filósofo, poeta y traductor... además de trabajar a tiempo completo como famoso anatomista y médico. Valdés se enorgullecía de citar la descripción que hacía Maimónides equiparando la Iluminación Divina a un enorme palacio real. Habría visitantes que se quedarían tímidamente en la puerta de entrada, otros que pasearían por los jardines, otros que entrarían en el vestíbulo, otros que se quedarían a cierta distancia, otros —los bendecidos con un encuentro profundo con la iluminación— que se sentirían como en casa en el corazón del palacio. Él rezaba, sin embargo, para que *todas* las almas fuesen bendecidas por la gracia divina, cada una a su nivel. Por lo tanto, resultaba imposible condenar a las almas que no hubiesen alcanzado el nivel suficiente para entrar en el corazón del palacio sagrado. Escribió: «Los que siguen observando el palacio divino desde el exterior no son para nada extraños». De este modo, negaba tanto la herejía como la existencia del purgatorio, que el Vaticano utilizaba básicamente como reclamo para ganar dinero a través de la venta de sus famosas indulgencias. Valdés predicaba que la salvación no llegaba a través del bautismo al poco de nacer, ni a través de la obediencia incuestionable hacia la Iglesia, tal y como defendía el Vaticano, sino a través de la gracia que un Dios amoroso otorgaba a toda la gente a través del bautismo en la edad adulta, cuando el individuo era ya capaz de comprender y valorar ese acto, a través del estudio y la profundización en las Escrituras, cada uno a su correspondiente nivel, y a través de la humilde imitación de Cristo en la vida diaria. Sólo comprendiendo la influencia del iluminismo de Valdés sobre Miguel Ángel podremos entender por qué las almas salvadas en *El Juicio Final* ascienden en tantos niveles distintos y de formas tan diversas.

Después de la muerte de Valdés, en 1541, su pequeño círculo de *alumbrados* (iluminados) se dispersó. El grueso del grupo emigró hacia Viterbo, en el norte, el lugar de residencia del cardenal Pole, una ciudad actualmente a una hora en coche al norte de Roma. Pero el nuevo líder del grupo no era Pole, pues habría sido demasiado evidente. El grupo llevaba ya un tiempo siendo espiado, sobre todo por un tal cardenal Gian Pietro Carafa, fanático promotor de la Inquisición y su reinado de terror. El verdadero líder era una mujer, y monja además: Vittoria Colonna, que dirigía la organización desde su convento en Viterbo. A través de sus poderosas relaciones familiares y su influencia, estableció una red clandestina que muy pronto se extendió por toda Italia y Europa. Sacerdotes librepensadores, políticos, diplomáticos e intelectuales estaban secretamente implicados con un solo objetivo: convertirse en una «quinta columna» oculta dentro del Vaticano para reformarlo

desde dentro y acabar armonizando la fe católica con la protestante. Esta conspiración de soñadores adoptó un nuevo nombre: *Gli Spirituali*, «los Espirituales». Su objetivo: reunir las dos creencias cristianas antes de que el cisma fuera demasiado grande y originar una sola Iglesia, limpia y renacida.

Anteriormente, mientras aún vivía en Roma, Vittoria había entablado amistad con Miguel Ángel, y su relación se iría haciendo cada vez más fuerte hasta el temprano fallecimiento de ella. Se escribieron largas cartas personales, compusieron poemas en su mutuo honor e intercambiaron a menudo regalos y favores. Muchos historiadores que intentaban negar la inclinación de Buonarroti hacia los hombres trataron de utilizar sus poemas a Vittoria como prueba de su heterosexualidad. Pero su amor era la personificación de lo que hoy etiquetaríamos como «platónico». Amaban sus respectivas *mentes*. Miguel Ángel estaba emocionado por haber encontrado en Vittoria una amistad intelectual y una compañera de viaje espiritual. Igual que en el pasado se había lanzado con tanta pasión hacia nuevas ideas y movimientos, se convirtió en cuerpo y alma en uno más de los *spirituali*.

En *El Juicio Final* junto con la Virgen María que aparta la vista para no ver el severo juicio de Cristo, tenemos un significado más profundo: simbólicamente, Miguel Ángel aparta también la vista de la Iglesia. Pero tenía que mantenerse en secreto, pues en el interior del Vaticano, y en especial en el de la capilla del Papa, sólo estaban permitidos los artistas católicos. Si llegaba a descubrirse que Buonarroti había negado a la Iglesia y virado hacia el protestantismo de Valdés, no sólo habría echado a perder su carrera profesional, sino también su libertad y posiblemente su vida. Tan sólo unos años antes el Vaticano había puesto precio a su cabeza por apoyar el movimiento de independencia de Florencia. Pero el rebelde de su interior no podía quedarse en silencio, de manera que continuó llenando el gigantesco fresco con multitud de mensajes ocultos.

Si observamos con detenimiento a la Virgen María, veremos que mira hacia abajo en dirección a una única figura, la de una mujer que asoma la cabeza por encima del hombro de San Lorenzo y su parrilla. De hecho, los pies de María descansan sobre la parrilla. El rostro de la mujer queda básicamente oscurecido por la parrilla... y por un buen motivo. Es la líder del movimiento clandestino: Vittoria Colonna en persona.

Jesucristo mira también a una sola figura, un hombre anónimo que asoma por encima del hombro de San Bartolomé que, igual que San Lorenzo, está sentado ocupando un lugar de honor a los pies de Jesucristo. Gracias a su atractivo perfil y sus grandes ojos, los mismos que vimos en las esculturas que Buonarroti esculpió en Florencia después de 1532, podemos reconocer al otro gran amor de Miguel Ángel en aquella época: Tommaso dei Cavalieri. Aquí en el fresco parece demasiado mayor, con cabello gris y entradas, aunque su rostro es joven y sin arrugas. Seguramente está hecho a propósito, bien por el propio Miguel Ángel, o bien por su amigo Daniele da

Volterra, que realizó algunos retoques cuando en 1564 recibió la orden de censurar la obra. En Nápoles existe una copia de *El Juicio Final* con el aspecto que tenía antes de la censura. La copia, una pintura al óleo, fue realizada en 1549 por un amigo de confianza de Miguel Ángel, Marcello Venusti y bajo la dirección personal del gran artista. En la copia del fresco realizada por Venusti, aparece el mismo joven, pero con la cabeza cubierta de pelo oscuro por completo y con un aspecto mucho más parecido al atractivo Tommaso, que tenía 38 años cuando Miguel Ángel colaboró con Venusti para crear el óleo.



La Virgen María por encima de San Lorenzo con su parrilla de hierro; Jesucristo por encima de San Bartolomé, que sujeta su propia piel (antes de la restauración). La mujer situada por encima del hombro de San Lorenzo es Vittoria Colonna y el hombre por encima del hombro de San Bartolomé es Tommaso dei Cavalieri. Véase fotografía 18 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

¿Por qué eligió Miguel Ángel estos dos santos en concreto para proteger a sus dos grandes amores? San Lorenzo era el santo del primer cliente y protector de Miguel Ángel, Lorenzo el Magnífico. San Lorenzo, además, tesorero de la primera iglesia cristiana de Roma, decía que la verdadera riqueza de la Iglesia no estaba en su oro, sino en su gente de fe. Esto forma parte del mensaje de Miguel Ángel a la corte papal de su época, remontándose ya a su trabajo en la bóveda de la Sixtina.^[27] San Bartolomé, además de ser el santo patrón de los taxidermistas y los curtidores, es también el protector de los yeseros. Después de los traumáticos problemas que Miguel Ángel sufrió en la bóveda con el yeso, quería toda la ayuda posible para realizar el enorme fresco de la pared del altar y por eso tenía buenos motivos para

incluir a este santo protector.

San Bartolomé no fue martirizado en Roma, sino despellejado vivo en Armenia. Según la tradición, su piel se conserva en el interior del altar de su iglesia en la isla del Tíber, en la zona donde se encontraban los dos principales barrios judíos de la Roma renacentista. Vestido como San Bartolomé encontramos a un amigo de Buonarroti, un hombre que tuvo problemas por representar tanta piel en las imágenes que acompañaban a sus obscenos poemas: Pietro Aretino, pornógrafo y compañero conspirador de los *spirituali*. Buonarroti no se burla de San Bartolomé, sino que muestra su creencia de que un hombre como Aretino, con problemas con la hipócrita Iglesia, estaba más próximo a Dios que muchas de las supuestas autoridades religiosas de su tiempo.

Los santos aparecen casi siempre representados acompañados por los símbolos de su martirio. (La principal excepción es San Pedro, que aparece con las llaves que recibió de Jesús y no crucificado bocabajo). San Bartolomé se representa siempre mostrando su piel intacta y con el cuchillo con el que fue despellejado. En este caso, la piel esconde otro intrigante misterio: mientras que la figura de San Bartolomé/Aretino es un hombre calvo y con una larga barba gris, el rostro que aparece en la piel está afeitado y luce una cabellera oscura y rizada. No encaja en absoluto. Y ello es porque la cara representada en la piel es nada menos que la de Miguel Ángel. Según comentamos en la historia de la *Pietà*, los artistas tenían prohibido firmar las obras encargadas por el Vaticano. Aquí, en lugar de su nombre, Buonarroti firmó secretamente el fresco *con su propia cara*. Se trata también de una protesta más del escultor que odiaba pintar. Parece estar diciéndonos que recibir el encargo de volver a pintar en la Sixtina fue para él un destino tan terrible como ser despellejado vivo.



***El Juicio Final*, copia del fresco realizada por Marcello Venusti, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles. Detalle que muestra el rostro de Tommaso dei Cavalieri con pelo oscuro. Ilustración de Alinari, obtenida a través de Art Resource of New York.**



Detalle de *El Juicio Final*, la piel con la cara de Miguel Ángel. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Pero esta piel simbólica no nos dice sólo eso. La figura de Tommaso, la única persona en la totalidad del gigantesco fresco que mantiene contacto visual directo con Jesucristo, tiene las manos unidas en señal de súplica. (No fue hasta la reciente limpieza que pudimos ver que las miradas de Jesucristo y Tommaso estaban enfocadas). Miguel Ángel, sintiéndose pecador e indigno del cielo, creía que su única esperanza de salvación era el amor verdadero y desinteresado que sentía hacia Tommaso. En el fresco colocó a Tommaso en el papel de su mediador, suplicando a favor de su causa ante Jesucristo, el Juez. Y para asegurarse de que comprendíamos que creía que el amor sentido por un hombre, incluso hacia otro hombre, era capaz de conducir hacia la redención, situó junto a su cuerpo despellejado otra pareja masculina besándose apasionadamente en el Paraíso. La identidad de Tommaso va más allá de una simple conjetura. Para empezar, disponemos de una pista que ha sobrevivido hasta nuestros tiempos, escrita personalmente por Buonarroti. En 1535, justo cuando estaba realizando los bocetos para el fresco, escribió otro poema de amor a Tommaso. En este soneto, Miguel Ángel se equipara a un humilde gusano de seda, cuya funda protectora se convierte en la vestimenta de otro ser:

*Para envolver a mi noble señor, el mismo destino desearía;
vestir la piel viva de mi señor con la mía que está muerta;
igual que la serpiente se desliza entre las piedras en busca de cobijo,
mudaría yo hacia la muerte para mejorar mi estado.*

LOS SALVADOS Y LOS CONDENADOS

En la parte inferior izquierda del fresco, debajo de la Virgen María y las Mujeres Bendecidas, está la Resurrección de las Buenas Almas. Van saliendo del suelo a medida que su carne regresa con lentitud a sus cuerpos. Los demonios del inframundo intentan desesperadamente arrastrar a alguna de ellas, pero los ángeles vencen. En la esquina vemos un sacerdote bendiciendo a estas almas adultas, posiblemente una señal de la nueva fe iluminista que profesaba Miguel Ángel, en la que el bautismo estaba destinado a los adultos. Otro símbolo de esta primera forma de protestantismo italiano son los rosarios que aparecen en este rincón del fresco, para salvar y elevar a la salvación a diversas almas. Valdés y sus seguidores creían que la clave de la salvación estaba en la gracia divina, y no en la obediencia ciega a la Iglesia; de hecho, este concepto es el origen de la expresión «estado de gracia». El rosario es un humilde acto de fe diario en el que se recita la oración del Ave María, que empieza con las palabras: «Dios te salve, María, llena eres de *gracia*...». Se trata de una nueva ruptura con las representaciones tradicionales del Juicio Final, en el que las almas salvadas mostraban los *actos* que les habían hecho acreedoras de la redención, como apadrinar la construcción de una iglesia o una capilla, convertir a no creyentes para conseguir más seguidores para la Iglesia, o conquistar una ciudad en nombre del Papa.

En la zona inferior central, debajo de los ángeles que tocan las trompetas, y a la derecha, debajo de los Hombres Bendecidos y los Mártires, vemos la visión del infierno: fuego y azufre, cuevas oscuras, Caronte cruzando el río Estigia transportando en su barca a los condenados, y los demonios arrastrando a las almas malas hacia la condena eterna. Una de las imágenes más famosas del fresco es un alma que finalmente, cuando es devorada por una criatura demoníaca, se percata de la enormidad de sus pecados. La pobre alma condenada es la imagen del remordimiento, *rimorso* en italiano.



Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): Remordimiento. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

A la derecha de esta imagen se está librando una batalla. Unos ángeles furiosos derriban literalmente a algunas de las peores almas, simbolizando algunas de ellas diversos pecados o vicios. Una de ellas, la que lleva colgada una abultada saca con dinero, suele identificarse con la imagen de la Avaricia.

