

EJERCICIO SOBRE UNA “DEPRESIÓN FURIOSAMENTE ACTIVA”

LA CREACIÓN DEL MITO DE MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN INVESTIGACIÓN

Máster Universitario en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural

Departamento de Historia del Arte, Universidad de La Laguna

2018-2019

Alumna: Nuria Bilbao Aragón

Tutor Académico: Noemi Cinelli

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1. Justificación del tema.....	3
1.2. Objetivos.....	4
1.3. Metodología.....	5
1.4. Estado de la cuestión.....	7
2. Desarrollo del trabajo	14
2.1. Contexto histórico: una aproximación al marco europeo	14
2.2. Contexto histórico: una aproximación al maestro florentino.....	21
3. Teoría del Arte: Renacimiento y conceptos	24
3.1. Teoría del Arte: Miguel Ángel Buonarroti	28
3.2. “Teoría miguelangelesca”: categorización	32
3.2.1. “Non Finito”	32
3.2.2. “Terribilità”	39
3.2.3. “Ex uno lapide”	44
4. Miguel Ángel Buonarroti: construcción de un mito	49
5. Conclusiones	54
6. Bibliografía	56

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

El presente trabajo, centrado en la figura del artista Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), nace con la intención de revisar algunos momentos sobresalientes de la historiografía producida en torno al maestro florentino. A partir del análisis de líneas de investigación ya largamente sondeadas por los estudios anteriores a nosotros, revisaremos el rol que desde el siglo XVI hasta hoy en día Buonarroti jugó en el panorama de los escritos de Teoría del Arte.

El artista florentino se ha convertido en un “paradigma” de la Historia del Arte así como en uno de sus iconos más reconocidos. Conscientes del inmenso aporte que Miguel Ángel ha supuesto en la construcción del moderno sistema de las artes, quisimos proponernos un ejercicio de investigación que tuviera como hipótesis la puesta en duda de determinados tópicos asociados a su personalidad y parte de su producción, tópicos alimentados por la pluma de otros grandes protagonistas de la época dorada del Renacimiento, como Giorgio Vasari y Ascanio Condivi, quienes contribuyeron a la construcción literaria del “mito” de Buonarroti. Concretamente, nos fijaremos en los conceptos de “Non Finito”, “Terribilità” y “Ex uno lapide”.

Los autores mencionados, quienes se ocuparon de escribir sobre su vida, sus ideas y sus obras, emplearon una metodología que marcó un precedente en los estudios posteriores sobre el artista florentino, estableciéndose como una de las metodologías más utilizadas por la Historia del Arte desde el siglo XVI, esto es, las así llamadas “biografías de artistas”. Desde entonces, numerosas han sido las investigaciones, publicaciones y materiales que han contribuido al conocimiento de esta personalidad tan controvertida.

Además de la intención de revisar la construcción del mito del artista florentino, la justificación de la presente ejercicio de investigación radica en la voluntad de poner en práctica en un mismo trabajo todos aquellos conocimientos adquiridos a lo largo del curso académico del Máster en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural: metodologías, fuentes, o la manera de enfrentar cuestiones artísticas desde una óptica tanto interdisciplinar como multidisciplinar.

1.2. Objetivos

Partiendo del ejercicio que nos hemos propuesto, vinculado con la práctica de la investigación artística basada en fuentes documentales de segura atribución, nuestra investigación se propone un objetivo general.

1. Recorrer las etapas fundamentales del proceso de la construcción del mito de Miguel Ángel, vinculándolas a los contextos artísticos en los que se dieron para enmarcar en una perspectiva académica y científica al artista elegido.

Como paso sucesivo nos hemos planteado dos objetivos específicos:

2. Averiguar cómo los tres conceptos elegidos –“Non Finito”, “Terribilità” y “Ex uno lapide”-, como característica intrínseca de una obra, se convirtieron en una “cualidad estética” perseguida por el artista.
3. Establecer cómo Vasari y Condivi llegaron a mitificar a Miguel Ángel Buonarroti, analizando cómo ello ha ejercido influencias en los posteriores estudios sobre el artista.

1.3. Metodología

Para poder cumplir con los objetivos propuestos, hemos establecido una metodología que tome en cuenta las diferentes etapas de trabajo.

Por una parte, nos hemos dedicado a la realización de un vaciado de la información de **carácter bibliográfico**, haciendo especial hincapié en lo referido a nuestro objeto de estudio y abarcando, por tanto, desde el siglo XVI hasta la actualidad. De especial importancia ha sido la lectura de material adscrito al ámbito de las biografías de artistas. Este primer paso ha permitido tener una base sólida sobre el momento histórico y la vida del maestro renacentista, narrada a partir de un criterio cronológico, por lo que esta etapa metodológica estaría relacionada con nuestro **objetivo general**.

Íntimamente relacionado con la primera línea mencionada, hemos pasado a la creación de una herramienta preliminar que nos ha guiado a lo largo de toda la investigación, esto es, la sistematización de **tres ejes cronológicos**.

El **primer eje cronológico** ha consistido en la plasmación de la vida de Miguel Ángel desde 1475 hasta 1564. Este eje está vinculado al **objetivo general**, y cada uno de los 89 años ha sido descrito de manera concisa, añadiendo información como:

- Lugar en el que se encontraba el artista (ej.: taller de Ghirlandaio, Roma, Bolonia, Jardín de los Medici).
- Hitos de la Historia y datos relevantes para la investigación (ej.: descubrimiento del Laocoonte, Saqueo de Roma, llegada de Colón a América, encuentro de Miguel Ángel con Vittoria Colonna).
- Cuestiones vaticanas relevantes (ej.: muerte de Julio II, muerte de Clemente VII y sucesión de Paolo III, comisiones papales).
- Títulos de las obras ejecutadas (ej.: *David*, *Juicio Universal*).

El **segundo eje cronológico** establece el vínculo existente entre el primer eje y las cartas escritas por el maestro florentino o dirigidas a él desde el 2 de julio de 1496 hasta 1564, sirviéndonos como apoyo para contrastar determinados datos ofrecidos por Vasari y Condivi. De este modo, este eje cronológico se vincula con el **objetivo específico 2**.

El **tercer eje cronológico** se encuentra relacionado con la intención original de esta herramienta: servir como apoyo y complemento para la información que se ha ido obteniendo. Consistente en un cuadro explicativo, este último eje se configura a partir del

nacimiento de nuestro artista y trata de crear un listado de los pontífices que se sucedieron durante la vida de Buonarroti, añadiendo a cada uno de ellos sus nombres familiares y sus años de mandato. El listado está vinculado al **objetivo general** de la investigación.

Finalmente hemos acudido al uso y estudio de **material cinematográfico**, tanto documentales como películas, ya que si el siglo XVI nos aporta manuscritos de la talla de Giorgio Vasari, el siglo XX contribuye desde producciones cinematográficas dirigidas por Carol Reed o Emanuele Imbucci; acercamientos diferentes pero bajo un mismo fin: indagar sobre Miguel Ángel Buonarroti y su pervivencia hoy. Este breve estudio cinematográfico estaría vinculado con el **objetivo específico 2**.

1.4. Estado de la cuestión

Si algo se puede decir con certeza acerca de Miguel Ángel Buonarroti, es que son muy pocos los aspectos de su vida y su trayectoria artística que quedan por investigar. Es tan numerosa la bibliografía y tantos los estudios sobre el artista florentino, que resulta incluso complicado “renovar” el catálogo científico sobre el maestro renacentista abriendo una nueva línea de investigación.

Por ello, durante la búsqueda de una novedosa perspectiva, se ha hecho necesario dividir los estudios analizados en tres grupos.

Nos encontramos, en primer lugar, con trabajos cuyo enfoque tiene como característica principal el **contexto histórico general y específico** del artista; en segundo lugar, aquellos que comparten como punto de partida la **trayectoria artística** de Miguel Ángel y su **aspecto antropológico**, y en tercer lugar, los que trabajan de manera más cercana a la **Teoría del Arte** en relación con la figura renacentista. Es a partir de estos tres grandes grupos como se podrá analizar a Miguel Ángel Buonarroti desde el siglo XV en adelante.

En el **primer grupo** se encuentran los trabajos de carácter historiográfico, los cuales resultan reveladores dependiendo del estudio seleccionado y de su año de publicación. Debido a la amplitud del tema elegido para esta investigación, se ha hecho necesario trabajar con bibliografía del campo de la Historia del Arte que trate el contexto histórico del marco europeo así como estudios específicos sobre el ámbito de Florencia y Roma desde el siglo XV.

Por ello, y realizando un ejercicio de carácter deductivo, se ha comenzado por el análisis de obras claves para la Historia del Arte de este periodo, como *La Historia del Arte* (Gombrich, 1997) o *Fuentes de la Historia del Arte II* (Calvo Serraller & Portús, 2001). Asimismo, se han consultado libros como los de Heinrich Wölfflin, *El arte clásico* (Wölfflin, 1995) o el clásico *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser (Hauser, 1988). Y ahondando de manera específica en el contexto italiano, se han analizado obras que muestran la realidad y los cambios constantes en la sociedad y cultura del Renacimiento italiano, como *Florencia en la época de los Medici*¹ (Tenenti, 1974),

¹ A lo largo de nuestro trabajo hemos optado por la transcripción del apellido original de la familia florentina, esto es, *Medici*.

La Cultura del Renacimiento en Italia (Burkhardt, 1982), el manual *Renacimiento y Barroco II, de Miguel Ángel a Tiepólo* (Argan, 1987), *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia* (Burke, 2001) o las ya consolidadas obras *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Panofsky, 1979) y *Estudios sobre iconología* (Panofsky, 1992). Aunque no se trata de una corriente cerrada, se podría decir que estos grandes libros son los que mejor ayudan a entender el mundo italiano del Renacimiento a nivel académico-científico.

Atendiendo a aquellas obras que tratan y desarrollan el contexto europeo y que a su vez nos dan las primeras pistas y claves sobre el campo tratado, empezaremos por la afianzada publicación de Ernst Gombrich, editada por primera vez en 1950 y que abarca desde la Prehistoria hasta las Vanguardias sirviendo como iniciación a la disciplina de la Historia del Arte y como “diccionario” para la comprensión de numerosos conceptos y corrientes artísticas. Relacionada también con el contexto encontramos la obra de Calvo Serraller y Portús sobre las fuentes aplicadas al campo histórico artístico, en el caso concreto del volumen seleccionado, las que abarcan desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, continuadora del volumen escrito por el profesor Joaquín Yarza Luaces en 1997.

En una investigación de este tipo también son imprescindibles obras como las de Erwin Panofsky, en la que el autor hace un amplio recorrido por el concepto de Renacimiento, así como por los estudios visuales desde el campo de la iconología.

Sobre las referencias al contexto italiano, se hace obligatorio acudir a fuentes clásicas para la Historia del Arte, como la obra del suizo Jacob Burckhardt, quien, en 1860, publicó su obra sobre el Renacimiento italiano, tan conocida y aplicada en las investigaciones posteriores como demuestran sus numerosas reediciones. Burckhardt es obligatoria parada para todo/a historiador/a del arte que quiera entender la visión y tendencia académica seguida en el siglo XIX².

Posteriormente, aunque ya entrado el siglo XX, se encuentra la obra de del historiador Alberto Tenenti, quien recoge en su libro sobre Florencia y los Medici un esclarecedor trabajo sobre la historia de la familia más poderosa de la Toscana de la época, iniciando

² Además de clásicos como Burckhardt, cabe mencionar a J.J. Winckelmann. En el caso de esta investigación, el autor alemán ha sido trabajado en el campo de la Teoría del Arte, analizado, más adelante, en este estado de la cuestión.

el viaje a finales del siglo XIV y llegando hasta el concepto del Renacimiento, pero teniendo como referencia, a su vez, al propio Burckhardt.

Por otra parte, resulta necesario analizar la obra del británico Peter Burke, quien, con su obra sobre el Renacimiento italiano y su cultura, ayuda a establecer una nueva clave de lectura sobre este periodo y sus numerosas características. Apoyado a su vez en los autores anteriormente nombrados, el británico escribe una obra que se da la mano con la Sociología adentrándose en los meandros de la población renacentista. Profundiza sobre fundamentos como clientes y mecenas, religión, arte e iconografía, o en aspectos más cercanos a la Estética, como el gusto.

En último lugar, hemos acudido a los escritos de Erwin Panofsky, Wölfflin o Hauser en busca de diferentes puntos de vista. De igual modo ocurre con las obras del historiador y crítico de arte Giulio Carlo Argan, cuya abundante producción es referente para la presente revisión. Centrándonos en la figura del maestro florentino se ha seleccionado la obra *Renacimiento y Barroco II. de Miguel Ángel a Tiépolo*.

Sobre el **segundo grupo**, dedicado al análisis de la trayectoria artística de Miguel Ángel y atendiendo a su aspecto más antropológico, la línea temporal de nuestro análisis sobre lo estudiado, escrito e investigado, ha sido iniciada por las obras más importantes sobre la figura del artista florentino: los diálogos y las biografías de Buonarroti.

En relación a los diálogos, instrumentos clave para conectar con el artista y dejar constancia, a su vez, de los debates y reflexiones, se debe hacer referencia al tratado del portugués Francisco de Holanda *De la Pintura antigua* publicado en 1548, dentro del cual se encuentra *Diálogos de Roma*, una importante muestra de las conversaciones entre el luso y nuestro maestro florentino. Esta obra refleja muy bien algunos de los pensamientos estéticos de Miguel Ángel y además ofrece una tipología sin precedentes sobre nuestro artista. En este caso, se ha analizado el libro *Diálogos de Roma* (De Holanda, 2018), original del autor portugués pero traducido por Isabel Soler en 2018, y una edición digitalizada³ (De Holanda, S. XVIII-XIX) de la primera parte del tratado, copiada del original en el siglo XVIII y actualmente perteneciente a la Fundación Lázaro Galdiano.

³ Libro *De la Pintura antigua*, s. XVIII-XIX, Francisco de Holanda, <http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid/publicacion/es/consulta/registro.do?id=3410> (Consultado el 16 de julio de 2019).

Sobre la tipología de las biografías, cuyo contenido estaba cargado de anécdotas y vivencias, cabe destacar la importancia que éstas supusieron para la Historia del Arte, un paso hacia la tendencia posterior sobre el estudio de los artistas.

Giorgio Vasari -aunque también Ascanio Condivi lo haría- marcó un precedente al escribir, primero en 1550 -ed. *Torrentina*- y posteriormente en 1568 -ed. *Giustina*-, su libro *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*⁴.

Vasari consiguió redactar una obra acerca, única y exclusivamente, de biografías de artistas, y a su vez, ser fuente primordial para posteriores estudios, no sólo sobre Miguel Ángel, sino sobre numerosos artistas del momento. Sin embargo, una segunda edición -1568- rivalizó casi al mismo tiempo con la recién editada obra de Ascanio Condivi, publicada en 1553 y titulada *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*.

Como en el caso de la obra de De Holanda, se ha trabajado a partir de ediciones actuales y de digitalizaciones. Para la obra de Giorgio Vasari se ha analizado el libro *Las Vidas* (Vasari, 2002) en su edición de 1550⁵. Por otra parte, se ha trabajado con dos digitalizaciones de la obra “vasariana”, una perteneciente a la Universidad de Toronto y disponible en el repositorio de Internet Archive⁶, realizada a cargo del historiador del arte Gaetano Milanesi (Vasari, Tomo VII 1881), y otra⁷ perteneciente a la Biblioteca Nacional de España (Vasari, 1568) en su edición de 1568, en la que se encuentran anotaciones de El Greco, puesto que la edición original formó parte de la biblioteca particular del artista griego. El hecho de que se trate de la edición de 1568 resulta un mayor apoyo a la hora de realizar la revisión historiográfica sobre Miguel Ángel, pues para ese momento ya se había publicado la otra biografía del artista por Condivi, y por lo tanto realizar paralelismos y comparaciones resulta posible.

