



El Juicio Final.

1. De nuevo en la Sixtina.

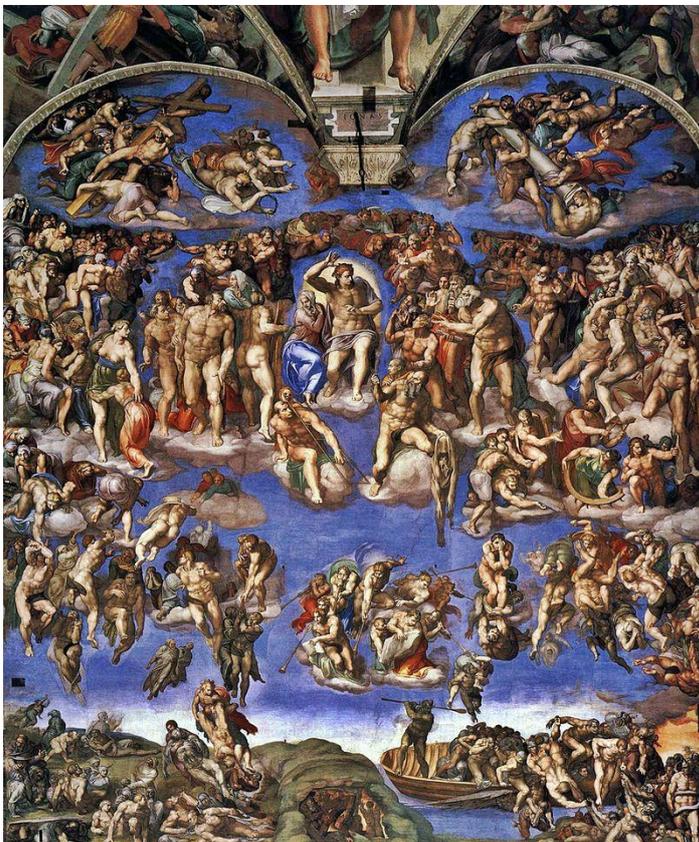
Cuando ya contaba sesenta años, Miguel Ángel vuelve a la Capilla Sixtina para enfrentarse, otra vez en solitario, ante una pared donde se le pide que represente El Juicio Final, obra que le convertirá para siempre en un mito. Al acabar Miguel Ángel las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina se hallaba muy lejos de imaginar que años más tarde volvería a enfrentarse con otra gran empresa artística en los muros de la misma capilla.

Antes de la realización de esta pintura, lo mismo que en la decoración de la bóveda, existió un primer proyecto de dimensiones mucho más reducidas. Durante el pontificado de Clemente VII se propuso al pintor florentino la realización de una pintura de reducidas dimensiones, dedicada a La Resurrección de Cristo, para decorar una de las paredes menores

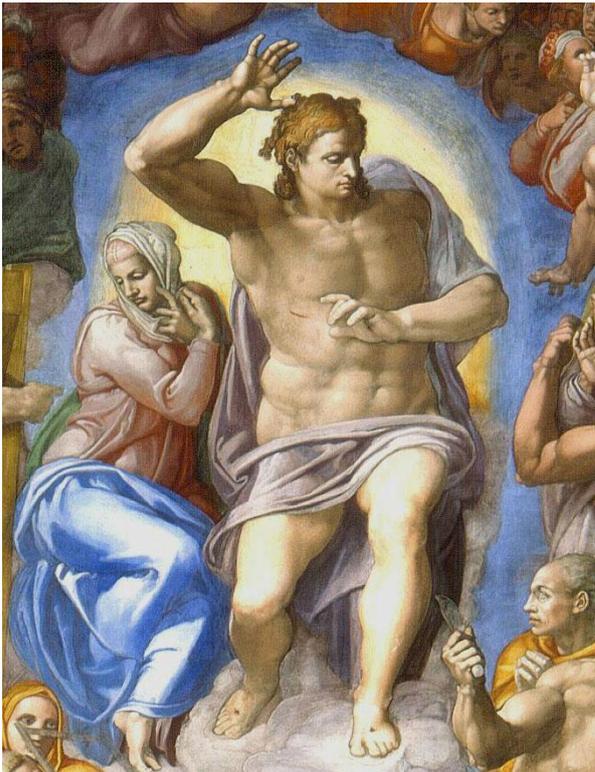
de la estancia y de la que se conservan varios dibujos preparatorios.