Otro pecado incontrolado en aquella época, pero extinguido posteriormente en la Iglesia, era el pecado de simonía, descrito con detalle y castigado en *El infierno* de Dante, uno de los textos favoritos de Miguel Ángel. La simonía era la práctica de vender puestos sacerdotales en la jerarquía eclesiástica. En el Renacimiento, era un modus operandi habitual entre los papas, que conseguían dinero vendiendo a los mejores postores títulos de cardenal, arzobispo, etcétera. Era una práctica que no hacía más que aumentar la corrupción y la confusión en que vivía inmersa la Iglesia en tiempos de Miguel Ángel. Tal y como ya había expresado Miguel Ángel en su poema escrito en 1512, en el que describía el Vaticano como una institución que vendía la sangre de Cristo a cambio de dinero, era una práctica que enfurecía especialmente al artista. Y aquí vemos la prueba de ello: la figura maldita está bocabajo, una triste parodia del martirio de San Pedro; la bolsa de dinero es de color dorado, atada con cuerdas rojas, los colores *giallorosso* que Miguel Ángel había utilizado previamente para insultar a Roma y al Vaticano. El par de llaves que cuelga de la figura es también una parodia irónica de las llaves gemelas de la Ciudad del Vaticano y el papado. Buonarroti escogió el ángel más encolerizado y fuerte de todos los representados para mandar al infierno a esas almas corruptas.

En el extremo derecho encontramos otra figura desnuda, esta vez con una cara que parece más una caricatura que una persona de verdad. Es el símbolo de la Lujuria, del sexo sin amor. En este caso, el artista permite que el castigo sea el más adecuado al pecado. Si observamos con atención, veremos que la Lujuria es arrastrada hacia la perdición por los testículos. No es de extrañar que esté mordiéndose los nudillos para no gritar de agonía.



Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): La simonía (identificada normalmente con la Avaricia) bocabajo con la bolsa de dinero colgando a su izquierda, y a la derecha, la Lujuria arrastrada por los testículos hacia abajo. Véase fotografía 24 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

LA CÁBALA DE EL JUICIO

Naturalmente Miguel Ángel no prescindió de su querida Cábala en su fresco de *El Juicio Final*. El fresco contiene el mismo equilibrio del universo que escondió en la bóveda. En el lado correspondiente a la Virgen del fresco en forma de tablas gemelas, encontramos los símbolos de *Chessed*, el lado femenino y piadoso del Árbol de la Vida. En el lado de Cristo, a la izquierda o siniestra, encontramos los signos de *Gevurah* y *Din*, los aspectos masculinos de la fuerza y el juicio del lado opuesto del

Árbol de la Vida. En el lado correspondiente a *Chessed*, encontramos: almas salvadas a través de la gracia, la Virgen misericordiosa, las Almas Femeninas Bendecidas y, en la parte superior, la Cruz de la Salvación. En el lado correspondiente a *Gevurah/Din* encontramos almas condenadas y castigadas, a Jesucristo el Juez, a las Almas Masculinas Bendecidas y, en la parte superior, la Columna de la Flagelación. En el lado del Juicio, incluso los mártires parecen enfadados, mostrando de forma muy explícita sus instrumentos de tortura a la cómoda jerarquía del Vaticano que se reuniría allí, bajo su mirada, como queriendo decir: «Esto es lo que *nosotros* hicimos por la fe. ¿Qué estáis haciendo vosotros?».

En esta ocasión, en lugar de esconder letras hebreas en su trabajo para indicar el equilibrio entre femenino y masculino, entre piedad y poder, Miguel Ángel escondió en la parte superior del fresco otros antiguos símbolos místicos de feminidad y masculinidad... completamente a la vista. La cruz y la corona de espinas circular situadas en la parte superior de la tabla femenina de *Chessed* forman parte del símbolo femenino: ♀. Se trata de la cruz de la diosa del amor, Venus, muy popular en su época, como símbolo de la astrología y de la alquimia.

La columna que se encuentra en la parte superior de la tabla masculina de *Gevurah* es definitivamente masculina. Observándola con detalle vemos que el artista exageró expresamente la espalda musculosa del ángel que levanta la base de la columna, de modo que la espalda redondeada y dividida en dos parece un escroto, que complementa el ángulo fálico de la columna. Visto en su totalidad, es claramente el símbolo masculino del dios de la guerra, Marte: ♂.

Para alcanzar el equilibrio adecuado en el universo, es necesario que haya además un centro. Según la Cábala, existe un punto central del universo: la Escalera de Jacob. En Génesis 28, 12 Jacob sueña con una escalera divina a través de la cual los ángeles descienden hasta la tierra y ascienden hasta el cielo. La escalera es el vínculo entre el cielo y la tierra, entre la humanidad y los ángeles, entre el mundo material y el mundo espiritual. La Cábala enseña que toda la Creación gira en torno a esta escalera. La mayoría de los espectadores que contemplan el fresco de *El Juicio Final* piensa que Jesucristo es el centro del mismo, pero se equivocan. El verdadero centro se sitúa justo debajo de Él, en el lugar donde aparece San Lorenzo sentado en su parrilla. A lo largo de los siglos, los críticos han venido quejándose de que la parrilla del mártir no tiene patas y parece más una escalera que una rejilla. Y tienen razón. Es una escalera, la Escalera de Jacob, para ser más concretos. El último peldaño de la escalera está situado en el centro exacto del gigantesco fresco, y si se observa con atención, se ve que el movimiento dinámico del fresco gira perfectamente en torno al ángulo de la escalera. Una vez más, Miguel Ángel insertó una enseñanza básica del misticismo judío en una de las obras de arte católicas más famosas de todos los tiempos.



Detalle de *El Juicio Final*. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

En esta ocasión, Miguel Ángel logró incorporar en su obra una cantidad considerable de ideas atrevidas. Encontró la manera, como hemos visto, de incluir a su amante masculino, su respeto hacia los judíos, su indignación por la corrupción y la inmoralidad de la Iglesia, incluyó técnicas pictóricas experimentales y, también, su fe neoprottestante clandestina y subversiva. Y este último es posiblemente el secreto más grande de todos: mientras Miguel Ángel estaba creando esta obra de arte para la Iglesia, había abandonado la fe católica y suscrito personalmente una creencia distinta.

Lo que sorprende es que los millones de visitantes anuales de la capilla Sixtina no se den cuenta de nada de esto. El inteligente florentino logró de nuevo con éxito abrumar al espectador con tanto color y tantas imágenes que sólo los afortunados que pueden pasar un buen rato en el interior de la capilla tienen la posibilidad de percatarse de algunos detalles. Una persona que sí pasó mucho tiempo inspeccionando el fresco mientras Miguel Ángel trabajaba en él fue el *cerimoniere*, o maestro de ceremonias, del Papa. El *cerimoniere* es básicamente el jefe de personal del Papa, el responsable de los quehaceres diarios del Vaticano. En la época de Pablo III, el maestro de ceremonias era un sacerdote pedante y engreído llamado Biagio da Cesena. El hombre vilipendió en público a Miguel Ángel, incluso antes de que el fresco estuviera finalizado, por llenar la sagrada capilla papal con una «orgía de obscenidades paganas y herejías». El artista le replicó con la cita que aparece al principio de este capítulo, y luego continuó pintando. En la esquina inferior derecha del fresco, justo encima de la puerta de salida (por donde hoy en día entra el público), aparece el alma maldita en el infierno, el rey Minos de la mitología griega. Minos amaba el oro y odiaba a los seres humanos, lo que le garantizó la condena eterna. Aparece representado con orejas de burro, aplastado por una enorme serpiente que le muerde eternamente los genitales. El maldito rey fue la última figura que Miguel

Ángel pintó al final de sus siete años de trabajos en el fresco mural.



Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): El rey Minos con el rostro de Biagio da Cesena, el maestro de ceremonias del Papa. Véase fotografía 25 en el cuadernillo de imágenes. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Cuando la obra fue mostrada finalmente al público en 1541 toda Roma acudió a ver la última maravilla del gran maestro. La ciudad quedó dividida de inmediato: la mitad de los espectadores opinaba que el fresco era una de las obras de arte más inspiradoras y profundamente religiosas que había visto; la otra mitad era de la opinión de que se trataba de una obra pagana y obscena. De pronto, mientras se desarrollaban acalorados debates delante del fresco, uno de los espectadores empezó a reír con disimulo... luego otro... y otro. Pronto toda Roma reía histéricamente porque el cuerpo fofo y el feo perfil del rey Minos eran un retrato evidente de Biagio da Cesena, el maestro de ceremonias, el segundo del Vaticano después del papa Pablo III. Según informes de la época, Biagio se postró delante del Papa hecho un mar de lágrimas, suplicándole al pontífice que lo sacara del fresco. El Papa, que respetaba a Miguel Ángel (y que con seguridad estaba también harto de las presunciones de Biagio), le replicó: «Hijo mío, el Señor me ha concedido las llaves para gobernar el cielo y la tierra. Si deseas salir del infierno, habla con Miguel Ángel». Es evidente que nunca hicieron las paces, y Biagio se quedó en el infierno para siempre.

Los últimos secretos

«*Muchos creen —y yo creo— que he sido designado por Dios para realizar este trabajo. A pesar de mi avanzada edad, no quiero darme por vencido; trabajo por amor a Dios y deposito en Él todas mis esperanzas*».

MIGUEL ÁNGEL

Tal vez Miguel Ángel ocultara demasiado bien sus rabiosos mensajes. Inmediatamente después de finalizar *El Juicio Final*, un orgulloso Pablo III le encargó al artista pintar al fresco una capilla entera, la recién estrenada capilla Paulina, encargada por el papa Pablo III Farnesio y nombrada así por él. Buonarroti consintió a regañadientes, pero con la condición de que se le permitiese también esculpir. Quería terminar con el tantas veces retrasado monumento funerario del papa Julio II. Miguel Ángel deseaba alejar de una vez por todas de su conciencia este encargo inacabado... y también quitarse de encima a los parientes de Julio. El papa Pablo se entabló en duras negociaciones en nombre del artista y, como resultado de ello, el contrato de la tumba quedó aún más reducido, limitado al final a sólo tres esculturas realizadas personalmente por Miguel Ángel. Una degradación importante si se tienen en cuenta las cuarenta y pico esculturas originales y la pirámide monumental que Julio había ordenado construir casi cuatro décadas atrás. De todos modos, seguía siendo una cantidad considerable de trabajo para un escultor que rondaba los sesenta.

Buonarroti se puso enseguida a planificar el diseño final de la tumba, a la vez que trabajaba en el ciclo de frescos que cubriría hasta el último centímetro de una capilla nueva por completo. Igual que le sucedió cuando se libró de la carga de pintar la bóveda, Miguel Ángel vivió una explosión de energía escultórica. Extrañamente, logró enseguida tener las suficientes figuras terminadas para satisfacer los términos del contrato. Podría haber seguido el diseño original y flanquear a *Moisés* con dos de sus esculturas de prisioneros o esclavos. Pero, en cambio, le pidió al Papa permiso para realizar dos nuevas figuras que creía encajarían mejor con una tumba modesta como aquella. Según informes de la época, esculpió las dos nuevas esculturas de tamaño natural en sólo un año. Y, como antes, regresó a las imágenes de la Biblia judía. En esta ocasión, eligió a dos matriarcas de la Torá: Lía y Raquel.



Izquierda: Raquel (contemplativa/chessed).

Derecha: Lía (activa/gevurah). Fotografías de Roy Doliner.

En el Libro del Génesis Lía y Raquel son las dos hermanas que se casaron con Jacob, el tercer patriarca hebreo. Las dos hermanas, junto con sus criadas, se convirtieron en las madres de las Doce Tribus de Israel. Aquí, en su quinto y último diseño de la tumba de Julio, Miguel Ángel las colocó a ambos lados del monumento. En una carta dirigida al papa Pablo III, Buonarroti, en lo que era un acto poco característico de él, explicó parte del simbolismo del diseño. Por una vez, el hermético artista se vio forzado a dar una explicación, pues le solicitaba al pontífice que ordenase a la familia Della Rovere que permitiera este último cambio en el diseño de la tumba. En la carta privada, Miguel Ángel citaba *El Purgatorio* de Dante, en el que el poeta encuentra a Lía. Lía, cuyo nombre en hebreo significa «ojos débiles», se queja a Dante de que tiene que estar mirándose continuamente en el espejo y tejerse guirnaldas de flores en el cabello para sentirse atractiva, mientras que su hermana menor, Raquel, no tiene que hacer nada, pues está agraciada con una belleza natural. Por este motivo, Lía simboliza la Fe Activa, una fe que requiere iniciativa humana para resultar más atractiva ante Dios. Lía contrasta con Raquel, agraciada con una belleza que no requiere ningún tipo de esfuerzo por su parte. Raquel es el paradigma de la Fe Contemplativa, una fe que no requiere nada por parte

del individuo. En las esculturas vemos con claridad a Lía sujetando su guirnalda y mirándose con aire pensativo en el espejo, mientras que la bella Raquel se limita a levantar los ojos al cielo para recibir su bendición. Miguel Ángel vuelve a ilustrar la potente idea mística de la dualidad del universo: la Misericordia respecto a la Fuerza, la meditación activa respecto a la meditación receptiva. En medio, en el lugar donde se sitúa el equilibrio cósmico, colocó la estatua de *Moisés*, esculpida casi treinta años antes. Uno de los lados de *Moisés* está sentado —el de la derecha, junto a Raquel, contemplativa—, mientras que el otro, el que se encuentra junto a Lía, activa, está en movimiento a punto de levantarse.

Pero el monumento funerario no acabaría en el Vaticano. Hacía ya un tiempo que el clan Della Rovere había abandonado el poder y perdido los favores. Más aún, Julio no había sido perdonado por haber destruido tantas tumbas de anteriores papas al ordenar la demolición de la primera basílica de San Pedro. Por lo tanto, su cuerpo y su monumento funerario acabaron en un lugar mucho más modesto —la iglesia de su familia de San Pietro in Vincoli (San Pedro Encadenado), situada en lo alto de una colina dominando la zona del Coliseo.



Monumento funerario a Julio II, iglesia de San Pietro en Vincoli, Roma. Fotografía de Roy Doliner.