⁴ De aquí en adelante, en el texto, se sustituirá el título original de la obra “vasariana” por la contracción “Las vidas”.

⁵ Se ha elegido la edición *Torrentina* por no encontrarse una publicación completa en castellano de *Las vidas* en su edición de 1568, excepto un ejemplar sobre el capítulo de la vida de Miguel Ángel de la obra “vasariana”, traducido por José Luis Checa Cremades y publicado en 2008. Sin embargo, se ha optado por la versión de Bellosi y Rossi y traducida al castellano por varios autores, puesto que la edición de Checa Cremades dista en algunos aspectos de la versión original de Vasari.

⁶ MILANESI, G. (1878-1885), *Le Vite*, Tomo VII, <https://archive.org/details/levitedepiece07vasauoft> (Consultado el 19 de julio de 2019).

⁷ VASARI, G. (1568), *Le Vite*, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186192&page=1> (Consultado el 19 de julio de 2019).

Sobre la obra de Ascanio Condivi, una biografía realizada, en ocasiones, en base a los errores cometidos por Giorgio Vasari, se ha analizado el libro *Vida de Miguel Ángel Buonarroti* (Condivi, 2007), traducido y editado por el historiador del arte David García López en 2007.

También se han analizado otras referencias bibliográficas, como el libro publicado en 2008 por David García López (Buonarroti, 2008) sobre la selección de cartas privadas escritas y dirigidas a Miguel Ángel, en las que se encuentran temas relacionados con su vida familiar o profesional, su primera carta o la que escribe Tiberio Calcagni⁸ en 1564 avisando de la inminente muerte del maestro florentino. Este libro, dentro de la revisión acerca de la figura o posible mitificación de Miguel Ángel, supone un pilar fundamental para la investigación al ser la herramienta que hace de nexo entre el siglo XVI y los escritos posteriores, sirviendo como apoyo y comparación. A su vez, en la propia línea de publicaciones miguelangelescas, se trata de la primera edición en castellano de las cartas de Miguel Ángel compiladas a partir de la obra de Gaetano Milanesi *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, publicada por primera vez en 1875 y digitalizada en el repositorio de Internet Archive⁹ (Milanesi, 1875).

De igual importancia resultan los sonetos y poemas del propio Buonarroti para entender de primera mano su figura. Sobre esta fuente en particular ha resultado sencillo acudir a publicaciones en castellano e italiano, como la editada por Giovanni Testori (Buonarroti, Rime, 1987) o la editada por Luis Antonio de Villena (Buonarroti, Sonetos completos, 1987). Sin embargo, aunque sabemos de la existencia de otra edición de sus rimas publicada por Manuel Santayana en 2012, lo cierto es que ha resultado imposible tener acceso a ella; de igual manera ocurre con el libro de Gilbert Creighton sobre la selección de poemas y cartas de Miguel Ángel publicado en 1980.

Por otra parte, y continuando con el segundo grupo, algunas publicaciones de carácter divulgativo han aportado el complemento adecuado a la lectura de la vida y obra del artista. Entre ellas podríamos citar *Miguel Ángel, una vida épica* (Gayford, 2014), escrita por Martin Gayford en 2014, *Miguel Ángel, una vida inquieta* (Forcellino, 2005), escrita por el historiador del arte y restaurador Antonio Forcellino en 2005, *Miguel Ángel* (Koch,

⁸ Tiberio Calcagni (1532-1565) fue un escultor florentino amigo de Miguel Ángel. Aunque murió joven, tras la muerte de Buonarroti terminó algunos de sus proyectos.

⁹ MILANESI, G. (1875), *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, <https://archive.org/details/laletteredimich00buongoog/page/n12> (Consultado el 15 de julio de 2019).

1987), publicada por Heinrich Koch en 1987, o *De Miguel Ángel a El Escorial* (Calí, 1994), escrita por María Calí en 1994.

Sobre su trayectoria artística, hemos creído que la mejor manera de entender la producción y creación del maestro florentino es a través de la lectura y análisis de los estudios de carácter académico y formal, destacando manuales como *La Arquitectura de Miguel Ángel* (Ackerman, 1997), del catedrático en Historia del Arte por la Universidad de Harvard James S. Ackerman, *La escultura: procesos y principios* (Wittkower, 1988), escrito por el historiador del arte Rudolf Wittkower, o la clásica monografía *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, de Charles De Tolnay (De Tolnay, 1985).

El **tercer grupo** tiene como objetivo la percepción del artista desde la Teoría del Arte, por lo que, al encontrarnos en este momento en un espacio tan específico de la investigación, se ha creído conveniente subdividirlo, a su vez, en tres bloques.

De esta manera, podemos hablar de un primer bloque donde se trabajan obras de carácter genérico y donde la figura de Miguel Ángel es un elemento más a analizar dentro de la Teoría del Arte. Así, se ha analizado y trabajado sobre el libro *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann* (Barasch, 2006), escrito por Moshe Barash en 2006, y sobre la publicación de Borrás Gualis *Teoría del Arte I* (Borrás Gualis, 1996). Entrando en profundidad sobre la investigación del maestro florentino y su cuerpo teórico, se ha acudido a la obra *Michelangelo's Theory of Art*, de Robert Clements (Clements, 1961).

El segundo bloque está formado por aquellos trabajos relacionados con las categorías que, en materia de Teoría del Arte, han sido las definitorias para entender, casi desde el siglo XIX -algunas incluso en tiempos del propio Miguel Ángel-, qué aportaciones hizo el maestro florentino a la Historia del Arte. Desde esta investigación se han seleccionado tres, siguiendo un criterio personal tras haber analizado en profundidad a Miguel Ángel Buonarroti: **“Non Finito”**, **“Terribilità”** y **“Ex uno lapide”**.

Sobre la primera de ellas, se ha trabajado sobre numerosos estudios y publicaciones, pero, dada la naturaleza de nuestro estudio, se ha tenido en cuenta especialmente lo escrito por Anna Perán Perelló sobre el “Non Finito” miguelangelesco (Perán Perelló, 2018), la obra de Linda Murray (Murray, 1992) y el artículo de Gilbert Creighton “What is Expressed in Michelangelo's *Non-Finito*” (Creighton, 2003).

Sobre la Terribilità, se ha hecho especial hincapié en la Tesis Doctoral de Leonardo Martínez Arias, defendida en la Universidad Pompeu Fabra en 2015 y titulada *De lo demoníaco a lo abyecto. Figuras de lo terrible en el arte moderno* (Martínez Arias, 2015), gracias a la cual, especialmente en la primera parte de su estudio, podemos observar la claridad y cantidad de acepciones sobre el concepto de “terribilità” asociado a lo miguelangelesco. Sobre la tercera, de difícil búsqueda puesto que no se trata como tal de una categoría, se ha analizado la publicación de “*Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor’s Tour de Force*” (Lavin, 1992), del historiador del arte Irving Lavin.

El tercer bloque se encuentra conformado por aquellas publicaciones y estudios relacionados con los conceptos de “genio” y de “mitificación del artista”, para lo cual se ha analizado la publicación “Procesos de mitificación en torno a la obra de arte”¹⁰ (Chinchón Espino, 2010), de Alberto Chinchón Espino, la obra *La leyenda del artista* (Kris & Kurz, 2007), escrita por Ernst Kris y Otto Kurz en 2007, y *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX* (Guillén Marcos, 2007), escrito por Esperanza Guillén Marcos en 2007.

¹⁰ CHINCHÓN ESPINO, A. (2010), “Procesos de mitificación en torno a la obra de arte” en Seminario Periódico del Grupo ACIS (En Línea), junio de 2010, Universidad Complutense de Madrid, disponible en: https://eprints.ucm.es/12209/1/chinchon_procesos20100609.pdf (Consultado el 18 de julio de 2019).

2. Desarrollo del trabajo

2.1. Contexto histórico: una aproximación al marco europeo

Indagar sobre la figura de Miguel Ángel Buonarroti supone un reto a nivel académico dada la multitud de estudios sobre el artista florentino. Sin embargo, lo que es seguro es que en cada uno de ellos se ha desarrollado, desde el inicio, una contextualización a nivel europeo y a nivel italiano sobre la que poder construir el resto del trabajo.

En el caso de esta investigación, al igual que en cualquier estudio pormenorizado de la figura de Miguel Ángel Buonarroti, resulta muy complicado discernir la línea temporal desde la que iniciar la historia del maestro florentino, y por esta razón hemos decidido acotar la historia de nuestro personaje y su investigación remontándonos en el tiempo hasta el inicio del siglo XV y finalizando en las últimas décadas del siglo XVI, destacando los aspectos más importantes de Europa y pasando por países como España o Inglaterra hasta llegar a Italia, donde nos adentraremos en la situación de Roma y especialmente en la de Florencia, de manera que el/la lector/a pueda comprender mejor los parámetros que hemos seleccionado para trabajar en esta ocasión. Asimismo, para el desarrollo de ambos contextos, hemos acudido a estudios que, desde el siglo XIX, han analizado la situación histórica desarrollada entre los siglos XV y XVI y que han sido mencionados en el estado de la cuestión.

Nuestro viaje comienza a finales del siglo XIV, unos años marcados por grandes cambios en la sociedad, caracterizada hasta este momento por grandes feudos como espacios principales de vida. Aquel *modus vivendi*, propio de la herencia gótica europea, fue cambiando con el paso del poder a los grandes centros episcopales, dando lugar, finalmente, a grandes lugares de comercio cada vez más independizados de la iglesia y los nobles. El establecimiento de la estructura piramidal encabezada por el orden divino no sólo se va a tambalear, sino que dará paso a lo que hoy conocemos como “Renacimiento”, que no es otra cosa que un periodo de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna.

Sin embargo, y a pesar de que Renacimiento signifique, entre otras acepciones, una transición, también resulta justo decir que se ha convertido en el “periodo” en el que más acontecimientos y avances tuvieron lugar, así que no sólo estamos ante una etapa más de

la Historia, sino en el que se sentaron las bases de muchas de las concepciones modernas posteriores.

Durante los siglos XV y XVI tuvieron lugar caídas de antiguos imperios, como la de Constantinopla en 1453, lo que para muchos historiadores marcó el fin de la Edad Media; el encuentro entre América y Europa en 1492, dando lugar a nuevos conocimientos y avances sociales; el establecimiento de monarquías absolutistas, como por ejemplo la de los Reyes Católicos en España a finales del siglo XV o el reinado de Carlos I y Felipe II, sin olvidarnos de Enrique VIII, cuyo paso por la historia no dejó indiferente. Ante las nuevas propuestas religiosas iniciadas por las 95 tesis de Martín Lutero¹¹ y la Reforma, desarrolló la suya dando lugar al Anglicanismo, promulgando los Estatutos Restrictivos de Apelación y los Estatutos de Supremacía, con lo que en realidad dejaba constancia de que Inglaterra no reconocía como autoridad al Papa. Esta Reforma Protestante traería consigo la Contrarreforma y con ella el Concilio de Trento, desarrollado entre 1545 y 1563 y en el que los principales representantes de la Iglesia, convocados por el Papa Paulo III, no sólo harían frente a la incipiente Reforma, sino que fijarían el dogma católico, alejándose de una postura conciliadora con los protestantes.

En cuanto a lo cultural y sociológico, el Renacimiento siempre se ha caracterizado por ser un periodo en el que las concepciones del mundo cambiaron radicalmente con respecto al pasado. Si a los nuevos descubrimientos geográficos y a los nuevos canales de comercio le añadimos corrientes como el Humanismo, entonces tendremos como resultado un momento histórico de lo más relevante. Se suele decir “prueba y error” o “ensayo y error” cuando se habla de un método por el cual obtener un conocimiento, y quizá sea esa la mejor manera de definir el Renacimiento, en la que la curiosidad, unida a causas ya mencionadas, dieron al hombre el poder del conocimiento y de nuevas concepciones.

Como decíamos, la estructura piramidal medieval, regida por el orden divino, aunque seguía siendo relevante y principal en muchos aspectos de la vida de los siglos XV y XVI, en muchos otros pasó a un segundo plano, o mejor dicho, comenzó a tener un interés superior la figura del hombre, dando lugar a una nueva manera de mirar el mundo: el antropocentrismo. Con esta concepción del hombre como centro de todas las cosas,

¹¹ De igual manera, no debemos olvidarnos de Juan Calvino (1509-1564) y su reforma teológica protestante que llegó a expandirse por Países Bajos, Alemania, Francia o Inglaterra, entre otros países.

muchos de los fundamentos importantes hasta ese momento se vieron modificados, y el Arte, por supuesto, no pudo quedarse aparte.

También con los avances en la tecnología, como el invento de la imprenta por Johannes Gutenberg hacia mediados del siglo XV, y con la curiosidad como principal motor, se desarrollaron estudios anatómicos, perspectivas, imágenes cuyo sentido ya no era sólo religioso; el ser humano ahora tenía autonomía y una novedosa visión que hacía del siglo XV un momento de cambio y ruptura.

Italia, que estaba compuesta por Ducados, Repúblicas e incluso Estados, y cuya composición territorial estaba controlada en buena parte por el emperador Carlos V, se convirtió durante los siglos XV y XVI en el centro cultural y trasgresor del momento, sólo equiparable, en algunos aspectos, a Países Bajos. Los avances que ya habían comenzado a desarrollarse en Europa desde 1400, especialmente a lo que a arte se refiere, tuvieron gran repercusión en ciudades como Siena, Venecia o Florencia. Socialmente comenzaba a tratarse de una situación muy diferente de la del final de la Edad Media. Cada vez con más frecuencia, la población se independizaba de los grandes poderes y se iba asentando en las grandes ciudades que habían comenzado a crecer y en las que podían establecerse con comodidad, algunos incluso exhibiendo su opulencia en las cortes.

Los encargados de que el arte fuese potenciado fueron, por una parte, los mecenas, quienes ejercían el patronazgo artístico de manera inteligente, haciendo de trampolín para numerosos artistas, que hasta ese momento, habían desarrollado sus habilidades como mero trabajo de producción y no se habían diferenciado conceptos como la creatividad, la destreza o el “don”.

A grandes rasgos, podríamos decir que estos mecenas, burgueses adinerados que apoyaban a artesanos convirtiéndolos en artistas, aplicaban conceptos como la piedad, el prestigio o el placer en su propio beneficio. El primero de ellos porque, a pesar de encontrarnos ante una nueva manera de mirar el mundo, el espíritu religioso seguía guiando numerosos actos. El segundo de ellos porque, especialmente en el caso de Florencia, el prestigio podía añadir valor político al gobernante. Y el tercero de ellos, el placer, por una simple apreciación y sentimiento de opulencia de objetos de su propia propiedad (Burke, 2001: 107-110). Además, no sólo proporcionaban valor artístico al hombre que ejecutaba las obras dándole estatus social, sino que le ofrecían manutención y alojamiento, lo que muchas veces tenía como consecuencia la educación del propio

artista y por ende, su pertenencia a la rica familia. Sin embargo, esto también podía ser un arma de doble filo, haciendo de estos artistas hombres al completo servicio de sus mecenas.

Pero no sólo nos vamos a encontrar con mecenas en el campo del patronazgo artístico, sino también en el Renacimiento tendrá un desarrollo importante el mundo de los gremios y de los talleres. Por un lado, los gremios, encargados no sólo de regular las relaciones con los clientes, maestros o aprendices, sino también de organizar las fiestas en honor al patrono de dicha organización, tenían una fuerte influencia sobre pintores y escultores. Sin embargo, es curioso que, a pesar de que en Florencia existiera la Compañía de San Lucas¹², los gremios tenían menor poder que en otras ciudades, lo cual podría ser la respuesta al grandísimo desarrollo artístico de la ciudad, pues dicha compañía favorecía que los artistas que venían de otros lugares pudieran vivir y trabajar aquí, por lo que “esta política más liberal, que exponía la tradición local a los estímulos exteriores, puede ayudar a explicar el liderazgo cultural de Florencia” (Burke, 2001: 79).

