

Ecós de una Reforma desde dentro. Juan de Valdés, Vittoria Colonna y Miguel Ángel*

Mario SÁNCHEZ ARSENAL
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
erafirenze@gmail.com

Recibido: 15-02-2012
Aceptado: 27-09-2012

RESUMEN

Abordando la problemática y efervescente panorámica teológica del *Quinientos* italiano, este artículo ahonda en el desarrollo concreto de teorías y prácticas religiosas que, partiendo de Juan de Valdés y reflejándose en el carácter de Vittoria Colonna, verán su concreción en la obra plástica de Miguel Ángel, en concreto, en una tabla atribuida al maestro italiano hallada en la Iglesia de Santa María de la Redonda (Logroño).

Palabras clave: Juan de Valdés, Vittoria Colonna, Reforma, Miguel Ángel Buonarroti, Calvario, Crucifijo, Heterodoxia.

Echoes of a Reformation from the Inside. Juan de Valdés, Vittoria Colonna and Michelangelo

ABSTRACT

Dealing with the problematic and volatile theological scene of the Italian XVI century, this article goes in-depth into the specific development of religious theories and practices that, starting from Juan de Valdés and reflecting in the character of Vittoria Colonna, will be realized in the plastic art of Michelangelo, specifically in a painting ascribed to him found in the Church of Santa María de la Redonda (Logroño).

Key words: Juan de Valdés, Vittoria Colonna, Reformation, Michelangelo Buonarroti, Calvary, Crucifix, Heterodoxy.

Sumario: 1. Vittoria Colonna. 2. Miguel Ángel Buonarroti. 3. Epílogo.

* Este artículo es fruto de una incipiente labor de investigación llevada a cabo en el marco de la Universidad Complutense de Madrid, realizada entre Madrid y Florencia y materializada bajo el título de *Facto y Conceptio. Ideas y concreciones en el arte figurativo. Juan de Valdés y Miguel Ángel*. Baste esta sucinta nota para agradecer al doctor Diego Suárez Quevedo la oportunidad de llevarlo a cabo, a la Casa Buonarroti por su amabilísima y cálida acogida y a Santiago Arroyo Esteban por su inestimable prestancia, fuera de todo término. Sin todos ellos esta investigación habría sido empresa imposible.

“La figura de Miguel Ángel domina toda mi vida, y no en vano se ha hablado de mi titanismo. Soy viejo ahora, apenas veo con el ojo derecho, pero la voz de mi juventud no me deja descansar. Escribo la vida de Miguel Ángel y me siento revivir”.

Giovanni Papini¹

1. Vittoria Colonna

Bastaría con señalar la proveniencia de esta mujer para llevar a cabo un interesante estudio sobre cualquier vicisitud de su vida (1490-1547), pero, al igual que sucede con las demás personalidades de este estudio, nos vemos constreñidos a detenernos en su rol de bisagra espiritual entre las ideas de Juan de Valdés y las obras de Miguel Ángel, esto es, entre la concepción valdesiana y la obra plástica del último período de la vida del Buonarroti, sin por ello olvidarnos de los primeros pasos y sus certidumbres de cariz cultural o intelectual. Poetisa, recogida espiritual, devota extraordinaria o fiel esposa, son algunos de los calificativos que las fuentes nos han dejado sobre ella, pero el papel que cumple en este momento sobrepasa con mucho lo excelso de su personalidad.

Ischia y las cortes.— Vittoria creció pía en el recogimiento de la casa paterna, culta y gentil. Fue educada por los cuidados afectuosos de una madre que provenía de la distinguida estirpe de los Montefeltro y la elegante corte de Urbino². Hasta su llegada a Nápoles en 1509 para formalizar el matrimonio con el marqués de Pescara y capitán del ejército español en Italia, Francisco Fernando de Ávalos (1490-1525)³, éste es el primer mapa juvenil que nos ofrece su vida. Su madre, Agnesina, hija de los emblemáticos Federico de Montefeltro y Battista Sforza (recordemos a este efecto el proverbial díptico de Piero della Francesca de los Uffizi), le proporcionó una sólida y refinada educación literaria, tanto que, ya en 1512, la joven Vittoria dedica al marido una bella epístola en versos que será publicada posteriormente en los años treinta⁴. La herencia de su madre la situará en un circuito cortesano definido rigurosamente por

¹ Fragmento extraído de una entrevista aparecida en la revista madrileña *Insula* el 15 de enero de 1948. Publicada por segunda vez por su autor en la biografía que dedicó al escritor póstumamente. Vintila HORIA: *Giovanni Papini*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 165-170.

² En Alessandro LUZIO, “*Vittoria Colonna*”, en *Rivista Storica Mantovana*, nº 1, Mantua, 1885, pp. 1-52.

³ Francisco Fernando de Ávalos –segundo marqués de Pescara– fue una figura de reconocidísimo prestigio militar al servicio del emperador Carlos V (1500-1558) en las campañas italianas. Artífice decisivo en las batallas de Milán (1521), Bicoca y Génova (1522), Romagnano-Sesia y Provenza (1524) o en la determinante Pavía (1525).

⁴ Vid. Ippolita DI MAJO, “*Vittoria Colonna, il Castello di Ischia e la cultura delle corti*”, en Pina RAGIONIERI (a cura di): *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Catálogo de exposición Casa Buonarroti (Florencia, 24 mayo-12 septiembre 2005), Florencia, Mandragora, 2005, p. 19. Dicha carta será publicada en Nápoles por Fabrizio Luna en su *Vocabulario di cinque mila vacaboli Thoschi* (1536), y, como apunta Erminda TORDI: «[...] sarebbe sufficiente l'epistola in versi scritta al marito nel 1512, appena avvenuta la battaglia di Ravenna, per farne certi che l'educazione letteraria di lei, se poté compiersi dopo il matrimonio presso la coltissima Costanza d'Avalos, era già pressoché perfetta quando uscì dalle cure della diletta madre.», en *Agnesina di Montefeltro, madre di Vittoria Colonna marchesa di Pescara. Appunti storici*, Florencia, Materassi, 1908, p. 10.

el altísimo nivel de comitencia artística y literaria. También su estrechez de parentesco con Julio II puede ofrecernos un significativo detalle en cuanto a su privilegiada posición social.

Ludovico de Varthema (ca.1470-1517) fue el primero en cerciorarse de la presencia de Vittoria (1510)⁵, mas sólo representó el primer acontecimiento notorio en la vida intelectual de la joven Colonna, ya que más tarde el quehacer literario de Vittoria conocerá el éxito, la fama y el reconocimiento de sus contemporáneos. Certifican estos datos la continua relación que existía entre las cortes más relevantes del momento (Urbino, Mantua, Ferrara), las cuales no desdeñaban la oportunidad de manifestar su deseo de alinearse siempre con la moda romana al uso⁶. Y no sólo esto, pues cada corte contaba con su propio séquito de pintores, literatos o humanistas, lo que propició toda una serie de relaciones e intercambios culturales extraordinariamente fructíferos y provechosos. Desde Giovanni Gioviano Pontano hasta Polidoro dal Caravaggio, de Jacopo Sannazaro a Rafael Sanzio, desde Paolo Giovio y Giulio Romano llegando hasta Andrea Mantegna, Pietro Bembo o Bernardino Rota, son sólo una muestra de la talla y la medida del elenco intelectual y artístico que se daba cita en las cortes italianas del momento⁷, de una envergadura nada desdeñable. Un panorama, en definitiva, de este cariz artístico y literario no pudo por menos que definir e influenciar –también auspiciar y facilitar– la actitud con que Vittoria se enfrentó a la cultura. Tuvo que ver indiscutiblemente con que, casi veinte años más tarde (1538), apareciera publicada en Parma su primera *raccolta* de poemas, demostrando con ello su holgada aptitud literaria y lo insólito de un acontecimiento como tal, es decir, la primera colección de poemas impresa en Italia por una mujer con su propio nombre⁸. A la obra original se le sumaron al menos cuatro ediciones con fecha de 1539 y catorce reediciones más entre 1540 y 1560⁹.

⁵ DI MAJO: *op. cit.*, *infra*, p. 19. Se trata de una dedicatoria autónoma que no aparece en cambio en la edición impresa, pero que nos da el panorama nada desdeñable en que se encontraba la joven Colonna. Varthema aprovechó el reciente matrimonio de Vittoria con el De Ávalos (1509) para regalar el ejemplar de presentación a su madre Agnesina. Vid. Barbara AGOSTI: “*Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*”, en RAGIONIERI: *op. cit.*, pp. 71-93.

⁶ La medalla broncea que Giovanni Cristoforo Romano entregó a Isabella d’Este con su efígie en 1498 se convirtió al punto en una moda. Así, la medalla de Vittoria Colonna que se conserva en el Kunsthistorisches de Viena y recientemente fechada en los años 20, resulta ser un ejemplar émulo de aquella. Y es que en Nápoles existió la tendencia, en un ámbito erudito, de hacerse representar según los usos numismáticos y modos de monetización de la antigua Roma. Vid. Liletta FORNASARI: “*Immagini di Vittoria Colonna e il suo rapporto con le arti*”, en Franco CRISTELLI (a cura di): *Incontri con Vittoria Colonna*, Siena, Protagon, 2007, p. 155.

⁷ De Bernardino Rota tenemos un dato sobresaliente y en el que no muchos estudios han reparado. El poeta publica en 1560 su poemario en Nápoles y, entre otras cosas, hallamos un soneto homenaje a Miguel Ángel del que puede deducirse el nivel de interés que los *disegni* del maestro florentino produjeron aún siendo bocetos y no obras estrictamente terminadas. Posiblemente el conocimiento de la obra de Miguel Ángel por parte de Rota se debiera en gran medida por la intermediación de Vittoria Colonna. Para más detalles remitimos a DI MAJO: *op. cit.*, pp. 28-29.

⁸ Vid. P. RAGIONIERI: “*Una storia lunga dieci anni*”, en RAGIONIERI (a cura di): *op. cit.*, pp. 11-13.

⁹ Para el problema literario en torno a las dataciones y atribuciones de las ediciones impresas en función de los literatos contemporáneos a Sannazaro, entre ellos evidentemente Vittoria Colonna, remitimos a Carlo DIONISOTTI: “*Appunti sulle rime del Sannazaro*”, en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXL, Turin, Ermanno Loescher, 1963, pp. 161-211.

Religiosidad y fortuna crítica.— Nos detendremos un momento a tal efecto en ciertas apreciaciones esenciales. Sin ellas nos parecería prácticamente imposible comprender diversos puntos, entre ellos los de la historiografía, que testimonian el batiburrillo de ideas existente en la personalidad de nuestra protagonista, que, por diversos infortunios, no se vieron resguardadas de algunas malévolas bizarrías provenientes del siglo XIX.

De los muchos que han tratado el tema, la mayoría —como bien advirtió Nicolini— adolecen de prejuicios hasta el punto de abanderar a la Colonna bajo su propia confesión: los católicos en clave católica y los protestantes en clave protestante. Si bien esto no es definitivo, determina y determinó en cierto modo el destino de su temperamento religioso, pues la mayoría de la historiografía se mostró tendenciosa y en extremo condicionada por intereses de carácter personal. Así, hallamos esencialmente dos fuertes vertientes que disputan en favor de la propia naturaleza de Vittoria, siendo vacilantes e incapaces de articular un juicio justo en función de su personalidad concreta¹⁰. Los católicos sospechaban —en vida de Vittoria— de sus ideas heréticas. Anna de Montmorency (1492-1567), por ejemplo, la acusó ante el rey Francisco I de Francia (1494-1547). Pero, a pesar de las mil incertidumbres que su actitud generó en la Curia romana, Vittoria salió bien parada indirectamente de los procesos inquisitoriales practicados a Pietro Carnesecchi (1508-1567), un personaje conocido no precisamente por su ortodoxia¹¹. Intentaron llevar a cabo otro con ella —fallido en este caso— y, finalmente de hecho, ni se la condenó como herética ni se prohibieron las sucesivas reediciones de sus *Rime*¹². Desde los inicios ya encontramos personajes que defienden la ortodoxia de Vittoria, tales como Nicolò Aurifico di Bonfigli, quien, esforzándose en extraer del *Pianto sopra la passione di Cristo* consideraciones conformes a las doctrinas católicas, alegó que la confusión se debía a unos heréticos modernos, los seguidores de Erasmo. Esta anécdota entrañable es sólo la primera y nos da pistas para adivinar que efectivamente el tema no cayó en saco roto.

