



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



LA PIETÀ DE SAN PEDRO DEL VATICANO

ESTADO DE LA CUESTIÓN



Alumno: Marta Jané Salas
Tutora: Dra. Carme Narvárez Cases
Grado de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universitat de Barcelona
Curso 2016-2017

Agradecimientos

Son muchos los agradecimientos que dedico por brindarme una ayuda en el proceso de elaboración de este trabajo.

A mi tutora, la Dra. Carme Narváez Cases, a quien le doy las gracias por la guía y el soporte, por todo el conocimiento que me ha transmitido y por la confianza puesta en mí para hacer las cosas correctamente.

A todas aquellas personas que me han apoyado desde un principio y que han estado ahí, en las buenas y en las malas, en momentos de incertidumbre, frustración y claridad. María, Franki, Irina, Ricard, Roser. Mil gracias.

A mi madre

Mi ángel en la tierra. Sin ella nada de esto hubiera sido posible



ÍNDICE

0. Objetivos y cuestiones de método	11
1. Introducción	13
1.1. Principales autores de la fortuna crítica de Miguel Ángel	14
1.2. Formación escultórica e influencias	15
1.3. La Roma de Alejandro VI	17
1.4. La <i>Pietà</i> de San Pedro del Vaticano	18
1.4.1. Promoción	18
1.4.2. Análisis	19
1.4.3. Significación	21
1.4.4. Violencia escultórica y restauración	23
2. Estado de la cuestión	24
2.1. Tratamiento de las figuras	25
2.2. La diversa iconografía de la <i>Pietà</i>	31
2.3. La (única) firma de Miguel Ángel	37
2.4. Una diferencia cronológica patente	41
3. Conclusiones	45
4. Bibliografía	50
5. Anexos	57



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

LA PIETÀ DE SAN PEDRO DEL VATICANO
TRABAJO FINAL DE GRADO 2016-2017



ÍNDICE DE ANEXOS

I. Diagramas

I.A. Síntesis esquemática del pensamiento de Plotino	58
I.B. Síntesis esquemática del pensamiento neoplatónico en el siglo XV	59
I.C. Esquema de la estética neoplatónica: la teoría de la belleza	60
I.D. El pensamiento estético de Miguel Ángel: aplicación a la escultura	61
I.E. Esquema piramidal compositivo de la <i>Pietà</i>	62
I.F. Síntesis esquemática de la ontología metafísica de Martin Heidegger	63
I.G. Autores trabajados en el presente estado de la cuestión	64
I.H. Aportaciones específicas en torno a la <i>Pietà</i> del Vaticano	65

II. Imágenes complementarias

II.A. Ficha catalográfica de la <i>Pietà</i>	66
II.B. Miguel Ángel Buonarroti: carta dirigida a su padre	67
II.C. Contrato artístico para la realización de la <i>Pietà</i>	68
II.D. Cuerpo anatómico de Cristo	70
Figura 1. Visión de conjunto	71
Figura 2. Musculatura y venas del brazo derecho	71
Figura 3. Estigmas de la Pasión (agujero de la mano)	70
Figura 4. Estigmas de la Pasión (herida de lanza)	70
II.E. María	71
Figura 5. Visión de conjunto del rostro	71
Figura 6. Visión del perfil izquierdo	71
Figuras 7 y 8. Comparación de los rostros de ambas figuras	71
Figura 9. Detalle de la mano derecha	72
Figura 10. Detalle de la mano izquierda	72
Figura 11. Comparación con la <i>Última cena</i> de Leonardo da Vinci	72



II.F. Precedentes de la <i>Pietà</i> : los Vesperbilds	73
II.F.I. <i>Virgen de la Piedad de Roettgen</i>	73
II.F.II. <i>Virgen de la Piedad de Melbourne</i>	73
II.G. Ataque vandálico y posterior restauración	74
Figuras 11 y 13. Ataque a la <i>Pietà</i> y posterior restauración	74
Figura 14. Rostro de María después del acto vandálico de 1972	74
Figura 15. Proceso de restauración	74
II.H. La antropometría estética como sistema de proporciones	75
Figura 16. <i>Homo ad quadratum et ad circulum</i> de Vitrubio	75
Figura 17. Busto de hombre de perfil con estudio de proporciones	75
Figura 18. <i>Il definitor</i> de Alberti	75
II.I. La <i>Pietà</i> y la <i>Hypnerotomachia</i> de Francesco Colonna	76
Figuras 19 y 20. Escenas del Sueño de Polifilo	76
Figuras 21 y 22. Equiparación de Polia con la Virgen de la <i>Pietà</i>	76
II.J. Contemplación e iconografía	77
Figura 23. Vista frontal (contemplación)	77
Figura 24. Vista frontal (II) (contemplación)	77
Figura 25. Vista frontal derecha	77
Figura 26. Vista lateral derecha	77
Figura 27. Vista frontal izquierda	78
Figura 28. Vista lateral izquierda	78
Figuras 29-33. Rostro de María y Cristo desde diferentes ángulos	78
II.K. El término <i>pietad</i> : definición	79
Figura 34. Rafael, <i>Incendio del Borgo</i> (detalle)	79
Figura 35. Gian Lorenzo Bernini, <i>Eneas, Anquises y Ascanio</i>	79
Figura 36. Alciato, <i>Amor filorum</i> (emblema CXCIII)	79
Figura 37. Alciato, <i>Pietas filiorum in parentes</i> (emblema CXCIV)	79
Figura 38. Enguerrand Quarton (atrib.), <i>Pietà d'Avignon</i>	80



II.L. Alusiones al nacimiento e infancia de Cristo	80
Figura 39. Detalle de la <i>Pietà</i> (María como Virgen y madre)	80
II.M. Una firma única	81
Figura 40. Detalle de la <i>Pietà</i> (firma del artista)	81
Figura 41. Inscripción y transcripción de la firma	81
Figura 42. Inscripción de la firma de Il Filarete	82
Figura 43. Nanni di Baccio Bagio, <i>Pietà</i>	82
Figura 44. Benvenuto Cellini, <i>Perseo</i>	82
II.N. Las diversas ubicaciones de la <i>Pietà</i>	83
Figura 45. Planta de la antigua basílica de San Pedro	83
Figura 46. Planta de la nueva basílica de San Pedro	83
Figura 47. Planta de la Capilla de Santa Petronilla	83
Figura 48. Planta de Santa Madonna delle Febbre	84
Figura 49. Planta del Coro de Sixto IV delle Rovere	84
Figura 50. Planta de la nueva basílica de San Pedro	85
II.O. Limitaciones de estudio	86



0. Objetivos y cuestiones de método

Siguiendo la normativa del RD 1393/2007 del Trabajo Final de Grado del departamento de Historia del Arte del curso 2016-2017, el trabajo debe manifestar la asimilación de los conocimientos adquiridos a lo largo del grado, por lo que el presente Estado de la Cuestión se desarrolla alrededor de un punto inicial de partida: la *Pietà* de San Pedro del Vaticano (ca. 1497-1499) y su artífice, Miguel Ángel Buonarroti (1475 Caprese-1564 Roma).

En el curso académico 2015-2016 estudié la asignatura *Miguel Ángel y la manera romana*, optativa impartida por el doctor Joan Sureda. Para llegar al nivel de excelencia realicé un estado de la cuestión sobre la obra mencionada, llamándome la atención todo el discurso que contenía hasta el momento. Tal fue mi interés y satisfacción por los resultados obtenidos, que me planteé convertir el pequeño estudio en un Trabajo Final de Grado con la finalidad de profundizar los contenidos.

Una de las cosas aprendidas en cuanto a la elaboración de un buen trabajo académico (y profesional) es saber diferenciar el objeto del objetivo, por lo que a partir del visto bueno de mi tutora, la doctora Carme Narvárez, establecí una serie de objetivos que dotaran el TFG de un carácter propio:

- Académico. El objetivo principal es conocer el análisis historiográfico en torno a la obra escultórica tratada en el presente trabajo, para demostrar los aprendizajes metodológicos adquiridos a lo largo del grado universitario.
- Competencial. Los objetivos clasificados en este grupo hacen referencia a la habilidad individual de las capacidades propias de un trabajo como el TFG:
 - a). Llevar a cabo una búsqueda bibliográfica y de archivos digitales, diferenciar los diversos tipos de fuentes según el objeto de estudio, sintetizar y clarificar la información obtenida.
 - b). Redactar el cuerpo del texto de manera coherente para la comprensión y claridad del contenido.
 - c). Dotar el trabajo de una mayor objetividad posible a partir de los casos de estudio.
- Personal. Los objetivos personales planteados se refieren a mi actitud y a los valores frente al trabajo:
 - a). Voluntad de adquirir conocimientos en base a la curiosidad por saber y querer ir más allá de las cuestiones puramente artísticas.
 - b). Adquirir una metodología científica de trabajo de investigación.



- c). Desarrollar una actitud auto crítica y deducir los vacíos no estudiados/planteados.
- d). Obtener satisfacción al invertir horas de trabajo y dedicación propia.

Al estado de la cuestión en sí le precede un apartado introductorio centrado en los principales autores que contribuyeron a la fortuna crítica de Miguel Ángel (Giorgio Vasari, Ascanio Condivi, De Tolnay,...), la formación escultórica del artista y sus influencias más inmediatas, el contexto histórico que enmarca su primera estancia romana (esto es, la Roma del papa Alejandro VI) y el análisis del grupo marmóreo (promoción, descripción formal, significación,...) para que el lector tenga conocimiento de la obra.

El siguiente apartado corresponde al estado de la cuestión propiamente dicho. En él se recogen fuentes que provienen del fondo de las bibliotecas de la Universitat de Barcelona (UB) y de la red (Jstor, Dialnet,...), las cuales van desde el siglo XVI hasta el siglo XXI, puesto que el último artículo es de 2016, algo que evidencia la vigencia del tema en la actualidad. Para una mayor claridad, el capítulo se ha organizado en base a cuatro ítems diferenciados (tratamiento de las figuras, iconografía, firma del artista y diferencia cronológica entre ambas figuras representadas). Cada aspecto está tratado de manera cronológica para saber qué aportaciones se han llevado a cabo y cómo se ha ido configurando el estudio de la *Pietà*.

El tercer capítulo termina con las reflexiones y conclusiones basadas en el análisis de toda la información recogida, sintetizada y trabajada, y con los posibles vacíos historiográficos que ha podido haber con la finalidad de dejar una vía entre abierta a posibles investigaciones futuras. En última instancia se encuentra la ordenada relación bibliográfica de los libros y artículos consultados para llevar a cabo la investigación correspondiente. Al final del presente trabajo el lector encontrará los anexos correspondientes a los capítulos comentados.

Antes de dar por cerrada la explicación metodológica, querría aclarar una cuestión respecto a los criterios de selección bibliográfica y a los criterios de redacción. En cuanto a la primera cabe decir que, hasta el momento, hay una gran diversidad de libros, artículos y monografías que tratan el estudio de la *Pietà* juvenil de Miguel Ángel. Para dar una base sólida al trabajo he intentado compilar una documentación minuciosa al respecto, no obstante, al querer ir más allá de las cuestiones artísticas, he complementado el estudio con fuentes de carácter filosófico, científico, religioso e histórico para conocer mejor el tratamiento historiográfico de la obra. En cuanto a los criterios de redacción, el lector verá que, al mencionar la obra estudiada, hago uso del término italiano *Pietà*, sin castellanizarla (*Piedad, ni *Virgen de la Piedad). A pesar de que en Italia el modelo no fue donde más se desarrolló, mayoritariamente se acepta tal nombre para referirse al grupo escultórico.



Capítulo 1

Introducción





1.1. Principales autores de la fortuna crítica de Miguel Ángel

Considerado uno de los artistas más completos de la historia de la Humanidad al aportar enormes dosis de originalidad en el ámbito de las Bellas Artes, y al representar el emblema de la perfección que asume la progresión del Renacimiento. Se trata entonces de un artista que, por su temperamento¹, calidad y relevancia artística, es (re)conocido en el mundo del arte y académico.

Con la voluntad de tratar la figura del creador, las biografías escritas por Giorgio Vasari (1511-1574)² y Ascanio Condivi (1525-1574)³ permiten mostrar los aspectos psicológicos de Miguel Ángel y comprender la configuración del estatus de *genio* como individuo creador en su figura y su *divinización*. Por el contrario, los *Diálogos* escritos por el humanista y teórico del arte, Francisco de Holanda (1517-1585)⁴, permiten conocer el pensamiento artístico de Miguel Ángel en el momento de trabajar en la empresa de la Capilla Sixtina (1548).

En los siglos XX y XXI surgieron estudios que giraban en torno a la figura del artista basándose en los textos de Vasari y Condivi. Son un ejemplo de ellos los escritos del historiador y experto en Miguel Ángel, Charles de Tolnay⁵, y el resturador Antonio Forcellino⁶, los cuales se centran en la relación existente entre su producción artística y las situaciones personales y sociopolíticas vividas en el contexto italiano de los siglos XV y XVI, remarcando su carácter frente al arte. Entre las biografías más recientes que se han escrito sobre Miguel Ángel, destaca la que realizó el crítico de arte, Martin Gayford (1971-)⁷, en forma de relato biográfico. El título de *per sé* califica la vida del artista como legendaria y grandiosa al centrar la narración

¹ Atormentado, temperamental y melancólico: así lo definen las fuentes modernas y contemporáneas. La personalidad del artista estaba relacionada con el furor divino del que hablaba Marsilio Ficino en su obra *De Amore*. Ese *furor* se podía concatenar con una enfermedad psíquica basada en el exceso innato (o temporal) de humor negro (o melancolía) en el cuerpo, el cual favorecía la captación de los influjos negativos del planeta Saturno debido al exceso de trabajo intelectual que llevaba a alteraciones temporales del humor (véase la obra de FICINO, M., *Sobre el furor divino y otros textos* (trad. Juan Maluquer y Jaime Sainz). Barcelona: Editorial Anthropos, 1993).

² VASARI, G., *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona: Editorial Éxito, 1960. Cabe tener presente que las dos ediciones de las *Vite* muestran claras diferencias entre sí: la *Torrentina* (1550) cuenta con menos biografías que la *Giuntina* (1568). Esta última contiene retratos en xilografía, lo que ayuda a ampliar la individualización del artista.

³ CONDIVI, A., *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Ediciones Akal, 2007 (texto de 1553). La finalidad de su obra era aclarar/corregir algunas de las cuestiones tratadas por Vasari en la edición *Torrentina*.

⁴ DE HOLANDA, F., *Palabra de Miguel Ángel*. Madrid: Casimiro Libros, 2012 [1956].

⁵ TOLNAY, C., *Michelangelo* (5 vol.). Londres: Princeton University Press, 1943-1960.

⁶ FORCELLINO, A., *Miguel Ángel: una vida inquieta*. Madrid: Alianza Editorial, 2009 [2005].

⁷ GAYFORD, M., *Miguel Ángel: una vida épica*. Barcelona: Taurus, 2014 [2013].



en el sufrimiento moral y la insatisfacción que sentía Miguel Ángel cuando estaba en pleno proceso de creación artística⁸.

1.2. Formación escultórica e influencias

Desde su niñez, Miguel Ángel demostró tener un talento innato. Después de pasar su infancia en la aldea de Settignano (1489-1492) y de aprender las técnicas pictóricas en el taller del pintor y orfebre, Domenico Ghirlandaio (1448/49-1494)⁹, Miguel Ángel frecuentó, bajo la guía de Bertoldo di Giovanni (ca. 1430-1491), el taller en propiedad de Lorenzo *il Magnifico* (1449-1492): “*la escuela del Jardín de San Marcos*”¹⁰.

Bertoldo comunicó a Lorenzo el talento del pequeño prodigio que tenía entre manos y éste, atraído por las obras de Miguel Ángel, convenció a su padre para que se trasladara a vivir al palacio de los Medici. De esta manera, y con catorce o quince años de edad, acabaría de formarse a nivel técnico y tendría la oportunidad, además, de recibir una sólida formación humanista¹¹. Quién tuvo un peso importante en su formación fue Angelo Poliziano (1454-1494)¹², responsable de la educación de los hijos de Lorenzo *el Magnifico* y por lo tanto, figura perteneciente al círculo mediceo.

El futuro del artista estuvo marcado, en parte, por la consolidación de su formación artística y la sólida formación neoplatónica que recibió al influir en su manera de concebir el

⁸ El enfrentamiento entre el creador y su obra es un diálogo agresivo, intranquilo y no conformista que se produjo en la vida del artista: lo que realizaba con el mármol, por ejemplo, estaba en un orden menor por lo que Miguel Ángel nunca estuvo conforme con lo que realizaba porque nunca cumplía sus expectativas.

⁹ Domenico di Tommaso Ghirlandaio forma parte de la tercera generación de artistas florentinos del *Quattrocento*. Está considerado el gran muralista de la época en el mundo florentino, junto con artistas como Masaccio y Sandro Botticelli.

¹⁰ Se considera un lugar estratégico porque demostraba el gran gusto de los Medici por la Antigüedad. Se trataba de un jardín con exhaustivas piezas antiguas, clásicas y poco restauradas; era el equivalente a una colección para el estudio. Cabe tener presente que no hay documentación que afirme la existencia de dicho taller; existiera o no, se tiene conocimiento de que Bertoldo di Giovanni era el responsable del supuesto jardín y la persona que aconsejaba a Lorenzo *il Magnifico*.

¹¹ Cabe tener presente que el término *humanismo* se popularizó en el siglo XIX para hacer referencia a la revalorización e interpretación de los clásicos de la Antigüedad. El Renacimiento implicó una renovación del pasado y de la realidad en dos ámbitos diferenciados: en el filosófico (con la recuperación de los clásicos a través del filtro de los pensadores escolásticos, como San Agustín de Hipona) y en el filológico (con el intento de recuperación de los tratados latinos).

¹² Humanista de formación clásica, literato, conocedor de la obra de Petrarca y uno de los exponentes del humanismo renacentista italiano junto con Marsilio Ficino (1433-1499) y Pico della Mirandola (1463-1494).



arte (especialmente en el ámbito de la escultura). El aprendizaje neoplatónico del siglo XV seguía la doctrina basada en la simbiosis entre el pensamiento filosófico de Plotino (205-270 d.C.)¹³ (anexo I.A) y los dogmas religiosos cristianos; entre los ideales platónicos de amor y belleza y el principio de unidad absoluta (anexo I.B). De esta manera, hay una presencia de lo espiritual en lo material.

El neoplatonismo se vio moderado por la influencia que ejerció sobre Miguel Ángel los discursos de Girolamo Savonarola (1452-1498)¹⁴, dominico que estuvo en contra de los conceptos terrenales de los humanistas y del gobierno de los Medici por generar un ambiente de corrupción moral, política y religiosa. Dentro del pensamiento del monje dominico destacan los principios que hacen referencia a la estética del arte¹⁵, los cuales se asemejan a los principios establecidos por los humanistas: la belleza, según Savonarola, reside en la adecuación y proporción de las partes de un cuerpo deriva a la armonía y, por consiguiente, a una belleza que procede del alma¹⁶ (anexo I.C).

¹³ Fundador del Neoplatonismo. Su filosofía es una síntesis y renovación del pensamiento platónico. Platón (427-347 a.C.) no formuló una teoría de las artes visuales pero su pensamiento metafísico influyó sobre el concepto de belleza y forma al establecer el concepto de imitación (*mimesis*) como la base de cualquier discusión sobre las artes. Por el contrario, Plotino afirmó que la verdadera belleza es espiritual justificando que lo que hace bello un cuerpo no es la forma sino el espíritu que hay en él, y el cual proviene del mundo superior.

¹⁴ Monje dominico y prior del convento de San Marco de Florencia. A partir de 1492 inició todo un seguido de prédicas que exigían el destierro de los Medici y, en años posteriores, soltó una serie de improperios que iban en contra de la Corte Pontificia y del propio Pontífice.

¹⁵ La estética como disciplina independiente surgió en el siglo XVIII con la figura de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), no obstante, la idea de un conocimiento sensible deriva de la diferenciación en la Antigüedad entre la *cognitio sensitiva* y la *cognitio intellectiva*, unos conceptos puramente metafísicos. Con Baumgarten, la estética se convirtió en una ciencia relativa al estudio de la belleza (véase GOTTLIEB BAUMGARTEN, A., *Esthétique*. París: Éditions de L'Herne, 1988).

¹⁶ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: la estética moderna, 1400-177* (vol. III). Madrid: Ediciones Akal, 1991 [1970], pág. 99. “*Io vorrei sapere che cosa è bellezza. La bellezza non consiste solo nelli colori, ma è una qualità che resulta dalla proporzione e corrispondenza delli membri e delle altre parti del corpo; tu non dirai che una donna sia bella per avere uno bello naso o belle mani, ma quando vi sono tutte le proporzioni. Donde viene adunque questa bellezza? Se vai investigando vedrai che è dalla anima...Item, vedi che uno dipintore che faccia una figura al naturale, sarà sempre più bella naturale che la dipinta; e sia maestro buono a suo modo, non può darli uno certo vivo che ha la naturale e non può l'arte imitare la natura in tutto*” (“Bien querría saber qué cosa es la belleza. La belleza no consiste sólo en los colores, sino que es una cualidad que resulta de la proporción y correspondencia de los miembros y de las restantes partes del cuerpo; no dirás, pues, que una mujer sea bella por tener nariz bella o bellas manos, sino cuando coinciden todas las proporciones. ¿De dónde viene, pues la belleza? Si investigando sigues ves que del alma viene... Además puedes ver que cuando un pintor realiza una figura al natural, siempre es más bella la natural que la pintada; y por más que a su modo sea un buen maestro, no le podrá dar realmente esa vida que tiene lo natural, no pudiendo el arte imitar en todo a la naturaleza”).



Miguel Ángel fue un hombre piadoso y de fuertes convicciones religiosas, por lo que los mensajes del monje le causaron un profundo impacto. Por lo tanto, en la mentalidad del artista y, por consiguiente, en su teoría de la belleza artística, emanaba un neoplatonismo mezclado con una religiosidad savonaroliana (anexo I.D).

1.3. La Roma de Alejandro VI. Primera estancia romana

Tras la muerte de Lorenzo *il Magnifico* (1492) y la posterior caída de los Medici (1494)¹⁷, Miguel Ángel permaneció un breve periodo de tiempo en la ciudad de Venecia, Bolonia y Florencia hasta llegar a Roma el uno de Julio de 1496¹⁸ (anexo II.B). Mientras que Florencia obtenía ingresos de la banca y el comercio, la ciudad de Roma estaba dominada por clanes aristocráticos feudales, como los Orsini y los Colonna, que se disputaban por el control de Roma y el papado.

Cabe tener presente, que la fundamental actividad empresarial local del momento era la religión, por lo que durante la mayor parte del tiempo la ciudad había sido la sede de unos papas que reclamaban la autoridad espiritual y política sobre la Europa cristiana del momento¹⁹: además de ser el mayor lugar de peregrinaje del mundo cristiano, existía la tenaz impresión de que Roma seguía siendo *Caput Mundi*. Bajo el pontificado de Alejandro VI²⁰ (1492-1503), al que se le conoce por el hecho de ser el papa que excomulgó y llevó a la hoguera al monje dominico Girolamo Savonarola²¹, la ciudad de Roma se vio promovida por una serie de reformas para convertirla, nuevamente, en la sede de la corte pontificia y en el lugar de encuentro con la Antigüedad romana anterior.

