

La bóveda de la Capilla Sixtina

Iconografía de Miguel Ángel

Álvaro Dusmet Bernedo



Abstract

En este ensayo nos adentramos en la vida de Miguel Ángel para contextualizar el encargo recibido por el papa Julio II en 1509 de la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. Más adelante, se pondrán las bases de los tratados de la iconografía a nivel compositivo junto con la iconología explicada desde el punto de vista de *Erwin Panofsky*. Además del movimiento iconográfico de Buonarroti con respecto al renacimiento, manierismo y barroco. De este modo, se abrirá el discurso de la descripción iconográfica en detalle de la bóveda.

Palabras clave

Iconografía, Miguel Ángel, renacimiento, representación, pintura y volumen.

ÍNDICE

<i>Introducción a la vida de Miguel Ángel</i>	<i>2</i>
<i>Encargo del Papa Julio II</i>	<i>4</i>
<i>Iconografía. Aspectos generales.....</i>	<i>5</i>
<i>El movimiento iconográfico de Miguel Ángel</i>	<i>6</i>
<i>La capilla en conjunto.....</i>	<i>8</i>
<i>Descripción narrativa</i>	<i>9</i>
<i>Disposición de la bóveda</i>	<i>11</i>
<i>Iconografía de las composiciones.....</i>	<i>12</i>
<i>Conclusión</i>	<i>22</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>23</i>

Introducción a la vida de Miguel Ángel

Michelangelo Buonarroti nació en la toscana, en una pequeña villa de la antigua República de Florencia, llamada Caprese, actualmente denominada Caprese Michelangelo, en honor del maestro que nació en ella un 6 de marzo de 1475.

Muy pronto, Miguel Ángel (así es conocido en español) entró de aprendiz en el taller de Ghirlandaio, animado por un amigo. Allí aprendió a dibujar y pintar, adquiriendo la técnica de la pintura al fresco. A su vez, el joven artista, ávido de instrucción y de proyectos en mente, visitaba las iglesias florentinas, donde podía empaparse de las obras de Giotto, Masaccio, Donatello, Ghiberti y otros maestros que embellecían con su arte los edificios florentinos. El joven Miguel Ángel también podía llenarse de asombro ante las esculturas griegas y romanas coleccionadas por la familia Médici.

Esta noble familia, los Médici, regía en ese momento la República de Florencia. Ejercieron siempre de grandes mecenas para muchos artistas e intelectuales, reuniendo en su villa a poetas, pintores, pensadores y clérigos, cuyas ideas nutrieron a las mentes de la época y cambiaron el rumbo del mundo en el que vivían.

El joven artista florentino, con tan solo quince años, entró en el Jardín de los Médicis, gracias a la ayuda de su maestro. Este importante lugar de arte y creación estaba dirigido por el maestro donatelliano Giovanni. Será en esos jardines y entre los artistas que allí encontró donde Miguel Ángel llegó al convencimiento de que la escultura era para él el arte más sublime; sintió que “la figura humana era el despojamiento de la piedra, a la cual había que quitarle lo superfluo para que mostrase su alma”¹.

Es en este momento cuando realiza su primera escultura, que representa la carátula de un viejo inspirada en la máscara de un fauno. Lorenzo de Médicis quedó impresionado por la obra del artista e hizo que le trasladaran a su corte de artistas, poetas, filósofos y cultos burgueses. Pasó así Miguel Ángel a engrosar las filas de aquellos que alimentaban con su arte y su pensamiento las ideas esenciales del humanismo.

Estando en la corte se multiplicaron para Miguel Ángel los encuentros y contactos con los grandes artistas e intelectuales de la época, destacando las amistades que trabó con el poeta Poliziano, el médico y místico Ficino y el filósofo astrologo Mirandola.

El interés y el empeño que ponía Miguel Ángel en su propia formación permitían intuir los logros a los que pronto llegaría. Sobresale en esos años su pasión por el estudio del cuerpo humano. No contentándose con el estudio de la escultura griega, pagó para que le facilitaran cadáveres humanos, los cuales diseccionaba, dibujando y anotando en su libreta todos los detalles. El nombre de Miguel Ángel pronto fue conocido en la región florentina, debido a sus obras y a sus conocimientos.

Será su amigo Poliziano quien le animará a realizar su primer esbozo de un relieve en el año 1492 y gracias a esto talló en mármol una *Centauromaquia*. Es aquí donde el

¹ González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura*. Miguel Ángel. Barcelona: Público. 8.

artista expresa sus propias turbaciones espirituales de ese particular momento de su vida en la tensión y en el furor del combate de los cuerpos entrelazados. Posteriormente esculpió la Madonna, siguiendo las pautas estilísticas de Donatello y el arte sacro tradicional.

La presencia de Girolamo Savonarola, un fraile dominico que odiaba a los Médici perturbó a Miguel Ángel pues se vio abocado a la lucha entre la fe y el conocimiento, a la contradicción entre el deber y el placer, el cuerpo y el espíritu. A la muerte de Lorenzo de Médici le sucedió su hijo Pedro, que favoreció la predicación de Savonarola.

Será en esta época cuando Miguel Ángel esculpa un crucifijo para el convento del Santo Spirito en madera policromada, en el que descubre por primera vez a Cristo en la “bella indumentaria de su desnudez”².

Los avatares de la historia seguían su curso, afectando a los proyectos artísticos de Miguel Ángel. La caída de la familia Médici en 1494 provocaron la huida del artista a Venecia y, posteriormente, a Bolonia, donde descubrió los paneles en relieve del pórtico de San Petronio. Este trabajo de Jacopo della Quercia influyó en su arte posterior, al encauzarla en el rigor clásico.

En Bolonia, el genio florentino, esculpió un ángel de rodillas, de clara filiación helénica, como lo fueron el *Baco ebrio* y el *Cupido dormido*, que realizó en Roma.

Dejando a un lado sus dudas y sus miedos regresó a la Florencia savonaroliana, pero el artista sentía que su “razón de ser era la libertad, que solamente desde la libertad podía admirar y reproducir la belleza a través de la cual se elevaría hasta Dios”³. En esos años, Florencia se iba convirtiendo en un régimen opresivo. Finalmente, Savonarola fue ejecutado y sus cenizas esparcidas por el río Arno.

Tres meses después encontramos a Miguel Ángel en Roma. En la ciudad eterna el cardenal Bilhères de Lagraulas le encargó una escultura que es considerada su primera obra maestra: *La Pietà* (1499): “es un sereno canto a la misericordia de la Madre de Dios, cuya juventud es símbolo de su pureza inmaculada”. Esta será la única obra firmada por el artista. Se ve que estaba seguro de la excelencia de su arte.

Las esculturas de Miguel Ángel parecían estar dentro del trozo de mármol sin esculpir, él se encargaba de “sacarlas”. El artista reflexionaba sobre el arte y la creación, y llegaba a considerar, con gran ambición, que un verdadero artista podía expresar en piedra cualquier idea o concepto.

En 1501 regresó a Florencia y esculpió para la plaza de *la Signoria* su célebre *David*, el Gigante, inspirado en la figura de Hércules. Esta obra representa las virtudes republicanas y cívicas de la República de Florencia. El David de Miguel Ángel, con “ceño y frente fruncidos y su mirada inocentemente descarada, encarna la colera justa del

² González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura*. Miguel Ángel. Barcelona: Público. 10.

³ González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura*. Miguel Ángel. Barcelona: Público. 11.

hombre heroico que necesita los ciudadanos de la Florencia republicana amenazada”⁴. En aparente calma, percibimos la tensión interior por la postura del torso ligeramente inclinado. Con esta obra se ganó el respeto y la consagración como uno de los grandes maestros de su tiempo.