En el siglo XIX la batalla se traslada a otro ámbito; a un ámbito caracterizado por las más radicales posturas religiosas: católicos y protestantes, representados unos por el profesor y diplomático Alfred von Reumont (1808-1887) y los otros por el histo-

¹⁰ Remitimos al agudo estudio de Benedetto NICOLINI: «*Sulla religiosità di Vittoria Colonna*», en *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, vol. XXII, Bologna, Nicola Zanichelli, 1949-1950, pp. 89-109. Valga de ejemplo este magnífico análisis crítico: «[...] con che, naturalmente essi non possono fare e non fanno altro che affastellare considerazioni più o meno cavillose atte, da un lato, a mostrare denigratorio o calunnatorio lo spirito che anima i diversamente opinanti, e, d'altra parte, a volgere e travolgere parole e frasi di lei sempre a significato rigorosamente conforme a quella che per essi è ortodossia, anche quando quelle parole o frasi l'orecchio percepisca di più o meno eterodosso.», pp. 90-91.

¹¹ En 1546 Pablo III lo llama a Roma para responder ante las acusaciones de herejía. En 1549, se encontraba en Fontainebleau, es acusado de herético por los cardenales franceses sin resultado alguno ante Francisco I. En 1557 se le procesa por segunda vez y en 1566 viene torturado por la Inquisición, quien dictamina su condena a muerte el 16 de agosto de 1567 para más tarde ser decapitado y quemado en la hoguera (1 de octubre de 1567).

¹² NICOLINI: *op. cit.*, p. 90. Sabemos que el famoso impresor ferrarés instalado en Venecia Gabriele Giolito tuvo, no obstante, grandes dificultades en 1567 para reimprimir varias obras de la Colonna (*Pianto sopra la passione di Cristo* y el *Ave Maria*), ya reimpresas en prensa aldina en tres ocasiones desde 1563. Recordemos la importancia de este impresor, que no sólo trabajaba en Venecia, sino que gozaba de una extraordinario éxito y reconocimiento en ciudades como Bolonia, Ferrara —a la sazón su tierra natal— y sobre todo Nápoles, piedra de choque de ciertas controversias valdesianas que trataremos más tarde.

riador de la Iglesia Karl Benrath (1845-1924), símbolos académicos de los dos polos opuestos mayoritarios. Los protestantes abogaban por la íntima confesión de Vittoria al protestantismo, la cual –suponían–, advirtiendo la necesidad de una reforma en la Iglesia, se vio obligada a apostatar de la Iglesia de Roma. Por su parte los católicos defendieron su oposición, bajo la cual Vittoria, deseando la reformulación de algunos puntos de la doctrina, no rebasó nunca los límites impuestos, algo propio en una mujer católica y practicante. Las hormas de Benrath y de von Reumont iniciaron una saga de estudiosos que como Luzio, Fontana, los dos editores del *carteggio* de Vittoria (Ferrero y Müller), Tordi, Amante, Tacchi-Venturi, Bernardy, Paschini o Jedin, consagraron no pocas páginas a mostrar la pura catolicidad de la Colonna o su radical heterodoxia, tanto en su vida practicante como en su pensamiento ideal¹³.

Sea como fuere, es indiscutible que, de frente a los principios fundamentales que caracterizan tanto a los católicos como a los reformistas, Vittoria adoptó una actitud muy otra que precisa y convencida. Pietro Aretino (1492-1556) la llama *chietina*¹⁴, y, parece ser que en efecto poseía una tendencia natural al recogimiento que progresivamente fue desarrollando. Por el contrario, en su juventud, su vida fue más mundana que religiosa. Pero no en el sentido frívolo de abandono hacia los placeres, la galantería o la coquetería, sino en el obrar para que el nombre del marido sonara en lo más alto, de lo cual no se cansó nunca –ni durante su vida matrimonial– al cantar en versos encomiásticos sus empresas bélicas y desarrollando loas entusiastas que, desgraciadamente, no han sobrevivido a nuestros días¹⁵. Este fatídico hecho, la pronta muerte de su «*bel sole*» –como solía llamar al De Ávalos–, pudo producir en ella el reflorar de la innata moralidad puritana antes señalada. La Italia entera quedó conmocionada ante esta pérdida, al igual que el mismo pontífice Clemente VII, quien concedió a Vittoria grandes privilegios de culto¹⁶. A nuestro parecer resulta un hecho clave en el periplo vital de nuestra protagonista si queremos explicar su tendencia al intimismo. Los momentos más dolorosos y más amados –y nos referimos a los más amados por ser, precisamente, los más dolorosos– fueron aquellos que la obligaron, al mismo tiempo que extrañaba la mundanidad exterior, a refugiarse en la plena soledad. Como si la imagen de su «*bel sole*» le sirviera de compañía ideal, porque siempre le consideró en presente; ni el tiempo ni la muerte pudieron romper los lazos que le unían a él. Y cuando el Pescara *voló lejos*, el alma de ella quedó sola y desconcertada, por lo que no debió sentir nada más prioritario y primoroso que recogerse hacia

¹³ Vid. NICOLINI: *op. cit.*, p. 91. Seguimos en general este capítulo para la introducción religiosa de Vittoria y la problemática generada en torno a su –cuanto menos– ambigüedad confesional.

¹⁴ El término *chietino* hace referencia, bien al lugar de Chieti (ciudad de los Abruzos donde también se encuentra la provincia de Pescara), bien a la condición de *teatino*, lo que está vinculado de algún modo al concepto de *puritano* o *moralista*, aunque también puede aludir, en distintos contextos, a algo insincero, ambiguo o simulador (como es el caso que más tarde analizaremos con la figura del cardenal Caraffa). Vid. en referencia al término «*chietino*» la carta que Pietro Aretino envía a Vittoria Colonna con fecha de 9 de enero de 1537. En Pietro ARETINO: *Lettere* (Introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli), 2 vol., Milán, Rizzoli, 1991, nº 112 (vol. 1), pp. 337-339.

¹⁵ Vid. NICOLINI: *op. cit.*, p. 93.

¹⁶ *Ibidem*, p. 94. El papado del Medici (26.XI.1523–25.IX.1534) fue testigo de, entre otras cosas, la muerte de Francisco Fernando de Ávalos el 4 de noviembre de 1525, acaecida después de su participación en la Batalla de Pavía el mismo año al servicio del emperador Carlos V y motivada por unas heridas sufridas en la contienda.

el cielo anhelando «*sua ver'alma*»¹⁷. Con todo, sería lícito decir que, por encima de cualquier circunstancia, ella pretendió encumbrar la figura de su marido en una esfera celestial e incorporarlo al cielo; quizás porque este obrar hacia arriba, en vertical, dirigiendo su mirada al firmamento divino, provocó en ella casi inconscientemente el abandono hacia la meditación de la vida de ultratumba y por tanto al fundamento mismo de la fe¹⁸. Así, a siete años de la desafortunada desaparición de Francisco Fernando de Ávalos, Vittoria se encamina hacia la verdad suprema pretiriendo a su marido en beneficio de Dios.

La senda espiritual.— Ella mientras tanto se procuró varios guías espirituales en su camino por comprender los misterios espirituales de los que entonces fue presa. Esto mismo, digámoslo así, le infundió coraje y confianza para afrontar las dudas y dificultades que se le presentaron al respecto. Puede que la tesis de Nicolini no vaya mal encaminada, pero aún así nos parece cuanto menos peculiar que una mujer necesite responder a la obediencia de un sujeto del sexo opuesto para sentirse completamente justificada: no nos convence por completo esta postura¹⁹. Aún así, es en la preeminencia del sentimiento por encima del raciocinio lo que hace que Vittoria, mujer cultísima y —en su más pura acepción— buena, pía y religiosa, pudiera necesitar la guía de un hombre no menos docto que santo. Y éste hombre fue el fraile y predicador sienés Bernardino Ochino (1487-1564)²⁰. De él mismo vinieron las ideas que hicieron de Vittoria una mujer diligente y firmemente religiosa: la justificación por la fe, Jesús crucificado, los tesoros que Él escondía, fueron las mismas ideas que sacudieron el ideario y la concepción de la Colonna. A su vez, no era ella la única fémima, pues encontramos nombres ciertamente trascendentales en el elenco de seguidoras del fraile franciscano, entre las que pueden nombrarse la duquesa de Camerino, Caterina Cybo (1501-1557)²¹ o la influyente duquesa de Ferrara, Renata de Francia (1510-1575)²².

¹⁷ *Ibidem*, p. 94.

¹⁸ No pase desapercibido un matiz lingüístico importante: el verbo *incielare* o *incelare*, es decir, la acción de trasladar a un sujeto o un objeto terrenal y mundano al ámbito puramente celestial (entiéndase en el sentido religioso), aparece de manera insólita nada más y nada menos que en la *Commedia* dantesca (*Par.*, III, 97-98): «*Perfetta vita e alto merto inciela / donna più su, mi disse [...]*». Utilizamos ed. bilingüe de N. González Ruiz, Madrid, Biblioteca Homo Legens, 2007, p. 364. Es una muestra de cómo empezando por la crítica académica podemos seguir una línea bien definida que nos lleva desde Dante y el *Dolce Stil Nuovo* a Miguel Ángel pasando por Vittoria Colonna de manera perfectamente plausible. Aún así, esta nota sólo pretende ser una sugerencia, pues estas hipótesis carecen de estudios profundos en los que sustentarse.

¹⁹ *Vid.* NICOLINI: *op. cit.*, p. 100. El autor propone como algo obvio y necesario el hecho de que Vittoria —como todas las hijas de Eva, según plantea— se adhiriera y obedeciera a la figura (a falta de un padre, un hermano, un marido o un amante) de un confesor porque ello representaba al sexo opuesto. Sigue pareciéndonos ciertamente inquietante esta apreciación.

²⁰ Proveniente de la orden franciscana, en 1534 se adscribió a la recién fundada orden capuchina, pasando a ser cuatro años más tarde (1538) general de la Orden. Estuvo predicando por muchos lugares de Italia, sobre todo en Cuaresma, hasta que Roma le condenó al exilio y en agosto de 1542 escapó definitivamente de Italia y se refugió —no sin la ayuda de una de sus más influyentes protectoras, Renata de Francia— en Suiza, evitando así un proceso inquisitorial. A pesar de todo gozó de la aceptación de sus más reconocidos contemporáneos.

²¹ Hija de Franceschetto Cybo (1449-1519) y Magdalena de Medici (1473-1519). Su madre Magdalena era hermana de León X, el mismo que nombró a Giovanni Maria da Varano (1481-1527) duque de Camerino en 1515, justo cinco años antes de la boda con su sobrina Caterina.

²² Hija de Luis XII de Francia (1462-1515) y Ana de Bretaña (1477-1514). Descendiente de la dinastía Valois recibió, por parte del heredero Francisco I (1494-1547), el ducado de Chartres como consideración por haber renegado de los derechos al trono.

Por tanto, al referirnos al conductor de tales ideas, no hablamos de un personaje de limitado relieve: estamos ante un guía espiritual plenamente autorizado y alabado en vida por hombres de diplomacia y literatos de envergadura indiscutible, tales como un Pietro Bembo (1470-1547) o un Pietro Aretino [fig.1]²³.

Posiblemente la fuerza retórica de sus prédicas y la incisiva persuasión de que hacía gala fueron las mismas cualidades que permitieron a Vittoria asimilar el principio de la justificación por la fe, verdadero eje vertebrador de todas las ulteriores controversias²⁴. Exhortada siempre por fray Bernardino, éste le habló –en su intento por ir más allá– de los abusos de la corte de Roma y la estupidez que constituía el papado y el culto a los santos. Vittoria manifestó prudencia sin dejar por ello de escuchar todas sus advertencias; pero bastaron las buenas noticias que desde Milán alabaron la impronta dejada allí por Ochino para que ella atendiera definitivamente a los consejos de su fervoroso guía espiritual²⁵. Suponemos que el día 22 de agosto de 1542 no fue el más agradable de cuantos la marquesa había conocido, pues el fraile tuvo que abandonar Italia forzado y constreñido por fuertes presiones de la Curia vaticana. La marquesa de Pescara, a pesar del dolor motivado por este acontecimiento, pronto solventó la ausencia espiritual de Ochino con otro predicador. El relativamente reciente cardenal inglés Reginald Pole (1500-1558)²⁶ ejerció ese lugar de preeminencia en la vida de Vittoria, inculcando e infundiendo en ella una confianza y convicción mayores a las logradas por Ochino, quizás debido a su más oscilante intransigencia. Con Pole recuperó poco a poco todo aquello que había perdido con la marcha de fray Bernardino, del cual no se diferenciaba mucho en los métodos exegéticos: actuaba

²³ En este sentido, tenemos incluso un plausible retrato en el *Ecce Homo* de Tiziano (1477-1576) conservado en el Kunsthistorisches de Viena con fecha de 1543, justamente posterior a la huida del fraile amenazado por Roma. En él aparece como un barbado anciano maltrecho ayudado de un largo bastón, girándose en dirección al general de las tropas que, a su vez, nos señala la escena principal (donde también encontramos bajo la figura de Pilatos el retrato de Pietro Aretino). Una prueba más que estimable de la presencia de este fraile capuchino en la vida espiritual del momento. Remitimos sin embargo para una aproximación precisa y definida de las relaciones entre literatos y hombres de cultura, especialmente en lo que atañe a Vittoria Colonna en este contexto, a Pietro ARETINO: *op. cit.*, concretamente cartas 83 y 112, pp. 268 y 337 respectivamente.

