EL SIMBOLO DEL MACROCOSMOS EN EL JUICIO FINAL DE MIGUEL ANGEL Y LA TRADICION MEDIEVAL

POR

MIGUEL DE FERDINANDY

I

Miguel Angel, entre Leonardo y Rafael, representa (para nosotros casi simbólicamente) el período más maduro del Renacimiento italiano: el Quinientos.

Aquellos pocos y muy notables maestros que al lado de ellos figuran surgen del fértil *humus* del Cuatrocientos, y el estilo quinientista es sólo el estilo de vida de ellos mismos. Los años que siguen a la muerte de Rafael y de Leonardo ya no son «Cinquecento», en el propio sentido estilístico que nuestra época había dado a ese término, sino un interesante período de transición que se llama—a falta de una expresión más propia—Manierismo. Este tampoco llena los años restantes del siglo XVI. Súbitamente toma la evolución artística nuevo y determinado rumbo. El nuevo estilo es el barroco. Su destino será la dominación absoluta del arte europeo desde la segunda mitad del siglo XVI hasta los fines del Setecientos.

También Miguel Angel empezó su obra artística en pleno Cuatrocientos; sus años de madurez correspondieron a la década del Manierismo, y su vejez a una época en que el primer barroco iba conquistando en todas partes la sensibilidad artística de los italianos.

Sólo las décadas finales de la vida de Miguel Angel caen en la era del florecimiento del estilo quinientista.

En todo caso, éstos eran los años en que Miguel Angel pintaba los frescos de la Sixtina y creaba las esculturas de las tumbas mediceas en Florencia; no obstante, su creación artística se extiende de numerosos años más, y deja surgir ante nuestra contemplación el problema del estilo con relación a su arte.

No es forzoso que se plantee el mismo problema en el caso de todos los artistas de larga vida. Aun cuando sean tan notables como un Ticiano o un Víctor Hugo. Estos permanecieron fieles a un

modo de expresión artística durante toda su vida: el primero, al estilo del Quinientos veneciano; el segundo, al del Romanticismo francés. Pero en el caso de un Goethe el mismo problema de estilo evidentemente se plantea. Goethe surge del barroco crepuscular, el rococó, y llegó, a través del *Sturm und Drang*, al gran estilo clásico del segundo humanismo, para comprender y consentir en su vejez tanto el Romanticismo como las formas de un porvenir más lejano del espíritu europeo.

Similar al destino artístico de Goethe fué el de Miguel Angel. El arte de este «divino»—como sus contemporáneos le llamaban—es un «compendio» de estilos de las épocas sobre las cuales se ha extendido su larga y solitaria vida.

Lo notable fué, empero, que, una vez formada su personalidad, el influjo del ambiente no le tocaba casi en nada: en su trágico orgullo y en su aislamiento ascético, Miguel Angel cerró aquellas puertas de su mundo que daban a las corrientes de su época, expresando, sin embargo, a su propio modo, las transformaciones de su siglo, el siglo tormentoso del Quinientos.

Por consiguiente, la moderna investigación renunció muy pronto a considerar una unidad estilística *externa* en su obra, y surgió primero la idea que veía en él al «padre del barroco» y más tarde la nueva que reconocía en su figura y en su arte la presencia de marçados contenidos medievales, hasta llegar a descubrir el *geheime Gotik*, "lo gótico secreto", lo gótico intrínseco y hermético en el mundo del Buonarroti.

De esta manera, estamos, en la historia de la comprensión del arte miguelangelesco, en una época de expansión casi vehemente en cuanto la significación artística de esta figura, que era para nuestros abuelos una de las mayores del Renacimiento y para nuestros padres el padre del barroco, convirtiéndose, para nosotros, *también* en un tardío representante de contenidos medievales.

Demostrar la presencia de estos tres elementos en las obras del maestro parece una empresa bastante fácil.

Las acabadas obras de su juventud y de la primera época del varón maduro—la *Madonna dei Francesi*, en el San Pedro del Vaticano; el *Baco*, las composiciones de la bóveda de la *Capilla Sixtina* y *las seis figuras principales de las sepulturas florentinas*, así como los dos grandes «símbolos de su propia existencia: el *David* y el *Moisés*—son, sin duda alguna, representantes del estilo quinientista, de valor igual al de las mejores creaciones de Rafael y de Leonardo.

En la célebre *escalera de la Biblioteca Laurenciana*, en Floren-

cia; en el *Juicio final de la Sixtina* y en el exterior del *ábside de San Pedro,* en Roma, en cambio, parece vivir todo lo que será esencial en el barroco: la tensión dinámica de los polos opuestos, la creciente preponderancia de lo pintoresco y el despertar del espíritu humano para la realidad de lo infinito. Nos parece que tanto el brutal dinamismo del Cristo-Juez del *Juicio final* como la agitada muchedumbre de cuerpos flotando o precipitándose en el espacio sin fin son, indiscutiblemente, características del estilo barroco: ante estas obras bien difícil sería negar su contribución a la sensibilidad barroca.

En cambio, la última obra del anciano, la llamada *Pietà Rondanini,* nos da a conocer en la personalidad de Miguel Angel la presencia de una sensibilidad estilística contraria a la barroca. Sólo el más moderno expresionismo de nuestro siglo llegó a estos extremos trágicos y temerarios en la espiritualización del cuerpo humano. Sólo nuestro siglo—o los de la Edad Media: el primer período del estilo gótico—. Notables investigadores, como Carlos de Tolnay, demostraron que tanto el dinamismo en las formas de la arquitectura pintada como unas importantes características de composición de la bóveda de la *Capilla Sixtina* se originan en el gótico; así que la «goticidad» de la *Pietà Rondanini* no está sola, en absoluto, dentro del mundo de Miguel Angel (1). Analogías con esa idea gótica brotan en abundancia de todos los puntos de este mundo: por un lado, la fe medieval de *sus Rime;* su derivación tanto hacia el ascetismo de un Savonarola (2) como hacia el misticismo de una Victoria Colonna, y por el otro lado, lo «gotizante» de las figuras del Manierismo miguelangelesco—como son, entre otros, su *Vittorioso,* la *Madonna infinita,* los contenidos espirituales de su *Juicio final*—, y, al fin, el concepto del segundo proyecto de la sepultura del Papa Julio II (3), pueden servirnos como pruebas de la presencia de contenidos góticos en su vida y en su arte.

Pero ¿en qué consiste lo medieval en el último de nuestros ejem-

---

(1) CHARLES DE TOLNAY: The Sistine Ceiling. Princeton, 1945, pp. 16, 17 y 18. Y luego: «The intimate structure of this work is... rather mediaeval: the dynamism of the architectonic forms (instead of the rational tectonism), it has a relationship with the Gothic architectural forms. It is Gothic in the idea of the series of isolated figures (Prophets and Sibylls), Gothic in the differing scale of proportions of the figures in the same work, and Gothic in the relationship between the figures and the architecture...», p. 45.

