



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

*El Juicio Final de Miguel Ángel*

*The Last Judgment by Michelangelo*

Autor/es

Alba Ruiz Alcocer

Director/es

Jesús Criado Mainar

Historia del Arte  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
2020-2021

# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b> .....	5
1.1. Justificación del tema .....	5
1.2. Objetivos .....	5
1.3. Estado de la cuestión .....	6
1.4. Metodología .....	7
<b>2.El Juicio Final</b> .....	9
2.1. Historia de la obra .....	9
2.1.1. Preparación del muro .....	12
2.1.2. Técnicas artísticas .....	13
2.2. Interpretación de escenas y personajes .....	15
2.2.1. Las figuras de Cristo y la Virgen .....	17
2.2.1.1. Cristo .....	17
2.2.1.2. La Virgen María .....	20
2.2.2. Los Bienaventurados .....	20
2.2.2.1. Grupo de la Ecclesia .....	20
2.2.2.2. Grupo de Dimas .....	22
2.2.2.3. San Juan Bautista .....	24
2.2.2.4. San Pedro .....	25
2.2.2.5. San Bartolomé y San Lorenzo .....	25
2.2.3. Los ángeles trompeteros .....	27
2.2.4. Ascensión de los elegidos .....	27
2.2.5. Caída de los vicios .....	28
2.2.6. Resurrección de los muertos .....	29
2.2.7. Infierno .....	30
2.2.7.1. Barca de Caronte .....	31
2.2.7.2. Minos .....	32
<b>3.Conclusión</b> .....	32
<b>5. Bibliografía y webgrafía</b> .....	34
5.1. Bibliografía .....	34
5.2. Webgrafía .....	35
<b>6. Anexo I: Roma en el siglo XVI</b> .....	36
6.1. El Concilio de Trento .....	36
6.2. Las reformas en Roma durante el pontificado de Pablo III. ....	39
6.3. Las relaciones de mecenazgo: Miguel Ángel en Roma .....	41
<b>7. Anexo II: Las intervenciones en el Juicio Final</b> .....	43
7.1. Intervención de Daniele da Volterra .....	43

7.2. Restauración del <i>Juicio Final</i> a partir de 1990 .....	45
<b>8. Anexo III: Estudios y copias del <i>Juicio Final</i>.....</b>	<b>50</b>
8.1. Influencia del <i>Juicio Final</i> en España: las puertas del retablo mayor de san Miguel Arcángel en Ibdes (Zaragoza).....	57
<b>9. Anexo IV: Listado con la procedencia de las imágenes reproducidas: .....</b>	<b>62</b>

**RESUMEN:**

En este Trabajo Fin de Grado se abordarán los diferentes estudios sobre el *Juicio Final* de Miguel Ángel Buonarroti, recogiendo toda la información posible para poder realizar un recorrido por su contexto, preparación previa y análisis de su iconografía, con el objetivo de comprender la importancia de esta obra para la Historia del Arte.

**ABSTRACT:**

This Bachelor's Degree Final Project will tackle the different studies on *The Last Judgment* by Michelangelo Buonarroti, by means of thoroughly gathering all possible information in order to take an extensive tour throughout its context, previous preparation and analysis of its iconography. Thus, the main aim of this paper is to understand how pivotal this work is for the History of Art.

## **1. Introducción**

### **1.1. Justificación del tema**

La razón de partida que justifica la elección de este tema es mi interés por el Renacimiento y, en concreto, por la figura de Miguel Ángel y su faceta como pintor. Considero que a través de este Trabajo de Fin de Grado –en adelante T.F.G.– puedo aproximarme al estudio de su trayectoria profesional además de a su obra pictórica, concretamente al *Juicio Final* de la Capilla Sixtina. A pesar de su longevidad, los frescos que decoran este recinto romano siguen causando un gran impacto entre quienes los contemplan, siendo no solo un excepcional centro de interés cultural sino una de las principales atracciones turísticas de la Ciudad Eterna.

Todo ello, unido al deseo que profundizar en los procesos creativos del artista y en el papel que el *Juicio Final* desempeñó en el ámbito romano de los primeros momentos de la Contrarreforma, respaldan mi elección.

### **1.2. Objetivos**

Los objetivos planteados en este T.F.G. han sido los siguientes:

- Recopilar las principales fuentes bibliográficas y audiovisuales sobre Miguel Ángel Buonarroti para poder acometer un estudio exhaustivo de su *Juicio Final*.
- Elaborar un marco histórico, social y religioso de Roma en el segundo tercio del siglo XVI para justificar el impacto del *Juicio Final*.
- Analizar los principales aspectos del *Juicio Final* –iconográficos, técnicos y formales– para así, partiendo de elementos particulares, poder abordar el estudio de la obra como un todo.
- Reconstruir las diferentes intervenciones que se han producido a lo largo de la historia en el *Juicio Final*, relacionándolas con las diversas corrientes de pensamiento que han incidido de un modo u otro sobre sus propuestas iconográficas y estéticas.

