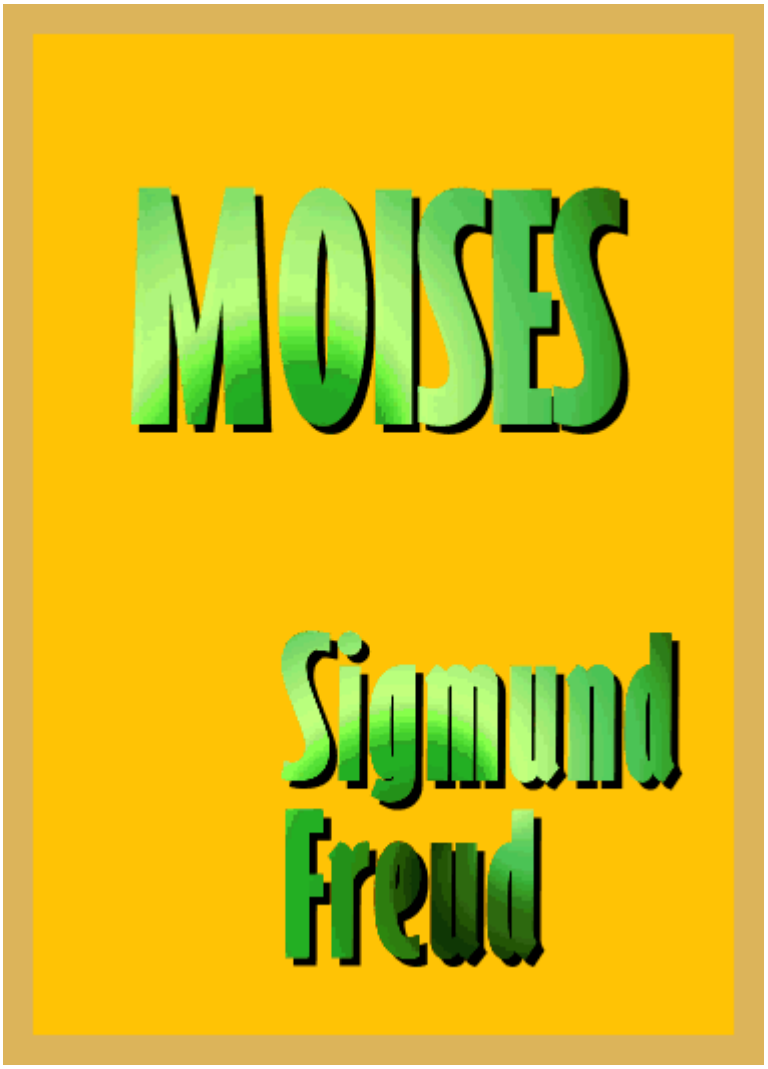
LIBRO dot.com

MOISES

SIGMUND FREUD



LIBRO dot.com
http://www.librodot.com

ACLARACION PRELIMINAR

EL «MOISÉS» DE MIGUEL ÁNGEL (*)

1913 [1914]

HE de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida. Y quiero hacerlo constar así para asegurar a mi intento presente una acogida benévola.

Pero las obras de arte ejercen sobre mí una poderosa acción, sobre todo las literarias y las escultóricas, y más rara vez, las pictóricas. En consecuencia, me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban, y he tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos. Y aquellas manifestaciones artísticas (la Música, por ejemplo) en que esta comprensión se me niega, no me produce placer alguno. Una disposición racionalista o acaso analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona.

Todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan. Carezco de lecturas suficientes para saber si este hecho ha sido ya observado, o si ha habido o no algún crítico de arte que haya encontrado en semejante perplejidad de nuestra inteligencia comprensiva una de las condiciones capitales de los más poderosos efectos que una obra de arte puede suscitar. De todos modos, a mí habría de serme muy difícil aceptar como verdadera semejante condición.

Y no es que los peritos en arte o los entusiastas no encuentren palabras cuando nos ponderan una de estas obras de arte. Muy al contrario, encuentran incluso demasiado. Pero, generalmente, ante estas creaciones magistrales del artista dice cada uno algo distinto, y nadie algo que resuelva el enigma planteado al admirador ingenuo. Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto el mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérnosla aprehensible. Sé muy bien que no puede tratarse tan sólo de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación. Mas, ¿por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica? En cuanto a las grandes obras de arte, acaso no puede hacerse sin auxilio del análisis. La obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en nosotros de las intenciones y los impulsos del artista. Y para adivinar tal intención habremos de poder descubrir previamente el sentido y el contenido de lo

representado en la obra de arte; esto es, habremos de poderla interpretar. Es pues, posible que una obra de arte precise de interpretación, y que sólo después de la misma pueda yo saber por qué he experimentado una impresión tan poderosa. Abrigo incluso la esperanza de que esta impresión no sufrirá minoración alguna, una vez llevado a buen término el análisis.

Consideremos ahora, por ejemplo, el Hamlet. una de las obras maestras de Shakespeare, representada por vez primera hace ya más de trescientos años . Examinadas las investigaciones psicoanalíticas de que se ha hecho objeto a esta obra cumbre de la literatura dramática, soy de opinión que sólo el psicoanálisis ha conseguido resolver el enigma del efecto que la misma produce al referir su argumento al tema de Edipo. Pero antes, ¡qué multitud de tentativas de interpretación, incompatibles entre sí, y qué diversidad de opiniones sobre el carácter del protagonista y las intenciones del autor ! ¿Qué ha querido presentarnos Shakespeare? ¿Un enfermo, un insuficiente o un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y cuántas de estas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que su encanto reposa tan sólo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! Y, sin embargo, estas mismas tentativas de interpretación, ¿no demuestran, acaso, que se siente una necesidad de hallar otra fuente distinta de aquel efecto?

Otra de estas magnas y enigmáticas obras de arte es la estatua marmórea de Moisés, erigida por Miguel Ángel en la iglesia de San Pietro in Vincoli, de Roma y destinada originariamente por el artista al gigantesco monumento funerario que había de guardar los restos del soberano pontífice Julio II . Todo juicio laudatorio sobre esta obra de arte (por ejemplo, el de Hermann Grimm, según el cual es «la corona de la escultura moderna») me causa íntima satisfacción, pues ninguna otra escultura me ha producido jamás tan poderoso efecto. Cuantas veces he subido la empinada escalinata que conduce desde el feísimo Corso Cavour a la plaza solitaria, en la que se alza la abandonada iglesia, he intentado siempre sostener la mirada colérica del héroe bíblico, y en alguna ocasión me he deslizado temeroso fuera de la penumbra del interior, como si yo mismo perteneciera a aquellos a quienes fulminan sus ojos; a aquella chusma, incapaz de mantenerse fiel a convicción ninguna, que no quería esperar ni confiar, y se regocijaba ruidosamente al obtener de nuevo la ilusión del ídolo.