(2) Comp. el *Soneto 157* (FREY, X.) de Miguel Angel con el Discurso IX de Savonarola sobre «Ruth y Micha». V. THODE: *Michelangelo und das Ende der Renaissance.* Tomo II. Berlín, 1903.

(3) Comp. el dibujo de Sacchetti. (TOLNAY: *o. c.* Drawing, 383; HANS MACKOWSKY: *Michelangelo.* Stuttgart, 1939. Tabla 55.)

plos, en el *proyecto* de la sepultura juliana, que nosotros sólo conocemos por un dibujo de Sachetti, copiado del original perdido de Miguel Angel? A mi modo de ver, estos contenidos se hallan en dicha composición en el papel central de la Virgen (4). Este «papel» era, indudablemente, un matiz muy arcaico en el siglo XVI, época que luchaba violenta y vehementemente contra la veneración de la Madre de Dios (5). Y realmente la historia interna de este siglo en Europa muestra el definitivo abandono de la idea central del Medievo: la de la Madre-de-Dios: la de la Madre.

La Humanidad siguió entonces nuevos rumbos, y la Edad de la Madre, que era al mismo tiempo la de la Tierra, la del concépto geocéntrico, se cambió en la Edad del Hombre, que llegó a ser al mismo tiempo dios y Helios (6).

No sin un profundo significado, en ese mismo tiempo surge, venciendo los antiguos conceptos, el concepto heliocéntrico, llamado copernicano.

El espíritu de Miguel Angel sigue el gran camino común del destino del hombre europeo. No sólo en las formas exteriores de su arte podemos notar la enorme metamorfosis de su época. Este hombre, que llegó desde el estilo clásico del Quinientos, después de la catástrofe con Savonarola del mundo del Cuatrocientos, aumentó luego en su arte la complicada problemática del Manierismo hasta la robusta respuesta del protobarroco, y cumplió, de este modo, con las exigencias de su dinámico temperamento de hombre y de artista; este mismo hombre logró espiritualizar de una manera católica sus resultados artísticos en el expresionismo «medieval» de sus últimas *Pietà*. Así, su vida y su arte expresaron, a *su* modo, todo lo esencial de los contenidos espirituales del siglo XVI.

Y en este sentido es él el antagonista de la Reforma septentrional, él, el artista sencillo y solitario, hijo adoptivo—y por eso mismo, hijo espiritualmente más verdadero que los hijos de la sangre—de la sagrada Roma, sobre la cual cantó: *Questo sol m'arde e m'innamora*. La enorme lucha entre la antigua fe y la revolución religiosa—la que atormentaba el equilibrio hasta de los más serenos espíritus de la época—llegó en él a una síntesis armónica, de

---

(4) Comp. M. DE FERDINANDY: *I due Capitani*. El símbolo de los dos hermanos en el arte de Miguel Angel (manuscrito).

(5) Comp. CLARA MARÍA DE NEY y ZOLTAN KÁDÁR: *Un capítulo de folklore centroeuropeo: el culto de la Virgen en Hungría*. «Anales de Arqueología y Etnología». Tomo X. Mendoza, 1949. (V. el cap. «La mujer vestida de sol».)

(6) CHARLES DE TOLNAY: *Le jugement dernier de Michel Ange*. "The Art Quarterly". 1946. Spring. Comp. con el concepto de ese Cristo-Helios las expresiones cristianas *Sol invictus* y *Sol iustitiae*.

forma que, siendo él, por un lado, propugnador de nuevas formas e ideas en el arte, es, por el otro, heredero legítimo de la tradición católica medieval, auténtico representante de la herencia mística de un Dante Alighieri y de un San Francisco de Asís.

Es justo hablar, en su caso, de una síntesis de las fuerzas empeñadas en impía lucha, puesto que la descomposición del mundo medieval, el de la Madre, la notará el investigador también en el arte de Miguel Angel. El maestro de la *Madonna della Scala* y de la *Pietà dei Francesi* pone todavía en el centro de la composición de la tumba del Papa Julio y sus sepulturas mediceas (7) a la Madre-Virgen; esta idea gótica, empero, ya no es realizable en la atmósfera agitada del siglo XVI. No deja de tener un sentido simbólico para nosotros que ambas obras tuvieron que quedarse en fragmento. Es significativo que a la *Madonna Medici* se la llame también *Madonna Infinita.* Es entonces cuando surge la inquietud por la búsqueda de un nuevo ideal. Este ideal es masculino, siguiendo la tendencia general de la época; una síntesis del Hombre y de Dios, por un lado, y, por el otro, de Helios y Cristo, o de Apolo y Cristo (8). De esta búsqueda salen, en el arte del maestro, las figuras del *Apolo-David,* del *Cristo,* del *Vittorioso,* del *Bruto* y, para terminar, la más grandiosa realización del ideal nuevo: el Cristo-Helios del *Juicio final.*

Pero, por otro lado, también están en plena actuación en su arte los correlativos católicos.

Al lado de este *Deus-Ultor* aparece nuevamente la figura de la Madre, y poco después que el maestro terminara esta composición, la Madre regresa y toma su antiguo lugar en el centro del mundo miguelangelesco. Me refiero a las tres últimas *Pietà.* El Hijo murió, pero vive la Madre; y el Hijo muerto regresa a la Madre, que es, al mismo tiempo, Madre, Mujer y Tierra. Este es el sentido esencial de las últimas obras del anciano. Y en este sentido se resuelve, mediante una *unio mystica* de los dos grandes contrarios del mundo humano, toda la tensión espiritual tanto del siglo como del artista.

---

(7) *I due Capitani...*

(8) TOLNAY, en su *o. c.*, se refiere a una carta de Sebastián del Piombo, dirigida a Miguel Angel con fecha 17 de junio de 1533, en la cual identifica David con Hércules, San Juan Evangelista con Ganimedes y Cristo con Apolo.

II

El Juicio universal es la representación de la tragedia escatológica de la Humanidad, el momento final del mundo, en que, según las palabras de la Biblia, «ya no habrá más tiempo» *(Apocalipsis,* X, 6), y «aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre», a cuya «vista «todos los pueblos de la Tierra prorrumpirán en llanto, y verán venir al Hijo del hombre sobre las nubes resplandecientes del cielo con gran poder y majestad...» (Mat., XXIV, 30). Miguel Angel, un espíritu de profunda religiosidad, quería dar una ilustración a las palabras de la Biblia, mas lo hizo con la característica *terribilità* de su gran arte y según los principios de la cultura de su siglo.

