



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2015/2016

**DIMENSIONES SIMBÓLICAS Y ESPIRITUALES DE LA
EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE
MIGUEL ÁNGEL**

**SYMBOLIC AND SPIRITUAL DIMENSIONS OF THE
EVOLUTION OF MICHELANGELO'S AESTHETIC
THOUGHT**

Ana Beatriz Hidalgo Salamanca

Tutor: César García Álvarez

Resumen

El presente estudio analiza la producción estética y artística de Miguel Ángel Buonarroti, pintor, escultor y arquitecto del *Cinquecento* italiano desde una perspectiva integral, tomando como punto de referencia la realización de un estado de la cuestión exhaustivo y revisado críticamente sobre cómo han sido estudiadas las ideas estéticas de Miguel Ángel a lo largo del tiempo y, sobre estas premisas, analizar, de manera diacrónica, cuáles son sus ideas estéticas y técnicas y en qué manera se reflejan en su producción artística, añadiendo en cada caso la interpretación simbólica de las mismas teniendo en cuenta los ambientes intelectuales de los que se influencia de manera notable.

Abstract

This research analyzes the aesthetic and artistic production of Michelangelo Buonarroti, Italian *Cinquecento*'s painter, sculptor and architect, from an integrated view, taking as a point of reference the making of a comprehensive status of the question, critically reviewed, about how Michelangelo's aesthetic ideas have been studied throughout time and, based on this assumptions, analyze diachronically which are his aesthetic ideas and technics and in what way are they reflected in his artistic production, adding in each case the symbolic interpretation of every work, having in mind the intellectual background that influenced him.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	3
1.1.Justificación del tema elegido.....	3
1.2.Objetivos.....	4
1.3.Metodología.....	5
2. Estado de la cuestión: Presencia de las ideas estéticas miguelangelescas en las fuentes artísticas.....	7
2.1.Siglo XVI.....	7
2.2.Siglo XVII.....	10
2.3.Siglo XVIII.....	12
2.4.Siglo XIX.....	13
2.5.Siglo XX.....	15
2.6.Siglo XXI.....	24
3. Dimensiones simbólicas y espirituales de la evolución del pensamiento estético de Miguel Ángel.....	26
3.1.Ideas estéticas básicas de la práctica artística miguelangelesca.....	26
3.1.1. La mimesis y la belleza.....	26
3.1.2. Proceso creativo.....	27
3.1.3. Factores mecánicos.....	28
3.1.4. Factores estéticos.....	28
3.2.Miguel Ángel y el Neoplatonismo florentino.....	30
3.2.1. Neoplatonismo florentino en la corte de los Medici.....	30
3.2.2. Pensamiento estético y metafísico de Marsilio Ficino.....	31
3.2.3. Aplicación de las ideas neoplatónicas a la práctica artística miguelangelesca.....	32
3.2.4. Miguel Ángel y la poesía de Dante.....	36
3.2.5. Fusión entre el cristianismo, el paganismo y el judaísmo.....	37
3.2.6. El monje ferrarés Girolamo Savonarola y su relación con Miguel Ángel.....	38

3.3.Arquitectura y Anatomía: dos dimensiones entrelazadas.....	39
3.3.1. Tensión y resolución: la arquitectura de Miguel Ángel.....	39
3.3.2. Una concepción novedosa de la arquitectura.....	40
3.3.3. La anatomía como expresión, no como ciencia.....	42
3.4.Miguel Ángel y los <i>Espirituali</i> : Entre Roma y Viterbo.....	43
3.4.1. El fervor religioso de sus últimos años.....	43
3.4.2. Los <i>Espirituali</i>	43
3.4.3. Miguel Ángel y su relación con el círculo de Viterbo.....	46
4. Conclusiones.....	49
5. Bibliografía.....	51
Anexo 1. Ilustraciones.....	58

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema elegido

En el presente trabajo se desarrolla un estudio exhaustivo de las ideas estéticas y ambientes intelectuales en los que Miguel Ángel Buonarroti, pintor, escultor y arquitecto florentino, ejerció su actividad artística. Como figura capital de la historia del arte, Miguel Ángel Buonarroti y todas sus dimensiones es un objeto de estudio bastante amplio y complicado de elaborar. Es por ello que en este trabajo se opta por abordar su importancia en el ámbito de la estética y las relaciones simbólicas de las cuales dota a su producción artística. El tema elegido es, por tanto, entendido como un primer acercamiento a la realización de textos con un cariz científico e investigador.

La figura de Miguel Ángel Buonarroti es una de las más estudiadas en el ámbito de la historia del arte, pero, a pesar de todo ello, los textos realizados sobre su teoría estética, nunca lo abordan en su totalidad, sino que, al contrario, siempre se hace hincapié en una parte, de tal manera que no hay una obra de carácter general que se fije en todos los aspectos de su estética por igual.

Una de las ventajas que muestra el enfoque ofrecido en el trabajo es, precisamente, el estudio de la figura de Miguel Ángel desde una perspectiva que podemos considerar casi integral, puesto que acercarse solamente a su estética, elaborando un texto teórico sin ofrecer su plasmación en la producción artística resultaría realmente escaso. Se parte de la premisa de que la historia del arte no es solo el análisis formal de las obras, pero tampoco es un escueto enunciado de unas ideas sin aplicación práctica. La historia del arte debe ser entendida como una disciplina viva, que cambia y se relaciona con toda la cultura que es propia del tiempo en el que fue realizada, puesto que, como dijo J. Burckhardt, todo lo que corresponde sincrónicamente a un momento está vertebrado por las mismas ideas, la obra tiene que ser relacionada con todas las instancias culturales, espirituales, políticas, religiosas, económicas, sociales... pues todas ellas confluyen en la propia apariencia de la obra de arte, la cual debe ser entendida como un ente activo que interviene en el devenir de las formas de la cultura de cada época. Por otro lado, la historia del arte tiene que ser fundamentada sobre un rigor metodológico y documental y sin el uso de las fuentes artísticas no puede existir una labor crítica, la cual está proporcionada por medio de la interpretación, que no es más que la relación entre el sujeto, el historiador del arte, y la

obra. Hacer historia del arte, como postulaba J. von Schlosser, es interpretar, estableciendo los nexos correctos entre las distintas obras y la cultura de una época. Esto es precisamente lo que se ha querido expresar en el trabajo, la relación de las fuentes, en este caso, estéticas, con la producción artística de Miguel Ángel, tan rica en este aspecto.

Por otro lado, el estudio de las dimensiones simbólicas de Miguel Ángel y su aplicación a la producción artística, también posibilita el análisis iconológico de las mismas para lo cual, siguiendo el modelo de E. Panofsky o E. Wind, el historiador del arte tiene que conocer el mayor número de saberes posible, puesto que la clave interpretativa de las obras puede encontrarse en cualquier lugar, como así ocurre con Miguel Ángel. El historiador del arte tiene que estar atento a las diferentes formas que yacen ocultas en la obra.

Es decir, el tema elegido posibilita no la mera recopilación bibliográfica, sino el análisis crítico y su aplicación práctica. No posibilita la relación pasiva, formal, de una obra, sino su comprensión en el contexto en el que fue creada, ni siquiera visto desde nuestro presente, sino con los ojos de la época, lo cual enriquece notablemente el discurso artístico. Por último, no posibilita solamente un análisis formal o estético, sino que permite aunar ambas disciplinas con el único fin de encontrar la clave última del significado de las obras, en este caso, de la producción miguelangelesca, y de manifestar que la historia del arte vive en todas y cada una de las obras que la integran.

1.2. Objetivos

Este trabajo se plantea llegar a desarrollar unos objetivos que deben ser un punto de llegada, no de partida, por lo cual se podría establecer una clasificación entre objetivos de carácter general y objetivos más específicos.

Entre los objetivos de carácter general se considera imprescindible el acercamiento al ámbito investigador, con el fin de llegar a ser profesionales capacitados para ejercer esta actividad en el transcurso vital en el ámbito académico y científico. Por consiguiente, otro de los objetivos de carácter general es el cumplimiento y demostración de todas y cada una de las competencias adquiridas durante el proceso formativo, que tiene como punto final este trabajo, y la consecución del título de Graduado en Historia del arte.

Entre los objetivos de carácter más específico que se refieren al trabajo realizado, el principal de ellos es abordar el estudio de la estética de Miguel Ángel por tratarse de un campo con suficiente autonomía para un Trabajo de Fin de Grado. Para ello, se realiza una revisión crítica y exhaustiva de la bibliografía previa a la consecución del estudio del tema. En segundo lugar, se pretende elaborar un estudio pormenorizado de las ideas estéticas de Miguel Ángel, que se divide en cuatro ámbitos: la elaboración de carácter general de las ideas conceptuales de la estética miguelangelesca de las cuales se parte; la consecución de nuevas perspectivas derivadas de su contacto con la estética neoplatónica; una referencia a la anatomía y la arquitectura, que en la obra de Miguel Ángel se ven fuertemente imbricadas, y por último, la espiritualidad de la cual el artista florentino se ve impregnado al final de su vida y el escepticismo general con el que se han tratado. En referencia a este objetivo específico, otro de ellos es establecer los vínculos oportunos entre estas relaciones estéticas y la producción artística miguelangelesca, cuyo único fin es poder aclarar y analizar la clave última de la interpretación de las obras de arte, partiendo del análisis iconológico de las mismas. De entre estos objetivos, también destaca el hecho de no realizar únicamente una referencia a las ideas estéticas, sino también a los procedimientos técnicos que se derivan de las mismas. Por último, todo ello debe traer como resultado y objetivo final la realización de un texto académico que aúne todos estos aspectos que no se encuentran en la historiografía artística sobre Miguel Ángel, una obra integral sobre su estética, siempre con vistas de ser ampliado en un futuro próximo, siendo esta la aportación más importante que se contiene en el trabajo y que lo distingue de los demás en este ámbito.

1.3. Metodología

Si bien ya han sido explicados diversos aspectos correspondientes a la metodología empleada para la realización del estudio, es necesario también enunciar los pasos dados para la consecución del mismo. Quizá la problemática más grande que se ha tenido que salvar es la síntesis de las ideas para dar lugar al cumplimiento correcto de la normativa correspondiente. La búsqueda bibliográfica, por su amplísima selección, ha exigido el desplazamiento a otras universidades de Castilla y León, como Valladolid y Salamanca, así como también la Biblioteca de la Universidad de León y Bibliotecas Públicas de León y Valladolid. Asimismo, también ha exigido la lectura de textos en

diferentes y muy dispares idiomas, entre ellas, el alemán, el inglés, el francés, el portugués y el italiano.

Por otro lado, la realización del trabajo escrito no ha supuesto demasiadas complicaciones, siempre teniendo en cuenta los métodos historiográficos que hemos enunciado. Se parte del método biográfico en las notables figuras de Vasari y Condivi, que ofrecen una aproximación a las etapas vitales de Miguel Ángel, siempre parejas a su estética y su producción artística. Por otro lado, se ha utilizado el atribucionismo realizado por los múltiples catálogos manejados que implican el análisis crítico de los que no están actualizados o, por el contrario, los que sí se encuentran revisados y actualizados. El método que florece con más intensidad en nuestro trabajo es el iconológico, siguiendo a E. Panofsky, siempre combinado con el método formalista, ejemplificado por H. Wölfflin y B. Berenson, puesto que entendemos que dentro de la interpretación iconográfica de las obras, los elementos formales, al igual que las fuentes artísticas, tienen una importancia capital. En todo el trabajo subyace también la aplicación de la historia de la cultura práctica desde la escuela de Viena, ejemplificada por J. Burckhardt, puesto que, como ya se ha enunciado, las obras y su interpretación deben estar siempre imbricadas a la cultura de la época en la que fueron creadas.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: PRESENCIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS MIGUELANGELESCAS EN LAS FUENTES ARTÍSTICAS

La figura de Miguel Ángel, consagrada desde hace tiempo como el más grande artista del *Cinquecento* italiano, ha sido ampliamente estudiada por la historiografía tradicional y moderna, analizando múltiples enfoques de su personalidad, actividad artística, su vida o sus ideas estéticas.

2.1. Siglo XVI

El acercamiento al estudio de Miguel Ángel debe empezar por el análisis de las fuentes de su propia época. Sus *sonetos* y sus *cartas* revelan aspectos notables de su personalidad e ideas sobre el arte y la belleza. Las *cartas*¹, en primer lugar, muestran lo importante que para Miguel Ángel era la familia y su posición social, una de las grandes obsesiones vitales del artista, pero también aspectos clave de lo que Miguel Ángel entendía que era la práctica artística. En este sentido es interesante la carta enviada a B. Varchi² con motivo de la redacción del *Due Lezioni*. Ahora bien, también se encuentra, en la carta enviada a Bartolomeo Ferratino³, su opinión acerca de la arquitectura. En la primera, Miguel Ángel expresa que la pintura es el arte de añadir, mientras que la escultura es el arte de quitar. Metafóricamente, entiende a la escultura como el sol y la pintura como la sombra, pues son inseparables e iguales, mostrando su opinión acerca del paragón entre ambas. En la segunda, critica el proyecto de Antonio da Sangallo para San Pedro Vaticano, mostrando así su preferencia por la planta centralizada, en la línea de Bramante.

La otra fuente indispensable para este estudio son sus *sonetos*⁴, los cuales muestran su amplio conocimiento de la poesía de Dante y otras grandes figuras de la

¹ M. A. BUONARROTI, *Cartas*, D. García López (ed.) Madrid, 2008. La edición elegida para el trabajo es la que aquí presentamos, en castellano, pero también pueden encontrarse otras ediciones en italiano, que aunque de difícil acceso, sí hemos podido consultar, como: G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite coi ricordi ei contratti artistici*, Florencia, 1875. En cualquier caso, ambas comprenden las cartas escritas por Miguel Ángel entre 1496 y 1564.

² *Ibid.*, pp. 247 y 248.

³ *Ibid.*, pp. 242 y 243.

⁴ M. A. BUONARROTI, *Sonetos Completos*, L. A. de Villena (ed.), Madrid, 2011. Esta edición parece ser la más completa ya que, además de en castellano, tenemos los sonetos, escritos entre 1506 y 1564, en

literatura florentina, además de su visión acerca de conceptos estéticos como la belleza, el amor neoplatónico o la angustia vital que le invadió gran parte de su vida. En ellos destaca un primer período en el que el Neoplatonismo está presente en los poemas enviados a Tomasso Cavalieri y un segundo período ampliamente marcado por las ideales de los *Espirituali*, en el cual la influencia de Vittoria Colonna y su sentido religioso son los protagonistas de los mismos. De estos sonetos podemos intuir algunas de estas ideas como, por ejemplo, en el soneto XLVII, en el cual se afirma que el arte tiene su origen en la mente y el artista lo único que hace es pasarla a la materia. Entiende la creación artística como un proceso mental, intelectual. En el soneto LXIX, escrito en el período final de su vida, se aprecia un claro rechazo al concepto del arte fundamentado en el número y la proporción, mostrado un sentimiento más místico que le lleva a defender los valores espirituales del arte, por lo que rechaza ese arte clasicista que él defendió y plasmó de modo intenso en su juventud. Las ideas expresadas en este soneto muestran el giro que se produce en Miguel Ángel en su última etapa vital.

Otras fuentes principales para el estudio de Miguel Ángel son las *Vidas de Artistas* en las cuales se trata su figura. De entre todas ellas, las más importantes para su estudio son las *Vidas* escritas por Vasari⁵ y la *Vida* compilada por Ascanio Condivi⁶. Es necesario tratar a estas dos biografías por igual ya que Vasari publica, en 1550, una primera edición de sus *Vidas*, en la cual Miguel Ángel encuentra tratados diversos asuntos que no se corresponden con la realidad. Para ello, en 1553, se publica la *Vida* redactada por Ascanio Condivi en la que rebate y amplía estos asuntos, provocando que Vasari introduzca cambios en lo relativo a la vida de Miguel Ángel en una segunda edición de las *Vidas* en 1568. El motivo fundamental para la redacción de la *Vida* por Ascanio Condivi gira entorno a la Tumba de Julio II, ya que Condivi considera que Vasari no supo plasmar la auténtica verdad que defendía Miguel Ángel. Además de este asunto, hay muchos otros en los que las dos redacciones de la vida de Miguel Ángel discrepan. En primer lugar, destaca la gran extensión que Condivi dedica a los primeros años de Miguel Ángel, quizás para demostrar la nobleza del origen de la familia del artista, a la que vincula con los Condes de Canossa. También, para demostrar que Miguel Ángel es un genio de aprendizaje autodidacta, pues aclara que no entró como

italiano y diversas anotaciones aclaratorias que sitúan los sonetos en un momento concreto de la vida de Miguel Ángel y sus destinatarios o motivos que le llevaron a componerlos.

⁵ G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, A. Ávila Padrón (ed.), Madrid, 2005.

⁶ A. CONDIVI, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, D. García López (ed.), Madrid, 2008.

aprendiz en el taller de Ghirlandaio y tampoco nombra a Bertoldo en el Jardín de San Marcos, como sí hace Vasari. Todo ello para, a partir de ahí, ir creando la imagen de Miguel Ángel como genio, como gran artista y ensalzar su figura y su obra, incluso, de Miguel Ángel como poeta, como intelectual y gran conocedor de la literatura. En cuanto a la tumba de Julio II, Condivi trata de demostrar la idea de que no se pudo terminar de acuerdo a como Miguel Ángel la diseñó por cuestiones ajenas a él y que esa tumba era la obra más importante que había planteado Miguel Ángel, pero que no por culpa suya, no llegó a buen término, contraviniendo de nuevo a Vasari, el cual tacha a Miguel Ángel de avaro y usurero. Además, trata de rebatir las críticas que se le hicieron por esta obra y su gran coste, sobre todo desde la familia Della Rovere.

En vida de Miguel Ángel encontramos diversos textos de sus contemporáneos vitales, los cuales contribuyeron de manera notable a construir la imagen de mejor artista de su tiempo. Los primeros textos que alaban la práctica artística de Miguel Ángel se encuentran ya antes de 1540, cuando Donato Giannotti⁷ publica sus *Diálogos* en los cuales se demuestra la lectura exhaustiva de Dante por parte de Miguel Ángel. Seguido de este, el poeta italiano Raffaello Borghini⁸ y el escritor italiano Anton Francesco Doni⁹ plasmaron su opinión sobre la práctica artística de Miguel Ángel, sobre todo el diseño, en el caso de Doni, y la poética, en el caso de Borghini. Junto a ellos, destaca el pintor portugués Francesco de Holanda ya que, en su texto, *De la Pintura Antigua*¹⁰, añade diferentes valoraciones, supuestamente realizadas por Miguel Ángel, sobre el arte. Sabemos que conoció a Miguel Ángel por un viaje que realiza a Italia, por lo que, aunque Miguel Ángel no sea el responsable directo de estas afirmaciones, entendemos que Francisco de Holanda se ve muy influenciado por él. Por ejemplo, afirma el valor del genio y de la inspiración, el hecho de considerar al artista como alguien que tiene unas cualidades especiales que le permiten hacer una obra de arte perfecta y maestra, más allá de la práctica o del conocimiento. Otro asunto, que parte de su admiración por Miguel Ángel, es el conceder la supremacía en la pintura al dibujo,

⁷ D. GIANNOTTI, *I dialoghi dei giorni che Dante consumò nel cercare il Paradiso e l'Inferno*, (en línea), Florencia, 1859, pp. 15-29 y 43-50, consultado el 27 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/dialogididonato00giangoog#page/n6/mode/2up>.

⁸ R. BORGHINI, *Il Riposo*, (en línea), Florencia, 1584, pp. 510-542 y 580-600, consultado el 29 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/details/riposodiraffaell00borg>.

⁹ A. F. DONI, *Il Disegno partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della Scultura e Pittura*, Giolito, (en línea), Venecia, 1549, pp. 11-17, consultado el 28 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/details/disegnodeldonip00donigoog>.

¹⁰ F. DE HOLLANDA, *Da pintura antiga (1548)*, Á. González García (ed.), Lisboa, 1984. También encontramos en castellano la versión crítica: F. DE HOLLANDA, *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*, M. Denis (ed.), Madrid, 2003.

pues la línea determina la idea, que es la parte más intelectual de la pintura. En la segunda parte, el diálogo que mantiene con Miguel Ángel es una de las fuentes primordiales para conocer su teoría artística, puesto que Holanda pone en boca del artista florentino diversas cuestiones teóricas. En este momento, el escritor italiano B. Varchi deja dos textos que podemos considerar interesantes para nuestro estudio. Por un lado, el *Due Lezione*¹¹ y por otro la *Orazione Funerale*¹² dedicada a Miguel Ángel en la celebración de su funeral. En el primero, Benedetto Varchi analiza un conocido soneto de Miguel Ángel (S. XLVII) enviado a Vittoria Colonna, en el cual expresa el amor espiritual que caracterizó los últimos años de la vida de Miguel Ángel y lo vincula además con la filosofía aristotélica. En el segundo, alaba a Miguel Ángel como el más grande artista de su tiempo, enunciando a todos aquellos artistas de su tiempo a los que logró superar y de todos los papas bajo cuyo servicio realizó su práctica artística. Paolo Giovio, por su parte, también elogia a Miguel Ángel como pintor y escultor, en su texto *Michaelis Angelis Vita*¹³, donde analiza el trabajo de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina y su capacidad para hacer sólido lo plano a través de la luz y la sombra.

En la segunda mitad del siglo XVI, Miguel Ángel es criticado por numerosos intelectuales debido a la influencia de las doctrinas derivadas del Concilio de Trento. En este sentido se encuentran los textos de los escritores venecianos Pietro Aretino¹⁴ y L. Dolce¹⁵, o del presbítero G. A. Gilio¹⁶, pues manifiestan que las obras de Miguel Ángel no se ajustan a las prescripciones dadas en el Concilio de Trento sobre el decoro ni tampoco al texto bíblico original.

2.2. Siglo XVII

En la Italia de principios del siglo XVII las obras de Miguel Ángel son consideradas carentes de la belleza clásica de los antiguos, elevando de este modo a Rafael como el paradigma artístico del Renacimiento. Defensores de estas afirmaciones

¹¹ B. VARCHI, *Due lezioni nella prima delle quali si dichiara un sonette di Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia pui nobile arte la scultura o la pittura*, Florencia, 1549.

¹² B. VARCHI, *Orazione funerale di m. Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo*, Florencia, 1564.

¹³ P. GIOVIO, "Michaelis Angelis Vita (1523-1527)", en P. BARROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milán-Nápoles, 1971. También se encuentra disponible en: S. MAFFEI, *Scritti d'Arte Lessico*, Pisa, 1999, p. 247.

¹⁴ E. CAMERASCA, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino. (1543-1555)*, Vol. II, Milán, 1957, pp. 60-73.

¹⁵ L. DOLCE, *Dialogo de la Pintura*, S. Arroyo Esteban (ed.), Madrid, 2010, pp. 70-75.