Mas, ¿por qué califico de enigmática esta plástica ? Es indudable que representa a Moisés, el legislador de los judíos, con las tablas de la Ley. Pero esto es lo único seguro. Recientemente (1912), un crítico de arte, Max Saverlandt, ha podido decir lo que sigue: «Sobre ninguna obra de arte han recaído juicios tan contradictorios como sobre este Moisés. Ya en la simple interpretación de la figura hallamos las mayores contradicciones...» Sobre la base de una colección de juicios, reunida por mí hace años, expondré cuáles son las dudas que se enlazan a la interpretación de la figura de Moisés, y no creo que haya de serme muy difícil mostrar cómo detrás de tales dudas se ocultan los elementos esenciales y mejores para la comprensión de esta obra de arte.

CAPÍTULO I

EL Moisés de Miguel Ángel se nos muestra sentado, con el tronco de frente y la cabeza y la mirada vueltas hacia la izquierda; el pie derecho descansa sobre el suelo, en tanto que el izquierdo se alza apoyado solamente en los dedos; el brazo derecho se halla en contacto con las tablas de la Ley y una parte de la barba, y el izquierdo reposa sobre el regazo. Si quisiéramos dar una descripción más detallada, tendríamos que adelantar mucho de lo que luego nos proponemos exponer. Las descripciones de los críticos son, en general, singularmente inexactas. Lo que no han comprendido, lo han percibido también -o lo han expresado- inexactamente. H. Grimm dice que la mano derecha, «bajo cuyo brazo reposan las tablas de la Ley, ase las barbas». Y lo mismo W. Lübke: «Irritado, se agarra con la mano derecha la caudalosa barba...»; Springer: «Moisés aprieta contra su cuerpo una de sus manos (la izquierda) y se coge con la otra, como inconscientemente, la barba ondulante.». C. Justi encuentra que los dedos de la mano derecha juguetean con la barba «como el hombre civilizado, en momento de excitación, con la cadena del reloj». También Müntz hace resaltar este ademán de juguetear con la barba, H. Thode habla de la «posición serenamente firme de la mano derecha sobre las tablas de la Ley». Ni siquiera en la mano derecha reconoce un ademán de excitación, como Justi y Boito pretenden. «La mano permanece tal como estaba, asiendo la barba, antes que el titán volviera la cabeza a la izquierda». Jakob Burckhardt pretende que «el famoso brazo izquierdo no hace en el fondo más que apretar la barba contra su cuerpo».

Si ya estas descripciones generales no coinciden, la discrepancia en la interpretación de rasgos aislados de la estatua no tendrá por qué asombrarnos. Por mi parte, creo imposible caracterizar la expresión fisonómica de Moisés mejor que Thode, el cual lee en ella una «mezcla de cólera, dolor y desprecio: la cólera, en el entrecejo contraído; el dolor, en la mirada, y el desprecio, con el resalto del labio inferior y en las comisuras de la boca, echadas hacia abajo». Pero otros admiradores han debido de ver la estatua con ojos muy distintos. Así, Dupaty opina: Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent qui couvre à peine un esprit inmense.[*] En cambio, Lübke dice: «Sería inútil buscar en la cabeza la expresión de una poderosa inteligencia; sólo la capacidad de una enorme cólera, de una energía arrolladora, se expresa en su ceño fruncido.» Guillaume (1875) se aleja todavía más en la interpretación de la expresión fisonómica, pues no encuentra en ella agitación ninguna, «sólo orgullosa sencillez, dignidad espiritual y la energía de la fe. La mirada de Moisés penetra en el futuro, prevé la duración de su raza y la inmutabilidad de su ley.» Muy análogamente dice Müntz: «La mirada de Moisés va más allá del género humano; se pierde en aquellos misterios que él fue el único en guardar.» Y para Steinemann, este Moisés «no es ya el legislador inflexible ni el temible enemigo del pecado, contra el cual fulmina su cólera digna de Jehová, sino el sumo sacerdote, en el que los años no dejan huella alguna y que, bendiciendo y profetizando, bañada la frente por un fulgor de eternidad, se despide para siempre de su pueblo».

Ha habido también otros a los que el Moisés de Miguel Ángel no les decía nada, y fueron lo bastante sinceros para manifestarlo así. Tal es, por ejemplo, un articulista de la Quarterly Review (1858): There is an absence of meaning in the general conception, which

precludes the idea of a self-sufficing whole. Y nos extraña comprobar, por último, que otros no han hallado en el Moisés nada admirable, y se han alzado contra él, reprochando la brutalidad de la figura y la animalidad de la cabeza. Lo que el maestro dejó aquí escrito en la piedra, ¿lo escribió realmente con letra tan imprecisa o tan equívoca que puede hacer posibles lecturas tan diferentes?

Pero hay otra interrogación a la que se subordinan fácilmente las dudas apuntadas. ¿Quiso Miguel Ángel crear en este Moisés una obra de carácter y expresión, ajena al tiempo, o ha representado al héroe bíblico en un momento determinado y muy importante de su vida? La mayoría de los críticos se decide por esto último e indica también la escena de la vida de Moisés que el artista ha plasmado eternamente. Tal escena sería aquella en que a su descenso del Sinaí, donde ha recibido de manos de Dios las tablas de la Ley, advierte Moisés que los judíos han construido entre tanto un becerro de oro, en derredor del cual danzan jubilosos. Este cuadro es el que sus ojos contemplan y el que suscita en él los sentimientos que sus rasgos expresan y que habrán de impulsarle, en el acto, a obrar con máxima energía. Miguel Ángel ha elegido el instante de la última vacilación, de la calma precursora de la tempestad. En el instante inmediato. Moisés se erguirá violento -el pie izquierdo se alza ya del suelo-, arrojará de sus manos, quebrándolas, las tablas de la Ley y descargará su ira sobre los apóstatas.

En el detalle de esta interpretación difieren nuevamente sus mantenedores: J. Burckhardt: «Moisés aparece representado en el momento en que advierte la adoración del becerro de oro y va a alzarse irritado. Late en su figura la preparación a un movimiento violentísimo, que la potencia física de su figura hace terriblemente amenazador.»

W. Lübke: «Como si sus ojos, que fulminan rayos, acabaran de descubrir la adoración del becerro de oro, un impulso interior recorre violentamente toda la figura. Estremecido, se coge con la mano derecha la barba caudalosa, cual si quisiera dominar aún por un momento su impulso para darle curso después con más terrible energía.»

Springer se adhiere a esta opinión, no sin formular cierta reserva, sobre la cual habremos de volver más adelante:

«Penetrado de energía y de celo, el héroe domina con inmenso esfuerzo su agitación interior... Por eso imaginamos involuntariamente una escena dramática y juzgamos que Moisés está representado en el momento en que advierte la adoración del becerro de oro y va a alzarse ardiendo en cólera. Sin embargo, no creemos fácil que esta hipótesis coincida con la verdadera intención del artista, y que la figura de Moisés, lo mismo que las otras cinco estatuas sedentes del proyectado monumento funerario, habían de producir un efecto predominantemente decorativo; pero sí podemos considerarla como una prueba concluyente de la plenitud de vida y la esencia personalísima de la figura de Moisés.»

Algunos autores, que no se deciden precisamente por la escena del becerro de oro, coinciden, sin embargo, con esta hipótesis en el punto esencial de que Moisés aparece representado en el momento de alzarse y pasar a la acción.