¹⁷ El equilibrio de la política italiana quedó permanentemente alterado al vivirse una época llena de tensiones, complots y amenazas de guerra. Mientras que Carlos VIII (1470-1498) reivindicaba el trono de Nápoles, Piero de Medici (1472-1503) formó alianza con Nápoles. No obstante, el régimen mediceo cayó y la consecuencia de todo ello fue la entrega de las fortalezas y los baluartes estratégicos de la ciudad al monarca francés.

¹⁸ MILANESI, G., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*. Florencia: Le Monnier, 1875, pág. 375.

¹⁹ La ciudad de Roma tenía la condición de ser un estado propio, que aumentó con el pontificado de Alejandro VI, y tener una vertiente política que se regía por la influencia del Papa en los asuntos políticos y cristianos.

²⁰ Rodrigo Borgia (1431-1503), sobrino de Calixto III, empezó a tener cargos eclesiásticos y legaciones diplomáticas hasta agosto 1492, año en el que tuvo lugar su elección como sumo pontífice.

²¹ Una de las cuestiones tratadas por el canónigo de la catedral de Valencia, Elías Olmos y Canalda (1880-1961), hace referencia a la posible intervención del papa Alejandro VI en la ejecución/salvación de Savonarola (véase OLMOS Y CANALDA, E., “Alejandro VI y Savonarola. ¿Contribuyó a la ejecución del dominico o intentó salvarle?” en *Reivindicación de Alejandro VI*. Valencia: Semana Gráfica, 1953, pp.51-75).



Lo primero que hizo Miguel Ángel al llegar a la Ciudad Eterna fue visitar a su nuevo y poderoso mecenas, el cardenal Raffaele Sansoni Riario della Rovere (1460-1521), y hacerle entrega de una carta de presentación por parte de su anterior promotor, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1431-1497). La reacción más inmediata del cardenal al conocer al joven artista fue enviarle a inspeccionar su abundante colección de Antigüedades, una de las más grandes de la Roma de finales del siglo XV.

Durante su primera estancia romana, Miguel Ángel contó con una relativa fortuna gracias a la figura del cardenal porque entró en contacto con una estructura de poder romano y apoyado por las credenciales de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici y de Raffaele Riario, Miguel Ángel elaboró la figura escultórica de *Bacco* (1496-1497) y el *Fanciullo arciere* (1496-1501). No obstante, la revelación del artista llegó con el encargo que consolidó su fama en toda la península itálica durante su primera etapa de juventud.

1.4. La *Pietà* de San Pedro del Vaticano²²

1.4.1. Promoción

Entrando en el propio objeto de estudio del presente trabajo, es importante mencionar la figura que patrocinó la *Pietà* de Miguel Ángel. Se trata del cardenal Jean Bilhères Lagraulas (ca. 1430-1499)²³, abad de Saint-Denis y embajador del monarca francés Carlos VIII en la ciudad de Roma. Una carta documentada en 1497, y dirigida al consejo de Lucca, anunció la necesidad de mármol para llevar a cabo una *Pietà* según el acuerdo con Miguel Ángel²⁴. A partir de febrero de 1498 (y continuando hasta el mes de diciembre), el artista dio el pago al cardenal para firmar el contrato en agosto del mismo año por un precio de cuatrocientos cincuenta ducados, y con Jacopo Galli como avalador²⁵ (anexo II.C). Por lo tanto, la justificación del encargo de la obra corresponde a una estructura de poder que engloba la figura del cardenal Riario, el propio Miguel Ángel, el cardenal Jean Bilhères Lagraulas y Jacopo Galli.

²² Para ver la ficha técnica de la obra escultórica ver anexo II.A.

²³ En 1474, de Lagraulas fue nombrado abad de Saint-Denis por el rey Luis XI; unos años después, en 1493, se encuentra documentado en Roma como embajador de Carlos VIII y como cardenal nombrado por el propio papa.

²⁴ MILANESI, G., *Op. Cit.*, pp. 613.

²⁵ *Íbid.*, pp. 613-614.



1.4.2. Análisis

La *Pietà* vaticana es un grupo escultórico que dibuja una composición cerrada piramidal a partir de las dos figuras que lo integran²⁶ (anexo I.E). El triángulo compositivo viene marcado por la cabeza de María como vértice y por el grupo escultórico en sí como base de la pirámide. Se observa que los ejes de ambas cabezas siguen direcciones casi perpendiculares y movimientos complementarios, por lo que la figura de Cristo está dispuesta horizontalmente con la cabeza ligeramente hacia atrás mientras que su cuerpo desnudo descansa yacente sobre el regazo de su madre, con el brazo derecho y las dos piernas colgando. La falda de María presenta una base amplia que actúa como sostenimiento del cuerpo de Cristo: está sentada sobre un peñasco, pero ella misma es una roca.

Es una escultura con una elaboración muy complicada debido a la complejidad que presenta, pero Miguel Ángel la resolvió dándole un carácter volumétrico a la túnica de la madre a partir del modelado; de esta manera se consigue una extraordinaria sensación de dinamismo que, junto con el trabajo de los pliegues, ayuda a reforzar la solidez con una parte de claros en la parte frontal (aspecto que ayuda a la consolidación de la mortalidad de Cristo). En los pliegues del velo que cubre la cabeza de María se aprecian unas curvas ascendentes muy estilizadas, mientras que los pliegues que siguen el borde de su vestido descienden de manera casi horizontal, produciendo así una profunda grieta negra en la parte inferior de la túnica y una cavidad generada a partir del pliegue de la falda que cae bajo las nalgas de Cristo (bajo el glúteo derecho se aprecian dos pliegues muy profundos que crean efectos de oscuridad y profundidad, los cuales ayudan, todavía más, a plantear el cuerpo inerte de Cristo sobre su madre). Esta región rompe el cuerpo en tres planos: la parte de las piernas, la parte superior que cae en el vacío y el torso de Cristo con el brazo inerte. A su vez, la línea que dibuja el brazo izquierdo de la madre sigue una de las aristas de la pirámide y encuentra respuesta en el brazo de su hijo muerto, situado en el otro extremo de la composición, de esta manera se dibuja una suave curva y se dispone los músculos desplazados debido a que la mano de la madre comprime los músculos del torso.

Respecto al tratamiento del cuerpo de Cristo, cabe decir que es muy probable que esté inspirado en un cadáver auténtico. Miguel Ángel realizó numerosos estudios anatómicos a través de la disección de cadáveres, y eso dio como resultado un realismo objetivo que deja de

²⁶ Tipo de composición muy del gusto de los pintores del *Quattrocento* y de la pintura y escultura del siglo XVI. Proporciona equilibrio y estabilidad a la obra y plasma, de manera simbólica, el número tres; la figura geométrica triangular, por lo tanto, se asocia al simbolismo de la Trinidad.



lado las idealizaciones al retratar el cuerpo sin rigidez alguna y con cierta contención narrativa (cabe fijarse que el brazo derecho no es propio de una persona muerta, más bien denota dormición). Es un cuerpo masculino que desprende un excelente detallismo y una exquisita nitidez, aspectos que se aprecian en el gran trabajo de la musculatura, las venas del brazo e incluso, en los detalles que simbolizan los estigmas de la Pasión, como el agujero de la mano y la herida de lanza en el pecho derecho (anexo II.D, figs. 3 y 4). En el caso de María, la figura está representada con la cabeza inclinada y con un rostro joven que resalta por el trabajo de los pliegues del velo que le cubren la cara, los cuales acentúan, todavía más, la dulzura del rostro haciendo más evidente su juventud a partir de un zigzag. Pese a la dulzura y juventud, es un rostro representado sin estridencias expresivas porque no muestra dolor ni sufrimiento, un indicativo de que Miguel Ángel jugó con la contención a la hora de ejecutarla (anexo II.E). Mantiene la mirada baja junto con un rostro sereno, bello y ovalado, mientras que el de Cristo mantiene una expresión extremadamente apacible al no mostrar rasgos de ningún síntoma de laceraciones ni martirio. Podría tratarse, entonces, de un retrato idealizado con una alteración de las proporciones anatómicas de ambas figuras: Cristo se muestra más grande que María porque aparece representado como un hombre más que como un Dios, y la relación que se establece entre ambas figuras incrementa el dolor o el sufrimiento de la Pasión.

Son dos cuerpos que forman una unidad de significación al estar trabajados de manera muy diversa y a partir de contrastes. A diferencia del cuerpo de Cristo, María tiene una apariencia suntuosa y creativa debido a la presencia de los pliegues de la larga túnica, los cuales aportan un carácter dramático y generan una contraposición entre la dulzura del rostro y el realismo de éstos. Esto hace que el diálogo entre ambas figuras pierda intensidad física porque, siguiendo la tradición francesa, en ningún momento el cuerpo de Cristo es tocado por las manos de María; y en la obra de Miguel Ángel, se interpone una tela, bajo la mano derecha de la Virgen, para sostenerlo por debajo de la axila. Entre la realidad de las telas, los cuerpos, el abandono absoluto del canon y la huida del tiempo biológico en los rostros, Miguel Ángel introdujo un proceso de comunicación no verbal entre ambos personajes.

Para poder comprender la cuestión comentada, se debe hacer referencia a una obra fundamental que plantea una referencia para Miguel Ángel: *La última cena* de Leonardo da Vinci²⁷. Una de las cosas que aportó Leonardo con esta pintura fue la superación de la quietud de los personajes para que hubiera una realidad construida, comunicativa e incluso, expresiva

²⁷ Leonardo da Vinci, *La última cena*, 1495-1497, temple en pared; 460x880 cm. Milán, Convento de Santa María delle Grazie (refectorio).

a través de la gesticulación de las manos y la expresión de los cuerpos (anexo II.E, fig. 11). La actitud de María es próxima al Cristo de Leonardo (los brazos los muestra abiertos, las manos caen, el rostro visualiza y vive, como ser divino, la muerte como ser humano y la aceptación de la muerte a través del rictus del rostro, el cual es similar al de María).

1.4.3. Significación

El estilo que define esta escultura es una combinación de las formas clásicas de la Antigüedad y la temática de la piedad religiosa. Se representa a la Virgen María con el cuerpo muerto de Cristo en su regazo después del descendimiento de la cruz. No obstante, cabe tener presente que no es un tema propiamente narrativo porque no corresponde a ningún fragmento bíblico; se trata de un tema anicónico, de una imagen que implica un símbolo y este, un significado. Esta tipología fue relativamente nueva en la etapa del Renacimiento, aunque ya había hecho fortuna en la Alemania del siglo XIV debido al interés de interpretar el tema del descendimiento reducido básicamente a la representación de las dos figuras principales (Cristo y su madre). Esto es conocido como *Vesperbild*²⁸ (anexo II.F). Rápidamente, este tipo de representación consiguió un éxito notable en la pintura francesa y nórdica de los siglos XIV y XV; a partir de aquí, llegó a Italia como una gran novedad. Se podría afirmar, entonces, que lo que hizo Miguel Ángel fue idear una nueva iconografía basada en una temática de planteamiento escultórico, el cual en la península itálica nunca había sido tratado de esta manera.

Cabe decir que este grupo escultórico no es una simple representación de la *Pietà*. En él también hay todo un planteamiento en un sentido dogmático respecto al establecimiento de la iglesia: María es la base sobre la cual se asienta la iglesia; es la roca y por lo tanto, es la *María super petram*²⁹. Empero, el aspecto que llama la atención es la contraposición de juventud entre el rostro de la madre y del hijo: está representada de manera tan idealizada que parece más joven que su propio hijo. Probablemente, esa juventud podría estar inspirada en *la Divina Comedia* de Dante, un texto considerado una joya literaria para Miguel Ángel (de hecho,

²⁸ Término que hace referencia a la imagen del ocaso y a la contemplación de la tarde, una imagen muy conocida en el mundo nórdico que mezcla la pasión tormentosa y trágica. Fue un tema iconográfico, propio del *Trecento*, que representaba a la Madonna sentada y sosteniendo, con cariño y dulzura, el cuerpo de su hijo muerto sobre su regazo en la tarde del Viernes Santo. El *Vesperbild* derivó a la iconografía de la piedad.

²⁹ Teodosio (530): “*Dum domma Maria mater Domini iret in Bethleem descendit de asina et sedit super petram*” (“Mientras Santa María, madre del Señor, iba a Belén, se bajó de la burra y se sentó encima de una piedra”). HALBWACHS, M., *La topografía de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*. Madrid: CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas), 2014.



era la obra literaria más reconocida en ese momento). En la obra dantesca, hay un fragmento que corresponde a la descripción del *Paraíso* en la que San Bernardo alega a la figura de la Virgen³⁰. Esto significa que la Madre de Dios, por encima de ser la madre de Jesucristo, es hija de Dios.

Por lo tanto, la juventud está inspirada en la idea de que María es casta y pura y en la idea de que el nacimiento de Cristo no altera su castidad; tal justificación se encuentra en la biografía escrita por Ascanio Condivi. Respecto a la justificación del contra sentido de juventud, Miguel Ángel le dijo a Ascanio Condivi³¹.

Las implicaciones doctrinales invitan, a quién contempla la escultura, a reflexionar sobre la muerte, la divinidad de Cristo, la resurrección de Cristo y sobre la propia eucaristía. La densidad de contenido que plantea el gesto de la mano izquierda de la madre de Dios es de una concentración enorme en sí misma, y eso lleva a reflexionar nuevamente sobre lo que estaba empezando a hacer Miguel Ángel: entrar en una etapa de madurez artística.

En esta representación escultórica hay un planteamiento sobre lo que empezó a padecer Miguel Ángel respecto al amor de la belleza divina. Por un lado, el artista tuvo un sentimiento religioso debido a la experiencia que vivió en la Florencia medicea y a la influencia que ejerció en él Girolamo Savonarola, por lo que la contradicción se encuentra en su pensamiento pagano espiritualista: quería refrenar sus pasiones oscilando entre un profundo misticismo y una abierta sensualidad. En ese sentido, la figura de María se convierte en un ejercicio de suprema concentración, muy próximo a la austeridad que postulaba Savonarola³². Por otro lado, Miguel Ángel empezó a introducir pensamientos neoplatónicos y a dejarse inducir por el pensamiento que había marcado las producciones pictóricas de artistas como Botticelli; tenía la duda existencial de si la belleza que veía cuando miraba el objeto era real y auténtica o simplemente era un reflejo del Mundo de las Ideas³³.

Es interesante tener presente, que la *Pietà* vaticana es la única obra firmada por el artista. María lleva consigo una cinta que cruza su pecho donde consta la firma del artista debido a la

³⁰ ALIGHIERI, D., *Divina Comedia, Paraíso*, XXXIII, 1-39. Barcelona: Espasa Libros, 2012 [1979], p. 533.

³¹ CONDIVI, A., *Op. Cit.*, p. 57.

³² VERESS, F., “Michelangelo e Savonarola: la Pietà di San Pietro” [en línea] in *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 73, núm. 4, 2010, pág. 552 [consulta: 17 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/41039014.

³³ GIRALDI, E., *Rime di Michelangelo Buonarroti*. Bari: Universale Laterza, 1967 [1960], p. 43. “Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei veggono 'l ver della beltà c'aspiro, o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro, veggio scolpito el viso di costei”.



duda que generó su autoría. En un ataque de furia, el artista grabó su nombre en letras mayúsculas con un cincel ante la duda de la imposibilidad de que Miguel Ángel pudiera ejecutar una obra de tal magnitud y belleza³⁴.

1.4.4. Violencia escultórica y restauración³⁵

El 21 de mayo de 1972, la *Pietà* escultórica fue víctima de un acto vandálico realizado por Lazlo Toth quién, con un martillo, produjo graves daños al grupo escultórico. Ante tal situación, la obra fue sometida a una meticulosa restauración llevada a cabo por un equipo de profesionales, entre los cuales se encuentra, el por aquel entonces director general de los Museos Vaticanos, el profesor Deoclecio Redig de Campos.

³⁴ “MICHAEL A[N]GELVS BONAROTVS FLORENTIN[VS] FACIEBAT”.

³⁵ Para ver las imágenes respecto al tema ver anexo II.G.



Capítulo 2

Estado de la cuestión





2.1. Tratamiento de las figuras

El padre del género biográfico en época moderna, y el primero en hablar sobre Miguel Ángel, fue Giorgio Vasari³⁶. Entre las cuestiones biográficas tratadas en su obra, Vasari escribe sobre la *Pietà* de San Pedro del Vaticano destacando especialmente el tratamiento anatómico de la figura de Cristo debido al correcto estudio de la musculatura, venas, nervios y huesos. Según el autor, el gran detallismo y, por consiguiente, el gran realismo que desprende la figura es lo que produce que Cristo sea un Cristo muerto, y afirma que el dominio técnico permite llegar a una intensa volumetría lumínica a través de los paños superpuestos a la anatomía de la figura. La conclusión a la que llega Vasari es que lo que hace Miguel Ángel con el grupo escultórico no es cosa humana.

Similar es la conclusión a la que llega Charles Holroyd³⁷, artista y director de la National Gallery (1906-1916), al observar que la figura de Cristo es de tal belleza que en lugar de contemplación, el espectador percibe la compasión como experiencia estética.

El historiador del arte y catedrático, Carl Justi³⁸, destaca la influencia de Savonarola a la hora de representar la figura de María. Hay una fusión del dolor y la angustia a través de la sumisión a la voluntad divina; de ahí a que el rostro inexpresivo de María denote una expresión apática. No obstante, la conmoción (y, por consiguiente, el elemento emocional) se traduce en el gesto de la mano izquierda.

En cuanto al cuerpo humano, el historiador de la medicina y profesor, Pedro Laín Entralgo³⁹, diferencia tres modelos de tratamiento: carnal, personal y espiritual. Los dos últimos tienen relevancia en el *corpus* miguelangelesco, puesto que el personal tiene la particularidad de mostrar la personalidad de la figura representada mediante la gestualidad y el movimiento, mientras que el espiritual⁴⁰ trasciende hacia la representación de un cuerpo resucitado. Es en

³⁶ VASARI, G., *Op.Cit.*, pp. 17-18.

³⁷ HOLROYD, C., "The Bacchus and the Madonna della Pietà of Saint Peter's" in *Michelangelo Buonarroti* (with Translations of the *Life of the Master by His Scholar*, Ascanio Condivi and Three *Dialogues from the Portuguese* by Francisco d'Ollanda). London: Duckworth and Company; New York: Charles Scribner's Sons, 1903, pp. 22-24.

³⁸ JUSTI, C., *Michelangelo*. Berlín: G. Grote'sche Verlagbuchhandlung, 1909, pp. 86-100.

³⁹ LAÍN ENTRALGO, P., "Miguel Ángel y el cuerpo humano (I)" en *Medicina & historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, núm. 11 (mayo), 1965, pp. 5-17.

⁴⁰ *Ibid.*, "Miguel Ángel y el cuerpo humano (II)" en *Medicina & historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, núm. 12 (junio), 1965, pp. 18-31.



este último donde podría haber una influencia neoplatónica, planteada plásticamente, en el cuerpo de Cristo de la *Pietà* en cuestión.

Es importante tener presente el artículo escrito por el profesor de neurobiología y anatomía, Romy Hilloowala⁴¹, en colaboración con el psiquiatra Jerome Oremland. En él, se comprende la condición anatómica de la figura de Cristo a través del estudio anatómico y psiquiátrico realizado por ambos profesionales, determinando que, cuando Cristo fue bajado de la cruz y colocado sobre el regazo de María, lo más probable fuera que su cuerpo se encontrara en un estado de *rigor mortis*⁴².

Teniendo presente la creencia de que la principal causa de la muerte de Jesús podría ser la insuficiencia cardíaca congestiva (y lo más probable, respiratoria), el cuerpo tendido en el regazo de María en una Piedad debería ser rígido y con ciertas manchas cutáneas que derivan del castigo corporal infligido antes de la crucifixión. En la obra de Miguel Ángel, el cuerpo masculino no presenta tales síntomas, y ello ha derivado a establecer dos hipótesis que se relacionan entre sí. La primera conjetura podría ser el posible desvío de la tradición por parte del artista al no representar el sufrimiento y el dolor que padeció Cristo, por lo que se podría tratar de una dirección hacia la belleza renacentista, fruto del contacto con el arte de la Antigüedad. La segunda, haría referencia a la declinación de Miguel Ángel en relación a la idea de representar un cadáver; una conjetura vinculada a lo que se considera anti estético debido a la creencia de la belleza de la forma humana a través de la representación armónica del dolor y la muerte.

La aportación de María Calí⁴³, catedrática de Historia Medieval y Moderna, permite hablar sobre la belleza basada en el ideal neoplatónico al tener una correspondencia con ese modelo en cuanto a la proporcionada representación del cuerpo humano. Este sistema creativo de proporciones del individuo para llegar a la belleza fue lo que Panofsky denominó *antropometría estética*⁴⁴ (anexo II.H).

⁴¹ HILLOOWALA, R. & OREMLAND, J., "The St. Peter's "Pietà": A Madonna and child? An anatomical and Psychological Reevaluation" [en línea] in *Leonardo*, vol. 20, núm. 1, 1987, pp. 87-92 [consulta: 14 de diciembre de 2016]. Disponible en www.jstor.org/stable/1578217.

⁴² Proceso de transformación del protoplasma líquido en gel que da como "resultado" la rigidez de los músculos. Generalmente, es una conversión que empieza en el momento de la muerte y con una continuación de hasta doce horas.

⁴³ CALÍ, M., *De Miguel Ángel al Escorial*. Madrid: Ediciones Akal, 1994 [1980], pp. 81- 117.

⁴⁴ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: la estética antigua* (vol. I). Madrid: Ediciones Akal, 1987 [1970], pp. 57-61. Sistema basado en la utilización de las medidas del cuerpo humano para obtener las proporciones de las figuras con la finalidad de conseguir una armonía. Tanto Alberti como Leonardo da Vinci se valieron de ese método para definir la figura humana en toda su tridimensionalidad.



Los aspectos formales de la pieza escultórica son los puntos de atención de Heinrich Wölfflin⁴⁵, historiador del arte que atiende a las observaciones en relación a la unión de dos cuerpos mediante líneas y curvas. Wölfflin destaca el perfecto dramatismo que desprende la representación inerte del cuerpo de Cristo junto con la quietud que supone la posición de la cabeza de María, suave, fina y alargada.

La relación entre la manera de elaborar las figuras en un bloque de mármol y los modelos en cuanto a precedentes que podía tener Miguel Ángel, fue el tema principal del ensayo escrito por la docente Joanna E. Ziegler⁴⁶. La finalidad de la autora era establecer una relación estilística entre la manera de elaborar la *Pietà* vaticana de Miguel Ángel y las piedades precedentes del norte.

Michael Hirst y Jill Dunkerton⁴⁷ elaboraron un estudio monográfico alrededor de la figura del joven Miguel Ángel durante su estancia en la ciudad de Roma. Además de hacer mención sobre el nuevo mecenas del artista, los autores tratan los aspectos técnicos de las figuras ejecutadas. Es un trabajo diverso y elaborado con gran detallismo. El cuerpo de la Virgen tiene un alto nivel de intensidad creativa debido al carácter dramático y real de los pliegues de la ropa, a la riqueza de los paños que descienden por las rodillas y al velo que le cubre la faz, aspecto que ayuda a resaltar la dulzura de su rostro haciendo más evidente su juventud. Por el contrario, la complexión anatómica de Cristo muestra una necesidad de mimesis al tratarse de un cuerpo masculino con un alto grado de realismo objetivo que deja de lado las idealizaciones al retratar la anatomía sin rigidez alguna. Es un cuerpo con una abundancia de detallismo en relación a las rasgaduras de la carne y a la representación de las venas y los músculos.