²⁴ No nos podremos tampoco detener en ciertos matices de cariz teológico, sintetizando y reduciendo la problemática religiosa a esta idea de la justificación por la fe que tanto trasiego generó en las doctrinas oficiales de la Iglesia.

²⁵ La noticia llegó a través de Luca Contile (1505-1574) el 9 de agosto de 1541. El polivalente diplomático (un polígrafo, mejor dicho, pues fue también literato, humanista, comediógrafo, historiador y poeta) al servicio del cardenal Agostino Trivulzio (1485-1548) en Roma y convertido después, a partir de 1542, en representante del marqués del Vasto, Alfonso de Ávalos (1502-1546), debió de presenciar las prédicas de Ochino en Milán, a juzgar por las expresiones utilizadas. Cfr. NICOLINI: *op. cit.*, p. 104.

²⁶ Fue el último arzobispo católico de Canterbury antes de la escisión religiosa promovida por el rey inglés Enrique VIII (1491-1547). En 1521 fue a la universidad de Padua, donde trabó relación con importantes personajes como Pietro Bembo, Pietro Carafa (1476-1559, futuro papa Pablo IV), Pier Paolo Vergerio (1498-1565) o Pietro Martire Vermigli (1499-1562). Regresó a Inglaterra en 1527 y Enrique VIII le sedujo con una oferta (el arzobispado de York o la diócesis de Winchester a cambio del apoyo al divorcio con Catalina de Aragón) que Pole rechazó. Fue entonces perseguido ferozmente y consiguió llegar a Roma, donde el papa Pablo III (1468-1549) le investió con la púrpura en 1536. Conocida en toda la catolicidad es la muerte de su madre –condesa de Salisbury–, decapitada públicamente en la Torre de Londres (27 de mayo de 1541), hecho que condicionó toda su vida. Vittoria, por su parte, le ayudó a salvar la ausencia materna, ofreciéndose ambos a la donación de un afecto puro y mutuo. Cfr. NICOLINI: *op. cit.*, p. 105. Basten estas tres pinceladas para no dejar en el tintero a personajes de tan notable presencia en la vida religiosa de su tiempo, de los cuales no podemos ocuparnos en este trabajo con la seriedad que merecen.

con ese mismo y extraordinario fervor religioso que hace de los hombres auténticos imanes de atención. Nunca ajeno al catolicismo, Pole obedecía más concretamente al partido de Gasparo Contarini (1483-1542)²⁷ y nunca tendió a formas deliberadas o íntimamente protestantes. Muestra fidedigna de la influencia que ejerció en Vittoria fue el traslado de ésta a Viterbo cuando el pontífice Pablo III lo designó como Legado Papal allí (septiembre de 1541), estableciéndose en el convento de Santa Caterina junto a una nómina de personalidades muy en consonancia con Valdés²⁸, hasta que el cardenal tuvo que trasladarse a Trento para los preparativos del eminente concilio.

En el vínculo entre Vittoria y el cardenal Pole hallamos algunas convergencias relevantes que debemos señalar y que nos conducen directamente a Roma. Éste fantástico personaje, segundogénito de Sir Richard Pole (caballero de la Orden de la Jarretera) y Margarita Plantagenet, estaba emparentado en tercer grado con el rey Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547). Existía en Roma por aquellos tiempos un litigio conceptual entre el concepto del *Christus pauper* y el *Christus dives*; Pole no pertenecía precisamente a los llamados *cardenales pobres*, por lo que nos sorprende ligeramente que no legara su nombre a obras de arte u operaciones de mecenazgo mayores que la de un pequeño templo votivo a lo largo de la antigua Via Appia, cerca de Porta San Sebastiano, en el límite meridional de las murallas aurelianas²⁹. Se trata de una capilla de planta circular, levantada en torno a 1536 y cercana a la iglesia de Santa Maria *in palmis*, situada no casualmente en el lugar que remite al episodio del *Domine quo vadis?* o al momento en que Cristo se apareció a San Pedro para revelarles su martirio. La extrema sobriedad formal del templete no nos desvía de la sacralidad, es más, la acentúa; y los motivos que han llevado al cardenal Pole a elegir el sacro recuerdo del *Domine quo vadis?* o la figura representativa de Pedro (personificación de una Iglesia unida y universal frente a todos los cismas) no hacen sino subrayar el significado e intensificar el ideal del prelado inglés³⁰, muy en consonancia con la idea del regreso primitivo de la Iglesia de la Colonna o su política de austeridad en la pompa y el ornato³¹.

²⁷ Proveniente del patriciado veneciano, representó la facción más moderada de los reformadores. Estudió en Padua y fue embajador de la *Serenissima* frente al emperador Carlos V. Fue a su vez nombrado cardenal por Pablo III en el consistorio de 1535 y puso en duda ideas elementales como la *transustanciación* o la *primacía del papa*, auténticas controversias del mundo católico y de plena actualidad en las sesiones de Ratisbona, donde católicos y protestantes no pudieron llegar a un pacífico consenso. Sufrió a su regreso diversas acusaciones de herejía en Roma y murió en la segunda ciudad papal –Bologna– como legado apostólico.

²⁸ Allí se reunían, entre otros, el banquero veneciano Alvise Priuli (1471-1560), el humanista Marcantonio Flaminio (1498-1550), el obispo Vittore Soranzo (1500-1558), el cardenal Giovanni Morone (1509-1580), o el ya mencionado Pietro Carnesecci, otrora estimadísimo secretario de Clemente VII. En cuanto a la marcha de Vittoria Colonna a Viterbo se han barajado distintas opiniones.

²⁹ Estrechamente emparentado con la familia real inglesa, era titular de múltiples y considerables riquezas. Vid. Sebastiano ROBERTO: “*Mecenatismo architettonico e pensiero religioso nella Roma di Vittoria Colonna*”, en CRISTELLI (a cura di): *op. cit.*, 131-152, en especial pp. 140-142. El profesor Roberto piensa que no es extraño que Pole no fomentara el mecenazgo en un lugar y un momento tan propensos para ello, lo que nos resulta un poco ligero tratándose de un personaje tan influyente que, recordémoslo, no llegó a ser papa –tras la muerte de Pablo III en 1549– tan sólo por un voto. Cfr. Paolo SIMONCELLI: *Il caso di Reginald Pole: eresia e santità nelle polemiche religiose del Cinquecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1977.

³⁰ Vid. ROBERTO: *op. cit.*, p. 142, *supra*.

³¹ El templete consta al exterior de dos ejes ortogonales, cuatro óculos circulares y dos puertas de acceso dispuestas en otros dos ejes que se corresponden con la via Appia antigua y la via Ardeatina. En el interior hay

Anotadas estas apreciaciones, debemos recapitular para no perder de vista nunca el objeto de este estudio. Porque las controversias se acentúan todavía más si atendemos a las fechas en las que todos estos movimientos se producen. Así, tendremos que tener en cuenta que la etapa de Viterbo, desarrollada sólo a partir de 1541 —es importante no perder de vista esta fecha—, forma parte de la herencia valdesiana y no de Valdés mismo, pues éste había fallecido en julio de ese mismo año. Después de haber profundizado en la bibliografía esencial podemos extraer útiles y evidentes conclusiones. Se aprecia con facilidad que, tanto la religiosidad de Vittoria Colonna como el alcance real de las ideas de Juan de Valdés, transitan por un mar de ambigüedades que oscilan, y mucho. Y eso sin mencionar la abrupta irrupción de múltiples matices, que hacen de un grupo aparentemente uniforme un conjunto heterogéneo. Entretanto, la presencia de Valdés en Vittoria es palpable en sus obras y en sus lecturas, sobre todo en Viterbo, donde su estela gravita poderosamente en el recuerdo de sus amigos. Y es un caso singular, en este sentido, la figura de Marcantonio Flaminio (1498-1550), retenido desde temprano como el discípulo de Valdés por antonomasia³². Pero es necesario, casi obligatorio, hacer una distinción entre *valdesianismo* y la obra directa de Valdés, pues existen aspectos en los que convergen unos y otros sin por ello dejar de ser autónomos en gran medida³³.

Acotando el campo de investigación, podemos afirmar que las ideas principales de este peculiar nudo religioso desembocan por inercia —como bien representa el ejemplo de Vittoria Colonna pero no de manera exclusiva— en la *justificación por la fe*. En este sentido, la historiografía se ha valido básicamente de: testimonios dejados por los compañeros del propio Valdés en Nápoles, procesos y confesiones, testigos directos e indirectos, intercambios epistolares o ediciones prohibidas de manuscritos...; es decir, todo lo que al fin y al cabo pudiera servir como prueba concluyente de heterodoxia. Los inquisidores sabían muy bien que de esta idea nacieron todas o casi todas las herejías modernas y, con el proceso de Carnesecchi, la Iglesia mostró su eficacia para cercenar cualquier brote que pudiera aparecer³⁴. La idea golpea al cora-

un altar de reducidas dimensiones, mientras la superficie muraría de los vanos está decorada con frescos de cierta calidad que, dado el abandono del edificio y las notas de degradación de los muros, no son legibles a pesar de reconocerse en uno de ellos el episodio evangélico antes mencionado. Datos todos ellos que proclaman la austeridad a la que hacemos referencia.

³² Fray Domingo de SANTA TERESA: *Juan de Valdés 1498 (?) - 1541. Su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Roma, Analecta Gregoriana, 1957, p. 268.

³³ *Vid.* para el contexto valdesiano Edmondo CIONE: *Juan de Valdés. La sua vita e il suo pensiero religioso*, Nápoles, Laterza, 1963; una aguda aproximación al complejo panorama heterodoxo italiano en Delio CANTIMORI: *Eretici italiani del Cinquecento*, Florencia, Sansoni, 1939 (existe versión revisada y actualizada en Turín, Einaudi, 2009); para el magma del evangelismo y las teorías nicodemíticas remitimos a Paolo SIMONCELLI: *Evangelismo italiano del Cinquecento: questione religiosa e nicodemismo político*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1979; y para una útil confrontación entre Valdés y los focos europeos dominantes consúltese Domingo RICART: *Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo de los siglos XVI-XVII*, México, Colegio de México, 1958. Claro defensor de esta distinción es Nieto, pero sirvan estos estudios —imprescindibles bajo nuestro criterio— para ofrecer y completar la visión de conjunto y dar cabida a varias interpretaciones alternativas.

³⁴ Remitimos a varios estudios fundamentales que analizan esta problemática en profundidad, porque de nuevo estamos impedidos a someterlos a una perspectiva crítica. Estos son los ya mencionados, SANTA TERESA: *op. cit.*, en especial pp. 133-153, 352-361, 385; y NIETO: *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 245-250, 254-256, 263-267. El proceso

zón mismo de la Iglesia católica, pues alude sin titubeos a sus propios fundamentos. Apelando a la práctica interior de la religión misma, la *justificación por la fe* conlleva negar toda metodología tradicional soteriológica basada en las obras del buen cristiano. De este modo, la teología católica se despliega, sintéticamente, en: *fe y obras = justificación*, frente a la puramente protestante: *fe = obras y justificación*. Como puede comprobarse, la distinción es clara y absolutamente radical. Si las obras del fiel auparon el sustento de la Iglesia, ahora es una actitud pasiva –por así decir– la que incentiva la voluntad del creyente. Por tanto, constituye ésta la piedra de toque del conflicto; deconstruye de forma directa el fundamento material de la Madre Iglesia, y está secundada nada menos que por los escritos de Pablo³⁵.