Casi enseguida pintó en témpera sobre tabla el *Tondo Doni*, que representa a la Sagrada Familia y a San Juan Bautista, con un grupo de *garzoni* desnudos en el fondo como testimonio de la belleza pagana. Dejando inacabado El descendimiento al sepulcro, que se le atribuye, se fue nuevamente a Roma en 1505 convocado por Julio II sobrino del papa Sixto IV.

Miguel Ángel, a pesar de su fama, era un hombre solitario y huraño que desdeñaba a todos cuantos se acercaban a él. Al maestro le pesaba su turbulento mundo interior, que no conseguía traducir a los modales y las convenciones de la época. El genio convenció a todo el mundo de su arte, pero, para él, su obra siempre permanecía inconclusa, tormentosa, como toda pasión.

Encargo del Papa Julio II

Miguel Ángel partió a Roma para atender un encargo escultórico del papa Julio II. Este ambicioso proyecto llevaría acabo un mausoleo para el mismo papa en el interior de la Basílica de San Pedro.

Las continuas campañas militares y la reconstrucción del Vaticano obligaron al papa a abandonar el proyecto del mausoleo. Sin embargo, ya tenía pensado desde meses anteriores la redecoración de la Capilla Sixtina y se planteó encargárselo a Miguel Ángel como sustitución del mausoleo. Los restos del primer encargo se pueden ver en la iglesia de San Pietro in Vincoli. Como son el conocido *Moisés*, que se hubiese situado en la esquina de uno de los pisos superiores del mausoleo, y los esclavos que aparecen alrededor de este también formaban parte de este.

Por otra parte, Bramante intentaba disuadir al papa para que no terminase el proyecto de la bóveda en manos de Miguel Ángel ya que no tenía ninguna experiencia en pintura monumental. Pese a esto, el proyecto se encargó a Buonarroti. El artista recibió con muy pocas ganas el encargo debido a que él no se consideraba pintor.

El 10 de mayo de 1508 se puso en marcha la eliminación del cielo estrellado antiguo, la preparación del enfoscado y la construcción de los andamios. Estos fueron invención de Miguel Ángel que no impedían el cierre de la cúpula debido a que la capilla se convirtió en la principal vida litúrgica pontificia. Ideó un sistema escalonado que para facilitar la decoración de las paredes. Estos colgaban de la misma bóveda y se apoyaban en vigas que asomaban en las paredes.

⁴ González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura*. Miguel Ángel. Barcelona: Público. 12.

En agosto de 1510 comenzó la “grandiosa herencia que Miguel Ángel dejó a los jóvenes de la generación manierista, tanto en lo que se refiere a la línea inquieta y dinámica como al acorde revolucionario de los colores, los reflejos tornasolados y los contrastes exasperados y vibrantes”⁵.

Iconografía. Aspectos generales

Estudiaremos esta obra a nivel iconográfico que según Panofsky es “la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte”. La utilización del método iconográfico se remonta al siglo XVI, aunque no se desarrolló hasta el siglo XVIII gracias al estudio del patrimonio figurativo de origen sacro, dando lugar a repertorios y manuales. A principios del siglo XX la iconografía se enriquece con el aporte de la iconología, que es la ciencia que estudia el objeto en cuestión. Este método reacciona contra el formalismo, que abogaba por la falta de contexto de las obras y la carencia de símbolos en las imágenes.

El símbolo es la representación de una idea, fue el medio más efectivo para una representación sencilla y comprensible. A lo largo de la historia, se ha ido cambiando constantemente ya que va intrínsecamente unido con el vivir y sentir de una determinada época.

El ejemplo que explica Panofsky en su libro se entiende muy bien: un hombre saluda a un conocido por la calle quitándose el sombrero. Lo que se ve desde el punto de vista formal no es más que una representación de colores, líneas y volúmenes. Si vas más allá y entras en el primer nivel de significado, identificas a un hombre que realiza una acción, la de quitarse el sombrero. A esto lo llamó *significado fáctico*. El siguiente nivel, el *expresivo*, hace referencia a la reacción que me produce ese hombre y esa acción, por la forma en que el hombre lleve a cabo esa acción podré saber sus sentimientos. A este nivel se le aplica el factor de la empatía, para comprender necesito sensibilidad. Estos dos últimos niveles se consideran conjuntamente como los significados primarios o naturales. Saber que esa acción significa un saludo del mundo occidental de la época medieval es propio de la inteligencia y no tanto de la sensibilidad, a este nivel se le llama *secundario* o *convencional*. Finalmente, tras todos estos diagnósticos un observador puede llegar a formarse una idea de la personalidad de ese hombre. A este significado se le denomina *significado intrínseco* o *contenido*.

Estos resultados aplicados a una obra de arte, según Panofsky, distinguen los tres niveles dentro de la iconografía. La descripción pre-iconográfica (contenido temático primario o natural) corresponde a la significación primaria o natural de los motivos artísticos, el análisis iconográfico (contenido temático secundario o convencional) que identifica imágenes con una serie de temas alegóricos o históricos y, por último, la

⁵ Paolucci, Antonio. 2015. Michelagnolo fiorentino et Rafael da Urbino. Maestri d'arte in Vaticano. Los frescos de Miguel Ángel. 2015. Milán: Musei Vaticani; illustrated edición. 45

interpretación iconológica (significado intrínseco o contenido) que busca el objetivo de la obra de arte explicando la significación intrínseca y de los contenidos de la imagen.

Existen otros expertos que plantean distintas teorías sobre la iconografía como Gombrich y sus metodologías de la iconología, el psicoanálisis y el análisis de procesos perceptivos del arte. También Aby Warburg escribió una tesis en la que explicaba la iconología como un resultado de la interacción de forma y contenido y como síntoma de la mentalidad de una época. Sin embargo, nos hemos centrado en el estudio de Erwin Panofsky ya que es la “figura más relevante de la orientación iconológica”⁶, según la Universidad Politécnica de Valencia. Plantea que la perspectiva renacentista constituye un modo de representación espacial fruto de una determinada concepción del mundo. Revelando el contenido espiritual de una época. “Toda forma expresa valores simbólicos y la iconología es el medio para alcanzar el significado intrínseco de la obra que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un periodo o de una clase”⁷.

El movimiento iconográfico de Miguel Ángel

Una vez puestas las bases de la iconografía podemos continuar haciendo un examen de los símbolos que presenta las obras de Miguel Ángel que van enmarcados en un contexto estilístico Renacentista. Este estilo se caracteriza por tener siempre un eje central donde gira toda la composición de la obra. Sin embargo, el movimiento está limitado según indica el principio de *Reliefanschauung* de Adolf Hildebrand. Define como regla general que el volumen esté despojado de su “cualidad tortuosa”. De esta manera, se evita que el espectador quiera rodear el objeto tridimensional. Erwin Panofsky lo llama “estructura bidimensional”⁸ ya que ofrece un aspecto armonioso en su totalidad y, a la vez, no presenta muchos escorzos para evitar que el espectador tenga que suplir las deficiencias con su imaginación. Todo esto, lleva al espectador a que no sienta la necesidad de rodear la estatua. Por eso, Panofsky describía la escultura del pleno Renacimiento como “un relieve más que un objeto redondo”. De ahí a que la mayoría de las esculturas del pleno renacimiento se sitúen en hornacinas y nichos.

