



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Miguel Ángel Buonarroti, escultor por excelencia

Autor/es

ABDERRAHIM AZZOUNI MEGHARI

Director/es

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Geografía e Historia

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2018-19



Miguel Ángel Buonarroti, escultor por excelencia, de ABDERRAHIM AZZOUNI
MEGHARI

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.



TRABAJO FIN DE GRADO

Título

MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI, ESCULTOR POR
EXCELENCIA
MICHELANGELO, ABOVE ALL, AN SCULPTOR

Autor

Abderrahim Azzouni Meghari

Tutor/es

Minerva Sáenz Rodríguez

Grado

en Geografía e Historia [602G]

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico

2018/19



RESUMEN

En este trabajo se realiza un estudio acerca de uno de los artistas más destacados y talentosos de todos los tiempos: Miguel Ángel Buonarroti, desarrollando un análisis que se centra en su faceta como escultor.

Para ello, se incidirá en una serie de apartados que contribuyan a la obtención de una idea lo más completa y fidedigna posible del genio florentino y de su magnífica obra escultórica. Se ha descrito el contexto histórico, lo cual ayuda a comprender la ideología y las costumbres de la época. Asimismo, se ha incluido una biografía del autor que muestra el transcurso de su vida y cómo ha influido en la proyección de sus esculturas. Además, a través de sus sucesivos proyectos se aprecia la evolución que se da en el estilo y la técnica de Miguel Ángel.

Este artista no se limitó a las principales disciplinas artísticas sino que también se involucró en la conservación y la restauración de obras de arte como en el caso del *Laocoonte y sus hijos* o el *Apolo del Belvedere*.

Se trata de un artista que cuenta con un impresionante legado artístico y cultural que ha conseguido influenciar e inspirar a artistas posteriores.

PALABRAS CLAVE

Miguel Ángel, Renacimiento italiano, escultura, escultura funeraria, escultura de relieve, bulto redondo, conservación, restauración.

ABSTRACT

This work presents a study about one of the most outstanding and talented artists of all times: Michelangelo Buonarroti, developing an analysis that focuses on his facet as a sculptor.

For it, I will focus on some sections that contribute to obtain an idea as complete and reliable as possible of the Florentine genius and his magnificent sculptural work. The historical context has been described, it helps to understand the ideology and customs of his time. Also, a biography of the author has been included, it shows the course of his life and how it has influenced the projection of his sculptures. Through his successive projects we can understand the evolution that takes place in the style and technique of Michelangelo.

This artist wasn't limited to the main artistic disciplines but he was also involved in the conservation and restoration of artworks as in the case of *Laocoonte and his sons* or the *Apollo of the Belvedere*.

He is an artist who has an impressive artistic and cultural legacy that has managed to influence and inspire later artists.

KEYWORDS

Michelangelo, Italian Renaissance, sculpture, funerary sculpture, relief sculpture, round bump, conservation, restoration.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Elección del tema.....	1
1.2. Objetivos.....	1
1.3. Metodología.....	1
1.4. Estado de la cuestión.....	2
2. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: EL RENACIMIENTO.....	5
3. BIOGRAFÍA DE MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI, GENIO DEL RENACIMIENTO ITALIANO.....	7
4. MIGUEL ÁNGEL EN SU FACETA DE ESCULTOR.....	9
4.1. Escultura en relieve.....	10
- <i>Batalla de centauros y lapitas.</i> 1492	
- <i>Virgen de la Escalera.</i> Hacia 1495	
4.2. Escultura funeraria.....	13
- <i>Tumba de Julio II.</i> Basílica de San Pietro in Vincoli en Roma. 1505-1545	
<i>Moisés.</i> 1515	
<i>Esclavos.</i> Hacia 1530	
- <i>Tumbas de Lorenzo y Juliano de Médici.</i> Capilla Médici en la Basílica de San Lorenzo en Florencia. 1524-1534	
4.3. Escultura exenta o en bulto redondo.....	17
- <i>Baco ebrio.</i> 1496-97	
- <i>Piedad de San Pedro del Vaticano.</i> 1498-99	
- <i>David.</i> 1501-1504	
- <i>Virgen de Brujas.</i> Hacia 1502	
- <i>Hércules y Caco.</i> Proyecto de 1505	
- <i>Genio de la Victoria.</i> Hacia 1532-34	
- <i>Piedad de la Catedral de Florencia.</i> 1548-1555	
- <i>Piedad Rondanini.</i> 1552-1564	
5. MIGUEL ÁNGEL ANTE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO ESCULTÓRICO.....	31
5.1. Miguel Ángel como conservador y restaurador de esculturas antiguas.....	31
- Restauración del <i>Laocoonte y sus hijos</i>	
- Restauración del <i>Apolo de Belvedere</i>	
- <i>La plaza del Capitolio en Roma y la estatua ecuestre de Marco Aurelio</i>	

5.2. La conservación y restauración de obras de Miguel Ángel en la actualidad.....	37
- Restauración de la <i>Piedad</i>	
- Restauración del <i>David</i>	
6. CONCLUSIONES.....	39
7. BIBLIOGRAFÍA.....	41
7.1. Obras publicadas.....	41
7.2. Recursos electrónicos.....	41
8. ÍNDICE DE LÁMINAS.....	43

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Elección del tema

La elección del tema se debe a la extraordinaria relevancia que se le atribuye a Miguel Ángel durante el periodo artístico conocido como Renacimiento. Junto a Leonardo Da Vinci resulta ser uno de sus mayores exponentes. El florentino fue un artista muy polifacético y abordó prácticamente todas las disciplinas artísticas incluyendo la escultura, la pintura, la arquitectura y la restauración, sin embargo, su faceta predominante es la de escultor. El propio autor se consideraba a sí mismo como un escultor por encima del resto de las disciplinas. Además, la modalidad artística en la que dio sus primeros pasos fue la escultura. Es por ello que una de las obras que ejecutó a una mayor temprana edad fue la *Piedad* de San Pedro del Vaticano cuya elaboración se inició en el año 1498. A pesar de ello no se debe dejar de lado su increíble talento en el ámbito de la pintura con obras magistrales como la *Capilla Sixtina*, la arquitectura con su intervención en la *Basílica de San Pedro del Vaticano* y, por último, la restauración con la actuación llevada a cabo en el *Laocoonte y sus hijos*, una obra perteneciente a la época helenística pero que fue descubierta en tiempos del genio renacentista.

1.2. Objetivos

En relación a los objetivos que se pretenden alcanzar con el desarrollo de este trabajo se trata de exponer y definir las habilidades artísticas de uno de los mayores artistas, no solo del periodo renacentista, sino de todos los tiempos. Para ello se ha dispuesto una serie de apartados que en su conjunto engloban todas las facetas del prodigio florentino. De esta manera, se ha iniciado el presente trabajo mediante un contexto histórico que narre los principales y más destacables acontecimientos históricos que se produjeron durante el marco de tiempo que coincida con la vida de Miguel Ángel. A continuación, se ha procedido a exponer la biografía del artista, que aclara la manera en la que transcurrió su vida y en qué ámbito se fue ejecutando su producción artística. Seguidamente, se han expuesto las diferentes obras escultóricas con sus respectivos análisis siendo divididas en tres grupos bien diferenciados: en primer lugar, la escultura en relieve, posteriormente la escultura funeraria y, finalmente, la escultura de bulto redondo. Además, dichas obras están dispuestas cronológicamente. Para tener una visión más global y exhaustiva también se han analizado distintos aspectos referidos a la conservación y la restauración que involucran al artista.

1.3. Metodología

La metodología que se ha seguido para el desarrollo del texto se ha fundamentado básicamente en la búsqueda y revisión de las fuentes bibliográficas, es decir, se han consultado una serie de obras impresas de las que ha sido posible recabar la información y los datos necesarios para posibilitar la resolución del trabajo. Se ha optado por ciertas obras que definan en general todas las características del estilo renacentista y su contexto histórico para recurrir después a una serie de obras que se centrasen en analizar la propia figura de Miguel Ángel y su producción escultórica. Para conocer las diferentes etapas de la vida del autor y la evolución de su compleja personalidad se han consultado obras biográficas como es el caso de la biografía que le escribió Giorgio Vasari. En cuanto al análisis de las distintas esculturas, resulta bastante sencilla la

consecución de información muy detallada y específica de cada una de ellas ya que se dispone de obras dedicadas concretamente al tema en cuestión.

Además de las fuentes bibliográficas también ha sido necesaria la consulta de fuentes digitales. Dichas fuentes se han empleado principalmente para la visualización de las obras escultóricas. El material fotográfico que acompaña al texto ostenta una gran importancia teniendo en cuenta la temática del trabajo que tiene un considerable componente visual.

1.4. Estado de la cuestión

Para el estado de la cuestión se procederá a citar y comentar toda la bibliografía empleada para llevar a cabo el estudio. Dicha bibliografía será mencionada en orden cronológico.

De este modo la obra más antigua que se ha consultado data de 1956 y se trata de *Miguel Ángel*¹ de Ludwig. Resulta ser un libro con información bastante rigurosa y exhaustiva aportando datos tanto del propio escultor como de su producción artística en general. A continuación la obra titulada *Eclosión del Renacimiento*², de Heydenreich, fechada en 1972, ofrece una visión bastante generalizada acerca del estilo artístico en cuestión y resulta de gran interés para establecer el contexto histórico de la época. Una de las obras más destacadas del conjunto de la bibliografía ha sido *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*³, de Tolnay, ya que en ella se detallan todas las esculturas que se han descrito y analizado en el trabajo. Un libro que contribuyó al estudio del contexto histórico del movimiento artístico ha sido *Renacimiento y Barroco*⁴ de Argan, publicada en 1987.

El siguiente libro citado en la bibliografía data de 1992 y hace referencia a *Teoría de la restauración*⁵ de Brandi, y ha sido muy útil a la hora de describir las diferentes restauraciones que se efectuaron en el *Laocoonte y sus hijos*, el *Apolo del Belvedere*, el David y la *Piedad* de San Pedro del Vaticano. Para reflejar cuáles han sido las diferentes intervenciones efectuadas durante la restauración del *David* ha sido precisa la lectura del artículo de Falletti y Parnigoni, publicado en la revista *Arqueología, arte y restauración*: "El restauro del David di Michelangelo"⁶ del año 2004. En ese año Brion

¹ LUDWIG, Emil, *Miguel Ángel*. Barcelona, Juventud, 1956.

² HEYDENREICH, Ludwig Heinrich, *Eclosión del Renacimiento. Italia, 1400-1460*. Madrid, Aguilar, 1972.

³ TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, Alianza Forma, 1985.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. I.- De Giotto a Leonardo. II.- De Miguel Ángel a Tiépolo*. Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

⁵ BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 1992.

⁶ FALLETTI, Franca, PARNIGONI, Cinzia, "El restauro del David di Michelangelo", *Arqueología, arte y restauración, Actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria"*, Valladolid, 2004, pp. 275-302.

publicó el libro *Miguel Ángel o la creación*⁷ donde se hace referencia a las técnicas empleadas por el artista para esculpir sus majestuosas piezas.

Otra publicación cuya información ha sido de gran relevancia para la redacción del texto de este trabajo fue *Miguel Ángel: una vida inquieta*⁸ publicado por Forcellino en 2005, ya que en este libro aparecen prácticamente todos los apartados de los que está comprendido este estudio. Por último, se debe hacer alusión a la obra de Ascanio Condivi, discípulo y biógrafo del propio Miguel Ángel, titulada *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*⁹ del año 2007, que ha resultado ser fundamental para redactar la biografía del artista italiano y es bastante completa ya que abarca todas las etapas de su vida.

⁷ BRION, Marcel, *Miguel Ángel o la creación*. Barcelona, Ediciones B, 2004.

