

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

20/2017

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Elena O. Kalúguina

*Miguel Ángel y el arte español del siglo XVI: el poder de las imágenes y
la transformación creativa*

*Michelangelo and Spanish Art in XVIth Century: The Power of Images
and the Creative Transformation*

pp. 45-58

DOI: 10.15581/001.20.45-58



Universidad
de Navarra

Miguel Ángel y el arte español del siglo XVI: el poder de las imágenes y la transformación creativa

*Michelangelo and Spanish Art in XVIth Century:
The Power of Images and the Creative Transformation*

ELENA O. KALÚGUINA

Museo Estatal Tsárskoye Seló (San Petersburgo)
elena-kalugina@mail.ru

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2017

ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2017

Resumen: En este artículo estudiamos la influencia de las imágenes de Miguel Ángel sobre el arte español del siglo XVI. Una de las manifestaciones más tempranas de su influjo se aprecia en las obras de Alonso Berruguete, que interpretó las formas del maestro italiano en clave gótica y patético-expresiva. La producción artística de Sebastiano del Piombo, el más significativo de los seguidores de Miguel Ángel, tuvo gran importancia en la península ibérica, e inspiró el estilo de las pinturas de Pedro Machuca, de los artistas de la escuela valenciana o de Luis de Morales. Quienes tuvieron un papel especial en la difusión de la nueva estética de Miguel Ángel fueron Gaspar Becerra y los artistas de la escuela de El Escorial, cuyo lenguaje estilístico, de formas grandiosas y monumentales fue el más adecuado para expresar la idea de la iglesia triunfante y del concepto de la inviolabilidad y del poder del Estado. En el último tercio del siglo XVI la influencia de Buonarroti en las artes plásticas en España fue decisiva. Esto se debió, en gran parte, al desarrollo del «mito de Miguel Ángel», creado por artistas españoles y teóricos del arte. No obstante, el concepto estético de El Greco, difería radicalmente del de Miguel Ángel del de los «romanistas» españoles.

Palabras clave: Miguel Ángel. Sebastiano del Piombo. Arte español del siglo XVI. Alonso Berruguete. Pedro Machuca. Juan de Juanes. Luis de Morales. Gaspar Becerra. Escuela de El Escorial. El Greco.

Abstract: This article reviews the influence of Michelangelo's images on art of Spain in 16th century. One of the early manifestations of this influence can be seen in Alonso Berruguete's work, who interpreted the Italian master's forms in pathetic-expressive and Gothic ways. Works of Sebastiano del Piombo, the most prominent artist in the Michelangelo's entourage, were of particular importance in the Iberian Peninsula. Sebastiano del Piombo's art inspired the works by Pedro Machuca, artists of Valencia or Luis de Morales. The pivotal role in spreading Michelangelo's new aesthetics belongs to Gaspar Becerra and El Escorial artists, whose language of grandiose and monumental forms was best suited to express the idea of a triumphant Church and the concept of stability and power of Spain. In the last third of the 16th century Buonarroti's influence on Spanish plastic arts becomes crucial. The myth of Michelangelo, created by Spanish artists and art theorists, was essential in this. Art of El Greco, whose interpretation of Michelangelo's images was fundamentally different from Spanish Romanists' aesthetic concept, stands apart from the contemporary art of Spain.

Keywords: Michelangelo. Sebastiano del Piombo. Spanish Art in 16th century. Alonso Berruguete. Pedro Machuca. Juan de Juanes. Luis de Morales. Gaspar Becerra. School of El Escorial. El Greco.

Miguel Ángel es una referencia ineludible en el arte europeo del siglo XVI: supone el apogeo del Renacimiento, pero también el anuncio de su final. En su obra madura y tardía Miguel Ángel creó un nuevo lenguaje artístico que destruyó los criterios del Renacimiento clásico. En efecto, sus obras tardías representaron un impulso que sería decisivo para el arte posterior. *El Juicio final* (1536-1541, Capilla Sixtina, Vaticano), *La Piedad* (1547-1555, Catedral de Florencia), *La Piedad Rondanini* (1564, Milán, Castello Sforzesco), los frescos de la capilla Paolina en el Vaticano (1545-1550) o los dibujos hechos para Vittoria Colonna, fueron las fuentes de las que bebería el manierismo¹.

Ciertamente, la herencia artística del maestro no fue entendida completamente por sus seguidores, sin embargo su obra tuvo gran ascendiente en los maestros europeos del siglo XVI, incluidos los de la península ibérica. Los pintores españoles que estudiaron en Italia en los círculos cercanos a Miguel Ángel fueron los portadores y transmisores principales del nuevo estilo en su país en la primera mitad del siglo. Así, las obras de Miguel Ángel fueron conocidas en España bien a través de discípulos suyos de primera y de segunda generación que trabajaron en El Escorial, bien gracias a sus grabados y a sus dibujos, bien por las copias que se hicieron de sus telas y de sus esculturas, entre ellas la de su famosa *La Piedad* (1498-1499) de la catedral de San Pedro, realizada por Juan Bautista Vázquez, «el Viejo» (1560, Catedral de Avila)².