Sin embargo, el estilo maduro de Miguel Ángel no coincide plenamente con este movimiento. Al igual que el manierismo y el barroco. El primero, a diferencia del Renacimiento, nos lleva a rodear la obra por los múltiples puntos de vista que ofrecen los escorzos y las contorsiones que solo se pueden completar con la imaginación. Es por esto por lo que aparecen diversas esculturas exentas. El barroco, por el contrario, vuelve a un único punto de vista para integrarse con el fondo que le rodea, creando así una imagen

⁶ Universidad politécnica de Valencia. *Análisis de la obra de arte. Iconografía e Iconología*.

⁷ Referencia a Panofsky de Universidad politécnica de Valencia. *Análisis de la obra de arte. Iconografía e Iconología*.

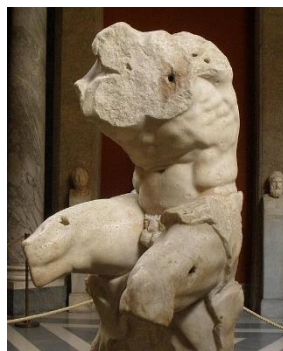
⁸ Panofsky, Erwin. 1972. *Estudios sobre iconología*. 1º ed. 1972. Madrid: Alianza Editorial, 1998. 242.

bidimensional, como un escenario. Intenta despertar en el espectador un criterio visual propio abogando por la subjetividad del punto de vista.

Como se ha mencionado, Buonarroti, no se identifica plenamente con estos estilos. Al comparar obras del propio artista con sus modelos podemos apreciar la mano de dicho artista que reformula los modelos de una forma particular y permanente originando un estilo personal. Un ejemplo de dichos modelos es el *Torso del Belvedere*⁹ con su reformulación en la estatua de Giuliano de Médicis o el *Ignudi* de la izquierda de Jeremías en la Capilla Sixtina.



Ignudi
Miguel Ángel, 1512



Torso de Belvedere
Apolonio, Antigua
Grecia



Giuliano de Médicis
Miguel Ángel, 1534

Las figuras de Miguel Ángel se caracterizan por el llenado de huecos, por eliminar proyecciones, por la frontalidad u ortogonalidad de los escorzos y por la aparición de líneas horizontales y verticales reemplazando a las oblicuas. Este reemplazamiento sirve como nexo para varios puntos relevantes de la figura. De este modo, se consigue un sistema interno de coordenadas que determina la distribución como un todo. Este sistema funciona como un “principio dinámico y no estático”¹⁰. Los motivos oblicuos adquieren énfasis al reducirlos y al contrastarlos con las líneas básicas. Abundan ángulos de cuarenta y cinco grados. Además, se entrelazan las formas convexas con líneas y planos rectos. En obras inacabadas se puede apreciar más estos contrastes ya que aparecen líneas rectas entrecruzadas en vez de trazos curvilíneos. Es por esto por lo que muchos imitadores o seguidores de Miguel Ángel no consiguen imitar su estilo debido a que prescinden precisamente de estos pequeños detalles a la hora de esculpir o pintar. De este modo se comprueba, como se ha mencionado anteriormente, que este estilo no se identifica completamente con el pleno renacimiento, ni con el manierismo ni el barroco.

A diferencia del manierismo se concentra en solo un punto de vista predominante. Con respecto al barroco sus obras no presentan una imagen visual subjetiva, sino que

¹⁰ Panofsky, Erwin. 1972. *Estudios sobre iconología*. 1º ed. 1972. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Capítulo 6. 241.

origina una comparación objetiva. Por último, se relaciona con el renacimiento porque “la forma expresa una lucha mortal y silenciosa de fuerzas entrelazadas perpetuamente”¹¹.

Todas las obras están determinadas por un sistema volumétrico de una rigidez que no es propia de la sociedad del momento. Esto crea un conflicto interior en cada obra que se puede apreciar en las proporciones exageradas (la piedad) o las composiciones incongruentes. “Su infortunio es esencial e inevitable, mientras el de los manieristas es accidental y condicional”¹².

Estos rasgos fatigantes son signos de la personalidad de Miguel Ángel. Junto a la época de transición entre la edad media y la edad moderna, que provocó un malestar en el artista, se sumó el sufrimiento personal que arrastraba el artista a lo largo de su vida. A medida que avanza el conflicto cultural: la incompatibilidad entre el cristianismo medieval y el clasicismo; se agrava su rebelión. Este malestar es reflejado en las figuras. Por ejemplo, los soldados de su obra de la Batalla de Cascina adquieren posturas poco naturales y horribles contorsiones. No existe el reposo absoluto en las figuras de Miguel Ángel, ninguna presenta una tranquilidad profunda. Las que están en reposo presentan un agotamiento absoluto. El gesto de condenación de Cristo en el Juicio Final o el movimiento triunfal del joven conquistador en el grupo de la Victoria se les representa con una tristeza reflexiva.

Las formas, tanto en la escultura como en pintura, están pensadas como superficies de un bloque rectangular. “Las formas emergen de la piedra como agua vertida lentamente de un jarrón”. Diseña con esas peculiares líneas cruzadas que, aun en pintura, las figuras parecen esculpidas con un cincel. “Están confinadas a los límites de su volumen plástico en lugar de mezclarse con el espacio; y sus energías se consumen en un conflicto interno de fuerzas que se estimulan y se paralizan mutuamente.” Esta descripción del propio estilo define a la perfección su personalidad. El conflicto interno que padecía originaba una reacción totalmente opuesta a la decisión tomada originalmente.

La capilla en conjunto

El proyecto de planta rectangular orientada al este fue encargado por el papa Sixto I planteándolo como una capilla dedicada a la Ascensión. Las obras empezaron en 1475 y no se acabó hasta 1481. Fue llevado a cabo por los arquitectos Baccio Pontelli y Giovannino de Dolci.

En la pared lateral norte se disponen unos frescos que representan seis episodios de la vida de Moisés pintados por Perugino, Botticelli, Biagio di Antonio, Rosselli y

¹¹ Panofsky, Erwin. 1972. Estudios sobre iconología. 1º ed. 1972. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Capítulo 6. 244.

¹² Panofsky, Erwin. 1972. *Estudios sobre iconología*. 1º ed. 1972. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Capítulo 6. 245.

Signorelli. Perugino y Botticelli también pintaron la pared sur, junto a Ghirlandaio y Roselli, seis recuadros de distintos momentos de la vida de Cristo dialogando con los frescos de Moisés.

En la parte superior de ambas paredes se encuentran los distintos papas y santos retratados por parejas de nuevo por Perugino, Botticelli, Rosellini y Ghirlandaio. En la pared de entrada también figuran otros papas. En concreto, los papas Cayo, Marcelino, Marcelo I y Eutiquiano.

En la pared opuesta se hallaban unos frescos dedicados a Cristo y a los papas Pedro, Lino y Cleto (serie de pontífices), y el Nacimiento y hallazgo de Moisés y la Natividad de Cristo, convergiendo así las dos historias de las paredes laterales. Fueron todos pintados por Perugino. Sin embargo, fueron destruidos para la realización del Juicio Universal de Miguel Ángel.

Por último, la bóveda. Completa el significado teológico del ciclo de las paredes. Las pechinas son el nexo entre las historias de la bóveda y las contadas en las paredes. Son el enlace entre las escenas paralelas de la vida de Moisés y de Cristo con “la historia de la humanidad *“ante legem”*, desde la creación del mundo hasta el nacimiento de Cristo, anunciado por los videntes”¹³, ilustrada en la bóveda.

Descripción narrativa

La bóveda se realizó en varias fases. La primera abarca hasta la Creación de Eva, el Profeta Ezequiel y la Sibila Cumana. Son obras de carácter narrativo con figuras en el paisaje. La narración es introducida por los profetas y las Sibilas, como sucedió antes de la venida de Cristo. Ellos fueron los que introdujeron la noticia de la venida de Cristo. Estas figuras están exentas de un entorno físico, se encuentran fuera de la realidad y están sumidas en la meditación remarcando su carácter espiritual. El orden de las nueve escenas de la franja central sigue una línea temporal inversa, desde las historias de Noé, que era de estirpe judía, hasta las escenas de la Creación, más pegado al altar.