Esa cultura era la de una síntesis única y ejemplar. En el Quinientos se han manifestado, por un lado, los resultados del estudio de la antigüedad, las formas del pensar llamadas neoplatonismo, el concepto antiguo sobre la significación del cuerpo humano, etcétera; y, por otro lado, la conciencia de los resultados del pasado reciente, la de la gran línea del progreso italiano desde los comienzos del *Ducento,* a través de la obra de Dante y la poesía de Petrarca, hasta el gran arte del maduro *Quattrocento* tardío y la forma de la vida del *Corteggiano.* En consecuencia de esa rica cultura, compuesta del cristianismo, de la antigüedad y de un insólito y anteriormente nunca imaginado desarrollo de una entre las formas peculiares del «espectro» europeo, la de Italia, la representación del *Juicio final* de Miguel Angel no se ha reducido a la pálida obra de piadosa unilateralidad de un Frà Angélico; por lo contrario, llegó a ser un poderoso—quizá el más poderoso—símbolo de los «asuntos finales». Los «asuntos finales» (citando así una expresión del misticismo medieval de Alemania), es decir, los problemas del fin del mundo y de la vida, estaban, claro está, desde siempre, entre las cuestiones que habían estimulado principalmente la imaginación y la preocupación de las gentes. En todas las grandes mitologías nos encontramos con «mitologemas» que han intentado dar una respuesta—por supuesto, una contestación mítica (9)—a ese tremendo tema del desmoronamiento inevitable del mundo: el macrocosmos. (V. fig. 1.) Es una enorme muchedumbre, realmente un mundo entero, el que está moviéndose en esta composición. Mas, a pesar de los numerosos grupos que están en

(9) Comp. M. DE FERDINANDY: *En torno al pensar mítico.* «Anales de Arqueología y Etnología». Tomo VIII. Mendoza, 1947, p. 183.

movimiento y agitación, nada hay caótico en el cuadro. Al contrario, la vista encuentra sin dificultad el centro natural de toda la composición en la figura terrible del Cristo-Juez, y una vez encontrado ese fuerte, joven y cruel Dios, todo se agrupa por sí mismo en torno a su máxima potencia. Cristo aparece en la imaginación apocalíptica del artista—contra toda la tradición iconográfica—como un musculosco atleta imberbe, casi enteramente desnudo. Ya fué dicho varias veces que El aquí es tan sólo fuerza, tan sólo la emanación de un tremendo dinamismo: el Dios vengador, el *daimon* de luz devoradora, de la luz que está detrás de El, como un sol que nace de otro sol, para nosotros, de desconocidas zonas.

Y encontrado una vez el centro, los cuatro ángulos de la representación se separan en seguida. Allá encima, a mano derecha, ángeles extraños, sin alas, están volando con la cruz de Cristo, y a la izquierda traen otros ángeles los símbolos del sufrimiento divino: la columna y la corona de espinas. Al mismo tiempo, abajo se separa de la parte principal de la composición, a mano izquierda, la barca de Caronte, llevando las almas de los muertos, por encima de las tenebrosas olas del Aqueronte, en dirección a la boca del infierno. Este tema, uno de los más conocidos de la tradición antigua por el Canto VI de la *Eneida*, de Virgilio, vino, como ya lo notaba Vasari (10), del poema de Dante a Miguel Angel:

Caron, dimonio con occhi di bragia,
loco accennando, tutti li raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.

(Inf. III, 109-111) (11).

A la mano derecha, por el último de los ángulos, el espectador encontrará la dramática escena de los muertos resucitados. Este rincón del fresco no contiene ninguna de las reminiscencias de la antigüedad, como se las veía en el rincón opuesto: he aquí el mundo del Antiguo Testamento, el de las profecías agitadas de Ezequiel.

«La virtud del Señor se hizo sentir sobre mí—dice el profeta—y me sacó fuera el espíritu del Señor, y me puso en medio de un campo que estaba lleno de huesos y me hizo dar una vuelta alrededor de ellos: estaban en grandísimo número tendidos sobre la

(10) *Le Vite.* Firenze, 1932. Ed. Salani. Tomo VI, pp. 454-455.

(11) Comp. *Aen.* VI, 299-304. No deja de ser interesante que el Caronte de Miguel Angel tiene insólitas, terribles orejas largas, de las cuales ni Virgilio ni Dante hacen mención. No obstante, se las conocía en la antigua tradición itálica: el Kharun de los etruscos, un demonio mucho más horroroso que el Caronte clásico, tiene, entre otras características, *oreilles pointues*, como el del Buonarroti. M. RENAUD: *Initiation a l'Etruscologie.* Bruxelles, 1943, p. 41.

superficie del campo, y secos en extremo. Díjome, pues, el Señor: «Hijo de hombre, ¿crees tú acaso que estos huesos vuelven a tener vida?» «¡Oh Señor Dios!—respondí yo—, Tú lo sabes.» Entonces me dijo El: «Profetiza acerca de estos huesos, y les dirás: Huesos áridos, oíd la palabra del Señor; esto dice el Señor Dios a estos huesos: He aquí que Yo infundiré en vosotros el espíritu y viviréis, y pondré sobre vosotros nervios, y haré que crezcan carnes sobre vosotros, y las cubriré de piel, y os daré espíritu, y viviréis, y sabréis que Yo soy el Señor.» Y profeticé, como me lo había mandado, y mientras yo profetizaba oyóse un ruido, y he aquí una conmoción grande, y uniéronse huesos con huesos, cada uno con su propia coyuntura. Y miré y observé que iban saliendo sobre ellos los nervios y carnes, y que por encima se cubrían de piel...)" (Ezeq., XXXVII, 1-8).

Los cuatro ángulos se han separado, de este modo, ante nuestra vista; ahora es menester ocuparnos de la escena principal, que constituye el tema propiamente dicho del fresco.

Alrededor del Cristo, ángeles y santos: una densa muchedumbre.

A su lado izquierdo, los tremendos grupos de las almas malditas. Aquí los condenados están precipitándose en el vacío, tirados y empujados por diablos, riendo de cruel escarnio frío, hacia la barca de Caronte y hacia la boca del infierno. Sobre ese lado reina la mayor desolación y desesperación.

Al lado derecho acontece lo contrario. Allá por encima del campo de Ezequiel empieza la fluctuación de los cuerpos resucitados. Y encontramos grupos volando a la cima, auxiliados por unos ángeles extravagantes, sin alas, musculosos, que recuerdan a los atletas de la antigüedad. Aquí tampoco reina una cierta alegría. Este difícil y peligroso viaje a los cielos es un esfuerzo, una lucha; sin embargo—y esto es lo importante—, este movimiento es en absoluto opuesto a la caída del lado izquierdo del fresco.