Antonio Paolucci⁴⁸, reconocido historiador del arte italiano y ex director de los Museos Vaticanos, publicó una monografía centrada, exclusivamente, en el estudio de las tres piedades de Miguel Ángel. Respecto a la primera *Pietà*, Paolucci escribe sobre el gran dominio técnico

⁴⁵ WÖLFFLIN, H., *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Madrid: Alianza Editorial, 1995 [1968], pág. 60.

⁴⁶ ZIEGLER, J.E., “Michelangelo and the Medieval Pietà: the sculpture of Devotion Art of sculpture?” [en línea] in *Gesta*, vol. 34, núm. 1, 1995, pp. 28-36 [consulta: 09 de febrero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/767122.

⁴⁷ HIRST, M. & DUNKERTON, J., *Michelangelo giovane. Scultore e pittore a Roma: 1496-1501*. Módena: Franco Cosimo Panini Editore, 1997, pp. 51-61.

⁴⁸ PAOLUCCI, A., *Les Pietà*. Milano: Skira editore, 2000, pp. 9-19.



que presenta la obra basándose en dos conceptos vasarianos, fundamentales para su comprensión estética: *habilidad*⁴⁹ y *gracia*⁵⁰.

Al igual que María Calí (1994), el crítico literario Luca D'Ascia⁵¹ hace mención del sistema de creación al que se refería Erwin Panofsky en relación a la antropometría estética, como el desinterés por las proporciones anatómicas por parte del artista porque “*las proporciones naturales no tenían “gracia”*”⁵². Puede parecer una cuestión banal, pero tiene mucho que ver con la influencia neoplatónica y savonaroliana. La composición triangular, organizada con un alto rigor, y la armonización entre ambas figuras es un ejemplo de religión interiorizada y devoción emocional; lo más probable es que la intención artística de Miguel Ángel fuera la búsqueda de la confrontación con lo “no estético” y, a su vez, con lo “aún no estético”⁵³.

Partiendo del papel maternal que implican los precedentes en torno a la representación de una piedad, en la publicación del crítico de arte James Hall⁵⁴ se destaca la íntima representación de la *Pietà* vaticana: dos figuras con una gran belleza patente, la de una madre y su hijo. El desnudo cuerpo de Cristo se representa intacto a pesar de ser cadáver; el anuncio de la inminente resurrección después de la crucifixión se muestra en la representación del seguir de la sangre en las venas, y la apariencia atlética de su anatomía queda supeditada a dos razones teológicas: por un lado, los teólogos, como Savonarola, afirmaban que Cristo era el hombre más bello y hermoso que había existido jamás y por otro lado, había una importancia en mostrar al espectador que Cristo pronto sería resucitado; de ahí la apariencia de un cadáver que parece

⁴⁹ Combinación entre obra maestra y milagro artificial debido a la excelencia técnica.

⁵⁰ Para Vasari, la *gracia* en una obra de arte era algo que va más allá de la mera mimesis de la realidad: es sinónimo de Belleza espiritual. El pensamiento neoplatónico del siglo XV mitifica la figura del artista y enaltece un arte que idealice y que no sea creado en base a la copia de la naturaleza o mimesis. Siguiendo la imagen creada por Platón respecto al Mundo de las Ideas, un artista que copia la realidad es un mal artista porque crea la copia de una copia (recordar que para Platón, la auténtica belleza se encuentra en el Mundo de las Ideas). Por lo tanto, el artista debe hacer un arte siguiendo la idea que tiene en la mente, y eso implica que el arte sea una idealización y una búsqueda de la Belleza, y que el artista sea idealizado como un ser extraordinario con la capacidad de convertir pensamientos y conceptos difícilmente visibles para el resto de los mortales en imágenes.

⁵¹ D'ASCIA, L., *Cuerpo e imagen en el Renacimiento*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 2004, pp. 151-162.

⁵² *Ibid.*, pág. 161.

⁵³ En este caso, Miguel Ángel buscaba una dinámica espacial a partir de un sistema de coordenadas verticales y horizontales, pero sin dejar de lado el estilo clásico y monumental que caracterizaba el arte griego, visible en la anatomía de Cristo.

⁵⁴ HALL, J., *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005, pp. 211-212.



ser un cuerpo vivo y parece estar dormido en un sueño profundo. Las agonías y el sufrimiento no deberían perjudicar la belleza de la figura.

Una interesante cuestión a tratar respecto a la publicación de Hall es el hecho de afirmar, y basándose en el *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna⁵⁵, que en la *Pietà*, hay una indubitable carga sexual. En el clímax del sueño de Polífilo, se deduce una pseudo-piedad con una combinación de elementos sagrados y profanos a partir de dos ilustraciones que ejemplifican dos de los momentos de la historia. La Virgen de la *Pietà* vaticana sería equiparable a la figura de Polia al representarla como un iceberg con un cuerpo piramidal que se deshíela despacio ante la muerte de su propio hijo⁵⁶ (anexo II.I).

Loren Partridge⁵⁷, experto en el Renacimiento y catedrático de Historia del Arte de la Universidad de California, realizó un estudio de carácter más general en relación a la época renacentista en la ciudad de Roma. Al hablar del grupo escultórico, Partridge hace hincapié en el gran detallismo que presenta el cuerpo de Cristo respecto a las heridas visibles en manos, pies y costado, así como la posición de las piernas, puesto que permite dar una apariencia de inicio de *rigor mortis*. La figura de Cristo se halla físicamente representada como un ser humano con cuerpo humano, pero la figura de la Virgen es fundamentalmente espiritual dado que su anatomía subyacente no queda representada debido a los pliegues abstractos. Son aspectos que permiten establecer un evidente contraste entre materia (Cristo) y espíritu (Virgen).

Hay artículos que van más allá de toda explicación artística al estudiar el interés de Miguel Ángel hacia el cuerpo humano para expresar en él el espíritu a partir de la bioética⁵⁸.

⁵⁵ La *Hypnerotomachia Poliphili* o *Sueño de Polífilo* es una obra atribuida a Francesco Colonna, con una datación de 1499 y considerada como el primer texto en lengua vernácula. Se trata de un romance en prosa escrito en un italiano latinizado y dividido en dos partes: en la primera, Polífilo narra, en sueños, su historia de amor con Polia y en la segunda, es ella quien narra su historia.

⁵⁶ HALL, J., *Op.Cit.*, pág. 33. La metáfora del iceberg es utilizada por Hall para referirse al momento en que la Virgen de la *Pietà* de Miguel Ángel se equipara con la figura mitológica de Narciso: ella mira su propio reflejo en su regazo sin derramar una sola lágrima ante el dolor de la muerte de su hijo.

⁵⁷ PARTRIDGE, L., *El Renacimiento en Roma*. Madrid: Ediciones Akal, 2007 [1995], pp. 103-106.

⁵⁸ THOMAS REICH, W. (ed.), *Encyclopedia of Bioethics (vol. I)*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995 [1978], pág. 21: “*The systematic study of the moral dimensions -including moral vision, decisions, conduct, and policies- of the life sciences and health care, employing a variety of ethical methodologies in an interdisciplinary setting*” (El estudio sistemático de la conducta humana en el área de las ciencias de la vida y del cuidado sanitario, en cuanto a tal conducta se examina a la luz de los valores y de los principios morales). Una de las cosas que se puede comprender a partir de la bioética es lo imprescindible que llega a ser la muerte para la condición humana; no hay posibilidad alguna de cambiar ese hecho.



Así lo ha hecho el Dr. Gustavo Figueroa⁵⁹ al intentar establecer una correlación entre dicha disciplina científica y el arte a través de la visión ontológica metafísica de Martin Heidegger (1889-1976)⁶⁰ (anexo I.F). Partiendo de que el *Dasein* heideggeriano es el “ser-ahí” y de que el arte se convierte en una herramienta para descubrir la esencia misma de la obra, a través del cuerpo humano Miguel Ángel consigue materializar la existencia del hombre terrenal y lo divino, y la descodificación de los símbolos de lo humano y lo divino en el cuerpo. La debilidad que supone un cuerpo muerto al no poseer movimiento alguno es lo que le permitió dinamizar la esencia del cuerpo de Cristo en la *Pietà*, expresando así su dinamismo a través de los gestos de ambas figuras y ofreciendo una de las perspectivas de la muerte.

⁵⁹ FIGUEROA, G., “El cadáver humano en el arte y la bioética: la Pietà Rondanini de Miguel Ángel” [en línea] en *Revista Médica de Chile*, vol. 144, núm. 2, febrero 2016, pp. 241-246 [consulta: 28 de marzo de 2017]. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0034-98872016000200013&script=sci_abstract&tlng=pt.

⁶⁰ Considerado el padre del existencialismo. En su obra, *Ser y tiempo* (1927), Heidegger expone la cuestión metafísica de “*por qué se da el ser*” a partir de un sistema de pensamiento basado la comprensión del ser a través de uno de los entes: el *Dasein* (el ser-ahí), concepto que significa que el hombre es un “ser-en-el-mundo” con una angustia porque es consciente que viene de la “nada”. La angustia que padece es la revelación de su condición humana auténtica, y tanto la temporalidad como la comprensión de la propia existencia, es lo que le patenta la realidad de la muerte. Por lo tanto, el *Dasein* es un “ser-para-la-muerte”.

2.2. La diversa iconografía de la *Pietà*

El historiador del arte alemán Rudolf Wittkower⁶¹, equiparó el silencioso dolor que desprende la Virgen con el gesto de su mano izquierda para afirmar que el grupo escultórico tiene un significado de resignación y sumisión al destino.

Además de tratar otras cuestiones respecto al grupo escultórico, Carl Justi⁶² afirma que la obra en sí supone la expresión de las ideas religiosas, puesto que muestra los dos estadios de la existencia (el amor y la muerte) junto con un indicio de Transfiguración y condolencia.

La *Pietà* toma un profundo sentido iconográfico no estudiado hasta entonces gracias a Giulio Carlo Argan⁶³, autor que aportó aspectos historiográficos del renacimiento y barroco a partir de la recopilación y el análisis de los aspectos sociales y artísticos de la época. Fue uno de los primeros historiadores que dio un estudio iconográfico en cuanto a la realización formal de la obra tratada y su significación.

Carlo Argan afirma que la disposición de ambos personajes (Cristo en el regazo de la Virgen como si fuera un niño pequeño dormido en sus brazos) es una prefiguración de la Pasión debido al lamento y al sentimiento de dolor que muestra la gesticulación de la mano izquierda de la Virgen. Tal y como se verá más adelante a través de Michael Hirst (1997), la temática y la disposición de las figuras representadas deriva de la tradición del mundo nórdico.

Yendo más allá, es posible establecer una relación entre la composición geométrica piramidal del grupo y su significado. La pirámide se asocia a un concepto divino que manifiesta el dolor y la compasión humana y, a su vez, se mancomuna al fin de lograr movimiento a través de la disparidad de las líneas respecto a los ejes de la pirámide (el cuerpo de Cristo dibuja una línea quebrada que rompe el equilibrio compositivo). Todo ello aporta una armonía de contrastes en la zona frontal del grupo escultórico a partir de la posición del cuerpo de Cristo, la caída inerte y oblicua de su brazo y la inclinación de la cabeza de la Virgen (anexo I.E).

⁶¹ WITTKOWER, R., "A Note on Michelangelo's *Pieta* in St. Peter's" [en línea] in *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, núm. 1, 1938, pág. [consulta: 05 de febrero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/750034. Respecto a la cuestión de la mano, Wittkower relaciona la posición original de esta con la mano izquierda de Cristo en la representación de la *Última cena* de Leonardo da Vinci.

⁶² JUSTI, C., *Op. Cit.*, pp. 86-100.

⁶³ CARLO ARGAN, G., *Renacimiento y barroco (II): de Miguel Ángel a Tiepólo*. Madrid: Ediciones Akal, 1987 [1976], pp. 16-18.

Rumy Hilloowala⁶⁴ sostiene que el conjunto escultórico desprende una clara relación materno-filial debido a la representación idealista y armónica del dolor y la muerte. En ese sentido, cabe tener presente la personalidad del joven artista en aquellos momentos, puesto que ambas figuras que conforman el grupo escultórico podrían interpretarse, en realidad, en la figura de Miguel Ángel y su madre.⁶⁵

El reconocido profesor de Historia del Arte de la Universidad de Columbia, William E. Wallace⁶⁶, va más allá gracias al intento de averiguar, a partir del análisis y la concatenación de la posible ubicación original (y actual) y su iconografía, si la obra fue concebida para ser colocada sobre un altar o para adornar la tumba del promotor de la obra. Dependiendo del punto de vista, altura y ángulo con el que se contempla la escultura la relación entre ambos personajes puede variar. Si la figura de la Virgen se contempla desde un punto de vista frontal, se aprecia que tanto su cabeza como su mirada están ligeramente inclinada hacia abajo, evitando así la mirada del espectador. A esto cabe añadirse el gesto de su mano izquierda, el cual presenta el cuerpo de su hijo; es una indicación de que el objeto de contemplación es su propio hijo y no ella misma. Todo se traduciría en la esperanza de Salvación, la garantía de la vida eterna y la reflexión sobre la mortalidad (anexo II.J).

En este caso, la Virgen está sentada sobre una roca de la que crece un pequeño árbol con raíces agarradas. Dicha representación es un detalle naturalista que podría cumplir una doble función: podría ser un punto de apoyo para el pie izquierdo de Cristo o una sugerencia en relación a la renovación de la vida. Empero, centrando la atención en la figura de la Virgen y su posición, se es consciente de que ésta está sentada sobre una base amplia y rocosa, algo que remite a la temática tradicional de *María super petram*⁶⁷, por lo tanto, se trataría de una imagen que

⁶⁴ HILLOOWALA, R. & OREMLAND, J., *Op. Cit.*, pág. 89.

⁶⁵ Francesca di Neri di Miniato del Sera (1472-1481) murió cuando Miguel Ángel contaba con seis años de edad, seguramente como consecuencia de haber alumbrado a la quinta criatura. Esta pérdida podría interpretarse como un conflicto subconsciente de la infancia del artista y como posible determinación en relación al proceso creativo en algunas de sus obras posteriores (cuestión investigada en 2009 por Jerome D. Oremland).

⁶⁶ WALLACE, W.E., "Michelangelo's Rome Pietà: Altarpiece or grave memorial?" in BULEN, S. and PHIPPS DARR, A. (eds.), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1992, pp. 250-255.

⁶⁷ Imagen de la madre de Cristo asentada sobre la primera piedra del cristianismo que, a su vez, es Cristo. Ello permite establecer una relación entre la Virgen y la Iglesia y su identificación con ella. Se trata de un tema iconográfico que deriva del mundo medieval, pero en este caso es una imagen que permite dar un sentido iconográfico a la obra de Miguel Ángel porque la capilla de Santa Petronilla (lugar donde supuestamente se ubicó en un primer momento) estaba muy próxima a la tumba de San Pedro. El nombre de Pedro en idioma italiano es Pietro, que a su vez es piedra y/o roca; ello hace que el concepto de *roca* adquiera un valor metafórico porque sobre ella Cristo fundó su iglesia.

relacionaría a María, Cristo, San Pedro y Santa Petronilla y, a su vez, sugeriría entierro, Resurrección y fundación. Si tal teoría se aceptara, la base rocosa sobre la cual se asienta la figura de María sería el soporte de ambas figuras y tendría una significativa iconografía relacionada con el suelo eclesiástico venerado.

Según Michael Hirst⁶⁸, y coincidiendo con Joanna E. Ziegler (1995)⁶⁹, la temática no corresponde a ningún fragmento bíblico, empero afirma que forma parte de un momento de la Pasión de Cristo. Esta representación deriva de la tradición nórdica y meridional, como Francia o Suecia, y es un tema expresivo de dolor visionario propio de la teología mariana y de las visiones que perduraron en visionarios como Santa Teresa de Jesús (1515-1582). En este caso, la representación mariana del dolor es una fuente de sensaciones y empatía en sí misma, es por ello que se ha llegado a considerar que el encargo que recibió Miguel Ángel fuera querido por el cardenal como alusión a sus orígenes nórdicos.

Hirst establece, además, una simbología en la expresividad del dolor retenido que desprende el grupo escultórico de *per se* y a las dimensiones de ambas figuras. En cuanto a la primera, cabe apreciar que la mano derecha de la Virgen, la cual soporta el peso de su hijo sin vida, no toca el desnudo cuerpo de manera directa; entre medio está el manto de la *Madonna*. Sería una meditación en relación al sacrificio de Cristo y a la esperanza de su redención. La segunda se refiere al hecho de que el cuerpo de Cristo es de una dimensión menor que el de la Virgen, un hecho que evocaría a su infancia, al momento en el que se apoyaba en el brazo de su madre.

En cuanto a consideraciones iconográficas, Antonio Paolucci⁷⁰ afirma que una de las dificultades con las que se podía encontrar un escultor era transformar algo duro y compacto, como una piedra, en la imagen que tiene el artista en la mente⁷¹, algo que Miguel Ángel logró

⁶⁸ HIRST, M. & DUNKERTON, J., *Op. Cit.*, pp. 54-55.

⁶⁹ ZIEGLER, J.E., *Op. Cit.*, pág. 29. A pesar de no aparecer en la Biblia, hay fuentes que hacen aluden el tema (poemas, manuscritos iluminados, lamentos de la Virgen y pinturas icónicas); no obstante, Ziegler tiene la teoría de que el principal factor fue la transformación de las prácticas devocionales y la imagería de finales del siglo XII y principios del siglo XIII, puesto que las visiones (y las devociones) piadosas se añadieron a la liturgia diaria.

⁷⁰ PAOLUCCI, A., *Op. Cit.*, pág. 13.

⁷¹ La misma concepción miguelangelesca de la escultura como arte que “*si fa per forza di levare*” y la convicción de que la labor del escultor era la de liberar del bloque de mármol la forma espiritual en él contenida, permiten comprender que la idea platónica del mundo terrenal es como una prisión que forma parte de la esencia de la personalidad del artista. Aquella melancolía que había tratado de disciplinar el “empleo creativo de la bilis negra” se llegó a revalorizar a través de la dialéctica entre ciencia y medicina, por lo que la materia era para Miguel Ángel un principio de resistencia del bloque de mármol para liberar la forma.

con este grupo. Esa espiritualidad a la que se refería Vasari (1550) habita en la anatomía de Cristo y, muy especialmente, en el joven rostro de la Virgen.

La historiadora del arte Rona Goffen⁷² pone énfasis al cambio de la interpretación de la *Pietà* durante el proceso de elaboración, remontándose a las definiciones del término *piEDAD* por parte de poetas como Dante (1265-1321) o Brunetto Latini (ca. 1220-1294)⁷³, puesto que ambos la definen como una alusión al prototipo clásico de la figura de Eneas y su padre Anquises⁷⁴. No obstante, Goffen también hace mención a la figura literaria de Andrea Alciato⁷⁵ (1492-1550) al haber dos emblemas que ejemplifican las dos definiciones respecto a la piedad: la virtud (a partir de la acción de Eneas) y la compasión (a partir del símbolo del padre pelícano) (anexo II.K, figs. 36 y 37). En este caso, la obra podría combinar ambas definiciones.

Respecto a la temática representada, es importante tener presente que su mecenas era francés, y la monarquía francesa tenía cierta devoción por el tema de la piedad. Es probable que el cardenal evocara sepulcros funerarios franceses con composiciones similares a la obra realizada⁷⁶. Lo que hizo Miguel Ángel fue reinventar la temática y monumentalizarla.

Una lectura diferente fue la que estableció Loren Partridge⁷⁷ al considerar que la iconografía hace alusión al nacimiento e infancia de Cristo y a los tres sacramentos (salvación, bautismo y eucaristía). Tales insinuaciones se reafirman con la referencia a la acogida en el cielo a través de la gesticulación de la mano izquierda de la Virgen, al nacimiento de Cristo a través de la separación de las rodillas de la Virgen y a la reconstrucción de la infancia de Cristo a través de la torsión anatómica de ésta (la parte superior del cuerpo de su hijo tira hacia sí), enfatizando los pechos a través de la cinta que los cruza en diagonal, la cual tensa el ropaje y permiten su expresión como la vitalidad generadora de vida (anexo II.L). Cabe mencionar,

⁷² GOFFEN, R., *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. London: Yale University Press, 2002, pp. 103-118.

⁷³ *Ibid.*, pág. 104. “a virtue that makes us love and diligently serve God and our parents and our friends and our country” (una virtud que nos hace amar y servir a Dios, a nuestros padres, a nuestros amigos y a nuestro país).

⁷⁴ El hecho de que Eneas salvara los Penates familiares de los enemigos le valió el apelativo de *Piedoso Eneas* (o *Pio Eneas*). La heroicidad del personaje radica en el orden de las prioridades que establece ante la situación que se estaba viviendo: salvación de los familiares, salvaguarda de las imágenes de los dioses (*Mos Maiorum*) y la guarda de los peligros a su hijo Ascanio.

⁷⁵ Algunos de sus emblemas muestran la inversión del papel padre-hijo: en lugar de la salvación por parte del hijo, es el padre quien protege. Dicha inversión fue una imagen adoptada por los teólogos cristianos.

⁷⁶ Enguerrand Quarton (atrib.), *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, ca. 1455, óleo sobre tela; 163x218 cm. París, Musée du Louvre (ver anexo II.K, fig. 38).

⁷⁷ PARTRIDGE, L., *Op. Cit.*, pp. 103-104.



además, la importancia del tronco amputado de un árbol sobre el cual se apoya el pie izquierdo de Cristo porque alude a la muerte en la flor de la vida y a la promesa de una nueva vida (esta última, personificada en la figura de Cristo).

Importante es hacer mención que tanto la superficie marmórea como ambas figuras representadas establecen contrastes físicos y simbólicos en el conjunto en sí. Visualmente, el lateral derecho es más abierto y alude a los símbolos de la muerte mientras que el derecho, más cerrado, alude a los símbolos de la vida con la personificación de la figura de la Virgen. Pero no sólo eso, también se produce un contraste entre espíritu y materia al representar a Cristo como un ser humano real y a la Virgen mediante los pliegues abstractos. De esta manera se conforma una figura esencialmente espiritual.

Tal y cómo se ha comentado anteriormente, en esta obra escultórica la Virgen sostiene a su hijo sin vida, no obstante, lo hace como si fuera un niño pequeño. Jerome D. Oremland⁷⁸ ve en ello una fusión de la piedad como tema en sí con la idea de la madre como *Madonna*, por lo que, basándose en el lenguaje psicoanalítico, representaría la idea mística del eterno retorno⁷⁹, que en clave cristiana quedaría traducida como la Resurrección. Por lo tanto, partiendo de la idea del eterno retorno se expresaría el deseo de volver a la infancia y el tema de la muerte; un ciclo que no tiene inicio ni final.

Ferenc Veress⁸⁰ escribió un artículo sobre la posible influencia que pudo tener el monje dominico Girolamo Savonarola en el joven Miguel Ángel. Con todo, llega a la conclusión de que hay una clara evidencia representativa de la melancolía y/o misericordia a través de la posición de las dos figuras que conforman la pieza.

A pesar de constituir un debate complicado de definir en la actualidad, se podría afirmar dicho influjo si la base son los sermones de Savonarola porque hablan sobre la vestimenta de la Virgen, su carácter profético y el dolor que sentía durante el Calvario. Esto podría justificar la representación melancólica de la figura de María, visible a través del ligero movimiento de la cabeza. Teniendo presente lo comentado, Veress afirma que la influencia puede aparecer en ciertos detalles iconográficos, no obstante, va más allá al sugerir una posible interpretación en

⁷⁸ OREMLAND, J.D., “Le Pietà di Michelangelo” [en línea] in *Rivista internazionale di psicoterapia e istituzioni*, núm. 9 (diciembre), 2009, pp. 1-8 [consulta: 22 de abril de 2017]. Disponible en <http://www.doppio-sogno.it/numero9/ita/artee psicoanalisi.pdf>.