⁸ FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel: una vida inquieta*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

⁹ CONDIVI, Ascanio (1525-1574), *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Edición de David García López, Madrid, Akal, 2007.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: EL RENACIMIENTO

El Renacimiento constituye uno de los periodos históricos de mayor esplendor artístico y cultural. Es la época que determina el paso del mundo medieval a la Edad Moderna. Este fenómeno produjo importantes cambios en la vida de la sociedad del momento incluyendo el ámbito político y el económico. En relación a los acontecimientos históricos, el Renacimiento¹⁰ coincidió con la etapa de los grandes descubrimientos ultramarinos y la posterior conquista de los territorios hallados. Es el caso del descubrimiento del continente americano por parte del genovés Cristóbal Colón que supuso la consolidación del poder de la Corona española a nivel internacional. Esta era se caracteriza por la expansión mundial de la cultura europea gracias en gran medida a las expediciones marítimas fomentadas principalmente por España y Portugal. Además, como consecuencia de la circunnavegación del planeta se desecha la concepción medieval de que la Tierra era plana. Asimismo, la teoría heliocéntrica desarrollada por Copérnico se impone sobre la teoría geocéntrica que había imperado hasta entonces. Otro aspecto que va transformándose progresivamente es la idea teocéntrica en favor de la antropocéntrica que otorga un mayor protagonismo del hombre en contraposición de la religión.

Cronológicamente, el Renacimiento¹¹ tiene su origen en el siglo XV y se irá prolongando durante el tiempo hasta llegar a abarcar el siglo siguiente. Se establece una mirada hacia el pasado, concretamente hacia la Antigüedad clásica, ese periodo de gran auge en el que las culturas griega y romana estaban en su pleno apogeo. Por el contrario, la Edad Media era concebida como una etapa de atraso y estancamiento en el progreso y la evolución cultural. Un acontecimiento que se debe resaltar es el desmembramiento de la religión cristiana con el surgimiento de la Reforma Protestante impulsada por Martín Lutero y la posterior Contrarreforma con el establecimiento del Concilio de Trento. Por otra parte, una invención que contribuyó a la rápida expansión y difusión de las ideas por todo el panorama europeo fue la imprenta. Un factor determinante para el progreso europeo fue el importante desarrollo económico que estaba viviendo el continente durante aquellos siglos que se había visto favorecido con la creación de nuevas rutas comerciales como es el ejemplo de la ruta de la seda. Asimismo, comenzaron a presentarse los primeros atisbos de capitalismo mercantil que favoreció el aperturismo económico dando lugar a una mayor estabilidad financiera de las diferentes naciones europeas.

El Renacimiento se puede dividir en dos etapas. La primera se prolonga a lo largo del siglo XV, recibe la denominación de Quattrocento y establece su foco de desarrollo en Italia, concretamente en la ciudad de Florencia. En cambio, la segunda etapa se enmarca cronológicamente a lo largo del siglo XVI siendo conocida como Cinquecento. Durante esta etapa se da lugar al Renacimiento pleno cuyo centro de actuación será Roma. Será durante el Renacimiento pleno, que coincide con el primer cuarto del siglo XVI, cuando

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. I.- De Giotto a Leonardo. II.- De Miguel Ángel a Tiépolo*. Madrid, Akal, 1987, vol. I. Págs. 13-84.

¹¹ HEYDENREICH, Ludwig Heinrich, *Eclosión del Renacimiento. Italia, 1400-1460*. Madrid, Aguilar, 1972. Págs. 22-79.

aparezcan las figuras artísticas más ilustres como es el caso de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci o Rafael Sanzio, entre otros destacados artistas. Mientras que en Italia se estaba consolidando el Renacimiento, en el resto de Europa seguía imperando el Gótico tardío que seguiría manteniéndose hasta principios del siglo XVI. Cuando finalmente este estilo artístico se instaure en las demás naciones del continente se acabará por asimilar las pautas marcadas por lo que se había implantado en Italia. En definitiva, el Renacimiento se mantendrá como el estilo artístico predominante hasta la llegada del Manierismo y la posterior consolidación del Barroco.

3. BIOGRAFÍA DE MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI, GENIO DEL RENACIMIENTO ITALIANO

Miguel Ángel Buonarroti nació el 6 de marzo de 1475 en Caprese y falleció el 18 de febrero de 1564 en Roma. Fue un artista muy polifacético ya que destacó en las tres principales disciplinas artísticas, es decir, arquitectura, escultura y pintura. Su producción artística se desarrolló a lo largo de más de setenta años en dos ciudades distintas, primero en Florencia y más tarde en Roma. En estas ciudades halló el apoyo de sus grandes mecenas, la familia de los Médici en Florencia y los distintos Papas en Roma.

Mientras estaba vivo se llegaron a publicar dos biografías suyas, una redactada por Giorgio Vasari conocida como *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*¹², y otra biografía publicada por Ascanio Condivi titulada *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*¹³. Este último autor había sido discípulo del genio renacentista y en su obra recopila la información facilitada por el propio Miguel Ángel.

Miguel Ángel estudió la disciplina pictórica en el taller de Domenico Ghirlandaio mientras que la escultura la fue aprendiendo en el jardín de los Médici. Su primera experiencia artística se basó en la producción de copias de frescos de los reconocidos pintores Giotto y Masaccio. Fue a partir de estas copias como comenzó a definir su propio estilo artístico. En 1505, año en el que se estaba dedicando a la realización del relieve de la *Batalla de Cascina* para el Palazzo Vecchio, causó impresión en el Papa Julio II quien le solicitó que se trasladase a Roma con el objetivo de esculpir su tumba. Esta obra que se prolongaría hasta 1545 daría como resultado la creación de tres majestuosas obras escultóricas: el *Moisés* y dos *Esclavos*. Algunas estatuas de esclavos quedaron parcialmente inconclusas. Entre los encargos de Julio II también se debe destacar la decoración del techo de la *Capilla Sixtina*. En un principio Miguel Ángel se mostró reacio a aceptar este trabajo porque se consideraba a sí mismo como escultor en vez de pintor. Finalmente aceptaría este proyecto que acabaría convirtiéndose en su obra más admirada y reconocible.

En 1516 regresó a Florencia donde se dedicaría exclusivamente a la ejecución de la fachada de la *Basílica de San Lorenzo*. Esta obra no llegó a terminarse, sin embargo, el genio renacentista dotó a la basílica de algunas obras majestuosas como la *Biblioteca Laurenciana* o la espléndida *Capilla de los Médici* en la que se disponen las sepulturas de dos de sus mecenas más importantes: Lorenzo y Juliano. En la *Capilla de los Médici*, también conocida como *Sacristía Nueva*, además de las estatuas de los dos hermanos también quedan representadas las figuras alegóricas de la Aurora, el Día, el Crepúsculo y la Noche.

Fue en el año 1534 cuando Miguel Ángel se establece de manera definitiva en Roma. Durante este periodo es cuando el artista se dedica a pintar el *Juicio Final* que forma parte de una de las escenas de la *Capilla Sixtina*. Además, se le atribuyó la supervisión

¹² VASARI, Giorgio (1511-1574), *Vida de Miguel Ángel*. Madrid, Visor Libros, 1998. Edición y traducción de José Luis Checa Cremades.

¹³ CONDIVI, Ascanio (1525-1574), *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Edición de David García López, Madrid, Akal, 2007.

de las obras efectuadas en la *Basílica de San Pedro* cuyos planos se vieron claramente transformados como consecuencia de los proyectos de ampliación que se llevarían a cabo en dicho edificio eclesiástico. El diseño de la cúpula de esta basílica también se encontraba entre sus atribuciones. Su otra gran aportación arquitectónica consistió en la finalización de las obras del *Palacio Farnesio* cuya construcción la había iniciado el arquitecto Antonio da Sangallo el Joven.

A partir de 1560, el ilustre artista comenzó a padecer una serie de dolencias y achaques debidos a su avanzada edad. Asimismo, era víctima de frecuentes desvanecimientos causados por el debilitado estado de forma en el que se hallaba. Las últimas palabras pronunciadas por el artista renacentista fueron las siguientes: *Dejo mi alma en manos de Dios, doy mi cuerpo a la tierra y entrego mis bienes a mis parientes más próximos*. De este modo fallecía uno de los talentos artísticos más destacados y portentosos de todos los tiempos.

4. MIGUEL ÁNGEL EN SU FACETA DE ESCULTOR

Para que el prestigioso artista renacentista hubiese podido crear sus majestuosas obras tuvo que encontrar diversas fuentes de inspiración. Las que más influyeron en su manera de interpretar el arte fueron la escultura clásica que abogaba por un importante estudio de la anatomía humana y el establecimiento de una serie de cánones escultóricos. En segundo lugar se fijó en las obras pictóricas de los florentinos Giotto y Masaccio que plasmaban en sus pinturas la monumentalidad, el carácter plástico de sus composiciones y las formas sólidas. Otro ámbito que también dejaría huella en la técnica escultórica de Buonarroti sería la tradición escultórica florentina con artistas de la talla de Donatello, que le orientó en lo relativo a la técnica del *schacciato* y en la escultura de *mezzo relieve*, y otros menos destacados como Bertoldo da Giovanni y Jacoppo della Quercia. Asimismo, el ilustre renacentista Leonardo da Vinci repercutió a la hora de ejecutar los pliegues y en la estructura y la composición de sus obras. Una forma a partir de la cual consiguió recabar información acerca de la composición de la anatomía humana fue mediante la disección de cadáveres. No obstante, a todo ello se debe añadir que Miguel Ángel disponía de un gran carácter autodidacta.

Las obras escultóricas del florentino estaban dotadas de una importante variedad de rasgos sentimentales, un claro ejemplo de ello es la *terribilità* que infundía un considerable dramatismo en la expresión facial y corporal de los representados. También se debe tener en consideración la trascendental presencia del realismo, ya sea físico o expresivo, y la sugerencia de movimiento que adoptan los cuerpos en sus esculturas. Una de las influencias que adquirió del periodo clásico fue la armonía y el equilibrio en el que se disponían la fuerza física y la fuerza espiritual consiguiendo reprimir las pasiones. Durante el Pleno Renacimiento adquiere una destacada presencia el movimiento en potencia, es decir, se consigue infundir a las piezas escultóricas esa sensación de dinamismo. Pero a Miguel Ángel también se le considera como un precursor del Manierismo debido a las posturas rebuscadas, el uso de la línea serpentina, las figuras en hélice y las líneas cruzadas.

En relación a la composición de sus obras se establecen ciertas diferencias en función del periodo artístico analizado. De este modo, durante el Pleno Renacimiento predominan las composiciones en forma de pirámide humana, con una clara influencia de Leonardo. Con la incursión del Manierismo se generaliza la implantación de la base quebrada. En cuanto al espacio de representación destaca el bulto redondo mediante la escultura en grandes bloques. La escultura en relieve ocupa un segundo plano prevaleciendo la escultura de *mezzo relieve*.

Una de las características más representativas del genio renacentista es el gigantismo que consiste en la exageración del tamaño de las extremidades de los personajes esculpidos. Por último, no se debe obviar el gran interés que le suscitaban las figuras de Dios y del hombre, prestando una menor atención al entorno paisajístico y a los objetos en general. Es esta la razón por la que desarrolla toda una serie de tipos físicos que a su vez están idealizados. Representa la figura del hombre captado en su sentido físico pero dotándolo de un carácter ideal clásico. No pretende escenificar a un hombre cualquiera sino que en todo momento busca al mejor. Son personajes idealizados y el autor apenas recurre al retrato. En la temática de sus composiciones escultóricas se combinan indistintamente tanto elementos profanos como religiosos.

4.1. Escultura en relieve

Miguel Ángel realiza algunos relieves en su etapa juvenil en Florencia.

Batalla de los centauros y los lapitas. 1492

Angelo Poliziano fue quien convenció a Miguel Ángel para que esculpiera la representación de la *Batalla de los centauros y los lapitas*¹⁴. Esta batalla es conocida a raíz de una leyenda que narra que en las montañas de Grecia convivían en paz y armonía el pueblo lapita con los centauros que eran mitad hombre y mitad caballo. El rey de los lapitas invitó a los centauros a la boda de su hija Hipodemia. A causa de las embriagadoras bebidas del banquete, los centauros perdieron las formas y optaron por raptar a la hija del monarca. Este hecho acabó desencadenando una batalla que daría como vencedores al bando de los lapitas. Este relato también resulta ser una alegoría del avance del ser humano abandonando su lado animal simbolizado en la figura del centauro, de la consolidación de la civilización con el predominio de la razón que ha alzado al ser humano a una posición superior al mundo natural del que procede.