Los talleres o *bottega*, por su parte, fundamentales en la organización de las artes y de su posterior avance, estaban compuestos por un grupo de personas que trabajan de manera cooperativa en la producción de diferentes objetos y funcionaba, en numerosas ocasiones, como negocio familiar. Tanto los talleres de pintura como los de escultura, que muchas veces servían como “escuela” para los más jóvenes aprendices y ayudantes -o *garzoni*- estaban estructurados según una jerarquía presidida por el maestro, lo cual no resultaba muy beneficioso en cuanto a creatividad artística se refiere, pues en muchos casos los aprendices copiaban dibujos del propio maestro continuando así con la tradición y consiguiendo una unificación del estilo; o lo que es lo mismo: no había lugar para el individualismo.

Además de los talleres y de los gremios como estructuras capacitadas para la instrucción de los artistas y como parte del entramado del patronazgo artístico, también es necesario resaltar la importancia de las hermandades religiosas, normalmente asociadas a iglesias concretas y en ocasiones realizando encargos como obras de caridad.

Pero si hay dos protagonistas, además de las estructuras hasta ahora explicadas, característicos del patronazgo artístico en Italia, esos son la Iglesia y el Estado.

¹² “Compañía de San Lucas” era el nombre por el que se conocía al gremio de pintores nacido en Florencia durante el siglo XIV.

Italia aún no era considerada una unidad territorial única y que estaba compuesta por Ducados, Estados o Repúblicas, por lo que es lógico pensar que en cada lugar del país se ejecutara el patronazgo desde “entidades” diferentes. En el caso de Florencia, además de encontrarnos con mecenas de gran relevancia o con gremios, será el Estado quien realice los encargos artísticos, mientras que en Roma será la Iglesia la protagonista de tales proyectos para los artistas.

La Ciudad Eterna, cuyo poder durante los siglos XV y XVI residía en la Iglesia y el Papa, va a tener un papel crucial durante el desarrollo pleno del Renacimiento, especialmente en lo relativo a la figura de Miguel Ángel, y es por ello que, para entender mejor al maestro florentino y su contexto histórico, hemos de remontarnos hasta finales del siglo XV, cuando la Iglesia era gobernada por Sixto IV, tío del futuro Julio II y perteneciente a la importante familia Della Rovere¹³.

No sólo fue la ciudad encargada de enaltecer el Renacimiento y servir de escenario a posteriores inclinaciones artísticas como el Manierismo, sino que en ella se dieron cita casi al mismo tiempo artistas de la talla de Bramante, Miguel Ángel o Rafael. Pero quizá lo más destacable de Roma es que pasó de ser una ciudad-fortaleza a convertirse, de nuevo y esta vez a través de la Basílica de San Pedro, en la capital de un nuevo “imperio”. Mientras que Florencia se había establecido como el lugar hegemónico de las novedades teóricas en el campo del arte, en Roma comenzaría a reinar su propio imperio artístico, sirviendo de clímax para la carrera de muchos artistas del momento. Pero, ¿qué cosas habían cambiado en el campo del arte desde el siglo XV? ¿Qué hacía de Italia el país triunfante en el Arte?

Como bien describe Gombrich, el siglo XIV ya se definía por la tendencia de un gusto que “tendió más a lo refinado que a lo grandioso” (1997: 207), en contraposición a lo seguido desde el siglo XIII, centrado en las grandes catedrales como gran foco del arte. Sin embargo, con la entrada del siglo XV no se tenía como prioridad la construcción de grandes edificios arquitectónicos, y aquel artesano que en años anteriores empleaba sus habilidades como un trabajador más, ahora comenzaba a poseer la consideración de artista. El Renacimiento fue un periodo de innovación en las artes y por retomar, como punto central de toda creación, la Antigüedad clásica. Con esto no se quiere expresar que

¹³ Della Rovere fue una familia noble italiana originaria de Savona dentro de la cual nos encontraremos con dos Papas relacionados con Miguel Ángel Buonarroti.

los artistas de los siglos XV y XVI sustituyeran repentinamente viejas visiones - medievales- por renovaciones de lo clásico, sino que coexistieron, aunque la tónica habitual fue una tendencia hacia lo clásico.

Teniendo presente esto último podríamos decir que pictóricamente el Renacimiento trajo consigo la perspectiva y otros adelantos, y añadiríamos que, según Vasari en su obra *Las Vidas*, su importancia se debe a Giotto, pues según el propio escritor:

La deuda que tienen los artistas pintores con la naturaleza, que sirve siempre de modelo a aquellos que se las ingenian para extraer de ella sus partes más admirables y hermosas con el fin de reconstruirla en sus representaciones, la tienen igualmente con Giotto. Porque después de haber estado la norma y el dibujo de la buena pintura tantos años enterrados debido a los desastres de la guerra, él solo, aunque formado entre artistas ineptos, resucitó con don celestial lo que se había perdido y lo condujo a lo que consideramos la buena forma (Vasari, 2002: 116).

En lo que a escultura se refiere, el Renacimiento ayudó a que la piedra se separase y se realizaran esculturas exentas, así como numerosos bustos o monumentos ecuestres: extremos que, una vez más, nos hacen retroceder a ideas características de la Antigüedad. En líneas generales, se deben desatacar figuras como Donatello o Niccoló Pisano durante el siglo XIII, pero si hay un maestro de la piedra, ese es Miguel Ángel Buonarroti.

En términos arquitectónicos, los siglos XV y XVI se caracterizaron por el desarrollo de ciudades plenamente planificadas, teniendo más repercusión en el caso de Roma que de Florencia. Mientras que ésta última apoyó la creación de numerosas obras dentro de los propios edificios, la primera logró que los conceptos de Arquitectura y Papado se unieran en lo más íntimo. Roma prevalecía sobre el continente y Florencia sobre el contenido.

Quizá por algunos de estos motivos se acostumbró a asociar algunos conceptos con este periodo comprendido entre los siglos XV y XVI, como los que establece Peter Burke en su obra sobre el Renacimiento, entre los que destaca el “Realismo Expresivo”, en referencia, en la expresión artística, a la manipulación de la realidad exterior para expresar mejor la interior. También el “Secularismo” y la importante diferenciación llevada a cabo entre lo sagrado y lo secular desde el Concilio de Trento, y el “Individualismo”, cuya consecuencia es, para el británico, una mayor autonomía del arte sobre las funciones prácticas que tenían las creaciones de los artistas y dando pie al uso de términos como *fantasía*, en relación a las composiciones resultantes de la imaginación del artista (2001: 28-35).

Estas nuevas acepciones dadas por algunos historiadores, junto con términos como “artista” en contraposición al de “artesano”, o “maestro”, así como “hombre universal”, serán algunos de los rasgos definitorios del Renacimiento y en especial de la figura de Miguel Ángel Buonarroti.

2.2. Contexto histórico: una aproximación al maestro florentino

Definido por Martin Gayford como “depresión furiosamente activa” (2014: 318), el carácter y la personalidad de Miguel Ángel Buonarroti han hecho de este artista uno de los más conocidos de la Historia del Arte. Presentar y describir al autor de obras tan emblemáticas como la *bóveda* de la *Capilla Sixtina* o el *David* resulta posible apoyándonos en las biografías escritas durante la vida del artista así como en sus cartas.

Nos atrevemos a pincelar algunas noticias de la vida de Miguel Ángel Buonarroti, nacido en 1475 en Caprese, como un adelantado a su tiempo y una figura que marcó un antes y un después. Ya durante su infancia, condicionada por la falta de la figura materna y por su crianza a cargo de una nodriza, nuestro artista manifestó un precoz interés por las artes. A pesar del rechazo por parte de su padre, quien supuso, sin embargo, una importante influencia en su vida pero con quien nunca tuvo una relación especialmente estable, como podemos concluir del contenido de algunas de sus cartas (Buonarroti, 2008: 145-146), Miguel Ángel ingresó en el taller del maestro Domenico Ghirlandaio cuando tenía 13 años.

A pesar de que Ascanio Condivi narre en su biografía sobre el florentino que esto nunca sucedió (2007: 18) y que por tanto siempre la primera duda sobre si dicha biografía sobre nuestro escultor fue escrita por él o por el propio Miguel Ángel, lo cierto es que fue durante su estancia en el taller de Ghirlandaio cuando el maestro florentino cambió los pinceles del taller por las herramientas del Jardín de San Marcos o Jardín de los Medici. Sobre estos momentos de la vida del artista florentino, Gayford dice:

Consciente o inconscientemente, el adolescente Miguel Ángel estaba destinado a resistirse a la influencia de aquella personalidad artística poderosa pero conflictiva. En las cuestiones más decisivas (su genio, el poderío y la individualidad de su arte, es decir, las cualidades mismas que lo hicieron tan admirado), lo cierto es que Miguel Ángel debía muy poco a su primer maestro (Gayford, 2014: 80).

Regido por Lorenzo de Medici, el Jardín de San Marcos, un espacio idílico para cualquier artista, fue testigo de la creación de las primeras obras de nuestro escultor, quien con su creatividad y destreza sorprendió en más de una ocasión al Magnífico. Tras la muerte de éste en 1492 Miguel Ángel regresó con su familia temporalmente, pues pronto fue requerido por Piero de Medici, el hijo y heredero del poder de Lorenzo.

Miguel Ángel estuvo algunos años a su servicio disfrutando en el Palacio¹⁴ de profundas conversaciones, debates y reflexiones con figuras de la talla de Angelo Poliziano, Pico della Mirandola o Marsilio Ficino, pero entre los años 1494 y 1495 tuvo lugar una “revuelta”¹⁵ contra la familia Medici, haciendo que Florencia se volviera contra ellos y que, como consecuencia, Miguel Ángel huyera a Bolonia¹⁶.

Debido a algunas de estas experiencias nuestro artista había comenzado a tomar confianza sobre sus propias habilidades. Un gran ejemplo de ello lo encontramos en la carta fechada el 2 de julio de 1496, donde Miguel Ángel, desde Roma, se dirige a Pier Francesco de Medici, primo de Lorenzo el Magnífico, para comentarle su éxito junto al Cardenal Riario (Buonarroti, 2008: 57-58). Sin embargo, y a pesar de los logros que nuestro artista comenzó a obtener en años siguientes con obras tan emblemáticas como la *Piedad* del Vaticano o el colosal *David*, y cuando aún no llegaba a los 30 años, Miguel Ángel no podía ni imaginarse que prácticamente pasaría el resto de su trayectoria artística sintiéndose un “esclavo” del proyecto más ambicioso del Papa Julio II: su propia tumba y mausoleo.

Todo lo que encarnaba este nuevo Papa, que había comenzado su mandato en 1503, y al que, desde que Miguel Ángel naciera, le habían precedido cuatro pontífices diferentes, suponía una contradicción para nuestro artista¹⁷. Por un lado, el nuevo Papa encarnaba la figura del siervo de Dios, pero a su vez ejercía la función de guerrero y de gran mecenas del arte, y todo ello en un periodo que abarcó tan solo una década. Fue al mismo tiempo amigo y enemigo de Miguel Ángel, encargándole la ejecución de su tumba y posteriormente la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina.

Durante el mandato de Julio II, Miguel Ángel aceptó el encargo de la tumba del Papa en la Basílica de San Pedro, y tras pasar nueve meses entre 1505 y 1506 en Carrara seleccionando los mármoles para la sepultura, el Papa decidió cancelar el proyecto. Según Condivi, y dando alas así a la intransigencia y celos del maestro florentino, dicha

¹⁴ Palacio Medici Riccardi, realizado por Michelozzo di Bartolomeo en 1444 por orden de Cosme de Medici.

¹⁵ Carlos VIII, buscando gobernar Nápoles, entró en Italia pasando por Florencia, donde, aliándose con el dominico Savonarola, expulsó a la familia Medici dando lugar a la República Democrática de Florencia.

¹⁶ En Bolonia realizó dos esculturas para la iglesia de Santo Domingo.

¹⁷ Asimismo, y a pesar de las animadversiones entre ambos, fue el propio Julio II quien, refiriéndose al valor de la obra miguelangelesca, aplicó por primera vez el concepto de “terribilità”.

cancelación fue responsabilidad de las confabulaciones y envidias de Bramante¹⁸, quien habría influido sobre el pontífice explicándole que realizar una obra sobre sí mismo en vida sólo traería mala suerte. Sobre esto, decía Condivi concretamente:

[...] como ocurre a menudo en las cortes, de atraerle la envidia y, tras la envidia, persecuciones infinitas; porque Bramante arquitecto, que era muy amado del papa, al decir aquello que ordinariamente declara el vulgo, que es de mal agüero hacerse la sepultura en vida y otras fábulas, consiguió hacerle cambiar de opinión (Condivi, 2007: 61).

Y como decíamos, a mitad del pontificado, en 1508, Julio II le encargó la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. Miguel Ángel, quien según lo escrito por Vasari, estaba decidido a demostrar que todos “habrían de considerarse sus esclavos en el arte” (2002: 755), finalizó la colosal obra pictórica en 1512. Estos meses convulsos llegaron a su fin con la muerte del Papa Julio II y con la sucesión en Roma de León X, lo que hacía que nuestro artista florentino se viera inmerso, sin quererlo, en nuevos contratos para la sepultura del pontífice fallecido, que se dilatarían en el tiempo hasta 1545.

Cuarenta años fue Miguel Ángel “esclavo” de un proyecto que se convirtió en fuente de su permanente frustración e inestabilidad, como nos narran Condivi¹⁹ y Vasari²⁰, y el final de su vida, que llegó en 1564, estuvo marcado por la creación de obras de arte encargadas por sucesivos pontífices, como Clemente VII o Paolo III, y aun así, lo más llamativo es que su trayectoria y madurez personal se desarrollaron en base al proyecto de Julio II.

Miguel Ángel Buonarroti murió sin ser consciente de lo innovador y lo transgresor de su creación artística, ni de la influencia que ésta tendría en el campo de la Historia del Arte, e indirectamente estableció, con su *maniera*, su propia “Teoría del Arte” y tres categorías relacionadas con su estilo y su carácter: “**Non Finito**”, “**Terribilità**” y “**Ex uno lapide**”.

¹⁸ Esta teoría sobre la actitud de Bramante hacia nuestro artista se vio apoyada por Piero Rosselli, quien envió una carta a Miguel Ángel el 10 de mayo de 1506 expresándole lo que Bramante había dicho de él al Papa en relación con la futura obra de la Capilla Sixtina (Buonarroti, 2008: 68-69).

¹⁹ Condivi cuenta cómo Miguel Ángel, entre los papados de Alejandro VI y Clemente VII, vivía con especial inestabilidad la situación del proyecto de la sepultura de Julio II. Y estando en Florencia, fue llamado a Roma por Clemente VII, en ese momento cardenal, para encargarle la Biblioteca y la Sacristía de los Medici en la iglesia de San Lorenzo (2007: 77).

²⁰ Vasari describe la situación a la perfección: tras haber finalizado la bóveda de la Capilla Sixtina, volvió a la sepultura “trabajando en ella continuamente”, al mismo tiempo que fallecía Julio II y le sucedía León X, con los proyectos artísticos que conllevaría el mandato del nuevo Pontífice (2002: 760).