2. Miguel Ángel Buonarroti

Resultaría un caso de absoluta soberbia acometer y afrontar en su totalidad –en este breve estudio– la completa vida y obra de este talento supremo que fue Miguel Ángel (1475-1564)³⁶. Por esto mismo, reduciremos severamente nuestro campo de actuación para centrarnos en diversos períodos de su actividad artística, desde finales de la década de 1520 hasta las últimas consecuencias de este desaguado reencuentro parcial, el *Juicio Universal* de la Sixtina (octubre de 1541), así como en las distintas turbulencias religiosas que animaron directa e indirectamente algunas de las obras que aquí concretamente nos ocupan. El objeto u objetivo último de este trabajo conduce nuestros esfuerzos hacia una dirección definida, en este caso –y debido a lo insólito de su naturaleza– a la presencia de una tabla plausiblemente atribuible al maestro conservada en la Concatedral de Logroño, la Colegiata de Santa María de la Redonda³⁷. Y si bien los datos documentales apuntan a una factura autógrafa, se han barajado diversas posibilidades, entre ellas la más nombrada, la ejecución de Marcello Venusti (1512/15-1579), el primero en la lista de atribución si el dictamen miguelangelesco resultara equívoco.

Breve cronología.– Sirva una sucinta y concreta presentación en el tiempo de algunos de los acontecimientos artísticos más notables en la vida del Buonarroti para canalizar esa masa ingente de información derivada del extraordinario material bibliográfico del que disponemos cuando nos referimos al de Caprese. De tal modo

inquisitorial de Carnesecci fue publicado por Ermanno Ferrero y Giuseppe Müller en Vittoria COLONNA: *Carteggio*, Turín, Ermanno Loescher, 1892, pp. 331-342.

³⁵ «[...]conscientes de que el hombre no se justifica por las obras de la ley, sino por la fe en Jesucristo, también nosotros hemos creído en Cristo Jesús. Tratamos así de conseguir la justificación por la fe en Cristo, y no por las obras de la ley, pues por las obras de la ley nadie será justificado.» (Gal, 2 16). Citamos por *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brower, 2007, p. 1707.

³⁶ Ya Eugenio BATTISTI se dio cuenta de esta circunstancia en su “*Storia critica di Michelangelo*”: «*La conversazione di oggi potrebbe diventare, pertanto, una elencazione noiosissima ed erudita, o una giostra di aneddoti e di battute anche umoristiche.*», en *Atti del Convegno di studi michelangeschi nel V centenario della morte*, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1966, pp. 177-200. Cfr.

³⁷ Más adelante la analizaremos en profundidad, pero se trata de una tabla al óleo, de pequeñas dimensiones, en la cual está representado un *Calvario*. Podemos decir sin remilgos que la obra ha pasado prácticamente desapercibida a ojos de los estudiosos durante años. Y hoy aún se tiene la duda de si es o no original de Miguel Ángel, lo cual, a título personal, dudamos mucho.

tendremos la oportunidad de crear un contexto sobre el que después tratar las diferentes hipótesis.

Nos remontamos, pues, a la obra de San Lorenzo, la década de 1520, donde el artista, reclamado continuamente por las intervenciones para el papa León X, llevó a término la fachada de la basílica –si bien sólo en bocetos– y diversos proyectos para la Sacristía Nueva que sí llegaron a buen puerto, materializándose éstos últimos con la ayuda de algunos asistentes. En 1524 Clemente VII le encargó el proyecto de la Biblioteca Laurenciana para albergar los preciosos volúmenes que sus antepasados cobijaron. Por estos años, el Buonarroti estaba empeñado también en diversas obras, tales como las ventanas arrodilladas del Palazzo Medici o el *Cristo Portacroce* de la iglesia romana de Santa Maria Sopra Minerva. Con esta última talla tuvo problemas con el bloque de mármol, lo que hizo que se retrasara en la entrega; sin embargo, se sabe que, después de todos los consabidos sobresaltos, la figura fue enviada a Roma en la primavera de 1521³⁸. En 1527, después del *Sacco*, los Medici fueron expulsados de Florencia y se instauró el régimen republicano. Dejando Miguel Ángel los trabajos de San Lorenzo, se adhirió al nuevo gobierno y formó parte de los *Nueve de la Milicia*, donde se le pidió establecer un sistema de fortificaciones para la ciudad (invadida, a la sazón, por las tropas imperiales). Para tal encargo fue a Ferrara, al abrigo de la corte de Alfonso I d'Este (1476-1534), donde estudió sus dispositivos de defensa y donde recibió asimismo la comisión de una pintura de tema mitológico (*Leda y el cisne*) que nunca recalaría en Ferrara y que fue vendida finalmente por Antonio Mini a Francisco I³⁹.

Desesperándose por el inminente riesgo que corría la República, el 21 de septiembre de 1529 dejó la ciudad para refugiarse en Francia. Su viaje se ve interrumpido por una breve estancia en Venecia y, finalmente, desecha la idea de recalar en la corte de Francisco I regresando de nuevo a Florencia para retomar los antiguos encargos. El gobierno republicano tenía los días contados; tanto es así que, en agosto de 1530, los Medici vuelven a la ciudad del Arno. Es ahora cuando el artista esculpe para el condotiero Baccio Valori el *Apolo* conservado en el Bargello. Obtenido el perdón de Clemente VII, retomó las obras mediceas de la Sacristía Nueva y la Biblioteca Laurenciana. Se redactó a su vez un nuevo contrato en abril de 1532 para la sepultura de Julio II, esta vez en San Pietro in Vincoli⁴⁰. Para ello estuvo inspeccionando las

³⁸ El contrato estipulado por Bernardo Cenci, Mario Scappucci y Metello Vari en junio de 1514 establecía el periodo máximo de cuatro años para entregar la obra. Después de enfrentarse al bloque durante dos años, Miguel Ángel encontró imperfecciones en el mármol y se vio obligado adquirir un bloque nuevo para proseguir su labor, lo que retrasó notablemente las fechas estipuladas. En 1579 el escultor florentino Taddeo Landini (ca. 1550-1596) realizó una copia de esta obra para la iglesia florentina de Santo Spirito, colocada en la nave izquierda, donde aún hoy puede verse. Cfr. Irene BALDRIGA: “*The first version of Michelangelo’s Christ for Santa Maria Sopra Minerva*”, y Danesi SQUARZINA: “*The Bassano Christ the Redeemer in the Giustiniani Collection*”, ambos en *The Burlington Magazine*, 1173-142 (2000), pp. 740-745 y 746-751 respectivamente.

³⁹ Sabemos que un agente del duque Alfonso fue a visitar a Miguel Ángel a Florencia y éste le enseñó el cuadro. El caballero debió quedar tan desilusionado con la obra que, en un acto de desprecio, la tildó de *poca cosa*. Miguel Ángel, ofendido por tal comentario, se negó en rotundo a venderle la obra y le invitó de paso a abandonar la ciudad. Cfr. Giorgio VASARI: *Vida de Miguel Ángel* (ed. José Luis Checa), Madrid, Visor, 1998, pp. 56-57.

⁴⁰ El nuevo contrato, el cuarto en este caso, implicaba un nuevo proyecto. A los precedentes de 1505, 1513 y 1516, se sumará un quinto en 1542. Este de 1532 comprendía once estatuas, seis de Miguel Ángel y otras cinco de otros artistas, dejando fuera los *Esclavos* incompletos de la Academia y la *Victoria* del Palazzo Vecchio.

diferentes canteras marmóreas entre 1532 y 1534, a caballo a su vez entre Florencia y Roma. Se data en estos años también el cartón de la *Venus y Amor* [fig. 2], cuya ejecución pictórica corrió a cargo del Pontormo (1494-1557)⁴¹.

Fue quizás en este momento cuando se plantea el grandioso proyecto para afrescar la pared de la Sixtina –bajo comisión de Clemente VII– con el *Juicio Universal*. Conoce a Tommaso de' Cavalieri (1509/10-1587) en 1532 y en septiembre de 1534 se traslada definitivamente en Roma, donde atiende a los trabajos tanto de la tumba de Julio II como al *Juicio* de la Sixtina. Desde la primera vez que trabajó en la Capilla en los primeros años de la centuria, su arte había perdido –digámoslo así– la armonía clásica de que estaba imbuida la bóveda para alumbrar una visión apocalíptica en la que no existían reglas racionales.

La muerte de Clemente VII dejó el solio pontificio libre para que la familia Farnesio administrara espiritualidad a la catolicidad desde la cátedra de san Pedro. Pablo III confirmó el encargo del *Juicio Universal* liberando al artista de las responsabilidades para con los herederos de Julio II y la construcción de la desafortunada sepultura⁴². Es el momento en que la figura de Miguel Ángel se ve encumbrada por el nombramiento de varios cargos de verdadera relevancia, tales como *Arquitecto*, *Escultor* y *Pintor Supremo de los Palacios Apostólicos* (1535), *Alto Comisario* y *Arquitecto de San Pedro* (1549) o la concesión en 1537 de *Ciudadano de Roma*⁴³.

Ebullición religiosa.– Presentado así el panorama artístico y vital dentro de unos límites cronológicos concretos, deberemos guiar ahora nuestra atención hacia otros aspectos, posiblemente más farragosos pero no por ello carentes de interés, pues la meta que se propone este trabajo no es la de generar conclusiones, sino sugerir y plantear –al hilo de un discurso esencialmente religioso– lo que subyace a la naturaleza intrínseca del ser humano, la problemática misma de la existencia tormentosa por la salvación del alma: su espiritualidad.

En el caso de Miguel Ángel hay dos aspectos decisivos para explicar esta ebullición a la que hacemos referencia: la inquieta y animada atmósfera espiritual de su período y la amistad con Vittoria Colonna. Ésta última influyó de tal modo en la experiencia religiosa del artista que podemos decir que sus ideas condicionaron en no menor grado el talante de su obra plástica. Es aquí precisamente donde se entrecruzan la idea de un motivo religioso (*conceptio*) y la materialización del hecho artístico (*facto*). Ambos –Miguel Ángel y Vittoria Colonna– constituyen un testimonio único

⁴¹ La tabla, fechada en torno a 1533, se conserva en la Galería de la Academia florentina. Pontormo había realizado por estos años, siempre sobre cartón de Miguel Ángel, el *Noli mi tangere* para Vittoria Colonna, obra que Giorgio Vasari (1511-1574) reverenció por la «*grandezza del disegno di Michelangelo e per lo colorito di Iacopo*». Para la *Venus y Amor* se han barajado otras atribuciones, la más señalada, la de Sebastiano del Piombo (1485-1547). Remitimos a Michael HIRST: «*Michelangelo, Pontormo e Vittoria Colonna*», en *Tre saggi su Michelangelo*, Florencia, Mandragora, 2004, pp. 4-29.

⁴² No queda clara la posición de los estudiosos sobre este punto, que pudo pertenecer al conjunto de encargos que Clemente VII confió al artista, o si, por el contrario, fue plena iniciativa de Pablo III. *Vid.* Monica BIANCO; Vittoria ROMANI: «*Vittoria Colonna e Michelangelo*», en RAGIONIERI (a cura di): *op. cit.*, pp. 145-164, en especial sobre esta controversia véase nota 11, p. 162.

⁴³ Seguimos para esta breve introducción la cuidada cronología de la doctora Marcella MARONGIU: «*Michelangelo Buonarroti. Vita e opere*», en Lucilla BARDESCHI CIULICH; Pina RAGIONIERI (a cura di): *Vita di Michelangelo*, Catálogo de exposición Casa Buonarroti (Florencia, 18 julio 2001-07 enero 2002), Florencia, Mandragora, 2001, pp. 148-157.

a través del cual el arte llega a invadir su plano metafísico por encima de la materialidad pictórica que representa. En otras palabras: el reto personal de encarnar, a través de la pintura, unos desbocados afanes de salvación que puedan llegar a trascender el significado preciso del mensaje religioso.