Y ahora ya se verá mejor: del gesto de la mano del Cristo-Juez parte la línea principal de toda la composición. Es como una fuerza viva, una *dynamis,* dando el supremo sentido a todo. Ella nace en el Dios y deriva de la mano divina; anima a los ángeles y santos que están detrás de la luz central; va a través de la figura gigantesca de San Pedro; llega hasta los condenados del lado izquierdo; da, precisamente allí, una decisiva vuelta; entra en un curioso grupo de posición central y, abandonándolo, se va sobre las almas flotando; sigue a la línea de cabezas de las más importantes

figuras de los santos del lado derecho, y termina, al fin, su camino en el punto de partida: la mano elevada del Dios-Juez.

Una magnífica rotación hace que todo gire alrededor de la luz central de la divinidad (12). De este modo se aclara ante nosotros el esquema de esta composición: un centro lúcido, un círculo de rotación alrededor del centro lúcido y cuatro partes más o menos separables de la composición fuera de la rotación principal.

Entre el grupo de los malditos y el de los resucitados, empero, se halla un grupo no analizado todavía. Es un grupo que no está flotando ni cae: se nos acerca volando desde las profundidades del espacio infinito del cuadro. Vasari, en su *Vite*, nos dejó la siguiente explicación sobre este grupo:

Sono sotto i piedi di Cristo i sette angeli scritti da San Giovanni Evangelista, con le sette trombe, che, sonando a sentenza, fanno arricciare i capelli a chi gli guarda, por la terribilità che essi mostrano nel viso... (13).

Y Tolnay agrega:

Michel Ange a donné aux quatre premiers, tournés ver la gauche, le masque joufflu des Vents antiques et ils semblent réellement insuffler l'âme dans les corps des ressuscités (14).

Esta analogía seguramente no es una mera coincidencia casual, porque las relaciones entre los ángeles del *Juicio final* y los vientos del Universo son conocidas en varias formas y, ante todo, en la tradición cristiana-bíblica. En el libro de Ezequiel, por ejemplo, que fué, como hemos visto, una de las fuentes principales para Miguel Angel, se encuentran las siguientes palabras:

«... mas (los cuerpos) no tenían espíritu o vida. Y díjome el Señor: «Profetiza al espíritu, profetiza, ¡oh hijo de hombre!, y dirás al espíritu: Esto dice el señor Dios: Ven tú, ¡oh espíritu!, de los cuatro vientos del mundo y sopla sobre estos muertos y resucitarán." Profeticé, como me lo había mandado, y entró el espíritu en los muertos y resucitaron, y se puso en pie una muchedumbre grandísima de hombres." (Ezeq., XXXVII, 8-10.)

Y los ángeles con las trompetas tienen en el *Juicio final* de Miguel Angel un papel doble: son los señaladores de la final perdición, mas al mismo tiempo también las personificaciones de los vientos cuyo soplo vital hace revivir a los muertos.

---

(12) «... un grandiose tourbillon qui se meut autour du Christ». CH. DE TOLNAY: *o. c.*, p. 125.
(13) Ed. cit. Tomo VI, p. 454.
(14) TOLNAY: *o. c.*, pág. 139.

III

El arte italiano, cuando representaba el Juicio universal—y se recordará que lo hacía numerosas veces—, seguía otro esquema de composición distinto del de Miguel Angel.

El *Juicio final*—mencionando algunas de sus representaciones en orden cronológicamente inverso—de un Signorelli o de un Frà Angélico, de un Nardo di Cione o de un Giotto, reflejan aún una forma medieval de composición, o sea la forma de narración—forma, por consiguiente, épica— y la de yuxtaposición—forma entonces estática, como se puede ver en el mosaico del *duomo* de Torcello (siglo XII) o en el fresco de S. Angelo in Formis (siglo XI), entre otros ejemplos más—. No debe engañarnos la presencia de un tema recordando al círculo en algunas de esas representaciones. En el fresco de Signorelli, en Orvieto—el más maduro de todos—, son los ángeles tocando música y los resucitados que están formando un círculo, y en el de Frà Angélico tenemos una danza de los bienaventurados en el paraíso, también en forma de círculo (15). Pero tal tema no alcanza a convertirse en el centro dinámico del cuadro, el que aquí—y así todavía en el caso de Signorelli—conserva su rígida división en capas y no conoce el dramático y sintético conjunto de todos los temas dispersos y contradictorios en una unidad de cósmico valor, como hemos visto en el fresco del Buonarroti.

El brillante círculo de luz, por otra parte, en el cual, por ejemplo, aparece el *Cristo juzgando*, de Giotto, también es un tema de distinto significado, tanto desde el punto de vista histórico como desde el de la composición. Pues esos círculos no son sino «aureolas», «mandorlas», dando, sí, el natural centro de las «líneas» de narración en la sucesión uno-tras-otro de las capas en esas antiguas composiciones; no llegan a ser, sin embargo—ni en el caso del *Juicio final* de Giotto, en Padua—, el punto de partida para una rotación dramática, como puede observarse en la "tragedia" escatológica de la Sixtina.

Debe parecernos natural que el esquema de «rotación del mundo» o rueda de la composición miguelangelesca también posee sus antecedentes. Como se aclarará en seguida, el maestro rom-

---

(15) Más afín aún a la «rota» de Miguel Angel es el *Juicio final* del sienés GIOVANNI DI PAOLO (Siena, Galería), en el cual el Dios-Juez está sentado delante de un círculo dividido en esferas, rodeado por las alas de los Kherubim. Pero la composición en totalidad refleja el principio estático y épico de sus contemporáneos citados en nuestro texto.

pió, en ese punto, con la tradición del general uso italiano para poder bucear en esferas más profundas.

La «rotación del mundo» y el esquema de los cuatro ángulos, según todas las probabilidades históricas y psicológicas (16), *es una imagen arcaica,* generalmente conocida en todas las culturas. Símbolos como la rueda de Ixión en Grecia, la *roue à puiser les âmes* en el maniqueísmo y luego la rueda de la Vida, la rueda del Sol, la rueda de la Fortuna—la rueda del Destino—, bastarán por esta vez para abrir una perspectiva en esa dirección. No obstante, hemos de subrayar que indicaciones de índole tan general nunca pueden servirnos como resultados históricos ni como explicaciones artísticas en relación al problema de origen de la composición miguelangelesca.

Por tanto, tenemos que agradecer a Tolnay que lograra demostrar la existencia de la «rueda del Destino», de sentido escatológico, en la propia época de Miguel Angel. Un italiano, Andrea Andreani, dibujó en 1588 un *Juicio final* en el cual el esquema de la «rueda» se halla en una pureza geométrica (17).

Esa rara composición ha de interesarnos en sus detalles.