Una de las manifestaciones más tempranas de la influencia de la obra de Miguel Ángel puede observarse en la corriente anticlasicista de la escultura española, ante todo en las obras de Alonso Berruguete (1490-1561). Berruguete vivió en Italia alrededor de diez años (1507-1517). Vasari lo mencionó al referirse a sus contactos con Miguel Ángel, así como por el hecho de que, en Florencia, Berruguete copió el cartón *La batalla de Cascina*, que fue creado para la decoración de la Sala del Consejo del *Palazzo Vecchio* de la *Signoria* (1504)³. Es muy posible, también, que el artista español conociera la versión original de *El Juicio Final*⁴. El estudio

¹ Ver Dvořák, 1929, pp. 127-140.

² Según F. Checa la única diferencia con la copia de la escultura de Miguel Ángel es que no resalta el sistema triangular de composición para enfatizar la cualidad de bloque de la estatua. Checa, 1983, pp. 263-264.

³ Vasari, *Le vite*, p. 127.

⁴ De Maio, 1981, p. 111.

de las pinturas de la Capilla Sixtina, así como de los dibujos y las esculturas de Miguel Ángel, quedó reflejado en las obras que Berruguete realizó para el coro de la catedral de Toledo (1539-1543)⁵. Berruguete manejó libremente las formas del maestro italiano e interpretó las obras de Buonarroti y su escuela de forma patético-expresiva, e incluso en la clave gótica⁶. El ejemplo vivo fue *El Juicio Final* (1548, Coro de la Catedral, Toledo), muy diferente en su estilo al de la iconografía tradicional, por lo que suscitó críticas severas del arzobispo de Toledo, Juan Martínez Silíceo (1477-1557). Los frescos del techo de la Capilla Sixtina sirvieron de modelo para esta obra, especialmente *El Diluvio Universal* (1512)⁷. Miguel Ángel, junto con Ghiberti y Donatello, fueron, por tanto, quienes ejercieron una influencia especial en las obras de Berruguete, quien desempeñaría un papel importante en la formación de la poética del manierismo en España⁸. Como señaló Checa, en Berruguete

la inspiración miguelangelesca en pinturas, dibujos y esculturas sirvió de vehículo para expresar profundos sentimientos religiosos, ajenos a cualquier sentimiento intelectual o estético en contra de la ortodoxia católica⁹.

El pintor y arquitecto español Pedro Machuca (1490-1550) también fue un seguidor de Miguel Ángel. En Italia pintó su *Virgen y las ánimas del Purgatorio* (1517, Museo del Prado, Madrid), cuadro en el que la plasticidad monumental de las figuras de la parte inferior de la composición recuerdan las imágenes de la Capilla Sixtina.

Los seguidores romanos de este gran artista, entre los cuales estaba Sebastiano del Piombo (1485-1547), «un amigo e imitador de la manera de Miguel Ángel»¹⁰, junto con representantes del manierismo florentino como Rosso Fiorentino o Domenico Beccafumi influyeron también de forma significativa en la gestación de este estilo artístico. No obstante, la comparación de *La Piedad* de Machuca (c. 1540, Museo de la catedral de Jaén) con la monumental *La Piedad* de Piombo (1512-1516, Museo de la Ciudad de Viterbo), a partir del dibujo de Miguel Ángel¹¹, que Machuca

⁵ De Maio, 1981, p. 109.

⁶ Checa, 1983, p. 172.

⁷ Sobre «El Juicio Final» de Berruguete ver De Maio, 1981, pp. 109-111.

⁸ Ver Checa, 1983, pp. 137, 151, 153, 172 y 230.

⁹ Checa, 1983, p. 223.

¹⁰ Checa, 1983, p. 383.

¹¹ Wivel, 2017, p. 65.

pudo ver en Italia, revela diferencias significativas. El Cristo tiene un gran parecido con la imagen de la pintura de Piombo, pero la obra del artista español se distingue por diferentes soluciones compositivas y de color; transmite una emoción más moderada, y pone el acento en la vertiente mística del tema¹². En la obra de Machuca se revela así «una concepción manierista de la imagen religiosa, que aúna dramatismo con monumentalidad»¹³.

En la península ibérica, hubo pocas obras genuinas de Miguel Ángel. En las colecciones reales y de la más alta aristocracia se encuentran algunos dibujos y cartones de Miguel Ángel. En particular, Diego Hurtado de Mendoza poseía el cartón *Venus y Cupido y Leda* que Vasari describió¹⁴. El secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos, tuvo en su poder la escultura *San Juan Bautista, niño o San Juanito* (1495-1496)¹⁵, que Miguel Ángel hizo para Lorezno di Pierfrancesco de Médici y que Cosme de Médici donó al secretario del emperador.