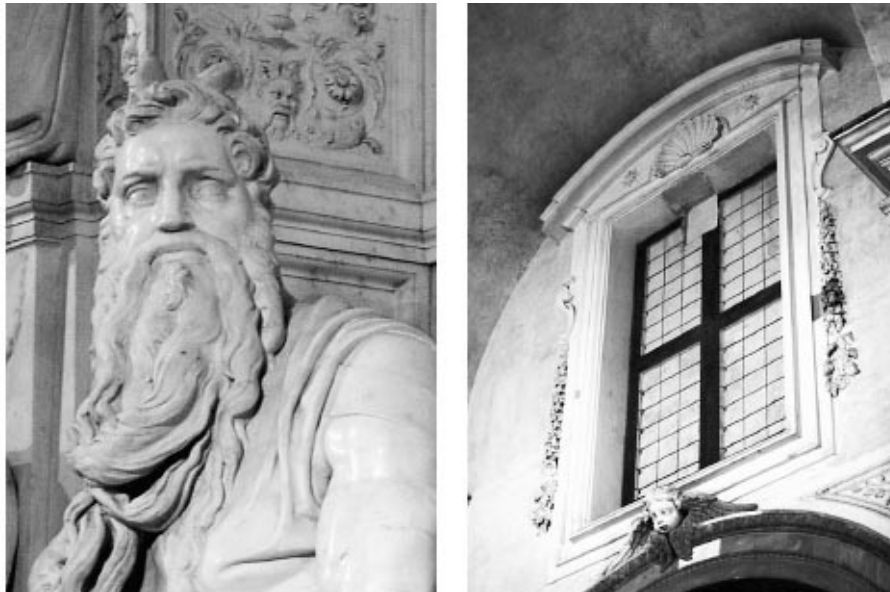
El nuevo escenario supuso, evidentemente, otro problema para el artista. Su *Moisés* estaba pensado para interactuar con su entorno, colgado en lo alto y en la parte central de la basílica de San Pedro, bajo la luz directa que entraría por las ventanas de la cúpula. Como ya hemos comentado, Buonarroti había esculpido dos nodos en la parte superior de la cabeza de la escultura y había pulimentado la cara hasta conseguir un acabado brillante, con la intención de lograr con ello el efecto de estar reflejando la luz divina que emanaba de la cabeza y el rostro del gran profeta. Pero ahora que *Moisés* se situaría a ras de suelo, en un rincón a la derecha del altar de la iglesia, el efecto especial dejaba de tener sentido.

Miguel Ángel rompió las reglas una vez más. Escribió de nuevo la pieza que

había finalizado tres décadas atrás. Retrasó el pie izquierdo y la pantorrilla de *Moisés* e hizo descender también el muslo izquierdo (a la derecha del espectador) para que diese la impresión de que la escultura estaba a punto de levantarse y echar a andar hacia la puerta para entregar el *luchot* a la humanidad (las dos tablas de la ley que acababa de finalizar en el fresco de *El Juicio Final*). De este modo, vinculó de forma conceptual este lado de *Moisés* con el símbolo Activo/*Gevurah* de Lía. Más increíble aún, sin embargo, es lo que consiguió con la cabeza de *Moisés*. Miguel Ángel giró noventa grados a la izquierda la cabeza de su escultura, y lo hizo esculpiendo una cabeza completamente nueva en el interior de la cabeza ya finalizada. Esta es la razón por la cual la cabeza de *Moisés* parece algo deforme y los supuestos cuernos aparecen girados. Lo que consiguió con ello fue adaptar la antigua escultura para que interactuase de manera adecuada con su nuevo entorno y salvar con ello su querido efecto especial. Una vez hubo alterado la posición corporal de la escultura, Buonarroti abrió un hueco rectangular en el techo de la iglesia para canalizar la luz del sol hacia la nueva cara y los nodos reconfigurados de la cabeza, que había girado para que pudiesen reflejar mejor los rayos de luz que descendían desde el techo.

Los informes de la época explican que, una vez el monumento quedó instalado en su lugar definitivo, las familias judías de Roma se acercaban a la iglesia el sabbat por la tarde para contemplar la escultura de *Moisés* y explicar a sus hijos las historias del gran profeta y de las virtuosas matriarcas Lía y Raquel. No sabemos si fue por la gran atención que el conjunto recibió por parte de los judíos, o porque los visitantes católicos ignoraban las cadenas de San Pedro expuestas en el altar mayor para limitarse a contemplar las esculturas de tema judío, o por otra razón desconocida, la verdad es que las autoridades eclesiásticas decretaron el cierre permanente del orificio que Miguel Ángel había abierto en el techo. A partir de entonces, igual que sucedió con su *David*, la escultura de *Moisés* dejó de representar el efecto especial óptico para el que había estado pensada. Durante siglos, la gente pensó que Miguel Ángel era antijudío, o que había malinterpretado una traducción mala de la Torá, y que había coronado de forma expresa al pobre *Moisés* con un par de cuernos. No podían estar más equivocados.

Y recientemente se ha descubierto aún otro secreto sobre esta tumba. La escultura yacente de Julio II que hay por encima de *Moisés* ha sido atribuida al final a Miguel Ángel, y no a uno de sus colaboradores. Una vez limpia y restaurada, se hizo evidente que sólo podía haberla esculpido el gran maestro. Y hay una prueba más: la cara de la escultura no es la del fallecido Papa, sino un autorretrato de Miguel Ángel, contemplando orgulloso sus nudosas manos de escultor y su escultura favorita. Al final el artista superó al pontífice.



Izquierda: Detalle de Moisés.

Derecha: Falsa ventana sobre Moisés, con el orificio abierto por Miguel Ángel tapado (parte central superior de la ventana pintada). Fotografías de Roy Doliner.

De regreso al Vaticano, pintó dos grandes frescos en la nueva capilla Paulina: la *Conversión de San Pablo* y el *Martirio de San Pedro*. Teniendo en cuenta que la capilla está cerrada al público, no entraremos en los diversos mensajes secretos que Miguel Ángel incluyó en estas dos obras. Basta decir que incomodaron hasta tal punto al papa Pablo y a su corte que cancelaron lo que quedaba pendiente del contrato de Buonarroti y nunca volvieron a pedirle que pintara en el Vaticano. No consta en ningún lado que este vuelco en los acontecimientos trastornara al artista en algún sentido.

Después de este momento, el Vaticano sólo encargó a Miguel Ángel proyectos arquitectónicos. La jerarquía de la Iglesia debió llegar a la conclusión de que en los edificios no había manera de esconder mensajes insultantes o subversivos. Y, naturalmente, se equivocaban.

Buonarroti recibió entonces el encargo de diseñar la gigantesca cúpula de la nueva basílica de San Pedro. Sabemos que amaba la sencillez y la perfección de la arquitectura de la antigua Roma. Su edificio favorito era el Panteón, el santuario de los ídolos griegos y romanos, construido por Adriano durante la primera mitad del siglo II. Miguel Ángel le propuso al Papa realizar una copia en tamaño grande de la cúpula del Panteón para cubrir la nueva basílica de San Pedro. El horrorizado pontífice le respondió que la cúpula de Adriano era pagana, que la catedral vaticana necesitaba una cúpula de aspecto cristiano, como la que un siglo antes había construido Brunelleschi en Florencia. El frustrado artista diseñó entonces la famosa cúpula en forma de huevo que hoy en día conoce el mundo entero... con un pequeño detalle que el mundo entero *desconoce*.

La tradición católica manda que, para demostrar su autoridad, la *cupola*, o cúpula,

de la catedral de una ciudad tenga tanto la estructura más grande como la cúpula de mayor diámetro.^[28] Cuando Miguel Ángel falleció, a los 89 años, el imponente *tamburro*, o base en forma de tambor, de la cúpula ya estaba finalizado. Naturalmente, la construcción estuvo interrumpida varias semanas. Como cualquier contratista de obras o ingeniero podrá explicar al lector, siempre que en un proyecto constructivo se produce una pausa prolongada, es importante recalcarlo todo debido a posibles cambios, contracciones o dilataciones de la estructura. Cuando recalcaron la base de la cúpula de Miguel Ángel, descubrieron que, una vez más, el artista había burlado al Vaticano. El diámetro era cuarenta y cinco centímetros inferior al de la cúpula del Panteón pagano. Pero ya no se podía hacer nada, excepto finalizar la cúpula y esperar que nadie lo descubriera. Hasta el momento, la cúpula del Vaticano es la segunda cúpula de Roma por lo que a su diámetro se refiere.



***La Pietà Bandini*, Miguel Ángel, 1550-1555, Museo de la Ópera del Duomo, Florencia. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.**



Detalle de la cara de Nicodemo en la *Pietà Bandini*. Ilustración de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

En sus últimos años Miguel Ángel trabajó en nuevas esculturas de la *Pietà*, y no por encargo de algún Papa, sino para su propio divertimento y, seguramente, pensando en su tumba. Su visión nunca logró recuperarse del tormento sufrido en la bóveda de la Sixtina, y en aquel momento de su vida estaba casi ciego. Esculpía más por el tacto que por la vista, y aun así siguió insistiendo en ello, probando incluso nuevas técnicas escultóricas hasta seis días antes de que se produjera su fallecimiento. La *Pietà* más famosa de este último periodo es la que se encuentra en la actualidad expuesta en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia. Había volcado toda la energía que le quedaba en la parte superior de la escultura, y a medida que fue avanzando hacia abajo, superando incluso la mitad, fue encontrando cada vez más defectos, tanto en el mármol como en su propio trabajo. Frustrado porque ni sus manos ni sus ojos podían dar forma a lo que se imaginaba mentalmente, partió las piernas de la imagen de Cristo en un ataque de rabia y le entregó los restos a su criado. Por suerte para nosotros, el criado guardó las piezas y las vendió a un comerciante que hizo reconstruir con posterioridad la escultura.

Vemos también por qué depositó toda su energía en la parte superior del grupo. Sujetando por detrás a Cristo aparece la figura encapuchada de Nicodemo. Según la tradición cristiana, Nicodemo simboliza tener que esconder la verdadera fe que uno siente para poder sobrevivir y servir a Dios. Juan de Valdés había ordenado a sus seguidores secretos, los *spirituali*, que practicasen lo que denominaba el nicodemismo, escondiendo su fe clandestina iluminista para infiltrarse en la Iglesia y reformarla desde dentro, evitando de este modo ser hechos prisioneros y ejecutados por la Inquisición. Si observamos con atención el rostro de Nicodemo, veremos el último autorretrato de un hombre que a lo largo de la vida tuvo que esconder muchas

veces sus verdaderas creencias: Miguel Ángel Buonarroti.

«Un mundo transfigurado»

«Un objeto bello nunca da tanto dolor como no poder oírlo ni verlo».

MIGUEL ÁNGEL

«En la caída encontramos el ascenso».

PROVERBIO CABALÍSTICO

Roma, enero de 1564

El gran maestro Miguel Ángel Buonarroti, el último superviviente de la Edad de Oro florentina, fallecía a los 89 años. Con él se extinguían los últimos rescoldos del Renacimiento italiano. Leonardo, Rafael, Bramante, Botticelli, Lorenzo de Medici... todas las grandes figuras habían fallecido mucho tiempo atrás. El arte y la ciencia se veían atrofiados y censurados, los libros se quemaban en público, los librepensadores se veían obligados a actuar en la clandestinidad. Los judíos de Roma fueron emparedados en la cárcel conocida como el gueto, y los venerables santuarios y centros de aprendizaje que quedaban fuera de los muros del gueto fueron destruidos sin dejar rastro. Las guerras llenaron Europa. Era como si el mundo estuviese hundiéndose de nuevo en la oscuridad. ¿Cómo era posible que se hubiese caído en esta situación?

En la década de 1540 el papa Pablo III había iniciado las medidas represivas de la Contrarreforma para desarticular el crecimiento de los grupos reformistas, luteranos y librepensadores en el seno del mundo católico. Uno de los impulsos de esta violenta reacción puritana fue la rabia expresada por los fundamentalistas en respuesta a la exhibición de *El Juicio Final* de Miguel Ángel, con sus centenares de figuras desnudas en el corazón del Vaticano. El implacable cardenal Carafa y sus espías empezaron a perseguir a los *spirituali* por toda Europa. Los que no fueron arrestados y ejecutados tuvieron que huir para salvar la vida y murieron en el exilio. Los más afortunados, como Giulia Gonzaga y Vittoria Colonna, murieron por causas naturales antes de ser capturados y quemados en la hoguera. La última esperanza de los *spirituali* era el cardenal Reginald Pole, el hombre que tenían introducido en el seno de la jerarquía eclesiástica. Cuando se reunió el Concilio de Trento, fue él quien

lideró el mayor contingente de delegados reformistas. Tenían la esperanza de reunirse personalmente con Martín Lutero y llegar a un acuerdo que hubiese permitido a ambas creencias, la católica y la protestante, fusionarse para formar una nueva Iglesia. Pero los miembros del Vaticano seguidores de la línea dura consiguieron detener el proceso, de modo que Lutero murió poco después de la sesión inaugural. Fue el principio del fin.

Cuando Pole vio que los conservadores se habían apoderado del Concilio, simuló estar enfermo y huyó antes de que pudieran arrestarlo. El Concilio de Trento fue el equivalente a un toque de campanas a muerte para cualquier esperanza de reconciliación entre protestantes y católicos. Acabó también con cualquier esperanza de tolerancia para los judíos en Europa. La Inquisición ganó mucho poder y el temido cardenal Carafa estableció el Índice de Libros Prohibidos, así como cámaras de tortura en el mismo corazón de Roma. Se condenaron también las obras de arte, y gran parte del tiempo y las energías del Concilio se dedicaron a discutir las «obscenidades y herejías» de los frescos de la Sixtina que había realizado Miguel Ángel. La Santa Inquisición vivió un renacimiento y una expansión, aterrorizando a toda Europa quemando públicamente en la hoguera ejemplares del Talmud y pinturas, junto con librepensadores, judíos, artistas y homosexuales.