Las tres primeras escenas fueron realizadas en la primera fase: Embriaguez de Noé, Diluvio Universal y Sacrificio de Noé. Este personaje protagoniza estas escenas ya que fue el hombre en el que Dios confió tras el pecado de la humanidad, salvándolo del diluvio para establecer en su descendencia el linaje del pueblo de Israel. La siguiente escena, el Pecado original y la consecutiva Expulsión del Paraíso fue la primera escena dedicada a Adán y Eva, los progenitores de toda la humanidad.

A los lados de la Creación de Eva, que se encuentra en el centro de la bóveda, Miguel Ángel dispuso al Profeta Ezequiel, que preanunció el nacimiento de la Virgen y

¹³ Paolucci, Antonio. 2015. Michelagnolo fiorentino et Rafael da Urbino. Maestri d'arte in Vaticano. Los frescos de Miguel Ángel. 2015. Milán: Musei Vaticani; illustrated edición. 40

la Sibila Cumana, que se cree que fue la que preanunció el nacimiento de un niño nacido de una Virgen destinado a cambiar el mundo. No es casualidad que estén a la altura de la Creación de Eva debido a que la Virgen, anunciada por estos profetas, es la nueva Eva, madre de todos los hombres. La Virgen María, en comparación con Eva, consiguió ser fiel a Dios y redimir lo que Eva desató con el Pecado original.

La narración del Génesis sigue en los lunetos y enjutas con la representación de los Antepasados de Cristo, descendientes de los tres hijos de Noé. Entre una escena y otra, el artista dispuso a los *Ignudi* donde se centra en la descripción anatómica y las posturas de los cuerpos que tanto controla, prefigurando soluciones manieristas. Todas estas escenas pertenecen a la primera fase del proyecto.

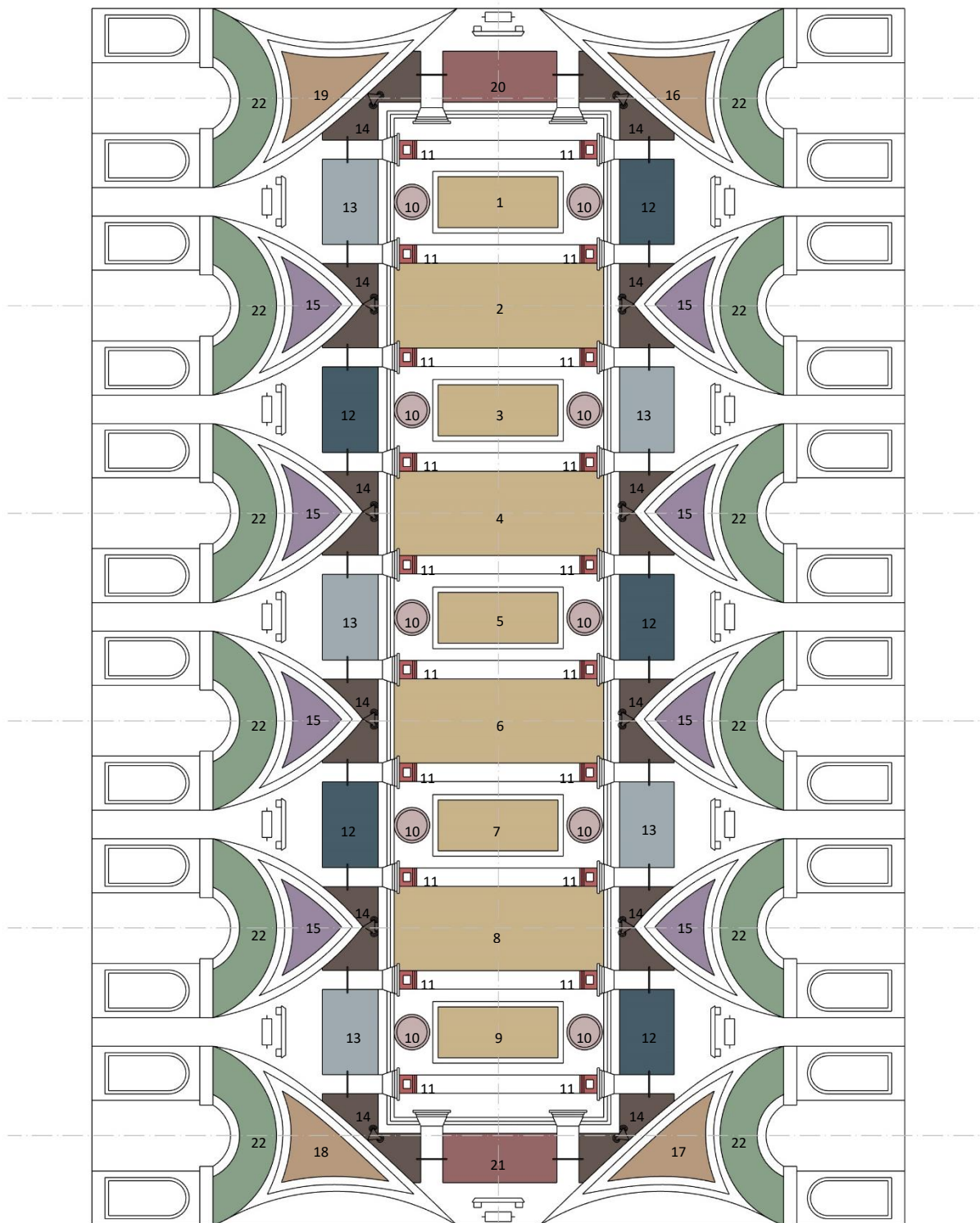
Redujo sus ayudantes en 1509 debido a pequeños titubeos y malas resoluciones en las pinturas de la primera fase. Se limitaron a la ejecución de algunos elementos decorativos como los marcos u otras partes secundarias. En 1510 se paró la obra debido a la partida de Julio II a Bolonia. Un año después prosiguió la segunda y última fase caracterizada por la reducción de las figuras en las composiciones, por el aumento de tamaño de las imágenes y gran calidad de los detalles. A partir de la mitad de la bóveda se puede apreciar más claramente la mano del artista.

Primero realizaba unos pequeños esbozos de las figuras, después dibujaba a lápiz a tamaño real con una precisión anatómica impecable y creando unos magníficos claroscuros. Seguidamente transfería el dibujo al cartón que se pasaba al fresco mediante la incisión directa y la técnica del *estarcido*, “estampar dibujos con un instrumento adecuado, a través de los recortes efectuados en una plantilla”¹⁴.

¹⁴ Real Academia Española. Asociación de academias de la lengua española. <https://dle.rae.es/estarcir>

Disposición de la bóveda

elaboración propia



- | | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------|
| 1. Creación de la luz y la tiniebla | 9. Embriaguez de Noé | 17. David y Goliat |
| 2. Creación de los astros | 10. Medallones Historia de Israel | 18. Serpiente de bronce |
| 3. Separación de la tierra y el agua | 11. Ignudi | 19. Judith y Holofernes |
| 4. Creación de Adán | 12. Sibilas | 20. Jonás |
| 5. Creación de Eva | 13. Profetas | 21. Zacarías |
| 6. Pecado original | 14. Demonios | 22. Descendencia Noé |
| 7. Sacrificio de Noé | 15. Antepasados de Cristo | |
| 8. Diluvio Universal | 16. Castigo de Amán | |

Iconografía de las composiciones

Creación de la luz y la tiniebla

Génesis 1, 1-4: «En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era caos y confusión y la oscuridad por encima del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: “Haya luz” y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de la oscuridad»¹⁵.