⁷⁹ Ciclo que se ejecuta de manera repetitiva sin posibilidad de un progreso lineal en los acontecimientos vitales al tratarse de una consideración circular del tiempo.

⁸⁰ VERESS, F., “Michelangelo e Savonarola: la Pietà di San Pietro” [en línea] in *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 73, núm. 4, 2010, pp. 539-554 [consulta: 17 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/41039014.



clave eucarística a través de la representación del cuerpo de Cristo: vendría a ser un profundo sigilo cristiano que contribuye con la naturaleza.

El historiador del arte Luís José Cuadrado⁸¹ escribió un artículo centrándose en la iconografía de la Piedad en la escultura con la finalidad de comprender el por qué el grupo escultórico de Miguel Ángel supuso una novedad en la Italia de finales del siglo XV. En comparación con los modelos anteriores del Norte de Europa, la iconografía de la *Pietà* vaticana muestra un cambio en cuanto a la expresión del dolor y del sufrimiento de una madre que llora la muerte de su Hijo: en este caso, el dramatismo queda patente en el sereno rostro de la Virgen, por lo tanto, sería la representación del triunfo de la muerte.

Bajo el denominador común de la firma, Irving Living⁸² concentra todo un simbolismo que permite comprender la interpretación iconográfica de la obra escultórica. El gesto de la mano izquierda de la Virgen, hacia abajo, permite identificarla como la *Madonna* de la Misericordia por su cometido redentor e intermediador entre el cielo y la tierra para interceder en los fieles. Debido a la ausencia de la [t] final en la firma de la obra⁸³, Living considera que podría tratarse de una meditación sobre la muerte de Cristo y del propio Miguel Ángel, y una invocación para su salvación.

⁸¹ CUADRADO, L.J., “Iconografía de la Virgen de la Piedad en la escultura” [en línea] en *Revista Atticus*, núm. 18 (junio), 2012, pp. 9-36 [consulta: 6 de abril de 2017]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4127530>.

⁸² LAVING, I., “Divine Grace and the Remedy of the Imperfect. Michelangelo’s Signature on the St Peter’s *Pietà*” [en línea] in *Artibus Et Historiae*, vol. 34, núm. 68, 2013, pp. 277-328 [consulta: 20 de marzo de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/24595693.

⁸³ Cuestión tratada en la página 38 del presente trabajo (véase GOFFEN, R., *Op. Cit.*, pp. 14).

2.3. La (única) firma de Miguel Ángel

Además de escribir sobre el tratamiento anatómico de las figuras que conforman la *Pietà*, Giorgio Vasari también escribió sobre la firma del artista en esta obra. No obstante, cabe comentar que aportó dos relatos de naturaleza diferente al justificarla. En la edición Torrentina (1550)⁸⁴ la define como muestra de satisfacción personal por parte del artista, pero en la Giuntina (1568)⁸⁵ aclara el motivo a través de la anécdota: al llegar Miguel Ángel donde se encontraba su creación, un grupo de lombardos hablaban y decían que esta obra sólo la podría haber hecho *Il Gobbo* Cristoforo Solari (1468-1524). Ante tales comentarios, Miguel Ángel se sintió dolido e inscribió su nombre en ella para dejar constancia de la propia autoría de la obra y no fuera puesta en duda. Por lo tanto, se trataría de una osadía por su parte (anexo II.M).

Paul Barolsky⁸⁶, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Virginia, plantea el sentido que podía tener el hecho de esculpir una firma de manera osada apoyándose en la anécdota explicada por Vasari en la segunda edición de las *Vite* (1568). Llega a la conjetura de que podría tratarse de la “*demostración de la superbia del artista en el pecho de la personificación de la humildad*”⁸⁷. Podría ser, entonces, un conflicto entre la parte personal del artista y el simbolismo de la obra.

El formato clásico y la innovación de la primera (y única) firma del artista fue la base de la aportación de la especialista en arte italiano Lisa Pon⁸⁸, haciendo hincapié en la hondura en los pliegues del nombre debido a la presión que ejerce la cinta. El estilo gótico se intuye en la inserción de una letra en otra y el estilo clásico, en la elección de las palabras (anexo II.M, fig. 41). La autora sugiere que el posible aprendizaje de Miguel Ángel en cuanto a la utilización y aplicación del formato clásico de la firma lo extrajo de Angelo Poliziano⁸⁹, quien viajó a

⁸⁴ VASARI, G., *Miguel Ángel Buonarroti, florentino (texto de 1550)*. Barcelona: Quaderns Crema, 2007, pág. 18.

⁸⁵ VASARI, G., *Op.Cit.*, pág. 284.

⁸⁶ BAROLSKY, P., *The Faun in the Garden: Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*. USA: The Pennsylvania State University, 1994, pp. 142-144.

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 144. “... a demonstration of the artist’s superbia on the breast of the very personification of umiltà”.

⁸⁸ PON, L., “Michelangelo’s first signature” [en línea] in *Source: Notes in the History of Art*, vol. 15, núm. 4, 1996, pp. 16-21 [consulta: 18 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/23204906.

⁸⁹ POLIZIANO, A., *Epistolarum libros XII, ac Miscellaneorum Centuriam I. compectens* [en línea] Apvd Seb. Gryphivm, 1546, pág. 323 [consulta: 18 de enero de 2017]. Disponible en https://books.google.es/books?id=-NpNAAAacAAJ&hl=ca&source=gbs_navlinks_s. Poliziano anotó la observación de Plinio en relación a la firma y lo interpretó como un símbolo de modestia.



Roma en 1488 y vio las inscripciones griegas que utilizaban el verbo imperfecto⁹⁰ para dejar entrever que la obra no está cerrada; hay un progreso en ella o una continuación.

Siguiendo la línea de los antecesores, Michael Hirst⁹¹ sostiene que Miguel Ángel pudo haber seguido el ejemplo de su predecesor, Antonio Avelino *Il Filarete*, quien añadió su firma⁹² en la monumental puerta de bronce de la Basílica de san Pedro (1433-1445) (anexo II.M, fig. 42).

Al igual que Lisa Pon (1996), Livio Pestilli⁹³, profesor de Arte en el Trinity College de Connecticut, también hace referencia a la firma del artista en la *Pietà*, pero va más allá al hacer referencias a dos anécdotas yuxtapuestas por Plinio para afirmar que puede haber personas no cualificadas para hacer crítica de una obra de arte. Nombrando, nuevamente, la segunda edición de la obra de Giorgio Vasari (1568), los lombardos que criticaron la obra escultórica de Miguel Ángel se podrían equiparar con los personajes de las anécdotas escritas por Plinio. Según Pestilli, los que podían hablar de cuestiones artísticas eran los artistas porque tenían la experiencia manual como la base del arte y la crítica.

Anteriormente se ha comentado que la firma de la obra podría ser una completa declaración de autoría, una modestia y una defensa por parte del artista. La historiadora del arte, Rona Goffen⁹⁴, esclarece que los artistas toscanos del siglo XV, como Giovanni Pisano, Lorenzo Ghiberti o Donatello, firmaban las obras que realizaban. Fijándose en sus predecesores, Miguel Ángel también lo hizo, pero existía dos diferencias respecto a ellos: el

⁹⁰ En la firma consta el verbo *faciebat* (“lo hacía”). En este sentido cabe decir que hay un cambio de tiempo verbal entre “lo hizo” y “lo hace”, y este aspecto tendría que ver con la cuestión de no acabar la obra: en este caso, está terminada y perfectamente pulida, por lo tanto, ese *faciebat* no se puede entender como un hecho continuo y material, si no como un hacer continuo de concepto.

La justificación de todo ello se encuentra en el prefacio de la *Historia Naturalis* de Plinio *el Viejo* (23-79 d.C.). Plinio utilizó, de manera clara y voluntaria, este concepto respecto a la diferencia de *hacer* y *lo hacía*. Como a Miguel Ángel le preocupaba que no se cerrara su trabajo, lo justificó haciendo referencia a los escultores y pintores como Apeles o Policeto: firmaban sus obras con el tiempo verbal *faciebat* para justificar el hecho de no acabar; GAYFORD, M., *Miguel Ángel: una vida épica*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014, pág. 181, “*como si el arte fuera siempre algo en curso y sin terminar*”.

⁹¹ HIRST, M. & DUNKERTON, J., *Op. Cit.*, pp. 56-57.

⁹² “*OPUS ANTONII. DE FLORENTIA*” (véase el capítulo escrito por SCAFFI, A., “La firma di Filarete sulla porta bronzea di San Pietro: la gioia della creazione artistica” in MORELLO, G. (a cura di), *La Basilica di San Pietro: Fortuna e immagine*. Roma: Gangemi Editore Spa, 2012, pp. 137-151).

⁹³ PESTILLI, L., “Michelangelo’s Pietà: Lombard critics and plinian sources” [en línea] in *Source: Notes in the History of Art*, vol. 19, núm. 2, 2000, pp. 21-30 [consulta: 18 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/23206751.

⁹⁴ GOFFEN, R., *Op. Cit.*, pp. 116.



nombre se estableció en la cinta de la Virgen en lugar de la parte frontal y utilizando el verbo imperfecto.

La manera en la que está inscrita la firma es algo significativo. Hay tal presión en la banda que cruza el pecho de la Virgen que la tela de su ropa queda abultada alrededor de los pechos; eso hace que algunas de las letras queden parcialmente ocultas. De esta manera, omitiendo la [t] final, por ejemplo, se puede aludir al hecho de que el mundo es incompleto de *per se*. En base a esa ocultación parcial, Goffen sostiene que la firma del artista no era más que un “*juego visual de palabras*”⁹⁵ en el que el significado literal se ilustra de manera gráfica a partir del verbo truncado. Analizando la finalidad y la forma de la signatura, se podría confirmar la significación que podía tener utilizar un tiempo verbal de la Antigüedad por primera vez en el Renacimiento, al tener una colocación textual poco ortodoxa y una finalidad de inscripción en un monumento funerario⁹⁶.

Siguiendo con el posible motivo de la firma, es interesante la aportación de Loren Partridge⁹⁷, el cual afirma que sería una manera de ofrecerle a Dios su labor artística “*en pro de la salvación de su propia alma, de ahí su emplazamiento en la banda que separa los pechos generadores de vida de la Virgen, personificación de la Iglesia*”⁹⁸.

El Dr. Alessandro della Latta⁹⁹ difiere de la opinión de Partridge (2007) al sostener que la concepción de la firma sería una “*espressione della volontà dell’artista e della sua autocoscienza*”¹⁰⁰. El punto clave del artículo reside en la observación de los debates filológicos surgidos en torno a la utilización del tiempo verbal imperfecto a partir de los años setenta del siglo XIX, lo que permitió afirmar que la fórmula fue aplicada anteriormente fuera del contexto humanista florentino. Tal confirmación al respecto permite establecer argumentos que giran en torno a la(s) diferencia(s) cultural(es) de los distintos centros artísticos italianos en la época del Renacimiento.

En cierta manera, la aportación de Ferenc Veress¹⁰¹ se sitúa en la misma línea que la que estableció Loren Partridge (2007), pero va más allá al deducir que la influencia de

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 115.

⁹⁶ Cabe recordar que una de las hipótesis establecidas en relación a la ubicación original del grupo escultórico era que podría haber formado parte del lugar de entierro de su mecenas.

⁹⁷ PARTRIDGE, L., *Op. Cit.*, pp. 106.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 106.

⁹⁹ DELLA LATTA, A., “Storie di un imperfetto. Michelangelo, Poliziano, Plinio e alcune firme d’artista di fine Quattrocento” in *Forschungsbericht*, Otoño 2006-invierno 2008, pp. 174-175.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 175.

¹⁰¹ VERESS, F., *Op. Cit.*, pág. 554.



Savonarola en el artista se interiorizó y se reflejó en una posible devoción hacia la figura de María; de ahí la propia firma del artista en ella.

Una contribución similar fue la que Irving Lavin¹⁰² propuso al basarse en la observación crítica de los estudios realizados por otros historiadores. Respecto al motivo, bien podría tratarse de una invocación a la Misericordia si se interpretara como la moral imperfecta de un pecador que pide perdón, o como la de un artista que se siente impropio para representar a personas divinas. Yendo más allá, Living establece que, además de un acto de humildad, sería una meditación sobre la muerte de Cristo y del propio artista, una invocación para su salvación al identificar su nombre con una derivación latina que lo asocia a las dos principales figuras durante el proceso de salvación¹⁰³. Parece ser que, utilizando el verbo imperfecto, se hace referencia a una acción inacabada y, al mismo tiempo, a un juego sustantivo de palabra: el tiempo verbal indica que la obra no está terminada, por lo que es imperfecta.

El estudio y la aportación más reciente en relación a la única obra firmada por Miguel Ángel es el ensayo de Stefania Pasti¹⁰⁴, el cual se centra en la posible influencia en los artistas contemporáneos y posteriores al artista. La *Pietà* del Vaticano pudo haberse convertido en un “modelo a imitar” en algunas de las copias que se realizaron a posteriori, como la de Nanni di Baccio Biggio (ca. 1513-1527)¹⁰⁵ (probablemente como una declaración de imitación al firmarla¹⁰⁶, pero sin llegar a omitir la [t] final del verbo *faciebat*) o la obra escultórica realizada por Benvenuto Cellini (1500-1571)¹⁰⁷, el cual aplicó la fórmula de la firma de Miguel Ángel en la correa que ciñe su pecho desnudo¹⁰⁸ (anexo II.M, figs. 43 y 44).

¹⁰² LAVING, I., *Op. Cit.*, pág. 291.

¹⁰³ Se refiere a la figura de Miguel, quien ayuda en la administración de la Justicia Divina y pesa las almas del Juicio Final y a un ángel, ayudante de Dios.

¹⁰⁴ PASTI, S., “Michelangelo e la firma della Pietà: un imperfetto, una monaca e una frittata” in *Rivista RR: Roma nel Rinascimento*, 2015, pp. 167-180.

¹⁰⁵ Nanni di Baccio Bagio, *Pietà* (1546-1549), mármol. Florencia, Iglesia del Santo Spirito.

¹⁰⁶ “IO. LIPPUS STA[UARIUS]. EX IMITATIONE FACIEBAT”.

¹⁰⁷ Benvenuto Cellini, *Perseo* (1554), bronce. Florencia, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi.

¹⁰⁸ “BENVENVTVS CELLINVS CIVIS FLOR. FACIEBAT MDLIII”.

2.4. Una diferencia cronológica patente

Otro de los aspectos planteados por Giorgio Vasari¹⁰⁹ respecto a la *Pietà* es la crítica que recibió Miguel Ángel debido a la diferencia cronológica en la representación de la madre y el hijo. La explicación de Vasari se basa en el argumento de que las personas vírgenes y no contaminadas, como María, mantienen y conservan la expresión inalterada de su rostro durante mucho tiempo. De la misma manera, el rostro de Cristo también está fuera de ese período, por lo tanto, es un diálogo entre en dos personajes que están fuera de su tiempo biológico (anexo II.E, figs. 7 y 8).

El siguiente en tratar esta cuestión fue Ascanio Condivi (1553)¹¹⁰, pupilo y biógrafo de Miguel Ángel. Condivi tuvo la necesidad de escribir una nueva biografía para completar la escasez de información proporcionada por Giorgio Vasari respecto al artista en la primera edición de las *Vite* (1550), y al igual que Vasari, destaca la diferencia de edad entre la madre y el hijo justificando esta cuestión como algo simbólico: Miguel Ángel representa al hijo como el Hijo de Dios, mientras que la madre la representa como Virgen y como una mujer que no está corrompida ni por el deseo lascivo, ni por la vida cotidiana. Por lo tanto, sería la imagen de un hijo hombre y a una madre de Dios más allá de la trascendencia humana. Se trataría, pues, de la justificación del contrasentido de la juventud.

Tanto Charles Holroyd¹¹¹ como el historiador y restaurador, Umberto Baldini (1982)¹¹², re afirman la explicación de Vasari (1550) y Condivi (1553) en relación a la argumentación teológica basada en el símbolo casto, puro e inmaculado de la Madre de Dios para justificar el contraste de edad.

Carl Justi¹¹³ también considera la explicación teológica para con la juventud que desprende María, pero va algo más allá al justificar su rostro inalterado como un “*silencio del alma*”¹¹⁴ expresado en la fisonomía. Es un rostro muy espiritual (nariz recta y fina; frente alta y fuerte). Un aspecto interesante respecto a esta cuestión es que ambas figuras no se miran en absoluto: el rostro de Cristo está caído hacia atrás y mirando hacia arriba, mientras que el de

¹⁰⁹ VASARI, G., *Op. Cit.*, pág. 67

¹¹⁰ CONDIVI, A., *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Ediciones Akal, 2007 (texto de 1553), pp. 56-58.

¹¹¹ HOLROYD, C., *Op. Cit.*, pág. 23.

¹¹² BALDINI, U., *Miguel Ángel escultor*. Barcelona: Ediciones Polígrafo, 1982, pp. 35-36.

¹¹³ JUSTI, C., *Op. Cit.*, pp. 86-100.

¹¹⁴ *Íbid.*, pág. 91. “*Stille der seele*”.



María se muestra con la mirada hacia abajo. Según Justi, podría representar la imagen de una despedida definitiva.

En la monografía sobre Miguel Ángel¹¹⁵, escrita por Charles de Tolnay, uno de los historiadores del arte más reconocido, se sintetiza la faceta escultórica, pictórica y arquitectónica de Miguel Ángel a partir de los escritos del propio artista, y a partir de un análisis formal e iconográfico. Centrándose en la *Pietà*, de Tolnay es contrario a toda explicación justificada hasta el momento y afirma que la desemejanza de edad entre ambos personajes representa la resignación (o conformidad) ante la voluntad divina.

Antonio Paolucci¹¹⁶ argumenta que la incongruencia cronológica entre madre e hijo se convierte en una justificación teológica por parte del artista¹¹⁷ y en el verdadero ejemplo de Belleza espiritual.

Según James Hall¹¹⁸, la similitud en cuanto a la edad de ambos personajes se justificaría por el hecho de que los Cristos que representa Miguel Ángel son físicamente atléticos, bellos y con una psicología precoz. Es cierto que la Virgen muestra una apariencia juvenil (cabe recordar que las vírgenes no envejecen debido a su carácter casto y puro), pero la figura de Cristo está desarrollada de manera más rápida debido a que los niños pasan de la infancia y, por consiguiente, de su ingenuidad pueril a una rápida virilidad, tal y como ocurrió con Cristo al morir en la cruz.

Jerome D. Oremland¹¹⁹ consideró necesaria la aplicación psicoanalítica en el arte para establecer una elocuente relación entre el objeto representado y su temática, algo determinante para justificar la incongruencia cronológica entre ambas figuras. Para ello, se remonta a los escasos datos biográficos en relación a la infancia de Miguel Ángel y señala que el artista sufrió dos importantes pérdidas que marcaron su personalidad: la de su madre biológica y la de su nodriza. A ambas, Miguel Ángel no las vio envejecer. Podría tratarse, entonces, de una representación donde se fusionan las mencionadas figuras; ambas, eternamente jóvenes. Es una

¹¹⁵ DE TOLNAY, C., *Miguel Ángel: escultor, pintor, arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1975], pp. 15-16.

¹¹⁶ PAOLUCCI, A., *Op. Cit.*, pág. 13.

¹¹⁷ Es probable que Miguel Ángel no sólo estuviera expresando el ideal neoplatónico en las formas de la construcción, sino también su dilema interior, su más profundo dolor en cuanto a la mísera vivencia terrenal a la cual estaba atado y de la cual intentaba escapar a través de la ascensión.

¹¹⁸ HALL, J., *Op.Cit.*, pp. 28-33.

¹¹⁹ OREMLAND, J.D., *Op.Cit.*, pág. 1.

remisión hacia la idea de volver a la relación materno-filial de la infancia¹²⁰. Utilizando el lenguaje religioso y metafórico, Miguel Ángel plasmó su propia concepción de una madre inmaculada y joven, lo que hace patente la visión personal del artista en cuanto a inspiración y creación. Según Oremland, Dios inspiró la imagen de la madre joven en la mente del artista, por lo tanto, es una idea que proviene del mundo exterior y la percibe desde el mundo interior; es una experiencia mística y psicológica.

Según Ferenc Veress¹²¹, la particularidad del grupo marmóreo recae en el aspecto de la Virgen, el cual fue duramente criticado por parte de la reforma católica. Tal y cómo escribió Ascanio Condivi (1553), el hecho de proporcionar a la Virgen un aspecto jovial implica dotar a la figura en sí de un carácter casto e inmaculado¹²². Es una juventud sugerida como demostración de un significado ético y metafísico que queda excluido de la problemática en cuanto a estilo.

Por su parte, Irving Laving¹²³ sostiene que la lozanía que desprende el rostro de María estaría en relación con el sentido religioso de la figura, la cual se identifica con la sabiduría divina.

Más allá de la influencia savonaroliana mencionada por Ferenc Veress (2010), podría tratarse de una influencia neoplatónica. Así lo subraya Ana Valtierra¹²⁴, doctora en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Anterior a la divulgación en los países del norte, con la dolorosa representación de una madre frente al cuerpo exánime de su hijo, la imagen de la *Pietà* ya se representaba en el mundo clásico. A partir de la obra vaticana de Miguel Ángel la temática fue renovada al representar la figura de la Virgen en actitud apaciguada, rompiendo la tradición visual hasta ahora creada. Una de las numerosas hipótesis planteadas podría ser la idea de elaborar unas figuras que estuvieran bajo los postulados neoplatónicos al poseer una imagen de eterna juventud. Según Valtierra, esta imagen atemporal

¹²⁰ WÖLFFLIN, H., *Die Jugendwerke des Michelangelo*. München: Theodor Ackermann, 1891, pp. 22-26. Al describir la posición de ambas figuras, Wölfflin hace referencia a la posición de Cristo como la de un niño: los pies colgando, el torso apoyado sobre el brazo derecho de la madre y la cabeza hacia atrás.

¹²¹ VERESS, F., *Op. Cit.*, pp. 151-153.

¹²² Cabe tener presente que uno de los puntos principales de la teología mariana era la virginidad. Empero, el joven artista podría haber tenido una influencia e imperante resonancia en su persona, derivada de los sermones del monje dominico Girolamo Savonarola, al convertir su fe y devoción en algo predominante en la creación de sus obras.

¹²³ LAVING, I., *Op. Cit.*, pág. 297.

¹²⁴ VALTIERRA, A., “Las Pietà: con Miguel Ángel hasta el final” en *Revista Adiós Cultural*, núm. 102 (septiembre-octubre). Madrid: Funespaña, 2013, pp. 20-23.



podría hacer referencia a una de las ideas defendidas por Platón (427-347 a.C.) y por los humanistas del Renacimiento respecto al furor divino como alta expresión del amor eterno¹²⁵
126.

Según el completo estudio elaborado por Sergio Risaliti y Francesco Vossilla¹²⁷, la extrema juventud y la belleza conservada que desprende María, podría ser fruto de un pensamiento cristiano y filosófico porque se trataría de una fusión entre la figura de Beatrice de Dante y la figura de la Virgen de Francesco Petrarca (1304-1374)¹²⁸. No obstante, la fisonomía del rostro de Cristo plasma una fe auténtica, inspirada, no sólo en la obra de Dante, sino también de Petrarca y Angelo Poliziano.