En 1549 se produjo un último intento desesperado de reconciliación. Cuando falleció el papa Pablo III Farnesio, el cónclave estaba dispuesto a elegir como nuevo Papa nada más y nada menos que al cardenal Pole, el miembro secreto de los *spirituali*. Disponía de la mayoría necesaria de dos tercios de cardenales dispuestos a votarlo cuando, en el último momento, los cardenales que llegaron con retraso procedentes de Francia dejaron la situación en punto muerto. En medio de una agitación tremenda de sobornos, politiquero y, como mínimo, un envenenamiento, acabó saliendo elegido un Papa de compromiso: Julio III del Monte. Al nuevo Papa no le importaban ni la reforma religiosa ni el arte... ni nada que tuviera cierto aspecto intelectual, a decir verdad. Cuatro años antes se había enamorado de un chico de la calle de 13 años y había obligado a su adinerado hermano a adoptar al muchacho. Su primer acto después de ser coronado Papa fue ordenar al chico, que tenía entonces 17 años, con su nombre adoptivo, como cardenal Sobrino Inocente Ciocchi del Monte. Así pues, mientras la Inquisición perseguía y quemaba en la hoguera a los homosexuales de toda Europa, el Papa y su casi analfabeto amante adolescente celebraban fiestas privadas en su recién construido palacio de placer de Villa Giulia (lo que hoy en día es el Museo Etrusco de Roma). Durante este papado inútil, el fanático cardenal Carafa fue cobrando mayor influencia hasta que el cardenal Pole, temiendo por su vida, se vio obligado a regresar a Inglaterra en 1554, cuando María, la reina católica, subió al trono. Bajo el reinado de María, Pole abandonó los ideales de los *spirituali* y se vengó de los protestantes, a quienes culpó de la tortura y

asesinato de su familia. El hombre que pudo haber sido el gran Papa reformador y conciliador, murió finalmente en 1558 convertido en un asesino en masa. Pietro Aretino, el otro aliado de Miguel Ángel en el seno del grupo clandestino que había sobrevivido, se puso públicamente en contra del artista y lo condenó estrepitosamente por el mismo *Juicio Final* en el que él había quedado inmortalizado como la figura de San Bartolomé y por el que con anterioridad había elogiado a Buonarroti. El papado de Julio III fue también el primer periodo en cincuenta años en que el Vaticano ignoró el talento escultórico y pictórico de Miguel Ángel. Sólo le fue permitido continuar con los trabajos arquitectónicos en la catedral; exceptuando eso, el anciano artista fue relegado de manera vergonzosa.

Los últimos baluartes de arte libre y librepensamiento acabaron cayendo en 1555. Cuando Julio III falleció, el cónclave eligió Papa al cardenal Marcelo Cervini. Cervini era la última gran esperanza del Renacimiento y los reformistas. Era un toscano modesto, brillante y de mentalidad abierta, respetado por todos y dispuesto a limpiar el Vaticano y a firmar la paz con los protestantes. Un cónclave desesperado de cardenales lo eligió de inmediato y por unanimidad en la primera votación. Pero para el horror de quienes lo apoyaban, el humilde Marcelo anunció que a pesar del nuevo poder que le había sido conferido, no cambiaría su nombre como pontífice. Durante siglos, había sido costumbre que el cardenal nombrado eligiera un nuevo nombre como Papa, pues se consideraba mala suerte conservar el nombre original (los papas del pasado que habían conservado su nombre de pila habían tenido papados desastrosos). Marcelo rechazaba las supersticiones y fue coronado como el papa Marcelo II. En lugar de deleitarse con fiestas de coronación y banquetes, donó a los pobres todo el dinero destinado a las celebraciones. La esperanza reinaba de nuevo. Por fin había un Papa capaz y decidido a redimir el Vaticano, recuperar las ideas del Renacimiento y establecer la paz entre las creencias en conflicto. Proclamó una nueva Iglesia, con un regreso a las Escrituras y la espiritualidad. Moriría veintidós días después... de «agotamiento», según fuentes oficiales. Basta con decir que Marcelo fue el último Papa que se negó a cambiar de nombre.

El siguiente Papa fue precisamente el cardenal Gian Pietro Carafa. Como ya hemos comentado, era un monstruo tanto para los católicos como para los judíos. Y para Miguel Ángel, fue la resurrección de sus peores pesadillas. Carafa, igual que el papa Pablo IV, estableció el Índice de los Libros Prohibidos, prohibió la entrada al Vaticano de las mujeres, quemó ejemplares del Talmud y de la Cábala, expulsó a los judíos de Roma y los encerró en el gueto, exprimió los ahorros de la Iglesia gravando de forma exagerada a los creyentes para enriquecer a sus sobrinos y a su amante, torturó y quemó en la hoguera a homosexuales, ordenó cardenales a dos sobrinos (de 14 y 16 años) y prohibió el consumo de la patata —importada recientemente del Nuevo Mundo a Europa por *sir* Francis Drake— por considerarla un fruto de la

lujuria enviado por Satán. Pablo IV Carafa causó estragos en la Sixtina. Ordenó arrancar la rejilla de partición, símbolo del velo del sanctasanctórum, y trasladarla varios centímetros en dirección este para de este modo romper la correspondencia perfecta de la capilla con el templo judío. Convocó a Miguel Ángel y le ordenó al anciano maestro recomponer las figuras desnudas de *El Juicio Final* para que fueran «adecuadas» para la capilla papal. Acalorado, Miguel Ángel le respondió: «Si Su Santidad convierte el mundo en un lugar más adecuado, la pintura seguirá su ejemplo de inmediato». Fue el último encuentro de Buonarroti con Carafa. El Papa que lo sucedió, Pío IV, no era mejor. El único proyecto que le encargó a Miguel Ángel fue una nueva puerta para la ciudad de Roma, la *Porta Pia*.



Porta Pia, Roma. Fotografía de Roy Doliner.



Detalle de uno de los extraños elementos decorativos que Miguel Ángel colocó en la Porta Pia. Fotografía de Roy Doliner.

Empezada dos años antes de la muerte del artista, la Porta lleva el nombre de Julio, más un elemento de diseño inusual: unas extrañas muescas circulares rematadas con borlas.

El Vaticano tardó más de un siglo en descubrir que, con este diseño, el artista arquitecto estaba insultando a otro Papa. Pío IV, pese a todas sus pretensiones, venía de una familia humilde: su padre era barbero y practicaba, además, sangrías. Se descubrió que el excepcional motivo decorativo de la *Porta Pia* era nada más y nada menos que el recipiente de un barbero itinerante con una toalla. Miguel Ángel había dado una bofetada más al inflado ego papal. Pío, aun ignorando este recordatorio público de sus humildes raíces, fue responsable de una horrible afrenta. Mientras Miguel Ángel yacía en su lecho de muerte, su último alumno y ayudante, Daniele da Volterra, recibió un ultimátum impensable. El Concilio de Trento, que había dedicado mucho tiempo y energía a condenar formalmente las «diversas obscenidades y herejías» de *El Juicio Final* pintado al fresco en la Sixtina, presentó dos alternativas a Volterra: destruir por completo la obra de arte, o encargarse de su censura. Con todo el dolor de su corazón, Daniele inició el terrible trabajo de cubrir con taparrabos y ropajes las partes más cuestionables de la obra de arte de su mentor. Fue el principio del «tapado» de los mensajes secretos que Miguel Ángel había destinado al mundo entero. La ya mundialmente famosa bóveda de la capilla Sixtina estaba también bajo amenaza de censura o destrucción, pero al final permaneció ilesa, y por una única razón. Nadie supo cómo reconstruir el futurista andamiaje en forma de «puente colgante» de Miguel Ángel, la única manera de trabajar en la bóveda sin dejar fuera de servicio durante años la capilla. La obra de arte pictórica de Miguel Ángel se salvó, pues, gracias a su extraordinaria capacidad de ingeniería.

El siguiente paso hacia la oscuridad de los mensajes ocultos vino de la mano del artista moribundo. Cuando llegó el final, en su sencilla vivienda, tenía a su lado a sólo cuatro o cinco de sus más íntimos amigos y colaboradores, incluyendo al amor de su vida, Tommaso dei Cavalieri (casado ya y con hijos). Una de las peticiones que hizo en su lecho de muerte fue que todas sus notas y bocetos fueran quemados. Y así fue como quedaron reducidos a cenizas sus cuadernos de notas, códices, escritos e imágenes. Su propio sobrino había ya alterado y censurado sus poemas para que pudiesen ser publicados. El insulto final a la memoria del florentino fue su funeral. Su cuerpo fue preparado para recibir sepultura como artista *romano* en la iglesia de los Santos Apóstoles, construida por Sixto IV y Baccio Pontelli, el mismo Papa y el mismo arquitecto que habían construido la capilla Sixtina, la fuente de sus peores torturas. Además de ser una iglesia construida por los hombres que habían hecho tan penosa su vida, se trataba de un edificio que en los tiempos de Miguel Ángel era una estructura oscura y apartada del centro. No ser considerado digno de ser enterrado en el Vaticano, o siquiera en el Panteón, donde había sido enterrado Rafael, fue un insulto para el artista. Además, la decisión de dar sepultura a su cuerpo en Roma, un lugar que todo el mundo sabía que odiaba, en lugar de enviarlo a Florencia con los honores que se merecía, fue tremendamente irrespetuosa. Pero este punto mínimo en

la caída contenía, de hecho, las semillas del nuevo ascenso de Miguel Ángel después de su muerte.

Enfrentados al enorme insulto que supuso su entierro en Roma, los ciudadanos de Florencia se dieron por fin cuenta de la deuda cultural y espiritual que tenían con Buonarroti. Llevaron rápidamente a cabo una recolecta pública para contratar los servicios de los mejores *ladrones* de Florencia. La pareja de ladrones viajó a Roma a bordo de un carro tirado por bueyes. Al anochecer, irrumpieron en la iglesia, robaron el cuerpo del famoso artista, lo ataron con cuerdas y lo disimularon de tal modo que pareciera un fardo de trapos. Lo instalaron en la parte trasera del carro y partieron como un rayo rumbo a Florencia, donde llegaron al amanecer. Los felices florentinos dieron inmediata sepultura a su Miguel Ángel en la basílica de Santa Croce, donde sigue hoy en día enterrado.

Como nota final irónica hay que apuntar que la famosa fachada de la iglesia estuvo por fin terminada en la década de 1850, casi trescientos años después de que Miguel Ángel fuese enterrado allí. Fue diseñada por un arquitecto judío, Nicolò Matas. El nombre de Matas no aparece por ningún lado de la fachada, pero a cambio, el arquitecto insistió en colocar una gran Estrella de David sobre la puerta principal. Hoy en día, la iglesia que alberga la tumba del mayor defensor secreto del Talmud y la Cábala, luce una gigantesca estrella judía.

La derrota y la desaparición de los *spirituali* y otras corrientes de librepensadores terminaron con cualquier esperanza de transmitir el significado de los símbolos secretos de Miguel Ángel. Y así fue como cayeron en el olvido con rapidez. Generación tras generación, polvo, suciedad, sudor y hollín fueron cubriendo y oscureciendo lentamente los coloristas frescos de la Sixtina y extinguiendo los luminosos mensajes que llevaban incorporados. Con el advenimiento de la era industrial, la contaminación atmosférica sumó una capa más de suciedad a los frescos de la Sixtina. Y el golpe definitivo a la revelación de las verdaderas intenciones del artista llegó con la publicación por parte del Vaticano de las guías oficiales de la capilla Sixtina, a principios del siglo xx. No se trataba sólo de que el Vaticano desconociera el significado real de los frescos de la Sixtina, sino que la aparición de una publicación oficial restringió durante mucho tiempo la posibilidad de que se llevaran a cabo análisis independientes o interpretaciones no católicas de la obra.



Fachada de la basílica de Santa Croce, Florencia. Fotografía de Roy Doliner.

Con el papado de Juan XXIII, un hombre jovial y cariñoso a quien los italianos de su tiempo llamaban *Il Papa Buono* (el Papa Bueno), empezó a filtrarse de nuevo la luz en la Iglesia. Durante el Holocausto, siendo cardenal, salvó a decenas de miles de judíos falsificando y distribuyendo certificados de bautismo de manera ilegal a cualquiera que lo solicitase. Cuando en 1958 se convirtió en Papa (por chiripa), inició una importante «operación de limpieza» de la Iglesia. Convocó el Segundo Concilio Vaticano —conocido normalmente como Vaticano II— en el que se acabó definitivamente con las doctrinas institucionalizadas de la Iglesia contra los judíos y el judaísmo. Gracias al papa Juan XXIII, los católicos ya no se refieren a los judíos como «pérfidos» sino como «nuestros hermanos y hermanas mayores». El papa Juan XXIII inició la reconciliación y la política de tolerancia que Miguel Ángel había estado predicando a través de sus obras de arte cuatro siglos antes. Hoy en día, *Il Papa Buono* es conocido ya con otro nombre: *San Juan XXIII*.

El siguiente paso importante en la liberación de la Iglesia fue la sorprendente elección, en 1978, del primer Papa polaco: Juan Pablo II. Fue el primer Papa que entró en una sinagoga y en 2000, año de Jubileo católico, el primer Papa que viajó a Israel. La decisión fue de lo más acertada, pues la palabra «jubileo» proviene directamente de la palabra hebrea *yovel*, el Jubileo Sagrado que se celebraba cada cincuenta años en el antiguo Israel. Como preparación para un año tan importante, el papa Juan Pablo ordenó en 1980 la limpieza y restauración definitiva de la capilla Sixtina. Antes de esta fecha, se habían producido estrafalarios intentos de restaurar la bóveda para devolverle su belleza original. A lo largo de los siglos, supuestos expertos se habían encaramado a tambaleantes escaleras para limpiar partes de la bóveda con pan, leche, e incluso con vino griego... intentos todos ellos vanos. El

proyecto del siglo xx se prolongó durante dos décadas y finalizó justo antes del inicio del nuevo milenio. Después de muchos intentos de construir un andamiaje moderno y vanguardista para trabajar en la bóveda, los mejores ingenieros del mundo llegaron a la conclusión de que la única solución era recrear una versión en metal del puente «colgante en arco» de Miguel Ángel. Destaparon incluso y reutilizaron los orificios abiertos en el siglo xvi por el maestro en las paredes laterales.