Ella representa un «cosmos de la muerte» en el estilo del más pintoresco y bizarro Manierismo de la penúltima década del Quinientos. El marco dibujado, compuesto de elementos arquitectónicos, está ricamente decorado con figuras simbólicas de la Muerte, como Parcas, pequeños ángeles de la muerte y extraños esqueletos. Y es en el centro donde se halla una geométrica «rueda del mundo» dividida por dos veces en cuatro partes. En cada uno de los ocho segmentos vemos un cráneo. El primero de ellos tiene la tiara; el segundo, la corona; el tercero, el capelo cardenalicio; el cuarto, la mitra del obispo, etc. Parece que esta extravagante representación posee aún reminiscencias de "danzas macabras" medievales. El centro del círculo, a su vez, está totalmente vacío: ahí reina la Nada de la Muerte, la Nada que quedará después de la destrucción final. Y alrededor del círculo central se leerán las desoladoras palabras: *Semel mori, post hoc autem indicium statutum est omnibus hominibus.*

Andrea Andreani no está solo, con esta extravagante composición, en su época.

En un grabado flamenco (18) del año 1558 aparecen el Cristo-

---

(16) Comp. el interesante libro de R. WILHELM-C. G. JUNG: *Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch.* Zürich-Leipzig, 1939.

(17) CH. DE TOLNAY: *o. c.* (Entre las representaciones.)

(18) CH. *de* TOLNAY: *o. c.* (Entre las representaciones.)

Juez—en la parte superior—y la "rueda del mundo"—en la inferior—de una configuración afín, en principio, al esbozo de Miguel Angel para su *Juicio final*, conservado en la Casa Buonarroti de Florencia.

Ese esbozo en creta (19) nos indica bastante claramente el camino recorrido por la imaginación del maestro hacia la realización definitiva de su obra, comprobándonos el hecho de que ni siquiera en su primera inspiración le presentaba el *Juicio final* en las estáticas capas tradicionales de las representaciones del Trescientos y del Cuatrocientos, sino en la de un esquema de la característica rotación macrocósmica.

Y estos dos temas de su fresco: el Cristo arriba y la rotación macrocósmica abajo, en realidad parecen haber surgido de la tradición artística del norte europeo. El maestro de Leyden, en su *Juicio final*, pintado en 1526 (Leyden, Museo), sigue principios de composición esencialmente semejantes a los del fresco de la Sixtina (empezado en 1536).

La densidad y la tensión, la riqueza en contenidos simbólicos y la adición de las cuatro composiciones suplementarias faltan en el cuadro del maestro de Leyden; pero el papel de Cristo, la posición de condenados y bienaventurados formando la rueda del mundo, son los mismos. La composición alcanza también aquí un sentido sintético y dramático: todo se concentra en la visión de un suceso instantáneo, faltando absolutamente el elemento de narración o de yuxtaposición. De este modo, tampoco el esquema de ese *Juicio final* se revelará por capas estáticas y sin interna ligazón, sino en un círculo dinámico, dentro del cual cada figura forma parte de una unidad superior que tiene su origen y fin en la presencia del *Dios juzgando*, como en la visión más poderosa del gran italiano.

El esquema de la rueda del mundo tiene ahí, en las culturas del norte europeo, una larga e interesante ascendencia.

Parece que Jerónimo Bosch (muerto en 1516), quizá el pintor de más fantástica y extravagante imaginación de todos los tiempos, haya sido magnetizado por el esquema centro-círculo-cuatro ángulos durante su vida entera, y notablemente en su *Juicio final*. (Academia de Bellas Artes de Viena.)

Ese cuadro es muy afín al del maestro de Leyden con respecto a su composición, siendo, sin embargo, los sectores que se hallan fuera de la rueda, en la parte inferior de la composición, demasia-

---

(19) H. MACKOWSKY: *o. c.* Repr. 94.

do extensos; así que el Bosco no los podía llenar con los productos fantasmagóricos de su imaginación.

En la parte superior, son los cuatro ángeles con las trompetas —dos a cada lado—los que representan las adiciones suplementarias. En el centro, rodeado de gran esplendor, que parece ser la irradiación de un visible cuerpo luminoso detrás de El, está sentado en su trono Cristo, acompañado por la Virgen y por el Padre; a sus lados, grupos de santos, y luego, más abajo, las escenas del drama final vistas por la exuberante fantasía de ese pintor. Entre éstas aparece el tema de un puente, y éste ayuda extraordinariamente al espectador a descubrir la gran rueda en el cuadro.

Del trono de Cristo, a los dos lados, salen un par de curvas, como si fueran el punto de partida de una rueda, en su forma más puramente geométrica; forma ésta de la cual hemos dicho que había tenido casi presa la imaginación de Bosch en la mayor parte de sus creaciones (19 a).

El famoso *Carro de heno* (Museo del Prado, Madrid) aún nos muestra la rueda, rodeando al carro del mundo, en forma de figuras y fantasmas, como la hemos visto en el *Juicio final;* pero en los *Siete pecados capitales* (Museo del Prado, Madrid) el esquema centro-círculo-cuatro ángulos ya se nos manifiesta en una configuración que, por su pureza geométrica, nos permite reconocerla, a primera vista, del mismo modo que sucede mirando las similares representaciones del alto Medievo.

En el centro geométrico de toda esa composición está Cristo; luego la gran rueda del mundo, con los siete pecados capitales que constituyen el cosmos terráqueo, estando fuera de su rotación los cuatro temas de los cuatro «asuntos finales», los que—en forma de pequeños círculos—ocupan los cuatro ángulos del cuadro: la Extremaunción, el Juicio final, la Resurrección de la carne y el Paraíso.

De la obra de Bosch sería posible citar otros ejemplos más—como la peculiar imagen del revés de su *San Juan, en Patmos* (Berlín, Deutsches Museum), representando en forma de una rueda el ojo del Todopoderoso, en que se refleja la Pasión de Cristo, y colocan-

---

(19 a) Su *juicio final*, en el Museo de Brujas, en el cual aparece Cristo en un gran círculo de luz, está dominado todavía más por la imagen compositoria del círculo. Lo mismo se dirá sobre otro *Juicio final* de él (antes en la Coll. Pacully), donde la gigantesca figura de Cristo entronizado flota en un círculo compuesto por ángeles, condenados y resucitados; ocupando el centro en la parte inferior del cuadro, un globo, del cual sale gente: tema del «huevo», que aún nos interesará más adelante. (V. repr.: J. Combe: *Iheronymus Bosch*. París, 1946, p. 36.)

do toda esa rueda del mundo en el espacio negro del Universo llenado por demonios, mientras en el centro de todo (en la pupila de Dios, pues) se halla una roca surgiendo de infinitas aguas y en su cumbre un ave, símbolo de Cristo, el pelícano, cuyo probable significado alegórico nos abriría profundísimas perspectivas, las que, sin embargo, ya no pueden pertenecer al tema del presente estudio; así que, por esta vez, hemos de contentarnos con la breve mención de dos más de sus composiciones.