Hermann Grimm: «La figura aparece penetrada de una elevación, de una consciencia de la propia personalidad y de un sentimiento tales, como si este hombre dispusiera de los rayos del cielo; pero se dominará, antes de desencadenarlos, en espera de que los enemigos a los que quiere exterminar se atrevan a atacarle. Está sentado como

Librodot

disponiéndose a alzarse, con la cabeza orgullosamente erguida, con la mano, bajo cuyo brazo reposan las tablas de la Ley, asida a la barba que fluye caudalosa sobre su pecho, con las aletas de la nariz muy abiertas y con una boca en cuyos labios parecen temblar las palabras.»

Heath Wilson dice que Moisés ha visto algo que ha captado su atención y se dispone a levantarse bruscamente, pero vacila todavía. La mirada, en la que se mezclan la indignación y el desprecio, puede aún transformarse en compasiva.

Wölfflin habla de «movimiento inhibido». El motivo de la inhibición yace aquí en la voluntad de la persona misma; es el último instante de contención antes de iniciar una acción violenta; esto es, antes de ponerse bruscamente en pie.

C. Justi ha sido quien más minuciosamente ha razonado la interpretación según la cual Moisés acaba de advertir la adoración del becerro de oro, y refiere a ella detalles de la estatua no observados antes. Nos hace notar la posición singular, en efecto, de las dos tablas de la Ley en vías de resbalar al asiento: «Así, pues, o Moisés mira en dirección al lugar desde el cual llegan a él los rumores, o es la visión misma del sacrilegio la que le hiere como un golpe conmocionante. Estremecido de horror y de dolor, se ha dejado caer en su asiento. Había permanecido cuarenta días y cuarenta noches en la cima de la montaña. Un suceso de magnas proporciones, un gran destino, un gran delito o incluso una gran felicidad puede ser, desde luego, percibido en un instante; pero no aprehendido en cuanto a su esencia, su alcance y sus secuelas. Por un instante le parece destruida su obra y desespera de aquel pueblo. En tal momento, la agitación interior se delata en pequeños movimientos involuntarios. Deja que las tablas de la Ley, que mantenía en su mano derecha, resbalen hasta quedar de canto sobre el asiento de piedra, sujetas con el antebrazo contra el costado. La mano, en cambio, se acerca al pecho y a la barba, y al girar la cabeza hacia la derecha, tira de la barba hacia la izquierda, alterando la simetría del frondoso ornato masculino; parece como si los dedos juguetearan con la barba, como el hombre civilizado, en momento de agitación, con la cadena del reloj. La izquierda se hunde en el ropaje del regazo (en el Antiguo Testamento son las entrañas la sede de los afectos). Pero la pierna izquierda aparece ya echada hacia atrás, y adelantada la derecha; en el momento inmediato, Moisés se levantará airado, la energía psíquica pasará de la sensación a la voluntad, el brazo derecho se moverá, las tablas de la Ley caerán al suelo y ríos de sangre lavarán la afrenta de la apostasía...» «No es éste aún el momento de tensión del hecho. Domina todavía, casi paralizante, el dolor anímico.»

Muy análogamente se expresa Fritz Knapp, salvo que sustrae la situación inicial a la reserva que antes expusimos, y analiza más consecuentemente el movimiento indicado de las tablas: «Moisés, que acababa de hallarse a solas con Dios, se ve distraído por rumores humanos. Oye ruido; los cánticos que acompañan las danzas le arrancan de sus ensueños. Su cabeza y sus ojos se vuelven hacia el ruido. Sobresalto, cólera, toda la furia de hirvientes pasiones recorren la figura gigantesca. Las tablas de la Ley comienzan a resbalar de sus manos, y caerán, quebrándose, al suelo al levantarse bruscamente la figura, para lanzar a las masas apóstatas tonantes palabras de cólera... Este momento de máxima tensión es el elegido.» Knapp acentúa, pues, la preparación a la acción, y niega la representación de la inhibición inicial por una agitación demasiado intensa.

No negaremos que ciertas tentativas de interpretación, tales como las de Justi y Knapp, últimamente mencionadas, tienen algo extraordinariamente atractivo. Deben este carácter a la circunstancia de que no se limitan a la impresión de conjunto de la figura, sino que pasan a analizar caracteres aislados de la misma, que otros observadores, dominados y como paralizados por la impresión general, han omitido considerar. El giro resuelto de la cabeza y de los ojos hacia la izquierda, en tanto que el resto de la figura aparece de frente, concuerda con la hipótesis de que en aquella dirección se ve algo que atrae de pronto la atención del sedente. El pie izquierdo, alzado, no permite apenas otra interpretación que la de una disposición a levantarse, y la singularísima posición de las tablas, que son algo sacratísimo y no pueden ser figuradas en cualquier lugar, como un aditamento sin importancia, encuentra una excelente explicación en la hipótesis de que resbalan a consecuencia de la excitación de su portador, y acabarán por caer al suelo. Así, pues, sabríamos que esta estatua de Moisés le representa en determinado momento importante de su vida, y no corremos tampoco peligro de equivocarnos en cuanto al momento de que se trata.

Pero dos observaciones de Thode nos arrebatan lo que ya creíamos haber logrado. Declara, en efecto, que para él las tablas de la Ley no están en trance de resbalar, sino perfectamente quietas, y hace notar «la posición resueltamente inmóvil de la mano derecha sobre las tablas, puestas de canto». Si ahora consideramos nosotros este detalle de la estatua, habremos de reconocer sin reserva alguna que Thode está en lo cierto. Las tablas de la Ley están firmemente sujetas y no corren peligro alguno de resbalar. La mano derecha las apoya o se apoya en ellas. Lo cual no explica desde luego su posición, pero sí la invalida para la interpretación de Justi y de otros. Una segunda observación resulta aún más decisiva. Thode recuerda que «esta figura fue proyectada como elemento de una serie de seis y que aparece representada en posición sedente. Ambas circunstancias contradicen la hipótesis de que Miguel Ángel quiso fijar un momento histórico determinado. Pues en cuanto a lo primero, la tarea de presentar figuras sedentes yuxtapuestas como tipos de la naturaleza humana (vita activa, vita contemplativa) excluye la idea de distintos acontecimientos históricos. Y con respecto a la segunda, la posición sedente, condicionada por la concepción artística total del monumento, contradice el carácter de aquel acontecimiento; esto es, del descenso desde el Sinaí al campamento.»