La figura de Dios, representada en escorzo, ideada para verse desde los cuatro lados. Viste con un manto rosáceo que proporciona reflejos luminosos dando sensación de profundidad. Parece apoyarse con la rodilla sobre la cornisa enmarcando así la escena. Con una mano aleja las tinieblas y con la otra crea la luz que proviene de Él mismo, queriendo decir que Él mismo es la luz. Es un anticipo de lo que será el Juicio Final, separar el mal de la luz, el bien. Unos años más tarde pintará el día del Juicio contiguo a esta escena, aludiendo a la analogía. En el Antiguo Testamento, a Dios se le representa como una “ráfaga de viento impetuoso”¹⁶. Es por eso por lo que la túnica rosácea agitada por el viento hace visible la acción creadora del Espíritu Santo.

Creación de los astros y las plantas



Génesis 1, 11-15: «Dijo Dios: “Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra.” Y

así fue. [...] Y atardeció y amaneció: día tercero. Dijo Dios: «Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche, y valgan de señales para solemnidades, días y años; y valgan de luceros en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra”. Y así fue»¹⁷.

En esta escena, el artista representa el tercer y cuarto día de la creación. A la izquierda, con la técnica de escorzo, figura la creación de las plantas y a la derecha, con un gesto enérgico, divide el día y la noche. Las manos, como instrumentos de la creación, destacan frente al fondo claro. “En esta secuencia, el gran maestro de la pintura italiana del Cinquecento dinamiza el movimiento presentándonos a Dios llegando con todo su poder y marchándose, en la prosecución de su tarea creadora. La doble y activa presencia

¹⁵ Génesis 1, 1-4

¹⁶ Hechos 2,2

¹⁷ Génesis 1, 11-15

de Dios simultáneamente, tal vez aluda a la omnipresencia del Creador.”¹⁸ En la primera escena está solo mientras que en la segunda presenta cuatro ángeles alrededor de Dios. Dos figuras en su brazo derecho, cerca de su pecho y cerca del sol y las otras dos detrás, cerca de la luna. Estos parecen estar cegados por la luz mientras que los otros permanecen en su sombra. Vuelve a aparecer la túnica rosácea y el viento que simboliza el Espíritu Santo. Dios crea un mundo apto para que puedan vivir los seres vivos: día y noche, tiempo; y tierra y plantas, espacio. “Así aclara el autor sagrado que ni el sol ni la luna son dioses, sino algo que Dios ha creado”.¹⁹

Separación de la tierra y el agua

Siguiendo la misma línea, Miguel Ángel, retrata a Dios en el segundo día de la creación. Génesis 1, 9-10: «Dijo Dios: “Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco”. Y así fue. Y llamó Dios a lo seco tierra y al conjunto de las aguas lo llamó mar. Y vio Dios que era bueno».²⁰



Esta escena es un poco ambigua con respecto al simbolismo. Vasari hace referencia a este día de la creación porque parece verse las aguas en la parte superior izquierda, que empiezan a juntarse en el manto rojo hasta la mano derecha de Dios. Presenta un Dios volando con gran realismo ya que quita pesadez física al realizar un escorzo inclinado hacia atrás. También presenta junto a él unas figuras debajo de su manto, atribuyendo a lo mejor a la intención de crear más adelante a esos ángeles o seres humanos, como en la *Creación de Adán*.

En estas tres escenas, Buonarroti nos enseña que todo lo que existe es obra de Dios y que Él se nos da a conocer como único Dios y verdadero, creador y señor de todas las cosas. Después de crear todo el Génesis siempre añade: “Y vio Dios que era bueno”. Todo lo que Dios ha creado es bueno. “Dios quiere quitar, de este modo, el miedo que los hombres antiguos sentían ante las fuerzas de la naturaleza a las que consideraban dioses malos.”²¹

Creación de Adán

Génesis 2, 7: «Entonces el Señor Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en su nariz aliento de vida; y el hombre se convirtió en ser vivo». Hasta este momento el Génesis narraba cómo Dios creaba todo desde su palabra, pero ahora, el narrador se acerca a esta escena y parece prestar más atención puesto que Dios está creando con sus propias manos una figura de barro. Así expresa la Biblia dos verdades sobre el ser humano: por

¹⁸ González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura*. Miguel Ángel. Barcelona: Público. 44.

¹⁹ Cabaniña, José Benito. 2016. *Jesús explicado hoy*. Edición 2018. Madrid: RIALP. 21.

²⁰ Génesis 1, 9-10

²¹ Cabaniña, José Benito. 2016. *Jesús explicado hoy*. Edición 2018. Madrid: RIALP. 21.

un lado, nuestro cuerpo está hecho del mismo “material” que los animales, y por eso tenemos elementos comunes a ellos; pero estamos a otro nivel: entre los demás seres y nosotros hay una distancia inmensa.”²² Los seres humanos tenemos “el aliento de vida”, que llamamos espíritu. Somos carne y espíritu, pero el espíritu nunca muere. Dios creó al hombre de manera que pudiéramos establecer una relación personal con él. Cuando el Génesis dice que Dios nos creó a imagen y semejanza suya, hace que podamos entrar en contacto con aquello que representamos, Dios. Del mismo modo que una imagen nos pone en contacto con la realidad que representa.

Miguel Ángel supo representar toda esta teología de la forma más fuerte y sencilla posible. Tan fuerte que marcó un momento culminante de la historia del arte. El artista manifiesta la infinita grandeza del Creador al crear a la humanidad porque el ser humano es lo más valioso de toda la obra de Dios y es el que aporta sentido al universo.

Desde el punto de vista técnico, el fresco se compone por dos planos que se parecen unir por los índices de las manos y por la posición afrontada que presentan, cada uno en el espacio que le corresponde. Adán en esa soledad inicial, sobre la tierra y la vegetación, y a Dios en el ámbito divino sostenido por ángeles.

La volumetría imponente y escultórica de las figuras junto con la pigmentación de la obra aporta valor al estudio anatómico que tanto le caracterizaba. Se aprecia que Adán está despertando a la nueva vida debido a su postura lánguida y sosegada esperando a que el toque divino le insuffle vida.

Se dice que el manto de Dios, donde se representa muchos ángeles y querubines, simboliza la mente de Dios, de ahí la forma de cerebro de la tela. Debajo de su brazo aparece Eva queriendo decir que desde el principio ya tenía pensado su creación para acompañar al hombre.

E. H. Gombrich lo considera “uno de los mayores milagros del arte”²³. Miguel Ángel logra «hacer del toque de la mano divina el centro y el punto culminante de la pintura, y cómo nos hizo ver la idea de omnipotencia mediante la facilidad y el poder de su ademán creador»²⁴.



²² Cabaniña, José Benito. 2016. Jesús explicado hoy. Edición 2018. Madrid: RIALP. 23.

²³ Gombrich, E. H. *La historia del arte*. Conaculta. Editorial diana. 312.

²⁴ Gombrich, E. H. *La historia del arte*. Conaculta. Editorial diana. 312.

Creación de Eva

Siguiendo el Génesis, Dios crea a Adán a su semejanza para que se produzca una relación de Padre e hijo, una relación amorosa. Por este mismo vínculo que hace que estemos hechos para amar y ser amados, crea a Eva con la misma dignidad que el hombre. «Entonces el Señor Dios hizo caer un letargo sobre Adán, que se durmió; le sacó una costilla, y le cerró el sitio con carne. Y el Señor Dios formó, de la costilla que había sacado de Adán una mujer, y se la presentó a Adán. Adán dijo: “¡Esta sí que es de mi propia carne y de mis propios huesos! Se va a llamar “mujer”, porque ha salido del varón». Esta igualdad se muestra en que la mujer es del mismo material que Adán. De esta pareja somos engendrados todos.