¹⁶ G. A. GILIO, "Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie (1564)", en P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol. II, Bari, 1961, pp. 1-115.

son, por ejemplo, el pintor Giovanni Baglione¹⁷ o el escritor G. Pietro Bellori¹⁸, en cuya monografía sobre Rafael, publicada en 1695, considera a Miguel Ángel peor artista que el pintor de Urbino. En 1746 aparece una actualización del texto sobre la vida de Miguel Ángel de Condivi, editada por el escritor Anton Francesco Gori¹⁹ en la cual el escultor y arquitecto Girolamo Ticciati añade los últimos años de vida de Miguel Ángel, no tratados originalmente por Condivi. En este texto también aparecen las observaciones del coleccionista francés Pierre-Jean Mariette, el cual manifiesta acertadamente, en contra de Bellori, que Rafael estudio necesariamente las obras de Miguel Ángel.

A finales del siglo XVII, hay otros testimonios que demuestra en este siglo la poca fortuna crítica del divino Miguel Ángel como el del tratadista y arquitecto Francesco Milizia, en su texto *Diccionario de las bellas artes del diseño*²⁰, en el cual analiza la Piedad del Vaticano de Miguel Ángel, criticando de nuevo que el diseño y la anatomía fuesen los pilares fundamentales de su práctica pictórica, además de criticar otras obras de arquitectura, demostrando así la supremacía de Bramante por encima de Miguel Ángel en la fábrica de San Pedro. Además de Milizia, también el historiador del arte Luigi Lanzi²¹ muestra la inexistencia de *grazie* en Miguel Ángel, aunque curiosamente, la comparación que da como resultado esta afirmación no es con Rafael, sino con Leonardo.

A mediados del siglo XVII, en Francia el pensamiento y cultura del momento están condicionados por el racionalismo de Descartes, por el cual todo tendía a explicarse con reglas. Estas reglas eran encontradas por los teóricos franceses en la Antigüedad Clásica, lo cual trajo consigo una incompreensión profunda de la obra de Miguel Ángel que provocó escritos bastante violentos contra él y su práctica artística.

¹⁷ G. BAGLIONE, *Le vite de pittori, scultori, architetti, ed intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, (en línea), Nápoles, 1783, pp. 1-10 y 52-76, consultado el 30 de enero de 2016. URL: https://books.google.es/books?redir_esc=y&hl=es&id=bVsGAAAQAAJ&q=buonarroti#v=snippet&q=buonarroti&f=false.

¹⁸ G. P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, (en línea), Roma, 1751, pp. 59, 75 y 115, consultado el 30 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/details/descrizonedelle00bell>.

¹⁹ U. KULTERMANN, *Historia de la Historia del Arte*, Madrid, 1996, p. 59.

²⁰ F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, (en línea), Bassano, 1827, pp. 133-135, consultado el 2 de febrero de 2016. URL: <https://books.google.es/books?id=79rTAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=michelagnolo&f=false>.

²¹ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, (en línea), Bassano, 1796, p. 520, consultado el 2 de febrero de 2016. URL: https://books.google.es/books?id=xKfEd94_wMC&pg=PA520&lpg=PA520&dq=luigi+lanzi+michelangelo&source=bl&ots=NwC3lq6xZH&sig=rI17FBKEGtONcuUL73QnJVgyUpg&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjU9fri3pLMAhWibBoKHWhcA6UQ6AEIOTAE#v=onepage&q=luigi%20lanzi%20michelangelo&f=false.

En este sentido es destacable la obra del teórico R. Fréart de Chambray²², tachando a Miguel Ángel de libertino, pues en sus obras solo notamos peso y rotundidad, algo que recuerda excesivamente a la opinión del historiador A. Félibien, el cual en sus *Entretiens sur la vie des peintres* publicados en 1672²³ considera la superioridad de Rafael respecto a Miguel Ángel. En este momento, como afirma el pintor Roger de Piles²⁴, se admite que Miguel Ángel fue uno de los mejores artistas del Renacimiento, junto a Leonardo y Rafael.

2.3. Siglo XVIII

La preeminencia de la filosofía de Descartes en el siglo XVIII cambia en favor de los postulados de Locke y Hume, comenzándose así en la Francia de este momento a revalorizar el pensamiento subjetivo y el gusto estético. La emoción y el acto de conmover al espectador empiezan a ser valores a tener en cuenta en el análisis artístico gracias a este punto de vista que es introducido en Francia por el teórico F. Fenelon y el filósofo J. B. Du Bos. De esta manera, el discípulo de R. de Piles, D'Argeville²⁵, alaba de manera notable en su obra el Juicio Final porque es capaz de conmovernos, mover nuestra emoción interior. También en la Francia de este momento se publica la primera biografía francesa de Miguel Ángel, a cargo del Abad Hauchecorne²⁶ y publicada en 1763, basada en la edición de Gori de la *Vita* de Condivi.

²² R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idee de la perfection de la peinture*, (en línea), París, 1662, pp. 64-81, consultado el 3 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/ideedelaperfecti00frea#page/n7/mode/2up>.

²³ A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (en línea), Trévoux, 1725, pp. 224-236, consultado el 4 de febrero de 2016. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671.r=Entretiens+sur+les+vies+et+sur+les+ouvrages+des+plus+excellents+peintres+anciens+et+modernes.langFR>.

²⁴ R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, (en línea), París, 1708, pp. 300-302, consultado el 5 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/details/depeintureparpri00pile>.

²⁵ A. J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, (en línea), París, 1745, pp. 77-83, consultado el 5 de febrero de 2016. URL: <https://books.google.es/books?id=6bgOAAAQAQAJ&pg=PA78&lpg=PA78&dq=Dezallier+d%27argenville+micHELANGE&source=bl&ots=csfRdxuR3U&sig=RNtT5BXVxwIQEIXpdQT9RzKaaeo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjx3Kb885DMAhXHqxoKHV04B1cQ6AEIHzAA#v=onepage&q=Dezallier%20d'argenville%20micHELANGE&f=false>.

²⁶ M. HUACHECORNE, *Vie de Michel-Ange Buonarroti: peintre, sculpteur et architecte de Florence*, (en línea) París, 1783, consultado el 3 de febrero de 2016. URL: https://books.google.es/books/about/Vie_de_Michel_Ange_Buonarroti.html?id=lfQ5AAAAcAAJ&redir_esc=y.

Por otro lado, en Alemania, el teórico J. J. Winckelmann publica en 1755 su obra *Über die Nachahmung der Antiken Skulptur*²⁷, en la cual considera a Miguel Ángel el único escultor que ha alcanzado a los Antiguos, opinión que no conservaría en el futuro, probablemente, por la influencia de su amigo el pintor Anton-Raphael Mengs, el cual, en *Reflexiones sobre la belleza y el gusto*²⁸, enjuicia a Miguel Ángel como alguien que no buscaba la belleza, pues Mengs opina que el diseño y la anatomía son medios pero no el fin de la pintura, criticando el dibujo de Miguel Ángel, el cual sobrepasa los límites de la razón, esa solidez y grandiosidad en contraposición con la suavidad y dulzura del diseño de Rafael, al cual siempre coloca en una posición preeminente respecto de Miguel Ángel. Esta actitud no es compartida por el joven Goethe, cuando publica *Italienische Reise*²⁹, alabando al gran artista, al igual que otros contemporáneos suyos en Roma, como Karl Philip Moritz o Karl Ludwig Fernow, fijándose en la expresión subjetiva de Miguel Ángel en relación con los postulados artísticos románticos del Sturm und Drang.

2.4. Siglo XIX

En el siglo XIX, el escultor A. Canova expresa su propia opinión sobre la escultura de Miguel Ángel, la cual conocemos gracias a una carta que envía al teórico Leopoldo Cicognara, el 25 de febrero de 1815³⁰, con motivo de la publicación de su texto *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia: fino al secolo di Canova*³¹. Con esta carta y este texto, podemos comprobar que Canova enjuicia, después de la lectura del texto sobre Miguel Ángel, la labor de su amigo Cicognara, enunciando opiniones formales, sobre todo de lo que Cicognara consideraba la *Ciencia Anatómica de Miguel Ángel*, ya que se inspiraba en los antiguos pero, dice Canova, que esa inspiración siempre venía tamizada por el propio genio de Miguel Ángel. Además difieren también en la posible inspiración de Miguel Ángel, ya que Cicognara alude en su obra al *Torso del Belvedere*, mientras que Canova encuentra más concomitancias con

²⁷ J. J. WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, 2008, pp. 132-134. Citamos la edición más actual publicada en castellano por ser más accesible.

²⁸ A. R. MENGES, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid, 1989, pp. 55-57.

²⁹ J. W. GOETHE, *Viaje a Italia*, Barcelona, 2009.

³⁰ A. CANOVA, *Lettere al conte Leopoldo Cicognara*, (en línea), Città di Castello, 1890, pp. 80-83, consultado el 6 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/unamiciziadiant00malagoog#page/n79/mode/2up>.

³¹ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia: fino al secolo di Canova*, (en línea), Prato, 1823, pp. 453-462, consultado el 6 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/details/storiadellascul00cicogoog>.

el grupo de *Hércules y Anteo* del Palacio Pitti de Florencia en cuanto a fuerza anatómica, ya que intentaba, según Canova, expresar los músculos más relevantes del cuerpo en movimientos retorcidos y convulsos, sobre todo por medio de los brazos. He aquí pues la consideración de Miguel Ángel como un buen estudioso anatómico que utilizaba la anatomía del cuerpo humano para expresar todo su potencial escultórico a través de formas humanas poderosas.

Por otro lado, los románticos franceses descubren y hacen juicios sobre la práctica miguelangelesca como resultado de una nueva reacción estética. Stendhal, en el campo de la literatura, alaba a Miguel Ángel en una biografía realizada fruto de su viaje por Italia, incluida en la obra *Historia de la pintura en Italia*³², tratando sobre él aspectos nuevos e interesantes como su fuerte carácter, su vinculación con el Neoplatonismo florentino en sus primeros años, la influencia de los sermones de Savonarola o su relación epistolar con Vittoria Colonna, dando lugar a una primera visión de la estética miguelangelesca que merece ser tenida en cuenta. Por otro lado, el retrato del artista realizado por Delacroix y las múltiples referencias en la *Balsa de la Medusa* de Gericault a su forma de entender el desnudo son expresión de la admiración que sienten por el divino Miguel Ángel. El historiador francés J. Michelet³³ se ocupa en sus textos del Miguel Ángel poeta y artista, pero es con el historiador E. Quinet³⁴ cuando Miguel Ángel se convierte en el genial artista que fue, ya que considera que en él se aúnan el Renacimiento pagano y el Renacimiento católico, los cuales entiende como dos de las revoluciones más importantes plenamente italianas.

Esta relación de fascinación casi poética entre Miguel Ángel y Delacroix fue también recogida por el poeta y crítico de arte C. Baudelaire en su *Crítica de Arte*³⁵, obra en la cual expresa que ambos suprimen lo accesorio para no perjudicar a la claridad

³² STENDHAL, *Historia de la pintura en Italia*, Vol. II, Buenos Aires, 1948, pp. 104-207.

³³ J. MICHELET, *Renaissance*, (en línea), París, 1855, pp. 210-219 y 323-326, consultado el 10 de febrero de 2016. URL: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ptIUAAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PR1&dq=histoire+de+la+renaissance+jules+michelet&ots=Lyxv1f5HPi&sig=WDvR0fMs2wbDvRiTpKDe82FS0yc#v=onepage&q=histoire%20de%20la%20renaissance%20jules%20michelet&f=false>.

³⁴ E. QUINET, *Les Révolutions d'Italie*, (en línea), París, 1857, pp. 211- 234 y 350-371, consultado el 10 de febrero de 2016. URL: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NkMtAAAAMAAJ&oi=fnd&pg=PA5&dq=edgar+quinet+Les+R%C3%A9volutions+d%27Italie&ots=W8kw3A36_Q&sig=EDmq3V6shn0Q5AYGGNEhyYCFQ#v=onepage&q=edgar%20quinet%20Les%20R%C3%A9volutions%20d'Italie&f=false.

³⁵ C. BAUDELAIRE, *Salones y otros escritos sobre arte: introducción, notas y biografías de Guillermo Solana*, Madrid, 1999. En nuestra opinión quizá es la mejor obra que recoja, con notas críticas, el pensamiento y valoración artística que realiza Baudelaire en los Salones de entre 1845 y 1861.

de la idea. Además, sitúa en el parangón sobre la escultura y la pintura a Miguel Ángel como el único artista que pudo conciliar ambas diferencias realizando una pintura cuyos valores escultóricos superan el propio *parangone*, ya que la diferencia entre ambas artes para Miguel Ángel está en los conceptos de *alivare* y *porre*, es decir, quitar, en el caso de la escultura, y poner, en el caso de la pintura. Además alude y da a Miguel Ángel la cualidad de la imaginación del dibujo, es decir, el hecho de dibujar por medio del instinto, dibujar con la mente, la cual, inconscientemente, pasa toda su dramática fuerza a la mano.

2.5. Siglo XX

La figura vital de Miguel Ángel es, a partir de estos momentos, tratada de manera sistemática, sobre todo, en el ámbito de la biografía, ya que conservamos las biografías de los historiadores del arte H. F. Grimm³⁶, Gotti³⁷, Symonds³⁸, Justi³⁹ y Rolland⁴⁰, siendo esta última la más rigurosa de todas, ya que las demás denotan una visión un tanto fantasiosa o exagerada de los acontecimientos más importantes de la vida del artista como ocurre con el episodio de la realización de la tumba de Julio II.

Por otro lado, con el nacimiento de las Cátedras de Historia del Arte en Alemania, la figura de Miguel Ángel es introducida en otros estudios de carácter monográfico sobre el Renacimiento en Italia. En este sentido, el historiador del arte Jacob Burckhardt, en *Il Cicerone*⁴¹, analiza diferentes aspectos de la práctica miguelangelesca. Burckhardt separa su arte en arquitectura, escultura y pintura, destacando, a modo casi de catálogo, sus obras más importantes. Por ejemplo, en Arquitectura considera sus últimas obras como una burla deliberada de las proporciones clásicas por medio de su alteración, anticipándose tempranamente al Barroco. En Escultura establece dos espíritus para la práctica miguelangelesca, por un lado, un espíritu que busca la exploración, por medio de la anatomía, de la forma y el

³⁶ H. F. GRIMM, *Vida de Miguel Ángel*, Buenos Aires, 1943.

³⁷ A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, Florencia, 1875.

³⁸ J. A. SYMONDS, *Miguel Ángel*, Barcelona, 1965.

³⁹ K. JUSTI, *Michelangelo: Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, (en línea), Berlín, 1909, consultado el 15 de febrero de 2016. URL: https://archive.org/stream/gri_33125001398961#page/n7/mode/2up.

⁴⁰ R. ROLLAND, *Michelangelo*, N. Y., 1962.

⁴¹ Dividida en tres partes que pasamos a citar: J. BURCKHARDT, *El Cicerone: Arquitectura, Vol. I*, Barcelona, 1953, pp. 364-377; J. BURCKHARDT, *El Cicerone: Pintura, Vol. II*, Barcelona, 1953, pp. 159-172; J. BURCKHARDT, *El Cicerone: Escultura, Vol. III*, Barcelona, 1953, pp. 260-279.

movimiento humanos y, por otro lado, un espíritu que manifiesta la búsqueda de lo grandioso por medio de la exageración, las posiciones y los grandes contrastes formales. Justifica sus últimas obras como una lucha que sucede entre artista y obra que, o bien se ve acabada antes que la propia obra, o bien deja de interesarle en un momento determinado, entendiendo estas obras como una degeneración de su estilo. También en este contexto alemán, fruto de las teorías nacionalistas alemanas y el positivismo, el filósofo Hippolyte Taine, en su libro *Filosofía del Arte*⁴², plasma, poniendo como ejemplo a Miguel Ángel, que dentro de la vida de los artistas podemos encontrar diferentes etapas. Una a la cual denomina de juventud, en la cual el artista empieza a conocer las formas artísticas y a trabajar con ellas. Etapa que, según Taine, se corresponde en Miguel Ángel a las obras realizadas hasta 1520 y cuyo ejemplo máximo es la Capilla Sixtina. Establece también otra etapa que denomina de amaneramiento y decadencia, en la cual el artista repite sus propios procedimientos hasta el abuso olvidándose de la invención y el sentimiento, que en Miguel Ángel él relaciona con la Capilla Paolina, la cual define como pintada con la receta desgastada de las obras de su periodo de plenitud. Además, también explica la producción artística de Miguel Ángel como reflejo de su periodo vital, pues Miguel Ángel distorsiona las proporciones, según dice, para expresar su estado de ánimo melancólico e indómito.

Según las ideas postuladas desde la metodología formalista, el historiador del arte Heinrich Wölfflin, en su obra *El Arte Clásico: Una Introducción al Renacimiento Italiano*⁴³, distingue dos periodos artísticos en la vida de Miguel Ángel: un primero, hasta 1520, en el cual analiza formalmente cada una de las obras destacando el papel que juega en su producción artística, el contraste entre la luz y la sombra, además de las anatomías poderosas de los personajes, sobre todo de la bóveda de la Capilla Sixtina, para producir grandes efectos de grandiosidad. En el segundo, repasa sus obras desde 1520 hasta su muerte, destacando que no considera una degeneración formal de estilo sus últimas obras, sino que entiende que expresan una transgresión y disonancias que tienen que ser corregidas por medio de la forma, intentando establecer, en la figura de Miguel Ángel, un puente entre el Renacimiento y el Barroco. En esta línea, el historiador del arte Bernard Berenson, fruto de su relación continua y sistemática con

⁴² H. TAINE, *Filosofía del arte*, Barcelona, 1946, pp. 22-25, 32-35 y 83-85.

⁴³ H. WÖLFFLIN, *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, Madrid, 1982, pp. 67-94 y 215-231.

las obras de arte italianas, publicó en 1896 *Los pintores Italianos del Renacimiento*⁴⁴ en la cual analiza la figura de Miguel Ángel desde el punto de vista de la culminación de la Escuela Florentina por medio del desnudo, puesto que entiende a la pintura florentina como un predominio de los valores táctiles o hápticos y el movimiento. Entiende que Miguel Ángel hizo del desnudo la finalidad de su arte y por eso va más allá dentro de la corriente formalista. Indica que los desnudos de Miguel Ángel tienen como fin actuar sobre nuestros sentidos, intensificando nuestra experiencia vital, algo que para Berenson era una cualidad indispensable para las obras de arte. Por otro lado, también enjuicia a Miguel Ángel estableciendo que, en sus últimas obras, este tendió a endurecerse incurriendo en exageraciones que convirtieron la transmisión de valores táctiles en virtuosismos y modelados que serían imitados de manera sistemática por el resto de artistas posteriores. De manera general, la relación formalista de las obras de Miguel Ángel y su ambiente histórico-artístico, también es tratada por diversos historiadores del arte como Steinmann⁴⁵ con las pinturas de la Capilla Sixtina, además de una compilación bibliográfica de su figura hasta ese momento, E. Popp⁴⁶ con la Capilla Medici y Baumgar y Biagetti⁴⁷ con la Capilla Paolina.

El historiador del arte alemán Henry Thode continuó a principios del siglo XX la labor ya comenzada por Stendhal en una obra integral sobre Miguel Ángel⁴⁸. Especialmente interesante es el tomo II, en el cual muestra, desde el punto de vista de las ideas estéticas, las personalidades que influyeron en Miguel Ángel, su perspectiva de pensamiento y cómo y en qué medida afectaron a la práctica artística miguelangelesca. Notables son los capítulos que dedica a Savonarola y a Vittoria Colonna, teorizando sobre la estrecha relación que tuvo con ambos personajes, destacando a Savonarola como una de sus mayores influencias.

En estos mismos años, la obra del psicoanalista Sigmund Freud ve la luz y, en ella, intenta aplicar a la historia del arte su teoría psicoanalítica. Uno de los ejemplos de esta aplicación es su análisis sobre el Moisés de Miguel Ángel⁴⁹, en el cual, por un lado

⁴⁴ B. BERENSON, *Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, 1954, pp. 83-89.

⁴⁵ E. STEINMANN, *Die Portrait darstellungen des Michelangelo*, Leipzig, 1913 y E. STEINMANN, *Michelangelo Bibliographie: 1510 – 1926*, Leipzig, 1927.

⁴⁶ E. POPP, *Die Medici-kapelle Michelangelos*, (en línea), Múnich, 1922, consultado el 17 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/diemedicikapelle00poppuoft#page/n7/mode/2up>.

⁴⁷ F. BAUMGART Y B. BIAGETTI, *Gli affreschi di Michelangelo e di L. Sabbatini e F. Zuccari nella Capella Paolina in Vaticano*, Ciudad del Vaticano, 1934.

⁴⁸ H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlín, 1908.

⁴⁹ S. FREUD, *El Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, 2011.

realiza un pequeño estado de la cuestión sobre las opiniones de diferentes expertos sobre esta escultura. Por otro lado, tiene como fin demostrar que la actitud del Moisés de la Tumba de Julio II expresa que el instante concreto que está representado es el momento de meditación sobre las tablas, con los dedos enredados en la barba y escuchando el fragor de la adoración del becerro de oro y, por tanto, se dispone a pasar de la contemplación a la ira, igual que el David, para ir a atacar a los que adoran al becerro de oro y que ni siquiera esperan a la proclamación de las dos tablas que se le empiezan a resbalar y trata de guardar para que no se le rompan.

Otra de las obras importantes de esta primera mitad del siglo XX es el *Arte Italiano* del historiador del arte Adolfo Venturi⁵⁰, en la cual analiza también la figura de Miguel Ángel a modo de catálogo como ya hiciera Burckhardt. Notable es la consideración de Miguel Ángel como unión entre el carácter monumental y la armonía obtenida en la construcción de sus obras, por influencia brunelleschiana. También asocia a Miguel Ángel una fuerza que él entiende como un torbellino. Para él sus obras escultóricas simbolizan una lucha entre ese torbellino y la resistencia del mármol al mismo, de tal manera que en sus últimas obras encuentra una violenta resistencia a esa fuerza sobrenatural. En pintura, al igual que Berenson, entiende que Miguel Ángel representa la exaltación última y profunda del valor del desnudo humano cubriendo a sus figuras de una angustia y llanto vital inherentes a Miguel Ángel en su vida artística y vital.

Sin duda, la figura más importante de la historiografía miguelangelesca es el historiador del arte Charles de Tolnay, considerado actualmente como el máximo estudioso sobre Miguel Ángel, en todas sus dimensiones, tanto estética, como su práctica artística, su poética y su experiencia vital. Tolnay⁵¹ escribió una gran cantidad de textos durante su larga vida que han contribuido a la historia del conocimiento miguelangelesco de manera decisiva. Quizá su obra más importante es el *Michelangelo*, donde analiza en cinco tomos, todas y cada una de las obras de Miguel Ángel relacionándolas con su vida personal, las personas que conoció y toda la cultura que en

⁵⁰ A. VENTURI, *Arte italiano*, Barcelona, 1930, pp. 220-252.