No obstante y pesar de esta escasez de obras originales de Miguel Ángel en España, tanto el estilo como el mito del artista se extendieron en la península más que en otros países europeos¹⁶. Las obras de Sebastiano del Piombo, que fue el más significativo de los artistas del círculo de Miguel Ángel, desempeñaron un papel importante en su difusión. Sus pinturas, por su plasticidad y transmisión de emociones, respondían plenamente a los principios del humanismo cristiano y tuvieron una enorme influencia en el arte de la península ibérica de este siglo¹⁷. Entre las obras más importantes de Piombo en España puede mencionarse la monumental *Sagrada Familia* (1526) en la capilla funeraria de Gonzalo Díaz de Lerma, canónigo de la catedral de Burgos, que vivió en Roma durante un largo período¹⁸. Geronimo Vic y Walterra (1455-1535), embajador de Fernando el Católico y Carlos V en Roma, encargó a Piombo, en 1516, pintar un *Cristo con la cruz a cuestas* (Madrid, Museo del Prado); así como un tríptico, cuya parte central, *La Piedad*, está en el Museo del Hermitage de

¹² Ver Strinari y Lindemann, 2008, p. 117.

¹³ Checa, 1983, p. 145, 153, nota 82 p. 420.

¹⁴ De Maio, 1981, p. 117.

¹⁵ Checa, 1983, p. 215.

¹⁶ Este tema ha sido analizado en detalle por De Maio, 1981, pp. 116-124.

¹⁷ Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en la pintura española ver Falomir, 2008, pp. 67-71 y Baker-Bates, 2017.

¹⁸ Falomir, 2008, p. 69.

San Petersburgo, y una de las partes laterales, el *Descenso al infierno*, puede verse en el Museo del Prado en Madrid¹⁹.

La Piedad de Sebastiano del Piombo, ya mencionada, tuvo especial importancia en la península ibérica (1533-1539, Museo del Prado), y ha sido calificada como «una de las obras más destacadas del manierismo italiano»²⁰. Basada en un diseño de Miguel Ángel (1519-1520, Museo del Louvre, París)²¹, estaba destinada a formar parte de la capilla de Francisco de los Cobos en la iglesia de San Salvador Ubeda²². En España, hubo varias copias de esta pintura: una de las primeras fue, tal vez, la realizada por Martín Gómez el Viejo, para Cuenca —en la actualidad en la sede del Ministerio de Justicia de Madrid—²³, y otra actualmente en Budapest, pero de origen español²⁴.

Las composiciones de Piombo sobre el tema de *Cristo portacroce* son también muy importantes. *Cristo llevando la cruz* (1531-1537, Museo del Hermitage, San Petersburgo), fue una pintura creada por encargo de Fernando de Silva, cuarto conde de Cifuentes (1480-1545), embajador de Carlos V en Roma. Después de la muerte del conde en Madrid, fue comprada por Felipe II para El Escorial²⁵. Se sabe que esta obra fue muy honrada por el rey español²⁶.

A su vez, las pinturas de Piombo pertenecientes a la familia Vich influyeron en los artistas de la escuela valenciana. La monumentalidad de las formas está presente en obras como el *Descendimiento de la Cruz* (1528-1530, catedral de Segorbe), el *Bautismo de Cristo* (c. 1535, catedral de Valencia), o el *Cristo atado a la columna* (1535, iglesia de San Juan de Alba de Tormes) de Juan de Juanes (ca. 1510-1579), y se asocian con las composiciones de Piombo²⁷. De hecho, los modelos para la pintura de Alba de Tormes fueron *La Flagelación de Cristo* de Piombo (1516-1524, Capilla de Borgherini, San Pietro in Montorio, Roma), a partir de los diseños de Miguel Ángel sobre este tema que se encuentran en Museo Britá-

¹⁹ Falomir, 2008, p. 70.

²⁰ Checa, 1983, p. 215.

²¹ Volpe y Lucco, 1980, p. 94.

²² De Maio, 1981, pp. 116-117 y Falomir, 2008, pp. 68-69.

²³ Baker-Bates, 2017, p. 177.

²⁴ Baker-Bates, 2017, p. 177, nota 85.

²⁵ Falomir, 2008, p. 69.

²⁶ En El Escorial hubo copias de esta obra de Piombo y varias versiones sobre este emotivo tema, como un *Cristo con la cruz a cuestas* de Michel Coxie. Ver Mulcahy, 1998, p. 163.

²⁷ Falomir, 2008, p. 70.

nico de Londres, y también *La Flagelación de Cristo* (1525) hoy en el Museo Municipal de Viterbo²⁸. Después de 1545, la influencia de Piombo en las obras de Juanes se debilitó y fue reemplazada por la de Rafael y sus seguidores²⁹.