3. Teoría del Arte: Renacimiento y conceptos

Establecer una “Teoría del Arte miguelangelesca” no es posible sin antes entender el concepto y la trayectoria de tal disciplina. Por ello, es imprescindible referirnos al desarrollo que tuvo lugar durante el Renacimiento, momento en el que podríamos establecer el nacimiento de la Teoría del Arte.

Si nos remontamos al inicio del siglo XV en la búsqueda de una posible relación entre esta disciplina y la figura de Miguel Ángel Buonarroti, primero es necesario hacer una reflexión sobre el Renacimiento. Sus primeros estudios constituyeron un problema por las amplias y contradictorias interpretaciones del mismo. En otras palabras: cabe preguntarse si el Renacimiento fue completamente diferente al resto de épocas o si por el contrario fue simplemente, y como planteábamos al inicio del trabajo, el final de la Edad Media. Si las respuestas a estas preguntas nos parecen amplias, planteemos una tercera: ¿hay suficientes elementos en común durante los siglos XV y XVI como para que podamos hablar de una Teoría del Arte propia?.

Si hacemos un análisis de algunos de los estudios realizados (Barasch, 2006) (Borrás Gualis, 1996) sobre este tema, encontraremos que en todos se establece que la Teoría de las Artes Visuales, esto es, la que corresponde a pintura, escultura y arquitectura, es un producto de época renacentista. Afirman que el Renacimiento es, en primer lugar, un periodo con categoría propia, y en segundo lugar, que será en este momento cuando la disciplina académica encargada de la descripción -y por ende, de la reflexión- de algunas manifestaciones artísticas, se materialice.

Tomando la idea de que esta Teoría de las Artes Visuales es un producto del Renacimiento y que tiene un gran desarrollo en Italia, habría que encontrar la relación existente entre dicha teoría y el arte de Miguel Ángel, y en última instancia, establecer una posible “teoría miguelangelesca”.

Durante el siglo XV, la Teoría del Arte como disciplina era aún un campo nuevo, y su nacimiento se debió, según algunos autores, a la figura de Leon Battista Alberti y su publicación del tratado *Della Pittura* en 1435. Asimismo, realizó otros tratados sobre escultura (h. 1464) y arquitectura (h. 1450), fijando con ello la división entre las principales artes y siguiendo la tendencia heredada de la Edad Media, con la que difícilmente se lograban superar las pautas tradicionales que se basaban en la separación de las artes entre sí.

Y será esta idea última, la de la **separación sistemática de las artes**, la que predominará durante gran parte del siglo XV. Sin embargo, y aunque se entendía que pintura, escultura y arquitectura eran manifestaciones artísticas diferentes entre sí, lo cierto es que los artistas dedicados a cada disciplina, pertenecientes a grupos y gremios distintos, habían logrado ser conscientes de que “sus artes tenían ciertos vínculos comunes y se enfrentaban a problemas similares” (Barasch, 2006: 98). Esta **consciencia de artista**, hasta ahora nunca vista, será lo que marque el devenir de la Teoría del Arte durante el siglo XVI, como veremos más adelante.

Continuando con el siglo XV, en el que “hacer” teoría del arte consistía tanto en hablar de cuestiones técnicas como en plantear teorías sobre pintura, escultura, etc., la base fundamental de dichas reflexiones la encontraremos en la afirmación de que **las artes debían imitar a la naturaleza**, y cuanto más cerca de dicho objetivo se encontraba el artista, mayor calidad tendría su obra. Sobre esto fueron muchos los artistas que reflexionaron, pero en concreto, el “padre” de la Teoría del Arte renacentista -Alberti- añadió un nuevo concepto al debate: la **representación de la belleza**. Ésta, entendida como sinónimo de simetría y “como relación de las partes con el todo” (Barasch, 2006: 108), será otra de las características del pensamiento artístico del Renacimiento, especialmente durante el Cinquecento. Que las artes debieran imitar la naturaleza y que a ello se le añadiera el elemento de la belleza desde un punto de vista matemático, reforzaba la tendencia que estaba desarrollándose también en paralelo: esto es, la **obra de arte como ciencia**²¹.

Si en el siglo XV se desarrolla una Teoría del Arte cuyo rasgo fundamental se encuentra en la relación de arte y naturaleza, durante el siglo XVI lo relevante será la **reflexión sobre la naturaleza del arte**, partiendo de una relación intrínseca entre ellas. Es decir, será a partir del año 1500 cuando el debate sobre la división entre las artes cambie: **se buscarán las semejanzas en lugar de las diferencias**.

Hasta llegar a esta comunión de ideas, durante el Renacimiento, y especialmente durante el siglo XVI, se desarrolló el llamado *Paragone*, un debate retórico consistente en la comparación entre pintura y escultura. Aunque era práctica en uso ya durante la

²¹ El hecho de que el arte pudiera acercarse a la ciencia era otra de las señales del cambio con respecto a la Edad Media: se estaban rompiendo las barreras entre las disciplinas, o como lo describió Panofsky, estaba teniendo lugar una descompartimentación, en la que las disciplinas se separan y a la vez se interrelacionan. Cit. por Barasch en relación a la obra “Artist, Scientist, Genius: Notes on Renaissance-Dämmerung”, Panofsky (2006: 111-112).

Edad Media entre pintura y poesía -conocidas como “artes hermanas”-, este debate cuyo objetivo se encontraba en acreditar la superioridad de alguna por parte de alguno de los litigantes, no se daba entre artes visuales, puesto que sencillamente no existía diferenciación entre pintura, escultura o arquitectura. A pesar de los numerosos intentos, entre los que podríamos destacar las reflexiones recopiladas por Benedetto Varchi en 1546, podemos extraer una conclusión positiva: lo que ponía de manifiesto la tendencia del *Paragone* era la creciente aspiración de los artistas y la toma de conciencia sobre su propia identidad (Barasch, 2006).

Siguiendo el análisis que hace Barasch en su libro *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann* (Barasch, 2006), algunos artistas implicados en tales debates defendían fielmente su profesión, y para ello argumentaban, en el caso de la escultura, que estaba por encima de la pintura²², que la primera era superior debido a la “multiplicación de puntos de visión” con respecto a la pintura, la que tenía, en cambio, una visión única (2006: 144). Sin embargo, los defensores de la pintura como arte superior, afirmaban que, de alguna manera, ésta era más autosuficiente que la escultura al no depender en tanta medida como aquella de las condiciones lumínicas existentes en la naturaleza, lo que hacía de este arte uno más puro.

Pero no sólo el género del *Paragone* fue característico en la configuración de la Teoría del Arte renacentista. Si hubo una novedad durante el siglo XVI, como decíamos anteriormente, esa fue la **importancia y ascenso** de la figura **del artista**. Ahora, la Teoría del Arte se planteaba desde los rasgos individuales de cada uno, aunque esta cuestión, sacada de sus límites y en ocasiones exagerada, haya sido la culpable de la **mitificación de artistas**, como sucede con el caso de Miguel Ángel Buonarroti, cuestión que desarrollaremos al final del presente capítulo.

Sin salirnos de los límites de la cuestión de la personalidad artística, es importante establecer la relación entre Teoría del Arte y personalidad de los artistas que tuvo su desarrollo durante el llamado “Alto Renacimiento”. Durante este periodo, elementos como las **condiciones sociales**, apoyadas en biografías o autobiografías, confirmaban que el artista tomaba consideración de sí mismo. Pero también cuestiones como la **naturaleza del artista**, es decir, ideas como que “**hay que nacer artista**”, que el **genio artístico** es algo **innato** o la existencia de la “**teoría del temperamento melancólico**”, ayudaron a

²² El debate entre escultura y pintura fue el que mayor profundidad tuvo en el *Paragone*.

configurar la nueva condición de la figura de los artistas. Otras de las reflexiones sobre este novedoso ascenso o reconocimiento lo encontramos en el concepto del **don de la creatividad**, que hasta entonces, no se había planteado. Durante el Renacimiento, a pesar de las diferencias que parecían querer establecerse con la Edad Media, el concepto de “creatividad” no existía asociado al arte, puesto que se reservaba a Dios. Como mucho, se empleaba la palabra “invención” en relación, si acaso, a añadir detalles a las obras, pues, de base, el concepto o tema ya había sido creado (2006: 146-159).

A pesar de ser un concepto reservado a Dios, lo cierto es que la sociedad renacentista del siglo XVI, ante los grandes avances en materia de arte y a la majestuosidad de algunos artistas en su ascenso y su naturaleza creativa, comenzaron a denominar a estos como “divinos”; tal es el caso de Miguel Ángel Buonarroti, de quien hablaremos a continuación.

3.1. Teoría del Arte: Miguel Ángel Buonarroti

Teorizar sobre arte del Renacimiento supone un reto a nivel académico puesto que cualquier parecido con la realidad actual de los siglos XV y XVI posiblemente difiera mucho de lo que sucedía en la Italia del *uomo universale*. A pesar de ello, se ha realizado una aproximación a los conceptos y las características de la Teoría del Arte renacentista con el objetivo de tratar de encontrar una relación entre esta disciplina y la figura de Miguel Ángel Buonarroti.

Para averiguar la sistematización de una posible “teoría miguelangelesca”, se ha acudido a numerosas fuentes documentales del propio florentino. El objetivo ha sido probar si redactó algo similar a un tratado sobre su propio arte. Sin embargo, tras haber analizado las fuentes, se constata que, a diferencia de artistas como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel nunca llegó a realizar una obra escrita de similar envergadura. Sin embargo, como comenta Condivi en la biografía del escultor, Buonarroti tuvo intención de ello (2007: 98).

Hemos buscado aquellos conceptos y elementos que demuestren que Miguel Ángel no era un mero “genio” con un “don”, sino que también fue un teórico del arte.

¿De qué fuentes miguelangelescas estamos hablando? Por un lado, de los sonetos que el propio artista escribió en vida, y por otro, de las biografías de Ascanio Condivi y Giorgio Vasari. Sin embargo, y aunque algunos estudiosos como Barasch han afirmado que se trata de un producto típico del Renacimiento (2006: 160), también hemos querido considerar como fuente los *diálogos* de Francisco de Holanda, de quien se dice que expresaba su propia opinión por boca de personajes famosos del momento.

Gracias a estas tres líneas podemos aproximarnos a reflexiones y pensamientos así como al mundo emocional e intelectual de Miguel Ángel, y de este modo descubrir un “catálogo” conceptual que el florentino se preocupó por hacerlo llegar a sus contemporáneos, aunque no se tratase de una teoría como tal.

Como “reflexiones, pensamientos y mundo intelectual y emocional” nos referimos a conceptos como **anatomía**, **Neoplatonismo** o **belleza**, elementos que, evidentemente, influyeron decisivamente en su obra. Y si profundizamos más, veremos que el artista se preocupó también por el **origen de la obra de arte y su proceso creativo**.

Sobre la anatomía y la disección de cadáveres, un ejercicio que sabemos que muchos de los artistas llevaban a cabo en la clandestinidad, no podemos excluir la experiencia de Miguel Ángel. Sabemos que participó en numerosas ocasiones en el ejercicio de la disección anatómica. Podemos ver ejemplos de su conocimiento en numerosas obras, desde el *David* hasta las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina. Su finalidad fue siempre el conocimiento de todos “los movimientos del cuerpo humano y de los huesos” (Condivi, 2007: 98), y sobre la experiencia en anatomía y disección nos dice Condivi:

Realdo Colombo, excelente anatomista y médico cirujano, amigo de Miguel Ángel y mío [...] le envió el cadáver de un moro joven, bellissimo [...] Sobre ese cuerpo, Miguel Ángel me enseñó muchas cosas raras y recónditas, que para que no se perdiesen yo anoté detenidamente y un día espero sacar a la luz, con la ayuda de ese hombre docto, para conocimiento y utilidad de todos aquellos que se dedican a la pintura o a la escultura (Condivi, 2007: 99).

En lo relativo al Neoplatonismo, otro de las fuertes influencias en el arte miguelangelesco, se debe partir de la comprensión misma de la corriente. A raíz de la fundación de la Academia Platónica Florentina en 1459 por Cosme de Medici y protegida posteriormente por Lorenzo El Magnífico, se reunieron figuras de la talla de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o Angelo Poliziano con el objetivo de acercar el cristianismo al platonismo. Según el análisis de Panofsky, esta doctrina trataba de probar que la vida del universo y la de los hombres estaba controlada bajo un mismo circuito que conducía de Dios al mundo y del mundo a Dios (1979: 263-264). En otras palabras, que el Ser por excelencia es Dios y que todos provienen de él, y que el hombre es a la vez inmortal -reflejo de Dios- y materia, y que por medio de la razón puede llegar al mundo de las ideas -o lo divino- a través del conocimiento.

Toda esta corriente, por supuesto, utilizó el arte como una de sus vías. En el caso de Miguel Ángel, que había conocido de primera mano en algunas tertulias y debates en el Jardín de los Medici esta “tendencia”, se vio muy influido a la hora de realizar algunas de sus obras de arte. Es por esto, entre otras cosas, que decimos que el florentino es hijo de su tiempo, pues fue aprendiendo y evolucionando como ser humano y creador al mismo tiempo que cambiaba la historia, reflejando todo ello exteriormente.

Pero especialmente se vio influido por la **teoría de la belleza** que el Neoplatonismo le aportó, escribiendo sobre este concepto en numerosas ocasiones. Así, Miguel Ángel entendía que, a diferencia del significado que se había dado durante el siglo XV al concepto de belleza, especialmente a cargo de Leon Battista Alberti, como algo

mensurable, simétrico y matemático, Miguel Ángel la identificaba como algo “inmensurable de una perfección sobrenatural” (Barasch, 2006: 162). Sobre ello dejó constancia en algunos de sus sonetos:

Aquel que todo lo hizo, hizo también cada cosa
Y después, entre ellas, escogió la más bella,
Para que así le viésemos en Su obra más grande
Y así ha hecho ahora con Su arte sagrado (9) (Buonarroti, 1987: sp).

Como un guía fiel en mi vocación,
Cuando nací me otorgaron el don de la belleza, que
En las artes, es mi luz y mi espejo (162) (Buonarroti, 1987: sp).

Por último, uno de los elementos más importantes para Miguel Ángel en relación al arte era el origen de la obra, así como su proceso creativo. El florentino creía que se encontraba en la mente del propio artista, y que es desde aquí desde donde sale la forma que posteriormente se plasma en la materia (Barasch, 2006: 165). Un buen ejemplo de ello lo encontraremos en uno de sus sonetos, que dice:

El mejor artista nunca tiene un concepto
Que un simple bloque de mármol no contenga
Dentro de su corteza (149). (Buonarroti, 1987: sp).

Es decir, Miguel Ángel trataba de establecer una relación directa entre la imagen - *concetto*- en la mente del artista con el bloque de mármol -Fig.1.-, y escribía:

Los mejores artistas no piensan en mostrar
Lo que la áspera piedra en su superfluo revestimiento
No incluye; romper el hechizo del mármol
Es todo lo que puede hacer la mano al servicio del cerebro (Buonarroti, 1987).

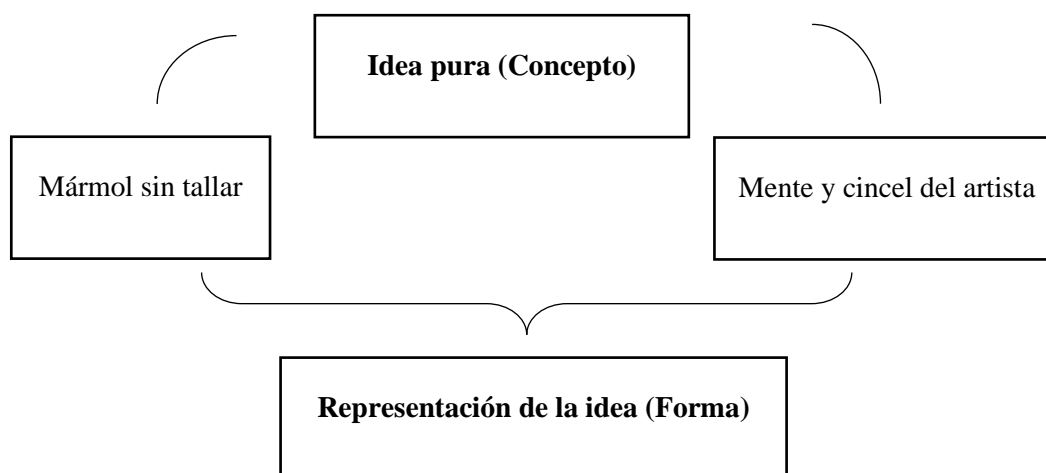


Fig.1. Origen de la obra de arte según Miguel Ángel.