La ponencia impartida por el historiador y profesor de arte, Claudio Strinati¹²⁹, gira en torno al siglo del Renacimiento, siendo la *Pietà* del Vaticano una de las cuestiones tratadas. Según Strinati, la juventud de María se debe a la cristalización filosófica de la eternidad del tiempo, una afirmación que encuentra su base, no sólo en Dante, sino también en uno de los poemas de Petrarca¹³⁰. Siguiendo tales referencias literarias, la intencionalidad de la juventud de la madre respecto al hijo sería la representación de la lucha contra el tiempo¹³¹; de la muerte como fase de inversión de la conciencia y de la relajación al caer en un profundo sueño.

¹²⁵ Para Miguel Ángel, la belleza permitía manifestar las formas sensuales y la apariencia de la experiencia real al desprender un deseo propio para llegar a la fuente. Todo ello se traduce en el concepto *amor* (entendido como la esencia verdadera de la belleza).

¹²⁶ Platón define el amor como un ser que interviene entre lo humano y lo divino, el cual lleva al hombre hacia la calidad suprema a través de la dialéctica. De hecho, en la teoría platónica el amor en sí figura como amar con amor puro, lo que deriva a representar el amor fraternal o el amor divino. En la *Pietà*, el amor divino quedaría patente en la juventud atemporal del rostro de la Virgen.

¹²⁷ RISALITI, S. & VOSSILLA, F., *Michelangelo. La Pietà vaticana*. Milano: Editoriale Bompiani, 2015, pp. 109-118.

¹²⁸ PETRARCA, F. (a cura di Gianfranco Contini), *Il Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1964, pp. 443. “*Vergine pura, d’ogni parte intera, del tuo parto gentil figliola et madre*” (366, vv. 27-28).

¹²⁹ STRINATI, C., (16 de febrero de 2016). *La Pietà’ di Michelangelo descritta dal Prof. C. Strinati*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=i_0-nuSz8m4.

¹³⁰ Se refiere a *I Trionfi* (Los Triunfos), un poema alegórico escrito en tercetos encadenados, entre 1352 y 1374. En él, se describe los estados por los que pasa el ser humano (amor, castidad, muerte, fama, tiempo y eternidad). Con esta obra, Petrarca establece un único triunfo cristalizado en un concepto: la lucha del hombre con el tiempo; con su eternidad; el tiempo dura nada o dura siempre.

¹³¹ Según el principio cristiano, la muerte es el renacimiento verdadero del creyente. Ese cortocircuito del tiempo, así como el de la belleza, se convirtió en el concepto clave del arte de Miguel Ángel.



Capítulo 3

Conclusiones





La *Pietà* vaticana ha sido objeto de estudio durante mucho tiempo; ha habido diferentes autores y diferentes perspectivas. El volumen de publicaciones que han tratado el grupo escultórico a lo largo del tiempo se iniciaría en la segunda mitad del siglo XVI, decrecería considerablemente durante los siglos posteriores y volvería a crecer a partir de principios del siglo XX y con una continuación ascendente hasta el siglo XXI (anexo I.G).

Se observa una tendencia historiográfica del estudio de la obra que permite centrarse, no tanto en el qué se ha dicho, sino en qué contexto se han llevado a cabo tales estudios. Por lo tanto, se podría partir de la siguiente pregunta: **¿cuándo se han hecho aportaciones y en base a qué?** Esto lleva a establecer diversas fases. La primera sería una **fase biográfica inicial**. En ella se incluyen las primeras menciones, explicaciones, valoraciones,... es decir, aquellos escritos que adquieren la importancia de lo que supuso la “creación” del grupo escultórico al escribirse en la misma época de Miguel Ángel. El ejemplo más claro es la *Vita* de Miguel Ángel de Giorgio Vasari (1550/1568) y la biografía escrita por su discípulo, Ascanio Condivi (1553).

La siguiente división se podría denominar **fase analítica**, comprendida entre 1903 y 1997. Es el momento en el que se analiza y estudia los aspectos de la obra en sí (el tratamiento de las figuras y el por qué Miguel Ángel pudo firmar la (única) obra), así como las interpretaciones significativas e iconográficas que desprende. El denominador común de todos los estudios es que tienen en cuenta el contexto en el que se inscribe la obra, por lo que dan un significado teológico y con influencias neoplatónicas.

Todos los estudiosos tuvieron en cuenta el contexto que englobaba un encargo como este, y aún sorprende más que tuvieran presente, no sólo el hecho de saber quién era el promotor de la obra, sino también sus orígenes y el contrato artístico. Creemos que se debe a dos razones. La primera es que es fácil considerar dichas cuestiones si Giorgio Vasari y Ascanio Condivi ya habían revelado las claves particulares para descifrar la manera de trabajar del artista, la firma y la cuestión de la juventud de la Virgen. La segunda es que gracias al contrato artístico, conocido a través de la obra de Gaetano Milanesi (1875), se ha podido comprobar para quién era el encargo, quién lo avalaba, cómo debía ser y dónde iba a ir colocada. Todos estos aspectos han podido comportar una facilidad para plantear el significado de la obra en los estudios posteriores.

Analizando las fuentes de la fase histórica, encontramos cuestiones no cerradas por el momento. Si consideramos las argumentaciones que Vasari dedica a la cuestión de la firma y a la diferencia cronológica entre la Virgen y Cristo, veremos que los argumentos y las interpretaciones son puramente anecdóticas, no obstante, la mayoría de los estudiosos



coinciden, por ejemplo, en el hecho de que Miguel Ángel pudo inspirarse en artistas precedentes en cuanto a la fórmula de la firma, y en justificar de manera teológica la cuestión de la juventud.

Por orden cronológico de las aportaciones, las figuras que pertenecen a esta fase son Charles Holroyd, Carl Justi, Rudolf Wittkower, Pedro Laín Entralgo, Umberto Baldini, Charles de Tolnay, Giulio Carlo Argan, Romy Hilloowala (en colaboración con Jerome Oremland), William E. Wallace, Paul Barolsky, María Calí, Heinrich Wölflin, Joanna E. Ziegler, Lisa Pon y Michael Hirst.

Es interesante hacer mención al antropólogo de la medicina y profesor, Pedro Laín Entralgo (1965) y al profesor de neurobiología y anatomía, Romy Hilloowala (1987). Sus aportaciones pueden calificarse de innovadoras al realizar un análisis sobre la representación anatómica de la figura de Cristo en el grupo escultórico en relación al cuerpo humano desde la vía médica y psiquiátrica, lo que da paso a unos estudios que van más allá de las cuestiones puramente artísticas y que a su vez, otorgan una serie de hipótesis no concluidas hoy en día.

La tercera fase, la **analítica ampliada**, comprende entre el 2000 y 2016. Los estudiosos del siglo XXI amplían el conocimiento de la obra escultórica porque suponen unas interpretaciones mejoradas y, en algunos casos, innovadoras. A esta fase pertenece Livio Pestilli, Antonio Paolucci, Rona Goffen, Luca D'Ascia, James Hall, Loren Partridge, Alessandro della Latta, Jerome Oremland, Ferenc Veress, Luís José Cuadrado, Irving Laving, Ana Valtierra, Stefania Pasti, Sergio Risaliti junto con Francesco Vossilla, Gustavo Figueroa y Claudio Strinati.

Tal y como he hecho en la primera fase, en esta segunda merece una mención especial Jerome Oremland (2009) y el Dr. Gustavo Figueroa (2016). Tanto uno como otro establecieron propuestas en base a la relación de la obra con el estudio psicoanalítico en el caso primero, y con la bioética y la visión ontológica metafísica en el segundo caso. Tales aportaciones contribuyen a la explicación del suceso de la obra de arte y al enriquecimiento de la literatura de la historia del arte. No obstante cabe decir que, a pesar de tratarse de ideas innovadoras (sobre todo si se tiene presente la minoría de estudios psicoanalíticos que hay relacionados con el arte), no modifican la esencia de los demás estudios.

La mayoría de autores son críticos de arte, literarios, docentes y catedráticos, por ello se entiende que tanto Oremland como Figueroa son fundamentales para la ampliación de los estudios de la obra. Ninguno de ellos es historiador del arte, provienen de otras disciplinas: el primero es un reconocido psiquiatra de San Francisco (California), pero gran conocedor del Renacimiento, y el segundo un psiquiatra de Valparaíso (Chile). Ambos han ampliado el campo



de investigación y han establecido vínculos entre la *Pietà* y la experiencia psicológica en relación a la diferencia cronológica entre madre e hijo (Oremland) y con la bioética y la metafísica en cuanto al tratamiento de ambas figuras (Figueroa).

Es ahora donde se podría responder la pregunta inicial. Algunos de los estudios y aportaciones de la segunda y tercera fase se centran en la firma de Miguel Ángel, y es aquí donde hago mención de Lisa Pon (1996), Rona Goffen (2002), Alessandro della Latta (2008) e Irving Laving (2013). Los autores mencionados centraron sus escritos en la cuestión de la firma, pero en lugar de hacer hincapié en el posible motivo, incidieron en la fórmula utilizada por Miguel Ángel, es decir, en el uso del verbo imperfecto. Es algo que resulta interesante porque dio pie al surgimiento de debates filológicos. De una obra marmórea, surgen debates que escapan más allá de los criterios artísticos y se adentran hacia unas cuestiones impensables de analizar en la época del artista.

Lo más seguro es que, estableciendo tres fases de estudios y aportaciones (siglos XVI, XX y XXI), haya una pregunta en el aire: **¿por qué se ha trabajado las fuentes del siglo XVI y se ha pasado, directamente, a las del siglo XX?** (anexo I.H). A pesar de la dificultad en encontrar fuentes que correspondan con los siglos anteriores al XX, hay un inciso merecedor de ser comentado. El siglo XVII supuso la autonomía del arte a partir de la consolidación de la Academia, la cual establecía la valoración de una obra de arte en base a los criterios artísticos (línea, color, composición,...) en detrimento a los exteriores (leyes geométricas, ciencia, literatura,...). No solo eso, también se dio una gran revolución en el pensamiento científico, político y filosófico que se alternó con un pensamiento, más profundo e intenso, sobre el arte que se adhiere al hecho de ser el siglo del Barroco, un concepto que responde a una pluralidad a nivel regional al tener en cuenta la Contrarreforma, el racionalismo francés asociado a la Academia del Arte y con figuras como Le Brun (1619-1690) y Poussin (1594-1665), y el Siglo de Oro español, con artistas como Diego Velázquez da Silva (1599-1659), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Francisco de Zurbarán (1598-1664). En el siglo XVIII hubo una crisis de valores en el ámbito artístico en cuanto a la concepción de qué se consideraba arte y qué no, por lo que las disciplinas inmutables se cuestionaron profundamente. Fue, entonces, el momento en el que las reflexiones y los modelos artísticos variaron. Esa crisis de valores permitió el surgimiento de una teoría del arte basada en tres disciplinas que estaban en consonancia con el mundo contemporáneo y que se relacionaban, a su vez, con el diálogo racional e intelectual, y con lo artístico/estético: la estética, la crítica de arte y la historia del arte. Y en el siglo XIX se dio la profundización y separación de lo racional y lo



creativo/pasional. Esta división dio lugar al desarrollo del positivismo y al surgimiento del Arte por el Arte.

Basándonos en lo comentado, es posible encontrar respuesta a la pregunta de por qué no hay estudios que giren alrededor de la obra de Miguel Ángel. Son tres siglos donde emanan profundos cambios en el mundo del arte, donde el interés hacia lo artístico era fruto del comportamiento del hombre (primero, racional, ordenado y meditado, y después, innovador, explosivo y creativo), donde había una tendencia a buscar la unidad del todo y la verdad a través de un arte cargado de espiritualidad, misticismo y mitología, por lo que a mi parecer, no había un “equilibrio” teórico y artístico asentado que permitiera llevar a cabo estudios de tal envergadura.

A excepción de la cuestión iconográfica, las aportaciones de las fases posteriores (analítica y analítica ampliada) parten del texto de Vasari y se traducen en estudios completos e individuales de la obra y de sus objetos, prácticamente sin lagunas por resolver pero con puertas abiertas en la actualidad, como el debate filológico creado alrededor de la firma y la hipótesis iconográfica y de incongruencia cronológica de volver a la relación materno filial infantil. En cambio, a pesar de que la mayoría de los autores hacen referencia a la justificación del encargo artístico por parte de Jean de Bilhères de Lagraulais, hay escasos estudios que hagan una profunda vinculación entre obra, artista y promotor. Por este motivo, son convenientes unas futuras contribuciones dirigidas al estudio de la figura del artista con su mecenas, y al estudio moderno de los aspectos psicológicos y psicoanalíticos de Miguel Ángel con la finalidad de aportar teorías que puedan equipararse a las investigaciones ya realizadas y ampliar el campo de estudio adaptándolo a los modernos y actuales métodos de investigación.



Capítulo 4

Bibliografía





- ALIGHIERI, D., *Divina Comedia*. Barcelona: Espasa Libros, 2012 [1979].
- ALIGHIERI, D., *Divina Commedia* (a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro). Roma: Newton Compton editori, 1993.
- ARGULLOL, R., “Cuerpo y creación en Miguel Ángel” en *Humanitas, Humanidades médicas*, vol. 1, núm. 4 (Octubre-Diciembre). Barcelona: Fundación Medicina y Humanidades Médicas, 2003.
- BALDINI, U., *Miguel Ángel escultor*. Barcelona: Ediciones Polígrafo, 1982 [1981].
- BALDINI, U., *Teoría de la restauración y unidad de metodología* (vol. I). Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002 [1978].
- BARASCH, M., *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 [1985].
- BAROLSKY, P., *The faun in the garden: Michelangelo and the poetic origins of Italian Renaissance art*. U.S.A: The Pennsylvania State University, 1994.
- BAROLSKY, P., “The strange case of the young Michelangelo” [en línea] in *Arion: A journal of Humanities and the classics*, vol. 21, núm. 1, 2013, pp. 103-112 [consulta: 07 de febrero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/arion.21.1.0103.
- BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979 [1956].
- CALI, M., *De Miguel Ángel al Escorial*. Madrid: Ediciones Akal, 1994 [1980].
- CARLO ARGAN, G., *Renacimiento y barroco (II): de Miguel Ángel a Tiépolo*. Madrid: Ediciones Akal, 1987 [1976].
- CASTELLI, P., *L'estetica del Rinascimento*. Bologna: Società editrice il Mulino, 2005.
- CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982 [1959].
- COLOMER, E., *Movimientos de renovación: Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- CONDIVI, A., *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Madrid: Ediciones Akal, 2007 (texto de 1553).



CUADRADO, L.J., “Iconografía de la Virgen de la Piedad en la escultura” [en línea] en *Revista Atticus*, núm. 18 (junio), 2012, pp. 9-36 [consulta: 6 de abril de 2017]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4127530>.

D’ASCIA, L., *Cuerpo e imagen en el Renacimiento*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2004.

DE HOLANDA, F., *Palabra de Miguel Ángel*. Madrid: Casimiro Libros, 2012 [1956].

DELLA LATTA, A., “Storie di un imperfetto. Michelangelo, Poliziano, Plinio e alcune firme d’artista di fine Quattrocento” in *Forschungsbericht*, Otoño 2006-invierno 2008.

DE TOLNAY, C., *Michelangelo* (five vols.). Londres: Princeton University Press, 1947 [1943].

DE TOLNAY, C., *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1975].

DEVREUX, G. (a cura di), *La Pietà di San Pietro: storia e restauro 40 anni dopo*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2014.

DUCHET-SUCHAUX, G. & PASTOUREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 [1996].

FICINO, M., *Sobre el furor divino y otros textos* (trad. Juan Maluquer y Jaime Sainz). Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.

FIGUEROA, G., “El cadáver humano en el arte y la bioética: la Pietà Rondanini de Miguel Ángel” [en línea] en *Revista Médica de Chile*, vol. 144, núm. 2 (febrero), 2016, pp. 241-246 [consulta: 28 de marzo de 2017]. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S003498872016000200013&script=sci_abstract&tlng=p t.

FORCELLINO, A., *Miguel Ángel, una vida inquieta*. Madrid: Alianza Editorial, 2009 [2005].

FURIÓ, V., *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

GAYFORD, M., *Miguel Ángel: una vida épica*. Barcelona: Taurus, 2014 [2013].

GIRALDI, E., *Rime di Michelangelo Buonarroti*. Bari: Universale Laterza, 1967 [1960].

GOFFEN, R., *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. London: Yale University Press, 2002.



- GOTTI, A., *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Firenze: Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1875.
- GOTTLIEB BAUMGARTEN, A., *Esthétique*. Paris: Éditions de L'Herne, 1988.
- HALBWACHS, M., *La topografía de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*. Madrid: CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas), 2014.
- HALL, J., *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- HILLOOWALA, R. & OREMLAND, J., "The St. Peter's "Pietà": A Madonna and child? An anatomical and Psychological Reevaluation" [en línea] in *Leonardo*, vol. 20, núm. 1, 1987, pp. 87-92 [consulta: 14 de diciembre de 2016]. Disponible en www.jstor.org/stable/1578217.
- HIRST, M., "Michelangelo, Carrara and the Marble for the cardinal's Pietà" [en línea] in *The Burlington Magazine*, vol. 127, núm. 984, 1985, pp. 152-152 [consulta: 07 de febrero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/882039.
- HIRST, M. & DUNKERTON, J., *Michelangelo giovane. Scultore e pittore a Roma: 1496-1501*. Módena: Franco Cosimo Panini Editore, 1997 [1994].
- HOLROYD, C., "The Bacchus and the Madonna della Pietà of Saint Peter's" in *Michael Angelo Buonarroti* (with Translations of the *Life of the Master by His Scholar*, Ascanio Condivim and *Three Dialogues* from the Portuguese by Francisco d'Ollanda). London: Duckworth and Company; New York: Charles Scribner's Sons, 1903.
- JUNE WANG, A., "Michelangelo's signature" [en línea] in *The Sixteenth Century Journal: the journal of Early Modern Studies*, vol. 35, nº 2, 2004, pp. 447-473 [consulta: 23 de noviembre de 2016]. Disponible en www.jstor.org/stable/20476944.
- JUSTI, C., *Michelangelo*. Berlín: G. Grottesche Verlagbuchhandlung, 1909 [1907].
- KRISTELLER, P.O., *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986 [1965].
- LAÍN ENTRALGO, P., "Miguel Ángel y el cuerpo humano (I)" en *Medicina & historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, núm. 11 (mayo), 1965, pp. 5-17.
- LAÍN ENTRALGO, P., "Miguel Ángel y el cuerpo humano (II)" en *Medicina & historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, núm. 12 (junio), 1965, pp. 18-31.



LAVING, I., “Michelangelo’s Saint Peter’s Pietà: The Virgin’s Left hand and other new photographs” [en línea] in *The Art Bulletin*, vol. 48, núm. 1, 1966, pp. 103-104 [consulta: 09 de marzo de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/3048344.

LAVING, L., “Divine Grace and the Remedy of the Imperfect. Michelangelo’s Signature on the St Peter’s Pietà” [en línea] in *Artibus et Historiae*, vol. 34, núm. 68, 2013, pp. 277-328 [consulta: 20 de marzo de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/24595693.

MARIA CAPPELLI, G., *El humanismo italiano: un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

MILANESI, G., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*. Florencia: Le Monnier, 1875.

MIRA, J.F., *Els Borja: familia i mite*. Barcelona: Columna Edicions, 2001 [2000].

MONTEIRA, I., “Miguel Ángel, el genio del Renacimiento” en *Revista Historia National Geographic*, núm. 46 (febrero), 2007.

MORELLO, G. (a cura di), *La Basilica di San Pietro: Fortuna e immagine*. Roma: Gangemi Editore Spa, 2012.

NAGEL, A., *Michelangelo and the reform of Art*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

OLMOS Y CANALDA, E., *Reivindicación de Alejandro VI*. Valencia: Semana Gráfica, 1953.

OREMLAND, J.D., “Le Pietà di Michelangelo” [en línea] in *Rivista internazionale di psicoterapia e istituzioni*, núm. 9 (diciembre), 2009, pp. 1-8 [consulta: 22 de abril de 2017]. Disponible en <http://www.doppio-sogno.it/numero9/ita/artepsicoanalisi.pdf>.

PAOLUCCI, A., *Les Pietà*. Milano: Skira editore, 2000.

PARTRIDGE, L., *El Renacimiento en Roma*. Madrid: Ediciones Akal, 2007 [1995].

PASTI, S., “Michelangelo e la firma della Pietà: un imperfetto, una monaca e una frittata” in *Rivista RR: Roma nel Rinascimento*, 2015.

PESTILLI, L., “Michelangelo’s Pietà: Lombard critics and plinian sources” [en línea] in *Source: Notes in the History of Art*, vol. 19, núm. 2, 2000, pp. 21-30 [consulta: 18 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/23206751.

PETRARCA, F. (a cura di Gianfranco Contini), *Il Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1964 [1992].



POLIZIANO, A., *Epistolarum libros XII, ac Miscellaneorum Centuriam I. compectens* [en línea] Apvd Seb. Gryphivm, 1546, pág. 323 [consulta: 18 de enero de 2017]. Disponible en https://books.google.es/books?id=-NpNAAAACAAJ&hl=ca&source=gbs_navlinks_s.

PON, L., “Michelangelo’s first signature” [en línea] in *Source: Notes in the History of Art*, vol. 15, núm. 4, 1996, pp. 16-21 [consulta: 18 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/23204906.

POPE-HENNESSY, J., *Italian high Reinassance and baroque sculpture*. London: Phaidon Press Limited, 1996 [1963].

PRADIER SEBASTIÁN, A., “Metafísica de la belleza y estética de la luz en Marsilio Ficino” [en línea] en *ActaLauris. Orationes y Lectiones de la Academia del Lauro*, núm. 1, 2003, pp. 57-107 [consulta: 16 de abril de 2017]. Disponible en http://www.ilgentillauro.com/extra/descargas/des_50/ActaLauris-1-2013/AL1.pdf.

PRINI, P. (a cura di), *Il Neoplatonismo nel Rinascimento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993 [1990].

RISALITI, S. & VOSSILLA, F., *Michelangelo. La Pietà vaticana*. Milano: Editoriale Bompiani, 2015.

SÁNCHEZ MECA, D., *Diccionario esencial de Filosofía*. Madrid: Editorial Dykinson, 2012.

SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1998 [1990].

STRINATI, C., (16 de febrero de 2016). *La Pietà’ di Michelangelo descrita dal Prof. C. Strinati*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=i_0-nuSz8m4.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: la estética antigua* (vol. I). Madrid: Ediciones Akal, 1987 [1970].

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: la estética moderna, 1400-1700* (vol. III). Madrid: Ediciones Akal, 1991 [1970].

THOMAS REICH, W. (ed.), *Encyclopedia of Bioethics* (vol. I). New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995 [1978].

VALTIERRA, A., “Las Pietà: con Miguel Ángel hasta el final” en *Revista Adiós Cultural*, núm. 102, Septiembre-Octubre. Madrid: Funespaña, 2013, pp. 20-23.



VASARI, G., *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona: Editorial Éxito, 1956.

VASARI, G., *Miguel Ángel Buonarroti, florentino* (texto de 1550). Barcelona: Quaderns Crema, 2007.

VERESS, F., “Michelangelo e Savonarola: la Pietà di San Pietro” [en línea] in *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 73, núm. 4, 2010, pp. 539-554 [consulta: 17 de enero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/41039014.