En esta imagen se ve a Adán sumido en un sueño mientras que Eva está dirigiéndose al Creador que parece que le está dando la vida con su brazo derecho. El cuerpo está inclinado con las manos unidas como gesto de adoración y agradecimiento porque ha sido creada únicamente por amor de forma gratuita.

Se comprueba en la representación de Dios la pausa del proyecto que supuso la limitación de los ayudantes a pintar únicamente pequeños detalles y la protagonización más clara del estilo de Miguel Ángel.

Pecado original



La composición se divide en dos escenas, el pecado original y la expulsión del paraíso divididos por un eje que lo marca la higuera que representa el árbol de la sabiduría. Este fue utilizado por el demonio para engañar a Adán y Eva. Fue la primera alianza que se rompió entre Dios y los hombres. El artista representa estas dos escenas con profundo dramatismo. Dios les había confiado el jardín del Edén para que lo cuiden y lo cultivasen. “El trabajo se presenta aquí como la invitación de Dios para que el hombre colabore con Él, de forma agradable, en la tarea de conservar la creación”²⁵.

La prohibición de comer del árbol del bien y del mal significa la prohibición de conocer todo que solo es propio de Dios. “En el lenguaje de la Biblia es frecuente emplear dos realidades opuestas para expresar totalidad; por ejemplo, “entrar y salir” quiere decir vivir”²⁶. Lo único que Dios quiso decirles con esto es que los hombres somos criaturas dependientes de Él, capaces de conocer el bien y el mal, por nuestro carácter espiritual, pero no podemos construirnos a nosotros mismos ni decidir el bien o el mal.

²⁵ Cabaniña, José Benito. 2016. *Jesús explicado hoy*. Edición 2018. Madrid: RIALP. 25.

²⁶ Cabaniña, José Benito. 2016. *Jesús explicado hoy*. Edición 2018. Madrid: RIALP. 25.

Sin embargo, la serpiente, el demonio enroscado en el tronco con antropomorfología de mujer, supo disuadirles del cumplimiento de este mandato e hizo que Adán y Eva sobrepasasen su libertad que les había puesto Dios. Por esto “perdieron su verdadera “vida”, que era la relación amorosa con Dios”²⁷. El pecado es causa de todos los males del ser humano.

Las figuras tienen influencia de Jacopo della Quercia, cuyas obras fueron estudiadas por Miguel Ángel en sus primeros años de formación, con magníficos escorzos marcados por fuertes volumetrías casi escultóricas “para dotar de fuerza, tensión y significado a las escenas que quiere representar.”²⁸ El fondo, al igual que en las anteriores escenas, es un fondo difuso y claro sin representar ningún lugar en concreto si fuese el cielo.

La anatomía de los cuerpos de Adán y Eva cuando son expulsado por el ángel muestran signos de vergüenza, envejecimiento y el cansancio al estar encorvados. Siguen siendo cuerpos fuertes y muy marcados, pero ya no muestran la armonía que presentaban anteriormente. El ángel recuerda al ángel retratado por Masaccio en la iglesia de Santa María del Carmine.

Sacrificio de Noé

Se produce un salto temporal a partir de esta escena. está representada la familia de Noé sacrificando un cordero como ofrenda agradable a Dios. Noé tiene una mano dirigida al cielo y la otra en el altar para elevar esa ofrenda a Dios que está en los cielos. Esta escena ha sido causa de varios dilemas de interpretación, ya que Buonarroti varía el orden de la narración. Según la Biblia el sacrificio se hizo después de que Dios les haya salvado del diluvio. Se dice que alteró el orden para facilitar la lectura cristológica de los tres episodios de Noé. La embriaguez de Noé es la imagen de la Encarnación, el Diluvio Universal es el Bautismo y esta escena simboliza la inmolación de Jesús en el altar de la Cruz.



Diluvio Universal



La razón por la que Miguel Ángel haga tres obras protagonizadas por Noé es porque es elegido como la prefiguración de Cristo. Esta composición hace referencia al diluvio universal que originó Dios como castigo por todas las ofensas de la humanidad. En primer plano personifica todo tipo de sentimientos ante el diluvio, entre angustia y pena hasta el amor. Según *Condivi*, la zona que ha perdido el enlucido se ubicaba el rayó

²⁷ Cabaniña, José Benito. 2016. *Jesús explicado hoy*. Edición 2018. Madrid: RIALP. 26.

²⁸ González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura*. Miguel Ángel. Barcelona: Público. 50.

que descargaba la ira de Dios sobre la tienda. Al fondo se encuentra el Arca. Los abundantes escorzos impetuosos aportan tensión y dramatismo a la escena.

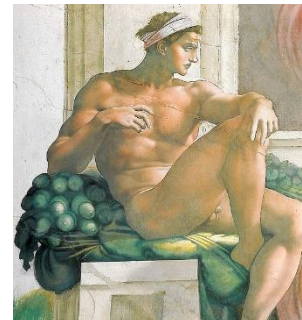
Embriaguez de Noé



La última escena que se encuentra en la bóveda está dedicada a la embriaguez de Noé. El personaje situado en la parte izquierda representa el trabajo de la tierra. En primer plano podemos ver a Noé ya viejo y dormido delante de una tinaja de madera. Al lado suyo hay una escudilla vacía dando a entender que está ebrio. Sem, uno de los hijos cubre con el manto que le cuelga de los hombros a su padre sin mirarle para que no se sienta avergonzado. Por el contrario, Jafet señala a su padre mientras que Cam, con una mirada de decepción, levanta el brazo siguiendo la línea del brazo de su hermano que tapa a su padre. Los tres hermanos crean una intensa relación al estar involucrados en la misma acción que realiza Sem.

Ignudi y demonios

Los Ignudi marcan el ritmo de las composiciones y se encuentran en diferentes posturas sujetando los medallones que coronan cada composición. Las posturas, mencionadas anteriormente, son símbolo de la representación manierista de Miguel Ángel. Figuras con posturas y músculos pronunciados para manifestar la gran habilidad y representación anatómica del artista.



Las figuras de color bronce representan a demonios o ángeles caídos. Por eso, entre ellos se encuentra una cabeza de carnero que representa al demonio. Las figuras representan el terror y la angustia por la presencia de Dios y el bien. Sin embargo, las que están a la altura del Pecado original parecen mirarse con complicidad y descansar como después de un duro trabajo.

Sibilas

Las sibilas en el mundo antigua son mujeres profetas que hablaron de la venida del Salvador. Este hecho hizo que Miguel Ángel las pusiera junto a los profetas en la bóveda. Dispuso cinco de ellas, cada una con personalidades diferentes y con el nombre

de su procedencia. El artista aprovecha esta oportunidad para representar de forma maravillosa el nexo entre la tradición grecorromana y judeocristiana.

La sibila Libia profetiza sobre la llegada del día en el que todo lo que está oculto será revelado. Aparece volviéndose con un libro en la mano junto a un *putti* (niño) con un pergamino en la mano. Se encuentra a la altura de la separación de las tinieblas debido a la analogía de la profecía con la victoria de Cristo sobre las tinieblas.



Le sigue la sibila Pérsica, la primera profetisa, de ahí a que se le represente anciana, con miopía y una joroba. Su anatomía corresponde a un hombre musculoso. Sus ayudantes permanecen en su sombra tapando su desnudez con los ropajes.