Con el cuadro anterior queremos explicar la idea de Miguel Ángel Buonarroti sobre el origen de la obra de arte. Para él, el concepto de la obra -idea pura- empezaba en la mente de la artista y, a través de la herramienta del escultor y especialmente del material -mármol sin tallar-, el artista era capaz de representar la idea bajo una forma. Aunque con esta explicación observamos un proceso lógico y deductivo de la creación de una obra de arte en la que la idea consigue plasmar en el material a través de las herramientas adecuadas, lo cierto es que esto tendría un doble sentido.

En concreto, tomando como ejemplo la escultura de *David*, podríamos decir que, por un lado, Buonarroti tenía en su mente la idea de realizar una obra que representase al gigante venciendo a Goliat, y que gracias al cincel esta imagen tomaría forma. Por otro lado, para el maestro florentino, igual que la figura del David está en su mente, también lo está en el mármol en el mismo momento, y para que ambas ideas -David en la mente del artista y David en el mármol- se unan en una sola forma, el artista deberá hacerla salir del mármol.

A continuación, queremos proponer tres categorías con las que, indirectamente, el artista podría haber contribuido a crear un cuerpo teórico a través de su propia producción artística. Estas serían, como habíamos mencionado, “**Non Finito**”, “**Terribilità**” y “**Ex uno lapide**”. Por cada una de estas categorías se propondrán obras²³ del florentino con el objetivo de explicarlas y acreditarlas, aportando opiniones de sus biógrafos y de autores posteriores.

²³ Se ha optado por la selección de obras pictóricas y escultóricas por representar con mayor acierto las tres categorías propuestas. Sólo en la categoría de “Non Finito” se mencionarán ejemplos arquitectónicos.

3.2. “Teoría miguelangelesca”: categorización

3.2.1. “Non Finito”

Por “Non Finito” entendemos, según la propia traducción del término, aquello “inacabado” o “no concluido”, y se ha usado, desde el Renacimiento, para referirse a todas aquellas obras inacabadas, bien porque la superficie de la escultura no se sometió al pulimento, lo que crea una textura rugosa parecida a la sensación de esbozo, o bien para hablar de una intención de no terminar una obra, aunque esta última interpretación está más cerca del concepto estético decimonónico que del renacentista.

Si analizamos la intención con la que se empleaba el concepto de “Non Finito” durante el Renacimiento, veremos que en obras como *Esclavo barbudo* o *Esclavo joven*, el concepto se percibe a la perfección: zonas frontales definidas -o mejor dicho, esculpidas- y partes laterales sin esculpir, cuya textura rugosa nos presenta un mármol sin trabajar.

Pero, ¿cuál era la intención de Miguel Ángel al trabajar de este modo? ¿Era acaso consciente?. Condivi habla más desde el punto de vista personal que desde aspectos técnicos o “filosóficos”, atribuyendo casi todas las obras inacabadas a las interrupciones que sufrió el maestro florentino. Es curioso que, incluso en la categorización del arte miguelangelesco, apreciemos de nuevo la facilidad con la que se diferencia el propósito o la intención de ambas biografías. Condivi, en contraposición a Vasari, nunca oculta en el texto esa cercanía con el maestro, y al contrario, siempre que puede demuestra lo personal del contenido (2007: 95).

Desde el Renacimiento en adelante, nos parece interesante hacer una parada en el siglo XIX y hablar del Romanticismo como movimiento fuertemente asociado al concepto de “Non Finito”. Sin duda, será en este momento cuando se revalorice el término y comience a darse el significado que actualmente entendemos.

El Romanticismo, entre numerosas acepciones, se caracteriza por su capacidad de haber dado al arte una nueva manera de ser visto. Será desde el siglo XIX cuando se empiecen a tener presente ideas como el individualismo, el valor expresivo o el enaltecimiento de los sentimientos en el arte; Buonarroti se convierte en el ejemplo de “genio solitario”, es decir, el artista unido a la insatisfacción y al tormento, estableciendo

así la figura de Miguel Ángel como la vemos y sentimos actualmente²⁴: lo “inacabado” traducido al vocabulario romántico como sublime.

La cuestión del “Non Finito” como categoría estética más que como “característica” de ejecución artística, toma forma durante el Romanticismo especialmente con las contribuciones de figuras de la talla de John Ruskin (1819-1900) o Eugène Delacroix (1798-1863). El primero de ellos, desde la perspectiva de crítico del arte, afirma que este concepto define mejor la obra que lo acabado, y se convierte así en el primero en considerar “Non Finito” como una categoría estética (Perán Perelló, 2018). Y como bien explica Perán Perelló en su análisis sobre la historia del “Non Finito”, Delacroix, por su parte, será otro de los representantes del Romanticismo que hable del concepto aplicándolo a la figura de Buonarroti. Para el francés existen artistas que crean obras perfectas que no sorprenden y artistas que crean obras desproporcionadas -inacabadas-, cualidad que debe ser valorada (2018: 14). Y apoyando esta idea de la desproporción y lo sublime como elementos románticos asociados al arte miguelangelesco, comenta Perán Perelló que Delacroix, a partir de la lectura de los textos de Vasari, pensaba que Miguel Ángel no podía expresar con las manos la sublimidad de sus ideas (2018: 38). Pero no sólo el artista romántico pensaba así de la figura del maestro florentino; algunos artistas llegaron a tener tal influencia del escultor que su arte fue espejo del de Buonarroti, como sucedió con la obra de Auguste Rodin (1840-1917).

Tras la formulación y revalorización del concepto de “Non Finito” en el siglo XIX, durante los siglos XX y XXI muchos fueron los estudios y obras que se dedicaron a investigar y hablar del concepto de lo inacabado. Por poner algún ejemplo, podríamos mencionar el artículo de Gilbert Creighton “What is Expressed in Michelangelo’s *Non-Finito*” (Creighton, 2003) o el libro de Charles De Tolnay, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto* (De Tolnay, 1985), en el que el autor nos habla del “Non Finito” al referirse, por ejemplo, a la obra de *San Mateo*, de la que dice que “una voluntad superior impide que esta pasión se desborde” (1985: 24), o la referencia a que hacia 1505 el contrato para la realización de doce apóstoles en piedra para la catedral florentina había sido anulado (1985: 158). También nos encontraremos con la mención de este concepto en publicaciones como las de Linda Murray, quien mencionaba el “Non Finito” haciendo

²⁴ Estudios actuales o elementos como las producciones cinematográficas desde el siglo XX no han hecho más que contribuir a la configuración de un Miguel Ángel atormentado, genio y sublime, tan propio de la herencia del Romanticismo.

una comparación entre la intención de Rodin y Miguel Ángel (1992: 206). Por supuesto, no podemos olvidarnos de la obra “El tormento y el éxtasis” del escritor Irving Stone, novela basada en la vida de Miguel Ángel, la cual a su vez fue llevada a la gran pantalla en 1965 por Carol Reed, haciendo que la industria cinematográfica fuera la encargada de introducir en la cultura popular, quizá por primera vez, la imagen del maestro florentino desde la perspectiva más sublime y atormentada.

Cabe preguntarse, ¿cuáles fueron esas obras en las que Miguel Ángel, inconscientemente, estaba introduciendo y aplicando el concepto de lo inacabado?

Podríamos empezar por obras como *la Batalla de los centauros*, realizada en mármol hacia 1493. Inspirado seguramente en las palabras de Poliziano, con quien coincidía en esos momentos en el Jardín de San Marcos, propiedad de los Medici, Miguel Ángel realizó este relieve poco antes del fallecimiento de Lorenzo el Magnífico. Sobre su aspecto inacabado, dicen sus biógrafos:

Miguel Ángel se apresuró a realizarla en mármol de medio relieve y la empresa le pareció tan lograda, que todavía me parece escucharlo comentar que, cuando la vuelve a ver, advierte cuánto ha ofendido a la naturaleza por **no haber perseverado en el arte de la escultura**, pues al juzgar esa obra comprendía **a cuánto habría podido llegar** (Condivi, 2007: 49).

En la misma edición de la biografía del escultor a cargo de Condivi, se dice sobre esta obra que se encuentra en su casa de Florencia y que las figuras del relieve son de dos palmos. Sin embargo, en la edición de la obra de Condivi, propiedad de Tiberio Calcagni, éste anota que la obra está en Florencia “**imperfecta**”²⁵. Asimismo, en la misma cita, el autor nos habla de que la primera vez que se mencionó dicha obra fue en una carta que habla de un relieve “**non finito**” (2007: 49).

Vasari, por su parte, decía en su obra *Las Vidas* de 1568²⁶ editada por Gaetano Milanesi “che fu tanto bella, que talvolta, per-chi ora la considera, non par di mano di giovane, ina di maestro pregiato e consumato negli studi e pratico in quell’arte” (Tomo VII 1881: 143). Es decir, que esta obra era tan hermosa que a veces era considerada hecha

²⁵ Cit. por David García López en la ed. de 2007 de la obra *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, de Ascanio Condivi, p.49.

²⁶ En la ed. en castellano de *Las Vidas* de 1550 no se han encontrado referencias a la obra, por lo que se ha acudido a la obra de Milanesi en su lugar. Sin embargo, al leer a Condivi, encontramos una nota -31- en la que se aclara que Vasari no tuvo acceso a la casa de Miguel Ángel antes de 1550, por lo que nunca vio el relieve y no fue añadido a su primera edición (Condivi, 2007: 49).

por manos de un maestro experimentado en el estudio y práctica de la escultura, en lugar de por un joven.

Pero si hay una referencia clara al concepto de “Non Finito” esa es la de las esculturas de los esclavos. Todas ellas tenían como objetivo formar parte de la sepultura del Papa Julio II, pero como sabemos, por diversas circunstancias, la tumba quedó inconclusa y ubicada en un lugar diferente al original. Del maestro florentino actualmente pueden verse las esculturas del *Moisés*, *Lía* y *Raquel*, y sin embargo, algunas de las esculturas de los esclavos se encuentran hoy repartidas entre el Museo del Louvre y la Galería de la Academia de Florencia.

Aunque se suele decir que los esclavos se encuentran inacabados casi como si se tratase de una ejecución consciente, lo cierto es que su “Non Finito” se debe más a motivos del propio proyecto papal; pero veamos qué decían sus biógrafos y algunos de los estudiosos del maestro florentino sobre estas obras, realizadas hacia 1516.

Por un lado, aunque no habla en profundidad de la ejecución de los esclavos, nos encontramos con un Condivi de nuevo empleando una postura cercana a motivos personales del artista para explicar la no ejecución en su totalidad de dicha obra que, recordemos, tras la muerte de Julio II en 1513, Miguel Ángel estaba retomando a través de un nuevo contrato: “De este modo se encontró de nuevo Miguel Ángel envuelto en la tragedia de la sepultura, que no fue más feliz de lo que sucedió anteriormente, sino incluso mucho peor, pues le ocasionó infinitos aprietos, calamidades y trabajos [...]” (2007: 74). Este fue el segundo proyecto durante el cual Miguel Ángel se comprometía, entre otras cosas, a terminar la tumba en un máximo de siete años (Milanesi, 1875: 635-639).

Sobre los famosos esclavos, también decía Condivi:

[...] estatuas encadenadas como prisioneros, que representaban las artes liberales, Pintura, Escultura y Arquitectura, cada una con sus cartelas, para que fácilmente se pudiesen distinguir cuáles eran. Ellas junto al papa Julio significarían que todas las virtudes estaban abocadas a la muerte, puesto que no había de existir ya nadie que las favoreciese y nutriese como él (Condivi, 2007: 62).

La última vez que Condivi los mencione será cuando hable de la generosidad del escultor al final de su vida, momento en que narra que el florentino regaló las obras *Esclavo moribundo* y *Esclavo rebelde* a Roberto Strozzi (2007: 106). Refiriéndose a su estado inacabado o sin finalizar, Condivi no nos dice mucho más, por lo que podríamos entender, leyendo su biografía, que tal vez fueron descartadas en el contrato del proyecto

de la sepultura de 1542²⁷ y que fue por eso por lo que quedaron en ese estado de “Non Finito”.

Vasari, haciendo una descripción de lo que suponía esta nueva etapa del proyecto de la sepultura, nos dice:

Di quest'opera condusse Michelagnolo, vivente Giulio e dopo la morte sua, quattro statue finite, e otto **abbozzate**, come si dirà al suo luogo [...] e ciascuno termine con strana e bizzarra attitudine ha legato un prigionero ignudo, il qual posava coi piedi in un risalto d'un basamento. Questi prigionieri erano tutte le provincie soggiogate da questo pontefice, e fatte obediende alla Chiesa Apostolica (Tomo VII 1881: 163-164).

Es decir, que para esta obra – sepultura de Julio II- Miguel Ángel realizó cuatro esculturas terminadas y ocho incompletas. Los prisioneros desnudos – esclavos- hacían alusión a las provincias subyugadas por el Papa Julio II. Y más concretamente, describe la realización de los esclavos de la siguiente manera: “y **esbozó** una parte que representa los prisioneros [...] en distintas posturas, de los que todavía se conservan cuatro, **inacabados**, en Roma” (2002: 753).

Hasta ahora, ninguno de los biógrafos, a pesar de utilizar términos relativos a la conclusión de los esclavos, insiste demasiado en el término “Non Finito”, utilizando en su lugar palabras como “abbozzate”. A pesar de ello, las esculturas de los esclavos han sido posteriormente símbolo del “Non Finito”, como podemos observar si hacemos un análisis de obras posteriores.

Martin Gayford, autor de una obra de carácter divulgativo sobre la vida de Miguel Ángel, habla del *Esclavo moribundo* en un tono casi poético al decir que “es la más sensualmente hermosa de todas las representaciones realizadas por Miguel Ángel del tema por excelencia de su carrera temprana: el cuerpo masculino, joven, desnudo y atlético” (2014: 329). Pero además de una bella descripción acerca de la escultura, Gayford se pregunta por qué dos de los esclavos -*Esclavo moribundo* y *Esclavo rebelde*- que debían acompañar a la obra del *Moisés* finalmente no son incluidos en la sepultura, y entre las respuestas encontramos la posibilidad de que el artista decidiera retirarlas debido al escándalo que habían supuesto los desnudos del *Juicio Final*, o porque ya las hubiera reubicado, lo que nos llevaría de nuevo al regalo que hizo a Roberto Strozzi (2014: 530-531).

²⁷ En la obra *Le lettere di Michelangelo Buonarroti* (Milanesi, 1875), en las pp. 715-716, encontramos un contrato fechado el 20 de agosto de 1542 sobre la sepultura de Julio II donde, efectivamente, ya no se menciona a los esclavos que acompañan a *Moisés*, sino a la *Vida activa* y la *Vida contemplativa*.