⁵¹ C. DE TOLNAY, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, 2008; C. DE TOLNAY, *Michelangelo: The youth of Michelangelo*, Vol. I, Princeton, 1947; C. DE TOLNAY, *Michelangelo: The Sistine Ceiling*, Vol. II, Princeton, 1947; C. DE TOLNAY, *Michelangelo: The Medici Chapel*, Vol. III, Princeton, 1948; C. DE TOLNAY, *Michelangelo: The Tomb of Julius II*, Vol. IV, Princeton, 1954; C. DE TOLNAY, *Michelangelo: The final period*, Vol. V, Princeton, 1960. Estas son algunas de sus publicaciones, las cuales se completan con numerosos artículos y colaboraciones en obras colectivas, algunas de las cuales también aquí se exponen.

su tiempo se gestaba tanto en Roma, como en Florencia y Bolonia. Esta obra fue también compilada en *Miguel Ángel: escultor pintor y arquitecto*, en la cual presenta un catálogo de obras que, todavía hoy, se sigue actualizando pero que resulta ser uno de los más rigurosos y completos. Además conservamos otros textos que aquí citamos sobre diferentes asuntos que tienen que ver con Miguel Ángel.

El diletante italiano G. Papini en su texto *La vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*⁵², trata de realizar una biografía que se distinga de las demás publicadas que ya hemos comentado en el ámbito italiano, ya que intenta abordar, más que la práctica miguelangelesca, al hombre, su vida y naturaleza, el tiempo y el lugar y el ambiente en el que creció, pensó y obró, algo que interesa especialmente y que aporta una visión diferente y destacada al del resto de estudios que comentamos.

Desde las teorías de la corriente iconológica derivada de la obra de Aby Warburg, el iconólogo E. Panofsky es uno de los estudios que mejor trata el significado intrínseco de las obras miguelangelescas relacionándolas con las diferentes influencias estéticas con las que sabemos que tuvo contacto. Así lo muestra en *Estudios sobre Iconología*⁵³, obra en la cual analiza de manera extensa los dos monumentos funerarios que caracterizaron la vida de Miguel Ángel: las Tumbas de la Capilla Medici y la Tumba de Julio II, cuyos contenidos han ayudado a enriquecer el análisis que en este trabajo se ofrece sobre algunas de las obras de Miguel Ángel. Por otro lado, en *Idea*⁵⁴, elabora un apéndice sobre la influencia que el Neoplatonismo florentino ejerce en Miguel Ángel, resultando uno de los libros que mejor sistematiza estas ideas.

En el ámbito italiano, el historiador del arte G. C. Argan en su obra *Renacimiento y Barroco: El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*⁵⁵, analiza de manera magistral cada una de las obras de Miguel Ángel, análisis que todavía hoy se encuentran en vigencia y que casi ningún teórico ha logrado superar. También elabora una monografía junto a B. Contardi titulada *Miguel Ángel arquitecto*⁵⁶ en la cual analizan de manera general las obras de Miguel Ángel, dando a Brunelleschi un papel fundamental como influencia de la práctica arquitectónica de Miguel Ángel. Otro de los mayores estudiosos sobre Miguel Ángel en el ámbito italiano es el historiador del arte

⁵² G. PAPINI, *Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, Madrid, 1956.

⁵³ E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*. Madrid, 1982, pp. 239-322.

⁵⁴ E. PANOFSKY, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1977.

⁵⁵ G. C. ARGAN, *Renacimiento y Barroco II: El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, Madrid, 1999.

⁵⁶ G. C. ARGAN, y B. CONTARDI, *Miguel Ángel arquitecto*, Madrid, 1992.

Alessandro Parronchi, el cual en *Opere giovanili di Michelangelo*⁵⁷, en cuatro volúmenes, presenta una especie de catálogo razonado de algunas de las más notables obras de Miguel Ángel sistematizando todo lo escrito hasta el momento de cada una ellas, como la cabeza del fauno o el dibujo de la Piedad que envía a Vittoria Colonna, lo que conforma una de las obras más importantes sobre la práctica artística de Miguel Ángel del siglo XX.

Dentro de la teoría estética, W. Tatarkiewicz es el primero que consigue sistematizar en su obra, *Historia de la Estética*⁵⁸, de manera coherente y correcta las ideas estéticas de Miguel Ángel que gravitan en torno a conceptos como el arte como idea que se crea en la mente del artista y va directamente a la mano, la idea de belleza o la imitación de la naturaleza, pero también incurre en la teoría estética de la Academia neoplatónica florentina que tanto influyó en Miguel Ángel. Sin embargo no incurre en la estética de los *Espirituali* ni la influencia que sabemos desde Henry Thode que este movimiento ejerce en Miguel Ángel.

El historiador del arte francés André Chastel no estudia directamente la obra de Miguel Ángel, pero en muchos de sus textos encontramos aspectos que tienen que ver con la estética y el ambiente en el cual vivió Miguel Ángel, como ocurre con *Marsile Ficini et l'art*⁵⁹, imprescindible para conocer el ideario de la academia neoplatónica de la Villa Careggi, o *Arte y Humanismo en Florencia en Tiempos de Lorenzo el Magnífico*⁶⁰, en la cual analiza la figura de Lorenzo el Magnífico y los artistas que tuvieron relación con él. También en *El Gesto en el Arte*⁶¹ analiza, entre otros gestos, aquellos propios de la retórica que Miguel Ángel utiliza para las esculturas funerarias de los Medici en San Lorenzo y el *Mito del Renacimiento* y la *Crisis del Renacimiento*⁶², en los cuales también trata la obra de Miguel Ángel como un hito en la historia del arte renacentista.

⁵⁷ A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*, Florencia, 1968; A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo: Il paragone con l'antico*, Vol. II, Florencia, 1975; A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo: Miscellanea michelangiotesca*, Vol. III, Florencia, 1981; A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo: Palinodia michelangiotesca*, Vol. IV, Florencia, 1992.

⁵⁸ W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética: La estética moderna, 1400-1700*, Vol. III, Madrid, 1991, pp. 175-186.

⁵⁹ A. CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1996.

⁶⁰ A. CHASTEL, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982.

⁶¹ A. CHASTEL, *El gesto en el arte*, Madrid, 2004.

⁶² A. CHASTEL, *El mito del Renacimiento: 1420-1520*, Barcelona, 1969 y A. CHASTEL, *La crisis del Renacimiento: 1520-1600*, Barcelona, 1968.

El historiador del arte alemán R. Wittkower escribe junto a su mujer una obra distinta y genuina, en 1963, titulada *Nacidos Bajo el Signo de Saturno*⁶³, en la cual analiza la historia del arte desde perspectivas no habituales como los contratos de los artistas, el tiempo que se toman para acabar sus obras o la actitud que los artistas tienen hacia su trabajo y, más concretamente, trata la relación de Miguel Ángel con Julio II, su angustia existencial o el distanciamiento en su relación con Leonardo.

En este contexto de personalidades expertas en la práctica miguelangelesca, en la segunda mitad de siglo surgen diversos intentos de una sistematización de los conocimientos sobre Miguel Ángel por medio de congresos y obras colectivas en las que participan estos y otros autores citados. Reseñable es el *Convegno di Studi Michelangoleschi*⁶⁴ celebrado entre Roma y Florencia en 1964, cuya publicación se efectúa en 1966. En él, entre otros, C. de Tolnay se ocupa de la estancia en Florencia de Miguel o V. Mariani de sus obras en Roma, P. Portoghesi de la arquitectura, junto a Guglielmo de Angelis D'ossat o Robert J. Clements a la significación oculta tras el binomio día-sol-noche-luna en las Tumbas Medici. Otra de estas publicaciones es el compendio celebrado con motivo del IV centenario de la muerte de Miguel Ángel en 1965, coordinado por Charles de Tolnay y titulado *Miguel Ángel: artista, pensador y escritor*⁶⁵, en el cual su personalidad histórica y artística es abordada por Tolnay, la escultura por U. Baldini, la pintura por R. Salvini y la arquitectura por Guglielmo de Angelis D'ossat. Más interesante es su pensamiento, abordado por E. Garín, en el cual se tratan las influencias neoplatónicas de Miguel. Por último, en el ámbito español, con motivo de la Exposición sobre Miguel Ángel celebrada en Madrid en 1964⁶⁶, en el cual, más que ponencias, se elabora un catálogo razonado de la exposición, con reproducciones y grabados del artista y una antología poética del mismo realizada a cargo de Joaquín Arce.

En los años 70 del siglo XX, proliferan las obras por parte de historiadores del arte que intentan hacer un catálogo razonado de las diferentes obras de Miguel Ángel, pero quizá ya resultan un tanto antiguos o no actualizados hasta el momento, como el de U. Baldini⁶⁷, el cual analiza la escultura, o el de L. Bellosi⁶⁸ que analiza la obra

⁶³ R. WITTKOWER Y M. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno: el carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la antigüedad hasta la Revolución*, Madrid, 1982.

⁶⁴ VV. A.A., *Atti del Convegno di Studi Michelangoleschi*, G. Gronchi (coord.), Roma, 1966.

⁶⁵ VV. AA., *Miguel Ángel: Artista, pensador y escritor*, C. de Tolnay (coord.), Barcelona, 1978.

⁶⁶ VV. AA., *Arte y Poesía de Miguel*, J. Arce (coord.), Catálogo de Exposición, Madrid, 1964.

⁶⁷ U. BALDINI, *La obra completa de Miguel Ángel escultor*, Barcelona, 1977.

pictórica, el de G. Caronia⁶⁹, que trata la arquitectura, o el de L. Berti⁷⁰, que alberga de manera integral la obra de Miguel Ángel. Aunque desactualizados, estos catálogos son una muestra del intento de atribucionismo que, ya desde finales del siglo XIX, se sigue realizando con el fin de ordenar y sistematizar la práctica artística. En estos años también destaca la figura, en el panorama español, del historiador del arte J. Camón Aznar, uno de los más rigurosos e importantes historiadores del arte del siglo XX en España. En este sentido, J. Camón Aznar siente también la necesidad de aportar un estudio sobre Miguel Ángel dentro del tan escaso panorama español. Así, en *Miguel Ángel*⁷¹, analiza diferentes aspectos que tampoco son habituales en la monografías dedicadas a Miguel Ángel, tales como su relación con el Neoplatonismo, la monocromía de sus esculturas, la luz, la sombra y el color de sus pinturas, su pesimismo y *terribilitá*, la materia arquitectónica como forma escultórica o su formación, carácter y vida personal, convirtiéndose también en una referencia fundamental. También en estos años y en el ámbito español, destaca la obra del historiador del arte Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*⁷², la cual podríamos considerar un compendio, en el ámbito español, del saber neoplatónico del siglo XVI, ya que analiza el impacto del Neoplatonismo en las artes plásticas tanto en España como en Italia. En este caso, en el capítulo dedicado a las obras italianas encontramos el análisis de la significación neoplatónica que Santiago Sebastián parece encontrar, no solo en la Capilla Sixtina y el Juicio Final, sino también las Tumbas Medici, por lo que consideramos esta obra como indispensable y destacable al tratarse de una obra dentro del ámbito español.

En los años 80, destacamos el estudio del norteamericano J. S. Ackerman⁷³ en el cual analiza la arquitectura de Miguel Ángel desde un punto de vista global destacando el papel de Bramante en la configuración de la arquitectura miguelangelesca y su carencia de *decorum*, pues su estilo arquitectónico se define como una ruptura consiente y total con los principios de la arquitectura del Quattrocento, atacando los principios analíticos y medibles. Según Ackerman, la arquitectura de Miguel Ángel habría de sugerir la identificación inmediata de nuestras funciones fisiológicas con el edificio, transmitiendo una experiencia vital más que unos elementos arquitectónicos

⁶⁸ L. BELLOSI, *Miguel Ángel pintor*, Barcelona, 1971.

⁶⁹ G. CARONIA, *Ritratto di michelangelo architetto*, Bari, 1985.

⁷⁰ L. BERTI, *Todas las obras de Miguel Ángel*, Florencia, 1973.

⁷¹ J. CAMÓN AZNAR, *Miguel Ángel*, Madrid, 1975.

⁷² S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, Madrid, 1989, pp. 266-270 y 292-301.

⁷³ J. S. ACKERMAN, *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, 1997.

exactos y acotados. Para ello, la luz y el material se aúnan de tal modo que es posible sentir la fuerza y la tensión de los elementos arquitectónicos. Insiste en esta concepción estética y espiritual de su arquitectura, algo que resulta bastante novedoso. Conforme a este criterio analiza las obras arquitectónicas miguelangelescas más importantes, además de sus múltiples proyectos y dibujos que no llegaron a verse materializados. Además también, dentro del campo de la estética, destacan las obras de G. Pochat⁷⁴ y M. Barasch⁷⁵, en las cuales analizan las ideas estéticas miguelangelescas basándose en la fuente primordial que suponen los poemas y cartas, sobre todo basándose en la obra que Frey dedicó al análisis de la poesía miguelangelesca.

Sin duda, una de las publicaciones capitales sobre la estética miguelangelesca es la obra de la historiadora del arte María Calí, titulada *De Miguel Ángel al Escorial*⁷⁶. La autora estudia la estética miguelangelesca en relación con el grupo de los *Espirituali* y Reginald Pole dentro del contexto del Concilio de Trento y además trata de aclarar en qué medida Savonarola, como ya habíamos comentado, influye o no en Miguel Ángel al inicio de su actividad artística, concluyendo que sí influyó en las ideas estéticas pero no en su actividad artística como sí ocurrió en el caso de Boticelli, contradiciendo a Thode.

En los años 90, la obra de los historiadores Paoletti y Radke⁷⁷, al igual que los capítulos de Stefano Borsi y Gioia Mori⁷⁸ en el libro *Roma: Arte y Arquitectura* coordinado por M. Bussagli, dedicados a la figura de Miguel Ángel, muestran el panorama de consideración de la obra de Miguel Ángel en los años 90. La figura de Miguel Ángel es tratada en estos textos como un hito de las artes, siempre relacionada con su contexto y sus influencias por lo que tratan su figura como un nexo de unión de la práctica artística del Renacimiento y que es interesante para comprobar, como en estas obras de carácter general, Miguel Ángel sigue siendo una figura preeminente. Igualmente, a ello contribuyen los estudios del historiador del arte M. Hirst⁷⁹ sobre las primeras obras de Miguel Ángel, en este caso junto a J. Dunkerton, analizando de

⁷⁴ G. POCHAT, *Historia de la estética y la teoría del arte: De la Antigüedad al siglo XIX*, Madrid, 2008, pp. 260-266.

⁷⁵ M. BARASCH, *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, Madrid, 1991, pp. 143, 159-166 y 234.

⁷⁶ M. CALÍ, *De Miguel Ángel a El Escorial*, Madrid, 1994.

⁷⁷ J. T. PAOLETTI Y G. M. RADKE, *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid, 2002, pp. 381-385, 393, 399 y 458-464.

⁷⁸ S. BORSI, “La arquitectura romana desde Miguel Ángel hasta el manierismo tardío”, en M. BUSSAGLI, *Roma: Arte y Arquitectura*, Colonia, 2000, pp. 234-268 y G. MORI, “Roma en el siglo XV. La escultura en el siglo XV”, en M. BUSSAGLI, *Roma: Arte y Arquitectura*, Colonia, 2000, p. 269-287.

⁷⁹ M. HIRST, *Michelangelo and His Drawing*, New Haven-London, 1983 y M. HIRST Y J. DUNKERTON, *The Young Michelangelo*, New Haven/Londres, 1994.

manera extensa la Capilla Sixtina y, sobre todo, su estudio sobre los dibujos de Miguel Ángel, siguiendo las pautas dadas por J. Wilde. También, en los años 90, y hasta la actualidad, comienza el interés de W. E. Wallace⁸⁰ por Miguel Ángel, sobre todo en lo que tiene que ver con su práctica artística, biografía, poesía y estética, ya que sostiene que en la vejez de Miguel Ángel sus más grandes artes fueron el dibujo y la poesía.

2.6. Siglo XXI:

En el panorama historiográfico actual sobre Miguel Ángel son ampliamente destacables para acercarse a su estudio las biografías que a su vida dedican los historiadores del arte A. Forcellino⁸¹ y M. Gayford⁸², en las cuales tratan de manera general la vida del artista siguiendo como fuente primordial los textos de Vasari y Condivi, pero como ya ocurría con A. F. Gori, se dedican de manera bastante extensa a tratar los últimos años de vida de Miguel Ángel, haciendo hincapié en su imagen como artista melancólico. También tratan asuntos como su posible homosexualidad o su encarcelamiento en Bolonia de manera novelada y amena.

La obra de carácter general que dedican a Miguel Ángel los historiadores del arte F. Zöllner y C. Thoenes⁸³ en el siglo XXI consiste en un análisis global de la descripción iconográfica y formal de las obras. El principal interés de esta obra radica en que incluye un catálogo actualizado de la obra de Miguel Ángel que debe ser tomado como una referencia en el panorama atribucionista relativo a Miguel Ángel. También en 2008 encontramos la publicación de Pina Ragionieri⁸⁴, en la cual dedica un monográfico a la Casa Buonarroti y trata temas que tienen que ver sus dibujos de manera general.

Los historiadores judíos B. Blech y R. Dolliner⁸⁵, en su estudio *Los secretos de la Capilla Sixtina* han elaborado recientemente una nueva interpretación iconográfica de la bóveda de la Sixtina, en la que afirman que Miguel Ángel habría pintado este techo en defensa de los judíos, contra el papado y el papa. Una de las ideas curiosas es que, en

⁸⁰ W. E. WALLACE, *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge, 1994. La obra de carácter general: W. E. WALLACE, *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, and Architecture*, Connecticut, 1998 y W. E. WALLACE, *Michelangelo: Selected Readings*, N. Y., 1999. La biografía especializada: W. E. WALLACE, *Michelangelo: The Artist, the Man and his Times*, Cambridge, 2011 y W. E. WALLACE, *Discovering Michelangelo: The Art Lover's Guide to Understanding Michelangelo's Masterpieces*, N. Y., 2012.

⁸¹ A. FORCELLINO, *Miguel Ángel: una vida inquieta*, Madrid, 2005.

⁸² M. GAYFORD, *Miguel Ángel. Una vida épica*, Barcelona, 2014.

⁸³ F. ZÖLLNER y C. THOENES, *Miguel Ángel 1475-1564: obra completa*. Köln, 2008.

⁸⁴ P. RAGIONIERI, *Michelangelo: The Man and the Myth*, N. Y., 2008.

⁸⁵ B. BLECH Y R. DOLINER, *Los secretos de la Capilla Sixtina*, Madrid, 2012.

el primer día de la Creación, establecen que su iconografía es totalmente neoplatónica pero también cabalística-judía, ya que Miguel Ángel se formó con uno de los máximos defensores de la fusión entre la sabiduría cristiana y la cábala judía como fue Giovanni Pico della Mirandola, por lo que la obra puede ser la manifestación de un intento neoplatónico de fundir lo judío con lo cristiano.

En esta segunda década del siglo XXI, no existen demasiados estudios publicados sobre Miguel Ángel, más allá del que el historiador del arte M. A. Vitoria Segura⁸⁶ dedica a la Capilla Sixtina, aunque seguramente muchos otros se encuentran en estado de estudio y sistematización a la espera de ser publicados.

En cualquier caso, como hemos podido ver en este recorrido bibliográfico y conceptual por la presencia de las ideas miguelangelescas en la historiografía, la figura y la obra de Miguel Ángel todavía tiene aspectos poco concretos, como el análisis iconológico de las obras, o más estudios dedicados a los *Espirituali* y su relación con Miguel Ángel, pues hay que observar que la influencia neoplatónica está ampliamente estudiada, al igual que las obras y su catalogación formal, pero todavía quedan, como decimos, muchos interrogantes en estos campos de iconología y estética que esperamos abordar con precisión y rigor en el presente estudio y arrojar así nueva luz en el panorama teórico y científico sobre Miguel Ángel.

⁸⁶ M. A. VITORIA SEGURA, *Miguel Ángel, pintor de la Sixtina*, Madrid, 2013.

3. DIMENSIONES SIMBÓLICAS Y ESPIRITUALES DE LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE MIGUEL ÁNGEL

3.1. Ideas estéticas básicas de la práctica artística miguelangelesca

La estética del siglo XVI encuentra en la obra de Miguel Ángel su punto de culminación más perfecto y exacto pero también el comienzo de su inexorable decadencia. El pensamiento estético que Miguel Ángel cultiva en los inicios de su práctica artística es tremendamente clasicista, pues se mueve en un ambiente artístico basado en las reglas objetivas de belleza, proporción, armonía... Si bien siempre tamizadas por su fuerte personalidad, estas ideas derivarán en una extrema condición anti-clasicista que podríamos calificar de transgresora, incluso lúdica. La mayoría de fuentes documentales sobre su estética, como sus *sonetos* y sus *cartas* o la obra de Francisco de Hollanda se efectúan después de 1525, un período vital en la vida de Miguel Ángel que se puede considerar como el canto de cisne de su concepción clasicista del arte. Esta dualidad entre el Clasicismo y lo que Vasari calificará como Manierismo plantea diversos problemas estéticos en la producción miguelangelesca que conviene conocer, analizar y revisar.

3.1.1. *La mimesis y la belleza*

Uno de estos problemas es la importancia que Miguel Ángel concede a la naturaleza y su imitación por parte del arte. Esta idea de mimesis ya había sido tratada en la Antigüedad. Se pensaba que el objetivo primordial del arte era justamente esa imitación de la naturaleza con el fin de llegar a la belleza, la cual pertenecía únicamente a la naturaleza. Por el contrario, en el Renacimiento el objetivo del arte es la belleza, convirtiéndose, de este modo, la imitación de la naturaleza en un medio para alcanzarla. Miguel Ángel hace suya esta concepción pues debido a la influencia neoplatónica que expondremos, entiende que la belleza es una propiedad de la propia la naturaleza creada por Dios y, por ello, el arte, imitando la naturaleza, se acercará a esa belleza ideal, aunque no necesariamente debe hacerlo⁸⁷. El arte puede crear otra belleza desde el

⁸⁷ M. BARASCH, *op. cit.*, pp. 163-165.

intelecto del artista⁸⁸. Precisamente, el artista debe escoger de la naturaleza aquello más digno para ser imitado, no fragmentos como hiciera Zeuxis, sino objetos completos. Miguel Ángel se vale de la imaginación, de su propio intelecto, corrigiendo las partes menos bellas de la naturaleza. Ahora bien, para Miguel Ángel, el arte puede crear cosas bellas que no existen en la naturaleza pero no puede reflejar completamente la belleza de las cosas que sí existen⁸⁹. Cultiva también una especie de falsa modestia o *sprezzatura* cuando, en boca de Miguel Ángel, Francisco de Hollanda afirma que la obra de arte perfecta debe expresar que no ha exigido esfuerzo en su realización, que el arte, igual que la naturaleza, es un producto natural, sin artificiosidad ni esfuerzo⁹⁰.