Hagamos nuestras estas observaciones de Thode. A mi juicio, podremos darles aún más fuerza. El Moisés debía adornar, con otras cinco estatuas (tres en un proyecto posterior), el basamento del sepulcro. Su pareja inmediata hubiera debido ser un San Pablo. Dos de las otras, la Vida activa y la Vida contemplativa, fueron erigidas personificándolas en Lea y Rachel, en el monumento que hoy vemos lamentablemente disminuido. Pero fueron representadas en pie. Tal pertenencia de la figura de Moisés a un conjunto hace imposible la hipótesis de que la figura hubiera de suscitar en el espectador la idea de que iba a levantarse en el acto para entregarse a una acción violenta. Si las figuras restantes no aparecían también representadas en igual actitud de preparación a la acción -lo cual es muy inverosímil-, había de hacer pésima impresión que precisamente aquella otra pudiera sugerirnos la idea de que iba a abandonar su puesto y a sus compañeros, o sea a sustraerse a su misión en el conjunto del monumento. Ello daría lugar a una evidente incoherencia que no debemos atribuir, sin vernos necesariamente forzados a ello, al gran escultor. Una figura

dotada de tal movimiento sería absolutamente incompatible con el estado de ánimo que todo el monumento funerario debía despertar.

Así, pues, este Moisés no debe querer levantarse; tiene que poder permanecer en soberana calma, como las demás figuras y como la proyectada estatua del Papa mismo (que Miguel Ángel no llegó a realizar). Pero entonces el Moisés que contemplamos no puede ser la representación del hombre poseído de cólera, que, al descender del Sinaí, ve a su pueblo entregado a la apostasía y arroja contra el suelo, quebrándolas, las tablas de la Ley. Y, realmente, recuerdo yo mi decepción cuando en anteriores visitas a la iglesia de San Pietro in Vincoli me senté ante la estatua, esperando ver cómo se alzaba violenta, arrojaba las tablas al suelo y descargaba su cólera. Nada de ello sucedió; por el contrario, la piedra se hizo cada vez más inmóvil; una calma sagrada, casi agobiante, emanó de ella, y sentí necesariamente que allí estaba representado algo que podría permanecer inmutable, que aquel Moisés permanecería allí eternamente sentado y encolerizado.

Ahora bien: si tenemos que renunciar a la interpretación de la estatua como representación del instante inmediato a la descarga activa de la cólera provocada por la adoración del becerro de oro, apenas nos queda ya otro camino que el de aceptar una de las concepciones que quieren ver en este Moisés una figura de carácter. El menos arbitrario de estos juicios y el mejor fundado en el análisis de los motivos del movimiento de la figura parece ser el de Thode: «En este caso, como siempre, se trata para él de crear un tipo de carácter. Crea la figura de un apasionado guía de la Humanidad, el cual, consciente de su divina misión legisladora, tropieza con la resistencia incomprensiva de los hombres. Para caracterizar a tal hombre de acción, el único medio hábil era hacer visible la energía de su voluntad, y esto era posible por medio de la representación intuitiva de un movimiento que penetrara la serenidad aparente, tal como se manifiesta en el giro de la cabeza, la tensión de los músculos y la posición de la pierna izquierda. Son estos los mismos fenómenos que comprobamos en la figura de Giuliano, el vis activus de la capilla de los Médicis. Esta característica general se hace más profunda por la acentuación del conflicto en que tal genio reformador de la Humanidad entra con la generalidad; los efectos de la cólera, el desprecio y el dolor llegan a una expresión típica. Sin ellos era imposible hacer intuible la naturaleza de tal superhombre. Lo que Miguel Ángel ha creado no es una imagen histórica, sino un tipo de carácter de insuperable energía, dando forma a los rasgos descritos en la Biblia, a sus propias vivencias inferiores, a impresiones emanadas de la personalidad de Julio II y también, a mi juicio, a otras procedentes de la actividad combativa de Savonarola.»

Al lado de estas disquisiciones podemos situar quizá una observación de Knackfuss, según el cual, el secreto capital del efecto que el Moisés produce reside en el contraste artístico entre el fuego interior y la serenidad exterior de la actitud.

Por mi parte, no encuentro en mí nada que se rebele contra la explicación de Thode, pero sí echo de menos algo. Acaso la necesidad de una relación más íntima entre el estado de ánimo del héroe y el contraste de «serenidad aparente» y «agitación interior» expresado en su actitud.

CAPÍTULO II

MUCHO antes de toda actividad psicoanalítica supe que un crítico de arte ruso, Iván Lermolieff, cuyos primeros trabajos publicados en alemán datan de los años 1874 a 1876, había provocado una revolución en las galerías de pinturas de Europa, revisando la atribución de muchos cuadros a diversos pintores, enseñando a distinguir con seguridad las copias de los originales y estableciendo, con las obras así libertadas de su anterior clasificación, nuevas individualidades artísticas. A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios, de minucias tales como la estructura de las uñas de los dedos, el pabellón de la oreja, el nimbo de las figuras de santos y otros elementos que el copista descuida imitar y que todo artista ejecuta en una forma que le es característica. Me interesó luego mucho averiguar que detrás del seudónimo ruso se había ocultado un médico italiano llamado Morelli, muerto en 1891, cuando ocupaba un puesto en el Senado de su patria. A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo -el «refuse» de la observación-, cosas secretas o encubiertas.

Pues bien: en dos partes de la figura de Moisés hallamos detalles que hasta ahora no han sido atendidos, ni siquiera exactamente descritos. Son éstos la posición de la mano derecha y la de las tablas de la Ley. Puede decirse que esta mano media de un modo singularísimo, forzado y necesitado de explicación, entre las tablas y... la barba del héroe encolerizado. Se ha dicho que hunde sus dedos entre la barba, que juguetea con los rizos de la misma mientras apoya el borde del dedo meñique en las tablas. Pero esto no es exacto. Vale la pena examinar más cuidadosamente lo que hacen los dedos de esta mano derecha y describir con exactitud la frondosa barba con la cual entran en contacto.

Vemos entonces, con toda claridad, lo siguiente: el pulgar de esta mano queda oculto, y el índice, y sólo él, entra en contacto eficaz con la barba. Pero se hunde tan profundamente en las blandas masas pilosas, que éstas sobresalen del nivel del dedo, por encima y por debajo de él. Los otros tres dedos, doblados por sus falanges, se apoyan en el pecho, y el último rizo de la derecha, que continúa hasta más abajo de ellos, no hace más que rozarlos. Se han sustraído, por decirlo así, al contacto de la barba. No puede, por tanto, decirse que la mano derecha juguetea con la barba o se hunde en ella; lo único exacto es que el dedo índice aparece colocado sobre una parte de la barba y produce en ella una profunda depresión. Apretar un dedo contra la barba es, ciertamente, un ademán singular y difícilmente comprensible.

La tan admirada barba de Moisés cae desde las mejillas, al labio superior y la barbilla, en multitud de rizos, cuyo curso podemos distinguir, sin embargo, por separado. Uno de los rizos extremos del lado derecho parte de la mejilla y llega al borde superior del dedo índice, por el cual queda sujeto. Podemos suponer que se desliza hacia abajo, entre el índice y el pulgar oculto. El rizo correspondiente del lazo izquierdo fluye, casi sin desviación, hasta muy abajo del pecho. La espesa masa de cabellos que va desde este último rizo hasta la línea media ha corrido una suerte singularísima. No puede seguir el

movimiento de la cabeza hacia la izquierda y se ve obligada a formar una curva blandamente enrollada, un fragmento de guirnalda, que cruza por encima de la masa de cabellos interiores de la derecha. Es sujetada, en efecto, por la presión del índice derecho aunque ha nacido a la izquierda de la línea media, y constituye, en realidad, la parte principal de la mitad izquierda de la barba. De este modo, la masa principal de la barba aparece llevada a la derecha, aunque la cabeza se vuelva resueltamente hacia la izquierda. En el lugar en que se hunde el índice derecho se ha formado algo como un remolino de cabellos: rizos de la parte izquierda se superponen a otros de la derecha, comprimidos por el dedo índice. Sólo más allá de este lugar surgen ya libres las masas de cabellos, desviadas de su dirección para caer perpendiculares hasta que sus extremos son acogidos por la mano izquierda, que reposa, abierta, sobre el regazo.