Con todo, y yendo paso a paso, la *conversión*⁴⁴ religiosa del artista fue consecuencia de sus preocupaciones por la salvación del alma; éstas fueron incrementándose a medida que los presentimientos de muerte eran cada vez más próximos. Fue el arte de morir con dignidad el gran problema al que Miguel Ángel no cesó de dar vueltas por espacio de treinta años. De hecho, en este sentido puede apreciarse análogamente que, tanto Lorenzo de Medici (1449-1492) como algunos de los humanistas de su círculo –Marsilio Ficino (1433-1499), Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) o Cristoforo Landino (1425-1498) –, empezaron teniendo una visión pagana del mundo y de la vida para terminar sus días como buenos cristianos⁴⁵. Si a esto unimos la irrupción de una personalidad como la de Vittoria Colonna, que cambió drásticamente sus hábitos a raíz del fallecimiento de su marido⁴⁶ en favor del recogimiento y la espiritualidad, obtendremos quizás entonces la respuesta a varios interrogantes miguelangelescos. No existe, por otra parte, una opinión unánime y/o consensuada acerca de la relación entre ambos personajes⁴⁷. El material del que disponemos deja en claro muchos aspectos que en ocasiones resultan incontrastables, lo que no evita que se acentúe en gran medida su ambigüedad. No rebasaremos en ninguna medida ningún límite ilegítimo, si bien matizaremos debidamente lo que concierne a nuestra investigación cuando sea necesario.

Vittoria Colonna.– Habiendo evidenciado sucintamente la importante presencia de la marquesa de Pescara en la conformación de la personalidad del último Miguel Ángel, debemos situar en 1536-1538 la fecha de sus primeros encuentros⁴⁸. Como dato inicial –que no deja de ser una consecuencia posterior–, ella tenía en su poder ya desde 1531 el *Noli me tangere* ejecutado por Pontormo [fig. 3] según dibujos del maestro; sin embargo, el conocimiento de la bóveda de la Sixtina, con la cual hubo de quedar realmente impresionada, pudo inducirla a poseer alguna obra del artista o,

⁴⁴ Charles DE TOLNAY: *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1985, p. 85. Tomamos este término en sentido figurado y sólo para poder introducirnos en la esfera de la concepción religiosa del maestro y acentuar el tránsito radical que esa época supuso en su vida a todos los niveles.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 85. *Vid.* también Raffaella DE VIVO: *Vittoria Colonna. Rimas amorosas y espirituales*, Madrid, Letrúmero, 2008, p. 30. Parece ser que la viudez de la marquesa es el punto de partida para la mayoría de los estudiosos que creen ver en tal acontecimiento el giro más determinante de su vida.

⁴⁷ Entre los muchos estudiosos que indirectamente han tratado este aspecto, los más parecen estar de acuerdo en la influencia de la marquesa; pero a pesar de ello, algunos autores han insistido en desacralizar la relación entre ambos y optar por un discurso histórico, a nuestro juicio, quizás más fidedigno. Para estas lecturas alternativas que mencionamos véase, sobre todo, Giovanni PAPINI: *Dante e Michelangiolo*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1961, pp. 743-748.

⁴⁸ Tenemos en Francisco de Holanda (1517-1584), personaje afincado en Roma por estos años al servicio del embajador de Portugal Pedro de Mascarenhas y conocido sobre todo por su labor de miniaturista, un valioso testimonio en el que recrear las conversaciones que ambos pudieron mantener. A tenor de su posible fidelidad y lejos de un juicio a ultranza, estos diálogos representan un documento más que estimable, tanto por los debates artísticos del momento como por su valor histórico. Francisco de HOLANDA: *De la Pintura Antigua, seguido del Diálogo de la Pintura*, versión cast. traducida por Manuel Denis en 1563 (ed. F.J. Sánchez Cantón, prólogo de Elías Tormo, 1921), reeditado en Madrid, Visor, 2003.

más ambiciosamente, a sentirse movida inevitablemente por el deseo definitivo de conocer al artista, al maestro, al hombre personalmente. Sea como fuere, por aquellos años –siempre en un arco cronológico que va desde 1536 a 1538– la marquesa debió hospedarse en el monasterio romano de San Silvestro in Capite y todos los domingos acudía al cercano San Silvestro al Quirinale⁴⁹, en Monte Cavallo, a escuchar con no poco deleite y atención las prédicas y lecciones de los frailes dominicos sobre las epístolas de Pablo⁵⁰. La fecha de los *Diálogos* de Francisco de Holanda, 1538 (concretados escriturariamente diez años más tarde, a pesar de no ser publicados hasta el siglo XIX), nos permiten plantear –por el tono de las conversaciones– que el trato entre ambos existió desde algún tiempo antes, según Steinmann, por ejemplo, desde 1536⁵¹. Sin tener *a priori* la necesidad de concretar en este caso el momento preciso del primer encuentro, debemos prestar atención a las características que nos ha dejado la obra poética de la marquesa, pues allí se testimonian fidedignamente los aspectos tocantes a su concepción e ideario religiosos; no olvidemos, por otra parte, que los *Diálogos* son esencialmente un intento de legitimación de la pintura a través de un personaje tan autorizado al respecto como lo era Miguel Ángel, si bien las ideas religiosas que subyacen en el entramado dialéctico lo hacen de forma ligera y suave sin desvelar grandes extrañezas. En el poemario que Vittoria Colonna regaló al maestro en 1540 se notan rasgos espirituales inequívocos que apelan, además de a la justificación por la fe, a la dicotomía entre lo humano y lo divino, al sacrificio en la cruz y a la soluble y débil naturaleza humana⁵².

Resulta indiscutible en esta línea argumental la influencia ejercida por la poetisa en el aspecto devocional de Miguel Ángel, especialmente a partir de 1530, cuando ella, tras el recogimiento inicial, intenso y repentino, se abre de nuevo a los círculos literarios y cortesanos del momento participando incluso en actos oficiales⁵³. Como decimos, en lo concerniente al maestro, incluso sus sonetos se transforman sobre la luz de un nuevo carácter, alumbrando con notas de grandeza la naturaleza divina de la sensualidad y la belleza superiores. Allí donde reconocemos la idea del amor platónico caracterizado por un especial ardor sensual –concretamente en los sonetos para su inestimable compañero Cavalieri⁵⁴–, ésta se transforma en ribetes de lumino-

⁴⁹ *Ibidem*, p. 161. Pocos metros distaban y distan entre la Piazza di San Silvestro y lo que hoy constituye la Via XXIV Maggio en Roma, lugar de reunión designado para aquellos encuentros.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 146. Según Francisco de Holanda, fray Ambrogio Catarino (1484-1553) leía continuamente las cartas de Pablo, no sin venir a cuento que son el primer punto de partida doctrinal de la justificación por la fe. *Vid.* DE TOLNAY: *op. cit.*, pp. 89-90.

⁵¹ DE TOLNAY: *op. cit.*, p. 89.

⁵² BIANCO; ROMANI: *op. cit.*, p. 148. Este manuscrito se ha identificado, más o menos recientemente, con uno de los ejemplares conservados en el Vaticano (ms. Vat. Lat. 11539). Cfr. nota 33, p. 162.

⁵³ *Ibidem*, p. 146. Valga recordar algunos acontecimientos –significativos a nuestro entender–, tales como la elección de un pontífice romano (Pablo III), el traslado y regreso definitivo de Miguel Ángel a Roma (ambos en 1534), el abandono de la clausura napolitana por parte de Vittoria, e incluso la participación de ésta en los festejos de Poggio Reale para el recibimiento del emperador Carlos V, para advertir notas precisas que evidencian su vuelta a la vida activa en detrimento del aislamiento inicial.

⁵⁴ Utilizamos el sustantivo *compañero* intencionadamente. Sabido es por todos que Tomasso de' Cavalieri no fue el único de esos jóvenes por los que Miguel Ángel generó un afecto especial (tal fue el caso, por ejemplo, de Gherardo Perini o Febo di Poggio); sin embargo, fue quien más tiempo y más intensamente estuvo a su lado, participando a la postre como delegado del maestro en las obras del Campidoglio, y asistiéndole incluso en su lecho de muerte. Cfr. PAPINI: *op. cit.*, pp. 735-742.

sidad celeste que dan paso a la encarnación divina cuando está desprovista de toda sensualidad: el amor a la mujer se convierte aquí en imagen del amor a Dios⁵⁵, como también fue definido por Saslow⁵⁶. No disponemos de una equivalencia tan certera de este comulgar religioso como la del *Juicio Universal* de la Sixtina, donde, a pesar de las controversias existentes, se da por aprobada generalmente la lectura heterodoxa de la obra; porque, más allá de la celeberrima obra vaticana, disponemos de ejemplos secundarios que nos ofrecen, quizás más elocuentemente, pistas hacia esta interpretación: los *disegni* que Miguel Ángel envió con todo primor y afecto a la marquesa a partir de 1540⁵⁷.

«*Per amor di lei*».- Estas obras, no precisamente menores por su naturaleza, son sin embargo decisivas para aproximarse a dicha problemática religiosa. Ascanio Condivi (1525-1574) es la primera fuente que emite noticia de ellos en la biografía de 1553; da cuenta de dos, a saber: la *Pietà* del Isabella Stewart Gardner de Boston [fig. 4] y el afamado *Crocifisso* del British londinense [fig. 5]⁵⁸. Ambos tienen algunas peculiaridades que más adelante señalaremos, pero falta uno más; uno que sólo es mencionado por Giorgio Vasari en la edición giuntina de sus *Vite* (1568), el *Cristo y la samaritana* [fig. 6], hoy perdido y conocido a través de copias⁵⁹.

En el caso concreto del *Cristo crucificado* (en adelante *Crucifijo*) las opiniones han variado notablemente a lo largo del tiempo y la historiografía. De ser tenido como una copia del maestro (desde Berenson a Steinmann, llegando hasta Frey), pasó a ser considerado un original del maestro desde que Wilde, retomando los estudios de Thode, reafirmó la autoría miguelangelesca⁶⁰. Por notar algún aspecto sobre la obra, diremos que sobresale en el dibujo y, por encima de todo, en la innovación de la pose figurativa; Cristo no está muerto, como en la mayoría de las composiciones de esta

⁵⁵ DE TOLNAY: *op. cit.*, p. 86.

⁵⁶ «Los dibujos, usando el vocabulario alegórico establecido por el humanismo neoplatónico, comunicaban al mismo tiempo las intensas emociones individuales del artista y colocaban esos sentimientos dentro de un sistema de valores más amplio, en el que se entrelazaban el amor; la pasión, la belleza, el éxtasis y la experiencia de lo divino.», en James M. SASLOW: *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y la sociedad*, Madrid, Nerea, 1989, p. 30. Si bien esta apreciación resulta aguda y acertada, en ocasiones el resto de los planteamientos del profesor Saslow se comportan frecuentemente de manera extraña cuando no desafortadamente inapropiados a tal efecto, pues el arte jamás viene determinado, a nuestro juicio, por la orientación sexual del artista.

⁵⁷ DE TOLNAY: *op. cit.*, pp. 90-92. Tolnay fue uno de los primeros en interpretar el fresco de la Sixtina en clave de la justificación por la fe que profesaba Vittoria Colonna. Si bien la opinión está generalizada, algunos estudiosos ponen en duda su aportación, careciendo aún hoy de la grandilocuencia de lo evidente. Cfr. BIANCO; ROMANI: *op. cit.*, p. 147.

⁵⁸ Sobre esta figura nos detendremos más adelante, en el Epílogo de este trabajo, ya no por el dibujo en sí, sino por lo tocante a la iconografía y por la relevancia espiritual que pueden suponer sus variantes finales en la ejecución. Tomándolo por tanto como referencia clave, plantearemos –si nos está permitido llamarlo así– el colofón de esta investigación.

⁵⁹ Cronológicamente los tres dibujos, siguiendo a Tolnay y atendiendo a parámetros estilísticos, irían ordenados del siguiente modo: el *Cristo crucificado* (alrededor de 1540), el *Cristo y la samaritana* (mencionado en una carta por Vittoria en 1541) y la *Piedad* (1546 o antes). En cuanto al mencionado por Vasari, la copia más lograda quizás sea la Nicolás Béatrizet (ca.1515-1565), grabador francés conocido en Italia como *il Beatrice*.