3.1.2. *Proceso creativo*

Esto nos lleva a la importancia que Miguel Ángel otorga al proceso creativo, el cual se desarrolla de manera intelectual. Para Miguel Ángel, se pinta con el cerebro y no con las manos, es decir, el arte representa la visión que tiene el artista en su mente y que es transmitida a las manos⁹¹. No es un proceso mecánico sino un acto de reflexión intelectual por medio de la imaginación. Esta concepción intelectual del arte ya estaba y estará presente durante todo el Renacimiento, tal y como muestran Alberti o Leonardo entre otros. Ahora bien, donde realmente se distancia de sus contemporáneos es en el segundo pilar de su concepción creativa: el juicio del ojo. El bello arte tiene que ser juzgado por el ojo, es decir, el arte no debe someterse a reglas objetivas o generales, pues nuestros ojos emiten juicios que se pueden considerar verdaderos y ciertos, ya que si hay reglas que se puedan aplicar a la práctica artística serán solo aquellas que dejen lugar a la libertad e imaginación, nunca absolutas ni universales⁹². En relación con el proceso creativo de la escultura, Miguel Ángel expone que las formas no solo existen en la mente del artista sino que también co-existen en la materia, en el bloque de mármol, por lo que el artista, *per forza di porre*, debe sacar las formas que estaban encerradas en la materia, es decir, el artista esculpe la imagen que, oculta, yacía ya en la materia y él ha podido descubrir gracias a su intelecto⁹³.

⁸⁸ M. A. BUONARROTI, *Sonetos... op. cit.*, p. 173.

⁸⁹ G. POCHAT, *op. cit.*, p. 261.

⁹⁰ G. PAPINI, *op. cit.*, pp. 441-443.

⁹¹ M. A. BUONARROTI, *Sonetos...op. cit.*, p. 131.

⁹² W. TATARKIEWICZ, *op. cit.*, pp. 177 y 178.

⁹³ VV. AA., *Miguel Ángel... op. cit.*, pp. 25-27.

Esta distinción en el proceso creativo incurre en el parangón entre las artes. La opinión de Miguel Ángel es mostrada en una carta enviada a B. Varchi, en la cual expresa que la pintura es el arte de añadir, mientras que la escultura es el arte de quitar. Por ello, en el tema del parangón de estas artes, se posiciona contrario a la superioridad de la pintura sobre la escultura, pues considera que su fin es el mismo, la consecución de belleza⁹⁴.

3.1.3. Factores mecánicos

Dentro de los factores que intervienen en el proceso creativo, podemos distinguir entre factores mecánicos y factores con un cariz más estético. Dentro de los factores mecánicos podemos enunciar categorías como la luz y la sombra, pues Miguel Ángel no concebía la sombra como una cualidad dependiente de la luz, sino que la sombra iba unida a lo informe, lo caótico, goza de autonomía estética y conceptual. Esta dualidad entre luz y sombra se muestra en las poderosas anatomías y altos relieves, que son consecuencia de la luz, y lo informe, que es característica de la sombra. Por tanto, la sombra no es, en su práctica artística, la carencia de luz⁹⁵. La vida nace en el relieve mientras que lo inerte, la muerte es competencia de la sombra.

Por otro lado la concepción espacial en la obra de Miguel Ángel es abigarrada, potente. El espacio queda abolido en sus piedades, pero a veces adquiere un cariz simbólico, como sucede en el *Tondo Doni* [Fig.1], puesto que muestra la distancia entre la sagrada familia y los *ignudi*, entre el cristianismo y el paganismo. El primer plano es utilizado por Miguel Ángel como un recurso expresivo de las masas casi de carácter háptico, como sucede en la *Batalla de los Centauros* [Fig.16]. El espacio no es algo preexistente donde colocar de manera armónica las figuras como sucede en la obra de Rafael, sino que el espacio viene dado por la forma humana y la fuerza expansiva de su movimiento⁹⁶.

3.1.4. Factores estéticos

En relación con los conceptos de cariz más estético, analizamos, por un lado, *la terribilità* miguelangelesca, la cual se puede entender por el efecto que se produce en la

⁹⁴ M. A. BUONARROTI, *Cartas... op. cit.*, pp. 247 y 248.

⁹⁵ J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 40-47.

obra artística como resultado final de un combate entre el artista y la materia que tiene que reflejar el propio esfuerzo que el artista ha realizado pero que, al mismo tiempo, contribuye a una liberación terrible de las energías que están dentro del propio material⁹⁷. La *terribilità*, la potencia anatómica y el intento de crear un equilibrio supremo entre la energía del cuerpo y su manifestación física va a alcanzar su culminación en la *Piedad del Vaticano* [Fig.18] y, más concretamente en la escultura del *Moisés* [Fig.33], expresando la historia bíblica de carácter moral, político, neoplatónico e incluso, como vio acertadamente Freud, un paso desde la contemplación hasta la acción y por tanto, la liberación de la energías de ese combate que se concentran en el rostro, al igual que ocurre en el *David* [Fig.19]⁹⁸. En pintura, las *sibilas* [Fig.4] de la Bóveda de la Sixtina son una de las muestras más exactas del concepto de *terribilità*, puesto que, tanto sus proporciones, como la fuerza anatómica, o como el tratamiento de todos y cada uno de los cuerpos revela una potencia absolutamente extraordinaria, que explica esta *terribilità* sin mediación de las palabras⁹⁹.

Por otro lado, el *non finito*, puede explicarse de manera más exacta con las figuras de los *Esclavos* [Fig.34] en el proyecto de la tumba de Julio II, que representaban para Miguel Ángel la liberación progresiva de la forma con respecto a las ataduras de la materia, el sueño de la materia que se va liberando progresivamente de sí misma a través de la forma que yace oculta¹⁰⁰. Él mismo va a ir destruyendo sistemáticamente esas características clasicistas de equilibrio y serenidad cultivadas en el *Baco* [Fig.17] o la *Piedad del Vaticano* [Fig.18], convirtiéndolas en tensión, expresión emocional desgarrada y distorsiones continuas. Otra de estas esculturas que muestra este carácter inacabado es la *Piedad Rondanini* [Fig.37]. Miguel Ángel comenzó creando una imagen poderosa y, progresivamente, fue aligerándola, destruyéndola, espiritualizándola, convirtiendo las antiguas anatomías en formas que no tienen nada que ver con las formas anatómicas del Clasicismo, de las cuales el brazo quedó como resultado último del proceso de destrucción. En esta búsqueda de

⁹⁷ W. TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁸ S. FREUD, *op. cit.*, pp. 51-53.

⁹⁹ J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, pp. 50-54.

¹⁰⁰ El mundo romántico, sobre todo, y Rodin, particularmente, dio a entender que Miguel Ángel había concebido el *non finito*, la combinación de formas acabadas con formas rugosas y materiales, como un propósito deliberado. En realidad, no es así, pues parece que no los pudo incluir en el proyecto final y con lo cual, simplemente los abandonó. Este error se mostró sumamente influyente para la estética de la escultura romántica, puesto que utilizaron deliberadamente ese *non finito* como si fuera una genialidad miguelangelesca. Véase en VV. AA., *Miguel Ángel... op. cit.*, pp. 26 y 27.

intensidad espiritual, en realidad, las formas son el resultado de una especie de vivencia interior que se va caracterizando por ese adelgazamiento progresivo de las formas, rozando casi la abstracción. Es por tanto, una obra cuyo proceso no sabemos, pero podemos intuir que hubiera finalizado en su más absoluta destrucción. Al Miguel Ángel anciano le interesaba la idea, la espiritualidad ya no la belleza de la obra terminada sino la destrucción de la materia y de todos los ideales que hasta entonces cultivó¹⁰¹.

La producción artística de Miguel Ángel es el fruto de un pensamiento estético complejo que sufre constantes evoluciones y cambios, en los cuales se evoca la auténtica genialidad de la obra miguelangelesca. La potencia y la expresión jamás le abandonarán, pero, como veremos, estas ideas estéticas son el punto de partida para comprender las diferentes influencias que recogerá durante toda su etapa vital y artística.

3.2. Miguel Ángel y el Neoplatonismo florentino

Como muestra el soneto XXII¹⁰² dedicado a Tomasso Cavalieri, Miguel Ángel durante la mayor parte de su vida se verá influenciado por el Neoplatonismo florentino de una manera que podríamos calificar de pura y oscura y que le atará de manera decisiva, y hasta obsesiva, en algunas de sus obras. Incluso, en su vida personal, relacionando este sentimiento de amor platónico con la homosexualidad, concepción con la cual nos encontramos en absoluto desacuerdo, puesto que es impreciso analizar las concepciones sociales del pasado desde la atalaya de nuestro presente.

3.2.1. Neoplatonismo florentino en la corte de los Medici

Ciertamente y según sus biógrafos Vasari y Condivi, el primer contacto de Miguel Ángel con el Neoplatonismo florentino tiene lugar en su juventud, cuando es acogido en el Palacio de Vía Larga por Lorenzo el Magnífico y empieza a tener relación dentro de su círculo amistoso e intelectual¹⁰³. Tal círculo se centraba, fundamentalmente, en el patrocinio artístico e intelectual de la Florencia de finales del siglo XV que ya había comenzado su abuelo, Cosme de Medici, el cual, influido por el filósofo bizantino Georgios Gemistos Pletón, empieza a interesarse por las ideas de uno

¹⁰¹ J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, pp. 32-34.

¹⁰² M. A. BUONARROTI, *Sonetos... op. cit.*, p. 79.

¹⁰³ G. VASARI, *op. cit.*, p. 60 y A. CONDIVI, *op. cit.*, pp. 45-51.

de los filósofos griegos más importantes de toda la historia, Platón, el cual no centra su filosofía en el arte pero sí influye en él de una manera decisiva durante toda la historia. Este hecho también es importante puesto que en Oriente, en la primera mitad del siglo XV, ante la presión de los turcos, los intelectuales escapan de Constantinopla y con ellos se produce un exilio de libros y escritos griegos que llegan a Italia, entre ellos, la obra escrita de Platón. Este interés será continuado por Lorenzo el Magnífico, nieto de Cosme el viejo, el cual fue el gran protector de la Academia neoplatónica que formó su abuelo, con sede en la Villa Careggi realizada por Michelozzo y, de esta manera, se rodea de intelectuales como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o Cristoforo Landino, los cuales traducen las obras de Platón, entre otras, y hacen su propia interpretación de los textos. Una interpretación que supone una actualización, por un lado, de la doctrina de Platón y, por otro lado, del Neoplatonismo medieval de pensadores como Plotino o Pseudo Dionisio Areopagita, lo cual derivará en un intento de conciliación de esta doctrina platónica con la religión cristiana¹⁰⁴. Miguel Ángel, debido a esta formación, resulta ser, según Panofsky, el único artista que adoptó el Neoplatonismo en toda su integridad y dimensiones como una justificación metafísica de su propio yo, atormentado, saturnal¹⁰⁵.

3.2.2. *Pensamiento estético y metafísico de Marsilio Ficino:*

A tenor de lo expuesto y para entender mejor en qué consistía este esquema de pensamiento es necesario realizar un breve comentario a las ideas neoplatónicas contenidas en *De Amore* de Marsilio Ficino. El discurso que Ficino expone en este texto comienza con la definición del amor como perfecto en sí mismo y mejor consejero¹⁰⁶. Con el fin de explicar esta afirmación, Ficino introduce un esquema de carácter cosmológico en el que Dios es identificado con el Bien y el universo está formado por tres niveles: la mente angélica, el alma universal y el mundo material. De esta manera, Dios crea una esencia caótica y carente de forma que se inflama en deseo amoroso y se vuelve hacia aquel que la ha creado, Dios, del cual emana un rayo divino que otorga de forma a la esencia, la cual da lugar al material que forma la Mente Angélica. Este rayo de Dios tiene como consecuencia la creación de Ideas en la Mente Angélica, de tipo

¹⁰⁴ A. CHASTEL, *Arte y humanismo... op. cit.*, pp. 37- 44.

¹⁰⁵ E. PANOFSKY, *Estudios... op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁶ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, León, 2000, p. 272.

cosmológico¹⁰⁷. Su proceso de creación tiene un paralelo en el nacimiento del amor, el cual es separado por Ficino en tres fases: el deseo de Dios de creación, la infusión del rayo divino en la esencia caótica que crea el amor y la Mente Angélica como primera perfección del amor. Este proceso también tiene su correspondencia en el proceso cognoscitivo del individuo, pues el ojo caótico desea la luz, la cual es emanada por el rayo formando en el ojo los colores y formas que percibe. Propone también una definición del amor, como deseo de belleza, pero añade una distinción de dos tipos de amor contrapuestos, uno vulgar libidinoso y otro más elevado y divino. Esta distinción produce una diferencia entre materia y alma, siendo la primera considerada inferior al espíritu¹⁰⁸.

A partir de este primer esquema, Ficino va desarrollando toda una teórica metafísica y filosófica del Neoplatonismo, de la cual solo se resaltan aquellos aspectos que tuvieron gran calado en Miguel Ángel y fue plasmado en sus obras.

3.2.3. *Aplicación de las ideas neoplatónicas a la práctica artística miguelangelesca*

El Neoplatonismo y, particularmente Marsilio Ficino, concebían la existencia humana como una especie de centella que va descendiendo desde el mundo celestial a través de las diferentes esferas y elementos del mundo material y se va recubriendo de diferentes cuerpos materiales, los cuales, cada uno de ellos, es menos sutil y menos espiritual que el anterior. El espíritu se recubre primero de un cuerpo inteligible o mente y después de un alma y finalmente del cuerpo. Los niveles inferiores son todo ellos más materiales y oscuros e implican también, una caída en la materia. Este ciclo se produce de tres maneras. Primero, movido quizá por el deseo, el espíritu acaba cayendo en el mundo material, en el cual se encuentra en constante convulsión por los múltiples impactos que la material produce sobre él. La contemplación de la belleza produce un recuerdo de la perfección, del origen espiritual de la existencia. Para Platón la contemplación de la belleza producía un movimiento en el alma a través del instante¹⁰⁹. En ese momento, a través de la belleza, primero de un cuerpo y después de la idea de la belleza en sí, el alma lo único que desea es regresar de nuevo a la fuente en donde se encuentra esa belleza, Dios. Este proceso, que recibe el nombre de *deificatio*, para el

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 273-274.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 275-276.

¹⁰⁹ M. FICINO, *De Amore: Comentario al Banquete de Platón*, Madrid, 2001, pp. 20-25.

Neoplatonismo, se desarrollaba en tres fases o momentos: *emanatio*, *raptio* y *remeatio*. La *emanatio* o descenso es la fase mediante la cual el espíritu va descendiendo y cubriéndose de impureza material hasta encarnarse en la tierra. La *raptio* es el momento exacto en el cual, inflamado por el amor a la belleza, el alma contempla, intuye y recuerda su origen celestial y emprende el camino de vuelta, la *remeatio*¹¹⁰.

Este esquema sencillo es lo que, según C. de Tolnay muestra Miguel Ángel en la *bóveda de la Capilla Sixtina* [Fig. 2.], puesto que identifica a las figuras de las pechinas con ese descenso que cubre de impurezas materiales, la *raptio* emanada de los profetas y sibilas [Figs. 4 y 5] y de las figuras de los lunetos como antecedentes regios de Cristo y la *remeatio* en las escenas del Génesis, las cuales culmina en la unión definitiva en la *Creación de Adán* [Fig. 3], por medio de la importancia simbólica del dedo índice¹¹¹. El alma ha conseguido liberarse de la prisión material y corporal y se une a Dios. Quizá la interpretación cristiana de los temas es más sencilla de percibir, puesto que el conjunto introduce escenas del Génesis en la parte central, ya que el resto de la capilla reproducía la historia de Moisés e historias de la vida de Cristo, por lo que se hacía necesaria la introducción del Génesis para completar el ciclo bíblico. Todo ello, acompañado de los profetas y las sibilas [Fig. 4 y 5]¹¹², los cuales también jugaban un papel muy importante en el pensamiento neoplatónico, puesto que los neoplatónicos pensaban que determinadas personas habían tenido el privilegio de poder tener la visión de la divinidad en vida, sin tener que esperar a los sufrimientos que le esperan al alma después de la muerte. Además, las implicaciones cristológicas vienen marcadas por la genealogía regia de Cristo en los lunetos¹¹³.

Marsilio Ficino y el Neoplatonismo concebían la naturaleza del ser humano de manera tripartita: alma, cuerpo y espíritu. De esta tripartición derivan tres modos de vida posibles para la existencia del hombre. En primer lugar, la vida contemplativa, la cual era característica de aquellos que dedicaban atención a las cosas más divinas y

¹¹⁰ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 276.

¹¹¹ C. de TOLNAY, *Michelangelo: The Sistine... op. cit.*, pp. 41-44. El tema de la semántica del dedo índice que aplicaremos en profundidad en el análisis de las Tumbas de la Capilla Medici fue ampliamente estudiado por A. Chastel en: A. CHASTEL, *El gesto... op. cit.*, pp. 49-64.

¹¹² En el caso de las sibilas eran las profetisas de la Antigüedad cuyos oráculos sibilinos, su poesía, había sido uno de los textos fundamentales para el Neoplatonismo, pero muchos de ellos habían sido convenientemente adulterados, salvo la *Égloga IV* de Virgilio, en la cual Virgilio anunciaba la llegada de un niño hijo de Astrea, la justicia que, en teoría, sería Augusto pero que luego se convirtió en una especie de retro-profecía del nacimiento de Cristo como emperador y gobernante supremo. Para saber más sobre las sibilas consultar: S. SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 262-273.

¹¹³ S. SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 269-270.

celestiales, a Dios. En segundo lugar, la vida material, opuesta a la vida contemplativa, correspondiente a aquellos que se abandonan a lo material y los placeres, rechazando todo objetivo espiritual. En tercer lugar, la vida activa, situada a medio camino, entre las dos anteriores. Se caracterizaba por la lucha constante contra las pasiones por medio de la virtud, englobando aspectos de las dos anteriores. Esta última vida es la característica del amor humano, diferenciado del amor divino y el amor bestial¹¹⁴. Miguel Ángel adapta este esquema en el primer diseño que realiza de la *Tumba de Julio II* [Fig.31], en el cual la vida activa y la vida contemplativa son representadas en las figuras de *Raquel* y *Lía* [Fig.35] y a su vez, en *San Pablo* (activa) y *Moisés* (contemplativa) [Fig.33], los cuales son personajes, por un lado del Nuevo Testamento y, por otro lado, del Antiguo Testamento, que habrían llegado a tener la visión divina directa. Además, como bien supo ver Freud, la colosal escultura del Moisés representa ese pasó desde la contemplación hasta la acción, el paso entre la vida contemplativa y la vida activa. Por otro lado, los *Esclavos* [Fig.34] son la significación de ese amor bestial¹¹⁵, aprisionados en los placeres terrenales, encadenados en la cárcel del mundo aparente, fenomenológico, que esclaviza al alma humana en su capacidad de visión y unión con Dios. Por el contrario, las victorias simbolizan el alma en libertad, la cual ha logrado vencer a las pasiones¹¹⁶. Finalmente, los esclavos, victorias y la figura de San Pedro no aparecen en el proyecto final, pero el significado, en suma, es el mismo, aunando las virtudes de Julio II en vida, dedicado a la vida activa y a la vida contemplativa al mismo tiempo. Añadiendo el cariz religioso en las figuras de la virgen y los santos, acompañándole en su ascenso hacia Dios. La tragedia de la sepultura quedaba así completa, simbolizando a la personalidad titánica de Julio II, que es inmortalizado en la salvación eterna como representante de la cristiandad.

Estos dos temas son de nuevo aplicados y, en parte, culminados en las *Tumbas Medici* [Figs.21 y 22]. Su esquema básico inicial fue planteado como una gran tumba en la Capilla Medici dedicada, por un lado a Lorenzo el Magnífico y su hermano Giuliano y, por otro lado a Lorenzo, duque de Urbino, y Giuliano, duque de Nemours, cuyas sepulturas, concebidas de manera casi arquitectónica, estarían unidas de manera exenta. El proyecto se vio transformado en favor de dos tumbas dobles en cada pared lateral

¹¹⁴ M. FICINO, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁵ E. PANOFKY, *Estudios... op. cit.*, p. 262. El mono que acompaña al esclavo del Louvre también simbolizaba las pasiones, el Alma Inferior, lo cual demuestra la naturaleza animal o bestial de los esclavos en este proyecto.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 261-264.

unificadas por la figura de la *virgen* y los santos patrones de la familia, *San Cosme* y *San Damián*, flanqueando el altar. Así mismo, debía incluir relieves con las cuatro estaciones, simbolizando el paso del tiempo, las cuales estaban presentes en la iconografía tradicional¹¹⁷. Se basa también en el ascenso del alma desde el mundo terrestre, ejemplificado por los *períodos del día* [Figs. 25-28], que a su vez simbolizan el poder destructor del tiempo, y los dioses río colocados en la parte baja, simbolizando los cuatro ríos del Hades que, a su vez, simbolizaban, según Landino y Pico della Mirandola, las esferas por las que pasa el alma humana en el momento del descenso del mundo celestial hasta el mundo material, ya que el alma primero pasa por el río Leteo, el cual le hace olvidar su existencia anterior. El alma se encuentra privada de alegría, simbolizando el río *Aqueronte*, desolada por el dolor de la pérdida, que simboliza el río *Estigio*, presa de ardientes pasiones, simbolizadas por el río *Flegetón*, y sumida en un pantano de tristeza, simbolizada por el río *Cocito*¹¹⁸. Más adelante, hubo que cambiar el proyecto, de tal manera que las tumbas de Lorenzo el Magnífico y su hermano Giuliano no llevarían sus efigies escultóricas sino que, encima de las sepulturas, habría colocado la *Virgen de Medici* y los *Santos Cosmen y Damián*. En las tumbas de los duques habría colocado los *períodos del día*, con los dioses río y las estatuas de la *Tierra afligida* y el *Cielo sonriente* en la tumba de Giuliano, mientras que en los laterales de Lorenzo, hubiera colocado, probablemente, a la *Verdad y la Justicia*¹¹⁹. Finalmente, solo llega a realizar las sepulturas de los duques, con las esculturas de los *períodos del día* [Figs. 25-28], los cuales simbolizan el mundo terrestre compuesto de materia y forma, las cuales, a su vez, simbolizan el principio y el fin de la existencia. Incluso, en la figura de la *Noche* [Fig. 25], que representa precisamente este fin de la existencia plena, incluye una *máscara* [Fig. 29] con unas cuencas vacías que van convirtiéndose progresivamente en capas, que conducen hacia un interior que van mostrando y simbolizando las diferentes pieles, de acuerdo con las cuales el Neoplatonismo explicaba la generación del hombre, desde esa semilla última de luz a partir de capas concéntricas progresivas de materialidad, el espíritu acaba encerrado dentro de la mente, la mente dentro del alma y el alma dentro del cuerpo. Con la muerte, se produce el itinerario inverso, de tal manera que las apariencias materiales se van convirtiendo en una máscara mientras que el alma ha emprendido todo un camino ascensional hasta la divinidad, ejemplificada por el

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp. 265 y 264.