WALLACE, W.E., “Michelangelo’s Rome Pietà: Altarpiece or grave memorial?” in BULEN, S. and PHIPPS DARR, A. (eds.), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1992.

WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal, 2011 [1764].

WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, 2008 [1980].

WITTKOWER, R., “A Note on Michelangelo's Pieta in St. Peter's” [en línea] in *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, núm. 1, 1938, pp. 80 [consulta: 05 de febrero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/750034.

WÖLFFLIN, H., *Die Jugendwerke des Michelangelo*. MÜNCHEN: Theodor Ackermann, 1891 [1890].

WÖLFFLIN, H., *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Madrid: Alianza Editorial, 1995 [1968].

ZIEGLER, J.E., “Michelangelo and the Medieval Pietà: the sculpture of Devotion Art of sculpture?” [en línea] in *Gesta*, vol. 34, núm. 1, 1995, pp. 28-36 [consulta: 09 de febrero de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/767122.

ZÖLLNER, F., THOENES, C., PÖPER, T., *Miguel Ángel. Obra completa*. Madrid: Taschen, 2010 [2008].

ZYMLA, H.G., “La iconografía de la piedad filial: Eneas en las guerras de Troya (I)” en *Revista de arqueología del siglo XXI*, nº 310. Madrid: MC Ediciones, 2007.

ZYMLA, H.G., “La iconografía de la piedad filial: Eneas en las guerras de Troya (II)” en *Revista de arqueología del siglo XXI*, nº 311. Madrid: MC Ediciones, 2007.



Anexos

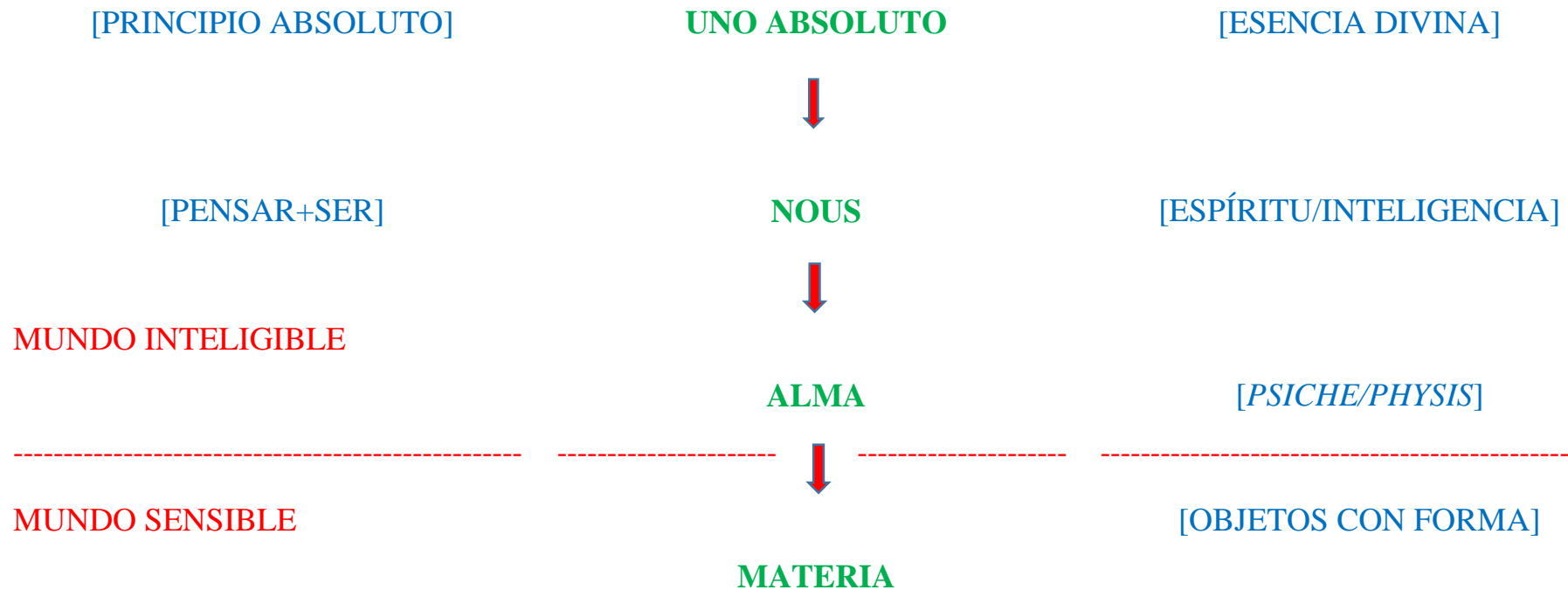




I. DIAGRAMAS

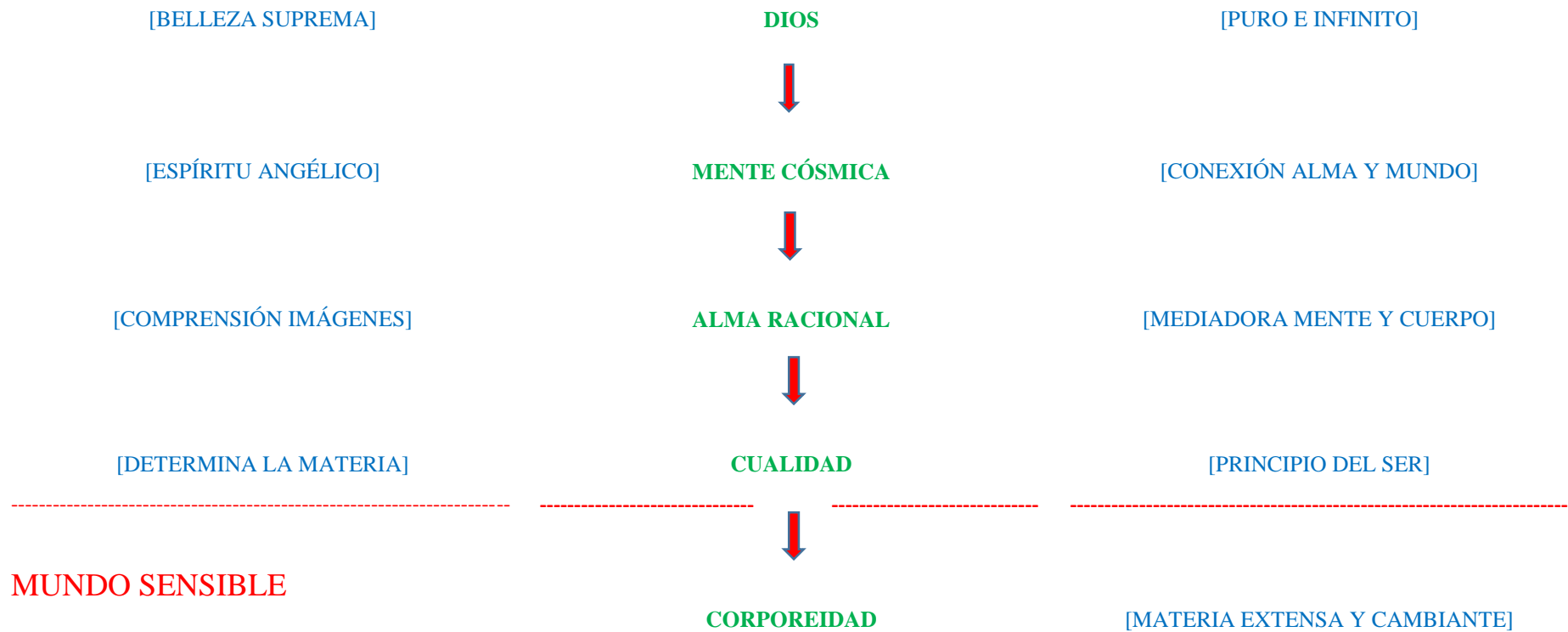
I.A. Síntesis esquemática del pensamiento de Plotino

HIPÓSTASIS PLOTINIANAS (SIGLO III d. C.)

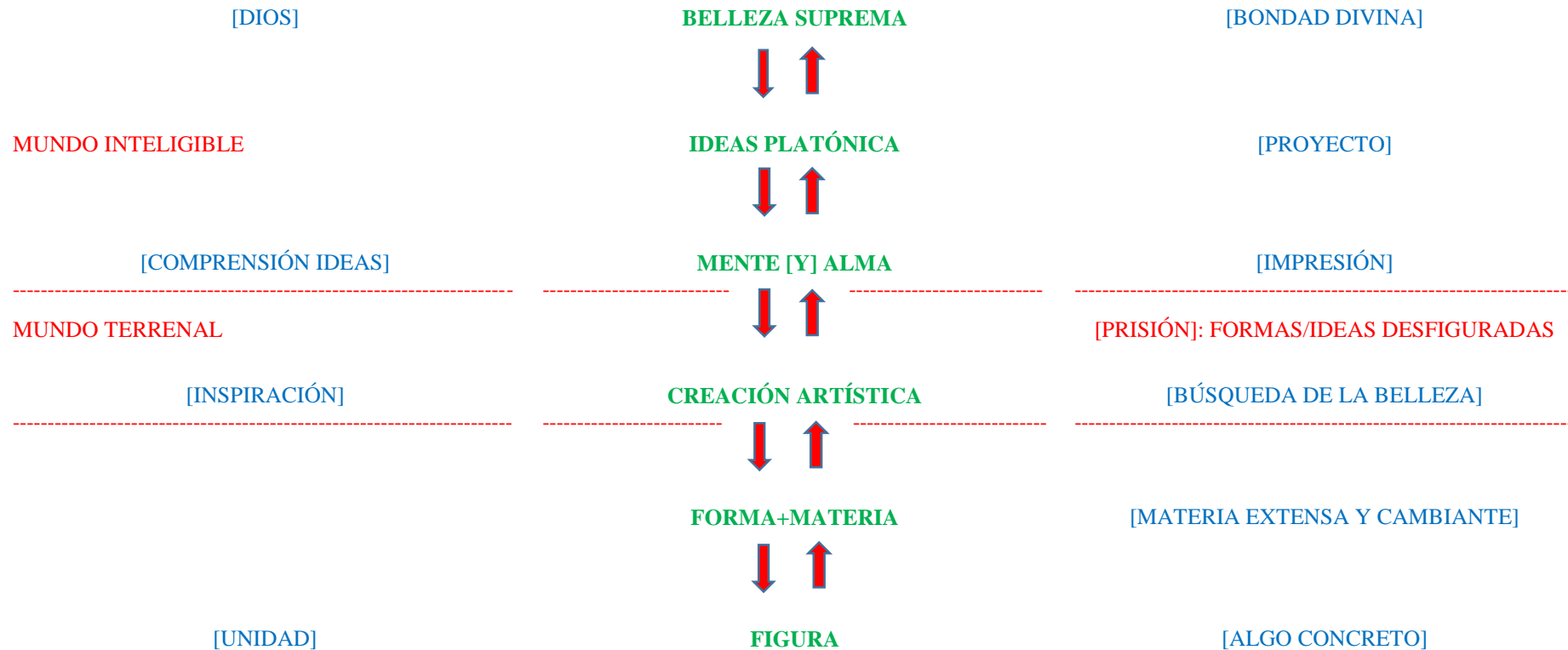




I.B. Síntesis esquemática del pensamiento Neoplatónico en el siglo XV

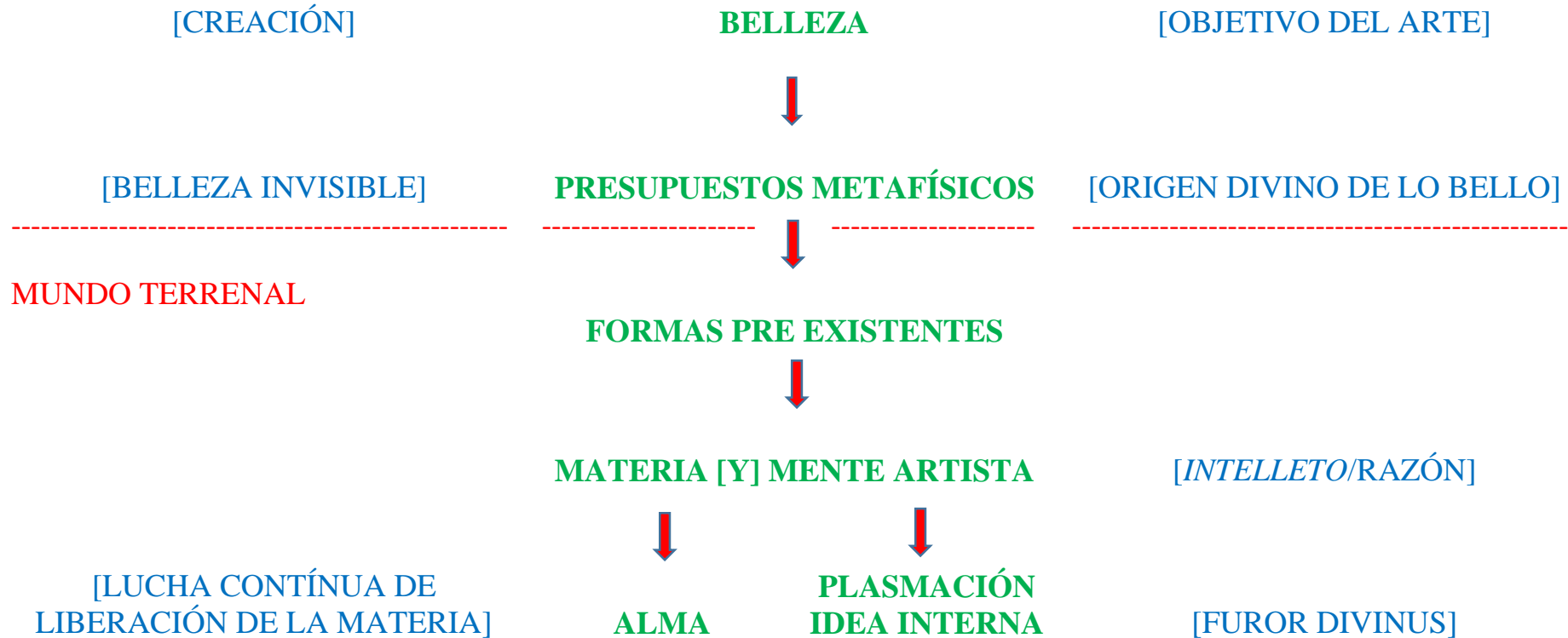


I.C. Esquema de la estética neoplatónica: la teoría de la belleza en el siglo XV

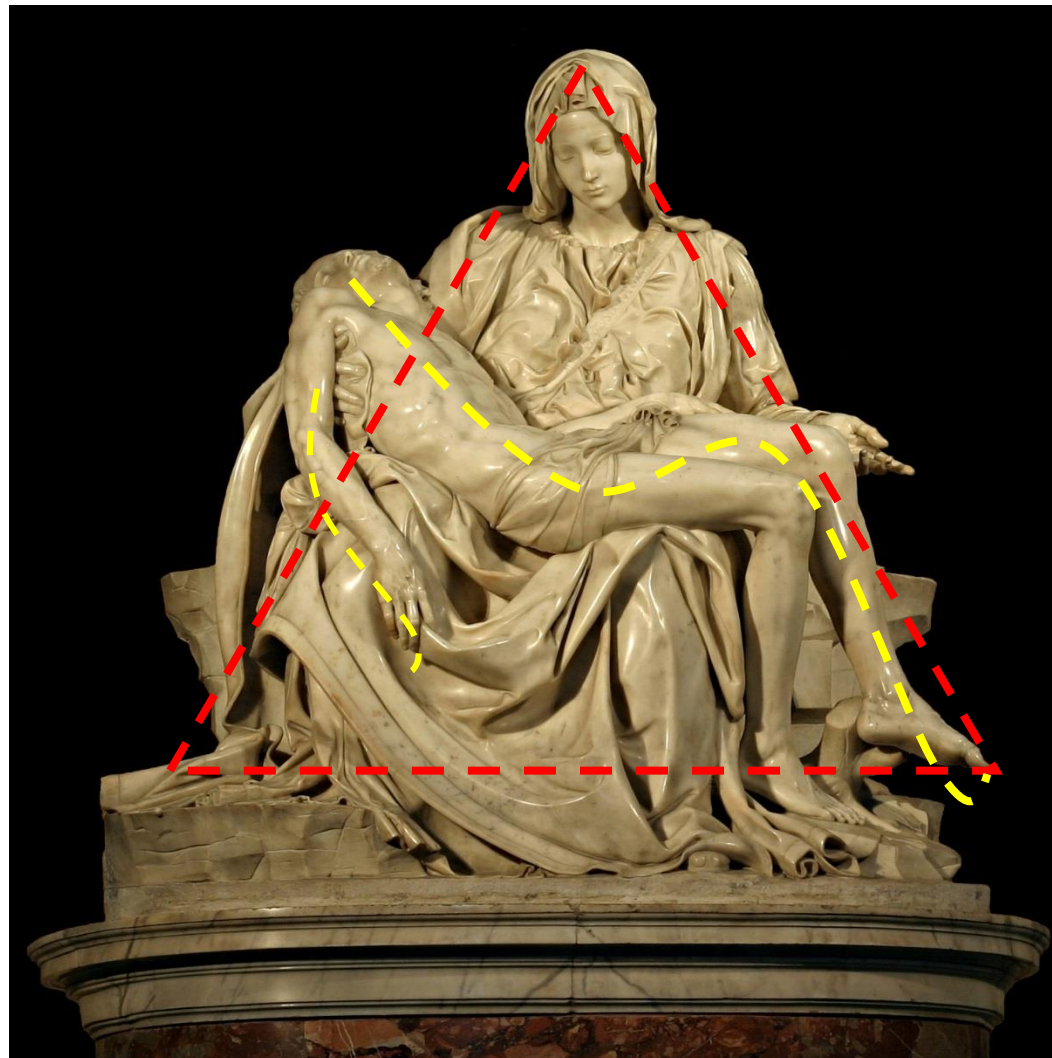




I.D. El pensamiento estético de Miguel Ángel: aplicación a la escultura

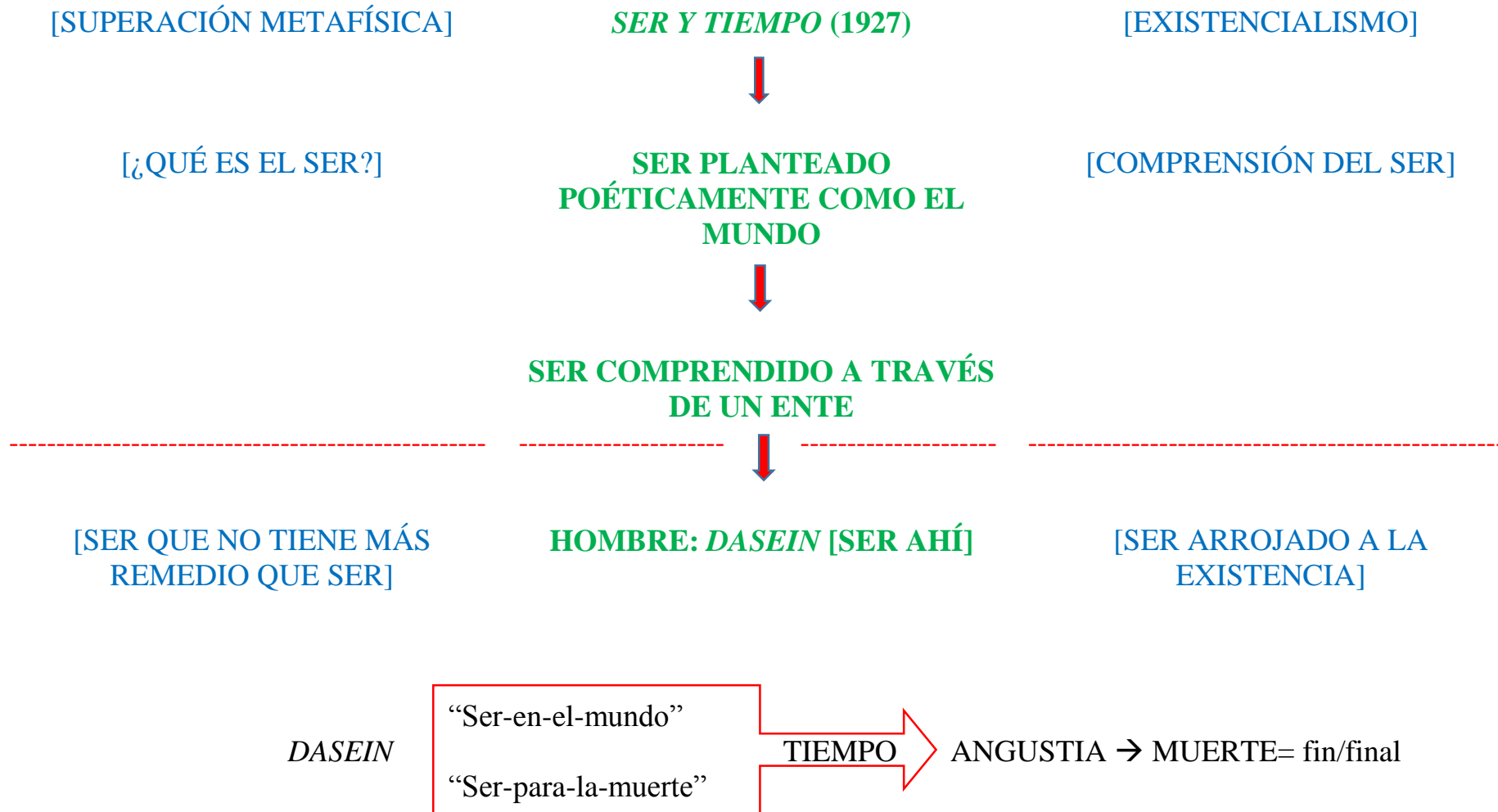


I.E. Esquema piramidal compositivo de la *Pietà*





I.F. Síntesis esquemática de la ontología metafísica de Martin Heidegger (1889-1976)





I.G. Autores trabajados en el presente estado de la cuestión

Siglo XVI

Giorgio Vasari
Ascanio Condivi

Siglo XVII

Siglo XVIII

Siglo XIX

Siglo XX

Charles Holroyd
Carl Justi
Rudolf Wottkower
Pedro Laín Entralgo
Umberto Baldini
Charles de Tolnay
Giulio Carlo Argan

Rumy Hilloowalla
William E. Wallace
Paul Barolsky
María Calí
Heinrich Wölfflin
Joanna E. Ziegler
Lisa Pon
Michael Hirst

Siglo XXI

Livio Pestilli
Antonio Paolucci
Rona Goffen
Luca D'Ascia
James Hall
Loren Partridge
Alessandro della
Latta
Jerome Oremland
Ferenc Veress
Luís José Cuadrado
Irving Laving
Ana Valtierra
Stefania Pasti
Sergio Risaliti
Gustavo Figueroa
Claudio Strinati



I.H. Aportaciones específicas en torno a la *Pietà* del Vaticano

Tratamiento de las figuras

Giorgio Vasari
Charles Holroyd
Carl Justi
Pedro Laín Entralgo
Rumy Hilloowala
María Calí
Heinrich Wöllflin
Joana E. Ziegler

Michael Hirst
Antonio Paolucci
Luca D'Ascia
James Hall
Loren Partridge
Gustavo Figueroa

Iconografía

Carl Justi
Rudolf Wittkower
Rumy Hilloowala
William E. Wallace
Joanna E. Ziegler
Michael Hirst
Antonio Paolucci
Rona Goffen

Loren Partridge
Jerome Oremland
Ferenc Veress
Luís José Cuadrado

Firma

Giorgio Vasari
Paul Barolsky
Lisa Pon
Michael Hirst
Livio Pestilli
Rona Goffen
Loren Partridge
Alessandro della
Latta
Ferenc Veress
Irving Laving
Stefania Pasti

Diferencia cronológica

Giorgio Vasari
Ascanio Condivi
Charles Holroyd
Carl Justi
Umberto Baldini
Charles de Tolnay
Antonio Paolucci
Jerome Oremland

Ferenc Veress
Irving Laving
Sergio Risaliti
Claudio Strinati

	Siglo XVI
	Siglo XX
	Siglo XXI

II. IMÁGENES COMPLEMENTARIAS

II.A. Ficha catalográfica de la *Pietà*



- Autor: Michelangelo Buonarroti (1475 Caprese-1564 Roma)
- Destinatario: Jean Bilhères Lagraulas (ca. 1430-1499)
- Título: *Pietà* (*Piedad del Vaticano)
- Cronología: 1497-1499
- Técnica: talla en mármol pulimentado
- Procedencia: Capilla Santa Petronilla (demolida ca. 1514); Madonna delle Fabre (demolida), (Roma, San Pedro del Vaticano)
- Lugar actual: Capilla del Crucifijo (Roma, San Pedro del Vaticano)
- Relación con otras obras: *Madonna della Scala* (ca. 1491). Florencia, Casa Buonarroti
- Fuente de la imagen: Wikimedia Commons



II.B. Miguel Ángel Buonarroti: carta dirigida a su padre

Apunte previo. Las reproducciones de documentos que se ofrecen a continuación han sido extraídas del libro MILANESI, G., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*. Florencia: Le Monnier, 1875, pp. 4, 613-614.