⁶⁰ Vid. RAGIONIERI (a cura di): *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cat. 49, pp. 165-166. Desde esta posición, estudiosos como Paola Barocchi o Charles de Tolnay (a excepción de Perrig) acentuaron todavía más si cabe esta atribución, lo que ha contribuido a que actualmente sea prácticamente indiscutible.

temática, sino que alza su rostro en alto y dirige su mirada al cielo. Muy oportuno puede ser, a esta altura, darse cuenta de que una de las características de este período en la obra de Miguel Ángel es precisamente la fractura y transformación de los tipos iconográficos tradicionales. También las circunstancias del *Cristo y la samaritana* son similares, ya que se alude de manera directa a un encuentro interior con Dios a través de la presencia del agua, la apelación al espíritu y la invocación de la verdad. Si bien no se ha conservado el folio original, las copias nos dan buena cuenta de la potencialidad de la escena, con una composición de tres cuerpos verticales perfectamente equilibrada en la que aparecen dos vigorosas figuras en torno al pozo donde se desarrolla el pasaje evangélico (Jn 4, 5-42), al cobijo de un gran árbol que actúa de poderoso eje central⁶¹. Por último, la *Piedad* tampoco carece de matices, es más, aquí incluso –al margen de la ingeniosa disposición figurativa, una vez más innovadora– encontramos una inscripción dantesca que reza: «*Non vi si pensa quanto sangue costa*» (*Par.*, XXIX, 91), lo que evidencia claramente la afinidad de ambos por la obra del *altissimo poeta*⁶². No produce indiferencia, asimismo, la colocación de la figura del Cristo inerte, al regazo y entre las piernas de su madre, sujetado por dos angelillos que magistralmente equilibran la balanza compositiva; tampoco la Virgen, receptora de la luz divina, en acto de plegaria y evocando el gesto de la *orante* primitiva, pasa desapercibida, pues constituye en este caso el nudo primero a través del cual se desarrollan las acciones de las demás figuras.

Entre Vittoria Colonna y Miguel Ángel –estamos autorizados a decir– existía una sincronía más allá de la afición literaria o el gusto por unas formas determinadas. Detrás de estos dibujos, a excepción de la *Samaritana*, subyacen las ideas religiosas y los ideales espirituales que ambos profesaban. El *Crucifijo* parece hablar por sí sólo, como escribía Condivi⁶³; la *Samaritana en el pozo* hace alusión a uno de los pasajes más clarividentes de la interioridad espiritual; la *Piedad*, por su parte, nos arroja a los orígenes de la Iglesia, mostrándonos el lugar donde aquel primer hombre llamado Adán vertió su sangre para prefigurar así la llegada y el martirio de Cristo. Y todo esto sin mencionar las implicaciones que el verso de Dante, en parte extrapolado de su contexto original, tiene con el sacrificio de la sangre, indiscutiblemente en consonancia con la doctrina heterodoxa de la justificación⁶⁴. Es posible que en todo este

⁶¹ «*Si supieras el don de Dios y supieras quién es el que te dice 'Dame de beber', tú se lo habrías pedido a él, y él te habría dado agua viva.*» (Jn 4, 10); «*Dios es espíritu, y los que adoran deben adorar en espíritu y verdad.*» (Jn 4, 24). Ed. cit., p. 1549.

⁶² «*Di messer Michelangelo avete voi ragione a dire, che egli sia gran Dantista. Perciocché io non conosco alcuno, che meglio di lui lo intenda e possenga.*» en Donato GIANNOTTI: *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* (ed. crítica de Deoclecio Redig de Campos), Florencia, Sansoni, 1939; cit. en PAPINI: *op. cit.*, p. 578. Cfr. Ascanio CONDIVI: *Vida de Miguel Ángel Buonarroti* (ed. David García), Madrid, Visor, 2007, p. 104.

⁶³ Condivi habla así del *Crucifijo*: «*Fece anco per amor di lei un disegno d'un Giesù Christo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto di vivo, col voto levato al padre, e par che dica: "Heli heli"; dove si vede quel corpo non come morto abbandonato cascare, ma come vivo per l'acerbo supplizio risentirsi e scontorcersi.*», cit. en BIANCO; ROMANI: *op. cit.*, p. 146 y en CONDIVI: *op. cit.*, p. 104, donde aparecen las dos descripciones de las obras a las que hacemos referencia.

⁶⁴ Otra variante para el significado de la incorporación de los versos de Dante en Kristina HERRMANN FIORE: «*Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*», en Corrado GIZZI (a cura di): *Michelangelo e Dante*, Catálogo de exposición Casa di Dante in Abruzzo – Castello Gizzi

entramado teológico, a tenor de las consideraciones artísticas al respecto, subyazcan un sinfín de procesos simultáneos que aglutinan *idea* y *estilo* en una misma acción, dificultando en todo momento la precisión del mensaje; pero, sin embargo, existen unas líneas maestras que nos conducen meridianamente al meollo de este debate: el dilema sigue siendo en última instancia la preocupación por la muerte y, por ende, la salvación del alma. Digámoslo de otro modo. Sirviéndose de sus respectivos ingenios instrumentalizaron el arte en defensa de una causa mayor; una causa tan elevada que trascendía incluso las leyes naturales o el dato meramente temporal⁶⁵.

Ahora bien, en el intento por desentrañar distintos aspectos de esta frágil y convulsa situación religiosa, hallamos debida una atención aparte consistente en la importancia que ambos, Vittoria Colonna y Miguel Ángel, desempeñaron en el marco de la Reforma. Si a ella añadimos la figura del cardenal Pietro Caraffa (1476-1559), futuro papa Pablo IV, la cuestión se torna en paradigmática por lo singular de su contraste, lo que nos ayuda a ilustrar significativamente este extraordinario acontecimiento⁶⁶.

Como bien se deduce de lo escrito anteriormente, Vittoria Colonna encontró en Miguel Ángel una fuerte afinidad espiritual y un vivificante fervor que estimuló y favoreció el despertar religioso del proceso de renovación de la Iglesia. Espíritu de elevadísima sensibilidad moral, compartió la urgencia de una reforma radical de los mecanismos eclesiásticos y espirituales, no sin evitar un cierto distanciamiento de la Madre Iglesia a la que otrora había prestado su fe firmemente. Si la centralidad de Cristo fue para los nuevos promotores una referencia cierta, no lo fue tanto en cuanto a su realización temporal, caracterizada por contrastes ocasionalmente desgarradores. El intento de Ochino, vicario general de los capuchinos, de llegar a un acuerdo con los luteranos (desde siempre, la facción más intransigente) con objeto de suavizar la virulencia de los extremistas radicales, resultará utópico debido al estratégico no retorno de Lutero. La Iglesia estaba dividida en dos facciones claramente diferenciadas: una orante mediante la fe y la salvación, y otra operante con una salvación que conquistar⁶⁷.

En esta visión de la Iglesia, basada en el espíritu generoso, la oración, el ayuno y la mortificación, irrumpirá la Comunidad del Amor Divino, de la cual nacerá en 1524 la Orden de los Teatinos, comandada –ahora sí– por el obispo de Chieti (Giovanni

– Torre de'Passeri (Pescara, 30 septiembre-30 noviembre 2005), Milán, 2005, pp. 95-112, en especial p. 97. Véase Apéndice bibliográfico.

⁶⁵ No olvidemos nunca el poso neoplatónico que ambos comparten. A este efecto, si bien la conciencia de estos últimos años –como señalábamos en párrafos anteriores– se torna cristiana, el alma sigue siendo un organismo vivo bien diferenciado de la cárcel que representa el cuerpo. Por tanto, es conveniente reparar en que existen, en último término, dos estratos o dos niveles de salvación, de los cuales el prioritario –siempre– es aquel del alma.

⁶⁶ El pequeño argumento que sigue viene a ser una revisión del breve pero magnífico artículo del profesor Emilio MATUCCI: “*Vittoria Colonna, Pietro Caraffa e Michelangelo nella stagione della Riforma*”, en GIZZI (a cura di): *op. cit.*, pp. 113-114, el cual no nos hemos podido resistir a obviar por lo agudo de sus consideraciones y lo insólito de su interpretación religiosa en tiempos –los de Miguel Ángel y Pietro Caraffa– que, sólo aparentemente, resultan distantes en su contexto espiritual.

⁶⁷ Sirva este sucinto comentario de Sebastiano ROBERTO: «*Erasmus nel suo Ciceronianus [...] proponeva piuttosto l'adeguamento del linguaggio alle circostanze storiche, del tutto mutata rispetto all'antichità, e alle esigenze comunicative di un pubblico più ampio e radicalmente straneo a quei codici*», en CRISTELLI (a cura di): *op. cit.*, p. 136. A pesar de que Erasmo pueda resultar descontextualizado en este marco concreto, luego veremos que no resulta tan deliberado incluirle en la problemática religiosa de este momento.

Pietro Caraffa) junto a Gaetano di Thiene, Bonifacio Colli o Paolo Consiglieri, a la sazón cofundadores de la orden⁶⁸. Los teatinos se distinguían por su severidad de juicio y de acción en el contexto de las herejías, aspectos que las prédicas de Ochino trataban con mayor suavidad. Caraffa formó parte de la Comisión encargada de supervisar y examinar los males de la Iglesia, ámbito en el cual dejó sentir igualmente la premura de reforma en los hábitos de vida del clero, caracterizados por lo disoluto de su carácter. Sin embargo su fervor religioso le implicará en cuestiones bien alejadas del antiguo espíritu del Amor Divino; por una parte en la política, y por otra la determinación de llevar a cabo la nombrada reforma⁶⁹. Todo ello por tanto, es importante tenerlo en cuenta, se sucedió entre dudas, temores e incoherencias; ya que la Iglesia de su tiempo estaba encerrada dentro de una triste lógica de intereses inconfesables y embargada en fútiles cruzadas por redimir al clero, no fue ni podía ser libre ni liberadora. Este es el preciso marco de desarrollo.

Pero volviendo a la controversia anterior, cabe mencionar que en la estéril dialéctica entre ambos polos religiosos, el cardenal de Inglaterra, Reginald Pole, sugirió a Vittoria Colonna que atendiera a creer en la fe y en las buenas obras como si en ellas le fuera su salud. Y el consejo fue atendido prudentemente, hasta el punto que Pietro Bembo dedicó a la marquesa un elogio con el que después la definió: «*alta Colonna e ferma a le tempeste*». Parece comprensible en definitiva que Miguel Ángel y Vittoria Colonna, ambos viviendo intensamente el abandono hacia Cristo, mostraran características comunes en su visión evangélica, tales como el influjo de salvación, el pesimismo y el temor de Dios.

Estamos, no obstante, en el momento en que Miguel Ángel realizara el gran *Juicio Universal*; y también Pietro Caraffa, que asumiera un papel relevante gracias a las empresas tan contradictorias que llevó a cabo con posterioridad, a través de las cuales selló en su pontificado (1555-1559) uno de los momentos religiosos más virulentos de la Iglesia; tan violento que acabó convirtiéndose a su muerte poco menos que en el símbolo cruento de la Inquisición. Pero en cuanto a Miguel Ángel, la victoria de la fe asumirá el esplendor de su arte en su segunda intervención en la Sixtina, donde se proyecta su amor a la belleza espiritual de Vittoria: si al cardenal Caraffa pertenece la Iglesia del miedo, al Buonarroti y a la Colonna la de la piedad.

⁶⁸ Gaetano di Thiene (1480-1547), beatificado en 1629 por Urbano VIII y canonizado definitivamente el 12 de abril de 1671 por Clemente X, se retiró de la vida cortesana y fundó el Oratorio del Amor Divino en 1513, una asociación de prelados y sacerdotes. En 1523 estrechó su amistad con Giampietro Caraffa en Roma con la intención de proponer a Clemente VII el nacimiento de una nueva familia religiosa: la Orden de los Clérigos Regulares, conocida después como Orden de los Teatinos. Fue aprobada por el papa Medici con un breve del 23 de junio de 1524.

⁶⁹ Son bien sabidas las disensiones de juicio entre Gaetano di Thiene y el propio Caraffa acerca de la caridad, en las cuales el primero, propenso entre otras cosas al fomento de conventos femeninos, una fervorosa labor caritativa o su adhesión a ciertas teorías espirituales de claro sesgo heterodoxo, sobresalió por su extraordinario carácter de donación al prójimo, siguiendo el ejemplo evangélico de Cristo.