Las obras de Piombo, entre ellas *La Piedad* de Úbeda y el *Cristo portacroce*, tuvieron gran influencia en el artista extremeño Luis de Morales (1509/1511-1586), apodado «El Divino», en obras en las que prevalecían los temas dramáticos de la Pasión de Cristo³⁰. Quisiéramos señalar *La Sagrada Familia* de Piombo de la catedral de Burgos (c. 1526) como uno de los modelos tenidos en cuenta por Morales para obras como *La Virgen del pajarito*³¹ o *La Virgen con el Niño* (1564, monasterio de Santo Domingo, Évora).

Las fuentes de algunas de las pinturas de Morales fueron también obras del período tardío de Miguel Ángel, aunque su concepto estético era sensiblemente diferente del estilo de Buonarroti. Luis de Souza (1632) señaló que en 1547 Morales creó una copia de *La Crucifixión* utilizando la composición de un seguidor de Miguel Ángel³². Una de las fuentes de *La Piedad* (1553-1554) de la antigua capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz fue el dibujo de Miguel Ángel (1540-1544) creado para Vittoria Colonna, muy extendido y repetido en escenas pictóricas y escultóricas por sus seguidores³³. A menudo, Morales utilizó *La Piedad* de Miguel Ángel (1498, basílica de San Pedro, Roma), que conocía gracias a dibujos, grabados y copias pictóricas o escultóricas. Quisiéramos señalar como ejemplo *La Lamentación* (1560, iglesia de San Pedro y San Pablo, Polan, Toledo)³⁴.

El modelo de *La Piedad* de Morales (1560, Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid) fue, como sabemos, *La Piedad* del Piombo (1533-1539) de Úbeda³⁵, mencionada anteriormente.

²⁸ Sobre estas obras de Piombo ver Wivel, 2017, pp. 159-165.

²⁹ Falomir, 2008, p. 118.

³⁰ La influencia de las obras de Piombo sobre Morales ha sido señalada por muchos investigadores como Solís Rodríguez, 1999, pp. 162, 163, 166-167, 250-251 o Falomir, 2008, pp. 67-71.

³¹ Ruiz Gómez, 2015, pp.38-39, fig. 10.

³² Solís Rodríguez, 1999, p. 59, cat. 49.

³³ Ragionieri, 2005, pp. 152-153; Kustodieva, 2011, pp. 228-229; Kalúguina, 2014, p. 186.

³⁴ Solís Rodríguez, 1999, pp. 254-255.

³⁵ Ver n. 30. Dvořák señaló que en esta obra de Morales el manierismo de Miguel Ángel está conectado con la exaltación española. Dvořák, 1928, p.273.

Morales encontró su propia solución artística del tema, inspirado en la literatura religiosa de esa época. El lenguaje artístico del pintor extremeño rompió las proporciones naturales de las figuras, mediante un gran alargamiento de formas, distorsión de la perspectiva lineal, expresiones faciales características, gestos convulsivamente tensos, colores fríos y suave textura pictórica, acorde con las formas de piedad y religiosidad de algunos sectores de la sociedad española. El estilo del artista, combinando modelos y técnicas tomadas del manierismo europeo, junto con los medios expresivos del arte gótico, según Antonio Palomino, no era apropiado para la creación de imágenes que expresaran grandeza³⁶.

Además de lo ya apuntado, el mito sobre Miguel Ángel y su estilo comenzó en la corte española, gracias, sobre todo, a la influyente presencia del embajador de la Toscana, Bernardetto Minerbetti, para quien, como gran admirador del artista, «nadie en todo el mundo puede compararse con este gran anciano»³⁷. El rey quedó impresionado por el estilo monumental de Miguel Ángel. Se esforzó por utilizarlo para sus propios fines políticos. Como sabemos, Felipe II influyó decisivamente para que el manierismo clasicista fuese aceptado en el ambiente artístico español de la Contrarreforma. Este estilo, basado en los principios de proporcionalidad, claridad, simetría y monumentalidad, fue el más adecuado para la creación de la imagen imponente, fría y majestuosa, para expresar la idea de la iglesia triunfante y el concepto de inviolabilidad y poder del Estado³⁸.

El rey trató incluso de confiar la obra de la tumba de Carlos V a Miguel Ángel pero, tras de su negativa, decidió perpetuar la memoria de su padre mediante la construcción de El Escorial, utilizando los bocetos de la catedral de San Pedro creados por Miguel Ángel³⁹.

En 1559 Felipe II invitó al arquitecto Juan Bautista de Toledo (1515-1567), que residía en Italia —donde había sido asistente de Miguel Ángel en la construcción de la basílica de San Pedro de Roma entre 1546 y 1548—, y en 1561 lo nombró su arquitecto con la misión de recrear el reino de «la ciudad perfecta» de El Escorial. Durante este tiempo Juan de Herrera, también admirador de Miguel Ángel, fue colaborador de Tole-

³⁶ Palomino, *El parnaso español*, pp. 75-76.