Miguel Ángel dio en su obra un punto de vista que estaba bastante alejado del valor alegórico que pretendía transmitir la leyenda. A pesar de ello, el mármol esculpido resalta a la perfección la narración de la fábula. Además, se dota a la obra de un carácter antiguo de tal manera que el relieve parece formar parte de un sarcófago helenístico. Miguel Ángel se centra principalmente en la estructura y la posición de los cuerpos que sugieren cierto movimiento derivado del furor de la batalla. También, se muestra claramente la tensión muscular en la que están los distintos miembros que se agrupan en una maraña haciendo difícil determinar a quién de los guerreros pertenecen.

En esta obra se demuestra la gran destreza de Miguel Ángel que es capaz de adaptar en forma de relieve a un bloque de mármol y la habilidad de disponer distintos planos que se van degradando progresivamente desde la superficie hasta el fondo.

El artista no opta por situar las figuras en planos separados sino que se decanta por disponer los cuerpos de forma difuminada en distintos y variados planos que se van degradando de manera natural y armónica. Además, el artista otorga a los distintos cuerpos una perspectiva y un cierto movimiento. Las extremidades de los cuerpos se articulan perfectamente mediante muñecas, rodillas, hombros y codos. Estos miembros se entrelazan unos con otros de manera coherente sin estorbarse entre ellos. El hecho de que el relieve esté sin concluir le da un carácter poético al conjunto. En definitiva, este relieve resulta ser totalmente creíble en cuanto a la distribución y composición de sus elementos y representa de manera sublime la eclosión de la batalla.

Será con este relieve cuando Miguel Ángel mire hacia el arte antiguo y se distancie de las técnicas que se estaban dando en la Florencia del momento.

¹⁴ TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, Alianza Forma, 1985. Pág.73-92.

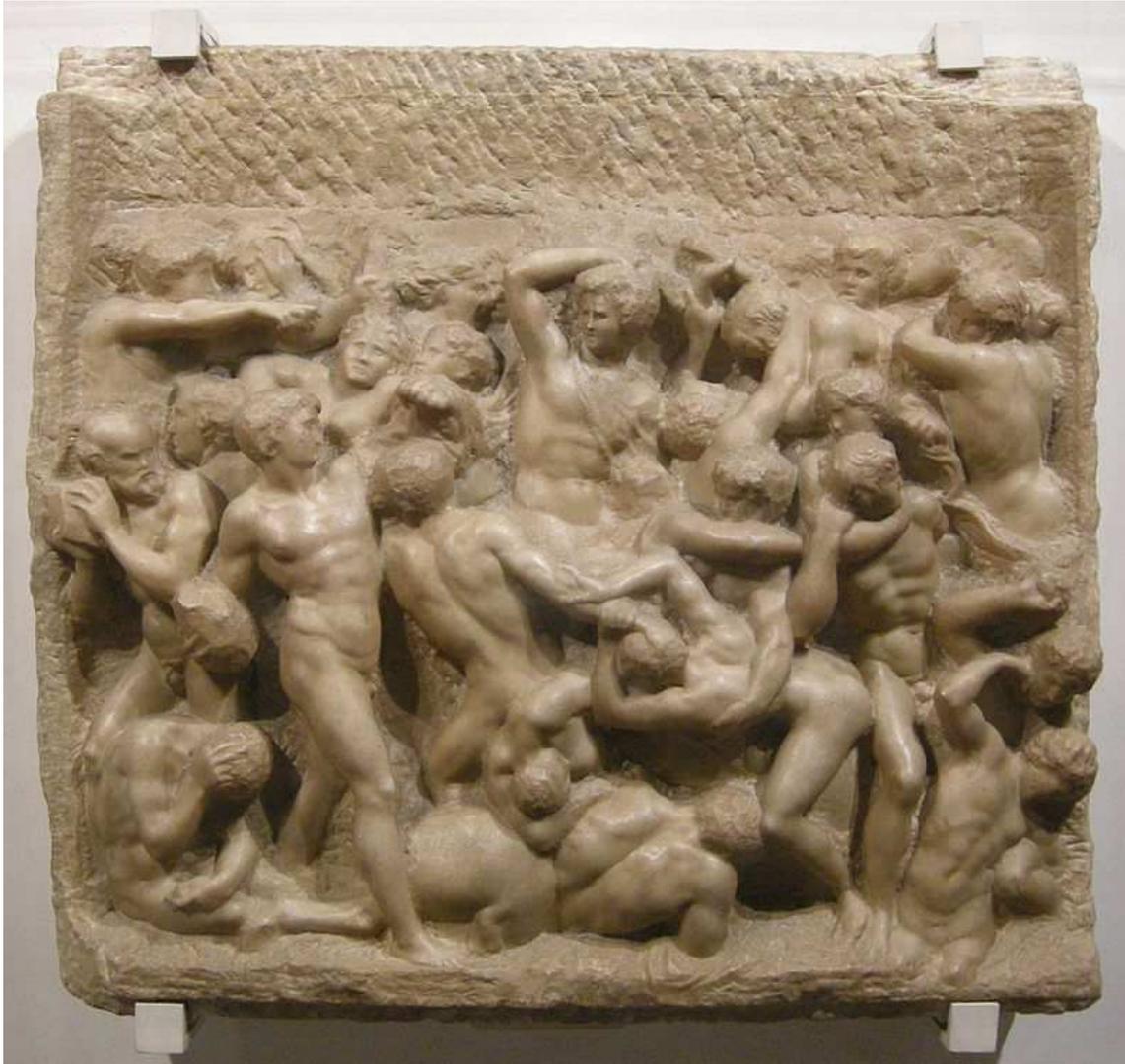


Lámina 1. *Batalla de los centauros y los lapitas*, Miguel Ángel, mármol, Casa Buonarroti, Florencia, 1493. Fuente: arthistoria.com

Virgen de la Escalera. Hacia 1495

Este relieve se sitúa cronológicamente muy cercano a *La batalla de los centauros y los lapitas*. La expresión que ofrece esta obra se asemeja al modelo establecido en el resto de los relieves que se exponían durante el final del siglo XV. Este tipo de relieve había sido desarrollado de forma magistral por el artista Donatello y había sido inculcado a los alumnos del jardín de San Marcos por el maestro Bertoldo, entre los que se encontraba un joven Miguel Ángel.

En la *Virgen de la escalera*¹⁵ se aprecia la influencia de Donatello, esto se observa en la manera de disponer los distintos planos de forma muy compenetrada paralelos entre sí. Miguel Ángel consigue llevar esa técnica a un nivel superior, pero al mismo tiempo se distingue la limitada técnica del autor debida a su escasa edad. Esta técnica poco desarrollada se observa en el brazo de la Virgen que sostiene al niño que se dibuja

¹⁵ TOLNAY, Charles de, *Op.cit.* Págs. 94-108.

separado de la mano que lo sujeta. Otro detalle hace alusión al escorzo de su pie derecho y la exagerada inclinación de la escalera. Además, en la figura del Ángel se encuentran grandes contrastes de profundidad, con un hombro que sobresale demasiado mientras que en el cuerpo y en las piernas ocurre el efecto contrario. Las figuras están dibujadas de perfil y existe un interés por no marcar demasiado su contorno. Sin embargo, en el interior de las imágenes sí que se esfuerza en resaltar los pliegues de las vestimentas y las musculaturas de los esbeltos cuerpos.

La característica de la monumentalidad del relieve que se enmarca en el bloque de mármol evidencia un claro progreso en las capacidades artísticas y técnicas del autor. Asimismo, da la sensación de que las dimensiones del bloque donde se plasma la obra se le han quedado pequeñas porque únicamente con el hecho de que la Virgen estire el cuello se pueden superar los límites del soporte. El detalle de que las figuras se hayan representado relativamente compactas contribuye a dotar a las anatomías de los distintos personajes de una gran energía. Dejando de lado la influencia de Donatello también se advierte una fuente de inspiración proveniente de la Antigüedad clásica, con una similitud en el movimiento y en la expresión de los rasgos que recuerda a los antiguos relieves funerarios. En esta obra se presenta una cierta perspectiva en la disposición de los peldaños que no se prolongan en altura sino hacia el fondo.



Lámina 2. *Virgen de la escalera*, Miguel Ángel, mármol, Casa Buonarroti, Florencia, 1491. Fuente: artehistoria.com

4.2. Escultura funeraria

Tumba de Julio II. Basílica de San Pietro in Vincoli en Roma. 1505-1545

La *Tumba de Julio II*¹⁶ se localiza en Roma, concretamente, en la basílica de *San Pietro in Vincoli*. La elaboración de esta obra se prolongó durante cuatro décadas siendo finalizada en el año 1545. El papa Julio II se había fijado en las habilidades escultóricas de Miguel Ángel y en los numerosos éxitos que había cosechado el autor en obras anteriores. Este papa tenía la intención de recuperar el esplendor que había caracterizado a Roma en tiempos imperiales. De esta manera decidió otorgar el encargo a Miguel Ángel quien desarrollaría un proyecto que consistió en la creación de una sepultura con unas dimensiones en torno a 10 metros de largo por 7 de ancho que se ubicaría en la tribuna de la basílica. Este sepulcro iría acompañado de toda una serie de figuras escultóricas que evocaran las vicisitudes del poder político y religioso y ensalzaran la imagen del pontífice. Este conjunto adquiere un remate en forma piramidal alcanzando una altura de 8 metros. En la cúspide de la pirámide se dispondría la efigie del santo padre adoptando un semblante victorioso siendo sostenida por los ángeles, y a los pies, cerca de 40 estatuas a tamaño natural.

Miguel Ángel seguía avanzando en la construcción del mausoleo para lo cual era necesario ir a Carrara para seleccionar los bloques de mármol. Los artistas de la corte papal aprovecharon esta ocasión para convencer al papa de que distrajera su atención respecto a la obra funeraria para centrarse en otros asuntos religiosos. Cuando el artista florentino se percató de la pasiva actitud del pontífice decidió abandonar la ciudad de Roma para regresar a Florencia. Como consecuencia de ello el genio renacentista no volvería a Roma hasta que recibió el encargo de decorar el techo de la *Capilla Sixtina*, obra que no concluiría hasta el año 1512. Un año más tarde se produciría el fallecimiento de Julio II dando a conocer su última voluntad que consistió en la conclusión de su mausoleo. Sus sucesores decidieron alterar el proyecto original y se procedió con la sustitución del sepulcro por un nicho empotrado en la pared en la parte derecha del transepto de la basílica. Como consecuencia de este cambio, las distintas esculturas quedarían dispuestas de una manera mucho más próxima unas de las otras. La situación acabaría complicándose ya que debido a una intervención papal se requirió la interrupción de los trabajos. Además, los problemas no cesarían cuando en el año 1524 la familia Della Rovere, que había ofrecido el dinero para la realización de la obra, ordenó su inmediata devolución bajo amenaza de demanda judicial. Esta serie de imprevistos acabaría por favorecer que el diseño que se tenía pensado desarrollar se fuera simplificando progresivamente quedando muy distante de lo que había planificado el escultor en un primer momento. Todo ello también ha favorecido que la calidad de la obra no se aproxime tanto a la que se habría obtenido con la ejecución de la idea original. Asimismo, influye el hecho de que una cierta parte de la escultura fuese realizada por discípulos de Miguel Ángel.

¹⁶ TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, Alianza Forma, 1985. Págs.105-114.