La última obra que queremos analizar ligada al concepto de “Non Finito” es la *fachada de San Lorenzo*, hoy en día aún admirable en el casco viejo de Florencia. Este proyecto arquitectónico, iniciado bajo el papado de León X, quien se sirvió de Miguel Ángel para culminar el templo por excelencia de la familia Medici, se inició tras el abandono -nuevamente- de la tumba de Julio II, y según palabras de Condivi, “Miguel Ángel, llorando, dejó la sepultura y se marchó a Florencia, donde al llegar ordenó todo lo necesario para la fachada” (2007: 75). Debido a numerosos malentendidos entre León X y el escultor por los mármoles extraídos de Pietrasanta y Carrara, el proyecto acabó por paralizarse y finalmente por abandonarse, quedando ese aspecto de “Non Finito”.

Pero, ¿cuál fue el motivo por el que esto sucedió? ¿Acaso Miguel Ángel, quien se caracterizaba por un amargo carácter, impidió de alguna manera su continuidad debido al proyecto de la sepultura de Julio II? ¿Fue simplemente una acción consciente del escultor? o, una vez más, ¿los proyectos se le amontonaron y se unió a esto las malas relaciones entre Papa y mecenas por simple egoísmo artístico?.

Sea como fuere, la fachada quedó inacabada, y sobre ello, Condivi nos dice que, tras regresar Miguel Ángel a Florencia desde Pietrasanta, a donde León X le había enviado a extraer mármoles para la obra en lugar de hacerlo en Carrara, comprobó “que el fervor del papa estaba totalmente apagado, (y) dolorido, **sin hacer cosa alguna**, estuvo mucho tiempo **desocupado**, sintiéndose desgraciado al haber desperdiciado tanto tiempo” (2007: 76). Debido a sus personales palabras, podríamos deducir que la fachada de San Lorenzo debe su aspecto de “Non Finito” a cuestiones en parte ajenas al escultor.

Sin embargo, en el caso de Vasari, encontramos que el aretino se muestra más crítico con el maestro florentino, haciendo referencia a la cuestión de su carácter y terquedad en relación con el proyecto de la fachada. Así, nos dice:

Miguel Ángel decidió hacer una maqueta, y no quería a nadie más que a sí mismo en esta obra como superior o guía de la arquitectura. El hecho de **no querer ayuda motivó que no la hiciera ni él ni ningún otro**, y que aquellos maestros, desesperados, volvieran a sus tareas habituales (Vasari, 2002: 760).

También se refiere a los acontecimientos por los que la obra quedó inacabada, narrando lo acontecido igual que Condivi pero desde una perspectiva, tal vez, menos personal. Así, nos cuenta que, tras llegar la orden a Miguel Ángel de volver a Florencia, la obra quedó **imperfecta**, porque no quedaban más que los cimientos para sostenerla (Tomo VII 1881: 191).

A modo de conclusión para terminar con el análisis del concepto de “Non Finito”, expondré mi posición:

Miguel Ángel Buonarroti fue un artista “esclavo” -aunque dicho concepto no se entienda en la idea renacentista del mecenazgo artístico- de los proyectos que realizó. El hecho de que muchos de sus proyectos se vieran interrumpidos y modificados mientras estaba realizando otros encargos podría ser la explicación al “Non Finito” de sus obras. La posibilidad de que un artista de tal envergadura, con las crisis espirituales que tuvo y perteneciente al siglo XVI, decidiera dejar sin terminar algunas de sus obras con una intención consciente, sólo refuerza la idea de la mitificación e idealización del propio escultor desde tiempos del Renacimiento, momento en que comenzó a introducirse la “teoría del temperamento melancólico”, hasta el significado que dicha mitificación adquirió durante el Romanticismo.

Heinrich Koch, en su obra sobre Miguel Ángel, dijo: “A lo largo de su vida abandonó muchos bloques a medio tallar, quizás porque lo inacabado le parecía más perfecto que lo acabado, lo invicto más poderoso que lo sometido, la idea más atractiva que la realización práctica” (1987: 69).

3.2.2. “Terribilità”

El término “Terribilità”, empleado desde el siglo XVI como sinónimo de “terrible” y también cercano a significados artísticos como “exceso” o “furor”, se ha convertido en una de las categorías “estéticas” del arte miguelangelesco ya en vida del maestro florentino.

Cercano al concepto de lo siniestro y relacionado, en el caso de Miguel Ángel como máximo exponente, con la tensión de su arte, la terribilità se traduce como una exaltación de la propia exaltación en tiempos del Renacimiento y del antropocentrismo que lo caracterizó.

Tomando en préstamo de Martínez Arias la cita de Rafael Argullol, se podría entender este concepto como “conducir el arte hacia la transgresión de sus propios límites: ese es el sentido de la terribilità, del estado permanente de guerra en que se encuentra el artista” (2015: 39). Y tiene sentido si lo aplicamos a nuestro artista florentino desde la perspectiva actual. Sin embargo, y como nos sucede cada vez que empleamos una categoría estética a Miguel Ángel, siempre aparece la cuestión de si el artista era plenamente consciente de lo que estaba creando con su arte o si por el contrario era ajeno a este pensamiento. Resulta valiente plantear la posibilidad, pero tal vez el escultor se encontraba a medio camino entre lo consciente y lo inconsciente.

Cualquiera que sea la respuesta, la realidad es que durante toda su vida fue prácticamente considerado como el máximo exponente de la terribilità, elemento que posteriormente aplicaría casi de la misma manera Caravaggio en sus obras y que hoy denominamos Tenebrismo. Ya en vida, como decimos, y al contrario de conceptos como “Non Finito”, que se establecieron *post mortem*, se empleó este término para referirse a ciertas obras del maestro pero sobre todo para hacer referencia al complicado carácter del artista.

Entre las obras más destacadas de Buonarroti que hacen referencia a la Terribilità, se ha creído conveniente elegir tanto obras pictóricas como escultóricas con el objetivo de reflejar mejor la aplicación de dicho concepto sobre el arte miguelangelesco.

La primera obra de la que hablaremos siguiendo un criterio personal y cronológico será de la escultura de *Moisés*, perteneciente al conjunto de la sepultura de Julio II. Realizada entre 1513 y 1515, esta colosal obra ha sido descrita en numerosos estudios

realizados sobre el maestro florentino. Además, de ella tenemos constancia por el contrato artístico de 1542 sobre la tumba papal (Milanesi, 1875: 715-716).

Sobre el *Moisés* nos dice Vasari: “[...] di cinque braccia di marmo; alla quale statua non sarà mai cosa moderna alcuna che possa arrivare di **bellezza**, e delle antiche ancora si può dire il medesimo: avengachè egli, con **gravissima attitudine** sedendo, posa un braccio [...]” (Vasari, Tomo VII 1881: 166).

Vasari continúa con su minuciosa y apasionada descripción de la obra del profeta, al que describe como “**terribilissimo** principe”, afirmando que Miguel Ángel ha retratado en el mármol la divinidad que Dios puso en el rostro de Moisés (Tomo VII 1881: 166). Y más concretamente, haciendo una clara alusión al significado de la Terribilità, continúa el aretino hablando de la **perfección y belleza** de músculos, huesos y nervios en los brazos y las manos de la escultura. Y afirma que, como consecuencia de su **perfecto acabado** – terribilità-, podría llamarse a Moisés “amico di Dio” (Tomo VII 1881: 166), ya que Dios quiso preparar su cuerpo para su resurrección a través de las manos de Miguel Ángel (Tomo VII 1881: 167).

Condivi, por su parte, nos hablará de *Moisés* desde una perspectiva más íntima, presentándole como “[...] guía y capitán de los hebreos, quien está sentado en acto de meditación y sabiduría” (2007: 88). Describe su rostro lleno de vida, provocando amor y **terror**; sus brazos están desnudos, al igual que su cuerpo bajo los paños, haciendo de esta obra resulte “**maravillosa y soberbia**” (2007: 88).

Otros autores más recientes, como Heinrich Koch, decían de esta obra:

[...] poderosa estatua de piedra que domina con su misterio al espectador. Una dialéctica de movimientos desconcertantes y contrarios recorre el mármol. Una calma sobrehumana y una efervescencia frenética de los sentidos se unen en ella en anímica contraposición. El profeta parece diferente según cambia el ángulo de visión: recogido y contemplativo, eficaz y activo, dominado y dominante (Koch, 1987: 114)

La siguiente obra es la *bóveda* de la *Capilla Sixtina*, iniciada en 1508 bajo el mandato del Papa Julio II. Aunque Miguel Ángel se presentaba como escultor y siempre que pudo dejó constancia de ello recalcando²⁸ cuál era su profesión y demostrando la escasa voluntad que tenía para realizar este nuevo encargo, el resultado de este proyecto es, probablemente, una de las obras que ha hecho que Miguel Ángel sea considerado uno de

²⁸ En una carta del 13 de mayo de 1508 y dirigida a Fray Jacopo de Francesco, el maestro pide que le envíe gran cantidad de azul para “pintar aquí ciertas cosas” -bóveda de la Capilla Sixtina-. La carta, firmada por el florentino, termina así: “Vuestro Miguel Ángel escultor en Roma” (Buonarroti, 2008: 72).

los paradigmas del Renacimiento y de la Historia del Arte²⁹. Sobre su *terribilità* analizaremos lo escrito por autores contemporáneos y actuales.

Vasari, en relación al inicio de la obra, nos dice: “se encerró en la capilla y no les quiso volver a abrir [...] Miguel Ángel iba a encargarse por sí sólo de toda la obra, y la condujo a la **perfección** a través de su **esfuerzo** y estudio” (2002: 755) Y sobre su culminación, sin hacer esfuerzos por dejar de lado una visión íntima, concluyó:

Esta obra ha sido realmente el faro que tanto ha beneficiado e iluminando al arte; por sí sola ha bastado para alumbrar al mundo que durante siglos había estado en tinieblas [...] Para mostrar los límites y la perfección de su arte, representó figuras de todas las edades, con diferentes aspectos y formas, tanto en el rostro como en los lineamentos, de miembros más o menos delgados o gruesos, como se puede contemplar en las hermosísimas y diversas posturas, sedentes, dándose la vuelta y sosteniendo algunos festones de hojas de encina y bellota [...] (Vasari, 2002: 756).

Y sobre su *terribilità* y todas las acepciones que implica el término, dice el aretino:

Los pintores no tendrán que preocuparse ya por buscar otras novedades o invenciones en las posturas, ropajes de las figuras, nuevos modos en el **aspecto** y la *terribilità* de lo pintado con tanta variedad, porque toda la perfección que se puede dar a los asuntos de esta disciplina la ha logrado aquí Miguel Ángel. Pero que se asombren todos los que sepan distinguir en ella la calidad de las figuras, la **perfección de los escorzos**, la estupenda **rotundidad de los contornos**, que tienen en sí gracia y esbeltez, realizados con esa hermosa proporción que se ve en los bellos desnudos (Vasari, 2002: 756).

Y continúa haciendo referencia a diferentes aspectos relacionados con la *terribilità* en las numerosas escenas de la bóveda. Sobre la segunda escena decía Vasari que “Dios crea el sol y la luna en **actitud terrible** gracias al **escorzo** de los brazos y de las piernas” (2002: 756).

Analizando la obra de Condivi, puede que se trate de la primera vez en la que éste hable de manera menos subjetiva que Vasari al describir una obra del escultor. Si bien es cierto que emplea el recurso de los asuntos personales para tratar el origen y finalización de la bóveda, se encarga de realizar una descripción anormalmente formal y “encorsetada” sobre los frescos de la Capilla Sixtina. En relación con el término “*terribilità*”, apenas encontramos noticias en su obra. Haciendo referencia a la escena de la creación del sol y la luna, habla de “**las posibilidades del escorzo**” (2007: 69), y sobre

²⁹ Citando a Gombrich con respecto a esta obra: “La riqueza de encontrar siempre nuevas creaciones, la sostenida maestría en la ejecución de cada detalle, y, sobre todo, la grandiosidad de las visiones que Miguel Ángel reveló a los que vinieron tras él, han dado a la humanidad una idea completamente nueva del poder del genio” (1997: 308).

el Profeta Jonás, cuya representación se encuentra entre las pechinas del Castigo de Aman y la Serpiente de Bronce, Condivi menciona que es “obra asombrosa y que manifiesta la ciencia de este hombre en la facultad de **trazar las líneas en profundidad**, tanto en los **escorzos** como en la perspectiva” (2007: 70).

Tendremos que acudir a autores más recientes para señalar la pasión con la que se entiende el término *terribilità*. Uno de ellos será Martin Gayford, quien comienza diciendo sobre la obra que “Miguel Ángel complicó enormemente el encargo, creando un nivel tras otro de ilusión” (2014: 273), y continúa haciendo referencia a la *terribilità* al describir la escena de la Creación (2014: 308).

La última obra seleccionada como el objetivo de ver representado el concepto de *Terribilità* es el *Juicio Final*, realizada entre 1534 y 1541, primero bajo el mandato del Papa Clemente VII y posteriormente bajo el pontificado de Paolo III. Sobre su ejecución decía Vasari que en ella “se puede reconocer la desdicha de los castigados y la alegría de los felices” (2002: 766). Y continúa con la descripción alabando la obra final:

Al descubrirse el Juicio, demostró no sólo haber superado a los artistas que habían trabajado antes en esa capilla, sino que quiso también superarse a sí mismo en la bóveda tan celebrada que había hecho con anterioridad y, efectivamente, la sobrepasó con mucho, superándose a sí mismo [...] Está Cristo sentado con un rostro **terrible y fiero**, que se vuelve hacia los castigados maldiciéndolos (Vasari, 2002: 766).

Y el aretino sigue haciendo referencia a lo terrible como categoría estética positiva: “En nel vero, la moltitudine delle figure, la **terribilità e gradezza** dell’opera è tale, che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affetti [...]” (Tomo VII 1881: 214). Con el mismo cuidado y cargado de alabanzas, concluye Vasari diciendo que “quien tiene capacidad de juicio y sabe de pintura aprecia la *terribilità* del arte y extrae de esas figuras el pensamiento y los caracteres que nadie más que él (Miguel Ángel) ha sido capaz de pintar” (2002: 767).

Por su parte, Ascanio Condivi comienza a presentar la obra desde una perspectiva menos personal, y sin emplear el término *terribilità*, utiliza palabras como “gesto” o “expresiones”. Así, nos dice:

En esta obra, Miguel Ángel puso de manifiesto todo lo que un cuerpo humano puede expresar en el arte de la pintura, no dejando **gesto** o ademán sin estudio. La composición de la historia es prudente y bien meditada (Condivi, 2007: 90).

Y continúa, tras una larga descripción del *Juicio*, diciendo que “es fascinante contemplar el esfuerzo con el que varios salen de la tierra, cómo otros comienzan su vuelo elevando los brazos, o los que ya lo han iniciado y revolotean por el aire, todos ellos con **diferentes gestos y expresiones**” (2007: 90).

A pesar de que el *Juicio Final* como obra pictórica es un claro ejemplo de la *terribilità* miguelangelesca, no para todas las personas que tuvieron la posibilidad de verlo fue algo sublime; precisamente esta *terribilità* traería tantos amigos como enemigos. Un ejemplo de ello lo encontramos en una carta fechada en noviembre de 1545 y firmada por el escritor Pietro Aretino, donde éste hace su propio “juicio” sobre la obra:

¿Entonces, ese Miguel Ángel estupendo en la fama, ese Miguel Ángel notable en la prudencia, ese Miguel Ángel admirado en las costumbres, ha querido mostrar a las gentes no menos impiedad religiosa que perfección pictórica? ¿Es posible que vos, que por ser divino no os parezca digno el concurso de los hombres, hayáis hecho eso en el mayor templo de Dios? ¿Sobre el primer altar de Jesús? ¿En la mayor capilla del mundo, donde los grandes cardenales de la Iglesia, donde los sacerdotes reverendos, donde el Vicario de Cristo con ceremonias católicas, con órdenes sacras y con oraciones divinas, confiesan, contemplando y adorando su cuerpo, su sangre y su carne? [...] ¡Para un baño deleitoso, no para un coro supremo convendría vuestra obra! (Buonarroti, 2008: 231-232).