A LODOVICO SUO PADRE

DAL 1497 AL 1523.

ARCHIVIO BUONARROTI.

Di Roma, 1 di luglio 1497.

I.

Domino Lodovico Buonarroti in Firenze.

Al nome di Dio. A di primo di luglio 1497.

Reverendissimo e caro padre. Non vi maravigliate che io non torni, perchè io non ò potuto ancora aconciare e' fatti mia col Cardinale,¹ e partir no mi voglio, se prima io non son sodisfatto e remunerato della fatica mia; e con questi gra' maestri bisogna andare adagio, perchè non si possono sforzare: ma credo in ogni modo di questa settimana che viene, essere sbrigato d' ogni cosa.

Avisovi come fray Lionardo ritornò qua a Roma, che dicie che gli era bisognato fuggire da Viterbo e che gli era stato tolto la cappa: e voleva venire costà: onde io gli detti un ducato d' oro che mi chiese per venire, e credo che 'l dobiate sapere, perchè debe esser giunto costà.

Io non so che mi vi dire altro, perchè sto sospeso e non so ancora come la s' andrà: ma presto spero essere da voi. Sano: così spero di voi. Racomandatemi agli amici.

MICHELAGNILO scultore in Roma.

¹ Raffaello Riario, detto il Cardinale di San Giorgio. Era Michelangelo da poco più d' un anno in Roma, statovi condotto da un gentiluomo del detto Cardinale, al quale Baldassarre del Milanese aveva venduto per cosa antica un *Cupido* di marmo scolpito dal Buonarroti. Il Condivi ed il Vasari dicono che il Cardinale, per essere persona poco intendente, ma invero molto affezionata alle cose dell' arte, non aveva fatto fare nulla a Michelangelo: ma da una lettera dell' artista a Lorenzo di Pier

Francesco de' Medici, scritta da Roma ai 2 di luglio del 1496, la quale sarà ripubblicata più innanzi, si raccoglie invece che il Cardinale, comprato un pezzo di marmo, gli aveva commesso di scolpirvi una figura al naturale; e dalla presente lettera si conosce che egli restava ancora ad avere da lui per conto di questo lavoro; il quale, non sapendosi che cosa rappresentasse, è difficile di poter rintracciare se sia ancora in essere, e dove oggi si trovi.

II.C. Contrato artístico para la realización de la *Pietà*

CONTRATTI ARTISTICI DI MICHELANGELO BUONARROTI

DAL 1498 AL 1548.

ARCHIVIO BUONARROTI.

Roma, 27 d'agosto 1498.

I.

Allogazione a Michelangelo del gruppo di marmo della Pietà in Roma.

Die xxvij mensis augusti 1498.

Sia noto et manifesto a chi legerà la presente scripta, come el reverendissimo cardinal di San Dionisio¹ si è convenuto con mastro *Michelangelo* statuario fiorentino, che lo dicto maestro debia far una Pietà di marmo a sue spese, ciò è una Vergene Maria vestita, con Christo morto in braccio, grande quanto sia vno homo iusto, per prezo di ducati quattrocento cinquanta

¹ Giovanni della Groslaye, francese, cardinale del titolo di Santa Sabina e chiamato il *Cardinale di San Dionigi*.

È noto che il gruppo della *Pietà* stette dapprima nella cappella di Santa Petronilla del vecchio San Pietro, e che poi rovinata la detta cappella nella riedificazione di quel tempio, fu trasportato nell'altra detta della *Madonna della Febbre*, dove ancora si vede. Michelangelo per provvedere il marmo che gli bisognava, fu senza dubbio a Carrara; e di queste, che furono forse le sue prime gite colà, abbiamo la prova nelle seguenti due lettere del Cardinale suddetto: l'una agli Anziani di Lucca, pubblicata dal marchese Campori nelle *Notizie biografiche degli Artisti della provincia di Massa*: Modena, Vincenzi, 1874, in-8°, e l'altra, fino ad ora inedita, alla Repubblica di Firenze.

(Archivio di Stato in Lucca.)

« Magnifici ac potentes Domini tanquam fratres » honorandi. — Novamente ci semo convenuti con » maestro *Michele Angelo* di *Ludovico* statuario » fiorentino presente latore, che ci faccia una pietra » di marmo, cioè una Vergene Maria vestita con Cristo » morto, nudo in braccio, per ponere in una certa » Cappella, quale noi intendemo fundare in S. Piero di » Roma nel luochò di Sancta Peronella; et conferendosi » lui al presente li in quelle parti per far cavar et » condurre qui li marmi a tale opera necessarij, noi » confidentemente preghiamo le Signorie vostre a » nostra contemplatione li prestino ogni aiuto et favore » per tal cosa, come da lui più a pieno gli sarà exposto: » il che tutto reputaremo esser fatto in noi propio » come in verità sarà facto: et di tal beneficio non ci » scorderemo: ma achadendo che mai possiamo

» riservire le Signorie vostre in cosa alcuna per » effecto, intenderano quanto questo haveremo hauto » accepto et grato. *Bene valete.*

» Rome, die xviii novembris 1497.

» Io: tituli Sancte Sabine
» presbiter Cardinalis
» Sancti Dionisij, ec. »

(Archivio di Stato in Firenze.)

« *Excelsi ac potentes Domini tanquam fratres* » precipui, salutem. — Per che intendemo esser » impedito a Carrara uno nostro; quale havemo » mandato li per cavare marmi et farli condure a » Roma per una certa opera che intendemo *domino* » concedente far fare in una nostra cappella in S. Piero » di Roma, ricurremo a le Signorie Vostre, pregandole » vogliano scrivere per tal modo al Marchese di quello » luoco, al quale *etiam* noi scrivemo, che mediante el » conveniente prezo da pagarsi per dicto nostro, ogni » impedimento rimoto, li lassi cavare et trasportare » dicti marmi, et si degni prestarli ogni aiuto, non » sia per alcuno modo turbato, o vero in longo » detenuto. Il che certamente haveremo da le Signorie » Vostre a gratia singulare. Et a li suoi beneplaciti » sempre ce offerimo. *Bene valete.*

» Rome, die vij aprilis 1498.

» M. SAXOFERRATENSIS. »

Da queste lettere si rileva che il lavoro era già cominciato da Michelangelo circa un anno innanzi alla presente allogazione.



d'oro in oro papali, in termino di uno anno dal di della principiata opera. Et lo dicto reverendissimo Cardinale promette farli lo pagamento in questo modo, ciò è: Imprimis promette darli ducati centocinquanta d'oro in oro papali, innanti che comenzi l'opera: et da poi principiata l'opera promette ogni quattro mesi darli ducati cento simili al dicto *Michelangelo*, in modo che li dicti quatro cento cinquanta ducati d'oro in oro papali siano finiti di pagarli in vno anno, se la dicta opera sarà finita; et se prima sarà finita, che la sua reverendissima Signoria prima sia obligata a pagarlo del tutto.

Et io Iacobo Gallo prometto al reverendissimo Monsignore che lo dicto *Michelangelo* farà la dicta opera in fra uno anno et sarà la più bella opera di marmo che sia hogue in Roma, et che maestro nisuno la faria migliore hogue. Et si *versa vice* prometto al ditto *Michelangelo* che lo reverendissimo Cardinale la farà lo pagamento secundo che de sopra è scripto. Et a fede io Iacobo Gallo ho facta la presente di mia propria mano, anno, mese et di sopradito. Intendendosi per questa scripta esser cassa et annullata ogni altra scripta di mano mia, o vero di mano del dicto *Michelangelo*, et questa solo habia effecto.

Hane dati il dicto reverendissimo Cardinale a me Iacobo più tempo fa ducati cento d'oro in oro di Camera et a di dicto ducati cinquanta d'oro in oro papali.

Ita est IOANNES, CARDINALIS S. DYONISII.

Idem Iacobus Gallus manu propria.

II.D. Cuerpo anatómico de Cristo

Apunte previo (II). Las reproducciones que se ofrecen a continuación han sido extraídas del libro PAOLUCCI, A., *Les Pietà*. Milano: Skira editore, 2000, pp. 38, 45,47 y 62.

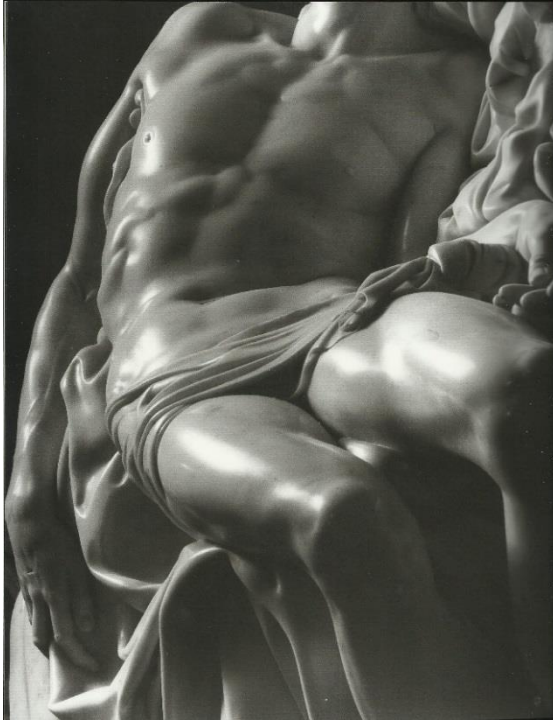


Figura 1. Visión de conjunto



Figura 2. Musculatura y venas del brazo derecho



Figura 3. Estigmas de la Pasión (agujero en la mano)



Figura 4. Estigmas de la Pasión (herida de lanza)

II.E. María

Apunte previo (III). Como en el caso anterior, las reproducciones ofrecidas a continuación han sido extraídas del libro PAOLUCCI, A., *Les Pietà*. Milano: Skira editore, 2000, pp. 24, 27, 29, 44 y 45.



Figura 5. Visión de conjunto del rostro de María



Figura 6. Vista de perfil izquierdo del rostro de María



Figuras 7 y 8. Comparación de los rostros de Cristo y María



Figura 9. Detalle de la mano derecha de María



Figura 10. Detalle mano izquierda de María

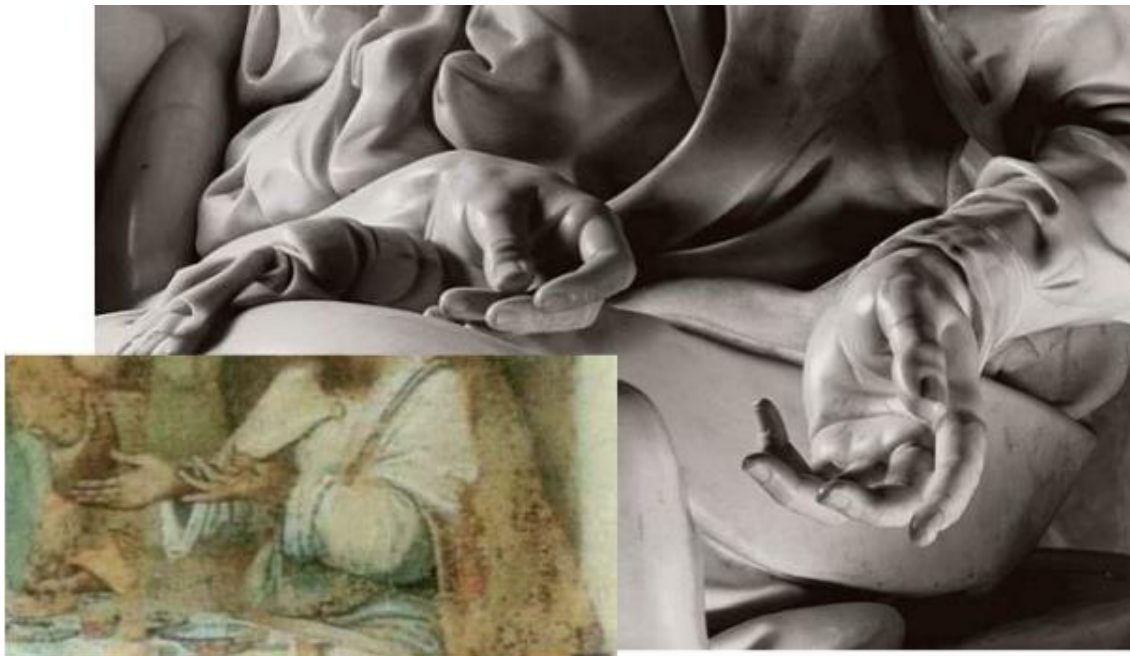


Figura 11. Comparación. Leonardo da Vinci, *La última cena* (fragmento), 1495-1497, temple y óleo sobre yeso; 460x880 cm. Milán, Convento Santa Maria delle Grazie, refectorio (imagen extraída de *Web Gallery of Art*); Miguel Ángel, *Pietà* (detalle), 1497-1499, mármol; 1,74x 1,95 m. Roma, Basílica de San Pedro del Vaticano.

II.F. Precedentes de la *Pietà*: los *Vesperbilds*.

Apunte previo (IV). Las reproducciones ofrecidas a continuación han sido extraídas del artículo de CUADRADO, L.J., "Iconografía de la Virgen de la Piedad en la escultura" [en línea] en *Revista Atticus*, núm. 18 (junio), 2012, pp. 14 y 27. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4127530>.



II.F.I. Virgen de la Piedad de Roettgen

- Autor: desconocido
- Cronología: ca. 1360
- Ubicación: Landesmuseum Mainz (Bonn, Alemania)
- Técnica: talla de madera policromada
- Dimensiones: 89 cm.



II.F.II. Virgen de la Piedad de Melbourne

- Autor: desconocido
- Cronología: ca. 1470
- Ubicación: Galería Nacional de Victoria (Melbourne, Australia)
- Técnica: talla de madera policromada
- Dimensiones: 46,9x32,7x17,5 cm.

II.G. Ataque vandálico a la *Pietà* y posterior restauración

Apunte previo (V). Las reproducciones ofrecidas a continuación han sido extraídas de CUADRADO, L.J., "21 de mayo de 1972: atentado contra la Piedad de Miguel Ángel en el Vaticano" [en línea] en *Revista Atticus*, mayo de 2012 [consulta: 02 de mayo de 2017]. Disponible en <http://revistaatticus.es/2012/05/22/21-de-mayo-de-1972-atentado-contra-la-piedad-de-migue-angel-en-el-vaticano>; PAOLUCCI, A., *Op.Cit.*, pág. 10.



Figuras 12 y 13. Ataque a la *Pietà* y posterior detención. Laszlo Todt asestó hasta quince golpes al grupo marmóreo al grito de "Yo soy Jesucristo y he regresado de la muerte".



Figura 14. Rostro de María después del acto vandálico de 1972

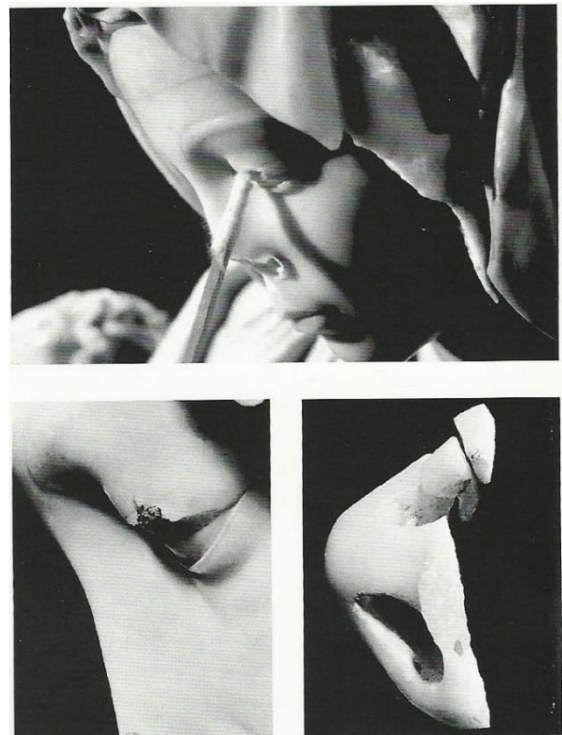


Figura 15. Proceso de restauración

II.H. La antropometría estética como sistema de proporciones

Apunte previo (VI). Las reproducciones ofrecidas correspondientes a Leonardo da Vinci han sido extraídas del portal web *Web Gallery of Art*.

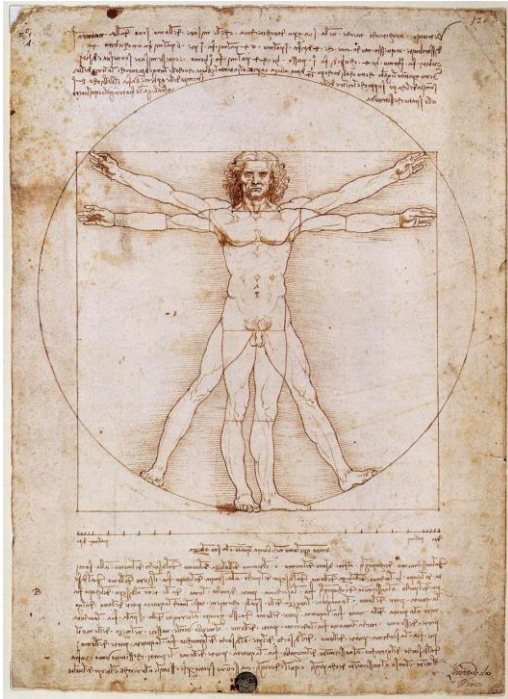


Figura 16. *Homo ad quadratum et ad circulum* de Vitruvio interpretado por Leonardo da Vinci para el tratado de Luca Pacioli *La Divina Proporzione* (Venecia, 1509), 1492, pluma, tinta y acuarela sobre punta metálica; 344x245 mm. Venecia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 17. Busto de un hombre de perfil con estudios de proporciones, ca. 1490, pluma y dos tonos de tinta sobre punta metálica; 280x222 mm. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

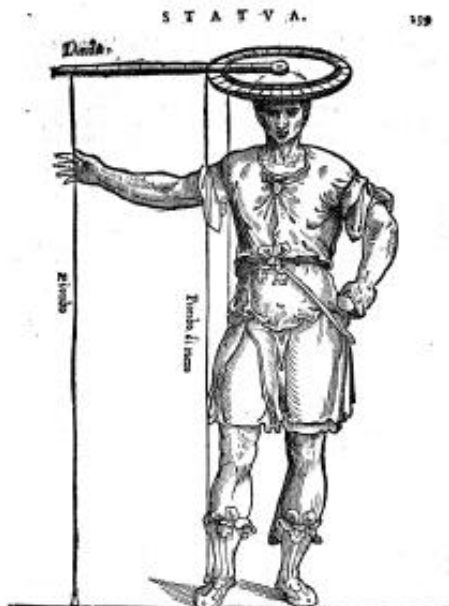
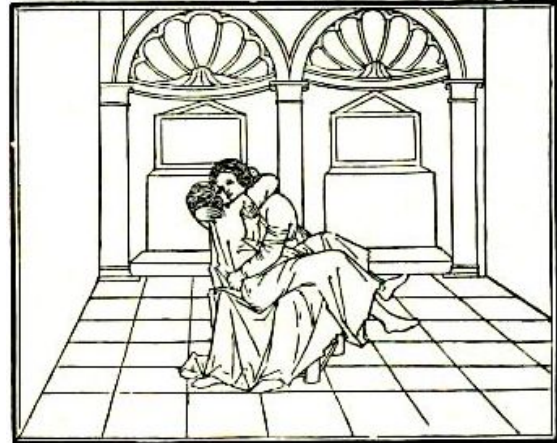
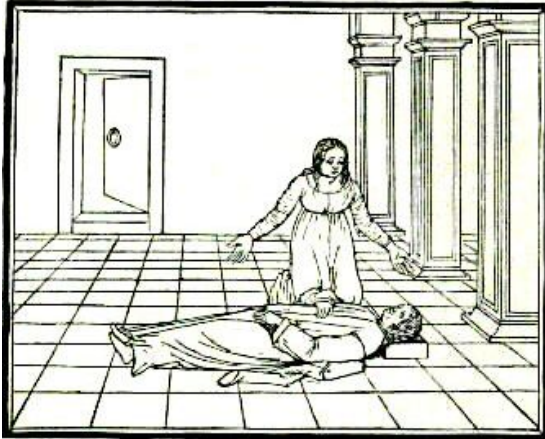


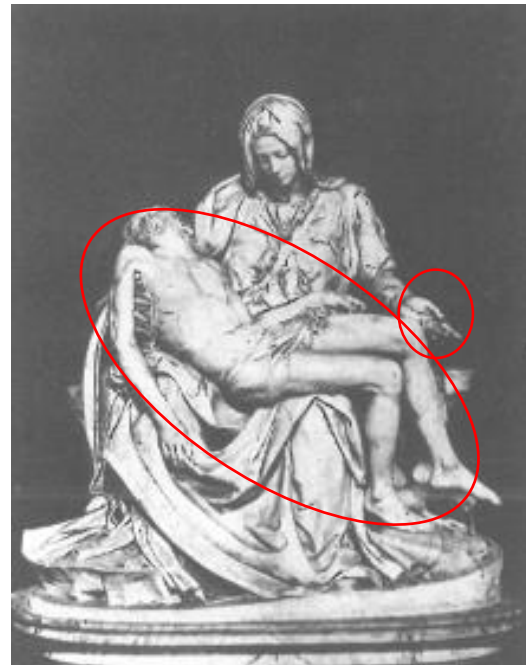
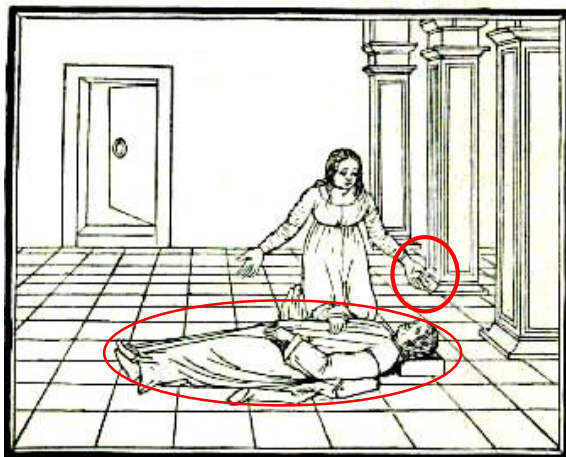
Figura 18. Alberti, *Il Definitor* (fuente de la imagen: SUÁREZ QUEVEDO, D., "De escultura y pintura en los opuscoli Morali de Alberti editados por Cosimo Baroli (1518), con apostillas de Leonardo Torriani" en *Anales de Historia del Arte*, núm. 16, 2016, pág. 224).