³⁷ De Maio, 1981, p. 118.

³⁸ Checa, 1983, p. 288-289.

³⁹ De Maio, 1981, p. 119.

do, para convertirse, a la muerte de Toledo en 1567, en el arquitecto jefe de El Escorial. El llamado «Templo de la Jerusalén Renovada» se convirtió así en una alegoría de la grandeza de la Iglesia católica tridentina, de la casa austriaca y del genio de España⁴⁰.

En 1562, Felipe II designó a Gaspar Becerra (c. 1520-1568) como pintor de la corte, y, como tal, dirigió las obras en los palacios de El Pardo, el Alcázar de Madrid, Valsain y Escorial. Becerra había pasado cerca de catorce años en Roma (1544-1557), donde formó parte de los círculos de artistas cercanos a Miguel Ángel: de hecho, colaboró con Vasari y Daniele da Volterra en los conjuntos más importantes de la pintura romana al fresco⁴¹. Debió de conocer la obra de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, especialmente el *Juicio Final*, incluso antes de la restauración de Volterra, que «vistió las figuras» en 1559. Las copias de Becerra de las figuras desnudas del *Juicio Final* pintadas en Roma, y que, según Pacheco, concuerdan con los dibujos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Museo del Prado⁴², son prueba de esto. Becerra, muy apreciado por los críticos italianos en el campo de la pintura al fresco, adquirió gran gloria como artista y escultor a su regreso a España. Su concepto estético, inspirado en Miguel Ángel, marcado por la monumentalidad, la poderosa anatomía de las figuras y el equilibrio heroico de la composición, fue una innovación absoluta para el mundo artístico de la península ibérica de ese período⁴³. La gloria de Becerra como el promotor en España del nuevo estilo surgido de Miguel Ángel, fue señalada por Juan de Arfe, que lo contrastó con el estilo de Berruguete⁴⁴. Su lenguaje de imágenes grandiosas y monumentales estaba acorde con las ideas de heroísmo, grandeza y dignidad en el proceso de implementación de los programas de Felipe II. Las decoraciones pictóricas del techo de la Torre de la Reina del palacio de El Pardo (1562-1568) son evidencia de ello: algunas figuras son muy similares a los dibujos de *Juicio Final* de Miguel Ángel, copiados por Becerra en Roma⁴⁵.

Esta tendencia fue continuada por los seguidores italianos de Miguel Ángel que trabajaron en El Escorial, cuyas obras correspondían al

⁴⁰ Sobre esta cuestión ver De Maio, 1981, pp. 119-120; Checa, 2008, pp. 83-133; Checa, 2013, pp. 15-33.

⁴¹ García-Frias Checa, 2005, pp. 11-15.

⁴² García-Frias Checa, 2005, pp. 15-16.

⁴³ García-Frias Checa, 2005, p.18.

⁴⁴ García-Frias Checa, 2005, p. 11.

⁴⁵ Ver García-Frias Checa, 2005, pp. 16, 69, 71.

lenguaje formal y estilo del gran maestro: como Luca Cambiaso (1527-1585), Rómulo Cincinato (1502-1593), Federico Zuccaro (1540/1542-1609), Pellegrino Tibaldi (1527-1596), o Bartolomeo Carducci (1560-1608). Por ejemplo Tibaldi, el «Michelangelo riformato»⁴⁶, cuya obra principal fueron los murales del arco de la biblioteca del Escorial, *Artes y Ciencias liberales*, mereció la admiración del rey por la grandiosidad de sus figuras, la claridad del lenguaje y la grandilocuencia de las composiciones que se correspondían estrechamente con el concepto ideológico y decorativo del conjunto⁴⁷.

En el último tercio del siglo XVI el influjo de la figura de Miguel Ángel en las artes plásticas españolas fue un hecho fundamental. Los escultores como López de Gámiz y Juan de Anchieta interpretaron la obra del artista italiano en clave heroica, monumental e idealista. Uno de los mejores ejemplos es el retablo de la Trinidad (1578, catedral de Jaca), en el que el modelo que inspiró la figura de Dios Padre fue el *Moisés* de Miguel Ángel (1513-1545, San Pietro in Vincoli, Roma)⁴⁸.

Como señaló Checa, el sentido miguelangelesco de la forma que se extendió en estos momentos por toda España, alcanzó en Navarra y Aragón sus mejores manifestaciones. Entre ellos el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Salvatierra del escultor Lope de Larrea cuyas figuras recuerdan a las de la Capilla Sixtina⁴⁹. Parecidas ideas podrían desarrollarse en torno a los discípulos de Juan de Anchieta como Pedro González de San Pedro o Ambrosio de Berástegui que configuran el ciclo del «romanismo» en el norte de España⁵⁰. El *Juicio Final* en la iglesia de Capillas (Palencia), obra de los Bolduque es uno de los ejemplos del miguelangelismo más convencional⁵¹.