Moisés. 1515

Una de las esculturas más destacadas y admiradas del conjunto es la majestuosa imagen del *Moisés*. Se trata de una de las obras maestras del arte del siglo XVI, realizada en 1513. Para desarrollar esta impresionante obra, Miguel Ángel estuvo influido por las esculturas de Rafael y Donatello. La imponente figura representa al profeta sentado sosteniendo las Tablas de la Ley bajo un brazo, mientras que con la otra mano se acaricia su larga y serpentiforme barba. Según Giorgio Vasari, esta barba se había esculpido con tal perfección que parecía haber sido el trabajo de un pincel más que de un cincel. El momento en el que se enmarca la escultura es el seguidamente sucesivo a la recepción por parte de Moisés de los Diez Mandamientos en el Monte Sinaí y a su regreso encuentra al pueblo israelí adorando a un becerro de oro como símbolo del culto pagano. La expresión de su rostro muestra un estado de irritación reflejado en la rabia que sugieren las venas marcadas y los músculos en tensión. Estas características demuestran que Miguel Ángel tenía una excelente capacidad para expresar los diferentes aspectos y rasgos de la anatomía humana. Los cuernos que se aprecian sobre la cabeza del *Moisés* se deben a una errada traducción de las sagradas escrituras, concretamente en el *Libro del Éxodo* donde se narra que mientras Moisés descendía del Monte Sinaí tenía dos rayos que le surgían de la frente.

En un principio, esta obra por decisión del papa Julio II sería colocada en la basílica de San Pedro, sin embargo, se impuso la preferencia de Miguel Ángel de situarla en la basílica de *San Pietro in Vincoli*. A raíz de ello, Julio II centró sus esfuerzos en la reconstrucción de *San Pedro del Vaticano* aplazando su interés por la construcción de su mausoleo.

El *Moisés* fue una de las obras que más estimaba el genio florentino ya que consideraba que la había dotado de un gran realismo. Tal era el realismo que caracterizaba a la escultura que una crónica de la época narra que una vez finalizada la obra, el propio Miguel Ángel la golpeó y le incitó a que hablase.

Esclavos. Hacia 1530

Este grupo escultórico también formaba parte del impresionante mausoleo dedicado a Julio II. A diferencia de otros componentes escultóricos del sepulcro como es el caso del *Moisés*, estas figuras quedaron inacabadas y es a raíz de ello que presentan esa mezcla de texturas que no se encuentran en la tumba junto a la imagen del profeta. Las representaciones de dichos esclavos simbolizan la lucha del alma por escapar de la esclavitud de la materia, es decir, se escenifica la pugna que se establece entre el alma y el cuerpo y el designio de las almas de ascender al cielo dejando atrás el lastre que supone el cuerpo.



Lámina 3. *Tumba de Julio II*, Miguel Ángel, Iglesia de San Pietro in Víncoli, Roma, 1505-1545. Fuente: arthistoria.com

Tumbas de Lorenzo y Juliano de Médici. Capilla Médici en la Basílica de San Lorenzo en Florencia. 1524-1534

Esta obra la comenzó a los 45 años de edad. Se aprecia un cambio en el estilo artístico del autor ya que sus esculturas pierden esa intensidad que las caracterizaba en favor de un aspecto más esbelto y refinado. Con este encargo, Miguel Ángel pudo expresar cuáles eran sus reflexiones y sentimientos acerca de la muerte.

En torno a 1519, el papa León X y el cardenal Giulio de Médicis pensaron en terminar de construir una capilla situada junto a la *Basílica de San Lorenzo de Florencia* con el fin de que llegase a convertirse en un mausoleo para varios miembros de la familia. La construcción de dicha capilla se iniciaría a comienzos del siglo XVI y sería reanudada a finales de 1519. Una vez ideado el proyecto que se iba a llevar a cabo, se procedió con la extracción de los bloques de mármol de Carrara. La ejecución de los sepulcros no se

iniciaría hasta el año 1524. La tumba de Giuliano se terminó varios años más tarde que la de Lorenzo. En esta obra se ha producido una cohesión entre las esculturas funerarias y el resto del conjunto arquitectónico. Es de importantes dimensiones y de una considerable altura, y se ilumina desde la parte superior de la capilla¹⁷.

Las estatuas presentes en este mausoleo son los elementos de mayor importancia. La estructura de las tumbas hace alusión a una imagen que simboliza la salida del alma después de la muerte, es decir, la idea de separación entre el alma y el cuerpo. Las figuras alegóricas representadas hacen alusión a la Aurora, el Día, el Crepúsculo y la Noche. Además, las figuras alegóricas de los ríos del Hades y del Tiempo representan los aspectos inexorables de la realidad humana. Todas estas figuras se disponen recostadas sobre los sarcófagos donde descansan los restos de los mecenas. Se trata de figuras esculpidas otorgándoles un aspecto atlético y esbelto. Da la sensación de que dichas esculturas partiesen las bases de los sarcófagos con el fin de contribuir con la liberación de las almas mortales. A diferencia de lo que solía ser común con la representación de las imágenes de los difuntos reclinados sobre las tumbas, en este caso los hermanos aparecen como esculturas sedentes observando la imagen de la Virgen. Hay un elemento espiritual que afecta a todos los componentes presentes en la obra.

La Virgen se localiza en frente del altar y cumple la función de ser el núcleo de la composición del mausoleo. Se muestra como una figura sedente y el hecho de que esté en un bloque alto y estrecho da una sensación de ligereza. El niño postrado encima de su rodilla se gira hacia su madre dando la espalda al público. Su rostro expresa una actitud reflexiva de gran ternura.



Lámina 4. *Capilla Médicis*, Miguel Ángel, Basílica de San Lorenzo, Florencia, 1524-1534. Fuente: arthistoria.com

¹⁷ BALDINI, Umberto (Coord.), *La obra completa de Miguel Ángel escultor*. Barcelona, Madrid, Noguer, 1977. Págs. 74-82.

4.3. Escultura exenta o en bulto redondo

Este tipo de escultura la realiza fundamentalmente en su etapa de madurez en Roma.

Baco ebrio. 1496-97

Miguel Ángel se había asentado en Roma y para su obra escultórica se centró en la figura natural y en dotar a su escultura de cierta poética clásica. De este modo adquirió un bloque de mármol y se dispuso a esculpir un *Baco*¹⁸ de tamaño natural. Antes de iniciar su trabajo se había familiarizado con las esculturas presentes en la ciudad para hacerse una idea de cómo sería su proyecto. Cuando Miguel Ángel comenzó la obra tenía 21 años. Con su estancia en Roma llegó a conocer bastante bien la escultura antigua que le produjo una gran fascinación.

El *Baco ebrio* es una de sus escasas esculturas completamente acabadas. Esta fue una de las condiciones que le impuso su mecenas, el cardenal Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis, para que la escultura no se hallase a un nivel inferior que las perfectas estatuas clásicas. Esa transición hacia lo pagano en la temática de la obra se debe a su importante influencia de su mecenas.

Baco, el dios del vino, aparece representado en una postura muy poco común, con el brazo derecho alzado y apoyado ligeramente en su costado. Con ese mismo brazo alza la copa de vino. La forma y las proporciones de su cuerpo coinciden con los cánones griegos clásicos. El autor se ha empeñado en lograr que el dios tenga un aspecto lo más natural posible, pero preocupándose por dotar a la figura de una naturaleza divina. Los músculos se apartan de la rigidez clásica y se suavizan confiriendo al joven una cierta sensualidad. Su abdomen es un poco prominente mientras que el pecho y la espalda muestran las características de un cuerpo adolescente que todavía no ha llegado a la edad de adulto. Por esta razón aún conserva algunos rasgos femeninos.

La técnica empleada en esta obra lleva al artista a un claro estado de madurez artística. La unión de los distintos músculos no se resalta demasiado. La potencia muscular, que en unos espacios se enfatiza y en otros se relaja, demuestra el exhaustivo conocimiento de la anatomía humana que tenía Miguel Ángel. Ha conseguido una naturalidad y una menor rigidez en la unión de los miembros al cuerpo y una mayor suavidad en las articulaciones de los codos y las rodillas. Esta escultura demostraba que era posible compararse a la belleza y la majestuosidad de las obras clásicas.

¹⁸ FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel: una vida inquieta*. Madrid, Alianza Editorial, 2005. Págs. 66-72.



Lámina 5. *Baco ebrio*, Miguel Ángel, mármol, Palacio Bargello, Florencia, 1497. Fuente: arthistoria.com

Piedad de San Pedro del Vaticano. 1498-99

El cardenal de San Dionigi le encargó una Piedad a Miguel Ángel, es decir, una escultura de la Virgen que sostiene en su regazo a Cristo muerto que acaba de ser descendido de la cruz. Esta imagen tiene un importante componente trágico y emocional. Miguel Ángel supo captar a la perfección ese preciso instante de gran sentimiento y melancolía¹⁹. La Virgen se encuentra llena de dolor tras la pérdida de su hijo y muestra al mundo el cuerpo castigado a causa del martirio sufrido. Sostiene los yacentes restos del hombre que se sacrificó para redimir los pecados del hombre. Se trata de una escena que sugiere un estado de gran pesar, sin embargo, el artista representa a una mujer bastante joven con unas características muy puras que pretende evitar que el cuerpo de Jesucristo caiga al suelo. De este modo con la mano derecha lo sujeta por debajo de la axila, ayudándose con la elevación de su rodilla que es posible gracias a la presencia de un peldaño. Para conseguir cierto equilibrio respecto al peso del cuerpo sin vida que porta encima, la Virgen se inclina ligeramente hacia atrás. El pie

¹⁹ FORCELLINO, Antonio, *Op. cit.* Págs. 77-84.

izquierdo del Mesías se apoya sobre un tronco arrancado que posibilita que su pierna se mantenga elevada y no quede tapada por otra pierna. El brazo derecho se engancha al pliegue del vestido de María por medio de uno de sus dedos. El pecho de Cristo se encuentra hinchado debido a la presión que ejerce su madre y por la posición que adquiere su cabeza. La mano izquierda de la Virgen queda suspendida en el aire expresando un gesto trágico.

El rasgo de mayor expresividad coincide con la actitud de la Virgen con un tono interrogativo como si buscara una explicación al motivo del suceso. Al mismo tiempo muestra una expresión de rendición ante el penoso acontecimiento. Sin embargo, los rasgos de su rostro muestran la expresión de una mujer que está conteniéndose a pesar del inmenso dolor que le abrumba. Aun así su cara denota claramente un estado de gran tristeza y sufrimiento.

El cuerpo de Cristo mantiene su impresionante belleza a pesar del martirio padecido. Sus facciones y sus miembros están perfectamente proporcionados. Las venas, los músculos y los tendones se adaptan a la postura del cuerpo y no se enfatizan demasiado para conseguir una mayor verosimilitud.



Lámina 6. *Piedad de San Pedro del Vaticano*, Miguel Ángel, mármol, Ciudad del Vaticano, 1498-1499.
Fuente: arthistoria.com

Uno de los elementos que cuenta con una mayor complejidad es la camisa de la Virgen. La tela se ciñe a su cuerpo por medio del cinturón que lleva puesto. La rugosidad que presenta la camisa contrasta con el cuello y el rostro lisos. El velo que cubre su cabello es la prenda que remata la figura escultórica. Cabe destacar el movimiento que ha logrado Miguel Ángel en el vestido. En la obra, el escultor demuestra un dominio total de los materiales y sus características. La *Piedad* se caracteriza por su estructura piramidal con el cuerpo de Cristo formando la base y la cabeza de la Virgen enmarcando la cúspide de la pirámide.

Esta majestuosa obra fue alabada y ensalzada repetidamente por Giorgio Vasari quien decía que ningún escultor podría jamás superar aquel nivel de perfección ni podría dotar a una obra de tanta plenitud.

Cuando se hubo terminado la escultura en julio del año 1500, esta fue trasladada a la Capilla de Santa Petronilla situada en el sur de la *Basílica de San Pedro*.

David. 1501-1504

Esta escultura pertenece a su segunda etapa en Florencia, etapa de madurez en la que coincide allí con Leonardo y Rafael.

Los custodios de la Ópera del Duomo de Florencia, Andrea della Stufa y Jacopo Ugolini decidieron que se debía esculpir una obra colosal de mármol que se aproximara a los 6 metros de altura con el fin de situarla en uno de los contrafuertes del edificio. En un principio se determinó que la escultura estaría compuesta por cuatro bloques de mármol distintos: uno para la cabeza y la garganta, dos para los brazos y el resto del cuerpo en un bloque único. Pero gracias a la experiencia y destreza del picapedrero Baccellino da Settignano se logró la extracción de un solo bloque.