La muerte de Clemente VII en 1534 desvaneció la posibilidad de ejecución de este proyecto. Sin embargo, su sucesor Paulo III retomó la idea de realizar una gran composición con la representación de El Juicio Final. Y, aunque no existe certeza de cuando se iniciaron los primeros acuerdos, lo cierto es que el 16 de abril de 1535 se comenzaba la construcción de los andamios y que, un año después, el muro se hallaba preparado para iniciar los trabajos. El 1 de septiembre de 1535, el nuevo pontífice nombraba a Miguel Ángel pintor, escultor y arquitecto del Palacio Vaticano.

Entre la conclusión de las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina y el inicio de El Juicio Final, Miguel Ángel había desarrollado



El Juicio Final.



Cristo en el centro de la composición.

carácter tradicional. Lo cierto es que abandonó esa idea y proyectó una composición que ocupaba la totalidad de la pared. Antes de comenzar el encargo, Miguel Ángel tuvo que lograr la totalidad del testero para realizar su pintura. Para ello tuvo que suprimir dos ventanas cegadas, destruir el escudo de armas de los Della Rovere y varias pinturas de Perugino como La Asunción, a la que estaba dedicada la capilla y que fue mandada pintar por Sixto IV, así como dos composiciones situadas encima de ésta, que representaban El Nacimiento de Cristo y Moisés salvado de las aguas.

La destrucción de estas pinturas fue una exigencia inevitable para poder realizar una gran decoración en la pared del testero, aunque la supresión de las representaciones de personajes del Antiguo Testamento de los tímpanos y de las composiciones con el Nacimiento de Cristo y Moisés salvado de las aguas, restase piezas importantes de los ciclos iconográficos preexistentes y de la referencia de la consagración de la Capilla a La Asunción. La razón de esta decisión ha de buscarse en la concepción plástica que preside la obra y el deseo de concebirla como un conjunto coherente, dotado de una rigurosa unidad temática y compositiva. Miguel Ángel, una vez conseguida la totalidad de la pared, la transformó, privándola de su condición de cierre, creando la ficción de un cielo que crea un inmenso escenario abierto.

una serie importante de obras de escultura como la continuación del Mausoleo de Julio II y las Tumbas mediceas de San Lorenzo, en Florencia, en las que se aprecia una evolución, experimentada en el campo de la escultura, con respecto a los modelos de desnudos desarrollados en la decoración de la bóveda. La pintura de El Juicio Final, en cuya ejecución trabajó el florentino hasta noviembre de 1541, supone el inicio de la etapa final de la trayectoria del artista en Roma hasta su muerte, acaecida en 1564. Es el momento en el que el gran maestro se convierte en la referencia y el mito de haber logrado la suma perfección del ideal de belleza y la culminación del arte de todos los tiempos.

La pintura de El Juicio Final se proyectó para cubrir la pared del fondo de la Capilla hasta el arranque de la bóveda. Inicialmente Miguel Ángel pensó respetar las pinturas allí conservadas, lo que le habría llevado a una distribución compartimentada de las pinturas de



Resurrección de los muertos en el momento del Juicio Final.

2. Una nueva concepción de la pintura.

La transformación experimentada por Miguel Ángel en la forma de concebir la composición del fresco con respecto a las pinturas de la bóveda no pudo ser más elocuente. En El Juicio Final el artista prescinde de los efectos escenográficos de las arquitecturas utilizados en la decoración de la bóveda para condensar la tensión en el contrapunto entre espacio y figura, o mejor dicho, entre el espacio y las concentraciones de figuras que toman diversos núcleos. Puede decirse que el equilibrio entre el argumento cristiano y el clasicismo pagano de las composiciones imperante en la bóveda se rompe a favor de un patetismo expresivo y angustiado.