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 269 y 270.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 268.

día¹²⁰. Por otro lado en las efigies de los Medici, *Giuliano de Medici* [Fig. 23] se convierte, en este caso, en una especie de gobernante de carácter imperial, con una gran dignidad. *Lorenzo de Medici* [Fig. 24], se muestra como el pensador, *Il Pensieroso*. Ese gesto de reflexión por el cual el dedo índice se convierte en soporte del pensamiento y de la reflexión melancólica, lo que A. Chastel llamó *signum harpocraticum*, guardar silencio, situando a Lorenzo en un modelo de vida contemplativa enfrentando al modo de vida activa que se manifiesta en Giuliano¹²¹.

3.2.4. Miguel Ángel y la poesía de Dante

Otro aspecto importante y en relación con el Neoplatonismo es que Miguel Ángel, con apenas quince años, entra en contacto con este círculo, atraído sin duda por la lectura del comentario, que podríamos calificar de puramente neoplatónico, a la *Divina Comedia* de Dante realizado por Cristoforo Landino, obra que llenará la mente artística y vital de Miguel Ángel. Que Miguel Ángel era un devoto lector de Petrarca y de Dante es un dato muy conocido. Ascanio Condivi afirma que cuando el artista tuvo que huir de Florencia por la expulsión de los Medici, en la casa de Bolonia donde estaba refugiado le leía a su dueño, Gianfrancesco Aldovrandi, pasajes en voz alta de la *Divina Comedia*¹²². Este estudio de la obra de Dante no podía sino llevarle a interesarse por las doctrinas de la Academia Platónica. A principios del siglo XVI, como bien señala Panofsky, nadie leía a Dante sin comentarios interpretativos y, de entre todos los comentaristas, el más popular era sin duda el neoplatónico Cristóforo Landino, a quien Miguel Ángel conocía bien. Por tanto, es lógico que la lectura que el artista hiciera de su poeta preferido estuviese contagiada de ideas y conceptos neoplatónicos, no solo en su poesía¹²³, sino también en sus manifestaciones artísticas. Una muestra de la temprana influencia de Dante es la *Piedad del Vaticano* [Fig. 18]. Con apenas veinte años, Miguel Ángel concibe el paradigma del Clasicismo, en la cual llama la atención el joven rostro de la Virgen. Esta concepción de la virgen de rostro aniñado, tan inverosímil en la realidad bíblica, tiene su explicación en un pasaje del *Paraíso* de la *Divina Comedia*, en el cual San Bernardo dedica una plegaria a la virgen llamándola “hija de tu hijo”¹²⁴.

¹²⁰ C. de TOLNAY, *Michelangelo: The Medici... op. cit.*, pp. 302-305.

¹²¹ A. CHASTEL, *El gesto... op. cit.*, p. 71.

¹²² A. CONDIVI, *op. cit.*, p. 53.

¹²³ E. PANOFSKY, *Estudios...op. cit.*, pp. 246-247.

¹²⁴ G. MORI, *op. cit.*, p. 267.

Por otro lado, el *Juicio Final* [Fig. 7] también introduce el esquema del *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante, donde los muertos se levantan de sus tumbas por la llamada de los ángeles trompeteros. De hecho coloca a Caronte el cual lleva en su barca a los condenados ante el juez del Infierno, Minos, de manera semejante al relato de la *Divina Comedia*. De esta manera representa, valiéndose de su espíritu poderoso y el desnudo humano, a toda la humanidad, desde el principio hasta el final de los tiempos orbitando alrededor de Cristo, cuya inspiración en el *Torso Belvedere* es prácticamente total¹²⁵.

3.2.5. *Fusión entre el cristianismo, el paganismo y el judaísmo*

A modo meramente ilustrativo podríamos decir que el Neoplatonismo, pretendió fusionar la filosofía pagana de Platón con la teología cristiana. El título de la obra principal de Ficino no deja, al respecto, lugar a dudas: *Theología Platónica*. Ficino intenta mantener una posición que sintetiza la idea escolástica según la cual Dios está fuera del universo finito y la concepción panteísta, por la cual el universo es infinito y Dios también¹²⁶. Pero no solo con la doctrina cristiana, tal y como muestra otro de los intelectuales neoplatónicos que más influyó en Miguel Ángel, Giovanni Pico della Mirandola, el cual, transmitió a Miguel Ángel su intento de conciliación entre el Neoplatonismo y la doctrina cristiana, añadiendo a esta conciliación ideas que tienen que ver con la cábala y el pensamiento judío, pues fue uno de los máximos defensores de la fusión entre la sabiduría cristiana y la cábala judía en la corte de los Medici¹²⁷. Su relación con Miguel Ángel debió consistir, de manera general, en la lectura y consejo sobre este tipo de cuestiones. Miguel Ángel, a pesar de no ser judío, asimiló e incorporó los esquemas aprendidos con Pico della Mirandola en algunas de sus obras.

Sobre este asunto, los historiadores judíos B. Blech y R. Dolliner han supuesto significaciones cabalísticas tanto en la *bóveda de la Capilla Sixtina* [Fig. 2] como en el *Juicio Final* [Fig. 7]. En primer lugar, el *Primer día de la Creación*, en el cual es totalmente neoplatónico pero también cabalístico judío. Este Dios Padre que vemos tan hercúleo con estas vestiduras rosadas, pero anciano ordenando el mundo, está acompañado de algunas representaciones que no son angélicas puesto que no tienen

¹²⁵S. SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 298-301.

¹²⁶A. CHASTEL, *Marsile... op. cit.*, pp. 171-174.

¹²⁷J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, pp. 23 y 24.

alas. Probablemente sea la forma de indicar, desde el punto de vista de la cábala judía, la concepción de las diferentes potencias cabalísticas o *sefirot* que le acompañan en el propio despliegue de la creación y del mundo anatómico. Puede ser una manifestación de algún intento neoplatónico de fundir lo judío con lo cristiano¹²⁸. El resto de las escenas del techo, está relacionadas de un modo más coherente con la iconografía tradicional cristiana, sin que tampoco resulten incompatibles en absoluto con la tradición judaica. Por ejemplo, la forma de recibir por parte de Eva el fruto del pecado que es transmitido por Lilith es una invención judía, puesto que se supone que es el nombre que tenía la serpiente del Paraíso, pero al mismo tiempo, se correspondería para la religión cabalística, con la parte femenina de la divinidad que había sido evocada del mundo material (Primera Eva- tradición talmúdica)¹²⁹. En el *Juicio Final* encuentran incluso, alguna referencia, particularmente, herética a la salvación de los judíos, puesto que aparece un judío con un gorro judaico y con la estrella que, a partir del Concilio de Letrán de 1215, se hizo llevar a los judíos en Roma y en buena parte de la cristiandad¹³⁰.

3.2.6. *El monje ferrarés Girolamo Savonarola y su relación con Miguel Ángel*

Por último, en este contexto de Neoplatonismo exacerbado también encontramos su contraposición exacta en la figura del ferrarés Girolamo Savonarola, un monje dominico muy exaltado que condenaba la vida depravada de los florentinos, su entrega al arte, al lujo, al comercio y a los Medici, lo cual produjo una especie de comuna exaltada entre la población florentina que acabó conduciendo la famosa *Hoguera de las Vanidades* en la cual se quemó gran parte del patrimonio artístico florentino. Finalmente, Savonarola fue quemado en la plaza pública de Florencia por orden del papa Borgia, Alejandro VI¹³¹. El ambiente que Savonarola creó en la Florencia de finales del siglo XV, por medio de sus sermones, dejaría un gran calado para la generación posterior de intelectuales y artistas. Su relación con Miguel Ángel no está demasiado clara. Thode propone un acercamiento muy estrecho entre ambos, ya que Miguel Ángel fue oyente de muchos de sus sermones¹³². Otros investigadores como A. Chastel, sin embargo, no aceptan estas hipótesis y supone una nula relación entre

¹²⁸ B. BLECH y R. DOLINER, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 157-162.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 241-243.

¹³¹ M. CALÍ, *op. cit.*, p. 70.

¹³² H. THODE, *op. cit.*, pp. 293-295.

ambos¹³³. De esta manera, quizá no influyó demasiado en su arte de juventud pero las ideas plasmadas en sus sermones sí tuvieron su continuación en la espiritualidad religiosa de Miguel Ángel, sobre todo al final de su vida, puesto que no pudo permanecer inmune a sus palabras.

Así pues, el pensamiento neoplatónico impregnó casi en su totalidad las producciones artísticas miguelangelescas, adaptando siempre los esquemas de sus composiciones al esquema neoplatónico de ascenso del alma y cómo el alma desea esa unidad con Dios. Aunque las doctrinas neoplatónicas siempre estarán presentes, Miguel Ángel se dejará influir a lo largo de toda su vida por concepciones nuevas, progresivamente más oscuras, que darán lugar a su transformación vital y artística al final de su vida.

3.3. Arquitectura y Anatomía: Dos dimensiones entrelazadas

3.3.1. Tensión y resolución: la arquitectura de Miguel Ángel

Aunque Miguel Ángel nunca se consideró arquitecto como tal, su activa personalidad le llevó en más de una ocasión a desempeñar dicha labor. Tanto es así que su legado arquitectónico, proyectado finalmente o no, se compone de una gran cantidad de obras. El Clasicismo en la arquitectura miguelangelesca siempre está presente, sobre todo en lo que concierne al lenguaje arquitectónico, como buen conocedor de la obra de Brunelleschi y de Alberti¹³⁴, pero en la mayor parte de sus obras, como en el *proyecto para la fachada de San Lorenzo de Florencia* [Fig. 11], muestra como ese lenguaje es utilizado con un fin que nada tiene que ver con el Clasicismo. El proyecto, que se conoce por una maqueta, es una muestra de cómo, en sus primeros años de actividad arquitectónica, Miguel Ángel empieza a jugar con el Clasicismo y dando lugar a lo que más adelante se podrá denominar Manierismo. En la fachada se aprecia una apariencia de combinación de elementos, todos ellos clásicos, como columnas corintias, frontones semicirculares y triangulares, óculos cegados... todos elementos extraídos de la práctica clasicista. Sin embargo, están combinados de un modo que no es estrictamente clásico. Por ejemplo, poner las ventanas entre dos pilastras o la inexistente modularidad de los frontones creando así una estructura de triángulo que unifica dos niveles muy diferentes.

¹³³ A. CHASTEL, *Arte y humanismo... op. cit.*, p. 400.

¹³⁴ VV. AA., *Miguel Ángel... op. cit.*, p. 381.

Miguel Ángel juega con todos y cada uno de los elementos de un modo que parece puramente clásico, pero que ya es personal, manierista¹³⁵.

Parece claro que Miguel Ángel tenía una forma diferente de concepción arquitectónica, pues la mayor parte de los arquitectos notables de la primera mitad del siglo XVI, a excepción de Miguel Ángel, habían trabajado con Bramante en la fábrica de San Pedro y habían hecho suyos muchos de sus conceptos arquitectónicos y su forma de entender la arquitectura, mientras que la arquitectura de Miguel Ángel tuvo un reconocimiento tardío en Roma debido a su falta de *decorum* o adecuación de las partes a su funcionalidad, como muestra en la *Capilla Medici* [Fig. 12], en la cual refleja una inversión de tratamiento de los elementos con respecto a su función, invirtiendo el tratamiento de forma y función. A un elemento digno, como la puerta, que cumple la función de entrada, le confiere un tratamiento más sencillo y a un elemento menos digno, como el fragmento de muro superior, les está dando un tratamiento más elevado, puesto que encima de la puerta coloca unas hornacinas planas en las que no cabe ninguna escultura y, sin embargo, convierte las volutas, que son al mismo tiempo la parte inferior del remate de la parte superior, en el adorno de las puertas¹³⁶.

3.3.2. Una concepción novedosa de la arquitectura

El alegato que muestra Miguel Ángel al no considerarse a sí mismo arquitecto parece responder a una razón de cariz estético y conceptual. Miguel Ángel concebía sus edificios como formas orgánicas en sí mismas a las que podía, al igual que a sus esculturas y pinturas, infundir el movimiento, crear luces y sombras e incluso moldear su textura. Esta afirmación se encuentra ya en una de sus cartas, probablemente dirigida al cardenal Rodolfo Pío da Carpi. Pues en ella expone esta identificación de la arquitectura con la pintura y la escultura¹³⁷. Sin duda, la identificación expuesta en esta carta que más llama la atención es la de los elementos arquitectónicos concebidos como partes de un cuerpo humano. Esta relación no era solo una concepción miguelangelesca, puesto que ya Vitruvio exponía esta asociación, la cual también encontramos en algunos tratados de teoría arquitectónica como el de Francesco di Giorgio Martini, en este caso aplicado a la planificación urbanística. Esta idea, presente en la literatura artística renacentista, concedía importancia a la anatomía, no al número o la geometría, el

¹³⁵ G. C. ARGAN, Y B. CONTARDI, *op. cit.*, pp. 85 y 86.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 177-182.

¹³⁷ M. A. BUONARROTI, *Cartas...op cit.*, p. 288.

edificio vive y respira al igual como un ser humano y cada una de sus partes están tratadas por Miguel Ángel como miembros orgánicos de un mismo cuerpo. En la carta que mostramos, Miguel Ángel define una ruptura deliberada y total con los principios arquitectónicos del anterior siglo y los de sus contemporáneos, porque en el *Quattrocento* italiano no se piensa en el cuerpo humano en tanto que orgánico sino como un microcosmos del universo que se convierte en entendible por medio de la matemática, mientras que Miguel Ángel, de manera genuina, concebía el cuerpo humano como la expresión más pura y perfecta de la arquitectura, hallando la unidad en el sistema nervioso y muscular y no en sus apariencias externas¹³⁸. Así lo muestra en la *cúpula de San Pedro del Vaticano* [Fig. 15], en la cual Miguel Ángel está tratando la arquitectura igual que una metáfora anatómica, de tal manera que, el orden gigante, las pilastras y los frisos parecen actuar a modo de tendones, huesos, músculos que sostienen la piel del edificio. Miguel Ángel expresa la terrible tensión del peso de la cúpula, dando lugar a curvaturas y contra-curvaturas, a unos perfiles innecesarios porque se sostendría igual con un paramento liso, pero de esa forma se expresa mucho más potentemente el juego, la fuerza y el carácter gigantesco y titánico que ha tenido la propia construcción. Sin embargo, Miguel Ángel horada el muro, sobre todo en la parte más débil creando ventanas que hacen ver que el muro no tiene fuerza sustentante, contrariamente a la arquitectura albertiana. Toda la arquitectura es una especie de cuerpo humano y refleja también las propias tensiones que existen en el mundo natural¹³⁹.

Ahora bien, Miguel Ángel, en su aplicación de estas ideas, intentaba relacionar, por un lado, la introducción de la fuerza psicológica que desprenden las distintas posiciones del cuerpo humano y, por otro lado, una introducción anatómica literal que permitiera ver científicamente el funcionamiento de los nervios, músculos y huesos. Esta concepción es ampliamente subjetiva, frente a la de otros tratados que intentaban ser más objetivos, como el de Leonardo. Las teorías de la proporción del *Quattrocento* tenían como fin alcanzar unas armonías matemáticas ideales partiendo de la armonía, de la relación de todas y cada una de las partes con el propio edificio. Se destaca esa unidad espacial y conceptual sin tener en cuenta el efecto y afecto que sobre el carácter de las formas imponía el movimiento y las condiciones ambientales de los edificios, sobre todo la luz. De tal manera que, al pensar los edificios como organismos vivos, el

¹³⁸ J. S. ACKERMAN, *op. cit.*, pp. 26 y 29.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 200-203.

diseño de Miguel Ángel se impuso como dinámico, ante la estaticidad de los otros arquitectos del momento, pues los elementos arquitectónicos se integran con el edificio por la sugestión o falta de ella de fuerza muscular, es decir, la tracción, tensión u compresión empezaron a ser interpretadas por Miguel Ángel en términos humanos¹⁴⁰. En el *Vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana* [Fig. 14], esta humanización de la arquitectura sustituye a las leyes matemáticas exactas y estáticas.

3.3.3. *La anatomía como expresión, no como ciencia*

Las lecciones anatómicas de Miguel Ángel no deben ser entendidas como una aplicación estricta y única de su arquitectura. Ascanio Condivi relata que Miguel Ángel dedicó más de veinte años al estudio de cadáveres, práctica que abandonó debido a que le provocaba dolores de estómago. Además de esta afirmación, Condivi expone el deseo de elaboración, por parte de Miguel Ángel, de un tratado práctico de anatomía, como ya hiciera Leonardo, que versara sobre los movimientos del cuerpo humano y lo que éstos provocaban en los músculos¹⁴¹, que se centrara sobre todo, en los *Moti* (emociones y movimiento que estas provocan en el ser humano) y la *Apparenze o Afetti*. Este tratado, de haberse llegado a compilar con esta aspiración inicial, hubiera supuesto un verdadero hito, ya que él no deseaba utilizar relaciones matemáticas sino que deseaba resaltar los efectos psicológicos y visuales de las funciones corporales¹⁴². De hecho, Condivi también expone la opinión que a Miguel Ángel le merece el tratado póstumo de Alberto Durero, calificándolo de endeble pues no habla de las acciones y los gestos característicos del cuerpo humano¹⁴³. Debido a la avanzada edad de Miguel Ángel, Condivi se propone compilar estas enseñanzas anatómicas con la ayuda de Realdo Colombo¹⁴⁴, el cual estaba preparando un tratado de anatomía científica titulado *De re anatómica*. Para la elaboración de este tratado pidió a Miguel Ángel que colaborara en la realización de los dibujos, los cuales nunca llegó a realizar¹⁴⁵. Así pues, en vida de Miguel Ángel se le consideraba un reputado anatomista. Así lo muestra, de manera práctica en sus desnudos, tanto en dibujos preparatorios como en sus pinturas, de la *Bóveda de la Sixtina* [Figs. 2-6] en la cual Miguel Ángel, al igual que en el *David* [Figs.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 32-34.

¹⁴¹ A. CONDIVI, *op. cit.*, pp. 98 y 99.

¹⁴² J. S. ACKERMAN, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

¹⁴³ A. CONDIVI, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁴ G. PAPINI, *op. cit.*, pp. 355-357. Realdo Colombo fue sucesor de Vesalio en la cátedra de anatomía de Padua y después catedrático de anatomía en Roma, además de ser uno de los mejores anatomistas del momento y amigo personal de Miguel Ángel

¹⁴⁵ A. PARRONCHI, "Michelangelo e Realdo Colombo", en *Opere giovanili... op. cit.*, pp. 193-194.

20 y 21], altera las proporciones en pos de crear efectos dinámicos, poderosos, o en el dibujo de *Hércules luchando contra el león*, donde la anatomía y el desnudo miguelangelesco se muestran en toda su pureza. Los músculos y tendones se mantienen en una actitud tensa, emocionalmente dramática, en suma, terrible¹⁴⁶.

Miguel Ángel juega con todos y cada uno de los elementos del arte, estableciendo relaciones y no diferencias entre ellos. Dos disciplinas como la arquitectura y la anatomía se unen en el pensamiento estético miguelangelesco de manera magistral y novedosa, propiciando las características que medio siglo más tarde conducirán a las tensiones y distorsiones barrocas.

3.4. Miguel Ángel y los *Espirituali*: Entre Roma y Viterbo

3.4.1. El fervor religioso de sus últimos años

Al final de su vida, Miguel Ángel cambia la concepción y actividad de su arte. Todo parece haber cambiado para él. Como muestra el soneto LXIX¹⁴⁷, todo ese arte que había cultivado hasta entonces ya no le interesaba. Los sonetos que conservamos fechados entre 1547 y 1560 tiene como protagonista temático casi exclusivo el tema religioso. La sombra de la vejez, acompañada de la negación de toda vanidad, empaña estos poemas. Incluso, el arte es incapaz de aplacar su tormentoso espíritu y sus angustias vitales¹⁴⁸. Siempre tuvo una ferviente fe religiosa que, en estos últimos años de su vida, se ve acentuada debido al acercamiento a un grupo espiritual constituido en Viterbo y conocido con el nombre de los *Espirituali*.

*3.4.2. Los *Espirituali**

La construcción de la nueva Basílica de San Pedro supuso la utilización de diferentes bulas, privilegios y cargos que eran vendidos por el papa León X para afrontar la financiación necesaria, llenando así su pontificado de personajes sin ninguna vocación religiosa. Lejos de esta situación, en la Alemania de 1517, Martín Lutero hacía públicas en la iglesia de Wittenberg sus 92 *Tesis* para la reforma de la iglesia, las cuales trataban cuestiones como la vida pública y privada del clero, el régimen fiscal del

¹⁴⁶ B. BERENSON, *op. cit.*, pp. 86 y 87.

¹⁴⁷ M. A. BUONARROTI, *Sonetos...op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁸ M. L. RIZZATTI, *Miguel Ángel*, Barcelona, 1979, p. 107.

papado o las costumbres de los cristianos¹⁴⁹. Junto a Lutero, también Calvino contribuyó a la causa con un nuevo intento de reforma religiosa en las Islas Británicas que recibió el nombre de Calvinismo¹⁵⁰. Debido a estos intentos de reforma, Pablo III, con el apoyo de Carlos V, celebra el Concilio de Trento, un concilio ecuménico que se desarrolló en 25 sesiones, desde 1545 al 1563, con los papas Pablo III, Julio III y Pío IV¹⁵¹. Se convoca como una respuesta de la Iglesia Católica, que conocemos como la Contrarreforma, a la Reforma Protestante que se inicia con Lutero, y a todas las consecuencias que esto conlleva: la reforma luterana y a toda una serie, no solo de protestantes, sino también de otros personajes y otras formas de pensamiento en las que Miguel Ángel se verá envuelto. Dentro de este contexto, en el seno mismo de la Iglesia, algunos personajes empezaron a predicar por la revisión y lectura de las sagradas escrituras y una puesta en cuestión del comportamiento de los miembros de la Iglesia. Estas voces podían escucharse en toda Europa: Geiler von Keyesberg y Johannes Gropper en Alemania, Lefevre d'Étaples y el obispo Briçonnet en Francia, Gasparo Contarini y Gabriele Paoletti en Italia o Reginald Pole en Inglaterra, perteneciendo estos últimos al grupo de los *Espirituali*¹⁵².

El lugar elegido, Viterbo, ya contaba con algunas incursiones contra-católicas en su historia. No en vano, Lutero había residido en Viterbo en 1511, ya que fue invitado a predicar por la comunidad agustina de la Trinidad, cuando esta era dirigida por Egidio de Viterbo, cuya figura dominó el devenir cultural de la ciudad hasta su muerte en 1532. La personalidad de Egidio, humanista y teólogo sensible a los movimientos reformadores de la época, convirtió a Viterbo en lugar de encuentro de las figuras más importantes de la posterior reforma católica. Aunque nunca lo mostró abiertamente, en el discurso inaugural del concilio lateranense de 1512, Egidio muestra tendencias ideológicas cercanas a Savonarola, lo cual ya es muestra del espiritualismo de Egidio, pues había estudiado en Florencia, donde conoció a Marsilio Ficino y compartió la doctrina neoplatónica, la cábala y textos herméticos. Además, participó en el Concilio de Trento, donde conocería a los protagonistas de la reforma religiosa, el Cardenal Pole y el Cardenal Contarini¹⁵³.