Antes de que llegara a manos de Miguel Ángel, la ejecución del proyecto se había destinado al escultor Aghostino Antonii Ghucci, quien limitó la figura dando lugar a cómo sería el modelo final. Aghostino no consiguió continuar con el encargo y acabó por abandonar el proyecto. De esta manera el *David*²⁰ quedó en un enorme esbozo que permanecía en el taller de Santa María del Fiore, catedral de Florencia.

El 6 de mayo de 1476, Antonio Rosellino reemplazó al escultor anterior. Tenía como objetivo la conclusión de la colosal escultura, pero al igual que su predecesor, terminó fracasando en su empeño.

No sería hasta el 16 de agosto de 1501 cuando los custodios otorgasen la finalización de la obra a un joven florentino de 26 años que había impresionado a la ciudad con la majestuosa *Piedad*. El encargo tenía una dificultad añadida ya que se trataba de una escultura que ya se había iniciado y Miguel Ángel debía ajustarse a lo que ya estaba esculpido.

Después de cerca de 40 años desde que se iniciase el trabajo, en septiembre de 1501 Miguel Ángel prosiguió con la empresa. Tanto la postura como las dimensiones ya estaban establecidas. Lo mismo ocurría con la altura, la anchura y el espesor. El *David*

²⁰FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel: una vida inquieta*. Madrid, Alianza Editorial, 2005. Págs. 85-93.

sería concluido y expuesto ante la ciudad tres años más tarde. La estatua determinaba cuál sería el canon moderno de belleza masculina. Además, con ella el autor demuestra una concepción absoluta de la anatomía humana. Se representa a un joven David en un momento de tensión que coincide con el momento previo al lanzamiento de la honda para abatir al gigante Goliat. Esa tensión se refleja en la expresión de su rostro y en la posición que adopta su cuerpo, con el brazo alzado adquiriendo una actitud desafiante y decidida.

Con esta obra maestra el escultor renacentista deja de lado la abstracción clásica que había caracterizado sus esculturas anteriores como el caso del *Baco* y, en menor medida, en la *Piedad*, ya que el *David* no se asocia con los cánones clásicos a causa del considerable tamaño de la cabeza y de las manos. Su mirada adquiere un carácter teatral, con las cejas fruncidas, la contracción del principio de la nariz y la boca expresa una sensación de disgusto ante el enemigo que tiene delante.



Lámina 7. *David*, Miguel Ángel, mármol, Galería de la Academia, Florencia, 1501-1504. Fuente: arthistoria.com

La estatua se encuentra ligeramente inclinada hacia delante. La mano derecha está un poco abierta, se muestran los dedos con unas uñas largas como suele ser habitual en este artista. Asimismo, se marcan las venas de sus muñecas y los músculos de los brazos. El tórax describe una musculatura que todavía no se ha desarrollado plenamente, lo cual es propio de un cuerpo adolescente. Con el brusco giro del cuello se resaltan los tendones juntados a la clavícula. A causa de que la pierna izquierda está plegada el vientre no se llega a tensar. La postura que adquiere le otorga una importante sensación de movimiento.

El carácter simbólico de la escultura que representaba a la lucha de David contra Goliath coincide perfectamente con la situación política que vivía Florencia en esos momentos, ya que debía protegerse de la amenaza que suponía una posible invasión por parte de Cesare Borgia. Como consecuencia de ello, la estatua pasó a convertirse en el símbolo de la ciudad. Para decidir dónde sería ubicada, la Opera del Duomo convocó a los artistas más destacados del momento para que tomaran la decisión. Teniendo en cuenta aspectos relacionados con la conservación y la visibilidad de la obra se consideró oportuno que se ubicara delante del palacio de la Signoría. Así fue como en el transcurso de cuatro días la escultura se había trasladado desde la catedral hasta la plaza de la Signoría. En la actualidad, la que se exhibe allí es una copia y el original está en un Museo de Florencia conocido como Galería de la Academia.

Virgen de Brujas. Hacia 1502

A partir de finales de 1503, Miguel Ángel dio inicio a la creación de la escultura conocida como la *Virgen de Brujas*. Se trató de un encargo sugerido por la familia de los Mascheroni que eran unos destacados comerciantes flamencos. Para la ejecución de esta obra se le entregaron 50 florines al artista. Mediante este encargo, Miguel Ángel dio a conocer su increíble talento en las tierras septentrionales del continente europeo.

Uno de los rasgos más significativos de la *Virgen de Brujas*²¹ es el asombroso parecido que tiene con la *Piedad* de San Pedro del Vaticano. El hermoso rostro de la Virgen, ensombrecido por el velo que cubre su cabello, expresa un estado de melancolía y reflexión que la aleja del niño que está sosteniendo en sus brazos. Su expresión facial parece una premonición del trágico destino que va a sufrir su hijo. Miguel Ángel ha optado por no otorgar demasiada viveza y naturalismo a la escultura. La sutileza en las facciones de la Virgen se muestra en su fina y alargada nariz que se acerca a las representaciones abstractas de la época clásica. Se distingue claramente la presencia de un fuerte sentimiento en su estado de ánimo. El autor ha sabido transmitir a la perfección esa sensibilidad, además de la riqueza artística que caracteriza a los paños. A causa del pie izquierdo del niño Jesús, el manto adquiere un efecto de gran movimiento que el autor ha conseguido de una forma verosímil y acertada. Asimismo, la apariencia de la tela es de una extrema finura llegando a alcanzar un espesor de escasos milímetros. Los pliegues que se acumulan en su vestido concluyen en la parte posterior con la colocación de un alfiler a la altura del cuello que locierra.

²¹ MURRAY, Linda, *Miguel Ángel*, Barcelona, Destino, 1992. Col. El mundo del arte, núm. 9. Págs. 95-102.

Al igual que acontece en el caso de la *Piedad* del Vaticano, esta obra también se desarrolla mediante una estructura piramidal marcada por la posición que adopta el cuerpo del niño, conformando la base, y la cabeza de la Virgen que da lugar a la parte culminante de la pirámide. La escultura fue concluida en agosto de 1506 y posteriormente se trasladaría a la ciudad flamenca de Brujas.



Lámina 8. *Virgen de Brujas*, Miguel Ángel, mármol, Iglesia de Nuestra Señora, Brujas, 1501-1504. Fuente: arthistoria.com

Proyecto de *Hércules y Caco*. 1505

En un primer momento, el grupo escultórico de bulto redondo que conforma el *Hércules y Caco*²² tenía que ser esculpido por Miguel Ángel Buonarroti, sin embargo, a causa de los numerosos proyectos artísticos en los que se encontraba inmerso el artista, el papa Clemente VII confió la ejecución de la obra al escultor y pintor perteneciente al estilo manierista Baccio Bandinelli. Obviamente, la calidad técnica de este artista es mucho más inferior que la de Miguel Ángel, y por lo tanto, la obra resultante no tendrá esa belleza y majestuosidad que es habitual en las esculturas del genio renacentista. El modelo que ejecutó Miguel Ángel en 1505 se conserva en el Museo de la Casa Buonarroti en Florencia.

En la escena aparece Hércules acompañado por Caco, que era hijo del dios romano Vulcano, un gigante mitad hombre y mitad sátiro que exhalaba llamaradas de fuego por su boca. Habitaba en una gruta ubicada en el monte Aventino de Roma y su presencia suponía una seria amenaza para la ciudad eterna. Su malévolo carácter se evidenciaba mediante la hilera de cabezas humanas decapitadas que exhibía en la entrada de su

²² BALDINI, Umberto (Coord.), *Op.Cit.* .Págs. 54-61

morada. Según narra la mitología griega, un día llegó Hércules a las orillas del río Tiber tras haber robado el ganado de Gerión. Mientras el héroe dormía, Caco se adueñó de una buena parte de dicho ganado para después esconderlo en su gruta. Cuando uno de los bueyes comenzó a mugir, Hércules se dio cuenta de la fechoría que había cometido el gigante y, haciendo uso de su maza, acabó con su vida. El tema alegórico de este episodio, que fue narrado por algunos autores clásicos como Virgilio y Ovidio, antepone la fuerza y el ingenio de Hércules que terminan por derrotar al mal encarnado en la figura de Caco.

La ubicación de esta estatua junto al *David* tiene lógica porque el rey de Israel era idealizado como el Hércules cristiano, además, ambos personajes salen de sus contiendas como victoriosos. Asimismo, el encargo del *Hércules y Caco* tenía como objetivo el de simbolizar el regreso al poder de la familia de los Médicis y el inicio de una nueva era tras el derrocamiento de la República.

Bandinelli dota a sus esculturas de tanta calma que prácticamente llega a eliminar cualquier rasgo de expresividad que puedan albergar sus figuras. Asimismo, la escultura no expresa ninguna sensación de movimiento y queda resumida en una pesada y estática escena de lucha con unas anatomías muy simplificadas y una carencia de proporcionalidad en el tamaño de los cuerpos. Como consecuencia de ello, sus representaciones pierden la naturalidad y se hacen menos agradables a la vista del espectador. Con la suma de todos estos factores, su gigantesco grupo escultórico resultó ser un estrepitoso fracaso que no se podía llegar a comparar con las obras magistrales de su contemporáneo Miguel Ángel. En 1534 la obra fue trasladada para ser colocada en frente del *Palazzo Vecchio*.



Lámina 9. *Hércules y Caco*, Bandinelli, mármol, Piazza della Signoria, Florencia, 1525-1534. Fuente: arthehistoria.com

Genio de la Victoria. Hacia 1532-34

En 1505 Miguel Ángel vuelve a Roma, llamado por el papa Julio II para realizar su mausoleo, como ya se ha comentado anteriormente, y en 1516 vuelve a Florencia por otro encargo funerario, las tumbas de los Médici, que le tienen ocupado hasta 1534.

A partir de 1534 volverá a Roma y en estos años de idas y venidas entre la ciudad de los Médici y la de los papas realizará el *Genio de la Victoria*, obra conocida también como la *Victoria*, localizada hoy en el Palazzo Vecchio de Roma. Fue realizada en un periodo de gran abatimiento del autor ocasionado por las complicaciones que le estaban surgiendo en su proyecto de la *Tumba de Julio II*. Contrariamente a lo que sugiere el título de la obra, esta no alberga ningún signo o característica que le otorgue triunfalismo o la exaltación de la victoria²³.

Representa a un joven que unce a un viejo entre sus piernas. Debido a la escasa edad del joven muchacho recuerda bastante al *David*. La expresión de su rostro no denota ningún síntoma de satisfacción u orgullo personal sino que presenta una actitud furiosa propia de alguien que ha logrado vencer a un adversario. La posición contraída que adopta el personaje derrotado es causada por el reducido espacio que ofrece el tabernáculo donde se debió erigir la escultura. De este modo, la figura del vencido se concentra y se ajusta a un pequeño sector de la obra escultórica. La posición en la que se muestra el guerrero se caracteriza por albergar importantes virtudes técnicas. Además, la forma en la que se gira su espalda refleja la constitución anatómica de esta parte de su cuerpo y resalta su imponente musculatura.

Con la mano derecha realiza la acción de devolver la honda de donde la había cogido y cabe destacar la naturalidad y la sutileza con las que sus dedos sujetan el cuero. Este movimiento de torsión es la razón por la cual el pecho del joven se hincha y se evidencia aún más su notable musculatura. Teniendo en cuenta esto, la postura que mantiene el cuerpo del muchacho se asemeja a la de un culturista. Sin embargo, las características físicas del soldado no están completamente desarrolladas en su momento de máximo esplendor, lo cual demuestra una idealización del cuerpo humano que va más allá de cómo sería la anatomía del adolescente en la realidad y que, por lo tanto, difiere en algunos aspectos con respecto a lo que es habitual en un metabolismo de esa edad.

²³ FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel, Op. cit.* Págs. 186-190.



Lámina 10. *Genio de la victoria*, Miguel Ángel, mármol, Palazzo Vecchio, Florencia, 1532-1534. Fuente: arthistoria.com

Piedad de la Catedral de Florencia. 1548-1555

Este capítulo finaliza con la alusión a dos piedadas realizadas en la última etapa de su vida, cuando el artista ya había realizado el Juicio Final en la *Capilla Sixtina del Vaticano* y se encontraba inmerso en múltiples proyectos arquitectónicos de Roma como la finalización de la propia *basílica de San Pedro*. Estilísticamente ambas esculturas deben adscribirse al Manierismo o última etapa del Renacimiento, que se comienza a desarrollar a partir de la década de los treinta del siglo XVI.