No confío nada en la claridad de mi descripción, ni quiero aventurar juicio alguno sobre si el artista nos ha hecho realmente fácil la solución del indicado remolino de la barba. Pero, fuera de esta duda, queda subsistente el hecho de que la presión del índice de la mano derecha recae principalmente sobre mechones de la mitad izquierda de la barba, y que esta presión impide que la barba siga el movimiento de la cabeza y de los ojos hacia la izquierda. Podemos, pues, preguntarnos qué significa esta disposición y a qué motivos obedece. Si hubieron de ser, realmente, razones de línea y espacio las que movieron al artista a llevar hacia la derecha la masa fluyente de la barba de la figura que mira hacia la izquierda, ¿no parece, acaso, la presión de un único dedo un medio singularmente inadecuado para lograr tal efecto? Y a aquel que por una razón cualquiera se ha recogido a un lado la barba, ¿se le ocurriría realmente luego sujetar una de las mitades de la misma por encima de la otra mitad con la presión de un solo dedo? Pero quizá estos pequeños detalles no significan nada en el fondo, y estamos fatigando nuestro pensamiento con cosas que al artista le eran indiferentes.

Prosigamos, sin embargo, nuestro análisis bajo la premisa de que también estos detalles entrañan un sentido. Hallamos entonces una solución que suprime las dificultades y nos deja vislumbrar un sentido nuevo. El hecho de que en la figura de Moisés los rizos izquierdos de la barba aparezcan sujetos por la presión del índice derecho, puede, quizá, ser explicado como resto de un contacto de la mano derecha con la mitad izquierda de la barba, contacto que en un instante anterior al representado habría sido mucho más estrecho. La mano derecha había asido mucho más enérgicamente la barba, llegando hasta el borde izquierdo de la misma, y al retraerse a la posición que en la estatua vemos, la siguió una parte de la barba, dando así testimonio del movimiento ejecutado. La guirnalda que la barba forma sería la huella de la trayectoria seguida por dicha mano.

Habríamos inducido así un movimiento regresivo de la mano derecha. Esta hipótesis nos impone ineludiblemente otras varias. Nuestra fantasía completa el proceso, del cual sería una parte el movimiento atestiguado por la huella dejada en la barba, y nos conduce de nuevo, sin esfuerzo, a la interpretación según la cual, hallándose Moisés en actitud reposada, se vio sobresaltado por el clamor del pueblo y la vista del becerro de oro. Se hallaba tranquilamente sentado, mirando de frente, con la barba descendiendo recta sobre el pecho y sin que la mano derecha tuviera probablemente contacto ninguno con ella. En esto llegan a sus oídos los clamores del pueblo; vuelve la cabeza y la mirada hacia el lugar en que resuenan; contempla la escena y se da cuenta en el acto de lo que sucede. La

Librodot

indignación y la cólera se apoderan de él, y quisiera saltar de su asiento para castigar a los sacrílegos, aniquilándolos.

Entre tanto, su furia, que se sabe aún alejada de su objeto, se dirige, en un ademán, contra el propio cuerpo. La mano impaciente dispuesta a la acción ase la barba, que había seguido el movimiento de la cabeza, y la aprieta convulsivamente, entre el pulgar y la palma, con los dedos cerrados, gesto de una fuerza y una violencia que recuerdan otras creaciones de Miguel Ángel. Pero luego, no sabemos aún cómo ni por qué, hay una transición: la mano derecha, adelantada y hundida en la barba, retrocede rápidamente, soltando su presa; los dedos se separan de la barba; pero se habían hundido tan profundamente en ella, que al retirarse arrastran consigo un gran mechón hacia la derecha, donde queda cruzado, bajo la presión de uno de los dedos, el superior, y más extendido, por encima de los mechones de la derecha. Y esta nueva posición, que sólo por su derivación de la inmediatamente anterior se nos hace comprensible, queda ya mantenida.

Reflexionemos ahora. Hemos supuesto que la mano derecha no estaba al principio en contacto ninguno con la barba; que luego, en un momento de máxima tensión, avanzó hacia la izquierda asiendo la barba, y que, por último, volvió atrás, llevándose consigo una parte de la misma. Hemos movido esta mano como si dispusiéramos libremente de ella. Pero, ¿nos es lícito obrar así? ¿Está, en realidad, totalmente libre esta mano? ¿No tiene que mantener o sostener las tablas de la Ley, estándole así vedadas, por su importantísima misión, tales excursiones mímicas? Y, además, ¿qué puede hacerla retroceder, si para abandonar su posición inicial ha obedecido a un poderoso motivo?

He aquí nuevas dificultades. Pues la mano derecha está indudablemente en conexión con las tablas de la Ley. Y tampoco podemos negar que nos falta un motivo que pudiera provocar el retroceso supuesto. Pero, ¿y si las dos dificultades se resolvieran recíprocamente y dieran entonces un proceso comprensible, sin la menor laguna? ¿Si precisamente algo que sucede con las tablas nos explicara el movimiento de la mano?

En estas tablas echamos de ver algo que hasta ahora no se ha juzgado, por lo visto, digno de observación. Se dice que la mano se apoya en las tablas, o bien que las sostiene. Vemos, en efecto, sin dificultad las dos tablas rectangulares, juntas y puestas de canto. Pero si las consideramos más detenidamente, hallamos que su borde inferior es distinto del superior y aparece oblicuamente inclinado hacia adelante. El borde superior es rectilíneo, y, en cambio, el inferior muestra, en su parte anterior, un saliente, a manera de un pequeño cuerno, y precisamente con él es con lo que las tablas tocan el asiento de piedra. ¿Cuál puede ser la significación de este detalle, inexactamente reproducido, por cierto, en la copia en yeso existente en la Academia de Artes Plásticas de Viena? Es casi indudable que tal saliente designa el borde superior con relación a la escritura de las tablas. Sólo el borde superior de estas tablas rectangulares suele estar redondeado o rebajado. Así, pues, en la estatua de Moisés, las tablas de la Ley aparecen cabeza abajo, lo cual es ciertamente una singular disposición de tan sagrados objetos. Aparecen cabeza abajo y casi balanceadas sobre una punta. ¿Qué factor formal puede contribuir a esta disposición? ¿O también este detalle hubo de ser indiferente para el artista?