La sibila Cumana tiene influencia griega y destaca por los músculos y su postura forzada pese a su avanzada edad. Entre sus manos sujeta un gran libro que por su cara parece leer algo terrible. Los detalles sencillos de la representación hacen referencia a la personalidad de este personaje, sencilla y sabia.



La sibila Eritrea parece entablar un diálogo con el profeta Ezequiel. Se encuentra sentada con su torso girado para leer unas páginas de libro que está sobre el atril. Parecen leerse capítulos del Apocalipsis y de la llegada del Mesías. Detrás se encuentra un ángel que sostiene una antorcha que ilumina su inspiración. Sigue pintando los cuerpos de estas mujeres con rasgos masculinos. Los colores vivos humanizan al personaje. Según Romain Rolland, Eritrea es una de esas “antorchas trágicas del pensamiento que se consumen en la noche del mundo pagano y judío; toda la sabiduría humana a la espera del Salvador”²⁹.



La sibila délfica es, quizás, la mejor y más hermosa de las sibilas. Destaca por su expresión de sorpresa mientras leía los textos sagrados como si el espectador le estuviese llamando, creando un diálogo con él. Como hizo en el *Tondo Doni*, “recurre a la composición helicoidal para dar esa idea de vértigo contenido, de movimiento latente que se percibe a través de la disposición y torsión de los cuerpos, la expresión de los miembros y la mirada de sus personajes”³⁰. Al contrario que las sibilas Cumana y Pérsica, se refleja su carácter femenino en la expresión y la delicadeza de sus rasgos.

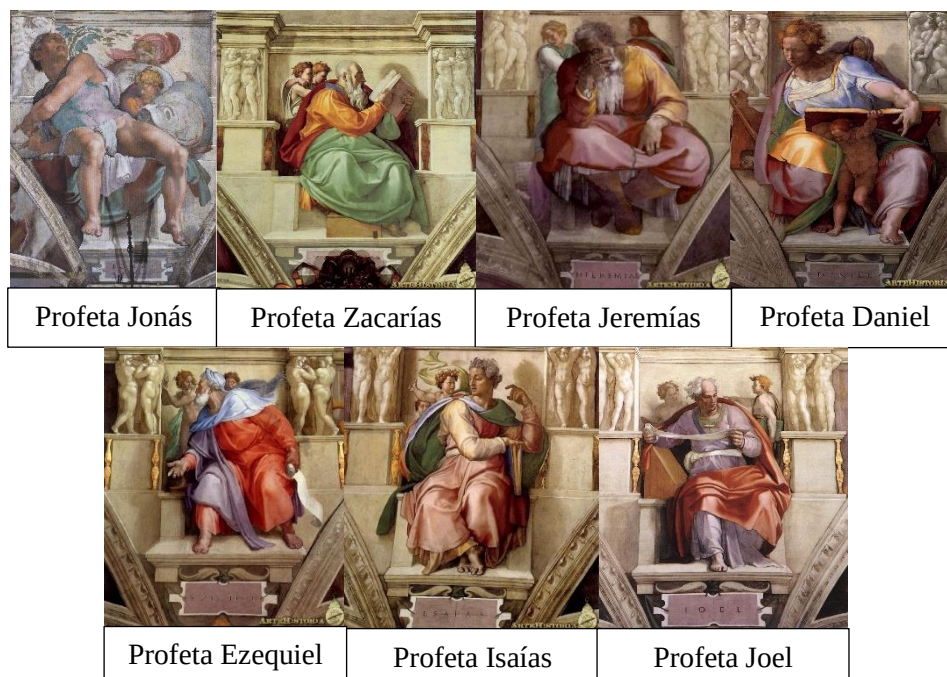


²⁹ Historia del Arte. Miguel Ángel: Sibila eritrea. <https://www.historiadelarte.us/pintura/miguel-angel-sibila-eritrea/>

³⁰ González Prieto, Antonio. 2008. Grandes maestros de la pintura. Miguel Ángel. Barcelona: Público. Página 42.

Profetas

Los 7 profetas representados si avanzamos en la bóveda de la Sixtina de este a oeste son: Zacarías, Joel, Isaías, Ezequiel, Daniel, Jeremías y Jonás. A continuación, se desarrolla una breve historia de cada uno, así como algún aspecto relevante sobre la iconografía.



El profeta Jonás fue enviado a la ciudad pagana de Nínive por Dios. Jonás, lejos de cumplir el mandato de Dios decidió escapar e ir en dirección contraria en barca destino a Tarsis. En el camino Jonás acabó permaneciendo durante tres días y tres noches en el vientre de una ballena; tiempo en el que se arrepintió y Dios hizo que la ballena le escupiese. Jonás predicó por toda Nínive y advirtió que, si no se convertían, la ciudad sería destruida. La rama que aparece detrás de su cabeza recuerda al árbol que Dios hizo crecer en el desierto por el que Jonás caminaba hacia Nínive, salvándolo así del sol abrasador.

Zacarías profetizó sobre una época en la que Judá prosperaría. Jerusalén sería otra vez edificada y coronada con un templo. También profetizó acerca de la entrada triunfante de Jesucristo en Jerusalén a lomos de un burro. El anciano aparece sosteniendo el libro en el que busca algo que no encuentra, mientras que sus asistentes le miran con atención.

El mensaje del profeta Jeremías consistió en advertir a los hebreos del desastre que se les venía encima si no volvían a Dios. Miguel Ángel retrató al profeta completamente afectado por su dolor, pero dócil ante la voluntad de Dios. Algunas interpretaciones dicen que Miguel Ángel se representó a él mismo en este fresco.

El profeta Daniel fue uno de los jóvenes secuestrados por Nabucodonosor cuando este se hizo con la victoria sobre el pueblo de Israel y llevo a los israelitas al exilio en

Babilonia. El libro de Daniel cuenta que, durante un banquete celebrado en el palacio del monarca, los paganos usaron unos recipientes robados del Templo de Salomón. Durante la ostentosa cena, Dios escribió en la pared unas palabras que solo Daniel supo interpretar. Y este profetizó a Nabucodonosor que Babilonia sería derrocada y que el pueblo judío regresaría a la tierra prometida. El profeta está representado en el momento en que Dios le dice que le aclararía lo que está escrito en el Libro de la Verdad. Este lo está sosteniendo un criado ya que es tan pesado que necesita un atril. El color utilizado para crear y dar forma a los componentes del freso alcanza efectos que denotan gran maestría y una impecable ejecución.

Ezequiel fue un sacerdote y profeta hebreo que fue exiliado a Babilonia con el resto de los israelitas. Su profecía se refiere al templo del Señor. Una de las figuras de niños representadas, la que tiene un manto verde, mira a Ezequiel como pretendiendo inspirarle. Es un espíritu que guía a Ezequiel, que le mira en actitud de pregunta, señalándole el Templo corroído por el pecado y después la edificación del futuro templo.

Isaías es uno de los profetas mayores. Su mensaje es único, porque fue el que con más claridad vio al futuro Redentor. Nadie como él recibió tantas inspiraciones acerca de los tiempos mesiánicos. Es el profeta más citado en el Nuevo Testamento. Isaías fue consejero de los reyes Ezequías, Jotam y Ajaz. Dios le comunicó en una aparición que debía ser uno de los predicadores y difusores principales de su palabra. Isaías está sosteniendo un libro en su mano izquierda, entre cuyas páginas mete un dedo, indicando que uno de los pasajes le turba. Uno de los niños tiene el rostro preocupado. Le está señalando el Templo y Jerusalén destruidos. El profeta le escucha, pero no cierra el libro confiando en que en un futuro todo volverá a su lugar.