Cuando la restauración se acercaba a su fin, el papa Juan Pablo II anunció una «rehabilitación» pública de Miguel Ángel y los frescos de la Sixtina en el transcurso de una misa celebrada en la misma capilla:

Al parecer, Miguel Ángel, a su modo, se dejó guiar por las sugestivas palabras del Libro del Génesis que, con respecto a la Creación del hombre, varón y mujer, advierte: «Estaban ambos desnudos, pero no se avergonzaban el uno del otro». (Génesis, 2, 25). La capilla Sixtina, si se puede hablar así, es precisamente el santuario de la teología del cuerpo humano. Al dar testimonio de la belleza del hombre creado por Dios varón y mujer, expresa también, en cierto modo, la esperanza de un mundo transfigurado [...]

Si ante El Juicio Final quedamos deslumbrados por el esplendor y el miedo, admirando, por un lado, los cuerpos glorificados y, por otro, los sometidos a eterna condena, comprendemos también que toda la escena está profundamente penetrada por una única luz y una única lógica artística: la luz y la lógica de la fe que la Iglesia proclama, confesando: «Creo en un solo Dios [...] creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible». Siguiendo esta lógica, en el ámbito de la luz que proviene de Dios, el cuerpo humano conserva su esplendor y su dignidad. (8 de abril de 1994).

Por suerte, parte de las imágenes visionarias de Miguel Ángel encontraron aceptación en un líder moderno de la Iglesia. Hoy en día, el Vaticano empieza a ponerse al nivel de las semillas ideológicas que Buonarroti sembró en sus muros cinco siglos atrás. Los papas fanáticos y corruptos son cosa del pasado y la visión que el artista reflejó en la capilla Sixtina, predicando una fe más universal y amorosa, parece ser ahora más luminosa, más clara y más fuerte que nunca.

Y, entonces, ¿qué es la capilla Sixtina?

«Señor, concédeme el don de desear siempre más de lo que pueda conseguir».

MIGUEL ÁNGEL

«Busca debajo de la superficie; no dejes escapar las muchas cualidades de las cosas ni su valor».

MARCO AURELIO, Meditaciones

Se ha dicho a menudo que el éxito no significa lo mismo para todo el mundo.

Si se calcula por las masas de visitantes animados a realizar peregrinaciones personales a Roma y el Vaticano, la capilla Sixtina es un éxito incomparable, un lugar que muchos han sugerido debería entrar a formar parte de las maravillas del mundo.

Pero hay otra forma de determinar si un esfuerzo humano ha conseguido su objetivo. Es importante tener en cuenta lo que sus creadores pretendían conseguir. Es necesario tener en cuenta no sólo lo que la capilla Sixtina es en la actualidad, sino también lo que sus fundadores pretendían que fuese. ¿Considerarían hoy en día que su capilla es un éxito? Como hemos visto, la capilla ha sufrido alteraciones, ha sido ampliada, decorada y, sí, incluso ha sido parcialmente mutilada con el paso de los años. Ha sufrido no sólo alteraciones estructurales, sino también modificaciones filosóficas y teológicas. A diferencia de San Pablo, la Sixtina nunca se convirtió en «todas las cosas para todos los hombres», pero aun así ha hablado con muchas voces y ha predicado muchos mensajes distintos. Sin duda alguna, sus mensajes más potentes fueron los emitidos por Miguel Ángel, el principal responsable de la fama eterna de la Sixtina. Pero con el paso de los siglos, sus mensajes —«todo lo visible y lo invisible»— se han visto oscurecidos, malinterpretados, censurados, ignorados y olvidados, para salir de nuevo a la luz en nuestra época. Buonarroti rezó en una ocasión: «Señor, concédeme el don de desear siempre más de lo que pueda conseguir». Por lo que tendríamos que preguntarnos: ¿Tendría él la sensación de haber alcanzado su objetivo con los frescos? ¿Consideraría la Sixtina como un éxito?

Los marineros le preguntaron a Jonás, el profeta que aparece por encima del altar de la Sixtina: «¿A qué te dedicas? ¿De dónde vienes? ¿Cuál es tu tierra? ¿A qué

pueblo perteneces?». Para evaluar el éxito de la Sixtina, debemos pensar en términos de su historia, de sus primeros arquitectos y la relevancia que la capilla tenía en su época. ¿Qué pretendía ser en un principio? ¿Cuáles fueron sus funciones a lo largo del tiempo, tanto a nivel práctico, como espiritual y conceptual? Y, tal vez lo más importante, tendríamos que preguntarnos: ¿Qué pretendía Miguel Ángel que la capilla Sixtina enseñara a la humanidad? ¿Qué *visión* tenía pensada para la Sixtina, no sólo en su época sino pensando también en la posteridad? ¿Alcanzó su objetivo?

Empecemos con los predecesores de Miguel Ángel. ¿Qué esperaban que transmitiese la capilla y qué relevancia, si alguna, siguen teniendo esas ideas hoy en día?

LA PALATINA: LA CAPILLA ANTERIOR A MIGUEL ÁNGEL

El papa Sixto IV, el fundador de la capilla Sixtina en el siglo xv, deseaba por encima de todo proclamar el milagro de la Asunción de la Virgen María. Naturalmente, y al compartir el egotismo que había marcado a varios de sus predecesores y a sus inmediatos seguidores, le preocupaba sobremanera que la capilla sirviera además para reafirmar el triunfo de su familia al acceder al papado. Con el fin de transmitir ambos mensajes, hizo colocar un fresco con la Ascensión de la Virgen al cielo en la pared frontal de la capilla, representándose a él mismo a su lado. Conociendo su vanidad y su orgullo familiar, es muy probable que, de haber podido, hubiera bautizado la capilla como «La capilla de la Sagrada Asunción, para la gloria eterna de la casa Della Rovere».

En la actualidad, los mensajes de Sixto han alcanzado un ignominioso destino. La Sixtina no es para nada un himno a la gloria de su persona y su familia, los Della Rovere, ni a sus pretensiones mesiánicas. El único vestigio que queda de él, dejando aparte el nombre de la capilla («Sixtina», en honor a Sixto IV), es el símbolo familiar del roble y las bellotas repartido por diversas zonas de la estancia. Y en lugar de ser un testimonio eterno de su grandeza, lo que ha permanecido son los diversos insultos hacia la familia papal proferidos por los artistas florentinos. La labor de sabotaje que con tanta brillantez ejecutó el primer equipo de artistas enviado por Lorenzo de Medici, garantizó que la Sixtina nunca hiciera realidad el sueño de Sixto de convertirla en una herramienta de relaciones públicas del clan Della Rovere.

El otro tema original de la capilla, la representación de la Asunción de la Virgen María, tampoco llegó a nada. Desde el momento en la década de 1530 en que Miguel Ángel destruyó por completo el fresco original de Pinturicchio representando la Asunción, la iconografía de la sala perdió por completo cualquier relación con este tema.

De modo que, con el paso del tiempo, las dos principales razones de ser (u «ocupaciones», según las preguntas de Jonás) de la Sixtina acabaron siendo

irrelevantes. Y para sustituirlas, se reforzó otro concepto que sirvió para validar la unicidad de la capilla. Los teólogos del Vaticano convirtieron la Sixtina en «El nuevo Templo Sagrado de la Nueva Jerusalén». Su papel, explicaron, era sustituir con una contrapartida cristiana el templo original de Jerusalén, destruido por los romanos en el 70 d. C. Lo que los judíos perdieron había sido transferido a la Iglesia. Esta es la razón por la cual, como ya hemos apuntado, la Sixtina tiene las medidas y las proporciones exactas del Templo de Salomón, según lo describe en la Biblia el profeta Samuel.

Resulta interesante, sin embargo, que fuera después la misma Iglesia quien infravalorara esta correspondencia entre el templo judío y la capilla Sixtina. El tremendamente antisemita papa Pablo IV (el cardenal Carafa que espió y persiguió a los *spirituali*) decidió que la Sixtina era judía en exceso y ordenó desplazar varios centímetros hacia el este la rejilla de partición de mármol. Originalmente, la partición señalaba el lugar exacto donde colgaba el Velo en el Templo Sagrado. El Velo hacía las veces de cortina de separación entre el santuario normal y el *Kodesh Kodoshim*, el sanctasanctórum, un lugar al que únicamente tenía acceso un solo día del año el Sumo Sacerdote. Las personas que visitan en la actualidad la Sixtina encuentran una pequeña rampa en el centro de la estancia, entre la zona del sanctasanctórum y la mitad inferior de la sala. Allí es dónde durante casi un siglo estuvo situada la partición de mármol, hasta que el odioso papa Pablo IV ordenó retirarla. Fue un Papa aborrecido a partes iguales por judíos y católicos. Llevó hasta la misma Roma las torturas de la Inquisición, creó el Índice de Libros Prohibidos, estableció impuestos para que los cristianos pagasen esculturas colosales con su imagen dignas de cualquier emperador pagano, construyó una cárcel de deudores para aquellos que no podían pagar y emparedó a los judíos de Roma en un gueto infernal. Por suerte, no vivió para hacer realidad los demás cambios que tenía pensados para la capilla: la censura de la bóveda y la destrucción total de *El Juicio Final* de Miguel Ángel. El ángel de la muerte se llevó a Pablo IV antes de que pudiera cumplir ese deseo.^[29]

Con la destrucción del emplazamiento original del sanctasanctórum y el permiso actual para que riadas de turistas circulen libremente por el lugar, el concepto de la Sixtina como sustituto del Templo de Salomón se ha quedado también prácticamente obsoleto.

LA SIXTINA Y «EL CÓNCLAVE»

Existe otro rito muy importante que se identifica con la capilla Sixtina. Es el lugar donde se celebra el Cónclave, es decir, la elección del nuevo Papa. La palabra «cónclave» viene del latín *con clave*, «con una llave», indicando con ello que el Colegio de Cardenales se encierra con llave dentro del palacio apostólico hasta que sale elegido el nuevo Papa. Antes de la Sixtina la votación se había celebrado en

secreto en diversos recintos, a menudo fuera de Roma para evitar los rumores y las presiones políticas. En una ocasión, en el palacio ducal de la ciudad de Viterbo, los cardenales estuvieron discutiendo durante tantos meses que el exasperado duque de Viterbo los encerró con llave en el palacio, estuvo alimentándolos sólo con pan y agua, e incluso llegó a dismantelar el *tejado* del palacio para obligarlos a realizar la elección. Hace ya siglos que el Cónclave papal se celebra en la Sixtina, y nadie hasta el momento ha amenazado con dismantelar *ese* famoso techo.

¿Debería estar la Sixtina hoy en día relacionada principalmente con esta función y quizá incluso recibir un nombre que estuviera vinculado de forma directa a este propósito, como algunos han sugerido? ¿Sería adecuado referirse a ella como la «sala del Cónclave»? Creemos que hay dos motivos por los que no sería adecuado hacerlo. En primer lugar, los frescos de Miguel Ángel tienen muy poco o nada que ver temáticamente con el proceso de la sucesión papal. Y en segundo lugar, tradicionalmente, los papas permanecen en su puesto hasta su fallecimiento, lo que hace que los cónclaves sean actos muy poco frecuentes, sobre todo en la época actual, con los adelantos médicos y la mayor esperanza de vida. De hecho, en Roma, cuando alguien se refiere a un acontecimiento que se produce de forma muy excepcional, en lugar de decir «de uvas a peras», dice «ogni volta che muore un Papa» («cada vez que muere un Papa»).

LA CAPILLA SIXTINA DE MIGUEL ÁNGEL

Con la obra de Miguel Ángel, la capilla Sixtina cobró un significado completamente nuevo al incluir un verdadero tesoro pictórico concebido para atraer no sólo a la vista, sino también a la mente. El objetivo era enseñar y transformar espiritualmente al espectador. Pero ¿en qué sentido? Hemos desvelado ya muchos de los mensajes secretos escondidos por el artista en sus frescos, pero ¿había quizá una declaración general de principios que intentaba transmitir? ¿Consiguió comunicarlo? Para decidir si Miguel Ángel salió airoso en su empresa, necesitamos primero investigar a fondo sus pensamientos más profundos y encontrar la llave de acceso a su plan maestro, al «cerebro escondido» en su obra de arte. Se trata de responder a la siguiente pregunta: ¿Qué intentaba en realidad conseguir Miguel Ángel con los frescos de la capilla Sixtina?

«¿EL MONUMENTO FUNERARIO?»

Si pudiéramos ponernos en la cabeza de Miguel Ángel mientras realizaba la obra, ¿qué descubriríamos que estaba pensando? Una pista podría dárnosla el proyecto que Miguel Ángel se vio obligado a abandonar cuando Julio II le ordenó pintar la bóveda. En aquel momento estaba completamente inmerso en su verdadera pasión: la

escultura. Y más en concreto, estaba ocupado esculpiendo piezas para la gigantesca tumba piramidal que el Papa quería colocar en el centro de la nueva basílica de San Pedro. Aunque sólo disponemos de unos pocos elementos terminados y medio terminados del monumento, conocemos el diseño original gracias a unos pocos bocetos y a las memorias que Miguel Ángel dictó a Condivi. La gran base rectangular tenía que llevar una decoración arquitectónica de estilo grecorromano en la que se alternaran nichos y nervaduras, con figuras clásicas representando las artes y las ciencias en los nichos, y figuras de «prisioneros» paganos desnudos decorando las nervaduras de las columnas. La intención era demostrar con ello que *Il Papa terribile* era en realidad un gran amante de las artes (cierto) y un enorme intelectual (falso), que había liberado al mundo de la ignorancia y a Europa de lo que por aquel entonces se consideraba «la amenaza turca» (falso), y que con su fallecimiento, el mundo de la cultura se resentiría (posiblemente cierto, aunque sólo aquellos artistas y arquitectos que estuvieran contratados por él). Miguel Ángel consiguió empezar las esculturas de seis prisioneros y esclavos que irían situadas en ese nivel, cuatro de las cuales se encuentran actualmente en la Academia de Florencia, mientras que las otras dos están expuestas en el Museo del Louvre, en París. Existe un debate abierto sobre si realmente terminó cualquiera de estas figuras, pues todas ellas parecen estar atrapadas en el interior del mármol, un efecto sorprendente cuando se observan al natural las esculturas.