Pero la idea de lo monumental y el concepto de lo heroico de la figura, de acuerdo con el pensamiento contrarreformista, se hace presente también en la pintura española. La manera miguelangelesca es evidente en los cuadros de Juan Fernández de Navarrete tanto en su primer lienzo *El Bautismo de Cristo* (c. 1570, Museo del Prado) como en su obra escu-

⁴⁶ De Maio, 1981, p. 122.

⁴⁷ El conjunto de pinturas de El Escorial ha sido descrito y estudiado en varias ocasiones. Para la bibliografía más importante ver Checa, 2013, pp. 21-24 y 33, nota 30.

⁴⁸ Checa, 1983, pp.290-292.

⁴⁹ Checa, 1983, p. 293.

⁵⁰ Checa, 1983, p. 293.

⁵¹ Checa, 1983, pp. 297-298, fig. 256.

rialense⁵². Juan de Sariñena en su *Cristo atado a la columna* (1587, Valencia, Colegio del Patriarca) se inspiró en el de *Cristo Resucitado* de Miguel Ángel de la iglesia «Santa Maria sopra Minerva», de Roma⁵³.

No obstante, la imaginería del sur de España propuso otras alternativas diferentes a este sentido monumental de la imagen. El retablo mayor de San Mateo de Lucena (Córdoba), de Bautista Vázquez y los relieves de Gaspar Núñez Delgado en San Clemente (Sevilla), son buenos ejemplos de una plástica de inspiración miguelangelesca pero tamizada por el refinamiento y la elegancia⁵⁴.

Según M. Dvořák, el estilo tardío de Miguel Ángel fue inspirador de las obras de El Greco en Toledo⁵⁵. Su relación con Buonarroti no dejaría de ser dual, según consta en las notas al margen que dejó en los libros de Vasari y Vitrubio de su biblioteca particular⁵⁶. Se ha observado repetidamente que, en las obras de su época romana, como *El Santo Entierro* (c. 1571-1572, Londres, colección particular) o *La Piedad* (c. 1575-1576, «Hispanic Society of America», Nueva York), se advierte la influencia de *La Piedad* de Bandini, entonces en Roma, del dibujo de *La Piedad* para Vittoria Colonna y del fresco *La Crucifixión del Apóstol Pedro* en la capilla de Paolin⁵⁷. En *La Expulsión de los mercaderes del templo* (1572, Museo de Bellas Artes de Minneapolis), se observa no sólo la influencia de las formas de Miguel Ángel, sino que en la parte inferior de la composición se representa un retrato de Miguel Ángel con Tiziano, Giulio Clovio y, según la opinión de muchos investigadores, de Rafael⁵⁸. En Italia, El Greco hizo dibujos de las esculturas de la Capilla de los Medici, entre las que se hallaba la escultura titulada *Día* (c. 1570, Munich)⁵⁹.

Sin embargo, no puede decirse que el maestro cretense profesase una gran admiración por Miguel Ángel. Se sabe, según Giulio Cesare Mancini (1619), que El Greco llegó a decir al contemplar el fresco de *El*

⁵² Checa, 1983, pp. 293-294, 299, 300.

⁵³ Checa, 1983, pp. 293, 294, fig. 251.

⁵⁴ Checa, 1983, pp. 298, 299, fig. 258 y 259

⁵⁵ Dvořák, 1928, pp. 264-268 y 273.

⁵⁶ Ver Salas, 1967b, pp. 176-180; Salas y Marías 1992; Marías, 2014, pp. 25-26, 315; Kagan y Marías, 2014, pp. 34, 69, fig. 7.

⁵⁷ Marías, 2014, pp. 137-140, 149, cat 10 y 11.

⁵⁸ En este asunto no existe un consenso. En particular, Checa vió en él la imagen de una persona desconocida (Checa, 1983, p. 301-302), pero Marías señaló que este representaba el autorretrato del artista (Marías, 2014, p. 171).

⁵⁹ Marías, 2014, p. 26, fig. 9.