3. Epílogo

He reservado para este último apartado quizás el punto más controvertido por ser precisamente el último y por la voluntad añadida de encontrar la expresión necesaria que dé cabida a una debida conclusión –que no será tal. Me explico. Al contrario de lo que pueda parecer, la figura de Juan de Valdés ha estado presente en todo momento cuando han sido mencionadas palabras tales como *espiritualidad*, *alma*, *fe* o *salvación*. De ese modo, y sin querer apartar la vista del propósito inicial pero apartándonos inevitablemente de él aún parcialmente, el discurso se ha desenvuelto de manera orgánica, albergando algunas hipótesis que, como en el caso de Miguel Ángel sobre todo, no se han podido solapar. Con todo, me reitero en que la estela de Juan de Valdés ha actuado en el horizonte de esta labor con una importancia absoluta. Quizás no la presencia que hubiéramos deseado, pero sí –en la medida en que nos ha sido posible– la más relevante. En consecuencia lógica, esta secundaria *prioridad* se debe a que nunca hemos perdido la noción fundamental de aglutinante que implica su personalidad. Cuando hice referencia a una *idea*, en cualquiera de sus acepciones, intencionadamente quería que se vislumbrara su figura.

Por otra parte, el propósito no era otro que el de enlazar sincrónicamente, y de manera equidistante, un *concepto* (estado inicial) con su *forma* (estadio final), o viceversa. Ya que, sin detenerme en aspectos de índole filosófica, el foco central se proyecta en una desconocida tabla al óleo, en tiempos retenida como original del maestro, que se halla en un lugar de nuestra geografía ligeramente aislado de los núcleos prioritarios⁷⁰. Me estoy refiriendo a la riojana Concatedral de Logroño, conocida con el nombre de Santa María de la Redonda. Allí se cobija con no poco celo una obra, hoy atribuida a Miguel Ángel, objeto de orgullo y distinción entre los enseres litúrgicos de dicho edificio y sus fondos artísticos. La tabla, de reducidas dimensiones, representa un *Calvario*⁷¹, es decir, una versión sofisticada del *Crucifijo*, más definida y con un mayor número de personajes en la escena [fig. 7]. Entretanto aparecen algunos personajes que, en cambio, no se encuentran en versiones anteriores y/o posteriores; pues este tema fue repetido idénticamente en diversas versiones esparcidas por toda Europa, lo que testimonia al unísono la gran adaptación y acogida iconográfica que tuvo en su tiempo.

Dicha obra formó parte de la rica colección artística de don Pedro González del Castillo (1562-1627), obispo de Calahorra y La Calzada, humanista y relevante personaje que atesoraba una amplia lista de importantes obras de arte de cariz diverso⁷².

⁷⁰ Empleo este calificativo falsamente peyorativo por la sencilla circunstancia de que en los catálogos actuales más atendibles no se contempla la existencia de dicha obra. Y no será porque su valor artístico desmerezca, al contrario, resulta interesantísima por sus insólitas variantes, de las cuales, por el contrario, el resto de copias carece.

⁷¹ Tanto artística como semánticamente *Crucifixión*, *Calvario* y *Piedad* no deben ser confundidas, pues cada escena representa un momento puntual de manera cronológica. En nuestro caso, estaríamos hablando de un *Calvario*, justamente la parte media de esta serie de instantáneas. *Vid.* José M. RAMÍREZ MARTÍNEZ; Eliseo SÁINZ RIPA: *El Miguel Ángel de la Redonda*, Logroño, CSIC, 1977, p. 85.

⁷² *Ibidem*, p. 79, nota 141. Para rendir cuenta de la posición del obispo y de sus fuertes relaciones con Italia, nótese que recibió algunas obras –regalos expresos– del propio papa Urbano VIII (1568-1644), lo que abre la puerta a ulteriores consideraciones que verán aquí su expresión.

Desde la muerte de Miguel Ángel en Roma el 18 de febrero de 1564, se produce un lapso de 61 años hasta que la tabla es localizada en el inventario de don Pedro⁷³. Es deseo expreso ser analítico en este punto, de modo que en lo primero que debería detenerme es en la procedencia o adquisición de dicha obra. No se sabe exactamente de qué manera llegó a España, se puede suponer –por los datos que se deducen de las relaciones de que el obispo gozaba– que fue producto de una recomendación por parte de algún personaje cercano a él o incluso una oportunidad inmediata de compra dentro de unas circunstancias concretas del todo variables y desconocidas⁷⁴. Con todo, el óleo –siempre, en su defecto, vía Italia– descansa en los haberes riojanos del obispo con especial afecto, grandemente estimado por encima de muchas otras obras de arte⁷⁵.

Lejos de concluir en la autografía del cuadro, éste cuanto menos se presenta controvertido. Debo apuntar que la bibliografía al uso ha hecho gala, en ocasiones, de una seguridad inaudita, y, dependiendo de los autores, uno se encuentra de frente a diversos intereses del todo egoístas, lo que no permite clarificar en modo alguno su propia naturaleza. Así, las fuerzas de unos y otros basculan y combaten por hacer suyo algo que sólo en apariencia es auténtico⁷⁶. Salvando, no obstante, esta pugna por momentos ajena a este estudio, se ha venido formulando que la confusión derivada de este problema tiene su origen en y por la calidad de las copias⁷⁷, porque, ¿qué representa con exactitud esta obra u obras?

Todas ellas guardan similitudes y algunas contienen detalles particulares que, como es este caso, aumentan el abanico de interpretaciones y matices. En este sentido, puedo afirmar con absoluta convicción que el ejemplar riojano se presenta como la variante más rica que poseemos hoy día, dentro del generoso elenco de *copias*. A tenor de este dato, todas, como decimos, representan una misma temática, de modo que las analogías son fácilmente comprobables en tanto figuración y composición, no así en gestos y pequeños detalles. Son motivo común la presencia de San Juan y la Virgen, así como la calavera (aludiendo al cadáver primigenio del *primer hombre*, Adán) y los dos contrastantes angelillos que a los lados de Cristo manifiestan actitudes contrapuestas. Luego está el nivel de la factura, la definición concreta de los

⁷³ *Ibidem*, p. 79, *infra*. En realidad fueron ochenta años (desde la muerte de Vittoria en 1547), pues el inventario, redactado en 1627 pero elaborado quizás dos años antes, deja constancia de que dicho *Calvario* ya estaba en posesión del obispo algunos años antes de que fuera redactado.

⁷⁴ A pesar de que a través del inventario pueda deducirse, cuanto a la adquisición de la obra se refiere, la temprana fecha de 1625, se pueden emitir planteamientos más precisos y/o alternativos: barajo dos cuestiones, la vía de llegada por parte del papa Barberini (1623, fecha en la que es investido obispo de Roma) o la adquisición por don Pedro a partir de su nombramiento como obispo en 1614. Ambas no son, seguramente, ni certeras ni deliberadas.

⁷⁵ «Yten una ymajen de Micael Angel original de tabla y de vn Cruçifixo y Cristo biuo con Nuestra Señora y San Juan a los lados y la Madalena al pie de la cruz y dos ángeles en lo alto a los dos lados del Christo con guarnición de ébano que se a de poner en el testero de nuestro sepulchro detrás de nuestro bulto en lo alto, de manera que se bea desde fuera», *Ibidem*, documento nº 3 pp. 158-164, especialmente p. 163, *infra*.

⁷⁶ Una parte del latente sentimiento italiano a priori negaría la autografía, mientras que los poseedores actuales de la obra adjudicarían la autoría miguelangelesca sin devaneos. Cfr. RAMÍREZ MARTÍNEZ; SÁINZ RIPA: *op. cit.*, pp. 73-87. Generalmente la crítica italiana se muestra más prudente y precavida a la hora de emitir un juicio final, lo que a todas luces resulta más adecuado para comprender fidedignamente este complejo entramado laberíntico de atribuciones y autorías.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 74-75.

rasgos anatómicos, la complexión de cada una de las figuras y hasta el grado de acabado de las mismas; aquí es dónde se hallan los matices. De dichas obras, existen dos indiscutibles de mano de Marcello Venusti (1512/15-1579), otra atribuida al mismo y otras dos anónimas⁷⁸. Comparten, como decimos, la composición e incluso la gama cromática, pero hay ciertos detalles que las diferencian claramente; por ejemplo –y siempre en contraste con el ejemplar español–, lo heterogéneo está representado en el manto de la Virgen (en función de su disposición y cromatismo), la aparición en el fondo de un punto de luz claramente señalado que parece ser el sol (en contraste con la generalizada irradiación de luz indefinida que insinúa la presencia de una especie de nimbo abarcante tras el cual la figura de Cristo emerge), el gesto del brazo izquierdo en la Virgen (con su correspondiente *arrepentimiento*) y, sobre todo, la irrupción radical –en tanto que insólita– de la figura de María Magdalena a los pies de la Cruz⁷⁹.

Pero antes de profundizar recapitemos de nuevo. Con Juan de Valdés pretendo generar una línea argumental hipotética⁸⁰ que una, por un lado, su genuina concepción teológica y, por otro, las propias ideas de Vittoria Colonna y así construir –a través del contacto directo con Miguel Ángel– una vía de comunicación que desemboque en la materialización misma de un concepto espiritual y religioso⁸¹. Las ideas religiosas, en este preciso contexto, actúan del mismo modo que una erupción volcánica; el magma, que avanza aparentemente perezoso e inofensivo, va extendiéndose poco a poco hasta engullir lo pretérito hasta que esto queda sepultado. De la misma manera, los seguidores de Valdés sintieron tan profundamente su flecha en el pecho, que ya no pudieron extraerla jamás⁸². ¿Por qué incluir la figura de la Magdalena cuando *a priori* no resultaba necesario?, ¿qué razones movieron a colocarla justo debajo de la Cruz, incluso apoyándose ligeramente en ella?, ¿por qué modificar el gesto del brazo izquierdo de la Virgen?

La respuesta, siempre parcial, puede hallarse en las ideas nacidas del ejemplo valdesiano, y no sólo, pues se sabe que Juan de Valdés conoció bien la obra erasmiana desde temprano y venía –si se me permite– con los deberes hechos⁸³. Y cito única-

⁷⁸ Tanto la conservada en Oxford (Campion Hall) como la de la Galería Doria-Pamphili son de Venusti. A la espera de más estudios se encuentra otra atribuida al mismo artista, la conservada en Milán (Pinacoteca del Castello). El resto que califico de *anónimas* son la de la Casa Buonarroti y nuestra tabla riojana, a pesar de que ésta última se mencione en el inventario como autógrafa.

⁷⁹ La de Magdalena no solamente se trata de una participación insólita y particular, sino que, además, su actitud es del todo opuesta a las demás figuras. Se contraponen por ende actitudes y comportamientos evidentemente intencionados, y aquí es precisamente donde reside la potencia de esta composición, en sus variantes.

⁸⁰ Se sabe con cierta seguridad que Juan de Valdés y Vittoria Colonna no llegaron a disfrutar de un encuentro personal. Las ideas que ella profesaba eran producto, primero de su protector Bernardino Ochino, y después devotamente como seguidora a ultranza del cardenal Reginald Pole; de ellos toma y asimila, con ellos aprende e interioriza la importancia de la legitimación de salvación ante la muerte, aspecto que obsesionará posteriormente a Miguel Ángel. Por tanto, aún tratándose de un artificio construido, el planteamiento no carece de plausibilidad.

⁸¹ A la sazón, el fundamento último sobre el cual este trabajo pretende sustentarse y demostrar su valor.

⁸² Tenemos algunos ejemplos verdaderamente singulares como el de Pietro Carnesecchi o el propio Ochino, que, lejos de buscar el bienestar, pasaron lo indecible para luego terminar muriendo, uno de manera terrible y el otro en la más absoluta indiferencia. *Vid.* COLONNA: *op. cit.*, 331-342. Consultar de nuevo nota 57, p. 24, de este trabajo.

⁸³ Cfr. BATAILLON: *Erasmus et l'Espagne*, Ginebra, Librairie Droz, 1937. Citamos por la edición cast. revisada y actualizada: *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 316-363.

mente a estos dos personajes porque considero que solamente a partir de sus obras se desanudaron todas las diferentes controversias religiosas que en el mundo cristiano de su tiempo surgieron. Ellos son la fuente de las reinterpretaciones posteriores, si bien con algún matiz que no ha lugar para ser precisado aquí, de afán reformístico. Un dato como la aparición del *Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo verso i Cristiani*, impreso anónimo en Venecia en 1543, nos ofrece una pista elocuente de la ascensión y asimilación que la doctrina de la justificación por la fe había sufrido en el mundo italiano en general⁸⁴. Pero volvamos al núcleo de nuestros interrogantes. Hablaba anteriormente de la figura de Magdalena. La figura de Magdalena puede ser objeto, dados los tiempos que corren, de difamaciones escandalosas; sin embargo, en nuestro caso –de ser autógrafa la obra– puedo decir que existen algunas identificaciones plausibles, que no seguras ni documentadas, que pretenden ver en ella a Vittoria Colonna. Por otra parte también existe la controversia del brazo izquierdo que he mencionado. Vayamos por partes pues, porque ambos aspectos beben de la misma fuente pero el caudal es muy otro.