La primera es otro cuadro sobre los *Siete pecados capitales* (Coll. Th. Harris, Londres (20).

En este cuadro los cuatro ángulos los representan, abajo, diablos y condenados, y arriba, el ángel y los hombres, mientras, encima, el punto central lo ocupa la cruz del Señor. Luego, la representación propiamente dicha muestra los pecados capitales; es decir, la imagen del mundo. El gran círculo que limita ese mundo, empero, no está constituído aquí por una rueda geométrica, sino por una *piel* de color verde oscuro, rota por todas partes, permitiéndonos, de este modo, ver el tema principal del cuadro. La presencia de tal piel y la perspectiva que recibe por esta presencia la representación cambia el círculo del mundo en una forma de globo, y el carácter de esa piel rota hace despertar en el espectador la sensación de la piel rota de un huevo. Veremos más adelante que esta asociación no es una mera impresión casual, sino que posee notables antecedentes en la tradición medieval. De esas fuentes se alimentaba también la fantasía de maese Jerónimo, como se comprueba por una copia de un cuadro perdido de ese pintor, *El concierto en un huevo* (Coll. Baron Pontalba, Senlis), cuyo esbozo primitivo de la mano del propio Bosch también es conocido (Kupferstichkabinett, Berlín) (21).

La segunda es un tríptico del mismo pintor en el Museo del Prado, de Madrid.

Al cerrarlo, en el exterior de ese tríptico aparece una visión de la creación del mundo. En un cuadrado, simbolizando éste el espacio del Universo, están flotando dos globos. En el centro, como representación principal, se verá el enorme globo del mundo en el instante de su nacimiento, y en el ángulo derecho, por arriba, otro pequeño, que no posee contornos decisivos: en ése está sentado el Creador del mundo. El globo del mundo contiene, a su vez, dos es-

---

(20) Una representación se halla en HOWARD DANIEL: *Iheronimüs Bosch, Jerôme Bosch van Aeken.* París, 1947, p. 9.

(21) V. repr.: J. COMBE: o. c., pp. 117-129.

feras: la parte inferior la llenan las aguas del mar primitivo; nubes y neblinas oscuras flotan en el aire de la parte superior. El agua, abajo, está saturada de plantas y seres seminacidos. Aquí tenemos ante nuestros ojos la imagen del pantano primitivo, la de la fértil agua primigenia de los Comienzos, de la cual ha surgido el Todo.

Esa imagen de la vida naciendo es, como se comprenderá, el símbolo de la general germinación, y lo es en su forma correspondiente: en la de una visión del germen, o sea la célula, y por ese camino llegaremos nuevamente a la imagen arcaica del huevo, la del «huevo del mundo», conocido en la mayoría de las mitologías...

Se trata aquí de un tríptico. Lo que quiere decir que ese «huevo del mundo» se puede abrir de una vez, dando vuelta a las «alas» que esconden el interior del mismo, ante nuestros ojos.

Al proceder así, *patet mundus*. Es, en realidad, un mundo entero que se nos revela. Los temas bíblicos o seudobíblicos—*Paraíso terrestre, Los siete pecados* (?) *Infierno*—no son sino tan sólo pretextos para que la fantasía bosquiana pueda producir sus imágenes. Ese tríptico, y ante todo su parte principal, el *Jardín—hortus deliciarum*—, es realmente una erupción de lo fantástico y de las esferas irracionales; fenómeno escaso, por lo general, en la cultura occidental...

Un análisis detallado de ese *Jardín* no pertenece al tema del presente estudio. Para nosotros es suficiente saber que el esquema macrocósmico, al haber llegado una vez a manos de un talento de auténtica inclinación simbólica, había de ser conducido a su natural finalidad; es decir, el problema que el artista estableció en el exterior del tríptico fué resuelto por él mismo en el interior del tríptico: la representación del *Jardín de las delicias*.

Este cuadro es un «cosmos de la vida». Lo es por su sentido, y no tan sólo por su forma. Y ese su sentido es lo más opuesto posible al de un «cosmos de la muerte» como era el *Juicio universal* de Andrea Andreani.

Entre los numerosos elementos míticos que contiene ese *Jardín*, nos bastará, por ahora, mencionar el de la Fuente de la vida, el del Pantano procreador, el de la Flor del germen, y en ella, el de la Unión primitiva de los géneros, y, al fin, el Huevo, sede primigenia de la vida naciente. La procesión en forma circular y el globo en medio del Pantano procreador y las cuatro construcciones fantásticas alrededor del globo central demuestran que también du-

rante los trabajos de Bosch sobre ese cuadro el arquetipo de nuestro esquema actuaba con todo vigor sobre su imaginación.

El arte visionario del Bosco, con su característico esquema macrocósmico—que acabamos de analizar—tiene, a su vez, una notable ascendencia en la tradición cristiana de Occidente.

La *rota mirificae visionis* está presente, en general, desde el siglo IX, en manuscritos de Francia. Al mismo tiempo, aparece también como ilustración acompañando a los textos de San Isidoro de Sevilla. En otros manuscritos se la reconocerá, en forma de un sistema de círculos y arcos, en su centro con los símbolos de *Año, Hombre, Mundo* (22).

La época en cuestión del Medievo vió la fórmula macrocósmica en forma de una peculiar representación gráfica o geométrica, y esa representación fué la que luego había de ir conquistando para sí toda la zona de la cultura occidental: Francia y España, Germania e Italia.

Representaciones del tema *hortus deliciarum* aparecen en la escuela iluminadora de Regensburg-Pruefingen, en el siglo XII, y, ante todo, en el arte místico-visionario de Herrada de Landsberga, abadesa de Hohenburg (Alsacia), entre los años 1167 y 1195 (23).

La forma gráfica y abstracta de las representaciones cósmicas da lugar, precisamente en esa época del siglo XII, a visiones e ilustraciones de las mismas de un carácter más naturalista y pormenorizado. Esa transformación es fruto, posiblemente, del fuerte influjo de la especulación arábiga, ejercido, en mayor escala que antes, desde los fines del siglo XI, sobre la joven cultura occidental. Al mismo tiempo, en el alegorismo—por ejemplo, en el de Herrada—aparecen no sólo alegorías de los cuatro elementos en los cuatro ángulos del cuadro, sino también la interesantísima figura del «Hombre del cosmos»—que más adelante aún nos ocupará—, en compañía de otros temas más referentes al esquema cósmico que estamos investigando; temas éstos cuya presencia parece señalar en dirección a la cultura bizantina (24).