Siguiendo con el ejercicio investigativo que estamos llevando a cabo, expondré las conclusiones a las que he llegado acerca de la *Terribilità* y Miguel Ángel:

La *terribilità* miguelangelesca debe entenderse no sólo como un término que califica el modo en que el maestro florentino representaba a algunas de sus figuras, sino que es también una manera de crear característica de Buonarroti. Es movimiento, líneas, fuerza, expresión y tensión; citando a Martin Gayford, *terribilità* es sinónimo de “carga emotiva” (2014: 329).

3.2.3. “Ex uno lapide”

Íntimamente relacionada con la categoría de “Non Finito”, la expresión “Ex uno lapide” se traduce, literalmente, como “a partir de una sola piedra”, y hace referencia al trabajo escultórico que no requiere de la unión de varios bloques para crear una escultura.

Si bien es cierto que en cuanto a significado “Non Finito” y “Ex uno lapide” no guardan relación, muchas de las obras inacabadas han tenido su origen en la **realización a partir de un solo bloque** de piedra.

Otra relación con esta categoría la encontramos en lo que podríamos establecer como la mayor aproximación a una teoría miguelangelesca: el **descubrimiento** del mármol. Esta idea, mencionada por varios autores, hace referencia al método con el que el maestro trabajaba una escultura. Para él, la labor de esculpir consistía en “liberar las figuras de las piedras en las cuales dormían” (Gombrich, 1997: 307).

Como decimos, esta idea fue desarrollada por numerosos estudiosos a lo largo de la historia, como Rudolf Wittkower, quien hablaba de este método relacionándolo con el *concetto* y cómo ello se correspondía con el bloque de mármol (1988: 118). Gombrich, por su parte, añadió que el florentino trataba de realizar figuras partiendo de la idea de que éstas se encontraban ya en el bloque, y que el objetivo del maestro era quitarle al bloque lo que le sobraba, de manera que aparecieran finalmente esas figuras contenidas en la materia (1997: 313) -Fig.2.-.

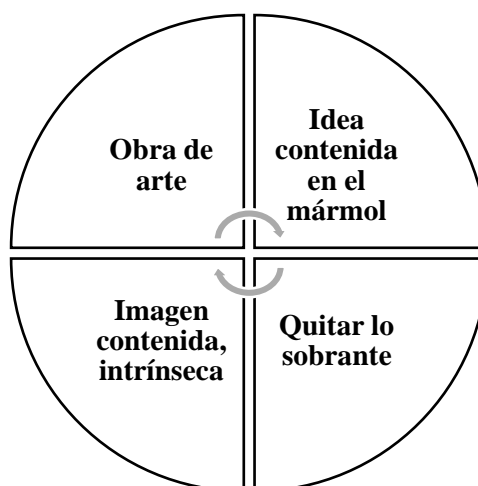


Fig.2. Esquema de la creación de una obra de arte sobre mármol.

Esta manera tan poética de explicar la ejecución escultórica del arte de Miguel Ángel puede verse reflejada en algunos sonetos del florentino:

Sólo en la piedra viva
Quiere el arte que viva
Aquí al par de los años su faz bella;
¿qué puede, pues, hacer el cielo de ella,
Siendo ésta mía y suya aquella hechura,
A fin de que perviva
Y no sólo en mis ojos deje huella?
Mas ella parte y poco tiempo dura.
Cojea de la diestra su ventura.
Si el mármol queda mientras viene muerte
¿quién vengará su suerte?
Naturaleza: sólo la obra humana
Dura, y la de ella el tiempo la hace vana (14) (Bascone, 1964: 37).

Pero volviendo al concepto original de “Ex uno lapide”, según palabras de Irving Lavin, el desafío de tallar de una sola vez, es decir, a partir de un solo bloque de piedra, y que el resultado fueran colosales obras, individuales o de conjunto, fue uno de los *topoi* de la literatura clásica en el arte (1992: 194), por lo que ya advertimos que su origen no se encuentra en el arte florentino ni renacentista, sino mucho antes. Lo que para el Arte Clásico era un ideal estético -fuente de inspiración- sin teoría añadida, para los artistas del Renacimiento era, en palabras de Lavin, “a veritable ethical imperative” - “un verdadero imperativo ético” – (1992: 194). Así, la integridad del bloque, como la llama Lavin, será el concepto que impere en la labor escultórica.

A pesar del pronto origen de esta idea, resulta fácil descubrir que rápidamente fue un método empleado por el maestro florentino en su arte. Utilizar esta técnica suponía un riesgo para la obra escultórica, que desde ahora dependía de un único bloque, pero arriesgarse era también una manera de demostrar la seguridad y la destreza como artista, y hacerlo sobre un único bloque era casi una labor heroica.

Aunque Miguel Ángel no categorizó ni teorizó sobre el arte ni sobre su manera de abordarlo, sí consiguió establecer ciertas líneas formales en su manera de crear. Entre las obras del artista florentino, se han seleccionado dos para reflejar esta idea y el concepto de Ex uno lapide.

Enrico Lo Verso, interpretando a Miguel Ángel en la película “Michelangelo Infinito”³⁰, dijo: “[...] capite ora perché l’hanno sempre chiamato gigante?” (Imbucci, 2018). La obra de *David*, esa imponente escultura de mármol, fue realizada entre 1501 y 1504, y tiene su origen en el bloque que, cuarenta años antes, el escultor Agostino di Duccio habría debido trabajar con el objetivo de realizar otro David para colocarlo en la catedral florentina. Este proyecto se dilató en el tiempo hasta que “un día Miguel Ángel lo observó (el bloque) y midió atentamente, examinando si podría **extraer una figura** razonable acomodándose a la piedra [...]” (Vasari, 2002: 750). Se trataba, pues, de un bloque único que había sido despedazado y cortado en varias ocasiones; “[...] fue un milagro que Miguel Ángel consiguiera **resucitar algo** que se había dado por muerto” (Vasari, 2002: 751).

Esta colosal escultura, realizada *Ex uno lapide*, fue descrita por Vasari de la siguiente manera:

[...] esta obra ha eclipsado la fama de todas las estatuas modernas y antiguas [...] Los contornos de las piernas son bellísimos, la unión y la esbeltez de las caderas, divinas; y nunca se ha visto una postura tan dulce ni gracia semejantes a las de esta figura; no hay ninguna otra figura cuyos miembros, pies, manos y cabeza presenten tanta armonía, calidad artística, proporción y diseño. Y realmente quien ve esta escultura no debe ya preocuparse por ver ninguna otra escultura de cualquier otro artista, ya sea de nuestra época o de cualquier otra (Vasari, 2002: 751).

Por su parte, Condivi describió el primer contacto entre el bloque y Miguel Ángel haciendo alusión a la importancia de su cualidad individual, elemento característico para defender la calidad artística del florentino en esta ocasión. Así, nos narra que el escultor Andrea Contucci, antes que el maestro, pidió esculpir una figura en el bloque, al cual **añadiría algunos pedazos** (2007: 58). Sin embargo, a diferencia de este escultor, y dando mayor confianza al artista florentino con sus palabras, Condivi creía que Buonarroti, “aparte de **no añadir** otros pedazos” (2007: 59), consiguió “**remediar los errores** de un trabajo ya comenzado” (2007: 59).

La segunda obra que hemos analizado ha sido *San Mateo*, una escultura en mármol sin terminar realizada por nuestro escultor florentino en 1503. Su objetivo original era

³⁰ “Michelangelo Infinito” es una película dirigida por Emanuele Imbucci y estrenada en Italia en 27 de septiembre de 2018. Fue nominada al premio David de Donatello por los mejores efectos visuales.

realizar 12 esculturas de los apóstoles para la Catedral de Florencia, pero sin embargo, el recién nombrado Julio II le llamó a Roma para comenzar el proyecto de la sepultura papal.

Aunque en esta ocasión trataremos la obra desde la categoría de “Ex uno lapide”, bien podría enmarcarse como una escultura característica del “Non Finito” y que representa la “Terribilità” miguelangelesca.

Vasari, en alusión a la creación de la obra, nos relata que esbozó una estatua -San Mateo- para la catedral florentina, de tal perfección que mostraba a los demás escultores cómo extraer del bloque de mármol las figuras sin ser mutiladas.

Ed in questo tempo ancora abbozzó una statua di marmo di San Matteo, nell’ Opera de Santa María del Fiore; la quale statua cosí abbozzata mostra la sua perfezione, ed insegna agli scultori in che maniera si **cavano le figure de’ marmi**, senza che venghino storpiate, per potere sempre guadagnare col giudizio, **levando del marmo**, ed avervi da potersi ritrarre e mutare qualcosa, come accade, se bisognassi (Vasari, Tomo VII 1881: 157-158).

En una nota alusiva a las anteriores palabras de Vasari, Gaetano Milanesi cita, a su vez, a Vigènere, diplomático y químico francés que había conocido a Miguel Ángel. Sobre éste y su forma de esculpir, afirma haberle visto, ya viejo, hacer saltar más fragmentos –“buttar giù più scaglie”- de un mármol durísimo que los que hicieran saltar tres jóvenes especialistas aun empleando mucho más tiempo que él; además, trabajaba la piedra con tal furia e ímpetu, que creyó que toda la obra se rompería en pedazos; sin embargo, era tal su precisión, que si hubiese hecho saltar sólo un poco más de mármol del que él había esbozado, hubiera estropeado toda la obra (Tomo VII 1881: 158). Con esta anécdota, Milanesi describe la maestría del artista florentino al extraer las figuras de un bloque de mármol, haciendo referencia a San Mateo.

Condivi, nuestro otro referente sobre la biografía del artista, no hace descripción alguna de la obra del apóstol, exceptuando la referencia a su existencia al hablar de algunas obras que también ejecutó Buonarroti, como “el Cristo que está en la Minerva, un san Mateo en Florencia [...], cartones para diferentes pinturas, infinitos dibujos de construcciones públicas y privadas, y en los últimos tiempos un puente pensado para el Canal Grande de Venecia [...]” (2007: 93).

En autores más modernos, como Gayford, encontramos referencias a la obra y a su relación con el bloque, lo que nos lleva también a relacionarla con su cualidad de Ex uno

lapide. Así, nos dice: “parece estar luchando por liberarse de la losa de mármol [...] Cuanto más profundamente metido dentro de la piedra está, más tosco y más rudimentario aparece Mateo, hasta que se funde con el bloque” (2014: 110).

Con el concepto de “Ex uno lapide” se busca la posible categorización de uno de los aspectos más importantes de Miguel Ángel: su aportación en materia de “teoría de la escultura”. Aunque de nuevo no encontramos referencias explícitas a este concepto como categoría de una “teoría miguelangelesca”, posiblemente se trate de uno de los aspectos más representativos de su arte al unir la escultura como profesión, la ejecución de sus trabajos y la manera de ver el mármol desde el aspecto más subjetivo del maestro.

La categoría de Ex uno lapide nos hace plantearnos similares preguntas que las que nos hacíamos con Non Finito: ¿era Miguel Ángel consciente de lo que estaba haciendo? ¿Entendía el maestro la novedad y el desafío que suponía realizar una obra a partir de un bloque individual?. Puede que el maestro florentino no fuera consciente -como un artista contemporáneo lo sería- del reto que suponía crear a partir de un solo bloque, pero es probable que sí que entendiera, de alguna manera, la ruptura que esto suponía escultóricamente.

4. Miguel Ángel Buonarroti: construcción de un mito

La construcción del mito de Miguel Ángel Buonarroti es posiblemente una de las mayores demostraciones de la profunda influencia que el arte puede llegar a tener en la cultura de masas. Como escriben Kris y Kurz en su obra sobre el enigma del artista, éste “no está solo: es un miembro de la gran “comunidad de genios” (2007: 25).

Al establecer el mito en el que se ha convertido el maestro florentino puede parecer que el objetivo se encuentre en “desmontar” la figura de Miguel Ángel Buonarroti. Sin embargo, se trata de aclarar cómo y desde cuándo se ha establecido una lectura única de la vida y posterior obra del florentino.

Para realizar un análisis objetivo del cómo y el porqué, se ha hecho necesario establecer el momento en el que Condivi y Vasari comenzaron a enaltecer la figura del escultor haciendo que otros autores tomaran el relevo hasta nuestros días.

Asimismo, ha resultado necesario hacer un estudio de trabajos como los de Ernst Kris y Otto Kurz (Kris & Kurz, 2007), Esperanza Guillén (Guillén Marcos, 2007) o Alberto Chinchón (Chinchón Espino, 2010), cuyos trabajos analizan la figura del artista y su transformación en el tiempo desde diferentes puntos de vista.

Finalmente, una vez analizadas las fuentes, hemos buscado la idea del mito de Buonarroti a través de las producciones cinematográficas contemporáneas que han tratado de presentar al maestro florentino como **el genio del Renacimiento**.

Comenzando por los biógrafos de Miguel Ángel, tanto Vasari como Condivi contribuyeron enormemente a la creación de la idea del genio, entendida ésta como una cualidad especial que podríamos remontar hasta las ideas de que “el artista nace artista” y que el “don” es algo innato en ciertas personas. Debido a sus palabras y a su manera de narrar la vida del maestro florentino, sus biógrafos fueron los primeros en emprender el camino hacia el mito del artista, el aretino desde una narrativa poética y Condivi desde una perspectiva personal e íntima.

Por otra parte, y aunque se trate de un producto típico del Renacimiento, la labor y esfuerzo de Francisco De Holanda por elaborar un tratado en el que parte de su importancia recayó en los supuestos diálogos que tuvo con Miguel Ángel, merece ser tenida en cuenta por cómo ha contribuido su trabajo en la mitificación del artista; tanto si

fue real o no, plasmó conversaciones que tuvieron lugar en Roma con una figura de la talla de Buonarroti. A lo largo de sus páginas, De Holanda nos cuenta, a modo de diario, los encuentros que gracias a Colonna tuvo con Miguel Ángel, la personalidad complicada de éste a la hora de citarse en el espacio donde tenían lugar las conversaciones o algunos de los temas desarrollados. Esto podremos verlo, especialmente, a partir del segundo diálogo (2018: 150).

Desde la manera en que el aretino describió la creación de Buonarroti diciendo sobre ello que “il benignissimo Rettore del Cielo [...] per cavarci di tanti errori, si dispose mandare in terra uno spirito” (“el buenísimo Rector del Cielo, para deshacerse de tantos errores, se dispuso a mandar a la tierra un espíritu”) (Tomo VII 1881: 135), hasta cómo enalteció su nacimiento diciendo que había nacido un niño al que pusieron por nombre Miguel Ángel porque, sin pensar en otra cosa, se dieron cuenta de que este niño era cosa celestial y divina (Tomo VII 1881: 136-137), Vasari inició el género de las biografías de artistas elaborando un capítulo completo como sinónimo del término “genio”.

Además, debemos añadir que el capítulo dedicado al maestro fue el único escrito durante la vida de un artista, manifestando la estima personal y artística que Vasari sentía por Buonarroti. Sobre los inicios del maestro en las artes, Vasari ya se adelantaba a los juicios positivos al decir de él que Ghirlandaio le elogiaba:

Cresceva la virtù e la persona di Michelagnolo di maniera, che Domenico stupiva, vedendolo fare alcune cose fuor d'ordine di giovane; perchè gli pareva, che non solo vincessero gli altri discepoli, dei quali aveva egli numero grande, ma che paragonasse molte volte le cose fatte da lui come maestro (Vasari, Tomo VII 1881: 139).