Surgen en este punto las hipótesis de que también las tablas han llegado a esta posición a consecuencia de un movimiento ya cumplido; que tal movimiento dependió del

Librodot

cambio de lugar de la mano derecha, antes incluido, y que obligó a su vez a aquella mano a su posterior retroceso. Los procesos cumplidos por la mano y las tablas se reúnen en la unidad siguiente. En un principio, cuando la figura se hallaba tranquilamente sentada, sostenía derechas las tablas bajo el brazo derecho. La mano derecha asía sus bordes inferiores, y encontraba al hacerlo un apoyo en el saliente, dirigido hacia adelante. Esta mayor facilidad para su sostén explica la posición invertida de las tablas. Luego llegó el momento en que la tranquilidad fue perturbada por el ruido. Moisés volvió la cabeza, y al ver la escena movió el pie izquierdo, disponiéndose a alzarse; la mano soltó las tablas y avanzó hacia la izquierda y hacia arriba, asiendo la barba como para desahogar su violencia en el propio cuerpo. Las tablas quedaron entonces confiadas a la presión del brazo derecho, que debía apretarlas contra el pecho. Pero esta sujeción no fue suficiente, y empezaron a resbalar hacia adelante y hacia abajo; el borde superior, antes horizontal, se dirigió también hacia adelante y hacia abajo, y el inferior, privado de su sostén, se acercó con su punta anterior al asiento de piedra. Un momento más y las tablas habrían basculado sobre su nuevo punto de apoyo, dando en el suelo con el borde, antes anterior, y rompiéndose. Para evitarlo, la mano derecha retrocede, soltando la barba, parte de la cual es arrastrada sin querer en el movimiento; alcanza aún las tablas, y se apoya cerca de su esquina posterior, ahora superior. De este modo, el conjunto que constituyen la barba, la mano y las tablas, descansando sobre una esquina, singularmente forzado, al parecer, se deriva del movimiento apasionado de la mano y de sus evidentes consecuencias. Si se quieren borrar las huellas del movimiento ejecutado, tendremos que levantar el ángulo anterior superior de las tablas y hacerlo retroceder hasta el plano de la figura, y con ello separar del asiento el ángulo anterior inferior (con el saliente), bajar la mano y situarla cogiendo el borde inferior de las tablas, que habrá quedado en posición horizontal.

Condivi, un contemporáneo de Miguel Ángel, dijo: «Moisés, el caudillo de los hebreos, aparece sentado en la actitud de un sabio, absorto en hondas meditaciones: sujeta debajo del brazo derecho las tablas de la Ley, y apoya la barbilla en la mano izquierda (!), como alguien que está fatigado y lleno de preocupaciones.» Nada de esto se ve en la estatua de Miguel Ángel; pero coincide casi por entero con la hipótesis, en la que se basa W. Lübke, coincidiendo con otros observadores: «Estremecido, se coge con la mano derecha la barba, caudalosa...» Lo cual es inexacto en cuanto a la estatua misma, pero coincide con nuestro juicio. Justi y Knapp han visto, como ya antes indicamos, que las tablas están en vías de resbalar y corren peligro de quebrarse. Thode hubo de rectificarles, haciendo ver que las tablas están seguramente sujetas por la mano derecha; pero estarían en lo cierto si su descripción no se refiriera a la estatua sino a nuestro estadio intermedio. Diríase que estos autores habrían prescindido de la visión directa de la estatua e iniciado sin darse cuenta un análisis de los motivos de movimiento de la misma; análisis que los habría conducido a las mismas premisas que nosotros hemos sentado más conscientemente y con mayor precisión.

CAPÍTULO III

SI no me engaño mucho, ha de sernos permitido ahora cosechar el fruto de nuestros esfuerzos. Hemos visto a cuántos de los que han contemplado detenidamente la estatua y

meditado sobre la impresión que en ellos despertaba se les ha impuesto la interpretación de que Moisés aparecía representado en ella bajo los efectos de la visión de la apostasía de su pueblo. Pero esta interpretación hubo de ser abandonada, pues tenía su continuación en la expectativa de que Moisés había de alzarse en el instante inmediato, quebrar las tablas y llevar a cabo la obra de la venganza, lo cual contradecía el destino de la estatua como elemento del sepulcro de Julio Ii, junto con otras cinco, u otras tres figuras sedentes. Ahora podemos ya recoger esta interpretación antes abandonada, pues nuestro Moisés no se alzará ya airado ni arrojará lejos de sí las tablas. Lo que en él vemos no es la introducción a una acción violenta, sino el residuo de un movimiento ya ejecutado. Poseído de cólera, quiso alzarse y tomar venganza, olvidando las tablas; pero ha dominado la tentación y permanece sentado, domada su furia y traspasado de dolor, al que se mezcla el desprecio. No arrojará ya las tablas, quebrándolas contra la piedra, pues precisamente a causa de ellas ha dominado su ira, refrenando para salvarlas su apasionado impulso. Cuando en el primer momento se abandonó a su violenta indignación hubo de descuidar su custodia, soltando de ella la mano con que las sujetaba. Entonces, las tablas empezaron a resbalar y corrieron peligro de quebrarse contra el suelo. Esto le sirvió de advertencia. Pensó en su misión, y renunció por ella a la satisfacción de su deseo. Su mano retrocedió y salvó las tablas, que resbalaban, antes que pudieran caer. En esta actitud permaneció ya quieto, y así le ha eternizado Miguel Ángel.

Si recorremos de arriba abajo la figura, hallamos en ella sucesivamente los rasgos que siguen: En los gestos del rostro se reflejan los deseos, que llegaron a ser dominantes; en la parte media de la figura aparecen visibles los indicios del movimiento reprimido, y, por último, el pie muestra aún la postura inicial de la acción propuesta. Resulta así como si el dominio de la pasión desencadenada por la apostasía de su pueblo, hubiera seguido una trayectoria vertical de arriba abajo. El brazo izquierdo, del que aún no hemos hablado, parece exigir su parte en nuestra interpretación. La mano correspondiente reposa sobre el regazo y parece acariciar los extremos de la barba. Da la impresión de querer borrar la violencia, con la que un momento antes la ha mesado la otra mano.

Se nos opondrá en este punto una objeción. No es éste el Moisés de la Biblia, el cual se encolerizó verdaderamente y arrojó las tablas contra el suelo, quebrándolas. Seria otro Moisés completamente distinto, creado por el artista, el cual se habría permitido enmendar los textos sagrados y falsear el carácter del hombre sublime. ¿Podemos, acaso, suponer a Miguel Ángel capaz de semejantes libertades, rayanas en el sacrilegio?

Los pasajes de la Sagrada Escritura, en los que se describe la conducta de Moisés en la escena de la adoración del becerro de oro, dicen así:

(Libro II del Libro de Moisés, capítulo 32.) «7. Entonces Jehová dijo a Moisés: `Anda desciende, porque tu pueblo, que sacaste de tierra de Egipto, se ha corrompido'.-(8) Presto se han apartado del camino que yo les mandé, y se han hecho un becerro de fundición, y lo han adorado, y han sacrificado a él, y han dicho. `Israel: Estos son tus dioses, que te sacaron de la tierra de Egipto.'-(9) Dijo más Jehová a Moisés: `Yo he visto a este pueblo, que por cierto es pueblo de dura cerviz.'-(10) Ahora, pues, déjame que se encienda mi furor en ellos y los consuma; y a ti yo te pondré sobre gran gente.-(11) Entonces Moisés oró a la faz de Jehová, su Dios, y dijo: ` ¡Oh Jehová ! ¿Por qué se

encenderá tu furor en tu pueblo, que Tú sacaste de la tierra de Egipto con gran fortaleza y con mano fuerte?'...