El tema del «Hombre del cosmos» penetró, a su vez, también en el arte de la escuela de Regensburg, en la que aparece, alrededor del año 1165, llevando por inscripción pasajes del texto del *Elucidarium*, de Honorius, uno de los más notables escritos místi-

---

(22) H. LIEBESCHUETZ: *Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen*. Leipzig, 1930, p. 104.
(23) H. LIEBESCHUETZ: *o. c.*, p. 106, n. 1.
(24) H. LIEBESCHUETZ: *o. c.*, p. 106.

cocientíficos de la época, que influyó en notable escala también sobre las otras escuelas de pintura en el siglo XII (25).

Honorius, autor de una teoría de paralelismo entre microcosmos y macrocosmos—a la cual aún hemos de volver—, está en estrecho nexo con la obra literaria y artística de su gran contemporánea *Santa Hildegarda de Bingen* (1098-1178), cuyas visiones acerca del macrocosmos ahora han de interesarnos en detalles.

En el *Liber divinorum operum simplicis hominis* de Hildegarda *rota mirificae visionis apparuit* en forma de una imagen en la cual estaban unidos, de modo reconocible aún, temas de una teoría racional del cosmos y los de remotos fragmentos mitológicos.

La profetisa considera el globo terráqueo circundado por seis círculos elementales. Y son, contándolos desde fuera, es decir, desde el más grande de los círculos, hacia adentro, o sea el círculo más pequeño: 1, la esfera del fuego cándido; 2, la del fuego negro, de carácter infernal; 3, la del *purus aether;* 4, la del *aquosus aether;* 5, la del *fortis aer*—y éste es blanco y resplandeciente—, y 6, la del *aer tenuis.* En el centro de este cosmos, al fin, está puesto el hombre, con los brazos abiertos y las piernas extendidas, llegando éste en todos los puntos al límite de la esfera del *aer tenuis* (26).

Diese ganze Darstellung der Weltgliederung und der Weltkräfte...—dice H. Liebeschuetz en su citada obra—*ist der Visionärin sichtbar geworden als Brustbild einer grossen Lichtgestalt...* (27). En esa figura, Hildegarda representaba no sólo el Dios-Padre, como protector y defensor de todo el mundo, sino toda la Santísima Trinidad.

Ante el espectador aparece la figura de un joven teniendo en sus brazos abiertos todo el cosmos esférico. Sobre la cabeza de este joven, que es el Hijo, surge otra: la de un anciano con barba. Y éste es el Padre. Las dos cabezas están en contacto por un aro, y éste representa el Espíritu Santo.

La investigación, según hemos mencionado, ha buscado el origen de unos temas de esas cosmovisiones en dirección bizantina. Y, en realidad, al seguir esa indicación, logré encontrar una reveladora analogía en el arte de iluminación bizantino. Un comentario a los primeros ocho libros del *Génesis,* el *Octoteucón de Esmirna,* redactado con la colaboración del príncipe Isaac, uno de los primeros hijos del emperador Alexio I, Comnenos (1081-1119),

(25) H. LIEBESCHUETZ: *o. c.*, p. 88, n. 2.
(26) H. LIEBESCHUETZ: *o. c.*, pp. 59-61.
(27) H. LIEBESCHUETZ: *o. c.*, p. 64.

contiene, entre otras miniaturas, una Creación del mundo. *A l'intérieur d'un cadre orné des fleurons, est figuré l'Ancien des Jours tenant dans ses mains le globe du monde qu'il contemple d'un regard plein de sollicitude* (28). El macrocosmos está representado por un sistema esférico compuesto de tres círculos exteriores, el menor de los cuales es de color negro, conteniendo las estrellas el segundo círculo. La figura de Dios está puesta ante las tres esferas exteriores; así que no tiene en sus manos sino las esferas interiores, las de nuestro mundo propiamente dicho, en cuya representación domina la combinación del círculo y de los cuatro puntos cardinales (29).

El esquema de centro-círculo-cuatro ángulos, cuya existencia, con su característico sentido macrocósmico, la hemos podido comprobar en el Renacimiento y Medievo occidental tanto como en la cultura bizantina, es un esquema esencialmente similar al del mándala en las varias culturas del budismo (30). La coincidencia de las dos formas de representación cósmica es tan extraordinaria, que un investigador inglés, T. Richard (31), hizo la tentativa de derivar la secreta enseñanza esotérica en China—a la que también pertenecían símbolos en forma de mándalas—del influjo del nestorianismo sobre el Asia central y oriental. En mi criterio, la imagen de cuadro-círculo y el sentido macrocósmico de este tema—presentes por toda parte—deben originarse en capas primigenias del espíritu humano (32); por consiguiente, su simple aparición en varias culturas y en distintas épocas no exige todavía en si misma una explicación de índole histórica, o sea la presencia del fenómeno de

---

(28) J. Ebersolt: *La miniature byzantine*. París et Bruxelles, 1926, p. 31 y pl. XXVIII.

(29) Comp. la edición de Lipsia (1830) del texto armenio de *Philo de Alexandría*, citado en H. Liebeschuetz: *o. c.*, p. 116, n. 1: «Verbum est sempiternum sempiterni Dei, caput universorum, sub quo pedum instar aut reliquorum quoque membrorum subiectum iacet universus mundus.»

(30) «Mándala» es una expresión religiosa del Oriente budista, y significa: «círculo», «círculo mágico». En el uso de la contemplación budística van a ser denominados «mándalas» ciertos símbolos de forma abstractiva, cuya contemplación, personificación, dramatización o representación por danza tienen por finalidad la realización de la unión entre los polos opuestos, o sea la del estado supremo de la existencia humana. De este modo, llamaremos «mándalas» todas las representaciones religiosas en las culturas del budismo en las cuales coinciden los cuatro—el número de la totalidad macrocósmica (comp. L. Frobenius: *Schicksalskunde im Sinne des Kulturwandelns*. Weimar, 1938, p. 121—y el círculo—símbolo de la separación, la concentración y la resurrección—para que resultase la suprema síntesis de macrocosmos y microcosmos. (Comp. R. Wilhelm-C. G. Jung: *o. c.*, p. 27.)

(31) Wilhelm-Jung: *o. c.*, pp. 88-90.

(32) Comp. C. G. Jung: *Ueber die Psychologie des Unbewusstenn*. Zürich, 1943. Cap. VII.

la llamada «migración de temas». En nuestro caso, sin embargo, *esquema, sentido y temas, en un conjunto orgánico,* se manifiestan en Oriente como en Occidente, y, en tal caso, realmente, sería muy difícil no pensar en la posibilidad de una «migración» de ese conjunto (33). Con respecto a tal migración, nos parece bastante claro que la hipótesis acerca del papel intermedio del nestorianismo no puede ser *toda* la explicación de fenómeno tan complicado y de tan general manifestación como es este que tenemos entre manos. El nestorianismo es, posiblemente, uno de los caminos, pero no el único, y tampoco el principal. Por el momento, hemos de contentarnos con el siguiente resultado preliminar:

En los primeros doce siglos de la era cristiana, los esquemas de representación de la rueda del mundo están en migración desde la dirección de la cultura bizantina y mahometana hacia el Occidente cristiano, por un lado, y hacia el Oriente budista, por el otro (34).