Sobre *la Batalla de los centauros* decía que parecía hecha por la mano de un maestro “pregiato e consumato in quell'arte” -preciado y más que experto en ese arte- (Tomo VII 1881: 143), y sobre la escultura de *Baco*, que era algo tan admirable que demostró ser el más excelente de los escultores (Tomo VII 1881: 150).

Es decir, desde sus primeras obras, el aretino ya había demostrado la calidad del artista florentino y cómo presentarlo a sus lectores. Otras expresiones que prueban así el proceso ligado al mito, pueden ser: “incredibile” -increíble-, “fineza” -finura-, “pulitezza” -limpieza-, “perfezione” -perfección- o “grandissima fama” -grandísima fama-.

Haciendo una comparación entre lo narrado por Vasari en las primeras páginas de su capítulo y lo escrito por Condivi, podríamos destacar cómo éste último, alabando a Dios

por su suerte, comienza su obra diciendo: “[...] me hizo digno no sólo de la presencia, sino del afecto, la conversación y la estrecha familiaridad de Miguel Ángel Buonarroti, pintor y escultor único [...]” (2007: 39). Sobre su nacimiento, el cual remonta hasta la supuesta relación existente con la ilustre familia Canossa³¹, se refiere a un “gran alumbramiento”, relacionando su ingenio y su futuro con la importancia entre Venus, Mercurio y Júpiter y cómo esto traería a alguien “llamado a triunfar universalmente” (2007: 43).

Siguiendo un criterio cronológico, Condivi nos dice de Miguel Ángel que, aunque progresase en su formación escolar, el artista “era conducido a la pintura”, por lo que, junto a su propia predisposición para el arte, abandonó la escuela por completo. En aquellos años, sobre los cuales sabemos que realizó algunas reproducciones ya perteneciendo al taller de Ghirlandaio, Condivi se atreve a decir que, era tal su perfección que “movió a la envidia a Domenico, el más apreciado pintor de esos años” -Ghirlandaio- (2007: 44).

Empleando el mismo matiz personal, Condivi continuó describiendo la vida de Miguel Ángel como si de alguien muy cercano se tratara, realizando descripciones muy personales e íntimas. Sobre la *Piedad* vaticana, “imagen verdaderamente digna de la humanidad”, Condivi da a entender, mediante la transcripción de un supuesto diálogo con el maestro, que fue con él con quien reflexionó sobre el aspecto juvenil de la Virgen, haciendo alarde de la especial y cercana relación que tenía con Miguel Ángel (2007: 57). Y continúa con su particular y personal estilo para justificar la capacidad artística y la erudición del maestro florentino diciendo de él que “[...] Dios y la naturaleza le han otorgado un talento sobrenatural no sólo en su capacidad técnica sino también a la hora de razonar [...]” (2007: 57).

Sobre la calidad artística que todos admiramos en Miguel Ángel, un hecho objetivo que ya mencionaban Kris y Kunz sobre el aura que poseen los grandes genios (2007: 21), debemos destacar algunas calificaciones hechas por Condivi a través de un recorrido por algunas de las obras del maestro florentino.

³¹ Durante la Edad Media, la familia Canossa tuvo un papel importante en la mediación entre Enrique IV y el entonces Papa Gregorio VII, especialmente a través de Matilde de Canossa.

En la obra de *Baco*, Condivi ya compara la calidad y veracidad escultórica del maestro con la Antigüedad, afirmando que la forma y el aspecto de la escultura “corresponde en todas sus partes a las descripciones de los escritores antiguos” (2007: 56). Sobre esculturas como el *David* afirma que Miguel Ángel es superior a otros artistas, explicando que, aunque la que se ve en el patio de la Signoria es de Donatello, “hombre de arte tan excelente y tan apreciado” (2007: 58), sin embargo éste, en comparación con el maestro, “no tenía paciencia para pulir hasta el final sus obras, pareciendo maravillosas desde lejos pero perdiendo reputación cuando uno se acerca a ellas” (2007: 58).

Sobre otras obras de Buonarroti, Condivi, empleando de nuevo su perspectiva personal, las describe utilizando términos y expresiones como: “excelencia del artífice”, “perfección y belleza”, “don de la naturaleza”, “soberbio” o “excelente juicio”.

Autores más actuales, incluso divulgativos como el ya citado Gayford, describieron a Miguel Ángel y sus obras empleando frases como “la fuerza que emana de la obra” (2014: 178).

También en el caso de Gombrich, en la presentación del artista encontramos una alusión a la “revolución” de la situación del artista, diciendo que “hasta cierto punto fue él -Miguel Ángel- quien generó este cambio” (1997: 303). Asimismo, se preocupó por hacer comprender al lector el interés y dominio del maestro florentino sobre la figura humana y sus movimientos, así como la ambición que siempre le impulsó ante las dificultades artísticas, posición que, según Gombrich, hacía de Miguel Ángel un artista único (1997: 305).

Superado el siglo XIX y buena parte del XX, la existencia de estudios sobre Miguel Ángel continuará profundizando en cuestiones artísticas y personales intrínsecas a la figura del maestro florentino. Sin embargo, con la gran pantalla se hizo más fácil la comunicación entre un estudio -o guion- y sus lectores -el público-, por lo que ciertas figuras se hicieron accesibles para la cultura popular a través de la industria cinematográfica.

En el caso de Miguel Ángel, dos han sido las producciones cinematográficas analizadas en base a construcción del mito sobre el propio artista.

Por una parte, hablamos de la película “El tormento y el éxtasis”, dirigida por Carol Reed en 1965 y protagonizada por Charlton Heston. La obra, que narra la relación entre Miguel Ángel y el Papa Julio II durante la creación de las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina, mostró al maestro florentino como alguien a quien el carácter atormentado e intransigente permitió realizar obras de arte de nivel indiscutible. Gracias a él, Reed logró que el público se cuestionase si la personalidad de Buonarroti era común a los demás artistas de la época, o y si su personalidad estaba directamente relacionada con la creación de obras de arte.

El otro ejemplo cinematográfico sobre la figura del maestro florentino lo encontramos en la película documental de “Michelangelo Infinito”, estrenada en 2018 y dirigida por Emanuele Imbucci. Protagonizada por Enrico Lo Verso interpretando a un Miguel Ángel maduro e incluso tierno, la obra hace un recorrido por la vida de Buonarroti a través de la descripción de Vasari, quien, a modo de narrador presencial, mira directamente al público para hacerle llegar la veracidad de la historia del maestro florentino.

Con esta producción, de origen italiano y apoyada por historiadores del arte como Vincenzo Farinella³² y por el Centro Cave Michelangelo³³ y su proyecto “Studi D’Arte Cave Michelangelo” de Carrara, la cinta se ha convertido en la propuesta más reciente de presentación miguelangelesca.

A diferencia de la película de Carol Reed, hollywoodiense y estadounidense, la obra italiana presenta a Miguel Ángel renovado en su imagen: ya no se trata del artista bruto con un carácter duro, sino que su mitificación da un nuevo giro, presentando a un hombre de mediana edad, cuya experiencia en el arte de la escultura y la pintura le hizo ser capaz de reflexionar sobre sus conocimientos, logrando en el público una sensación de empatía y comprensión ante el florentino.

³² Vincenzo Farinella es arqueólogo e historiador del arte. Actualmente, como profesor asociado de la Universidad de Pisa, da clase de Historia del Arte Moderno.

³³ El Centro Cave Michelangelo, situado en Carrara, se dedica al aprendizaje de jóvenes con intereses en el mundo de la escultura.

5. Conclusiones

El presente ejercicio de investigación, que ha supuesto el manejo de numerosas fuentes documentales y bibliográficas, nos ha llevado a algunas conclusiones que, por cuestiones académicas, se ha decidido dividir entre las relacionadas con el cumplimiento de los objetivos propuestos, y aquellas relacionadas con los aspectos formales del Trabajo de Fin de Máster.

Conclusiones relacionadas con los objetivos propuestos:

1. Tras el análisis de las fuentes escritas y visuales analizadas desde el siglo XVI hasta el siglo XXI (1548-2018), se ha logrado recorrer las etapas fundamentales sobre el proceso de la construcción del mito alrededor de Miguel Ángel, partiendo desde sus biógrafos hasta autores recientes. Su vida, sus primeros pasos en el arte, su relación con los sucesivos pontífices y los encargos artísticos nos han hecho vislumbrar el origen de la creación del mito sobre el artista más emblemático del Renacimiento.
2. A pesar de que las categorías de “Non Finito”, “Terribilità” y “Ex uno lapide” no hayan sido investigadas en conjunto en publicaciones sobre Miguel Ángel Buonarroti, lo cierto es que las tres, en algunas ocasiones bajo la presente denominación y en otras bajo un título distinto, se han convertido en cualidades artísticas intrínsecas en la obra del florentino. Constatamos que Buonarroti realizó obras a partir de un solo bloque que dejó inacabadas, muchas de ellas de aspecto terrible y caracterizadas por el furor típico del florentino.
3. Gracias a los biógrafos en vida de Miguel Ángel, hemos establecido dónde radica la mitificación de Buonarroti y cómo la lectura de dichas obras biográficas supuso un precedente en los posteriores estudios del florentino. La consecuencia fue el establecimiento de una perspectiva subjetiva que hasta bien entrado el siglo XX no fue cuestionada. Con la llegada del cine, el mito de Miguel Ángel Buonarroti se hizo accesible para un nutrido público y se hizo portador de una revisión sobre su carácter de genio renacentista.

Conclusiones relacionadas con aspectos formales del TFM:

1. Al inicio de la presente investigación, Francisco De Holanda, cuya obra “Diálogos de Roma” fue publicada en 1548, supuso una importante referencia durante el vaciado bibliográfico al resultar ser la primera publicación con contenido referente a la figura de Miguel Ángel Buonarroti, siendo anterior a las publicaciones de Vasari y Condivi. Reservada para diferentes aspectos de la investigación, ha pasado de ser una de las fuentes más relevantes a ser empleada como lo que en teoría ha resultado ser: un producto ficticio típico del Renacimiento sin veracidad de contenido. Aunque se ha tenido en cuenta a la hora de realizar análisis y estudios para muchos de los capítulos del presente ejercicio, no ha sido citada en ninguna ocasión. La selección de fuentes documentales en las que basar el trabajo ha resultado ser un delicado proceso en la investigación.
2. Durante la realización de la presente investigación ha sido necesario traducir numerosos textos escritos en italiano del siglo XVI, por lo que una de las mayores dificultades a la hora de realizar una investigación de este tipo ha sido el acceso y la comprensión de las fuentes que se han trabajado.
3. Miguel Ángel Buonarroti vivió uno de los momentos de mayores avances y cambios históricos. Por ello, realizar en esta sede una investigación sobre un personaje del Renacimiento de esta envergadura ha resultado ambicioso ya que desde un principio era consciente de que por cuestiones de tiempo, espacio y forma, no habría sido viable hacer una exhaustiva contextualización de los siglos XV y XVI. Sin embargo, he decidido adentrarme en el macrocosmos que supone la dimensión miguelangelesca para probar un ejercicio que pusiera a prueba mi capacidad investigadora.

6. Bibliografía

- Ackerman, J. (1997). *La Arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Argan, G. (1987). *Renacimiento y Barroco II, de Miguel Ángel a Tiepólo*. Madrid: Ed. Akal.
- Barasch, M. (2006). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bascone, A. (1964). Arte y poesía de Miguel Ángel. Catálogo para "Exposición de Miguel Ángel". En A. Bascone (Ed.). Madrid: Cuadernos del Instituto Italiano de Madrid.
- Borrás Gualis, G. (1996). *Teoría del Arte I*. Madrid: Historia 16.
- Buonarroti, M. (1987). *Rime*. (G. Testori, Ed.) Milan: Rizzoli Libri.
- Buonarroti, M. (1987). *Sonetos completos*. (L. A. Villena, Ed., & L. A. Villena, Trad.) Madrid: Ed. Cátedra.
- Buonarroti, M. (2008). *Cartas*. (D. G. López, Ed., & D. G. López, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, P. (2001). *El Renacimiento italiano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burkhardt, J. (1982). *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Ed. EDAF.
- Calí, M. (1994). *De Miguel Ángel a El Escorial*. Madrid: Ed. Akal.
- Calvo Serraller, F., & Portús, J. (2001). *Fuentes de la Historia del Arte II*. Madrid: Historia 16.
- Chinchón Espino, A. (2010). Procesos de mitificación en torno a la obra de arte. *Seminario Periódico del Grupo ACIS*, 7. Recuperado el 18 de 07 de 2019, de https://eprints.ucm.es/12209/1/chinchon_procesos20100609.pdf
- Clements, R. (1961). *Michelangelo's Theory of Art*. Nueva York: New York University Press.
- Condivi, A. (2007). *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. (D. G. López, Ed.) Madrid: Ed. Akal.
- Creighton, G. (2003). What is Expressed in Michelangelo's Non-Finito. *Artibus et Historiae*, 24(48), 57-64. Obtenido de https://www.jstor.org/stable/1483730?seq=1#metadata_info_tab_contents
- De Holanda, F. (2018). *Diálogos de Roma*. (I. Soler, Trad.) Barcelona: Ed. Acantilado.
- De Holanda, F. (S. XVIII-XIX). *De la Pintura antigua*. Recuperado el 16 de 07 de 2019, de Biblioteca Virtual de Madrid: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3410

- De Tolnay, C. (1985). *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Ed. Alianza Forma.
- Forcellino, A. (2005). *Miguel Ángel, una vida inquieta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gayford, M. (2014). *Miguel Ángel, un vida épica*. Madrid: Ed. Taurus.
- Gombrich, E. (1997). *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon.
- Guillén Marcos, E. (2007). *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Hauser, A. (1988). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Ed. Labor.
- Imbucci, E. (Dirección). (2018). *Michelangelo Infinito* [Película].
- Koch, H. (1987). *Miguel Ángel*. Barcelona: Salvat Ediciones.
- Kris, E., & Kurz, O. (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Lavin, I. (21-23 de 10 de 1992). Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor's Tour de Force. (M. Winner, B. Andreae, & C. Pietrangeli, Edits.) *Il Cortile delle Statue. Der statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, 191-210. Recuperado el 25 de Julio de 2019, de https://www.academia.edu/7376085/_Ex_Uno_Lapide_The_Renaissance_Sculptor_s_Tour_de_Force_
- Martínez Arias, L. (2015). *De los demoníaco a lo abyecto. Figuras de lo terrible en el arte moderno. Tesis Doctoral inédita*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Obtenido de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/387316/tlma.pdf;jsessionid=58D71835050756E40AA717547F895867?sequence=1>
- Milanesi, G. (1875). *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*. Recuperado el 15 de 07 de 2019, de [archive.org: https://archive.org/details/laletteredimich00buongoog/page/n12](https://archive.org/details/laletteredimich00buongoog/page/n12)
- Murray, L. (1992). *Miguel Ángel*. Barcelona: Ed. Destino.
- Panofsky, E. (1979). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1992). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Perán Perelló, A. (2018). *El Non-Finito de Michelangelo Buonarroti. Trabajo Fin de Grado inédito*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Obtenido de <http://hdl.handle.net/2445/126359>
- Tenenti, A. (1974). *Florenca en la época de los Medici*. Barcelona: Ed. Península.
- Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Recuperado el 15 de 07 de 2019, de Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186192&page=1>

- Vasari, G. (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. (L. Bellosi, A. Rossi, Edits., & VARIOS, Trad.) Madrid: Ed. Cátedra.
- Vasari, G. (Tomo VII 1881). *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. (G. Mlanesi, Ed.) Recuperado el 19 de 08 de 2019, de archive.org: <https://archive.org/details/levitedepiece07vasauoft>
- Wittkower, R. (1988). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wölfflin, H. (1995). *El arte clásico*. Madrid: Alianza Editorial.