Según Giorgio Vasari, en torno a 1548 Miguel Ángel comenzó a trabajar en una *Piedad*²⁴ mientras habitaba en su vivienda del Macello dei Corvi en Florencia. El material que eligió para su creación fue el mármol de Carrara. De esta manera, el autor se esforzaba en una obra que cuarenta años antes le habría otorgado gran fama y prestigio. Al igual que en el caso anterior, la escena representa el cuerpo sin vida de Cristo siendo sujetado por la Virgen después de descenderlo de la cruz. Es un acontecimiento lleno de dramatismo y tristeza que quedan reflejados en el rostro de la madre que parece expresar un estado de pena contenida y de impotencia ante los trágicos hechos que acaban de suceder. Por un lado se aprecia el dolor y el pesar de la Virgen pero por otro se destaca el sacrificio al que ha sido sometido Cristo para la salvación del hombre.

²⁴ FORCELLINO, Antonio, *Op. cit.* Págs. 123-139.

Los distintos cuerpos no se han representado de forma proporcionada, lo que anticipa el Manierismo. El artista pretende dotar a la figura de Jesucristo de una mayor relevancia estableciéndolo en un primer plano y exagerando las dimensiones de su anatomía en comparación con la Virgen. De este modo, consigue que el espectador focalice su punto de atención en el cuerpo sin vida de Jesús. A diferencia de la *Piedad de San Pedro del Vaticano*, en esta ocasión el cuerpo de Cristo no se recuesta sobre las piernas de la Virgen y con el rostro dispuesto hacia atrás. En cambio, en esta *Piedad* la cara de Cristo se muestra de frente otorgándole una gran potencia comunicativa y sentimental. Cabe destacar la compleja posición en la que están expuestos los cuerpos de las figuras. Además, un factor que añade una mayor dificultad a la elaboración de la escultura es el hecho de que se haya desarrollado en un único bloque de mármol. Cristo adquiere un mayor protagonismo debido a que se ha establecido en el centro de la representación siendo flanqueado por las tres figuras restantes. Los dos personajes que acompañan a la Virgen y su hijo son Nicodemo y María Magdalena.

La madre, que se presenta arrodillada, intenta evitar que el cuerpo del Salvador caiga a la vez que expresa un gesto de gran dramatismo y sufrimiento.

Miguel Ángel se retrató a sí mismo en el rostro de Nicodemo y tenía la intención de colocar la escultura en su sepulcro para dar a conocer su fuerte culto religioso y su gran devoción por Cristo.



Lámina 11. *Piedad de la Catedral de Florencia*, Miguel Ángel, mármol, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia, 1548-1555. Fuente: arthistoria.com

Piedad Rondanini. 1552-1564

La *Piedad Rondanini*²⁵ es considerada como la última escultura realizada por el polifacético artista florentino. En la actualidad se localiza en el museo *Castello Sforzesco de Milán*. No fue elaborada íntegramente por Miguel Ángel pues se la cedió inacabada a su discípulo Antonio del Franze se en el año 1561. De esta forma, la escultura permaneció durante varios siglos en el patio del *Palazzo Rondanini* y por eso se le conoce con este nombre. No será hasta 1952 cuando el Ayuntamiento de Milán decida adquirir la obra para que a partir de entonces sea expuesta en el *Castello Sforzesco*.

Se trata de un grupo escultórico en bulto redondo realizado en mármol blanco a raíz de una crisis espiritual y artística del autor. Si se compara esta *Piedad* con la que se halla en la *Basílica de San Pedro del Vaticano*, difícilmente se creerá que se trata de producciones artísticas pertenecientes al mismo autor, dadas las abismales diferencias que se encuentran entre una y otra. Si se analizan las características estilísticas de la *Piedad Rondanini* se aprecia que tanto Cristo como la Virgen se representan mediante una forma alargada plasmada en sus anatomías. Además, ambos personajes bíblicos se disponen tan próximos entre sí que da la sensación de que formen parte de un único cuerpo. La Virgen adquiere una postura bastante erguida y se presenta sosteniendo entre sus brazos el cuerpo sin vida de su hijo. Los cuerpos se deslizan entre sí y no cuentan con un punto de apoyo bien definido lo que contribuye a que la escultura adopte un equilibrio inestable. No se llega a saber con total certeza si la Virgen sujeta el cuerpo del Mesías o, en cambio, se aprieta a Él. Sus cabezas están inclinadas y el abrazo no tiene ningún punto de comparación respecto a la calma y la serenidad que se da en las otras *Piedades*. La disposición de las figuras de forma encogida presentadas en un plano estrecho parece sugerir la carencia de espacio suficiente para enarbolar la escena del modo más adecuado. Este aspecto se plasma en la postura doblada que adoptan las piernas de Jesucristo. No se incluye la carne y la musculatura de los cuerpos y el autor se ha desprendido de la necesidad de buscar lo ideal como ocurría en sus obras anteriores.

Es una imagen que abarca un inmenso contenido trágico y donde se transmite un gran sentimiento de dolor. Asimismo, se realza la terrible soledad en la que están sumidos la madre y su hijo. El hecho de dejar la obra inconclusa, al igual que acontece en las figuras de los *Esclavos* relativos a uno de los proyectos de la *Tumba de Julio II*, resulta ser un recurso expresivo en sí mismo. A pesar de que la escultura esté inacabada, se puede identificar perfectamente cuál es el *modus operandi* del artista. El estilo de la *Piedad Rondanini* se integra dentro del Manierismo alejándose de la *terribilitá* que había sido tan característica en sus producciones escultóricas previas.

²⁵ BALDINI, Umberto (Coord.), *Op. cit.* Págs. 58-67.



Lámina 12. *Piedad Rondanini*, Miguel Ángel, mármol, Castillo Sforzesco, Milán, 1552-1565. Fuente: artehistoria.com

5. MIGUEL ÁNGEL ANTE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO ESCULTÓRICO

5.1. Miguel Ángel como conservador y restaurador de esculturas antiguas

En este apartado se va a intentar demostrar cómo Miguel Ángel no sólo fue un gran artista, sino que también participó en la conservación y restauración del patrimonio escultórico de la Antigüedad, siendo un pionero en este sentido, ya que aunque el arte griego y romano comenzó a ser muy apreciado en su época, todavía era muy incipiente la concienciación en materia de patrimonio histórico-artístico. Sin embargo, que éste debía ser reconocido como algo importante y preservado para el futuro ya se comienza a vislumbrar en actitudes de artistas y mecenas del Renacimiento como Miguel Ángel, Rafael, -que fue nombrado "conservador de monumentos" en Roma-, y el papa León X, Médici humanista y mecenas preocupado por recuperar el prestigio de la antigua Roma. Las intervenciones que se llevaban a cabo, ya fueran de conservación o restauración, tenían el objetivo primordial de atenerse al aspecto original de las obras escultóricas de manera fidedigna y mostrando de esta forma un sentimiento de profundo respeto hacia el loable legado cultural transmitido desde los tiempos de la Antigüedad. Un claro ejemplo de ello se dio con la restauración del *Laocoonte y sus hijos* y la posición original del brazo restante del sacerdote troyano, pues tras una serie de diferentes propuestas, un discípulo de Miguel Ángel acertó con dicha postura²⁶.

Restauración del *Laocoonte y sus hijos*

En enero de 1506 se halló en una finca próxima al *Coliseo* un bloque escultórico de mármol donde aparecían representados el sacerdote Laocoonte²⁷ junto a sus dos jóvenes hijos que eran estrangulados por dos enormes serpientes. Esta escultura, de controvertida cronología pues se ha atribuido tanto al periodo helenístico griego (siglo II a. C.) como al siglo I d. C., había permanecido oculta durante muchos siglos.

La escena esculpida narra el castigo al que fueron sometidos Laocoonte y sus hijos al rechazar el devastador regalo que Ulises ofreció a los troyanos. Y fue a raíz de esta historia que se narra en la *Ilíada* de Homero como tres escultores de Rodas, Agesandro, Polidoro y Atenodoro, decidieron desarrollar la escultura que llegó a cosechar un gran prestigio y fue digna de numerosas alabanzas. Según el historiador Plinio, fue el emperador Tito quien la adquirió para portarla a Roma. Esta obra se convirtió en un símbolo más que atestiguaba el esplendor artístico que se estaba viviendo en la ciudad de Roma durante el papado de Julio II.

En aquella época, Miguel Ángel se encontraba inmerso en el proyecto del mausoleo que le había encargado Julio II. Cuando se le informó del hallazgo, el artista florentino

²⁶ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, Tecnos, 2000. Págs. 79 y ss.

²⁷ BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 1992. Págs. 33-52.

quedó impresionado por la perfección de la anatomía de los personajes y por la extraordinaria expresión de sufrimiento que reflejaban sus rostros.

La restauración a la que debía someterse se centraba en el brazo derecho que le faltaba al sacerdote. Una dificultad añadida era la de averiguar y acertar con la postura original que había adoptado dicho brazo. El experimentado escultor, guiándose por su instinto, consiguió reconstruir el brazo colocándolo de tal manera que quedara plegado hacia el interior como síntoma del enorme esfuerzo que estaba llevando a cabo el troyano con el objetivo de librarse de la presión que estaban ejerciendo las serpientes.

De esta manera se consiguió concluir una restauración cuyo resultado se pretendía que se asemejase lo más posible a la escultura helenística original que se había creado mucho tiempo atrás.

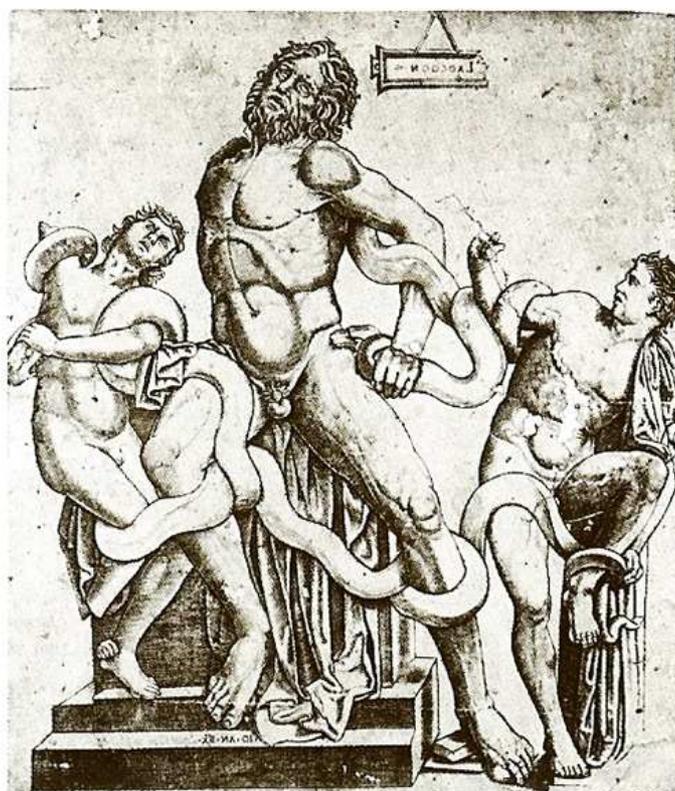


Lámina 13. *Laocoonte y sus hijos*, por Giovanni Antonio da Brescia, 1506-1508, Grabado de 265 x 237 mm., que muestra cómo se encontró la escultura. Londres, British Museum. Fuente: <https://www.jmhdezhdz.com/2016/05/laocoonte-y-sus-hijos-comentario-historia-mitologia-griega-escultura-mitologica.html>

En el año 1520 Baccio Bandinelli desarrolló la primera reconstrucción del brazo perdido del Laocoonte mediante el uso de cera. A pesar de que esta reconstrucción no se conserva, gracias a una copia de la escultura que realizó Bandinelli expuesta en la galería de los Uffizi de Florencia se sabe que el brazo se representó ligeramente flexionado. Giorgio Vasari afirmó sobre esta copia que su autor había conseguido armonizar perfectamente la composición del brazo con la musculatura del resto del cuerpo. La contribución de cera que aportó Bandinelli se desintegró con rapidez y con el transcurso de solamente once años, Montorsoli, discípulo de Miguel Ángel, elaboró un nuevo brazo, pero en esta ocasión el material empleado fue la terracota. Además, la postura que adoptó la extremidad fue nuevamente modificada siendo extendida y

separada de la cabeza. Este cambio supuso que la obra fuera más inestable debido a que se reforzaba diagonal de la pierna. El proyecto de Montorsoli se mantuvo hasta 1725 cuando Agostino Cornacchini modificó los brazos de Laocoonte y su hijo menor empleando como material el mármol. Este artista levantó ambos brazos en exceso lo cual resultó ser una de las propuestas menos acertadas. Como consecuencia de ello, en 1819 el escultor neoclásico Canova altera la posición del brazo del sacerdote aproximándose bastante a la idea planteada por Montorsoli en 1531. Esta serie de restauraciones llega a su fin en 1905 cuando el arqueólogo Ludwig Pollack halla el brazo original del *Laocoonte* en una tienda de antigüedades ubicada en la Vía Labicana a escasos metros del lugar donde fue descubierto el grupo escultórico cuatro siglos antes. Este hallazgo da la razón a Miguel Ángel, que había sostenido la idea de que el brazo estaba flexionado. Entonces se procedió con la supresión de todos los añadidos anteriores para la posterior colocación del brazo original. Esta restauración fue llevada a cabo entre 1957 y 1960 por Filippo Magi. Con este acontecimiento se ponía fin a un largo periodo de suposiciones e hipótesis acerca de cuál era la posición inicial del brazo del sacerdote troyano.