El siguiente nivel de la pirámide, el nivel intermedio, tenía que ir decorado con cuatro figuras bíblicas de tamaño colosal, dos profetas hebreos y dos santos cristianos. Desconocemos los personajes que Julio eligió para estas cuatro figuras gigantes, pero tenemos la única que Miguel Ángel finalizó: su mundialmente famoso *Moisés*, descrito ya en este libro.



***Prisioneros en el mármol*, Museo de la Academia, Florencia. Ilustración de Alinari, obtenida a través de Art Resource of New York.**

En la cúspide del monumento piramidal, Julio ordenó colocar las imágenes de dos

ángeles, uno sonriente y el otro llorando, sujetando ambos un féretro con Julio yacente. Se trata de una referencia clara al Arca de la Alianza del Templo de Salomón. En la tapa del arca había dos querubines, entre los que se situaría la presencia Divina. Este lugar sagrado recibía el nombre de Trono Glorioso. Julio II, en un ejemplo clásico de su megalomanía, quiso que Miguel Ángel lo esculpiera morando eternamente en el Trono Glorioso de Dios.

El diseño era además una ilustración de la teoría de la evolución espiritual de la Iglesia conocida como «sucesionismo». Igual que la teoría de Darwin describía una línea de progresión desde los dinosaurios al mono y de este hasta el ser humano, el sucesionismo sostenía que la humanidad había evolucionado de la filosofía pagana hacia el judaísmo, y a partir de ahí había conseguido el desarrollo espiritual pleno con el cristianismo. Así pues, el plan de Julio para su gigantesco monumento imaginaba la mirada del espectador siendo arrastrada hacia arriba desde las figuras grecorromanas clásicas, hacia los judíos y los primeros héroes apostólicos, hasta alcanzar al final su punto culminante en la persona de Giuliano della Rovere, el papa Julio II.

El pretencioso proyecto requería más de *cuarenta* esculturas de gran tamaño, todas a ser realizadas personalmente por Miguel Ángel. Finalizar aquella locura habría significar una vida entera de trabajo de varios artistas. Cuando el escultor se vio obligado a interrumpir su trabajo en la tumba para dedicarse a pintar al fresco la bóveda de la Sixtina, sabía que la interrupción, que significaría pasar varios años pintando la bóveda, acabaría echando por tierra cualquier posibilidad de finalizar la pirámide papal. Irónicamente, al ordenar a Miguel Ángel pintar la Sixtina, Julio destruyó los planes de construcción de su propio monumento funerario.

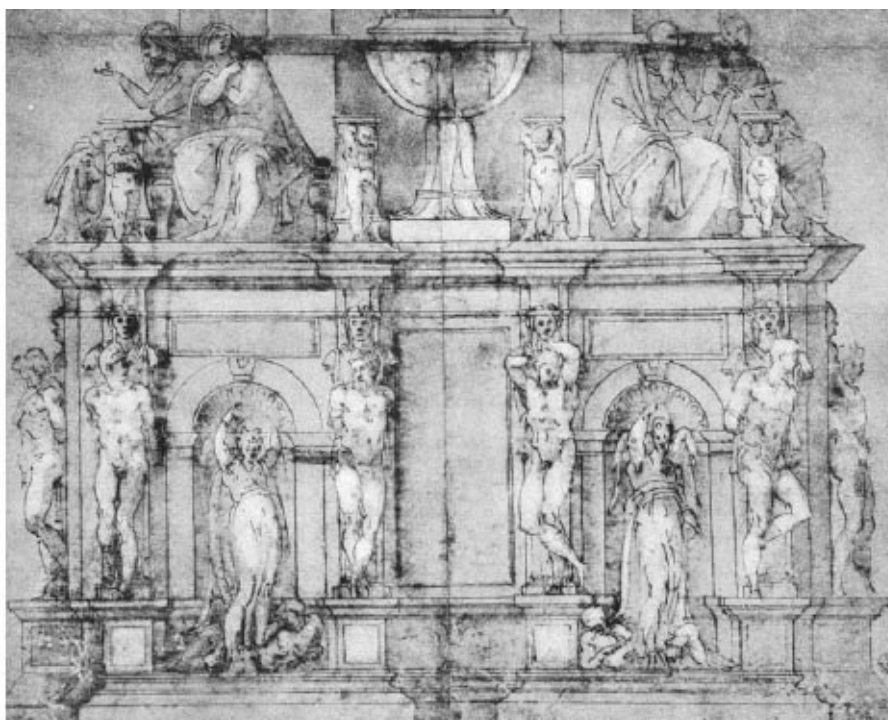
El inteligente florentino debió darse cuenta de esto desde un buen principio, pues acabó convirtiendo la bóveda de la capilla en una *versión bidimensional* del proyecto de la tumba. La mejor prueba de ello nos viene dada de manos del artista en persona, pues tenemos la suerte de disponer de un boceto de la parte inferior del diseño original que se conserva hoy en la Galería de los Uffizi, en Florencia.

Los elementos del boceto resultarán muy familiares a cualquiera que haya visto los frescos de la bóveda de la Sixtina, bien personalmente o bien a través de reproducciones: desnudos masculinos reclinados en diversas posiciones, desnudos masculinos clásicos de mayor tamaño en poses que exhiben su musculatura, símbolos femeninos de la inteligencia con varios tipos de vestimenta clásica, los pedestales de mármol y los elementos arquitectónicos, los imponentes profetas sentados encima, y también los *putti* sosteniendo los pedestales superiores.

Incluso el reconocido profesor Howard Hibbard, en su muy tradicional explicación de la bóveda de la Sixtina, llega a la conclusión de que «Miguel Ángel inventó una alternancia de tronos arquitectónicos y figuras escultóricas que traslada a

la pintura las formas de la tumba de Julio».[2] Por extraño que pueda parecer, esta es una de las muchas capas de significado de la capilla Sixtina: es un *monumento funerario* gigantesco destinado al ego gigantesco de Julio II. Esto ayuda a explicar también cómo Miguel Ángel consiguió que el Papa aceptase un cambio tan drástico respecto al diseño de Jesucristo y los Apóstoles que él proponía. Cuando Julio oficiara su primera misa con motivo de la inauguración de los frescos de la bóveda, podría contemplar su propia imagen camuflado como el profeta Zacarías, ocupando un lugar de honor sobre el glorioso portal real de la capilla, un lugar similar al del Trono Glorioso de su tumba imposible.

De modo que para el egocéntrico Papa, es muy posible que la bóveda de la Sixtina fuera como un monumento funerario. Para salvar la vida y salir adelante después de haberse apartado por completo del plan de Julio, Miguel Ángel consiguió convencer a su cliente papal de que estaba siguiendo una estrategia distinta para glorificarlo. Sabemos, sin embargo, que esto está muy lejos de la verdad. Teniendo en cuenta las diversas maneras en que hemos visto a Miguel Ángel incluir insultos vulgares dirigidos a Julio y utilizar mensajes secretos para destacar su corrupción y su abuso del poder, el verdadero objetivo del artista no era en absoluto llenar de alabanzas a la cabeza visible de la Iglesia de su época.



Boceto de la tumba monumental del papa Julio II, Miguel Ángel, Galería de los Uffizi, Florencia. Ilustración de Alinari, obtenida a través de Art Resource of New York.

¿Cuál era entonces el *verdadero* mensaje de Miguel Ángel?

«¿UN AUTORRETRATO DEL ARTISTA?»

Una explicación más legítima y profunda de la Sixtina es que quizá no sea más que un enorme autorretrato de Miguel Ángel. Las imágenes reflejan su vida y sus creencias: sus sentimientos divididos entre su amor por las tradiciones y la sabiduría judías, y su pasión por el arte y los diseños paganos; su conflicto interno entre su amor espiritual hacia Dios y su amor físico hacia los hombres; su respeto por el cristianismo (incluso después de dejar de ser católico) y su justificada rabia hacia el Papa y la corrupción del Vaticano en la época del Renacimiento; su amor por las tradiciones clásicas y su apasionada defensa del librepensamiento y las nuevas ideas; su misticismo de inspiración cabalística unido a su neoplatonismo y su practicidad carnal.

Es probable que este remolino de impulsos en conflicto sea lo que ha frustrado todos los intentos previos de sugerir una «teoría unificada» del significado de la capilla. Cualquier retrato sincero de un ser humano debería ser multifacético. Describir las pasiones turbulentas, los amores y los odios del gran Miguel Ángel exigiría la bóveda entera y la pared frontal de la Sixtina. Igual que el afamado arquitecto británico, *sir* Christopher Wren, resumió su vida y su obra con las palabras «Si queréis ver *mi* monumento, mirad a vuestro alrededor», Miguel Ángel podría haber decidido escribir su autobiografía en la bóveda de la capilla.

Pero aun así, considerar sólo la Sixtina como un autorretrato no tiene trazas de ser totalmente cierto. A pesar de su arrogancia respecto a sus habilidades artísticas, Miguel Ángel era un hombre muy modesto. Llevaba una vida muy humilde. Aun siendo el artista mejor pagado de su época, vestía pobremente, vivía en un sencillo apartamento y enviaba casi todo su sueldo a su familia en Florencia. Sí, incluyó su cara en *El Juicio Final* pero, a diferencia de Julio II, no necesitó toda una capilla o basílica para proclamar su ego. Más aún, ante todo, siempre y ante todo, se consideró un escultor, no un pintor. De haber realizado una pieza que resumiera su vida, habría sido una escultura, no un fresco.

«Y LLAMÓ A AQUEL LUGAR...»

Creemos poder acercarnos a la respuesta correcta si volcamos nuestra atención en *la excentricidad más flagrante de todos los frescos de la bóveda de Miguel Ángel*. Es algo de lo que apenas se percatan los millones de personas que han visto el fresco. Pero aun así, es casi con toda seguridad la pista que mejor nos indica cuáles eran las verdaderas intenciones de Miguel Ángel, una pista que confirma la premisa principal de este libro, la de que el artista utilizó su obra para esconder innumerables mensajes que no se atrevía a expresar en abierto.

Demostremoslo mediante una sencilla, aunque no por ello trivial, pregunta. ¿Cómo se titula la pintura de Miguel Ángel que ocupa la bóveda de la capilla Sixtina? Si piensa que no tiene importancia, se equivoca. Muy a menudo, el título dado a una

obra de arte es la clave para desvelar sus significados ocultos. Por ejemplo, durante siglos nadie fue capaz de descubrir la verdadera identidad de la Mona Lisa. Pero en 2006, los expertos consiguieron por fin solucionar el misterio a partir del título real de la pintura: *La Gioconda*. Los historiadores siempre habían pensado que *gioconda*, o «mujer alegre», hacía referencia a su enigmática sonrisa. Pero finalmente llegaron a la conclusión de que era la prometida de un rico mercader llamado Giocondo. Leonardo hizo un juego de palabras con el que sería su nuevo apellido de casada. Los artistas solían dar muchas vueltas al título que otorgaban a sus obras. Representaba para ellos una oportunidad de transmitir al espectador su mensaje y su objetivo. El título de un trabajo sirve para proclamar: «*Esto es lo que tenía yo en mente cuando volqué todos mis esfuerzos en esta obra*».

¿Cómo tituló Miguel Ángel su gigantesco fresco? No se preocupe si no lo recuerda; es una pregunta con truco. La destacable y casi increíble verdad es que... *no tiene título*. Para apreciar la importancia de este hecho, es necesario saber que era algo excepcional en las grandes obras de arte de la época. Basta con echar un vistazo a otros grandes frescos, tanto obra de Miguel Ángel como de sus contemporáneos. En la misma estancia, y de mano del mismo artista, tenemos la pared del altar pintada con *Il Giudizio Universale*, es decir, *El Juicio Final*. En el mismo Vaticano, a escasos pasos de la Sixtina, encontramos las cuatro famosas Estancias de Rafael, en las que cada fresco tiene su título. El famoso fresco de Leonardo en Milán se titula *Il Cenacolo*, o *La Última Cena*. El segundo fresco más grande pintado en una bóveda en Roma, que se encuentra en el Gran Salón del Palacio Barberini y que fue pintado por Pietro da Cortona, lleva el mismo título desde su comienzo, en 1632. De hecho, el título es casi tan grande como el fresco: *El triunfo de la Divina Providencia y el cumplimiento de sus objetivos bajo el papado del papa Urbano VIII Barberini*. Sólo conociendo un título tan extenso puede uno comprender el confuso batiburrillo de iconografía de la petulante pintura. Sin un título habría sido imposible comprender el verdadero significado de la pieza.

Naturalmente, esto suscita la pregunta de por qué, después de cuatro años y medio de vivir torturado y esclavizado por el fresco de la bóveda de la Sixtina, Miguel Ángel no dio un título o una explicación a su esfuerzo sobrehumano. Resulta casi impensable que fuera una mera distracción. No podemos explicar la omisión recurriendo a la excusa de que no era de su estilo dar título a sus obras, pues conocemos los nombres exactos de otras obras maestras suyas: *El Juicio Final*, las diversas *Pietà*, el *Moisés*, el *David*, la *Conversión de San Pablo*, el *Martirio de San Pedro*, etcétera. En cuanto a otros proyectos, solía dejar poemas y cartas personales explicándolos. En la última etapa de su vida, dictó sus memorias a su amanuense Condivi con la intención de dejar claras cuáles habían sido sus intenciones artísticas... y también para cerrar algunas viejas heridas. Pero en cuanto al título de

los frescos de la bóveda de la Sixtina no hay más que silencio. Nunca hubo un título que nos ayudara a comprender lo que Miguel Ángel intentó comunicar a través de ellos.