El brazo izquierdo de la Virgen se muestra claramente modificado, se advierte la intervención del pintor. En las restantes copias ese mismo brazo suele señalar, a la altura del pecho, los pies de su hijo; en cambio aquí el brazo se adhiere al pecho en una actitud de sorpresa. Esa mano puede significar infinidad de cosas; enumeraré: la nota humana del dolor terrenal, el infinito dolor de una madre obligada a presenciar el terrible destino de su hijo..., pero, ¿y si fuera un sobresalto? Una actitud similar significaría quizás muchas más cosas. El Cristo no está muerto, de hecho parece que ya ha resucitado y está en disposición de marchar con su Padre sin antes pasar por los trámites de la debida sepultura. Es sólo una suposición. ¿Y, por su parte, la colocación de María Magddalena, osada hasta el punto de casi rozar con su rostro los pies de Cristo y abrazar la Cruz? Aquí el planteamiento se vuelve más evidente y la suposición se va transformando en certeza (en tanto y cuanto representa una idea). Entretanto, se conserva en el British Museum de Londres un *disegno* de Miguel Ángel con la misma temática y en condiciones abocetadas [fig. 8]. Fechado en la etapa última del maestro, 1555-1564, presenta unas características absolutamente innovadoras dentro de un tipo iconográfico –como es el de la *Crucifixión* o el *Calvario*– que a lo largo del tiempo se ha prestado a pocas reformulaciones debido a su rígida y establecida codificación religiosa. La Virgen, Cristo y San Juan forman un bloque tripartito homogéneo, tan cerca los tres entre sí que la Virgen llega a acariciarle la pierna derecha a la altura de la rodilla y San Juan –en análoga posición a la María Magdalena de La Redonda– se apoya en la Cruz por detrás de ella. Asimismo, con la cabeza caída, Cristo parece dar la sensación de que está muerto⁸⁵. Es, a todas luces, el manifiesto

⁸⁴ Se retiene como válida la atribución de este libelo a Fra Benedetto da Mantova (1495-1556), un personaje emparentado, por así decir, con la familia heterodoxa del conventículo valdesiano. Tuvo trato con muchos de sus integrantes, entre los que se cuentan el cardenal Morone, Marcantonio Flaminio (quien intervino al parecer en la composición final del *Beneficio*) o incluso el propio Valdés, con quien se ha barajado la posibilidad de un encuentro personal.

⁸⁵ Remito a Achim GNANN: *Michelangelo. The Drawings of a genius*, Catálogo de exposición Albertina (Viena, 08 octubre 2010-09 enero 2011), Viena, 2010, cat. 125, pp. 394-395; DE TOLNAY: *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, vol. III, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1978, n° 419, p. 72.

del sacrificio y el dolor humanos en la Cruz a través de la sangre de Cristo, o mejor dicho, la derivación lógica de la justificación por la fe⁸⁶.

En definitiva, es en extremo difícil establecer un juicio último, pues hay rasgos que hacen ceder la balanza hacia un lado y características totalmente opuestas. Está claro, sin embargo, que a partir de 1560, pocos años antes de la muerte del maestro o incluso después de morir, la imagen miguelangelesca reinterpretada por Venusti se somete a un proceso de neutralización para adecuarse al gran público. La presencia de diversos elementos ambiguos como el madero de la cruz, la posición de las figuras, la incorporación de paisajes historiados de fondo o cualquier cita literaria susceptible de discusión teológica, se suprimen⁸⁷. Son los años de la consumación del Concilio de Trento (1545-1563) y la imagen ha de responder a unos valores deliberadamente contruidos. Vittoria Colonna y Miguel Ángel, así como los demás integrantes afines a los conventículos reformísticos, se distinguían por la búsqueda del antiguo rigor de los orígenes de la Iglesia, lo que influyó en el maestro de Caprese para reelaborar su abanico figurativo en pro de una mayor y más intensa espiritualización de las imágenes.

Para poder aproximarse al nudo ideológico de este tótum revolútum siguen siendo clave la concepción de los tres *disegni* miguelangelescos. En ellos vienen interpretados, como una revisión, el tema de la vida y muerte de Cristo. Se han querido definir como *dibujos de oración*, es decir, una dúplice función del significado de la propia vida y la cuestión religiosa al respecto. Luego está la vertiente poética, que puede ofrecernos más posibilidades interpretativas y de conjunto como es el caso particular de Vittoria⁸⁸. Y después de revisar estos antecedentes, resta formular el planteamiento conclusivo a dicha obra.

No me atrevería a atribuir unitariamente la obra al maestro; pero evidentemente son, tanto su factura como proveniencia, italianas, y asimismo tampoco parece que se trate de un mal pintor, pero no goza del genio del *divino*. Hay rasgos que no coinciden con el último Miguel Ángel, o al menos que confunden y enturbian el mensaje. Y sin embargo aparecen detalles que, en otro contexto, podrían ser fundamentos suficientes y definitivos para adjudicar la obra al maestro. La lectura, a semejanza de aquella aplicable al *Juicio Universal* de la Sixtina, se resuelve en el osado y agresivo (y algo tímido) contraste de las figuras que parecen batirse en duelo con ellas mismas; donde ya no importan ni la línea ni el contorno, sino el significado interior de la potencia plástica, cruda y descarada⁸⁹. Como ya he citado anteriormente, De Tolnay

⁸⁶ El estadio culminante de la justificación por la fe es, expresado lacónicamente, convertir a Dios en un hombre, humanizar la figura del ser divino y hacer del padecimiento del pecado causa común de salvación, basado en la benevolencia y misericordia del Señor y olvidando el carácter punitivo del castigo, que ya no existiría entonces.

⁸⁷ Cfr. HERRMANN FIORE: *op. cit.*, p. 99, nota 26.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 98. El motivo por el cual el poema *Il trionfo della Croce* (evocando la *Oratio pro Ecclesia savonaroliana*) aparece en ediciones venecianas con el subtítulo de *non più stampato* pudiera deberse al riesgo de amenaza que suponían tales lecturas. No es casual tampoco que Vittoria publicara sus *Rime* en Venecia, sabiendo que allí gozaba de una mayor autonomía que en Roma (a la postre, depositaria de la Curia).

⁸⁹ En el *Juicio*, incluso los ángeles que recogen a las almas bienaventuradas, no portan consigo el nimbo de santidad: son –por así decir– figuras divinas sublimadas a la categoría humana.

fue el primero en sistematizar la secuencia simbólica y narrativa inherente al espíritu miguelangelesco⁹⁰.

Diré finalmente que nuestra tabla riojana aún no permite tal identificación, a pesar de los documentos con los que contamos. Me atrevería a decir –a lo más– que se trata de un original con la asistencia de ayudantes, pues es evidente que en algunos puntos se vislumbra una mano experimentada y en otros se diluye mediocrementemente. Por tanto, sin concluir en nada prácticamente, abandonamos esta gratificante labor con fuertes esperanzas de reemprenderla en un futuro próximo y cercano, y así abordarla como se merece. ¿Quién sabe si tendremos el honor algún día de cobijar el primer y único Miguel Ángel en España? Como proféticamente dijera el maestro con sus propias palabras:

*«Chi di nocte chavalca, el dì conviene
ch'alcuna volta si riposa e dorma,
così sper'io che, dopo tante pene,
ristor[i] 'l mie Signior mia vita e forma.
Non dura 'l mal dove non dura 'l bene,
ma spesso l'un nell'altro trasforma.»*

⁹⁰ Él vio en estas tardías propuestas miguelangelescas el desarrollo completo y pormenorizado de un vigoroso sistema reformístico. Supo descifrar en esa pared la sincera intención de un artista ya anciano (Miguel Ángel tenía algo menos de setenta años) que se sabía inmune a cualquier represalia inquisitorial debido el nivel al que su condición lo había elevado socialmente. Ello le permitió no en menor grado congraciarse con su arte llevando su expresividad hasta la última de sus consecuencias, sin importarle la opinión ajena y arrastrando incansable hasta el final de su obra la obsesiva incertidumbre sobre la naturaleza del alma y su salvación tras la muerte.



Fig. 1: Tiziano, *Ecce Homo*, 1543 (Kunsthistorisches Museum, Viena).



Fig. 2: Jacopo Pontorno, *Venus y Amor*, ca. 1533 (Galleria dell'Accademia, Florencia).



Fig. 3: Jacopo Pontormo, *Noli me tangere*, ca. 1532 (Casa Buonarroti, Florencia).



Fig. 4: Miguel Ángel, *Piedad*, ca. 1540 (Isabella Stewart Gardner, Boston).

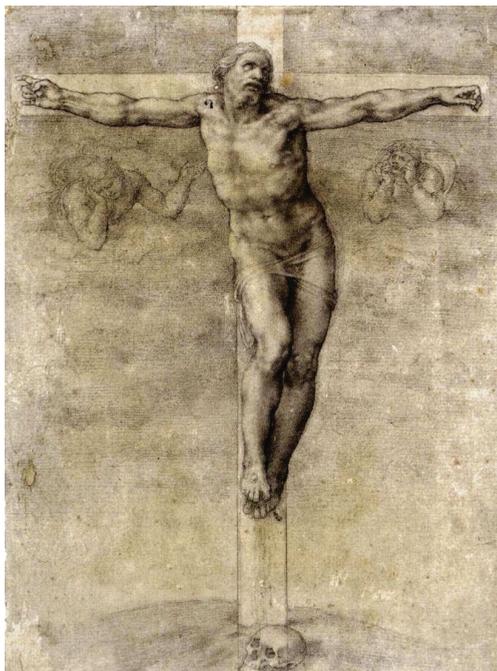


Fig. 5: Miguel Ángel, *Cristo crucificado*, ca. 1538-40 (British Museum, Londres).

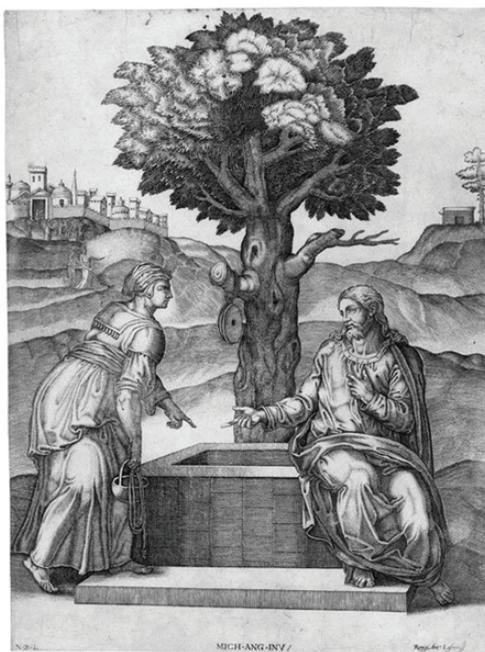


Fig. 6: Nicolas Béatrizet, *Cristo y la samaritana* (Gabineto Nazionale delle Stampe, Roma).



Fig. 7: ¿Miguel Ángel?, *Calvario*, ca. 1545 (Santa M^a de La Redonda, Logroño).

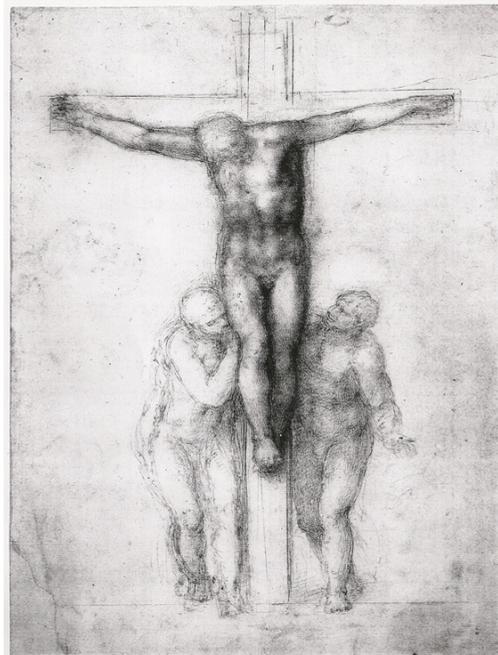


Fig. 8: Miguel Ángel, *Cristo crucificado con la Virgen y San Juan*, 1555-1564 (British Museum, Londres).