(14) Entonces Jehová se arrepintió del mal que dijo que había de hacer a su pueblo.-(15) Y volvióse Moisés, y descendió del monte, trayendo en su mano las dos tablas del testimonio; las tablas, escritas por ambos lados; de una parte y de otra estaban escritas.-(16) Y las tablas eran obra de Dios, y la escritura era escritura de Dios, grabada sobre las tablas.-(17) Y oyendo Josué el clamor del pueblo, que gritaba, dijo a Moisés: `Alarido de pelea hay en el campo.' (18) Y él respondió: `No es eco de algazara de fuertes, ni eco de alaridos de flacos; algazara de cantar oigo yo.'-(19) Y aconteció que como llegó él al campo y vio el becerro y las danzas, enardeciósele la ira a Moisés, y arrojó las tablas de sus manos, y quebrólas al pie del monte.-(20) Y tomó el becerro que habían hecho, y quemólo en el fuego, y molióIo hasta reducirlo a polvo, que esparció sobre las aguas, y dióIo a beber a los hijos de Israel...

(30) Y aconteció que al día siguiente dijo Moisés al pueblo: `Vosotros habéis cometido un gran pecado; mas yo subiré ahora a Jehová; quizá le aplacaré acerca de vuestro pecado.'-(31) Entonces volvió Moisés a Jehová y dijo: ` Ruégote, pues este pueblo ha cometido un gran pecado, porque se hicieron dioses de oro.'-(32) `Que perdones ahora su pecado, y si no ráeme ahora de tu libro que has escrito.'-(33) Y Jehová respondió a Moisés: `Al que pecare contra Mí, a éste raeré yo de mi libro.'-(34) Ve, pues, ahora; lleva a este pueblo donde te he dicho; he aquí mi ángel; irá delante de ti; que en el día de mi visitación yo visitaré en ellos su pecado.-(35) Y Jehová hirió al pueblo, porque habían hecho el becerro que formó Aarón.»

La influencia de la crítica bíblica moderna nos hace imposible leer estos pasajes sin encontrar en ellos señales de una síntesis poco hábil de varias fuentes. En el versículo octavo, el Señor mismo comunica a Moisés que su pueblo se ha apartado del camino recto y se ha hecho un ídolo. Moisés ruega por los pecadores. Pero en el versículo (18) se conduce ante Josué como si no supiera nada, y en el (19) arde en ira al contemplar la escena de idolatría. En el versículo (14) ha logrado ya el perdón de Dios para su pueblo pecador, pero en el (31) y siguientes sube de nuevo a la montaña para implorar tal perdón; informa al Señor de la apostasía del pueblo, y recibe la seguridad de que el castigo será aplazado. El versículo (35) se refiere a un castigo del pueblo por Dios, del que nada se dice cuando ya en los versículos del (20) al (30) se ha descrito el juicio y la sentencia, que el mismo Moisés ha hecho cumplir. Sabido es que las partes históricas de este libro, que trata del Éxodo, aparecen plagadas de incongruencias y contradicciones aún más palmarias.

Para los hombres del Renacimiento no existía, naturalmente, tal actitud crítica ante los textos bíblicos; tenían que suponer coherente el relato, y hallaron entonces acaso que no ofrecía un buen punto de apoyo al arte escultórico. El Moisés del pasaje de la Biblia había sido ya informado de la idolatría de su pueblo, y había optado por la benignidad y el perdón; no obstante, sucumbía luego a un ataque de ira a la vista del becerro de oro y de la multitud danzando jubilosa en derredor del mismo. No sería, pues, de extrañar que el artista, cuyo propósito era representar la reacción del héroe a esta dolorosa sorpresa, hubiera prescindido del texto bíblico por motivos internos. Tales desviaciones de la literalidad de la Sagrada Escritura por motivos más fútiles no era nada inhabitual ni estaban

vedadas al artista. Un famoso cuadro del Parmigiano, conservado en su ciudad natal, nos muestra a Moisés sentado en la cumbre de una montaña y en el momento de arrojar contra el suelo las tablas de la Ley, aunque el versículo bíblico dice textualmente: «... y quebrólas al pie del monte.» Ya la representación de un Moisés sedente se desvía del texto bíblico y parece dar más bien la razón a aquellos críticos según los cuales la estatua de Miguel Ángel no intenta reproducir momento alguno determinado de la vida del héroe.

Más importante que la infidelidad para con el texto sagrado es quizá la transformación introducida por Miguel Ángel, según nuestra interpretación, en el carácter de Moisés. Según el testimonio de la tradición, Moisés era un hombre iracundo y sujeto a bruscas explosiones de cólera. En uno de tales ataques de santa ira había dado muerte a un egipcio que maltrataba a un israelita, a consecuencia de lo cual tuvo que huir al desierto. Y en otra explosión análoga de afecto quebró contra el suelo las dos tablas que Dios mismo había escrito. Al informarnos de esos rasgos de carácter, la tradición es seguramente imparcial y ha conservado la impresión de una magna personalidad que existió un día. Pero Miguel Ángel ha puesto en el sepulcro de Julio II otro Moisés, superior al histórico o tradicional. Ha elaborado el tema de las tablas quebradas y no hace que las quiebre la cólera de Moisés, sino, por el contrario, que el temor de que las tablas se quiebren apacigüe tal cólera o, cuando menos, la inhiba en el camino hacia la acción. Con ello ha integrado algo nuevo y sobrehumano en la figura de Moisés, y la enorme masa corporal y la prodigiosa musculatura de la estatua son tan sólo un medio somático de expresión del más alto rendimiento psíquico posible a un hombre, del vencimiento de las propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado.

En este punto llega a su fin nuestra interpretación de la estatua de Miguel Ángel. Puede aún suscitarse la cuestión de cuáles fueron los motivos que actuaron en el artista para hacerle destinar el Moisés -y un Moisés así transformado al sepulcro del Papa Julio 11. Se ha indicado repetidamente que tales motivos deben ser buscados en el carácter del Papa y en las relaciones de Miguel Ángel con él. Julio II era afín de Miguel Ángel en cuanto aspiraba a realizar algo magno. Era un hombre de acción, y conocemos cuál era el fin al que apuntaba: aspiraba a realizar la unidad de Italia bajo la soberanía del Papado. Lo que sólo varios golpes después hubo de ser logrado por la acción conjunta de varias potencias, quiso conseguirlo él solo en el corto espacio de tiempo y de soberanía que le era acordado, impacientemente y por medios violentos. Supo estimar a Miguel Ángel como a un igual, pero le hizo también sufrir muchas veces con su violencia y su desconsideración. El artista conocía también lo extremado de sus aspiraciones, y su naturaleza, profundamente reflexiva, le hizo quizá sospechar el fracaso al que ambos estaban condenados. Y así eligió su Moisés para el sepulcro del Papa como un reproche al difunto Pontífice y una admonición a sí mismo, elevándose con tal crítica por encima de su propia naturaleza.