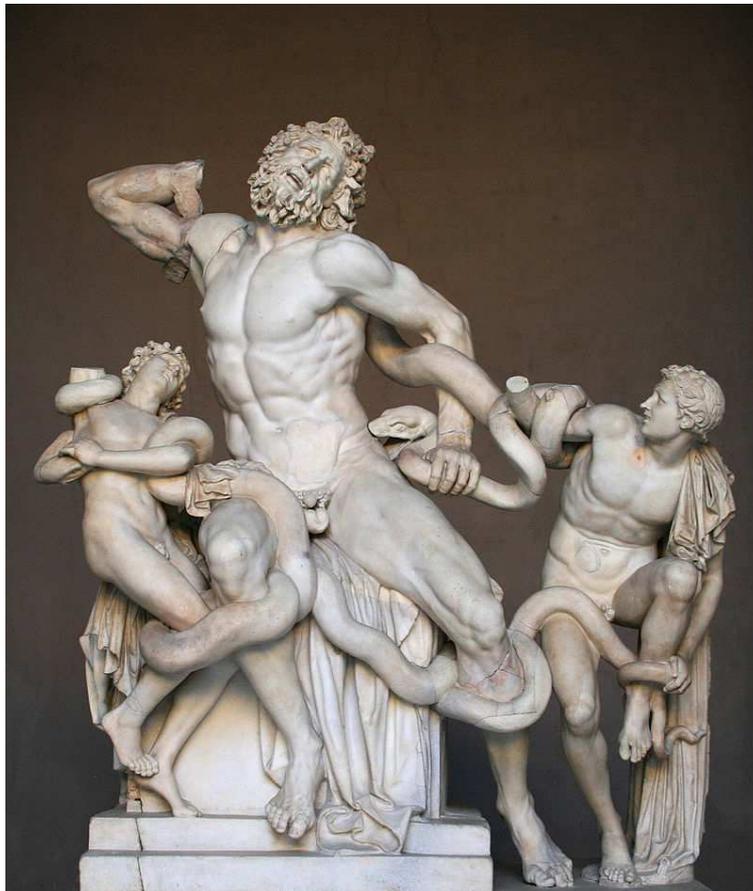


Lámina 14. *Laocoonte y sus hijos*, Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, mármol. Estado actual. Siglos II a. C. o I d. C. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano. Fuente: arthistoria.com

Restauración del *Apolo de Belvedere*

El *Apolo del Belvedere*²⁸ es una copia romana en mármol del siglo II d.C., de una estatua original griega de bronce atribuida a Leocares, escultor post clásico del siglo IV

²⁸BRANDI, Cesare, *Op. cit.* Págs. 55-67.

a.C., aunque realmente se desconoce su autoría. Esta majestuosa escultura se conserva en uno de los patios de los Museos Vaticanos. La divinidad aparece representada casi al tamaño natural con una altura de 2,24 m. Su brazo derecho reposa sobre un tronco por el que trepa una serpiente. Su vestimenta se basa en una capa que le cubre parte del pecho y envuelve a su brazo izquierdo y unas sandalias. Su pecho queda atravesado por una cinta que sujeta el carcaj que porta en su espalda. Su pelo es rizado y expresa una gran sensación de dinamismo, el cual se ha desarrollado mediante la técnica del trépano. La figura del dios infunde un gran dinamismo y energía. En su pose se puede apreciar que el artista ha sido capaz de captar un preciso instante de la representación en movimiento. Este momento coincide con el giro del joven para lanzar una flecha.

El joven Apolo es representado de manera acorde con el ideal de belleza griega mediante unos rasgos muy serenos y una anatomía bastante atlética. Una de las características que más acentúa el movimiento es el contraposto, es decir, su pierna izquierda aparece retrasada en contraposición con el brazo izquierdo que se presenta adelantado. Además, la pierna derecha se encuentra adelantada, sosteniendo todo el peso de la figura mientras que el brazo derecho se dispone más retrasado. El contraposto es una técnica típica del periodo clásico; sin embargo, los pliegues que están presentes en la capa en contraste con el cuerpo pulido son rasgos más propios de la época helenística.

Cuando la escultura fue descubierta se encontraba incompleta y algunas partes, como es el caso de ambas manos, no fueron halladas. A pesar de ello, la posición que adquiere el cuerpo sugiere que con la mano izquierda y el brazo estirado sustentaría un arco. Otra teoría afirma que el dios estaría sujetando una rama de laurel.

Esta obra fue muy aclamada y ensalzada durante los siglos XV y XVI, pero con la aparición de los frisos del *Partenón* pasaría a un segundo plano. Con la llegada del Neoclasicismo recuperaría el protagonismo y la admiración llegando a ser considerada como el perfecto ejemplo de estatua clásica.

Fue descubierta por casualidad en el año 1489 en una finca del cardenal della Rovere cerca de la Vía Appia. El pontífice Julio II la adquirió en el año 1508 y la expuso en el Patio del Belvedere donde ya se encontraba presente el grupo escultórico del *Laocoonte y sus hijos*. Los dibujos documentados en el Códice Escorialense muestran que la divinidad carecía de ambas manos. Con el nombramiento de Julio de Médicis como papa bajo el nombre de Clemente VII, se procedió con la restauración de la bellísima obra. De esta manera, con la supervisión artística de Miguel Ángel, el escultor Montorsoli comenzó a reconstruir las partes restantes de la escultura. La restauración comenzó en el año 1532 y en ella Montorsoli desarrolló un brazo nuevo a partir del codo que se apoya sobre el tronco. Pero con el paso del tiempo, esta restauración se vio deteriorada y en el año 1924 el escultor Guido Galli fue el encargado de retirar los añadidos para recuperar la apariencia original de la estatua durante el momento de su hallazgo. Finalmente, tras un periodo de recapitación, se decidió reintegrar los brazos que habían sido elaborados por Montorsoli con la ayuda de Miguel Ángel.



Lámina 15. *Apolo de Belvedere*, copia romana en mármol basada en un original griego en bronce atribuido a Leocares (siglo IV a. C.). Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano. Fuente: arthistoria.com

Durante el Neoclasicismo se debatió sobre si lo correcto era reintegrar las partes desaparecidas de las estatuas antiguas, como se había hecho en el *Laocoonte* y en el *Apolo de Belvedere*, o dejarlas tal y como habían aparecido, fragmentadas. El historiador del arte alemán Winckelmann propone en ese momento el respeto al original y una integración crítica, de acuerdo con las características estilísticas de la obra y con los conocimientos arqueológicos e iconográficos recopilados sobre ella. Consideraba que la reintegración de las estatuas sólo debía hacerse después de un riguroso trabajo de comparación y verificación, pues un error en la integración falseaba el resultado. La nueva actitud hacia las obras clásicas sería, por tanto, la no integración. Antonio Cánova, escultor neoclásico veneciano, mantiene esta actitud: el *Apolo de Belvedere* se descubrió en el siglo XV sin la parte inferior de un brazo, el cual fue reconstruido en el Renacimiento por Montorsoli, alumno de Miguel Ángel, y cuando lo ve y queda admirado ante su calidad, dice que en la reintegración de estas obras no se había alcanzado la mimesis perfecta porque el estilo fidiaco era inimitable. Por ello las figuras del *Partenón de Atenas* del Museo Británico se dejaron fragmentadas por su consejo. Y según él, al *Apolo de Belvedere* no se le tenía que haber puesto el brazo.

Pero otros escultores de la época como el danés Thorwaldsen defienden lo contrario: la integración, y por eso las restauraciones de algunas estatuas clásicas se hacen imitando y reponiendo las partes fragmentadas. Eso ha llevado a que en algunos casos esos fragmentos se hayan eliminado de nuevo, es decir, lo que se llama la des-restauración. Pero no ha ocurrido eso en el *Apolo de Belvedere*, que sigue exhibiendo el brazo nuevo. Sin embargo, el *Laocoonte* sí lo lleva porque se trata del original, pero sus hijos no porque sus brazos eran copias. La *Venus de Milo*, por ejemplo, también cumple con esos preceptos pues en ella no se ha realizado ninguna reintegración.

La plaza del Capitolio en Roma y la estatua ecuestre de Marco Aurelio

La plaza del Capitolio de Roma, ubicada sobre una de las siete famosas colinas de la ciudad y la única renacentista que se conserva, fue rediseñada en el Renacimiento dentro de un proyecto de reforma urbana del papa Paulo III, quien quería construir la plaza y remodelar los palacios que allí había. El proyecto se le encargó a Miguel Ángel en 1536, el cual diseñó una plaza trapezoidal sobre un solar de forma oval, colocando en el centro en 1537 la *estatua ecuestre de Marco Aurelio*, obra romana de bronce del siglo II d. C., que tan famosa había sido en la Antigüedad porque era la única escultura ecuestre que se conservaba de un emperador romano y la que sirvió como modelo para otras posteriores como las de *Teodorico*, *Carlomagno*, *Condottiero Gattamelata* de Donatello o *Condottiero Colleoni* del Verrochio. Probablemente subsistió porque en la Edad Media se creyó que representaba a Constantino, primer emperador romano convertido al cristianismo. Miguel Ángel decidió trasladarla a esta plaza del Capitolio desde la plaza de San Juan de Letrán, donde se conservaba anteriormente, cerca de la casa natal del propio emperador Marco Aurelio. También el propio Miguel Ángel diseñó la base de mármol de la escultura.

Actualmente, para preservar la conservación de la estatua, pues estaba sufriendo oxidación por estar a la intemperie, la de la plaza es una réplica y la original se expone en los Museos Capitolinos.

En la actualidad, es muy común que se opte por preservar las esculturas originales y exhibir copias, esto se debe a los diferentes perjuicios que causa la exposición de una obra ante los fenómenos medioambientales ya que algunos elementos como el viento y la lluvia pueden erosionar el material de la pieza. Es esta la razón por la que las esculturas originales son resguardadas en museos y espacios cerrados mientras que las copias se exponen al aire libre. Algunos ejemplos son: las *Cariátides del Erecteion* en la Acrópolis de Atenas, las *esculturas de reyes* ubicadas en el exterior de la Catedral de Burgos y la *Virgen Blanca* del parteluz de la Catedral de León.