¹⁴⁹ B. LLORCA y R. GARCÍA VILLOSLADA, *Historia de la Iglesia Católica*, Vol. III-Edad Nueva. Madrid, 1960, pp. 518 y 522-523.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.706.

¹⁵¹ R. PO CHIA HSIA, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, 2010, pp. 27 y 42.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 28 y 29.

¹⁵³ M. CALÍ, *op. cit.*, pp. 119 y 120.

El círculo de los *Espirituali* se formaría tras su muerte en 1541, como consecuencia de la llegada de los seguidores napolitanos del español Juan de Valdés¹⁵⁴, Reginald Pole y Vittoria Colonna, gracias a esta apertura cultural que Egidio había dejado en Viterbo. Por tanto, la herencia de Savonarola y las doctrinas de Erasmo y Valdés tuvieron continuación en torno a la casa que el cardenal Pole tenía en Viterbo en la que se reunían estos personajes con tendencias religiosas divergentes en muchos aspectos, a la iglesia de Roma.

El Cardenal inglés Reginald Pole¹⁵⁵ llega a Italia con el motivo de ampliar su formación y comienza a establecer relaciones con el monasterio benedictino de San Giorgio Maggiore de Venecia, el cual, desde 1530, fue punto de encuentro de algunas tendencias religiosas nacidas del Humanismo que empezaban a sentir la sugestión del protestantismo¹⁵⁶. Allí también conoció a Contarini, el cual se movía en ambientes savonarolianos. Las cartas de Contarini son una muestra documental imprescindible de un proceso de recepción de las experiencias religiosas más intensas de la época, desde Savonarola a Erasmo de Rotterdam y Lutero. Por consiguiente, el círculo de Viterbo se constituyó como una continuación de la apertura comenzada por Egidio, los fermentos savonarolianos y las experiencias venecianas y valdesianas venidas de Nápoles¹⁵⁷.

Todo este ambiente que comentamos queda reflejado en la obra cumbre que define a este grupo, *El Beneficio de Cristo*, compilada por Marcantonio Flaminio, a partir de un texto escrito por el monje benedictino Benedetto Fontanini en San Giorgio Maggiore. Sus influencias no están demasiado claras, puesto que mezcla la doctrina valdesiana con las *Institutione* de Calvino, Savonarola, Erasmo e ideas cercanas al protestantismo¹⁵⁸. Todos estos procesos fueron considerados herejías desde el papado, particularmente, cuando el cardenal Gianpietro Carafa tomó el solio pontificio bajo el nombre de Pablo IV, momento en el cual se abrió un proceso por herejía contra

¹⁵⁴ Para saber más sobre la relación e Juan de Valdés y Miguel Ángel nos remitimos a: M. SÁNCHEZ ARENAL, “Juan de Valdés y Miguel Ángel. Una aproximación a la teología del arte”, en *Imafronte*, n° 23, Murcia, 2014, pp. 29-49.

¹⁵⁵ Reginald Pole fue un cardenal inglés conocido por ser una de las más activas personalidades de aquellas que abogaban por la reforma de la Iglesia de Roma. Fue educado en Italia y a su vuelta a Inglaterra se postuló contrario al cisma religioso iniciado por Enrique VIII, por lo cual fue condenado a muerte y tuvo que regresar a Italia, donde poco le faltó para ser nombrado papa en el cónclave de 1549. A su vuelta a Inglaterra en 1555 se convirtió en consejero, y casi marido, de la reina María y allí permaneció hasta su muerte en 1558. Ver más en: G. PAPINI, *op. cit.*, pp. 538-542.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 538-539.

¹⁵⁷ M. CALÍ, *op. cit.*, pp. 122 y 123.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 123 y 124.

Contarini e incluso se acusó a Pole y a Colonna, aunque estos procesos se vieron interrumpidos por la muerte de ambos¹⁵⁹.

3.4.3. Miguel Ángel y su relación con el círculo de Viterbo

Los lazos de unión de Miguel Ángel con el círculo de Viterbo son de sobra conocidos. La relación de Miguel Ángel con la ciudad de Viterbo comienza con las visitas a su hermano Leonardo, el cual se refugió allí tras la muerte de Savonarola¹⁶⁰, aunque siempre se ha destacado el papel de Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, viuda del marqués Ferrante d'Avalos, a la que conoció entre 1536 y 1538. A ella le unía una gran amistad espiritual y una misma aspiración religiosa, contrariamente a las opiniones vertidas desde hace tiempo sobre un supuesto enamoramiento por parte del artista hacia la marquesa. Todas estas afirmaciones se basan en las cartas y sonetos que a ella dedica pero es necesario aclarar que no en todos ellos habla estrictamente de ella, sino que parece más bien, dirigirse a una mujer superior, la Virgen. En estos escritos la mujer aparece como una especie de mediadora entre el poeta y el mundo espiritual, semejante a Laura o Beatriz en la poética del *stil nuovo* que cultivaron Petrarca y Dante, la cual le apasionaba leer a Miguel Ángel¹⁶¹. Sus conversaciones metafísicas se alargaron en el tiempo hasta la muerte de la marquesa, en 1547, la cual terminó de minar las fuerzas existenciales del envejecido artista¹⁶². Sin embargo, tenemos constancia de algunas obras que le envía, como un crucifijo, un dibujo de una piedad y una samaritana en los cuales el grado de tensión interior espiritual y mística de Miguel Ángel es patente. En ellas refleja temas análogos al espíritu del círculo de Viterbo: la salvación, el sacrificio de Cristo en la cruz y su muerte, encarnando en ellos los valores místicos más elevados¹⁶³.

Frente a este papel preponderante de Vittoria Colonna, Vasari y Condivi documentan una estrecha relación con el Cardenal Reginald Pole, argumentado que Miguel Ángel había hecho para Pole una piedad en 1546¹⁶⁴. Si bien debió ser Vittoria Colonna el nexo de unión entre ambos, ya que Pole fue el director espiritual de la marquesa en Viterbo, después de la muerte de esta, la relación entre el artista y cardenal siguió siendo fluida hasta la vuelta de Pole a Inglaterra en 1555, seguro compartiendo el

¹⁵⁹ R. PO CHIA HSIA, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁰ H. THODE, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶¹ G. PAPINI, *op. cit.*, p. 434.

¹⁶² M. L. RIZZATTI, *op. cit.*, pp. 20 y 21.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁴ M. CALÍ, *op. cit.*, p. 215.

ideal común de que la verdadera justificación no puede obtenerse sino por la fe en la sangre de Cristo, no por indulgencias eclesiásticas¹⁶⁵.

Otra de las personalidades, además de Vittoria, que muestra esta conexión entre Miguel Ángel y los *Espirituali* es su gran amigo el pintor Sebastiano del Piombo, el cual mantuvo relaciones continuas con Viterbo en este clima, ya que tuvo como mecenas a Giulia Gonzaga y Carnesecchi, pertenecientes al círculo, pero al mismo tiempo hay un asunto que enlaza a los artistas con el círculo de Viterbo: Cristo portando la cruz. Este motivo iconográfico es obsesivamente repetido por Sebastiano del Piombo en la década de 1530, mientras que Miguel Ángel ya había realizado hacia 1520 esta misma iconografía en el *Cristo de Santa María sopra Minerva*. Es significativo que en 1532 tenemos constancia de la existencia de una carta que Metello Vari envía a Miguel Ángel como recibo de una escultura pequeña de Cristo portando la cruz. La raíz iconográfica que parece explicar este tema se haya en el frontispicio de las ediciones de 1518, 1531 y 1534 del *De Imitatione Christi*, un libro de tradición asceta que invitaba a los católicos a seguir el ejemplo de Cristo y por el que los *Espirituali* también sentían gran interés. Este motivo iconográfico común es una muestra hipotética de los profundos lazos de unión que Miguel Ángel y Sebastiano del Piombo mantenían con la corriente espiritual del círculo de Viterbo¹⁶⁶.

Por todo ello, cabe afirmar que no en menor medida que Vittoria Colonna, Reginald Pole y Sebastiano del Piombo debieron asumir un importante papel en el comienzo y el reforzamiento entre el círculo de los *Espirituali* y Miguel Ángel. Este acercamiento al grupo no solo forma parte de su espíritu religioso sino que también se transmuta a las obras que realiza durante estos años y hasta el final de su vida. Por ejemplo, el *Descendimiento de Florencia* [Fig. 36], es proyectado por Miguel Ángel para su propia tumba, lo cual muestra lo mucho que le preocupaba la muerte y la salvación de su alma, puesto que se inmiscuye en la composición en la figura de Nicodemo, la cúspide de la composición piramidal. Es destacable que desplaza la imagen de la virgen a un lado de la composición, de tal manera que es él mismo el que asume el papel de sostén del conjunto escultórico como una muestra de que los misterios fundamentales del cristianismo se producen, esencialmente, en el corazón del ser humano. El hombre puede alcanzar la salvación, representada por Cristo, por sus

¹⁶⁵ G. PAPINI, *op. cit.*, pp. 538-539.

¹⁶⁶ M. CALÍ, *op. cit.*, pp. 217-220.

propios méritos, sin necesidad de la mediación de la Iglesia¹⁶⁷. También, ese sentimiento de decepción y de vacío respecto al arte, le lleva a destruir todo lo que había realizado hasta el momento, como la *Piedad de Palestrina*.

Por otro lado, en la *Capilla Paolina* [Figs. 8 y 9] se muestra mucho más comprometido con su espíritu religioso en las dos escenas que realiza. Por un lado, en la *Conversión de San Pablo* [Fig. 8] las imágenes están representadas de un modo radicalmente contrario a la propia tradición cristiana. En la caída del caballo se muestra, más que una sensación de regocijo y gracia por el impacto de la luz divina, una desorientación y una ceguera que provoca que Pablo no sepa dónde mirar. La luz divina de la gracia que proviene del ángel en escorzo provoca ceguera, desorientación... pues los seres humanos, precisamente, no son capaces de recibir la gracia divina. Esa tesis, tan dudosamente católica y tan cercana a los *Espirituali* e incluso al protestantismo, en realidad, está manifestada de un modo profundamente herético. Por otro lado, se muestra más crítico en el *Martirio de San Pedro* [Fig. 9], el cual, como primer papa, está volviendo la cara hacía el espectador, es decir, hacia el propio papa, mirando con una actitud de enfado, poderosa. Esta mirada y gesto de Pedro se ha interpretado como una actitud de reprimenda e indignación hacia el propio papa Pablo III, haciéndole ver el reprochable modo de conducir las cosas que, a ojos de Miguel Ángel, llevaba a cabo el papado en este momento¹⁶⁸.

Miguel Ángel siempre tuvo una tendencia religiosa análoga al círculo de Viterbo, que se había desarrollado durante su niñez como oyente de los sermones de Savonarola, alejándose así cada vez más de la esfera dogmática de Roma y, a través de la doctrina neoplatónica de Pico della Mirandola y Marsilio Ficino y los valores del Humanismo, pero es al final de su vida donde esta tendencia se refleja con total claridad. Miguel Ángel vuelve su mirada hacia Dios, el deseo de su alma de unirse con Dios es tan fuerte y profundo que le lleva a crear obras que podemos considerar incluso, de atemporales, técnica y simbólicamente, que no encuentran paralelo ni lo encontrarán en toda la Historia del Arte.

¹⁶⁷ J. T. PAOLETTI y G. M. RADKE, *op. cit.*, p. 460.

¹⁶⁸ G. C. ARGAN, *op. cit.*, pp. 75 y 76.

4. CONCLUSIONES

Como resultado del estudio realizado, se han podido establecer diferentes conclusiones respecto a los diferentes temas tratados

1. El estudio historiográfico dedicado a la figura de Miguel y su personalidad artística aun presenta ciertas deficiencias en lo que se refiere al período final de su etapa artística y estética, puesto que, como se ha visto, no existen demasiadas referencias en comparación con las que se desarrollan sobre el Neoplatonismo florentino. Tampoco la anatomía juega un papel importante, al contrario de lo que se ha pretendido en el presente estudio, puesto que en él se entiende la anatomía como la base técnica indispensable de la producción artística miguelangelesca.
2. Miguel Ángel Buonarroti no constituye una personalidad solamente en el terreno de la creación artística, sino también en de la reflexión y especulación teórica y estética. A pesar de las pocas referencias escritas a su pensamiento artístico, se ha querido analizar y observar en profundidad cómo esas pocas ideas que conservamos conforman un todo integral en la obra de arte, teniendo como resultado una riqueza, tanto estética como técnica, que tiene su aplicación en su producción artística. Miguel Ángel elabora su teoría estética a partir de otras referencias e influencias, las cuales siempre tamiza por su propia personalidad, lo que contribuye a conformar una de las figuras capitales de la historia del arte.
3. Como muestran las múltiples referencias, la relación de Miguel Ángel con el Neoplatonismo florentino es bastante amplia, sobre todo en lo que concierne a la teoría general de la doctrina neoplatónica. En este estudio se ha querido relevar la importancia, no solo de la doctrina de Marsilio Ficino, sino también de otros personajes del círculo como G. Pico della Mirandola y su conciliación de la filosofía pagana, la religión cristiana y la cábala judía, a las figuras de Dante y Cristóforo Landino que influyeron poderosamente en Miguel Ángel y también a Savonarola, como personaje antagónico a los anteriores, el cual muestra la riqueza y contraposición del pensamiento estético miguelangelesco, incluso, la unidad en la variedad, puesto que todos ellos, sus ideas, siendo distintas, confluyen en la personalidad de Miguel del modo más puro y exacto.

4. El enfoque ofrecido en la unión de arquitectura y anatomía demuestra, de manera general, cómo todas las artes están imbricadas en la personalidad de Miguel Ángel, cómo el artista no concibe la experiencia artística con compartimentos estancos, sino de manera integral y, por otro lado, de manera más específica, ayuda a demostrar y abrir el camino sobre la influencia que los dibujos anatómicos de Miguel Ángel ejercieron en los artistas que pudieron estudiarlos. Además este enfoque también da pie a considerar a Miguel Ángel, igual que en el caso de Leonardo, como un anatomista riguroso, pero que entiende la anatomía en términos alejados de la ciencia, con un cariz más estético y plástico.

5. Así mismo, la religiosidad cultivada por Miguel Ángel en sus últimos años, contrariamente a como la historiografía ha defendido hasta hace pocos años, abre un nuevo horizonte en la producción artística miguelangelesca, no vista como una decadencia, sino como una negación de los principios que hasta entonces había cultivado, un proceso de autodestrucción, debido a esa religiosidad, sin parangón en la historia del arte, pues al contrario de Rodin, la obra de Miguel Ángel no es reflejo de unos esquemas puramente formales, sino estéticos, místicos, simbólicos. Una autodestrucción deliberada que, junto a las ideas relacionadas con el círculo de los *Espirituali*, demuestran esa dualidad en la obra de Miguel Ángel, la tensión, la resolución, que incluso llega hasta Nietzsche, lo apolíneo, lo dionisiaco, lo medible, lo terrible... Todo ello se convierte en la expresión más pura y perfecta del genio artístico, del divino Miguel Ángel.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, J. S., *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, 1997.
- ARGAN, G. C., *Renacimiento y Barroco II: El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, Madrid, 1999.
- ARGAN, G. C., Y CONTARDI, B., *Miguel Ángel arquitecto*, Madrid, 1992.
- BAGLIONE, G., *Le vite de pittori, scultori, architetti, ed intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, (en línea), Nápoles, 1783, Consultado el 30 de enero de 2016. URL: https://books.google.es/books?redir_esc=y&hl=es&id=bVsGAAAAQAAJ&q=buonarroti#v=snippet&q=buonarroti&f=false.
- BALDINI, U., *La obra completa de Miguel Ángel escultor*, Barcelona, 1977.
- BARASCH, M., *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, Madrid, 1991.
- BAUDELAIRE, C. *Salones y otros escritos sobre arte: introducción, notas y biografías de Guillermo Solana*, Madrid, 1999.
- BAUMGART, F., Y BIAGETTI B., *Gli affreschi di Michelangelo e di L. Sabbatini e F. Zuccari nella Capella Paolina in Vaticano*, Ciudad del Vaticano, 1934.
- BELLORI, G.P., *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, (en línea), Roma, 1751, consultado el 30 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/details/descrizonedelle00bell>.
- BELLOSI, L., *Miguel Ángel pintor*, Barcelona, 1971.
- BERENSON, B., *Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, 1954.
- BERTI, L., *Todas las obras de Miguel Ángel*, Florencia, 1973.
- BLECH B., Y DOLINER, R., *Los secretos de la Capilla Sixtina*, Madrid, 2012.
- BORGHINI, R., *Il Riposo*, (en línea), Florencia, 1584, consultado el 29 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/details/riposodiraffaell00borg>.
- BORSI, S., “La arquitectura romana desde Miguel Ángel hasta el manierismo tardío”, en BUSSAGLI, M., *Roma: Arte y Arquitectura*, Colonia, 2000.
- BUONARROTI, M. A., *Cartas*, D. García López, (ed.) Madrid, 2008.
- BUONARROTI, M. A., *Sonetos Completos*, L. A. de Villena (ed.), Madrid, 2011.

- BURCKHARDT, J. *El Cicerone*, Barcelona, 1953.
- CALÍ, M., *De Miguel Ángel a El Escorial*, Madrid, 1994.
- CAMERASCA, E., *Lettere sull'arte di Pietro Aretino. (1543-1555)*, Vol. II, Milán, 1957.
- CAMÓN AZNAR, J., *Miguel Ángel*, Madrid, 1975.
- CANOVA, A., *Lettere al conte Leopoldo Cicognara*, (en línea), Città di Castello, 1890, consultado el 6 de febrero de 2016. URL: https://archive.org/stream/unamiciziadiant00_malagoog#page/n79/mode/2up.
- CARONIA, G., *Ritratto di michelangelo architetto*, Bari, 1985.
- CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982.
- CHASTEL, A., *El gesto en el arte*, Madrid, 2004.
- CHASTEL, A., *El mito del Renacimiento: 1420-1520*, Barcelona, 1969.
- CHASTEL, A., *La crisis del Renacimiento: 1520-1600*, Barcelona, 1968.
- CHASTEL, A., *Marsile Ficin et l'art*, Genève, 1996.
- CICOGNARA, L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia: fino al secolo di Canova*, (en línea), Prato, 1823, consultado el 6 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/details/storiadellascul00cicogoog>.
- CONDIVI, A., *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, D. García López (ed.), Madrid, 2008.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, (en línea), París, 1745, consultado el 5 de febrero de 2016. URL: <https://books.google.es/books?id=6bgOAAAAQAAJ&pg=PA78&lpg=PA78&dq=Dezallier+d%27argenville+michelange&source=bl&ots=csfRdxuR3U&sig=RNtT5BXVxwIQEIXpdQT9RzKaeo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjx3Kb885DMAhXHqxoKHVo4B1cQ6AEIHZA#v=onepage&q=Dezallier%20d'argenville%20michel-ange&f=false>.
- DOLCE, L., *Dialogo de la Pintura*, S. Arroyo Esteban (ed.), Madrid, 2010.

- DONI, A. F. *Il Disegno partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della Scultura e Pittura, Giolito*, (en línea), Venecia, 1549, consultado el 28 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/details/disegnodeldonip00donigoog>.
- FÉLIBIEN, A., *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (en línea), Trévoux, 1725, consultado el 4 de febrero de 2016. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671.r=Entretiens+sur+les+vies+et+sur+les+ouvrages+des+plus+excellents+peintres+anciens+et+modernes.langFR>.
- FICINO, M., *De Amore: Comentario al Banquete de Platón*, Madrid, 2001.
- FORCELLINO, A., *Miguel Ángel: una vida inquieta*, Madrid, 2005.
- FRÉART DE CHAMBRAY, R., *Idee de la perfection de la peinture*, (en línea), París, 1662, consultado el 3 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/ideedelaperfecti00frea#page/n7/mode/2up>.
- FREUD, S., *El Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, 2011.
- GARCÍA ÁLVAREZ, C., *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, León, 2000.
- GAYFORD, M., *Miguel Ángel. Una vida épica*, Barcelona, 2014.
- GIANNOTTI, D., *I dialoghi dei giorni che Dante consumò nel cercare il Paradiso e l'Inferno*, (en línea), Florencia, 1859, consultado el 27 de enero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/dialogididonato00giangoog#page/n6/mode/2up>.
- GILIO, G. A., “Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie (1564)”, en BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol. II, Bari, 1961.
- GIOVIO, P. “Michaelis Angelis Vita (1523-1527)”, en BARROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milán-Nápoles, 1971.
- GOETHE, J. W. *Viaje a Italia*, Barcelona, 2009.
- GOTTI, A., *Vita di Mchelangelo Buonarroto narrata con l'aiuto di nouvi documenti*, Florencia, 1875.
- GRIMM, H. F., *Vida de Miguel Ángel*, Buenos Aires, 1943.
- HIRST, M., *Michelangelo and His Drawing*, New Haven-London, 1983.

- HIRST, M., Y DUNKERTON, J., *The Young Michelangelo*, New Haven/London, 1994.
- HUACHECORNE, M., *Vie de Michel-Ange Buonarroti: peintre, sculpteur et architecte de Florence*, (en línea) París, 1783, consultado el 3 de febrero de 2016. URL: https://books.google.es/books/about/Vie_de_Michel_Ange_Buonarroti.html?id=lfQ5AAAACAAJ&redir_esc=y.
- HOLLANDA, F. DE, *Da pintura antiga (1548)*, Á. González García (ed.), Lisboa, 1984.
- JUSTI, K., *Michelangelo: Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, (en línea), Berlín, 1909, consultado el 15 de febrero de 2016. URL: https://archive.org/stream/gri_33125001398961#page/n7/mode/2up.
- KULTERMANN, U., *Historia de la Historia del Arte*, Madrid, 1996.
- LANZI, L., *Storia pittorica della Italia*, (en línea), Bassano, 1796, consultado el 2 de febrero de 2016. URL: https://books.google.es/books?id=xKfEd94_wMC&pg=PA520&lpg=PA520&dq=luigi+lanzi+micelangelo&source=bl&ots=NwC3lq6xZH&sig=rI17FBKEGtONcuUL73QnJVgyUpg&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjU9fri3pLMAhWibBoKHWhcA6UQ6AEIOTAE#v=onepage&q=luigi%20lanzi%20micelangelo&f=false.
- LLORCA, B. Y GARCÍA VILLOSLADA, R., *Historia de la Iglesia Católica*, Vol. III–Edad Nueva. Madrid, 1960.
- MENGS, A.R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid, 1989.
- MICHELET, J., *Renaissance*, (en línea), París, 1855, consultado el 10 de febrero de 2016. URL: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ptIUAAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PR1&dq=histoire+de+la+renaissance+jules+michelet&ots=Lyxv1f5HPi&sig=WDvR0fMs2wbDvRiTpKDe82FS0yc#v=onepage&q=histoire%20de%20la%20renaissance%20jules%20michelet&f=false>.
- MILIZIA, F., *Dizionario delle belle arti del disegno*, (en línea), Bassano, 1827, consultado el 2 de febrero de 2016. URL: <https://books.google.es/books?id=79rTAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=michelagnolo&f=false>.