Por último, el profeta Joel. Su ministerio se centró en atender a un pueblo que rehusaba arrepentirse. Sus profecías tienen un tema en común con otros profetas: arrepentirse o enfrentar la destrucción. El pelo despeinado del profeta parece ser por viento que parece ser el soplo de la sabiduría proveniente de Dios.

Antepasados de Cristo



Entre los lunetos y enjutas se encuentran los antepasados de Cristo según el primer capítulo del Evangelio de Mateo. Con estas figuras suman un total de 300 personajes en toda la bóveda.

Medallones

Los medallones decoran los espacios laterales de las representaciones de las escenas del Génesis. Son diez medallones que simulan ser de bronce gracias al ocre, la tierra quemada, la témpera negra y el oro para esclarecer. Todos menos uno, representan distintas escenas del pueblo de Israel, el pueblo que sale de la descendencia de Noé elegido y guiado por Dios para llegar a la tierra prometida donde nacerá el Salvador. Están soportados por unas cintas sujetadas por los *Ignudi*.



Pechinas

Las pechinas representan heroicidades de personajes puntuales del pueblo de Israel. Constituyen el nexo entre las historias del Antiguo Testamento de la bóveda y las historias de Moisés y de Cristo.



En estos cuatro frescos Miguel Ángel mostró toda su habilidad artística, perfectamente captable a partir de las interpretaciones de los pasajes bíblicos que son representados. No sólo pintó historias, si no que las cargó de sentido basándose en los teólogos medievales.

La primera de ellas representa la historia del castigo de Amán. Ester, que salva a los hebreos durante la esclavitud en Babilonia avisa a su esposo, el rey Asuero de la conspiración de Amán. Dicha conspiración consistía en castigar al justo Mardoqueo. El rey, pintado en la parte superior derecha, decide no castigar al pueblo judío y en vez de eso, ordena la ejecución de Amán. El texto bíblico hace referencia a un castigo de horca; sin embargo, Miguel Ángel lo representa siendo crucificado. Cabe destacar esta invención del pintor: el mal, Amán, es vencido por la cruz. En cuanto a la iconografía es importante señalar la elección cromática del vestido de Ester. La esposa lleva un vestido rojo, color del amor mientras que su hombrillo es blanco, color de la fe. Ambos están ceñidos con una faja verde, color de la esperanza. Hay que comprender que los personajes se pueden interpretar alegóricamente de acuerdo con la relación que existe entre los personajes del Antiguo Testamento y la historia iniciada con el nacimiento de Jesucristo. De manera que Asuero sería Cristo, Ester, su esposa, la Iglesia guiada por Pedro, Mardoqueo.

La siguiente pechina contiene la historia de David y Goliat. Durante la contienda entre los Filisteo e Israel, el temido gigante Goliat desafió a los hebreos para que solo uno de ellos se enfrentase en un duelo con él para determinar la victoria de la guerra. Ante lo

que parecía imposible, solo un joven aceptó: David. David estaba solo armado con una honda, pero eso le bastó para, sostenido por la fuerza de Dios, abatir al gigante, liberando así a su pueblo. Esta historia representa la acción salvadora de Jesucristo. La tienda del campamento, que conforma el eje central de la obra, es un ejemplo de la capacidad de Miguel Ángel de aprovechar los espacios. La honda situada en la parte inferior representa la cruz donde se colocó la piedra, es decir, Cristo, que acabó con el diablo.

La tercera muestra la historia de la serpiente de bronce. El pueblo de Israel, ya cansado del largo viaje hacia la tierra prometida, comenzó a murmurar contra Moisés y contra Dios. Esto supuso una infidelidad que desilusionó a Dios, que mandó una plaga de serpientes de mordedura mortal contra los israelitas. Por esto, fueron a rogar a Moisés que intercediera a Dios por ellos. Moisés entonces alzó una serpiente de bronce que bastaba mirar para curarse de la mordedura mortal de las serpientes. Aquí, el artista estructura la pintura mostrando el distinto destino de quienes miran a la serpiente, pintados a la izquierda con la misma paleta cromática que la descrita anteriormente en el vestido de Ester, con respecto a los que no, representados a la derecha.

La cuarta y última pechina muestra el pasaje de Judit y Holofernes. Un general asirio, Holofernes, recibió la orden del rey Nabucodonosor de aniquilar a todo el que no hubiese obedecido sus órdenes. Este hubiese destruido también a Israel si no hubiese sido por Judit. Esta joven le sedujo hasta encandilarlo y aprovechar para, mientras estaba ebrio, decapitarle. Este pasaje hace también referencia a la victoria de Cristo sobre el pecado. En la representación se produce un hecho curioso, ya que el cadáver es el de Holofernes, pero la cabeza es la de Juan el Bautista. Otra interpretación de la cabeza que lleva la criada en el plato podría ser que fuese la de Miguel Ángel, identificándose a él mismo con Holofernes, que representa según la teología medieval al diablo vencido por la Virgen María, al nueva Judit.

Conclusión

Se demuestra que Miguel Ángel poseía una extraordinaria manualidad y un perfecto dominio de la técnica del fresco pese a las tentativas de Rafael para disuadir a Julio II. Estas pinturas se han conservado durante casi quinientos años. Utilizó la técnica del *buon fresco* florentino añadiendo sombras para darle un carácter dramático y retoques en seco. La restauración que se produjo entre 1979 y 1999 por Mancinelli permitió “valorar la grandiosa herencia que Miguel Ángel dejara a los jóvenes de la generación manierista, tanto en lo que se refiere a la línea inquieta y dinámica como al acorde revolucionario de los colores, los reflejos tornasolados y los contrastes exasperados vibrantes”³¹.

³¹ Paolucci, Antonio. 2015. Michelagnolo fiorentino et Rafael da Urbino. Maestri d’arte in Vaticano. Los frescos de Miguel Ángel. 2015. Milán: Musei Vaticani; illustrated edición. 45

Bibliografía

1. Panofsky, Erwin. 1972. *Estudios sobre iconología*. 1º ed. 1972. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
2. Paolucci, Antonio. 2015. Michelagnolo fiorentino et Rafael da Urbino. Maestri d'arte in Vaticano. Los frescos de Miguel Ángel. 2015. Milán: Musei Vaticani; illustrated edición.
3. González Prieto, Antonio. 2008. *Grandes maestros de la pintura. Miguel Ángel*. Barcelona: Público
4. Mariani, Valerio. *Capilla Sixtina*. 1950. Barcelona: Omega.
5. Tartuferi, Ángelo. 1988. *Miguel Ángel pintor, escultor y arquitecto: con los frescos restaurados de la Capilla Sixtina*. Italia: A.T.S.
6. Forcellino, Antonio. 1955. *Miguel Ángel, una vida inquieta*. Edición 2009. Madrid: Alianza Editorial. Capítulo 3.
7. de Tolnay, Charles. *Miguel Ángel, escultor, pintor y arquitecto*. 1985. Alianza Editorial.
8. Cabaniña, José Benito. 2016. *Jesús explicado hoy*. Edición 2018. Madrid: RIALP
9. Gombrich, E. H. *La historia del arte*. Conaculta. Editorial diana.
10. Lacapillasixtina.es. La Capilla Sixtina. <https://lacapillasixtina.es>
11. Vídeo: Universidad politécnica de Valencia. *ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE. Iconografía e Iconología*. <https://www.youtube.com/watch?v=J5vjA44ezpU>
12. Fotos: M.museivaticani.va. Capilla Sixtina. <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>
13. Fotos: Arتهistoria.com. Capilla Sixtina | arتهistoria.com. <https://www.arteistoria.com/es/monumento/capilla-sixtina>