Lámina 16. *Estatua ecuestre de Marco Aurelio*, autor anónimo, bronce, 424 cm de altura, Plaza del Campidoglio, Roma, 176 d.C. Fuente: arthehistoria.com

5.2. La conservación y restauración de obras de Miguel Ángel en la actualidad

Restauración de la *Piedad*

El 21 de mayo de 1972 la impresionante *Piedad de San Pedro del Vaticano*²⁹ sufrió un atentado por parte de un hombre mentalmente desequilibrado. Este individuo se alzó contra la estatua y con el martillo en la mano propició una serie de golpes que causaron importantes desperfectos en la sublime obra del genio renacentista. El ataque afectó en mayor grado a la figura de la Virgen viéndose destrozado su párpado izquierdo, su nariz y varios de sus dedos de la mano izquierda. A partir de este catastrófico suceso y como una medida de conservación, la escultura quedó blindada mediante una lámina de cristal que la protege de posibles actos vandálicos.

Laszlo Todt, que así se llamaba el perturbado que agredió la escultura, había asistido a la Basílica de San Pedro como un peregrino más dispuesto a recibir la bendición papal, pero en un determinado momento consiguió esquivar a las fuerzas de seguridad y se abalanzó contra la obra asestando un total de quince martillazos al grito de “Yo soy Jesucristo y he regresado de la muerte”. El hombre era de nacionalidad húngara pero residía en Australia. Inmediatamente fue arrestado y condenado a prisión. Cuando hubo cumplido su condena fue deportado a su país.

Afortunadamente, se consiguió recuperar los fragmentos de mármol extraídos como consecuencia de los golpes. Para el trabajo de restauración fue necesaria la adquisición de una resina producida en Brasil mediante la cual fue posible la reconstrucción de la escultura adhiriéndole los fragmentos y recuperando el aspecto original de la espléndida escultura de Miguel Ángel. La obra no volvió a ser expuesta hasta junio de 1973, alrededor de un año después de sufrir el brutal ataque. Desde entonces, la escultura no ha sufrido ningún otro percance de esas magnitudes y las labores de mantenimiento y conservación que se han llevado a cabo en ella se han limitado a simples tareas de limpieza para la retirada de acumulaciones de polvo. Hoy en día, la *Piedad*³⁰ está expuesta en la *Basílica de San Pedro del Vaticano* para el deleite de todo el público que quiera admirar esta producción artística dotada de una belleza tan excepcional.

Restauración del *David*

El transcurso de los siglos ha repercutido negativamente en el estado de conservación de la obra maestra del *David* de Miguel Ángel³¹. A pesar de ello, los deterioros no han sido muy significativos y la escultura ha sabido sobreponerse al paso del tiempo. Es por esta razón que la labor de restauración se ha limitado a un exhaustivo proceso de limpieza realizado por un equipo especializado en conservación.

²⁹ LUDWIG, Emil, *Miguel Ángel*. Barcelona, Juventud, 1956. Págs.. 21-37.

³⁰ MURRAY, Linda, *Miguel Ángel*, Barcelona, Destino, 1992. Col. El mundo del arte, núm. 9. Págs. 63-71.

³¹ FALLETI, Franca, PARNIGONI, Cinzia, "Il restauro del David di Michelangelo", *Arqueología, arte y restauración, Actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria"*, Valladolid, 2004, Págs. 275-302.

Para la ejecución de este trabajo es necesario el uso de andamios y de una indumentaria especial. De este modo se posibilitan las tareas de limpieza en una obra escultórica que supera los cinco metros de altura. Se procedió con la retirada de partículas y restos de polvo que se fueron acumulando gradualmente. Las herramientas empleadas para este propósito fueron pinceles delicados con cerdas muy suaves y aspiradores de polvo. Para evitar un mayor deterioro, se eliminó la utilización de productos químicos. Gracias a que las labores de restauración basadas en la limpieza de la obra se suceden cada dos meses, es posible llevar a cabo un análisis acerca del estado y la evolución de la escultura. Estos trabajos se desarrollan los lunes cuando la Galería de la Academia situada en Florencia se encuentra cerrada al público. Para poder prolongar las labores de restauración y conservación del *David*, dicho museo ha firmado un acuerdo con la asociación estadounidense Amigos de Florencia para que se haga cargo de los gastos de manutención que cada año suelen rondar los 20.000 dólares.

El conjunto de intervenciones de conservación y restauración efectuadas en el *David* fueron concluidas intencionadamente a mediados de mayo del año 2004. La razón que subyace a este hecho es la celebración del 500 aniversario de la creación de la célebre escultura renacentista.

Resulta más favorable para la conservación de la obra una intervención de mantenimiento cada cierto periodo antes que una restauración a largo plazo. Además, es preciso hacer hincapié en la prevención y en el cuidado continuo y constante. Con esta manera de proceder se conseguirá minimizar el deterioro y actuar de la forma más eficaz y conveniente.

6. CONCLUSIONES

Miguel Ángel Buonarroti fue un artista muy polifacético que intervino en las tres principales disciplinas artísticas: pintura, escultura y arquitectura. Antes de la presencia del ilustre artista el Renacimiento no había logrado llegar a su plenitud. Por el contrario, después de su fallecimiento en la segunda mitad del siglo XVI, no se consiguió mantener la dinámica que había establecido y el Renacimiento iría precipitándose gradualmente dando origen al inicio del Barroco.

Pero a pesar de su interdisciplinariedad, él se consideró escultor por encima de todo, como se ha afirmado a comienzos de este trabajo. De ahí que se considere como un artista plástico por excelencia, en contraposición al otro polifacético genio del Renacimiento italiano, Leonardo da Vinci, que representa el concepto de lo pictórico en el arte. Es la eterna contraposición entre lo plástico y lo pictórico.

Las grandes cualidades escultóricas de Miguel Ángel fueron demostrándose desde una edad muy temprana ya que algunas de sus obras más destacadas como el *David* y la *Piedad* de San Pedro del Vaticano fueron esculpidas antes de que el talentoso genio cumpliera los treinta años de edad.

Como consecuencia de su maravillosa y excelente producción escultórica, el artista gozó de gran admiración y sirvió como fuente de inspiración para otros artistas pertenecientes a una época más tardía que la suya. Uno de los artistas más influenciados por el genio florentino fue el escultor francés Auguste Rodin que es considerado como el padre de la escultura moderna. Una de las obras de Rodin que mejor evidencia la influencia de Miguel Ángel es *El pensador*. Esta influencia se refleja en la gran habilidad que adquiere el escultor francés a la hora de representar la anatomía humana, lo cual es bastante evidente en las obras del artista italiano como se puede apreciar en la figura del *David*. Esta depurada técnica se ha conseguido a través de un exhaustivo conocimiento de la fisonomía del ser humano. En *El pensador*, Rodin ha sido capaz de desarrollar la musculatura y las facciones con una gran calidad de detalle. Rodin había elaborado sus distintas esculturas a partir de una reinterpretación de las obras de Miguel Ángel y la escultura de la Grecia clásica.

Además, uno de los apartados más significativos del presente trabajo hace alusión a la importante labor del florentino como restaurador y conservador de esculturas pertenecientes cronológicamente al periodo clásico. Su esfuerzo ha resultado ser fundamental para que obras escultóricas de la magnitud de la *Estatua ecuestre de Marco Aurelio*, el impresionante *Laocoonte y sus hijos*, y por último pero no menos admirable, el *Apolo del Belvedere* hayan conservado sus características y llegado hasta nuestros días.

En definitiva, el importante talento artístico que evidenciaban las diferentes obras escultóricas realizadas por el genio renacentista han pasado a la posteridad siendo dotadas de una gran relevancia y sirviendo como obras de referencia para algunos artistas pertenecientes a una época más moderna.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Obras publicadas

ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. I.- De Giotto a Leonardo. II.- De Miguel Ángel a Tiépolo*. Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

BALDINI, Umberto (Coord.), *La obra completa de Miguel Ángel escultor*. Barcelona, Madrid, Noguer, 1977. Introducción a los escritos del artista y coordinación de Umberto Baldini, Clásicos del arte: biblioteca universal de las artes figurativas, núm. 56.

BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 1992.

BRION, Marcel, *Miguel Ángel o la creación*. Barcelona, Ediciones B, 2004.

CONDIVI, Ascanio (1525-1574), *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Edición de David García López, Madrid, Akal, 2007.

FORCELLINO, Antonio, *Miguel Ángel: una vida inquieta*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

HEYDENREICH, Ludwig Heinrich, *Eclosión del Renacimiento. Italia, 1400-1460*. Madrid, Aguilar, 1972.

HEYDENREICH, Ludwig Heinrich, *La época de los genios. Renacimiento italiano, 1500-1540*. Madrid, Aguilar, 1974.

LUDWIG, Emil, *Miguel Ángel*. Barcelona, Juventud, 1956.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, Tecnos, 2000.

MURRAY, Linda, *Miguel Ángel*. Col. El mundo del arte, núm. 9, Barcelona, Destino, 1992.

TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, Alianza Forma, 1985.

VASARI, Giorgio (1511-1574), *Vida de Miguel Ángel*. Madrid, Visor Libros, 1998. Edición y traducción de José Luis Checa Cremades.

7.2. Recursos electrónicos

artehistoria.com (9-julio-2019).

8. ÍNDICE DE LÁMINAS

Lámina 1. <i>Batalla de los centauros y los lapitas</i> , Miguel Ángel, mármol, Casa Buonarroti, Florencia, 1493. Fuente: arthistoria.com.....	11
Lámina 2. <i>Virgen de la escalera</i> , Miguel Ángel, mármol, Casa Buonarroti, Florencia, 1491. Fuente: arthistoria.com.....	12
Lámina 3. <i>Tumba de Julio II</i> , Miguel Ángel, Iglesia de San Pietro in Víncoli, Roma, 1505-1545. Fuente: arthistoria.com.....	15
Lámina 4. <i>Capilla Médicis</i> , Miguel Ángel, Basílica de San Lorenzo, Florencia, 1524-1534. Fuente: arthistoria.com.....	16
Lámina 5. <i>Baco ebrio</i> , Miguel Ángel, mármol, Palacio Bargello, Florencia, 1497. Fuente: arthistoria.com.....	18
Lámina 6. <i>Piedad de San Pedro del Vaticano</i> , Miguel Ángel, mármol, Ciudad del Vaticano, 1498-1499. Fuente: arthistoria.com.....	19
Lámina 7. <i>David</i> , Miguel Ángel, mármol, Galería de la Academia, Florencia, 1501-1504. Fuente: arthistoria.com.....	21
Lámina 8. <i>Virgen de Brujas</i> , Miguel Ángel, mármol, Iglesia de Nuestra Señora, Brujas, 1501-1504. Fuente: arthistoria.com.....	23
Lámina 9. <i>Hércules y Caco</i> , Bandinelli, mármol, Piazza della Signoria, Florencia, 1525-1534. Fuente: arthistoria.com.....	24
Lámina 10. <i>Genio de la victoria</i> , Miguel Ángel, mármol, Palazzo Vecchio, Florencia, 1532-1534. Fuente: arthistoria.com.....	26
Lámina 11. <i>Piedad de la Catedral de Florencia</i> , Miguel Ángel, mármol, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia, 1547-1553. Fuente: arthistoria.com.....	27
Lámina 12. <i>Piedad Rondanini</i> , Miguel Ángel, mármol, Castillo Sforzesco, Milán, 1552-1565. Fuente: arthistoria.com.....	30
Lámina 13. <i>Laocoonte y sus hijos</i> , por Giovanni Antonio da Brescia, 1506-1508, Grabado de 265 x 237 mm., que muestra cómo se encontró la escultura. Londres, British Museum. Fuente: https://www.jmhdezhdz.com/2016/05/laocoonte-y-sus-hijos-comentario-historia-mitologia-griega-escultura-mitologica.html	32
Lámina 14. <i>Laocoonte y sus hijos</i> , Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, mármol, Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano, Siglos II a. C. o I d. C. Fuente: arthistoria.com.....	33
Lámina 15. <i>Apolo de Belvedere</i> , copia romana en mármol basada en un original griego en bronce atribuido a Leocares (siglo IV a. C.). Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano. Fuente: arthistoria.com.....	35
Lámina 16. <i>Estatua ecuestre de Marco Aurelio</i> , autor anónimo, bronce, 424 cm de altura, Plaza del Campidoglio, Roma, 176 d.C. Fuente: arthistoria.com.....	36