- MORI, G., “Roma en el siglo XV. La escultura en el siglo XV”, en BUSSAGLI, M., *Roma: Arte y Arquitectura*, Colonia, 2000.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Madrid, 1982, pp. 239-322.
- PANOFSKY, E., *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1977.
- PAOLETTI, J. T., Y RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid, 2002.
- PAPINI, G., *Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, Madrid, 1956.
- PARRONCHI, A., *Opere giovanili di Michelangelo*, Florencia, 1968.
- PARRONCHI, A., *Opere giovanili di Michelangelo: Il paragone con l'antico*, Vol. II, Florencia, 1975.
- PARRONCHI, A., *Opere giovanili di Michelangelo: Miscellanea michelangiolesca*, Vol. III, Florencia, 1981.
- PARRONCHI, A., *Opere giovanili di Michelangelo: Palinodia michelangiolesca*, Vol. IV, Florencia, 1992.
- PILES, R. DE, *Cours de peinture par principes*, (en línea), París, 1708, consultado el 5 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/details/depeintureparpri00pile>.
- PO CHIA HSIA, R., *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, 2010.
- POCHAT, G., *Historia de la estética y la teoría del arte: De la Antigüedad al siglo XIX*, Madrid, 2008.
- POPP, E., *Die Medici-kapelle Michelangelos*, (en línea), Múnich, 1922, consultado el 17 de febrero de 2016. URL: <https://archive.org/stream/diemedicikapelle00poppuoft#page/n7/mode/2up>.
- QUINET, E., *Les Révolutions d'Italie*, (en línea), París, 1857, consultado el 10 de febrero de 2016. URL: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NkMtAAAAMAAJ&oi=fnd&pg=PA5&dq=edgar+quinet+Les+R%C3%A9volutions+d%27Italie&ots=W8kw3A36_Q&sig=EDmq3V6shn0Q5AYGGNEhyYCFQ#v=onepage&q=edgar%20quinet%20Les%20R%C3%A9volutions%20d'Italie&f=false.
- RAGONIERI, P., *Michelangelo: The Man and the Myth*, N. Y., 2008.

- RIZZATTI, M. L., *Miguel Ángel*, Barcelona, 1979.
- ROLLAND, R., *Michelangelo*, N. Y., 1962.
- SEBASTIÁN, S., *Arte y humanismo*, Madrid, 1989.
- STEINMANN, E., *Die Portrait darstellungen des Michelangelo*, Leipzig, 1913.
- STEINMANN, E., *Michelangelo Bibliographie: 1510 – 1926*, Leipzig, 1927.
- STENDHAL, *Historia de la pintura en Italia*, Vol. II, Buenos Aires, 1948.
- SYMONDS, J. A., *Miguel Ángel*, Barcelona, 1965.
- TAINE, H., *Filosofía del arte*, Barcelona, 1946.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: La estética moderna, 1400-1700*, Vol. III, Madrid, 1991.
- THODE, H., *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlín, 1908.
- TOLNAY, C. DE, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, 2008.
- TOLNAY, C. DE, *Michelangelo: The youth of Michelangelo*, Vol. I, Princeton, 1947.
- TOLNAY, C. DE, *Michelangelo: The Sistine Ceiling*, Vol. II, Princeton, 1947.
- TOLNAY, C. DE, *Michelangelo: The Medici Chapel*, Vol. III, Princeton, 1948.
- TOLNAY, C. DE, *Michelangelo: The Tomb of Julius II*, Vol. IV, Princeton, 1954
- TOLNAY, C. DE, *Michelangelo: The final period*, Vol. V, Princeton, 1960.
- VARCHI, B., *Due lezioni nella prima delle quali si dichiara un sonette di Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia pui nobile arte la scultura o la pittura*, Florencia, 1549.
- VARCHI, B., *Orazione funerale di m. Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo*, Florencia, 1564.
- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, A. Ávila Padrón (ed.), Madrid, 2005.
- VENTURI, A., *Arte italiano*, Barcelona, 1930.
- VITORIA SEGURA, M. A., *Miguel Ángel, pintor de la Sixtina*, Madrid, 2013.

- VV. A.A., *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, G. Gronchi (coord.), Roma, 1966.
- VV. AA., *Miguel Ángel: Artista, pensador y escritor*, C. de Tolnay (coord.), Barcelona, 1978.
- VV. AA., *Arte y Poesía de Miguel*, J. Arce (coord.), Catálogo de Exposición, Madrid, 1964.
- WALLACE, W. E., *Discovering Michelangelo: The Art Lover's Guide to Understanding Michelangelo's Masterpieces*, N. Y., 2012
- WALLACE, W. E., *Michelangelo: Selected Readings*, N. Y., 1999
- WALLACE, W. E., *Michelangelo: The Artist, the Man and his Times*
- WALLACE, W. E., *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, and Architecture*, Conneticut, 1998.
- WALLACE, W. E., *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge, 1994.
- WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, 2008.
- WITTKOWER, R., Y WITTKOWER, M., *Nacidos bajo el signo de Saturno: el carácter y la conducta de los artistas: una historia documentada desde la antigüedad hasta la Revolución*, Madrid, 1982.
- WÖLFFLIN, H., *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, Madrid, 1982.
- ZÖLLNER, F., Y THOENES, C., *Miguel Ángel 1475-1564: obra completa*. Köln, 2008.

ANEXO 1. ILUSTRACIONES



**Fig. 1. Tondo Doni, Galería de los Uffizi, Florencia, 1504-1505.
Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Tondo_Doni.**



Fig. 2. Vista completa de la Bóveda de la Capilla Sixtina, Roma, 1508-1512. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3veda_de_la_Capilla_Sixtina.

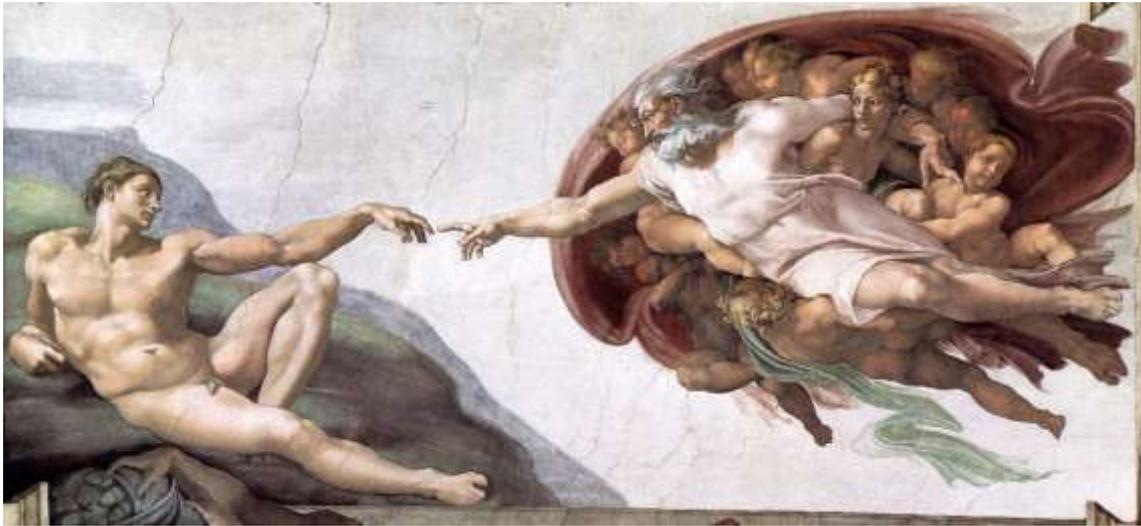


Fig. 3. Detalle de la Creación de Adán, Bóveda de la Capilla Sixtina, Roma, 1508-1512. Extraído de: <http://www.tuitearte.es/creacion-adan-capilla-sixtina-miguel-angel/>.



Fig. 4. Detalle de la Sibila Delphica, Bóveda de la Capilla Sixtina, Roma, 1508-1512. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila_D%C3%A9lfica.



Fig. 5. Detalle del profeta Ezequiel, Bóveda de la Capilla Sixtina, Roma, 1508-1512. Extraído de: <http://www.vaticanum.com/sp/Profeta-Ezequiel-Miguel-Angel-Capilla-Sixtina-Ciudad-del-Vaticano-ESTAMPA>.



Fig. 6. Dibujos preparatorios para la realización de los frescos de la Capilla Sixtina, Casa Buonarroti, h. 1510. Extraído de: <http://www.todalacultura.com/el-metodo-de-trabajo-de-miguel-angel-en-la-capilla-sixtina/>.



Fig. 7. El juicio final, Capilla Sixtina, Roma, 1537-1541. Extraído de: <http://www.artofeurope.com/michelangelo/mic4.htm>.

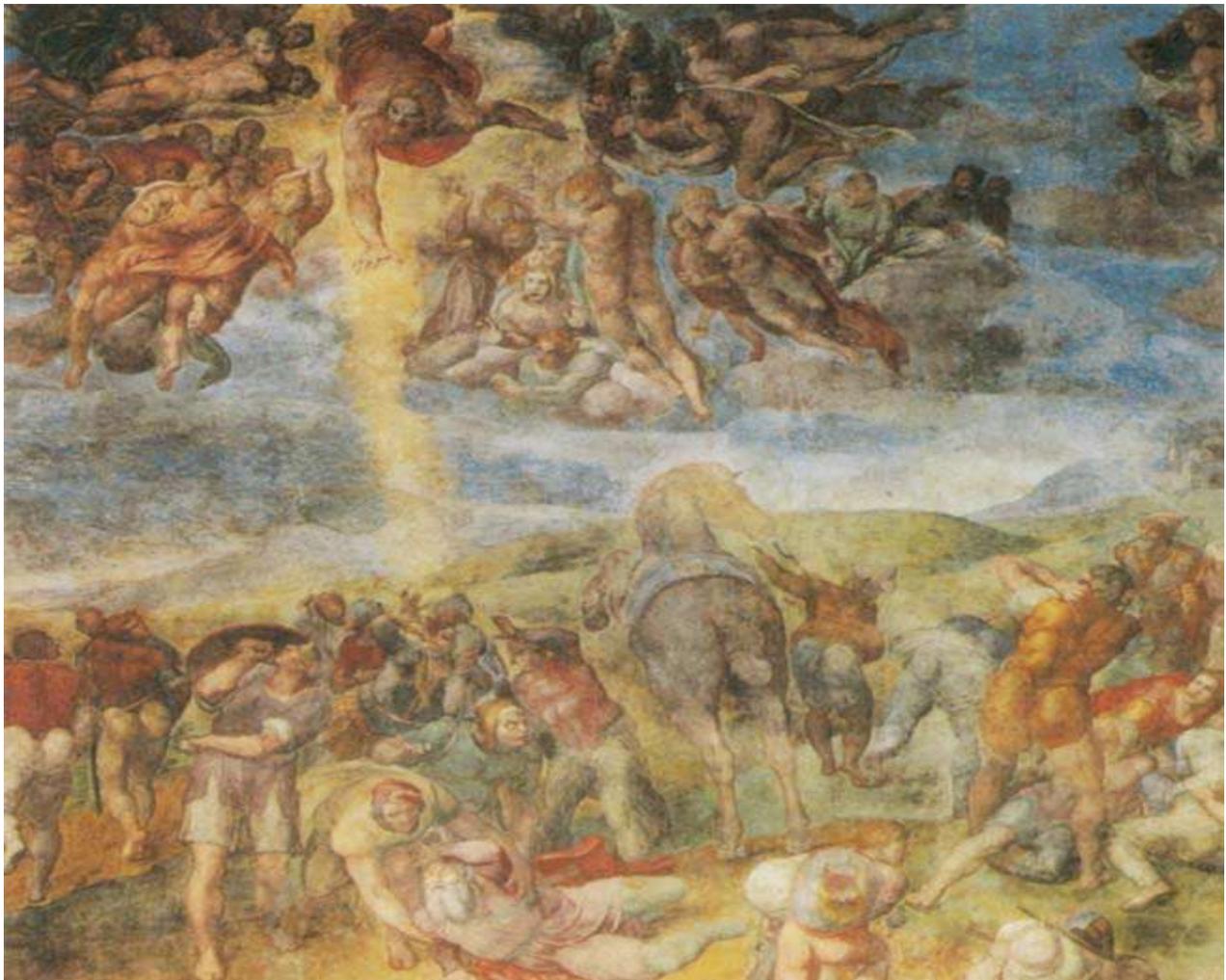


Fig. 8. Conversi3n de san Pablo, Capilla Paolina, Roma, 1542-1545. Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_conversi3n_de_San_Pablo_\(Miguel_81nge_l\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_conversi3n_de_San_Pablo_(Miguel_81nge_l)).



Fig. 9. Martirio de san Pedro, Capilla Paolina, Roma, 1545-1550. Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifijo_de_San_Pedro_\(Miguel_Angel\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifijo_de_San_Pedro_(Miguel_Angel)).



Fig. 10. Fachada de San Lorenzo de Florencia en la actualidad. Extraído de: <http://aprendersociales.blogspot.com.es/2008/02/la-baslica-de-san-lorenzo-de.html>.



Fig. 11. Proyecto para la fachada de San Lorenzo de Florencia, 1515-1519. Extraído de: http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/arquitectura/xv/brunellesch_florencia_san_lorenzo.htm.



Fig. 12. Capilla Medici o Sacristía nueva, Iglesia de San Lorenzo, Florencia, 1519-1529. Extraído de: <http://masarteun.blogspot.com.es/2011/03/capilla-medicea-1520-34.html>.



Fig. 13. Escalera de la Biblioteca Laureciana, Florencia, 1515-1519. Extraído de: <http://www.santiagodemolina.com/2011/02/escaleras-para-bajar.html>.

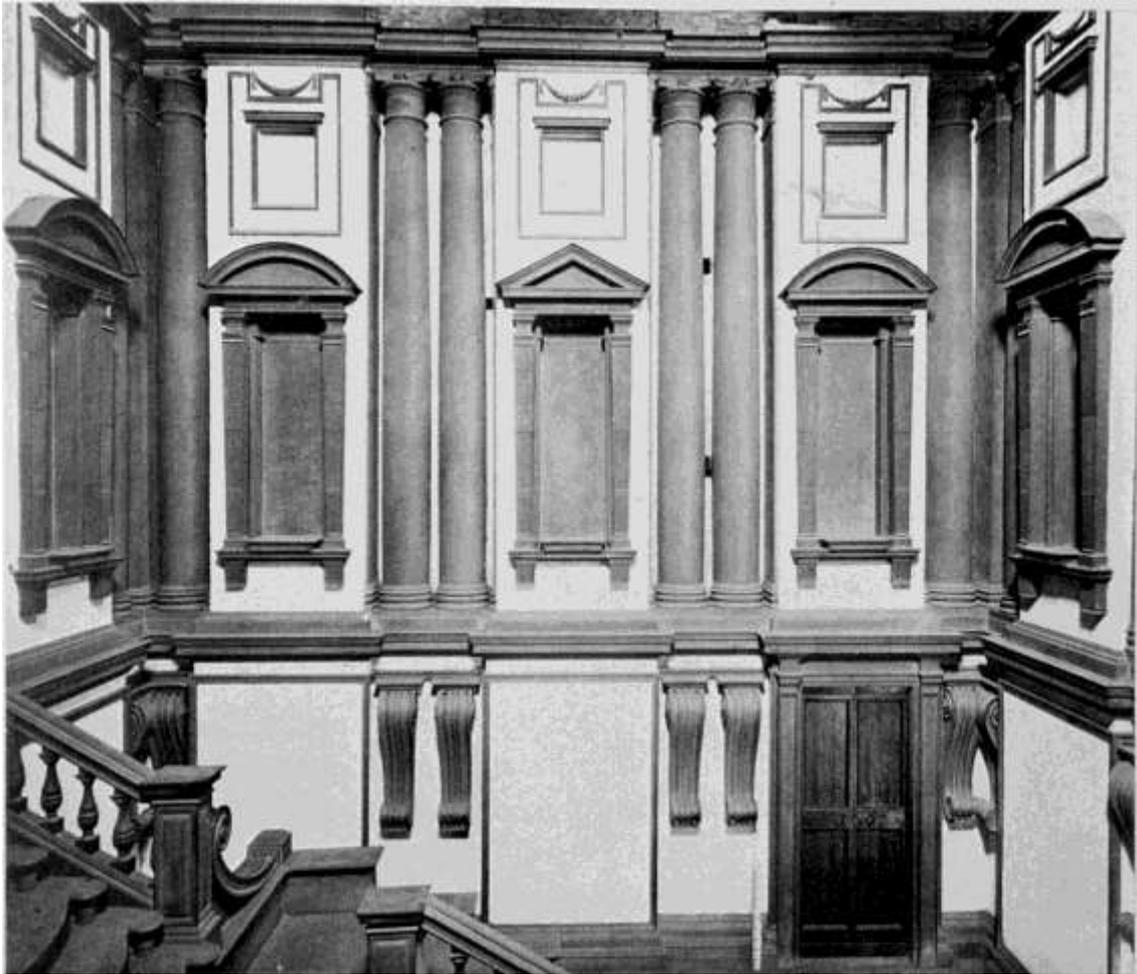


Fig. 14. Vestíbulo de la Biblioteca Laureniana, Florencia, 1515-1519. Extraído de: http://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com.es/2016/04/normal-0-21-false-false-false-es-x-none_25.html.



Fig. 15. Cúpula de San Pedro del Vaticano, Ciudad del Vaticano, 1547-1558. Extraído de: <http://masarteun.blogspot.com.es/2011/03/miguel-angel-cupula-de-san-pedro-del.html>.



Fig. 16. Batalla de los centauros y los lapitas, Casa Buonarroti, Florencia, 1492.
Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_batalla_de_los_centauros_\(Michelangelo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_batalla_de_los_centauros_(Michelangelo)).



Fig. 17. Baco, Museo Bargello, Florencia, 1497. Extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Baco_\(Miguel_%C3%81ngel\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Baco_(Miguel_%C3%81ngel)).

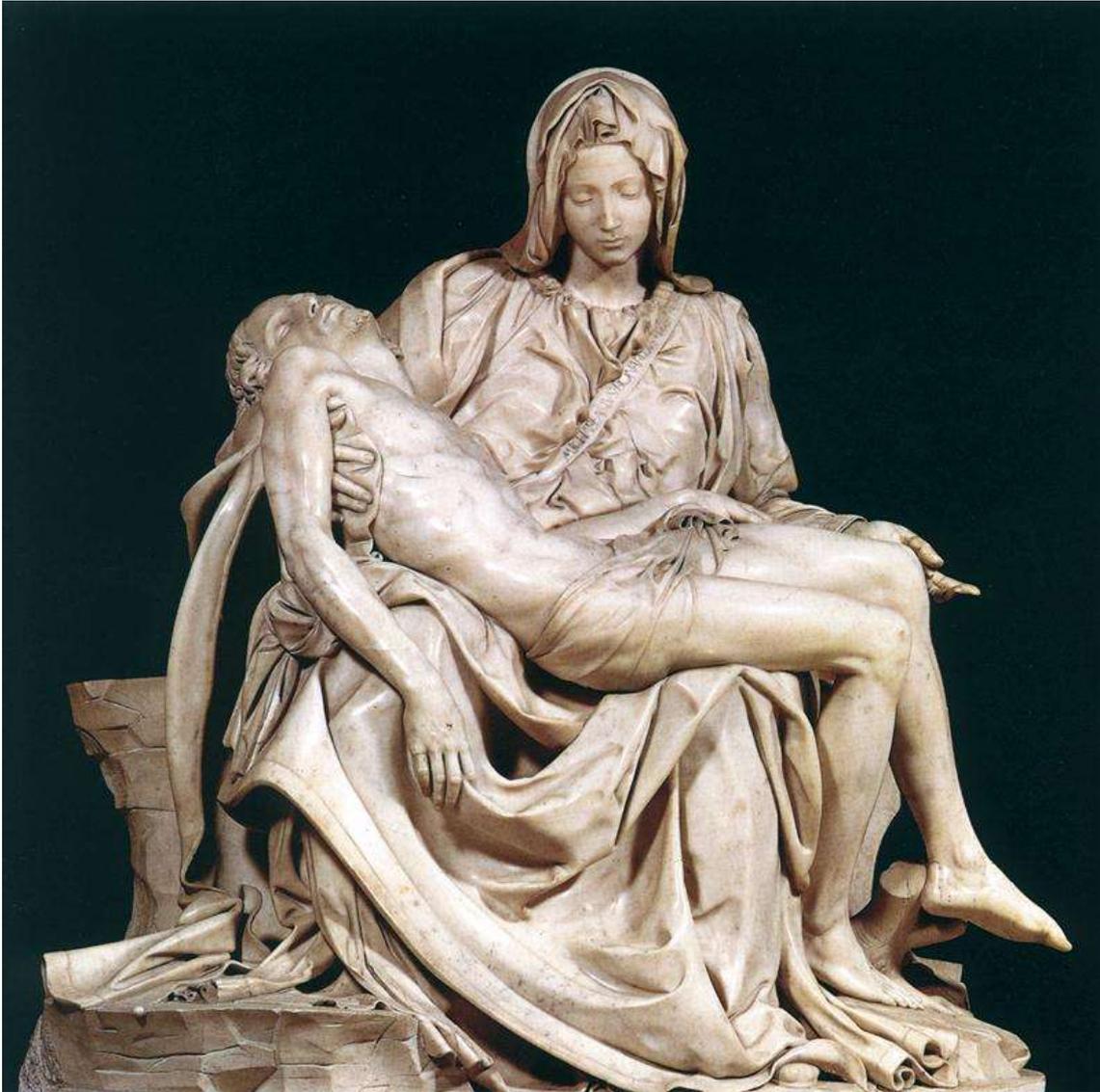


Fig. 18. Piedad del Vaticano, Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano, 1498-1499.
Extraído de: <http://arteazuer.blogspot.com.es/2012/02/la-piedad-del-vaticano-miguel-angel.html>.

