

Su compasión con monjes enfermos era exquisita. «Este es el amor de Dios», decía, «tener compasión unos por otros». La idea cenobítica no consistía en dar un mínimo de vida social a los eremitas; era una auténtica vida en el amor cristiano, en la paciencia, la ayuda mutua, dar tiempo.

En la última parte del libro, Rousseau sale del monasterio y examina las relaciones de los monjes con los obispos, la institución eclesiástica, y la población civil. «En el mundo sin ser del mundo» siempre ha probado ser un desafío espiritual considerable. Aquellos cristianos «ascetas» que se sentían llamados a «salir del mundo» comprobaron también que no es posible salir del todo de él, y bien está que así sea.

A. de Silva

## EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO

**Bernardine BARNE**, *Michelangelo's Last Judgement: The Renaissance Response*, University of California Press, Berkeley (California) 1998, 8 láminas en color y 70 fotografías en b/n, 172 + xix pp.

El Juicio Final, en toda su angustia, o mejor, la segunda venida de Cristo en su inimaginable esplendor, es una de las verdades más importantes del cristianismo, aunque la tensión escatológica de los primeros cristianos se ha desdibujado considerablemente en la edad moderna quizá debido a que hemos tenido mayor tendencia a ver el horror del juicio y no el esplendor de Cristo glorioso. La representación artística de esta verdad ha sido siempre una manera de captar la atención del espectador para advertirle y hacerle pensar: «Te pasará a ti. Ahí estarás tú». Pero la intención no era provocar terror sino gozo, el gozo del día del Señor.

Sobre el juicio final no hay obra más famosa que la de Michelangelo Buonarroti en la Capilla Sixtina, en la que trabajó entre 1536 y 1541, y la reciente restauración de ese espacio tan lleno de asombro estético y espiritual no ha hecho sino aumentar el interés por esa obra cumbre de la pintura. El Juicio Final fue enormemente popular como motivo artístico en el siglo XIV y el fresco de Michelangelo lo iba a revitalizar como tema pictórico hasta bien entrado el siglo XVII.

Bernardine Barnes estudia en esta espléndida monografía la respuesta crítica que tuvo el Juicio Final de la Sixtina y supone que Michelangelo pintó de manera ideal para una audiencia muy particular: el Papa y las personas de la corte papal. Para Barnes, Michelangelo no es sólo un artista sino que es un hombre creyente y religioso, movido por razones que no pueden reducirse a lo estético. El libro busca entender esta pintura a través de las reacciones de la gente que lo vio (posiblemente distintas de las que la misma pintura causa hoy cuando se admira más como arte que como icono religioso). Los primeros en contemplarlo serían clérigos, y además, con cierto refinamiento estético, versados en las artes liberales y en teología, y capaces de leer las alusiones en la pintura; por ejemplo, de reconocer la influencia de Dante en Buonarroti. Es decir, serían el espectador ideal en la mente del artista, y no hace falta mucho acumen para darse cuenta de que están muy lejos del turista medio contemporáneo que sabe que no puede irse de Roma sin ver el Juicio Final, pero que una vez en la Capilla Sixtina sólo es capaz de decir, ¡Qué bónito!, y atropellado por la multitud corre al siguiente objeto artístico en su guía necesaria.

Los religiosos teatinos entre otras voces del siglo XVI, representantes de la postura ultraconservadora, denunciaron los desnudos del fresco como del todo inapropiados en un lugar sagrado. Tampoco les gustó la juventud clásica e imberbe de Cristo, su figura como Apolo, así lo ve Barnes (para quien la Virgen

parece inspirada en una Venus reclinada en la misma postura). Pietro Aretino pronto criticó la pintura como contraria a la idea de *decorum* renacentista, en la medida en que en lugar de tener una audiencia reducida, religiosa y estéticamente sofisticada, la obra se hace inmensamente popular. Vasari acudió a la defensa de Michelangelo haciendo de esa famosa pared el centro de una controversia sin fin sobre el arte religioso y la belleza del cuerpo humano, belleza que fue, sin duda alguna, el centro de la obra artística de Michelangelo. Por las razones que sea siempre hay quien sólo es capaz de ver el desnudo de la belleza y no la belleza del desnudo, como escribió Pío XII. Para los impuros todas las cosas son impuras. Al final, no hubo más remedio que mandar pintar algunos taparrabos haciendo de una obra sublime del espíritu humano un tapujo indecoroso.

Para Michelangelo, que tuvo ya en vida fama de artista piadoso y aún santo, la belleza es perfección de Dios y la figura humana, el cuerpo, es el modelo más noble y elevado en arte. Este libro, editado con esmero en la colección «Discovery Series», vuelve a recordar la posibilidad de la confluencia entre espíritu y materia, arte y religión, lo sagrado y lo profano, el alma y el cuerpo, pues, como decía Alberti, el movimiento del alma es el movimiento del cuerpo.

A. de Silva

**Joël BIARD**, *Guillaume d'Ockham et la théologie*, Cerf [«Initiations au Moyen Âge»], Paris 1999, 132 pp.

Esta monografía forma parte de la serie «Eredità medievale» que se elabora para el «Institut pour l'histoire de la théologie médiévale» y es dirigida por Inos Biffi y Costante Marabelli. El autor es profesor agregado de Filosofía y director de investigación en el «Centre d'histoire des sciences et des philosophies arabes et médiévales» (CNRS).

La elección del título «Guillaume d'Ockham et la théologie» (y no: «La théologie de Guillaume d'Ockham») apunta al problema central de la obra, que es la posición crítica de Ockham frente a la teología elaborada por sus predecesores, que le lleva a cuestionar de forma radical si es posible una «ciencia teológica». Al establecer el contexto histórico, Biard pone el acento en el período inmediatamente anterior a Ockham, sobre todo en la influencia que ejerce en él Duns Escoto, a la vez que es criticado por el «Venerabilis Inceptor». El resultado es una filosofía nueva, elaborada desde la teología, que a su vez influirá en el quehacer teológico dando lugar a la llamada «via moderna». La originalidad de Ockham como teólogo, señala Briard, consiste en el análisis lógico-lingüístico aplicado a la teología y en la importancia unilateral de la omnipotencia divina, que repercutirá en la doctrina sobre la gracia, el mérito y la predestinación.

La postura de Ockham frente a la teología y su propia perspectiva teológica es analizada en los dos capítulos centrales de la obra, donde se debate el estatuto epistemológico de la teología según Ockham, a través de dos temas fundamentales: «Penser le divin», que trata de los atributos divinos y de la demostrabilidad de la existencia de Dios, y «Dieu et les créatures», donde se abordan los temas de la ciencia divina y su objeto, los futuros contingentes y, finalmente, la predestinación y la gracia. El último capítulo, a modo de conclusión, muestra cómo Ockham —siendo plenamente coherente con sus presupuestos y su método— tiene que negar a la teología el estatuto de «ciencia». A medida que la teología debía sobrevivir, como disciplina institucional, a la crítica ockhamiana, observa Biard, los teólogos posteriores acogieron no obstante al ockhamismo en el espectro de concepciones teológicas en debate, asumiendo concretamente el uso generalizado de la lógica —una lógica cada vez más compleja—, el recurso a la omnipotencia divina y la cuestión peculiar de la gracia. De ahí nació una «teología ockhamista» donde quizá