II.1. La Pietà y la *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna

Apunte previo (VII). Las reproducciones ofrecidas han sido extraídas y digitalizadas de COLONNA, F., *Sueño de Polifilo* (tomo II) (trad. Pilar Pedraza). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981, pp. 347-348.



Figuras 19 y 20. Íbid., pág. 346-347. “Ay de mí, doloroso caso, oh cruel fortuna mía, ¿qué puedo hacer sino morir yo también? Pues, ¿quién de nosotros es ahora más desgraciado e infeliz, mi enamorado Polifilo muerto o yo, que he quedado en tan inconsolable vida?”



Figuras 21 y 22. Equiparación de la figura de Polia con la Virgen de la Pietà de Miguel Ángel (imagen extraída de WALLACE, W.E., “Michelangelo’s Rome Pietà: Altarpiece or grave memorial?” in BULEN, S. and PHIPPS DARR, A. (eds.), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1992, pág. 257).

II.J. Contemplación e iconografía

Apunte previo (VIII). Las reproducciones ofrecidas han sido tomadas por Robert Hupka y extraídas del portal web *Ediciones Arstella* (consultado: 17 de mayo de 2017). Disponible en www.la-pieta.org/_page_/gallery/photorama.



Figura 23. Vista frontal (contemplación original)



Figura 24. Vista frontal (II) (contemplación)



Figura 25. Vista frontal derecha



Figura 26. Vista lateral derecha



Figura 27. Vista frontal izquierda



Figura 28. Vista lateral izquierda



Figuras 29-33. Rostros de María y Cristo desde el ángulo frontal y lateral

II.K. El término *piEDAD*: definición

Apunte previo (IX). Las reproducciones ofrecidas han sido extraídas de *Web Gallery of Art*; los emblemas inferiores han sido extraídos del portal web *Alciato Emblems at Glasgow*.



Figura 34. Rafael, *Incendio del Borgo* (detalle), 1514, fresco; base 670 cm. Ciudad del Vaticano, Palacio de Nicolás V, Apartamento de Julio II, Estancia del Incendio del Borgo



Figura 35. Gian Lorenzo Bernini, *Eneas, Anquises y Ascanio*, 1618-1619, mármol blanco; 220 cm (base 113 cm). Roma, Galleria Borghese

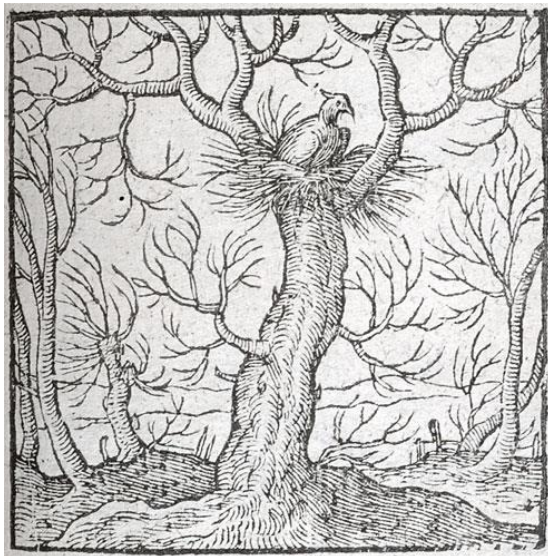


Figura 36. Alciato, *Amor filiorum* (el amor hacia los hijos) emblema CXCIII (193)

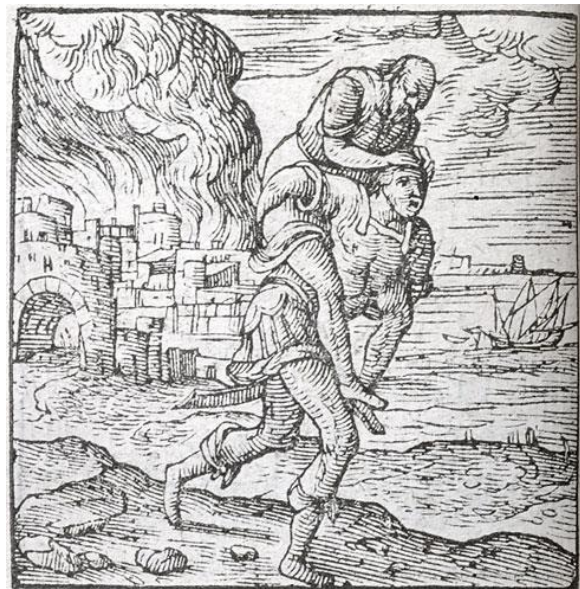


Figura 37. Alciato, *Pietas filiorum in parentes* (la piedad de los hijos hacia los padres) emblema CXCIV (194)



Figura 38. Enguerrand Quarton (atrib.), *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, ca. 1455, óleo sobre tela; 163x218 cm. París, Musée du Louvre (imagen extraída del portal web del Musée du Louvre)

II.L. Alusiones al nacimiento y a la infancia de Cristo



Figura 39. Detalle de la *Pietà* de Miguel Ángel. Virgen y Madre como generadora de vida a partir de la enfatización de los pechos (imagen extraída de PAOLUCCI, A., *Op.Cit.*, pág. 25).

II.M. Una firma única

Apunte previo (X). Las reproducciones ofrecidas a continuación han sido extraídas de LAVING, I., "Michelangelo's Saint Peter's Pietà: The Virgin's Left hand and other new photographs" [en línea] in *The Art Bulletin*, vol. 48, núm. 1, 1966, pág. 279 [consulta: 16 de mayo de 2017]. Disponible en www.istor.org/stable/3048344.



Figura 40. Detalle de la *Pietà* de Miguel Ángel. Firma del artista en la cinta que cruza el pecho de la Virgen

MICHAEL·ÂGËLVS·BONARÔVS·FLOËNT·FACEBA
MICHAEL·ANGELUS·BONAROTUS·FLORENTINUS·FACIEBA(T)

Figura 41. Inscripción y transcripción de la firma de Miguel Ángel



Figura 42. Inscripció de la firma de Il Filarete en la porta de bronze de la Basílica de San Pedro del Vaticano [*OPUS ANTONII. DE FLORENTIA*] (imagen extraída de Wikimedia Commons)



Figura 43. Nanni di Baccio-Bagio, *Pietà* (1546-1549), marmol; dimensions (?).
Florença, Santo Spirito
(imagen extraída del portal web Memim Encyclopedia)



Figura 44. Benvenuto Cellini, *Perseo* (1554), bronze;
320 cm (con pedestal 520 cm).
Florença, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi
(imagen extraída de Wikimedia Commons)

II.N. Las distintas ubicaciones de la *Pietà*

Apunte previo (XI). Las reproducciones ofrecidas a continuación han sido extraídas de DEVREUX, G. (a cura di), *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2014, pp, 48-69.

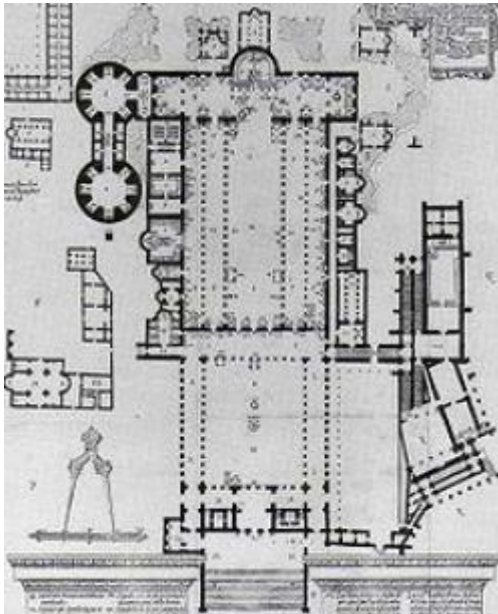


Figura 45. Planta de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano

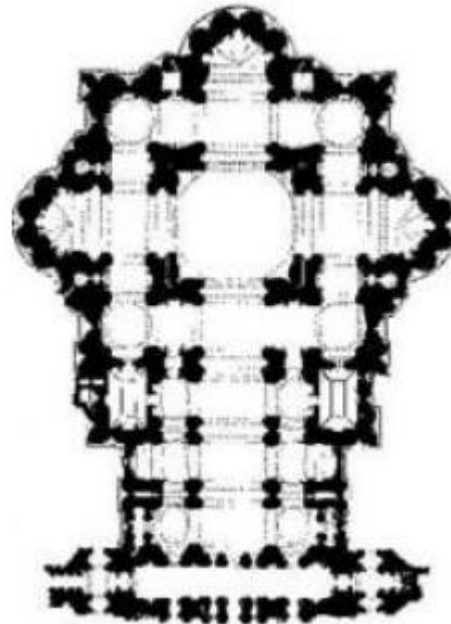


Figura 46. Planta de la nueva basílica de San Pedro del Vaticano

Primera colocación. Capilla Santa Petronilla (1499-1517)

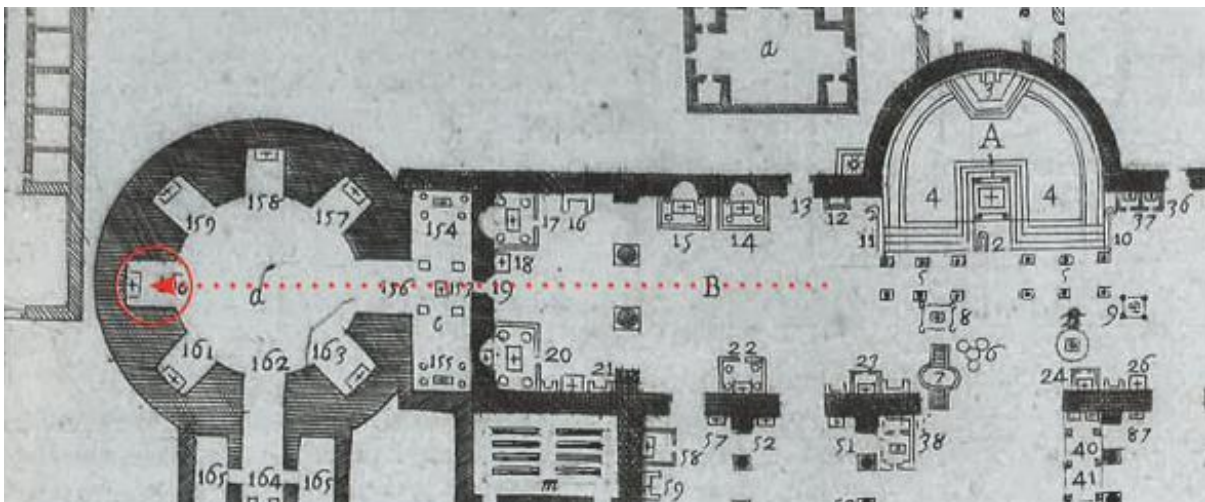


Figura 47. Planta de la capilla de Santa Petronilla

Segunda colocación. Secretarium de la Basilica antigua (ca. 1517-1568)

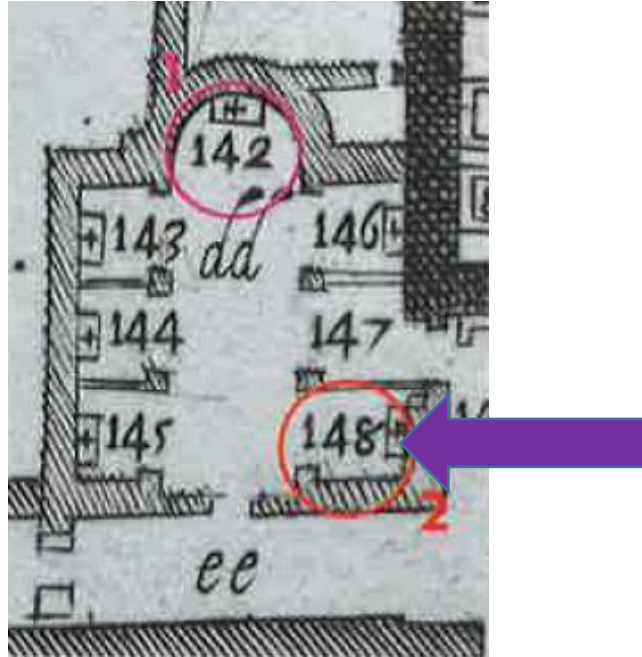


Figura 48. Planta de Santa Madonna delle Febbre (oratorio situado a la izquierda del atrio de la antigua basilica)

Tercera colocación. Coro de Sixto IV della Rovere (1568-1609)

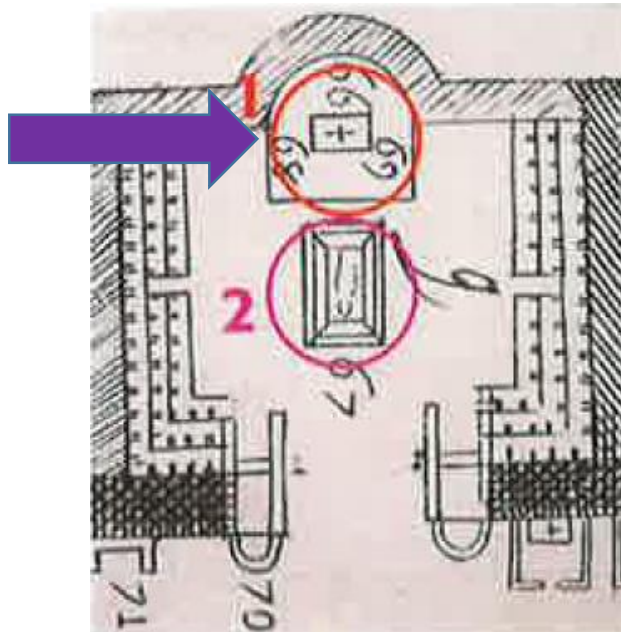


Figura 49. Planta del Coro de Sixto IV (Se dispuso en un tabernáculo con dos columnas de pórfido porque había estado sometida a todo tipo de críticas y, pese a su belleza, no provocaba empatías respecto a los fieles; no provocaba el lloro propio de la Piedad).

Cuarta, quinta y sexta colocación. Nueva basílica de San Pedro del Vaticano

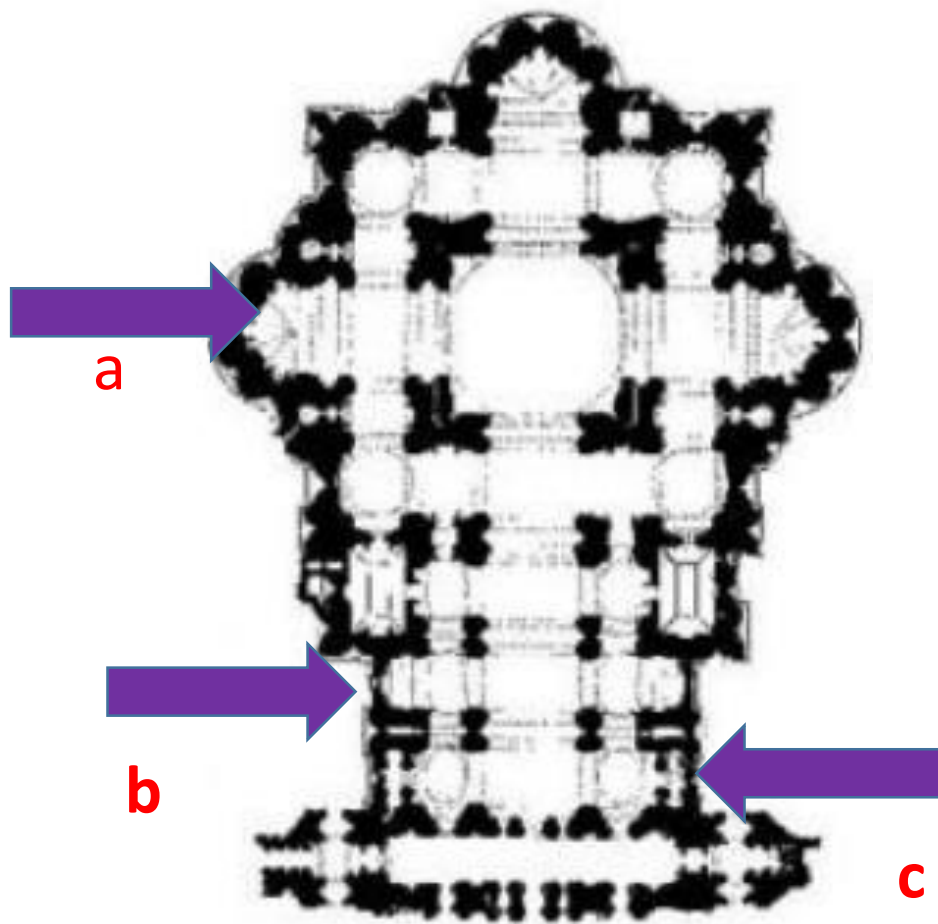


Figura 50. Planta de la nueva basílica de San Pedro del Vaticano con las indicaciones de las diversas colocaciones transferidas: a). altar dei Santi Simone e Giuda (1609-1620); b). Capilla del Coro (1626-1749); c). Capilla del Crucifijo (ubicación actual) (desde 1749)



II.O. Limitaciones de estudio

Las principales limitaciones del presente trabajo quedan resumidas en dos conceptos: tiempo e inaccesibilidad. Elaborar un íntegro estado de la cuestión requiere un intervalo de tiempo que permita llevar a cabo las investigaciones pertinentes para completar el estudio de la obra, y poder así obtener unos resultados más concisos.

Al tomar conciencia de la profusión de estudios que se han llegado a realizar en torno a la *Pietà* del Vaticano, elaboré un cronograma para organizar cuándo y qué iba a investigar, pero el problema tuvo lugar en el momento en el que una fuente acarrea tiempo, bien sea por la compleja información en cuanto a contenido o por el idioma. Ello derivó al incumplimiento de la planificación personal y, por consiguiente, al retraso del trabajo y al descarte bibliográfico:

- BAROLSKY, P., “The Interpretation of Art is Never Finished: Some Renaissance Examples” [en línea] in *Arion: A journal of Humanities and the Classics*, vol. 23, núm. 2, 2015, pp. 197-208 [consulta: 27 de marzo de 2017]. Disponible en www.jstor.org/stable/arion.23.2.0197.
- BRAUNER, O.M., “The High Renaissance in Italy. The Renaissance in Other Countries” [en línea] in *Fine Arts Journals*, vol. 34, núm. 8 (septiembre), 1916, pp. 369-401 [consulta: 9 de diciembre de 2016]. Disponible en www.jstor.org/stable/25603502.
- DOBRZENIECKI, T., “Medieval sources of the Pietà” in *Bulletin du Musée National de Varsovie*, núm. 8, 1967, pp. 5-24.
- FREDERICK ROGERS, J., “The Physical Michelangelo” [en línea] in *The Scientific Monthly*, vol. 1, núm. 2 (noviembre), 1915, pp.148-150 [consulta: 13 de diciembre de 2016]. Disponible en www.jstor.org/stable/6081.
- FREY, C., *Di una statua di Michelangelo*. Padova: Tipografía all’Università dei Fratelli Gallina, 1906.
- GORDON, B.J., “Packing of Michelangelo’s Pieta” [en línea] in *Studies in Conservation*, vol. 12, núm. 2 (mayo), 1967, pp. 57-69. Disponible en www.jstor.org/stable/1505327.
- JAMESON, A., *Legends of the Madonna*. London: Longmans, Green and Co., 1909.
- MÉNDEZ, S., “Tópicos neoplatónicos en la poesía de Michelangelo Buonarroti” en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 20, 2013, pp. 173-215.
- PARTRIDGE, L., “Renaissance Quarterly” [en línea] in *Renaissance Quarterly*, vol. 37, núm. 2, 1984, pp. 269-271. Disponible en www.jstor.org/stable/2861301.



- STEINMANN, E., *Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom*. Berlín: Gebru der Paetel, 1902.
- THODE, H., *Michelangelo kritische untersuchungen über seine werke*. Berlín: G. Grote'sche verlagsbuchhandlung, 1908.
- VARCHI, B., *Storia Fiorentina*. Firenze: Le Monnier, 1857.

La dificultad para acceder a algunas fuentes ha supuesto un gran inconveniente para cumplir con el propósito original del presente trabajo. Analizando la naturaleza de estas, nos damos cuenta que la mayoría son estudios italianos que se integran en boletines de instituciones oficiales, como el *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie pontificie*, *Studi di storia moderna e contemporanea* y/o *Il se rendit en Italie*, lo que imposibilita el acceso a la consulta. Otras fuentes bibliográficas, en cambio, no están incluidas en revistas o boletines, pero no se encuentran disponibles en bibliotecas, librerías u online:

- BONSAINTI, G., *The genius of the sculptor in Michelangelo's work*. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1992.
- DANESI-SQUARZINA, C., "Cristo uomo dei dolori da Savonarola a Michelangelo" in *L'immagine di Cristo: dall'Acheropita allà mano d'artista. Dal tardo medioevo all'età barroca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 2006.
- DUBY, G., (coord.), *Sculpture from the Renaissance to the present day*. Köln: Taschen, 2010.
- FARINELLI, A., *Michelangelo e Dante*. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1918.
- HARTT, F., *Michelangelo's Three Pietàs*. Japan: Harry N. Abrams, 1975.
- JOHNSON, P., *El Renacimiento*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- LEV, E., "Reading Theological Context: A Marian Interpretation of Michelangelo's Roman Pietà" [en línea]. ReVisioning in *Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art* (edited by James Romaine and Linda Stratford) Cambridge: Lutterworth Press, 2013. Disponible en www.jstor.org/stable/j.ctt1cgdwzn.16.
- MOLINA LLORENTE, P., *Miguel Ángel: el terrible florentino*. Barcelona: Planeta, 2011.
- MURRAY, L., *Miguel Ángel*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- REDIG DE CAMPOS, D., "La Pietà di Michelangelo e il suo restauro" in *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie pontificie*, núm. 1, 1959.

- RISALITI, S., *Michelangelo. Il sacrificio, l'amore, la speranza. Le tre Pietà, 1498-1564*. Firenze: Edifir, 2015.
- RUSSOLI, F., *Tutta la scultura di Michelangelo*. Milano: Rizzoli, 1953.
- VOCI, A.M., "Il figlio prediletto del papa: Alessandro VI, il duca di Gandia e la Pietà di Michelangelo in Vaticano: comittenza e destino di un capolavoro" en *Studi di storia moderna e contemporanea*, vol. 21. Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 2001.
- WALLACE, W.E., *Michelangelo: the artist, the man and his time*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- WEIL-GARRIS BRANDT, K., "Michelangelo's Pietà for the Cappella del Re di Francia" in *Il se rendit en Italie*. París: Etudes offertes à André Chastel, 1987, pp. 77-108
- WEINBERGER, M., *Michelangelo the sculptor (2 vols.)*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967.