En la evolución artística de Miguel Ángel, El Juicio Final supone el inicio de una ruptura radical con las concepciones clasicistas del arte, que alcanzará una proyección límite en las esculturas de esta etapa final, como La Piedad de la Catedral de Florencia, realizada en 1550-55, en la que el artista inicia una trayectoria desentendida del sometimiento y respeto a la norma y que tendrá su máxima expresión en La Piedad de Palestrina (Galería de la Academia, Florencia) y, sobre todo, su postrera Piedad Rondanini (Castillo Sforza, Milán).

Este cambio de la sensibilidad de Miguel Ángel con respecto a su pintura anterior no



La parte superior: ángeles portando los instrumentos de la Pasión.

fue exclusivamente consecuencia de una evolución de su carácter. Un aspecto que tuvo una incidencia decisiva en esta nueva orientación del artista fue la temática de las pinturas. El Juicio Final, aunque era un tema ampliamente desarrollado por la iconografía preexistente, permitía un desarrollo monumental en el que eran consustanciales la representación de efectos patéticos. Sin embargo, en la pintura de Miguel Ángel, el dramatismo alcanza unas cuotas insuperables a través de la expresión que proporciona su sentido de la Terribilidad. Hasta el punto de que este efecto desarrolla una auténtica inflexión de la iconografía convencional del tema.

El contexto ideológico y espiritual que rodea la ejecución de El Juicio Final era radicalmente distinto del que existía cuando Miguel Ángel acometió las pinturas de la bóveda de la capilla. Entre una y otra obra se habían producido diversos acontecimientos que tuvieron una incidencia profunda. Roma había dejado de vivir la euforia de las “certidumbres romanas” de principios de siglo para vivir sometida a una profunda crisis después de los efectos psicológicos y materiales producidos por el saqueo de la ciudad acaecido en 1527. A ello se sumaba, por otra parte, el creciente arraigo de los principios de la Reforma y la correspondiente respuesta de la Contrarreforma y su repercusión en los programas y concepciones del arte religioso.

El Juicio Final de Miguel Ángel resulta, a este respecto, una de las máximas expresiones de esta crisis y, a la vez, un intento de afirmación y supervivencia. Sin embargo, todos estos condicionantes no son suficientes para explicar la magnitud de la pintura de Miguel Ángel, que pronto fue objeto de duras críticas, sobre todo por los desnudos tan explícitos. Incluso la



Ángeles trompeteros.

de las casi cuatrocientas figuras de la composición. Hasta el punto de que las carnaciones de los cuerpos determinan el efecto cromático dominante en el conjunto, salpicado por las notas de color, luminoso e hiriente, de algunas indumentarias y destacándose sobre el fondo el azul del cielo.

3. La composición.

A diferencia del efecto de variación de las pinturas de la bóveda, Miguel Ángel desarrolla aquí la idea de una diversidad infinita. Una diversidad en la que las figuras dejan de ser las piezas ordenadas de un código o un sistema para convertirse en la imagen de las infinitas posibilidades de la expresión individual como lucha contra lo fatídico. En El Juicio Final, la tensión de las figuras es la consecuencia de la rebelión frente a la fatalidad del torbellino imparable del ritmo circular ascendente y descendente, de la Fortuna expresado por la rueda de los elegidos y condenados. Expresión individual cargada de una tensión que ya aparecía sugerida en las figuras del Mausoleo de Julio II, pero que aquí Miguel Ángel acentúa a través de los núcleos de energía concentrada que forman los diferentes grupos. Antes de Miguel Ángel, solamente Luca Signorelli en El Juicio Final de la Catedral de Orvieto (1499-1500) había introducido un efecto distorsionador en las actitudes de los personajes que preludiaba el patetismo de Miguel Ángel.

Miguel Ángel concibió El Juicio Final como una composición unitaria, carente de compartimentaciones arquitectónicas y dividiéndola en cuatro registros horizontales de figuras. Las dos superiores están dedicadas al mundo celestial, mientras que las dos inferiores al terrenal y al infierno. En los medios puntos del remate, representó grupos de ángeles portando los atributos de la pasión.