CAPÍTULO IV

En el año 1863, un inglés, W. Watkiss Lloyd, consagró un librito al Moisés de Miguel Ángel [*]. Cuando conseguí hacerme de esta obra, de sólo 46 páginas, su contenido despertó en mí sentimientos muy varios, dándome ocasión de comprobar una vez más personalmente qué indignos motivos infantiles coadyuvan a nuestra labor al servicio de una gran causa. Lamenté que Lloyd hubiera anticipado tanto de lo que yo estimaba como resultado de mis propios esfuerzos, y sólo en segunda instancia pude alegrarme de la inesperada corroboración que me ofrecía. Aunque en cierto punto decisivo se separan nuestros caminos.

Lloyd fue el primero en observar que las descripciones de la estatua eran, en general, inexactas; que Moisés no se dispone a levantarse; que la mano derecha no ase la barba, y que sólo su dedo índice reposa aún sobre ella. Y vio también cosa más importante, que la actitud de la figura sólo puede ser explicada por su referencia a un instante anterior, no representado, y que la superposición de la parte izquierda de la barba sobre los rizos de la derecha indica que la mano derecha y la mitad izquierda de la barba han estado, inmediatamente antes, en íntimo contacto. Pero emprende otro camino para reconstruir esta relación necesaria y no supone que la mano avanzó hacia la parte izquierda de la barba, sino que esta última se hallaba antes junto a la mano. Hemos de representarnos, dice que «un momento antes del repentino giro hacia la izquierda, la cabeza de la estatua se hallaba vuelta hacia la derecha por encima de la mano que sostenía y sostiene las tablas de la Ley». La presión de la palma de la mano sobre las tablas hace que los dedos permanezcan naturalmente abiertos bajo los rizos de la barba, y la rápida vuelta de la cabeza hacia la izquierda tiene por consecuencia que una parte de los rizos quede retenida, durante unos instantes, por la mano que ha permanecido quieta, formándose así aquella guirnalda de rizos, que debe ser considerada como una huella del movimiento cumplido.

De la otra posibilidad de un acercamiento anterior de la mano y la barba prescinde Lloyd a causa de una reflexión que demuestra cuán próximo anduvo a nuestra interpretación. No era posible que el profeta, incluso en el momento de máxima agitación, adelantara la mano para ladear así su barba, pues en tal caso la posición de los dedos había sido muy otra, y además, las tablas de la Ley, mantenidas tan sólo por la presión de la mano, habrían caído al suelo a consecuencia de tal movimiento, a no ser que se supusiera a la figura, para retenerlas, un ademán tan violento y forzado que el solo hecho de atribuírsela constituiría una profanación.

No es difícil advertir cuál es la omisión en que Lloyd incurre. Ha interpretado acertadamente las singularidades de la barba como signo de un movimiento cumplido, pero luego omite aplicar la misma conclusión a los detalles, no menos forzados, de la posición de las tablas. Utiliza tan sólo los indicios que de la posición de la barba se desprenden, y no, en cambio, los que nos proporcionan las tablas, cuya situación supone que fue la inicial. De este modo se cierra el camino de una interpretación como la nuestra, que utiliza ciertos

detalles insignificantes para llegar a una sorprendente interpretación de toda la figura y de sus propósitos.

Pero, ¿y si ambos hubiéramos errado? ¿Si hubiéramos dado señalada importancia a detalles que fueron para el artista indiferentes, habiéndolos plasmado así arbitrariamente o sólo obedeciendo a motivos formales, sin encerrar en ellos secreto alguno? ¿Si hubiéramos corrido la suerte de tantos intérpretes, que creen ver claramente lo que el artista no ha pretendido, consciente ni inconscientemente, crear? Sobre esto no me es posible decidir. No sé decir si es lícito atribuir tal ingenuidad a un artista como Miguel Ángel, en cuyas obras luchan por lograr expresión tantas ideas, y ello precisamente ante los rasgos singulares y extraños de la estatua de Moisés. Por último, puede añadirse sinceramente que la culpa de esta inseguridad debe compartirla, con el intérprete, el artista. Miguel Ángel ha llegado muchas veces en sus creaciones al límite más extremo de lo que el arte puede expresar; quizá en el Moisés no consiguiera plenamente su intención, si ésta fue la de dejar adivinar la tempestad de una violenta agitación por las señales que después de su curso hubo de dejar en la calma.

APÉNDICE

1927

VARIOS años después de la aparición de mi ensayo sobre el Moisés de Miguel Ángel, publicado en 1914 por la revista Imago, la amabilidad de E. Jones hizo llegar a mis manos un número del Burlington Magazine for Connoisseurs (núm. CCXVII, volumen XXXVIII, abril 1921), que atrajo de nuevo mi interés sobre la interpretación por mí propuesta de tal obra de arte. Este número de la mencionada revista integra un breve artículo de H. P. Mitchell sobre dos bronces del siglo XII, conservados en el Ashmoleanuseum, de Oxford, y atribuidos a un gran artista de aquella época: Nicolás de Verdún. Del cual existen otras creaciones en Tournay, Arrás y Klosterneuburg, cerca de Viena, y en Colonia la que se considera como su obra maestra: El arca de los Reyes Magos.

Una de las dos estatuillas estudiadas por Mitchell es un Moisés (de unos 23 centímetros de altura), indudablemente caracterizado por las tablas de la Ley, visible a su izquierda. También este Moisés se nos muestra sentado y envuelto en un manto de múltiples pliegues; su rostro ofrece una expresión apasionadamente movida, quizá dolorosa, y su mano derecha ase la larga barba y aprieta sus rizos entre el pulgar y la palma como con unas tenazas, ejecutando, por tanto, el mismo movimiento supuesto en el citado ensayo, como estudio preliminar de aquella actitud en la que hoy vemos petrificado al Moisés de Miguel Ángel.

Una ojeada a la reproducción adjunta nos hará ver la diferencia capital entre las dos representaciones, separadas por más de tres siglos. El Moisés del artista de Lorena sostiene las tablas por su borde superior con su mano izquierda y las apoya sobre la rodilla; si transferimos las tablas al otro lado y las confiamos al brazo derecho, tendremos la situación

Librodot

inicial correspondiente al Moisés de Miguel Ángel. Y si mi concepción del gesto de asirse la barba es admisible, el Moisés del año 1180 reproducirá un instante de la tempestad de afectos, y en cambio, la estatua de San Piero in Vincoli, la calma después de la tempestad. Creo que el hallazgo aquí comunicado incrementa la verosimilitud de la interpretación por mí intentada en 1914.

Quizá algún crítico de arte pueda llenar el intervalo temporal entre el Moisés de Nicolás de Verdún y el del maestro del Renacimiento italiano con la Indicación de otros tipos de Moisés intermedios.