¿Por qué? ¿Cómo se explica esta falta de información sobre el contenido del gigantesco proyecto de la bóveda, teniendo en cuenta que Miguel Ángel era un artista comunicativo y deseoso de que sus obras fueran comprendidas por el público? Sabemos, gracias a cartas personales escritas a familiares y amigos, que el proyecto le obsesionaba, que mientras estuvo trabajando en él escribió constantemente al respecto, sobre todo quejándose con amargura de diversos aspectos de la obra. Sin embargo, nunca reveló con claridad lo que intentaba decir con los frescos. No sólo eso, sino que tan pronto como hubo finalizado la bóveda, quemó todas sus notas y gran parte de los bocetos preliminares.

Teniendo en cuenta lo que hemos averiguado sobre la agenda secreta de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, parece evidente que «la omisión intencionada de un título para su obra más importante fue la forma más clara de expresar que lo que en realidad pretendía decir era demasiado peligroso como para pronunciarlo». Tal y como Cicerón dijo: «El silencio habla más que las palabras». La flagrante exclusión de un título en una obra tan laboriosa que llegó a consumirle cuatro años y medio de su vida, sólo podía significar que Miguel Ángel sabía que declarar con sinceridad sus intenciones habría significado su perdición. Mejor no poner título que poner uno que pudiera traicionar sus creencias neoplatónicas y filo-judaicas. Miguel Ángel no podía permitir que la corte papal o el espectador accidental se dieran cuenta de que aquella abrumadora mezcla de imágenes escondía incontables mensajes secretos, y ni siquiera podía insinuar este aspecto tan crítico de su obra. Dejó, pues, que el silencio hablara por él, un silencio que susurraba en secreto: «Aquí hay mucho más de lo que se atreve a ser nombrado». Por suerte, hemos tenido el privilegio de «decodificar» gran parte de los mensajes de Miguel Ángel. Cuando ahora admiramos la increíble obra de arte sin título, coincidimos con la profunda observación de Emily Dickinson de que «No decir nada es a veces decirlo todo».

¿CÓMO LO HABRÍA TITULADO MIGUEL ÁNGEL?

Lo único que podemos hacer es preguntarnos cuál habría sido el título que Miguel Ángel habría dado al gigantesco fresco de haber tenido la libertad suficiente para hacerlo público. Sin miedo a las posibles represalias de la Iglesia, ¿qué habría resumido en pocas palabras el verdadero significado del panorama bíblico que transmitía su atrevida visión, su idealismo universalista, su desprecio hacia la corrupción eclesiástica y la inmoralidad del Vaticano?

Miguel Ángel sabía que el arquitecto florentino Baccio Pontelli, junto con los diseñadores anónimos del mosaico cosmatesco con motivos cabalísticos, habían

creado un santuario relacionado con el templo judío de Jerusalén. El Talmud describía el templo con una metáfora destacable. Lo llamaba «el cuello del mundo». (Tratado Megillah, 16b). El cuello conecta la cabeza con el cuerpo, la parte superior con la inferior. Así pues, también el templo sirve de vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo espiritual y lo material, entre Dios y la humanidad. El equipo de artistas de los primeros frescos, casi todos florentinos y enviados por orden de Lorenzo de Medici, estaba intrigado por el concepto de vinculación. Vinculaban la vida de Moisés con la vida de Jesús. Eso preparó el terreno para que Miguel Ángel desarrollase aún más su reconocimiento de las raíces judaicas de la fe cristiana. La relación entre las dos creencias, la «religión madre» y su descendiente, y el panorama más inclusivo que esta perspectiva engendraba fueron de primordial importancia para el avanzado alumno de Pico della Mirandola. El concepto del cuello como símbolo debió de atraer a Miguel Ángel, especialmente si Pico le había enseñado su significado más profundo en la Cábala: «El cuello hace girar la cabeza». Esto significa que la cabeza, los pensamientos, la mente y el intelecto giran según la dirección que le impone el cuello. El Templo es «el cuello del mundo»; sus imperativos morales deben guiar las decisiones intelectuales de la humanidad.

De no ser porque suena raro y por la torpe iconografía que lleva asociada, casi podríamos imaginar «El cuello del mundo» como un título adecuado para describir el mensaje de Miguel Ángel. Pero teniendo en cuenta su amor tanto por la sencillez de la antigua Roma como por la poesía italiana, es un título muy poco probable. Por suerte, existe una palabra mucho más adecuada que hace justicia a las aspiraciones del artista. De hecho, se trata de una palabra que jugó un papel crucial en la creación de la obra maestra de la Sixtina. Comprendiendo lo elevado del objetivo de los frescos de Miguel Ángel, podemos sugerir con modestia que si se hubiese atrevido a dar un nombre a su gigantesca obra de arte es posible que la hubiera titulado «El puente».

EL PUENTE

«Existe un lugar para los vivos y un lugar para los muertos, y el puente entre ellos es el amor, lo único que sobrevive, el único significado».

THORNTON WILDER, El puente de San Luis Rey

Cuando una generación después de los primeros pintores al fresco apareció Miguel Ángel, el artista emprendió la casi imposible tarea de unificar la capilla Sixtina. Para conseguirlo, tuvo que ingeniar un asombroso andamiaje en forma de puente «colgante en arco» desde el que poder crear su obra. Nadie fue capaz de discernir

cómo lo había hecho. Nadie después de él pudo replicar su increíble hazaña. El puente de Miguel Ángel sigue considerándose un milagro de la ingeniería. Y resulta perfectamente apropiado que Miguel Ángel lograra un milagro similar al tender ese puente entre distintas creencias, que es tal vez el principal mensaje de su magnífica obra.

Con su genio Miguel Ángel construyó diversos puentes espirituales. Llenó los frescos de la bóveda de imágenes cabalísticas que pretendían reflejar los dibujos cabalísticos del mosaico del suelo. Vinculó a Jesucristo el árbol ancestral de los judíos. Conectó la filosofía y los diseños paganos con el judaísmo y el cristianismo. Unió el amor que sentía por la belleza masculina a su amor hacia Dios. Narró la historia del universo, empezando con la Creación, de un modo que nos lleva a percatarnos de los antepasados comunes de toda la humanidad.

Miguel Ángel sabía que para cumplir la voluntad de Dios, la Iglesia debía convertirse en el paradigma de la hermandad. Tenía que tenderse un puente entre ricos y pobres, entre privilegiados y oprimidos, entre los que hablaban ostensiblemente en nombre de Dios y los que necesitaban desesperadamente la ayuda divina. Así pues, Miguel Ángel llenó la capilla de mensajes ocultos relacionados con sus amores pasionales y sus justificadas cóleras, junto con los símbolos místicos de la justicia divina y la divina misericordia. Para él, la Sixtina era el Santuario, el cuello del mundo, pero, más que eso, era «El puente»: un puente que unía al hombre con Dios, con todos los seres humanos y, quizá lo más complicado de todo, con su yo espiritual.

Todo el mundo es un puente muy estrecho.

De eso se trata... de no tener miedo.

Son palabras de una canción hebrea muy antigua. Y a cada generación que pasa resultan más adecuadas. Hace casi exactamente cinco siglos, un alma atormentada llamada Miguel Ángel tendió en el aire, en el centro de la capilla Sixtina, en el centro de Roma, un puente muy estrecho. El resultado fue una obra maestra que cambiaría para siempre el mundo del arte. Pero su objetivo no era ese. Lo que el solitario artista pretendía era tender un gigantesco puente espiritual, que abarcara distintas creencias, culturas, épocas y sexualidades. Con este libro, confiamos humildemente en haber colocado en su debido lugar la última pieza: confiamos en haber completado su puente, su mensaje y su sueño.

Imágenes



**Fotografía 1. Vista de la capilla Sixtina desde el tejado de la catedral de San Pedro.
Fotografía de Roy Doliner.**



Fotografía 2. *La fundación de la Biblioteca Vaticana*, Melozzo da Forlì. Fotografía de Roy Doliner.



Fotografía 3. *La Escuela de Atenas*, Rafael Sanzio. Fotografía de Roy Doliner.



Fotografía 4. *La Anunciación*, Leonardo da Vinci. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 5. *Tondo Doni* (La Sagrada Familia), Miguel Ángel. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 6. *El viaje de los Magos*, Benozzo Gozzoli. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 7. *El profeta Zacarías*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 8. Detalle de *Aminadab* con un círculo amarillo en la manga (antes de la restauración). Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 9. Detalle del panel de *Judit y Holofernes*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 10. Detalle del panel de *David y Goliat*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 11. *La sibila Délfica*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 12. *La sibila de Cumas*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 13. Detalle del lado izquierdo del panel de *El Diluvio* que muestra los colores de Roma con un asno. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 14. Detalle del lado derecho del panel de *El Diluvio* que muestra a los pecadores condenados también con los colores de Roma. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 15. *La creación de Adán*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 16. Panel de *La Fruta Prohibida* y *El exilio del Edén*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 17. Panel de *El Diluvio*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 18. Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): Dos judíos y Pico della Mirandola en el cielo. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 19. El profeta *Jeremías*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 20. *Jonás*. Fotografía de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 21 y 21a. *El Juicio Final* (antes de la restauración) comparado con la forma tradicional de las tablas de los Diez Mandamientos. La fotografía 21 es obra de Erich Lessing, obtenida a través de Art Resource of New York. La fotografía 21a ha sido publicada por cortesía de Ezra Shapiro y Judaica Mall (Web: <http://www.judaicamall.com>).



Fotografía 22. Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): Los Hombres Elegidos. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 23. Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): Jesús y María con los santos Lorenzo y Bartolomé. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 24. Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): La simonía y la lujuria arrastradas hacia el infierno. Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.



Fotografía 25. Detalle de *El Juicio Final* (antes de la restauración): El rey Minos (con la cara de Biagio da Cesena). Fotografía de Scala, obtenida a través de Art Resource of New York.

Agradecimientos

«Jacob siguió su camino y le salieron al encuentro ángeles de Dios».

GÉNESIS, 32, 2

«Observa que envió un ángel delante de ti para que te guarde en el camino y te lleve al lugar que yo he preparado».

ÉXODO, 23, 20

Cuando los judíos tradicionales viajan, recitan estos versos como parte de las oraciones del viajero. Y a nosotros, en el largo viaje de este libro, nos han acompañado también muchos «ángeles».

Queremos dar las gracias a nuestro decidido agente, Don Gastwirth, por el apasionado entusiasmo que mostró hacia el proyecto desde un principio, a Michael Medved por recomendárnoslo, y a Hugh Van Dusen por ser nuestro «buen pastor».

Las palabras no bastan para expresar hasta dónde llega nuestro agradecimiento, y admiración, hacia el maravilloso equipo de HarperOne que ayudó a hacer realidad este proyecto. Tenemos la sensación de que Miguel Ángel en persona debe de haber tocado con ingenio los hilos necesarios para relacionarnos con personas como nuestro incomparable editor e incansable amigo, el *maestro* de la *bottega* HarperOne, Roger Freet, y sus secretarias Kris Ashley y Jan Weed; las increíbles Claude Boutote y Patricia Rose, que continúan sorprendiéndonos con su habilidad para hacer correr la noticia de la importancia y el significado histórico de este libro; Terri Leonard, Lisa Zuniga y Ralph Fowler por su magnífico trabajo de producción y diseño interior; y Jim Warner y Claudine Mansour por un diseño de cubierta nunca visto hasta la fecha y que estamos seguros acabará convirtiéndose en un objeto de coleccionista.

Gracias de todo corazón a Jack Pessa por unirnos, y a Milly y Vito Arbib por organizar nuestro primer y crucial encuentro.

A Roy le gustaría añadir un agradecimiento especial a los muchos amigos y eruditos que han colaborado con sus distintos puntos de vista, especialmente Raffaele Donati y Simone Mimun, y a Francesco Giuffrida por sus valiosos consejos técnicos y su apoyo moral. También a David Walden y Brenda Bohem y a la asociación cultural Rome for Jews (www.romeforjews.com) por su importante apoyo, y a Luca Del Giudice por alojarme durante mis estancias en Roma. *Mille grazie* al atento personal de los Museos Vaticanos, y a las familias Halfon, Boci y Bassano por la *gentilezza* con la que han logrado que Roma se convierta en un segundo hogar para

mí. *Toda rabba* al coautor de este libro por el enorme honor y satisfacción que ha supuesto aprender y escribir juntos. Y naturalmente, un simple agradecimiento no basta para corresponder todo el amor y apoyo que me han brindado mis dos ángeles de la guarda, Martha y Marvin Usdin. Por último, gracias a los escépticos por haber formulado las preguntas más complicadas y que más me han hecho cavilar.

Además de lo mencionado, el rabino Blech quiere expresar su profundo agradecimiento a Gary Krupp, cuya dedicación a los ideales de Pave the Way (la organización que fundó para «abrazar las similitudes y saborear las diferencias» de las religiones para fomentar la hermandad y el entendimiento entre todas las creencias) hizo posible mi estancia en Roma, mi encuentro con el papa Juan Pablo II y mi encuentro con Roy para hacer posible lo que realmente considero un proyecto por orden divina. Los ángeles que actuaron especialmente entre bambalinas fueron el doctor Ed Steinberg, Norman Weisfeld y Jim Reckert. No tengo palabras para transmitir mi respeto, mi admiración y mi amistad hacia el coautor de este libro; trabajar con él fue tanto una alegría como un privilegio. Finalmente, no pasa un día sin que dé gracias a Dios por el don que me ha otorgado con mi esposa, quien con su constante aliento ha hecho posibles todos mis logros, que se han llenado de significado gracias a su amor.