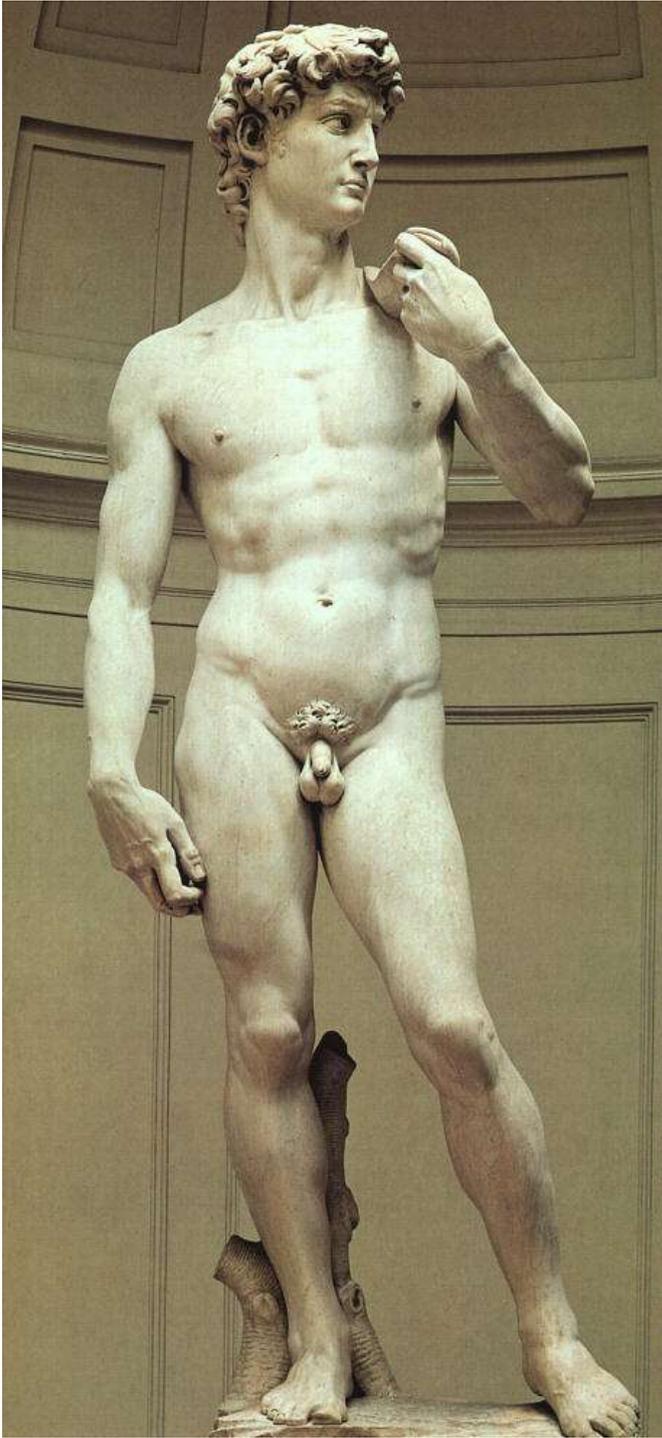


Fig. 19. David, Galería de la Academia de Bellas Artes, Florencia, 1504. Extraído de: <http://aprendersociales.blogspot.com.es/2007/02/el-david-de-miguel-ngel.html>.



Fig. 20. Detalle del rostro y la mano del David, Galería de la Academia de Bellas Artes, Florencia, 1504. Extraído de: <http://buonarroti-miguelangel.blogspot.com.es/2010/03/el-david.html>.



Fig. 21. Tumba de Giuliano de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia 1526-1533. Extraído de: <http://sobreitalia.com/2009/01/09/la-tumba-de-los-medici/>.

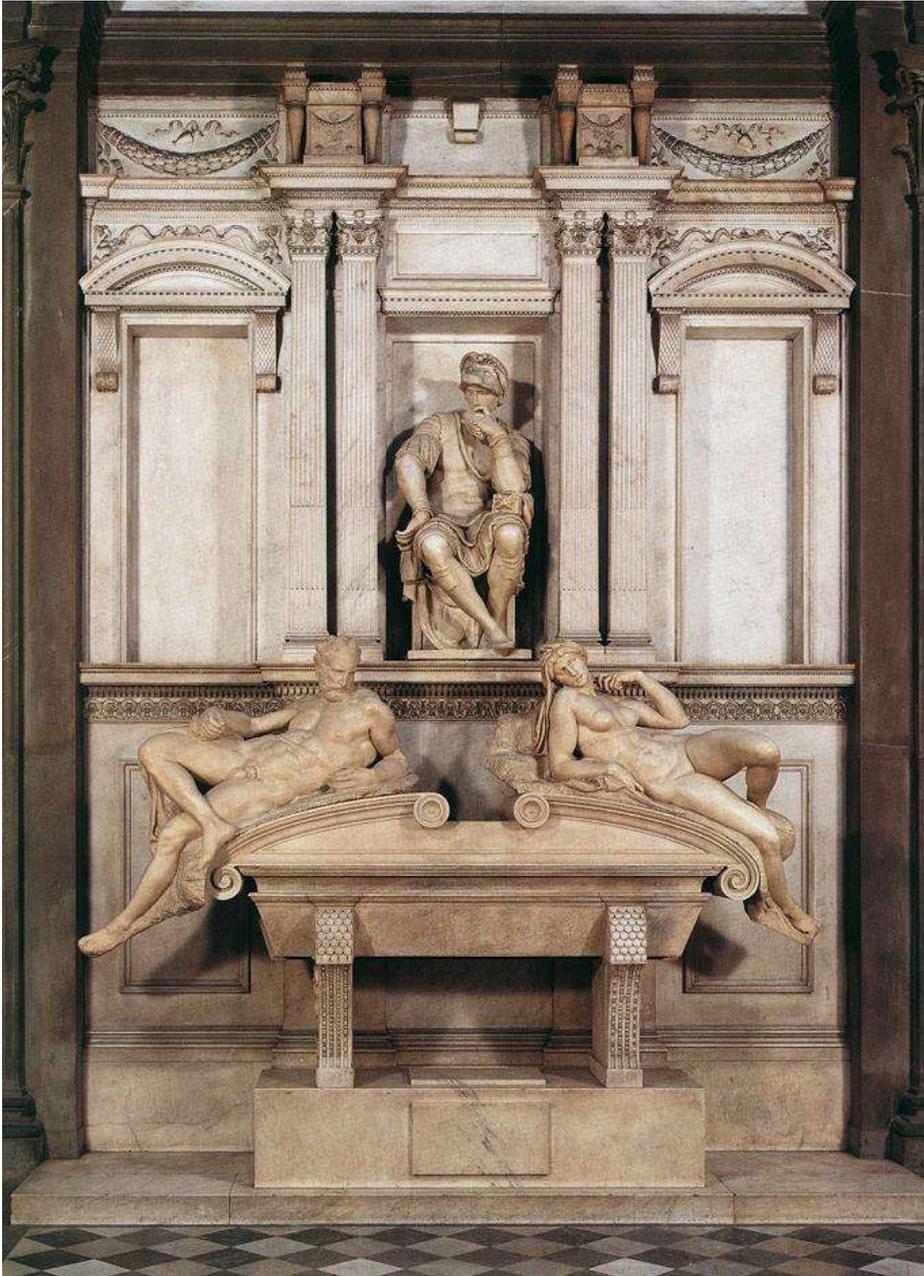


Fig. 22. Tumba de Lorenzo Pierfrancesco de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia 1526-1533. Extraído de: <http://sobreitalia.com/2009/01/09/la-tumba-de-los-medici/>.



Fig. 23. Detalle de la escultura de Giuliano de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de:<http://ataifores.blogspot.com.es/2012/03/cinquecento-detalles-tumbas-de-julian-y.html>.



Fig. 24. Detalle de la escultura de Lorenzo Pierfrancesco de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de: <http://ataifores.blogspot.com.es/2012/03/cinquecento-detalles-tumbas-de-julian-y.html>.



Fig. 25. Detalle de la escultura de la noche, Tumba de Giuliano de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de <http://unratodearte.blogspot.com.es/2016/03/tumba-de-giuliano-de-medici.html>.



Fig. 26. Detalle de la escultura del día, Tumba de Giuliano de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de: <http://unratodearte.blogspot.com.es/2016/03/tumba-de-giuliano-de-medici.html>.



Fig. 27. Detalle de la escultura del ocaso, Tumba de Lorenzo Pierfrancesco de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de: <https://www.thinglink.com/scene/738402098177114114>.



Fig. 28. Detalle de la escultura de la Aurora, Tumba de Lorenzo Pierfrancesco de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de: <https://www.thinglink.com/scene/738402098177114114>.



Fig. 29. Detalle de la máscara de la escultura de la noche, Tumba de Giuliano de Medici, Sacristía Nueva de San Lorenzo, Florencia, 1526-1533. Extraído de: <http://unratodearte.blogspot.com.es/2016/03/tumba-de-giuliano-de-medici.html>.

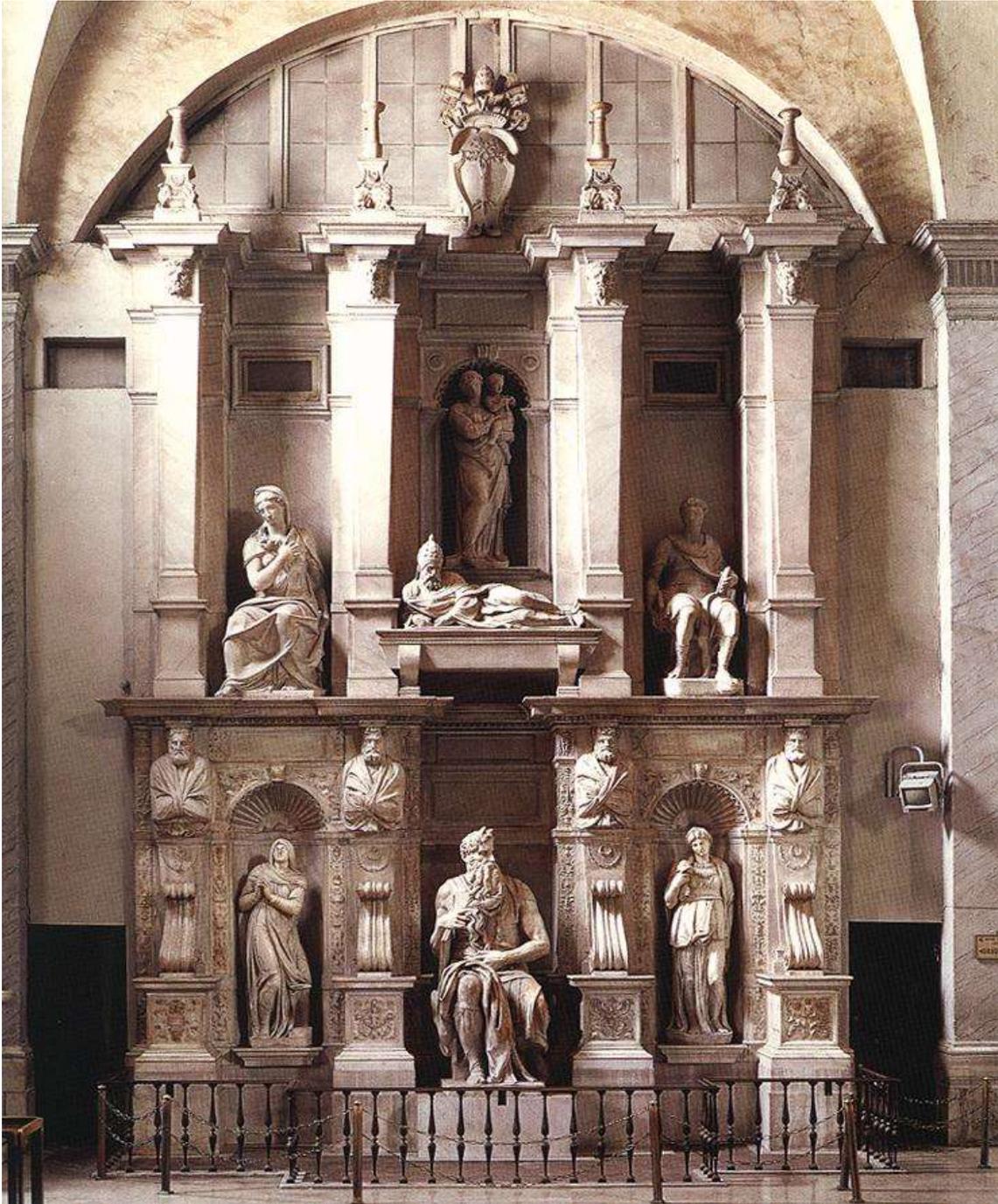


Fig. 30. Tumba de Julio II, Iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma, 1545. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Tumba_de_Julio_II.

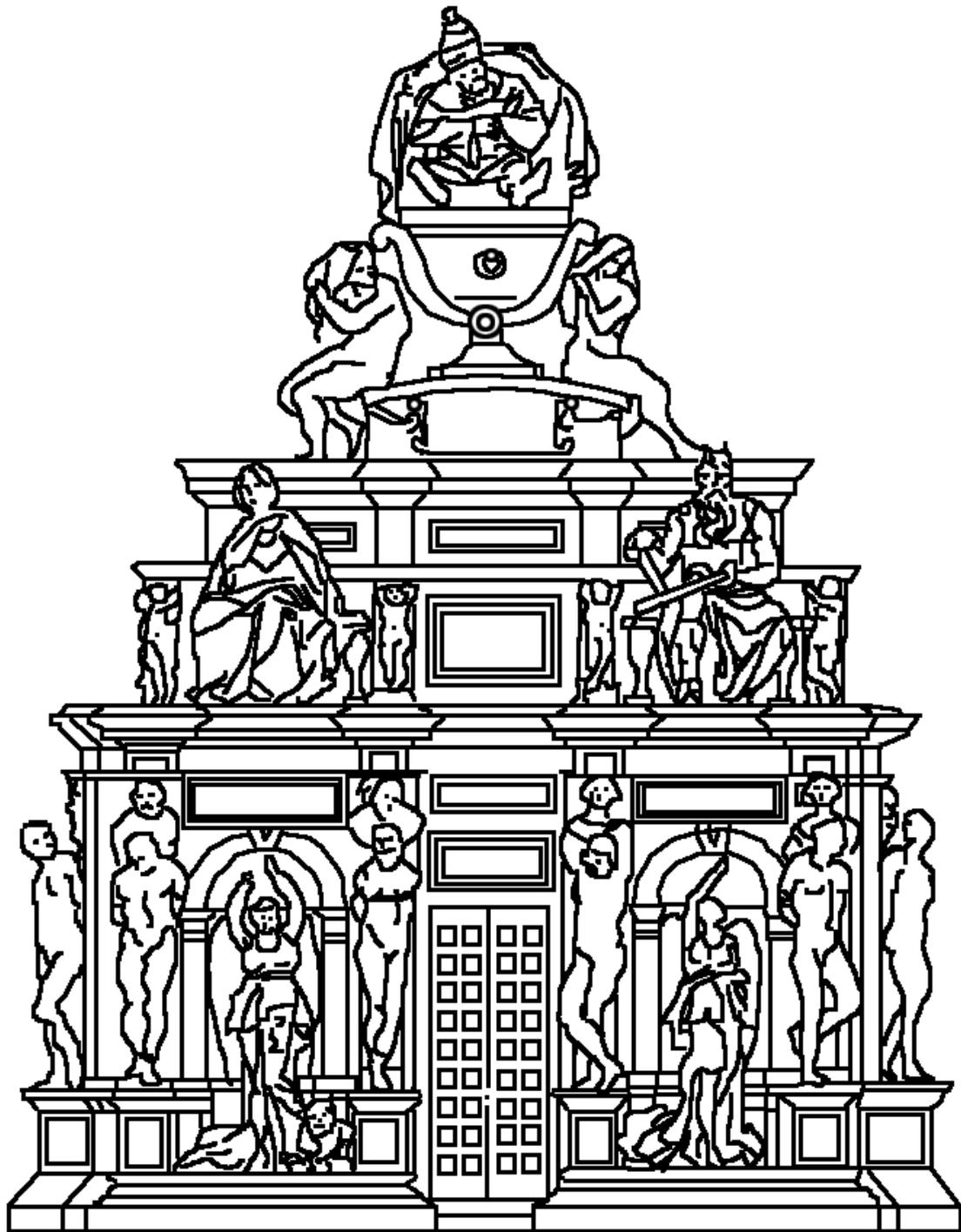


Fig. 31. Reconstrucción del proyecto original de 1505, una tumba exenta, según Franco Russoli, 1952. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Tumba_de_Julio_II.

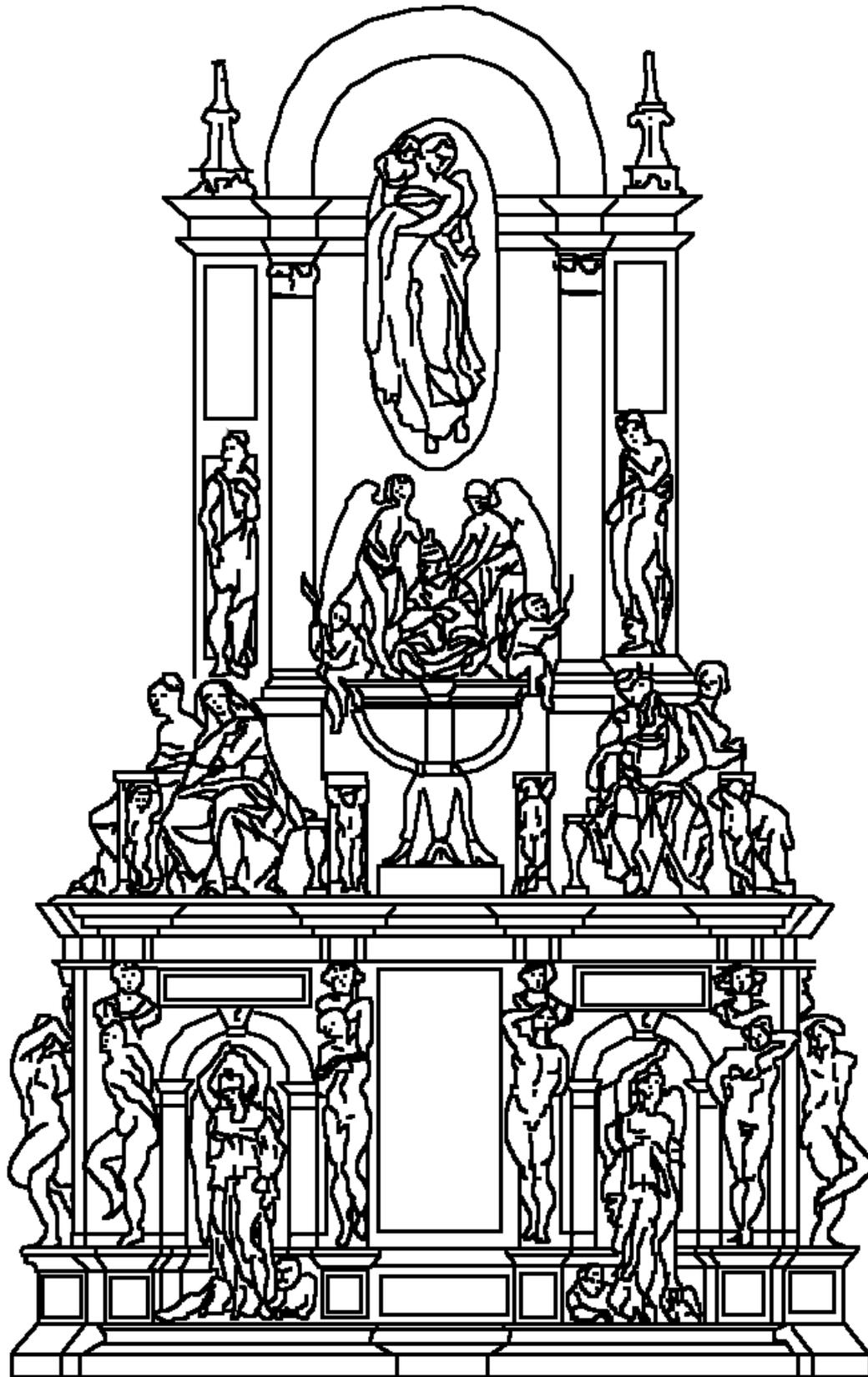


Fig. 32. Reconstrucción del proyecto de 1513, según el dibujo contemporáneo de Jacomo Rocchetti conservado en el Kupferstichkabinett. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Tumba_de_Julio_II.



Fig. 33. Escultura de Moisés, Tumba de Julio II, Iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma, 1545. Extraído de: <http://www.mundoprimary.com/arte-primaria-mochila/el-mois-es-de-miguel-angel.html>.



Fig. 34. Esclavo barbado y esclavo joven, Academia de Bellas Artes, Florencia, h. 1519. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Obras_de_Miguel_%C3%81ngel.

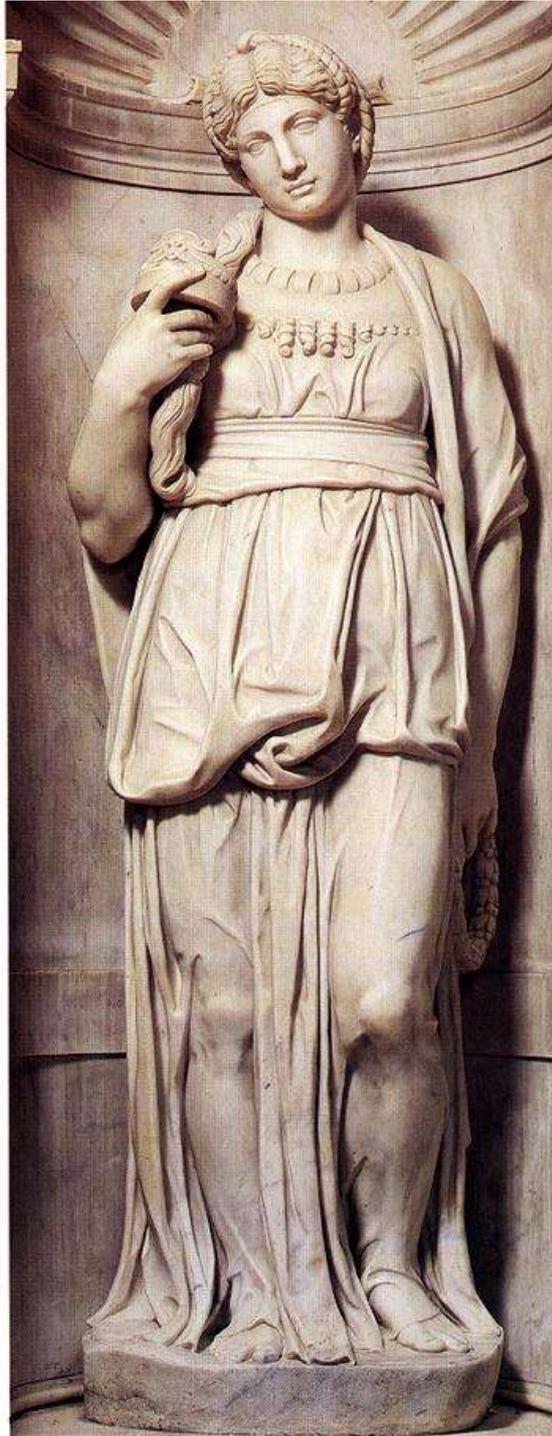


Fig. 35. Vida activa y vida contemplativa o Raquel y Lía, Tumba de Julio II, Iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma, h. 1542. Extraído de: <http://en.wahooart.com/@/8EWLRZ-Michelangelo-Buonarroti-Rachel-and-Leah>.



Fig. 36. Piedad o descendimiento de Cristo, Santa María del Fiore, Florencia, 1550. Extraído en: http://arteparalosamigos.blogspot.com.es/2010_10_01_archive.html.



Fig. 37. Piedad Rondanini, Castello Sforzesco, Milán, 1552-1564. Extraído de: http://www.enriquecardona.com/arte_renacimiento/prond.htm.