Un clásico ejemplo de esos mándalas—*rotae mundi* orientales—es, entre tantos, el «Gran Mándala de las divinidades pacíficas», reproducido en *Das tibetanische Totenbuch*, de C. G. Jung y Goepfert March.

Sobre la cabeza del contemplador y sobre las deidades auxiliadoras que le acompañan está flotando una magnífica visión cósmica que representa la suprema unión de los contrarios. Dentro de un círculo mayor se sitúan, en forma de cruz, cuatro grandes círculos menores, y en los cuatro ángulos que por dicha forma de cruz se separan, las cuatro divinidades vitales. En cada uno de los círculos está, en un trono, un dios de paz, cuyas distintas emanaciones sirven como repetición del mágico Cuatro dentro de los círculos singulares. El círculo central es un poco más grande que los otros. Allá está entronizado el principal dios pacífico entre las dos emanaciones de sus dos aspectos. Por encima de su cabeza flota el símbolo de su esencia más íntima, de igual modo que toda la visión estuviese flotando por encima de la cabeza del contemplador. En la parte superior, al final, encontramos la conocida figura del Gran Buda, sentado en su trono de flores de loto entre otras dos divinidades.

El «Gran Mándala de las divinidades pacíficas» ha resultado un «cosmos de la vida»; ahora nos conducirá otro Mándala tibetano,

---

(33) Comp. M. DE FERDINANDY: *El paisaje mítico.* «Anales de Arqueología y Etnología». Tomo IX, 1948, p. 269.

(34) Comp. M. DE FERDINANDY: *Sobre el poder temporal en la cultura occidental alrededor del año 1000.* «Anales de Historia Antigua y Medieval». Tomo I. Buenos Aires, 1948, p. 56, donde se encontrará bibliografía con respecto al tema.

cuya representación se halla en el libro *Die Gnosis* (Kroener's, número 32), de Leisegang, a la contemplación del polo opuesto.

Como Dios en la cosmovisión de Hildegarda, aquí una horrorosa deidad de la muerte, Mara, tiene entre sus manos el mundo entero. La imagen del mundo es también, en este caso, una rueda del mundo, como lo era en el Oeste. Como las composiciones acerca de *Los siete pecados capitales* en siete, así se dividen las seis posibilidades de la vida humana en seis segmentos de esta rueda del mundo. Y esta rueda también tiene un margen bien marcado: más afuera, donde nuestros ojos occidentales buscarían el círculo del zodíaco, se halla una cinta con la representación de los doce sufrimientos humanos. En el centro—donde Andreani en su «cosmos de muerte» ha dejado un vacío absoluto y donde en los dibujos geométricos del cosmos el Medievo occidental ha puesto la trinidad terrena de Año, Hombre, Mundo—aparece una trinidad rara de animales alegóricos, que son: paloma, serpiente, puerco, significando los tres males cardinales de nuestro mundo: el odio, la codicia y la estupidez. Fuera de la rueda, al final, en dos de los cuatro ángulos de esta representación, allende este nuestro mundo de muerte, en el espacio del puro éter, están flotando dos diferentes manifestaciones del Buda.

Para terminar nuestras pesquisas con respecto a las apariciones distintas de la rueda del mundo en las diversas épocas y culturas, volvemos al círculo bizantino.

En un manuscrito eslavo del siglo IX aparece una característica cosmovisión del *Cosmas el Indicopleustes* (siglo VI), enseñándonos el mundo en forma de un inmenso monte. El conocido sistema esférico del cosmos se manifiesta aquí en una configuración muy simplificada: existen tan sólo dos círculos, compuestos por ángeles, reflejando su presencia, de modo lejano y pálido, las «jerarquías» de los órdenes angélicos de Dionisio Areopagita, sobre las cuales hablaremos más adelante. En el centro del cuadro, alrededor de la cumbre de la montaña del mundo, estaban en lucha dos poderosos ángeles. El ángel de la luz, al llegar desde el Levante claro y vital, lleva en sus manos el símbolo del principio solar, un rostro cándido; está subiendo, victorioso, hacia la cima de la montaña del mundo; mientras el otro, ya vencido, sosteniendo en sus manos el símbolo de la noche, un rostro oscuro, cae precipitadamente en los abismos del Poniente negro y mortal.

Hemos visto numerosos ejemplos de la rueda del mundo representando en grandiosa unilateralidad *uno* de los dos aspectos cós-

micos, y, de este modo, hemos distinguido entre cosmovisiones de tendencia vital y de tendencia mortal. Ahora, por primera vez, nos encontramos con una representación de índole cósmica, en que aparecen, al mismo tiempo, los dos aspectos juntos en el momento de una lucha terminada entre ambos, de la cual sale victoriosa la personificación de la Luz : la imagen de la Vida : el ángel del Levante, quedando derrotada la personificación de las Tinieblas : el ángel del Poniente, la nocturna figura del aspecto mortal del cosmos. La presencia simultánea de estos dos aspectos cósmicos es el símbolo de la suprema síntesis, la *coincidentia oppositorum*, pues.

Hemos visto, durante nuestro largo viaje, cosmovisiones de aspecto vital como de aspecto mortal. También la lucha cósmica de Luz y Oscuridad se ha presentado ante nuestros ojos. No cabe duda : una cosmovisión del Hombre llega a ser auténticamente macrocósmica solamente en el caso en que los dos polos opuestos de Vida y Muerte coincidan en ella formando una síntesis de valor simbólico.

Así como en el *Juicio final* de Miguel Angel.

En el grupo ya analizado de los ángeles de ese fresco hay dos figuras que, en vez de trompetas, tienen libros en la mano. Vasari dice que son los libros *delle vite*, el de la Vida y el de la Muerte, pues (34 a) como también toda esa composición tiene un sentido ambiguo de los opuestos, de cuya tensión resultaron tanto el macro como el microcosmos. Juicio universal significa el momento del final perecer, el de la eterna condenación, la caída a las Tinieblas, según el verbo que contenía el libro de la Muerte en la mano del primero de los dos ángeles. Pero ese mismo juicio es, al mismo tiempo, el momento de la resurrección, el de la elevación hacia las regiones de eterna gloria y esplendor para aquellas almas cuyo nombre estaba escrito en el libro del ángel de la Vida.

(Concluirá en el próximo número.)

(34 a) VASARI : *o. c.* Ed. cit. Tomo VI, p. 454. (V. la explicación del comentario acerca de la expresión *ciascuno ha il libro delle vite in mano.)*