BENJAMIN BLECH
ROY DOLINER

Bibliografía

- The Baal Ha-Turim Chumash*, Mesorah Publications, 1999-2004.
- BATTISTINI, M., *Losapevi dell'arte* (colección dirigida por Stefano Zuffi), *Símbolos y alegorías*, Sociedad Editorial Electa, 2003.
- BRUSCHINI, E., *In the Footsteps of Popes*, William Morrow, 2001.
- BURANELLI, F. y DUSTON A., eds., *The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel*, Edizioni Musei Vaticani, 2003.
- BUSI, G., *Qabbalah vision*, Einaurdi, 2005.
- CHEUNG, L. L., «The Sentences of Pseudo-Phocylides», Copyright 1997, e-mail: llcr@st-andrews-ac.uk.
- CONDIVI, A., *La apasionada vida de Miguel Ángel*, Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1981.
- DE VECCHI, P., ed., *The Sistine Chapel: A Glorious Restoration*, Harry N. Abrams, 1994.
- EKNOYAN, GARABED, M. D., «Michelangelo; Art, Anatomy and the Kidney», *Kidney International*, 57, n° 3, 2000, www.nature.com.
- FORCELLINO, A., *Miguel Ángel, una vida inquieta*, Alianza Editorial, 2005.
- GAMBA, C., *Musei Vaticani*, RCS Libri, 2006.
- GARIN, E., *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza & Figli, 1993.
- , *Il Giardino dei Melograni: botanica e Kabbalah nei tappeti Samarkanda*, Textilia ed. D'Arte, 2004.
- , *Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Amilcare Pizzi, 1992.
- GOLDSCHIEDER, L., *Michelangelo*, Phaidon Press, 1953.
- HIBBARD, H., *Michelangelo*, Westview Press, 1974.
- KING, R., *Michelangelo and the Pope's Ceiling*, Penguin Books, 2003.
- LANG, J., *Lorenzo el Magnífico*, Destino, 2007.
- , *The Last Judgment: A Glorious Restoration*, Harry N. Abrams, 1997.
- MAEDER, E., «The Costumes Worn by the Ancestors of Christ», en *The*

- Sistine Chapel: A Glorious Restoration*, Abradale Press, 1999.
- MARINI, F., *Uffizi*, Rizzoli, 2006.
- MARTINELLI, N., «Michelangelo: Graffiti Artist», www.virtualitalia.com.
- MASCI, E., *Tutti i personaggi del Giudizio Universale di Michelangelo*, Rendina, 1998.
- , *Michelangelo pittore*, Rizzoli, 2006.
- , *Michelangelo scultore*, Rizzoli, 2005.
- NACHMANN BIALIK, C. y RAWNITZKY, Y. H., *Book of Legends/Sefer Ha-Aggadah: Legends from the Talmud and midrash*, Schocken Books, 1992.
- PACIFICI, R., *Midrashim: fatti e personaggi biblici*, RCS Libri, 1997.
- PARTRIDGE, L., *Michelangelo: la volta della Cappella Sistina*, SEI Torino, 1996.
- PASQUINELLI, B., *Il gesto e l'espressione*, Mondadori Electa, 2005.
- POCINI, W., *Le curiosità di Roma*, Newton & Compton, 2005.
- RENDINA, C., *I papi: storia e segreti*, Newton & Compton, 1983.
- ROCKE, M., *Forbidden Friendship: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, 1996.
- ROTH, C., *The Jews in the Renaissance*, Jewish Publication Society of America, 1959.
- SALVADORI, R. G., *The Jews of Florence*, La Giuntina, 2001.
- SALVINI, R., con ZUFFI, S., *Michelangelo*, Mondadori, Electa, 2006.
- SASLOW, J. M., traductor de *The Poetry of Michelangelo*, Yale University Press, 1991
- SCHOLEM, G., *La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI de España Editores, 1985.
- , *The Schottenstein Talmud*, Mesorah Publications, 1990-2005.
- , *The Sistine Chapel*, Edizioni Musei Vaticani, 2000. [Existe también guía oficial en español].
- STEINSALTZ, R. A., *Opening the Tanya*, Jossey-Bass, 2003.
- TARTUFERI, A., con PAULOCCHI, A. y MANCINELLI, F., *Michelangelo:*

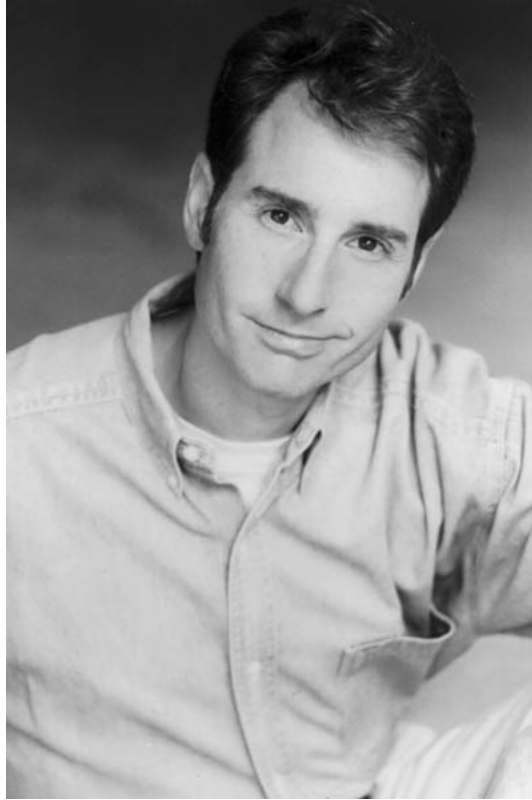
- Painter, Sculptor and Architect*, ATS Italia, 2004.
- TUENO, F., *La passione dell'error mio: il carteggio di Michelangelo, Lettere scelte 1532-1564*, Fazi, 2002.
- TUSIANI, J., (trad.), *The Complete poems of Michelangelo*, Noonday Press, 1960.
- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, Editorial Tecnos, 2006.
- YONGE, C. D., (trad.), *The Works of Philo*, Hendrickson, 1993.
- ZERI, F., *Titian: Sacred and Profane Love*, Rizzoli, 1998.
- ZIZOLA, G., *Il Conclave: storia e segreti*, Newton & Compton, 1997.



BENJAMIN BLECH. (Zurich, 1933). Es profesor de Talmud en la Yeshiva University desde 1966. Es un reconocido educador, líder religioso, escritor y conferenciante.

Es autor de doce bestsellers; entre ellos: *Understanding Judaism: The Basics of Deed and Creed*, *Taking Stock: A Spiritual Guide To Rising Above Life's Financial Ups and Downs*, *If God is Good* y *Why Is The World So Bad?*

Actualmente reside en Nueva York.



ROY DOLINER. (27 de junio 1954 , Boston, Massachusetts, EE. UU.). Vive en Roma, Italia. Es fundador de la asociación cultural «Rome For Jews» y un estudioso y experto en el arte y la historia de Roma y el Vaticano. Es invitado con frecuencia para actuar como docente para profesores visitantes y dignatarios internacionales a Roma y los Museos Vaticanos. Es co-autor con el rabino Benjamin Blech de *Los secretos de la Capilla Sixtina*.

Notas

[1] El profesor Bruschini es uno de los expertos en arte más estimados en Roma y los Museos Vaticanos. Es conferenciante internacional, consultor y autor de numerosos libros sobre la historia del arte italiano, destacando entre ellos *In the Footsteps of Popes*, *Vatican Masterpieces* y *Rome and the Vatican*, estos dos últimos títulos publicados por el Vaticano. En 1984, fue nombrado Historiador de Arte Oficial de la Embajada de los Estados Unidos en Roma, un título vitalicio, y posteriormente fue nombrado Conservador de Bellas Artes. En 1989 fue nombrado Guía Oficial de Roma y actuó de guía de los presidentes Gerald Ford, Bill Clinton y George W. Bush durante sus visitas oficiales a Roma y la Ciudad del Vaticano. Para más información sobre él, visite por favor su página web en www.profenrico.com o escríbale a enricobruschini@libero.it <<

[2] Federico Zeri, *Titian: Sacred and Profane Love*, Rizzoli, 1998. <<

[3] Francesca Marini, *Uffizi*, Rizzoli, 2006, p. 85. <<

[4] Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, traducido al inglés con una introducción y notas de Julia Conawy y Bondanella y Peter Bondanella, Oxford University Press, 1991. [*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, Editorial Tecnos, Madrid, 2006]. <<

[5] Roberto G. Salvadori, *The Jews of Florence*, Giuntina Press, 2001, p. 30. <<

[6] Matilde Battistini, *Losapevi dell'arte* (colección dirigida por Stefano Zuffi), *Simboli e allegorie: prima parte*, Mondadori Electa, 2002, p. 6. [*Símbolos y alegorías*, Sociedad Editorial Electa España, Barcelona, 2003]. <<

[7] Ross King, *Michelangelo and the Pope's Ceiling*, Penguin Books, 2003, p. 22. <<

[8] Jack Lang, *Il Magnifico*, Mondadori, 2002. [*Lorenzo el Magnífico*, Ediciones Destino, Barcelona, 2007]. <<

[9] Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Giovanni Nencioni, 1998. [*La apasionada vida de Miguel Ángel*, Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, Madrid, 1981]. <<

[10] Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Giovanni Nencioni, 1998. [*La apasionada vida de Miguel Ángel*, Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, Madrid, 1981]. <<

[11] Howard Hibbard, *Michelangelo*, Westview Press, 1974, p. 16. <<

[12] Garabed Eknoyan, «Michelangelo: Art, Anatomy and the Kidney», *Kidney International* 57, n° 3, 2000, www.nature.com. <<

[13] Un secreto adicional, y esta vez sobre Leonardo: intentó realizar su mitad del proyecto mural pero, después de crear una bella sección central, no pudo resistir la tentación de experimentar con una nueva mezcla de fresco que arruinó el resto del trabajo. Renunció a ello y se dedicó a realizar varios estudios anatómicos adicionales, sin duda más impresionado por los desnudos de Miguel Ángel de lo que estaba dispuesto a admitir. El proyecto fallido fue cubierto por una escena de batalla bastante banal realizada por Giorgio Vasari, que después se convertiría en biógrafo tanto de Leonardo como de Miguel Ángel. Recientemente, expertos en arte muy respetados han descubierto indicios secretos en el fresco de Vasari que los lleva a creer que Vasari instaló una *pared adicional* para conservar debajo la obra de Leonardo. En el momento de escribir estas líneas, están en marcha investigaciones científicas sobre el tema. <<

[14] *The Sistine Chapel*, Edizioni Musei Vaticani, 2000, 26. <<

[15] Wikipedia, s. v. «Sistine Chapel». <<

[16] James M. Saslow, traductor, *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*, Yale University Press, 1991. <<

[17] Filón, *De Opificio Mundi*, en *The Works of Philo*, traducción de C. D. Yonge, Hendrickson, 1993. <<

[18] Porfirio, *Life of Plotinus*, p. 2. [*Enéadas: Vida de Plotino*, Madrid, Editorial Gredos, 2001]. <<

[19] Edward Maeder, «The Costumes Worn by the Ancestors of Christ», en *The Sistine Chapel: A Glorious Restoration*, Abradale Press, 1999, pp. 194-223. <<

[20] Con esto quiere decir que en el fondo, todos los ateos creen en Dios y que en ocasiones críticas, la fe aflora y supera al ateísmo. (*N. de la T.*). <<

[21] Gershom Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, Schocken Books, 1965.
[*La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1985]. <<

[22] Un detalle que mucha gente desconoce: la Biblia judía y el Antiguo Testamento no son la misma cosa. El Antiguo Testamento es una reedición ordenada por la Iglesia del orden original de la Biblia judía; en ella se reorganizan los libros de los Profetas y las Sagradas Escrituras para reforzar la impresión de que las Escrituras hebreas parecen anticiparse a la llegada de Cristo. De hecho, entre la Biblia católica y la protestante hay aún más diferencias. <<

[23] La palabra aramea *saba*, que significa «anciano sabio», tiene la misma raíz babilónica que la palabra «sibila». <<

[24] De haber sido capaz de realizar la tumba de esta manera, se trataría del primer monumento escultórico impresionista del mundo y el más grande además cientos de años antes de la aparición de Picasso, Giacometti o Rodin. <<

[25] Cuando el Palacio Farnesio estuvo terminado, el salón de la planta superior albergó algunos de los banquetes más extravagantes de la historia de Roma. Los platos, recipientes, copas y utensilios eran de oro macizo. Al final de cada comida, los Farnesio abrían la ventana trasera del palacio, que dominaba el río Tíber, y alegremente arrojaban por ella las piezas de oro sucias. Los invitados se quedaban estupefactos. Lo que no sabían era que los criados de los Farnesio se escondían entre los arbustos armados con redes de gran tamaño con las que capturaban los objetos de oro, para poder ser reutilizados en el siguiente banquete. <<

[26] Por norma general, cuando un apellido español termina con «z», como en el caso de Valdez, significa que esa familia siempre ha sido cristiana, mientras que si termina con «s», como en el caso de Valdés, significa que en origen serían judíos obligados a convertirse después de 1492. <<

[27] Los romanos paganos que querían el oro de la Iglesia no apreciaron esta respuesta y quemaron a Lorenzo vivo en una parrilla, razón por la cual siempre aparece representado con una parrilla de hierro. En la actualidad es el santo patrón de los chefs y las barbacoas. ¿Quién decía que la Iglesia no tenía sentido del humor? <<

[28] Por la misma razón, la cúpula del Capitolio en Washington, D. C. es el edificio más grande de la capital de los Estados Unidos. <<

[29] El día de su fallecimiento los eufóricos cristianos de Roma arrancaron las puertas de la cárcel de los deudores y liberaron a los cerca de cuatrocientos prisioneros encerrados en ella. Corrieron luego hacia el gueto, destruyeron las rejas que lo cerraban y liberaron a sus amigos y vecinos judíos. Católicos y judíos destrozaron a continuación las odiadas estatuas del Papa que llenaban toda Roma. Decapitaron a una de las gigantescas esculturas, le colocaron una «gorra de la vergüenza», y bailaron con la cabeza por la ciudad cantando «Amán ha muerto, Amán ha muerto».

<<