Juicio Final, que si fuese destruido, él podría hacer otro más decente y no inferior en calidad. Afirmación en consonancia con el profundo descontento que existía entre ciertos grupos eclesiásticos que hablaban, incluso, de destruirlo⁶⁰. A pesar de ello, las reminiscencias de *El Juicio Final* pueden observarse en varias obras del maestro de Toledo, principalmente en la *Adoración del nombre de Jesús* (1577-1579, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), obra marcada por la influencia de la cultura mística difundida en la península ibérica. Al parecer, la crítica de El Greco fue causada por la interpretación no canónica de Miguel Ángel. Checa ha señalado que El Greco no podía aceptar una actitud religiosa que llegara a tal grado de intelectualismo e incluso, a veces, de frialdad⁶¹. El maestro de Toledo, en general, se adhirió a la ortodoxia de la Iglesia, como se hace evidente no solo en la obra mencionada, sino también en *El Juicio Final* del tríptico de Módena (1568-1569) y en *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588, Iglesia de Santo Tomás, Toledo). Otra interpretación diferente del tema de «Juicio Final» era impensable en la España del momento.

Mas, a pesar de la idea que se tiene de que El Greco sentía cierto desprecio por la pintura de Miguel Ángel⁶², aquel le admiraba «en el dibujo, en los escorzos, la silueta, la composición trabada»⁶³. El modelo para la *Trinidad* del retablo de la iglesia de Santo Domingo El Antiguo (1577-1579) de El Greco fue el grabado de Durero; sin embargo, para la figura de Cristo, atléticamente fuerte y plásticamente perfecto, utilizó la imagen de *La Piedad* de Bandini⁶⁴. En la pintura *San Sebastián* (c. 1577-1579, Museo de la Catedral de Palencia) la postura del cuerpo recuerda la imagen del Adán de *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina y de la escultura *La Victoria* de Miguel Ángel (1519-1534) del palacio *Vecchio* de Florencia⁶⁵, entrecruzando estos modelos con la imagen de *El martirio de San Sebastián* de Berruguete (h. 1527, Museo Nacional de la Escultura, Valladolid). *La Crucifixión con dos donantes* (1578, Museo de Louvre), *La Crucifixión* (1585-1590, Colección privada del marqués de la Motilla, Sevilla) y otras obras, más fueron creadas bajo la influencia de los dibujos que Miguel

⁶⁰ Kaptereva, 2008, pp. 19, 157, 158.

⁶¹ Checa, 1983, p. 301.

⁶² Salas ha estudiado con precisión el problema de las relaciones entre El Greco y Miguel Ángel. Ver Salas, 1967a y Checa, 1983, p. 301.

⁶³ Salas, 1967a, p. 43, cit. por Checa, 1983, p. 301.

⁶⁴ Checa, 1983, p. 301; Kaptereva, 2008, p. 55; Marías, 2014, p. 253.

⁶⁵ Checa, 1998, p. 464, cat.135.

Ángel realizó para Vittoria Colonna (c. 1540, Museo Británico, Londres). Al mismo tiempo, si el maestro italiano resalta la tensión física, la solidez y la frontalidad de la figura de Cristo, El Greco estiliza y alarga las formas, creando un sentido de dinamismo y movimiento gracias a la flexión espiral del cuerpo del Redentor. La figura de Jesús es como una visión sobrenatural que se levanta lentamente sobre un fondo de nubes oscuras en un espacio surrealista⁶⁶.

En las últimas obras de El Greco se observa la tendencia a la intensificación de la espiritualización, el crecimiento de la combustión interna. La forma poco usual de las figuras, acompañada de diversas distorsiones, de un alargamiento desproporcionado, y de la curvatura de las formas, alcanza su apogeo. *El Bautismo de Cristo* (1608-1621, Hospital de Tavera de Toledo) es una visión deslumbrante: la acción tiene lugar en el otro mundo, donde no hay fronteras entre lo terrenal y lo celestial. En esta y en otras obras de este artista, la interpretación de la luz y el color adquiere un carácter trascendente. En este contexto deben interpretarse las palabras de El Greco de un cierto desprecio de la pintura de Miguel Ángel, dichas durante el encuentro con Pacheco en 1611⁶⁷. Para el pintor toledano, la construcción mental de una religión visionaria había de buscarse a través del estudio de color, rechazando el intelectualismo miguelangelesco. Con otras palabras, la lectura de Miguel Ángel de El Greco era opuesta a la de los romanistas y más en sintonía con el estilo de Alonso Berruguete⁶⁸.

En definitiva, el trabajo creador de El Greco y su concepto estético no estaba en sintonía con las formas de otros artistas españoles de este período. El «mito de Miguel Ángel» fue muy importante en la península ibérica, alimentado por artistas y teóricos del arte, seguidores de la obra del gran maestro. La mención entusiasta de Miguel Ángel fue hecha por Juan de Arfe en su tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1585), una obra de amplia difusión. Diego de Villalta (c. 1524-1625) en su obra *Tratado de las estatuas antiguas* menciona *La Piedad* de la basílica de San Pedro, el *Cristo Resucitado* de la iglesia de «Santa Maria Sopra Minerva» y el *Moisés* como la prueba de «mayor superioridad y exclusividad» de Miguel Ángel sobre los antiguos maes-

⁶⁶ Marías, 2014, p. 175-178, cat. 31, 32.