El cuerpo inmediatamente inferior es el que

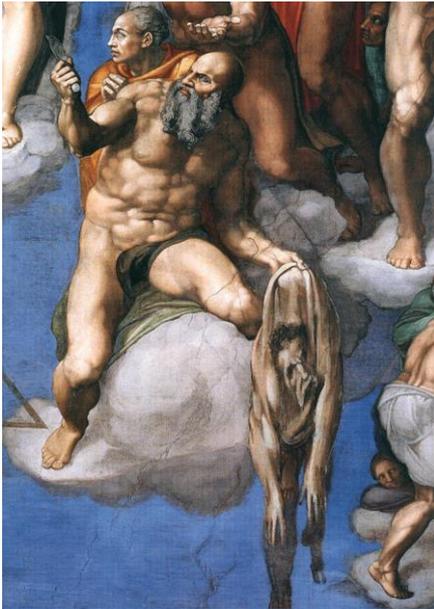
Congregación del Concilio de Trento ordenó en enero de 1564 que se cubriesen las partes ofensivas de los cuerpos.

Es evidente que Miguel Ángel ha cambiado, pero no lo es menos que su pintura se orienta a conmover y expresar un estado de ánimo interior más que a establecer una demostración triunfante, como en las pinturas de la bóveda. Miguel Ángel, en los ignudi de la bóveda, había desarrollado un corpus de modelos de desnudos articulados desde el principio de secuencia y variación. En el Juicio Final, el artista lleva hasta sus últimas consecuencias esta preocupación por el desnudo a través

de las casi cuatrocientas figuras de la composición. Hasta el punto de que las



La figura del remordimiento.



San Bartolomé, la piel que lleva en la mano es un autorretrato de Miguel Ángel.

presenta un mayor desarrollo compositivo y el que posee una mayor condensación simbólica y significativa del conjunto. En el centro, presidiendo todo el conjunto, se halla Cristo Juez, destacado plásticamente y visualmente como una figura atlética, vigorosa e iluminada, lanzando el rayo del castigo al grupo que se halla a la izquierda. A su derecha, en un plano secundario, aparecen la Virgen y figuras de apóstoles y patriarcas, mártires y vírgenes y bienaventurados, a ambos lados, entre los que se ha querido ver una representación de los profetas en las atléticas figuras a nuestra derecha, en contraposición de la representación de las sibilas del lado contrario.

La figura de Cristo como representación de la Justicia, contrasta con la de la Virgen, evocadora de la misericordia. Sin embargo, aunque contrapuestas y diferenciadas ambas figuras, expresan una misma idea y un mismo principio y sentimiento. A los pies de Cristo destacan las figuras de San Lorenzo y San Bartolomé, probablemente porque a ellas, además de a la Asunción, se dedicó la Sixtina. En la piel que sostiene San Bartolomé, Miguel Ángel se representó a sí mismo como la única alma no encarnada de toda la

composición que no era merecedora de la presencia de Cristo ante quien intercede el santo y el artista ofrece la pintura como una buena obra.

En el espacio central del registro inferior, se halla el grupo de ángeles tocando las trompetas para despertar a los muertos, mientras dos de ellos sostienen, según describe el Apocalipsis el pequeño Libro de la Vida y el gran Libro de la Muerte. A ambos lados, describiendo un movimiento contrapuesto, ascendente y descendente, se hallan dos grupos. A la izquierda, aparecen los que ascienden para ser juzgados; a la derecha, los condenados que se precipitan al infierno.

En correspondencia con estos dos grupos, se hallan las figuras del registro inferior con la representación de la resurrección de los muertos y los condenados que son trasladados en la barca de Caronte, escena que se ha querido ver inspirada en el infierno de La Divina Comedia de Dante. En el centro de este registro inferior, situado como contraposición en el mismo eje en que se halla la figura de Cristo, Miguel Ángel representó la boca del infierno.