⁶⁷ Pacheco, 1990, p. 349; Checa, 1983, pp.301, n. 22 y p. 429.

⁶⁸ Checa, 1983, p. 301.

MIGUEL ÁNGEL Y EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

tros⁶⁹. Pablo de Céspedes, el apasionado admirador del gran maestro, situó a Miguel Ángel en los orígenes del Renacimiento español. Para él era un nuevo Prometeo, que había robado el fuego celestial. Así, Miguel Ángel, descrito de tal manera, fue considerado como divino no solo porque superó las maneras obvias de interpretación de la naturaleza, sino también porque sus obras fueron inspiradas desde el cielo⁷⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker-Bates, Piers, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017.
- Checa Cremades, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, Catedra, 1983.
- Checa Cremades, Fernando (dir.), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*. [Catálogo de la exposición del 13 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999 Museo del Prado], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 1998.
- Checa Cremades, Fernando, «Arte, poder y religión en el siglo XVI. Las ideas de Felipe II en el Monasterio de El Escorial» en *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en el Escorial* [Exposición en el Palacio Real en Madrid desde septiembre 2013 hasta el enero 2014], dir. Fernando Checa Cremades, Madrid, Patrimonio Nacional, 2013, pp. 15-33.
- De Maio, Romeo, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- Dvořák, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung von Max Dvořák*, München, R. Piper & Co., cop.1928.
- Dvořák, Max, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen von Max Dvořák*, München, R. Piper & Co., 1929, vol. II.
- Falomir, Miguel, «Sebastiano and "Spanish taste" en Sebastiano del Piombo. 1485-1547» en *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo di Venezia, Roma, del 8 de febrero a 18 de mayo de 2008, y en la Gemäldegalerie, Berlín, del 28 de junio al 28 de septiembre de 2008], ed. Claudio Strinari y Bernd Wolfgang Lindemann, Milano, Federico Motta, 2008, pp. 67-71.
- García-Frias Checa, Carmen, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo. Una nueva lectura tras su restauración*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.
- Kagan, Richard L. y Fernando Marías, «El pictor doctus en la Europa moderna y El Greco como pintor filósofo» en *La biblioteca del Greco*, ed. Javier Decampo y José Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 15-39.
- Kalúguina, Elena O. [Oktyabr'yevna], «Kartiny "Oplakivaniye Khrista" i "Skorbyashchaya Bogomater" Luisa de Moralesa» en *Nauchnoye mneniye: nauchnyy zhurnal*, 6, 2014, pp. 185-193.
- Kaptereva, Tatiana Pavlovna, *El Greco*, Moskva, Galart, 2008.
- Kustodieva, Tatyana Kirillovna, *Italyanskaya zhivopis XIII-XVI vekob. Katalog kollektsii. Gosudarstvennyy Ermitazh*, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2011.
- Marías, Fernando (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible* [Exposición], Toledo, Fundación El Greco 2014, 2014.
- Mulcahy, Rosemarie, «El arte religioso y su función en la corte de Felipe II», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*. (Catálogo de la exposición del 13 de octubre de

⁶⁹ De Maio, 1981, p. 123.

⁷⁰ Ver De Maio, 1981, pp. 123-124.

ELENA O. KALÚGUINA

- 1998 al 10 de enero de 1999 Museo del Prado), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 1998, pp. 159-183.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El parnaso español pintoresco laureado en El museo pictórico y escala óptica*, ed. Juan A. Ceán Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1988, Tomo 3.
- Ragionieri, Pina (dir.), *Vittoria Colonna e Michelangelo* [Catálogo de la exposición celebrada en Casa Buonarroti, Florencia (Italia) Mayo 24-12 Septiembre 2005], Firenze, Mandragora, 2005.
- Ruiz Gómez, Leticia (ed.), *El Divino Morales (Exposición)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- Salas de, Xavier, *Miguel Ángel y El Greco: discurso académico del Exmo. Sr. D. Xavier de Salas, leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 1967 y contestación del Exmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967a.
- Salas de, Xavier, «Un exemplaire des "Vies" de Vasari annoté par El Greco», *Gazette des Beaux Arts*, LXIX, 1967b, pp. 176-180.
- Salas de, Javier y Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
- Solís Rodríguez, Carmelo, *Luis de Morales*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 1999.
- Strinari, Claudio y Bernd Wolfgang Lindemann (ed.), *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo di Venezia, Roma, del 8 de febrero a 18 de mayo de 2008, y en It Gemäldegalerie, Berlín, del 28 de junio al 28 de septiembre de 2008], Milano, Federico Motta, 2008.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' piú eccelenti pittori, scultori e architettori*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1967, vol. 7.
- Volpe, Carlo y Mauro Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Wivel, Matthias, *Michelangelo & Sebastiano*, London, National Gallery Company, 2017.