En la composición de El Juicio Final, al igual que anteriormente en la decoración de la bóveda, Miguel Ángel ha prescindido de los efectos normativos de la perspectiva tridimensional. Las figuras experimentan un aumento de escala a medida que se hallan en los registros superiores. El central, con la figura de Cristo, contiene figuras representadas a una escala mayor que el superior y los dos inferiores. Además, el grupo central, presidido por Cristo, ha sido concebido a una escala mayor que los grupos de figuras laterales de este mismo registro.



La barca de Caronte y la llegada al Infierno.

Miguel Ángel



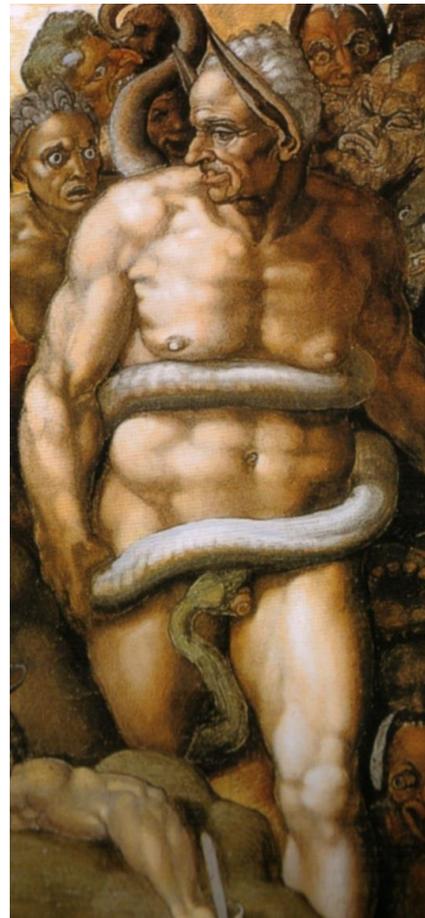
Detalle del rostro de Caronte.

establece así una alteración de la perspectiva en función de la jerarquía y del significado de las figuras que rompe toda sensación planimétrica de la composición y el efecto de horizontalidad que podrían producir los distintos registros. El efecto final es, por el contrario, el de una composición plasmada sobre una superficie convexa (que subrayan las acentuadas composiciones en diagonal de los ángeles de los tímpanos con los atributos de la pasión) en cuyo centro se halla la figura de Cristo. Esta solución introduce un efecto de perspectiva invertida pero, sobre todo transmite a toda la composición un efecto de movimiento rotatorio cuyo centro es la figura luminosa de Cristo.

Desde los primeros tiempos del cristianismo la identificación de Cristo con la luz y el sol se había sucedido ininterrumpidamente. En la concepción general de la composición, Miguel Ángel ha descrito una ordenación cosmológica de los cuerpos en el universo siguiendo una concepción heliocéntrica (adelantándose al descubrimiento de Copérnico y recuperando la hipótesis de la antigüedad), presidida por Cristo, como el astro luminoso que preside el sistema solar y el orden del universo.

4. La restauración.

En la última década del siglo XX, se completó la restauración de los frescos de la Capilla Sixtina. Ello no supuso una limpieza rutinaria de los mismos sino que permitió descubrir aspectos desconocidos relativos al color y las técnicas de la pintura italiana de los siglos XV y XVI. En los años setenta se restauraron los frescos realizados en las paredes en el siglo XV, pero en la década de los ochenta se comenzó la restauración de la bóveda. Antes, se procedió a estudiar minuciosamente los procedimientos que debían seguirse debido a que las capas de suciedad y de cola aplicadas posteriormente sobre las pinturas, además de ennegrecerlas, requerían un proceso minucioso de restauración, llegándose a utilizar un andamio móvil, con los mismos agujeros del puente creado por Miguel Ángel para la realización de las pinturas. Los frescos, tras su limpieza, recuperaron su original sentido cromático, vivo y contrastado, que cambiaron por completo las ideas sobre el color de la pintura del artista. En los años noventa fue restaurado El Juicio Final, que también sacó a la luz la auténtica intensidad del color de la obra de Miguel Ángel.



Minos/Biaggio da Cesena.

Texto modificado a partir de: Víctor Nieto Alcaide: "Capilla Sixtina. El Juicio Final". Revista Descubrir el arte. Número 4. Junio 1999.