### 1.3. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión tiene el propósito de revisar las principales aportaciones realizadas por los especialistas que se han ocupado del tema y delimitar así el punto de partida desde el que se inicia la tarea. En nuestro caso, analizaremos una selección de la bibliografía dedicada específicamente a la trayectoria de Miguel Ángel Buonarroti, el contexto histórico y religioso de Roma en el siglo XVI y la realización del *Juicio Final*.

Una primera aproximación de carácter cultural a la figura de Miguel Ángel Buonarroti es el libro *Miguel Ángel. Una vida inquieta* (2005),<sup>1</sup> escrito por Antonio Forcellino, que aborda la biografía del artista florentino desde una perspectiva bastante personal, desde sus comienzos hasta su fallecimiento en 1564. En 2011 este mismo autor publicó *1545. Los últimos días del Renacimiento*,<sup>2</sup> texto en el que aporta una sugerente visión del ambiente romano de mediados del siglo XVI.

Tras estas primeras aproximaciones de corte sociológico a Miguel Ángel y el *milieu* romano, hemos revisado en profundidad la monografía de Charles de Tolnay, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*,<sup>3</sup> en la que el autor ofrece un resumen de sus extensos y variados estudios sobre el artista. A diferencia de otros escritos, este texto no solo efectúa un repaso por la vida del artista, sino que también incluye análisis pormenorizados de sus diferentes creaciones artísticas, incluido, por supuesto, el *Juicio Final*.

En tercer lugar, hemos buscado información sobre el *Juicio Final* considerado desde varios puntos de vista. Uno de los recursos bibliográficos más importantes ha sido *El Juicio Final. La obra y su restauración*,<sup>4</sup> publicada en 1997 por los expertos Loren Partridge, Fabrizio Mancinelli y Gianluigi Colalucci a raíz de la restauración de la obra. Aporta un estudio completo, desde la concepción del proyecto hasta su inauguración, deteniéndose en los aspectos más importantes, como son los técnicos e iconográficos y las diversas intervenciones que ha soportado a lo largo del tiempo. Una de las partes más interesantes es la detallada explicación que Gianluigi Colalucci hace de la restauración, llevada a cabo en la última década del siglo XX bajo su dirección.

Otra cuestión básica es la contextualización del *Juicio Final* en el marco de la Capilla Sixtina. Para ello hemos acudido al libro *La Capilla Sixtina. Iconografía de una*

---

<sup>1</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

<sup>2</sup> Forcellino, A., *1545. Los últimos días del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

<sup>3</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, Madrid, Alianza Forma, 1985.

<sup>4</sup> Partridge, L., Mancinelli, F., Colalucci, G., *El Juicio Final. La obra y su restauración*, Madrid, Editorial Nerea, 1997.

*obra maestra*,<sup>5</sup> escrita por el jesuita Heinrich W. Pfeiffer. Aparte de efectuar un meticuloso recorrido por las intervenciones de Miguel Ángel en la capilla –incluida la decoración de la bóveda (1508-1512)–, también se ocupa de las obras realizadas por otros artistas antes de él, buscando una lógica iconográfica que dé coherencia al conjunto.

Y en cuanto al contexto histórico, las fuentes han sido diversas, tanto bibliográficas como audiovisuales. Si bien es cierto que la película *El tormento y el éxtasis*,<sup>6</sup> dirigida por Carol Reed, es muy útil para visualizar de una manera eficaz las ideas que se presentan en los recursos bibliográficos, carece de información relativa a las cuestiones religiosas. Para subsanar esta carencia ha sido necesario acudir a diversas obras, entre las que nos ha sido muy útil *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*,<sup>7</sup> escrita por Adriano Prosperi. En ella, de una manera dinámica y sencilla, se desgranar los aspectos esenciales del Concilio de Trento y su aplicación en los diferentes territorios europeos; una cuestión imprescindible para entender lo que Miguel Ángel quiso representar en el *Juicio Final*.

#### **1.4. Metodología**

La metodología de trabajo establecida para alcanzar los objetivos que nos habíamos propuesto ha seguido tres pasos clave:

En primer lugar, el vaciado bibliográfico que nos ha permitido comprender de manera general la figura de Miguel Ángel Buonarroti y, de forma más específica, su obra del *Juicio Final*. Para ello ha sido necesario recopilar los diversos materiales, tanto en la Biblioteca María Moliner como en otros fondos.

En segundo lugar, debido a la gran cantidad de información que se puede encontrar en la actualidad tanto de Miguel Ángel como de sus obras, una vez efectuada una selección de títulos con ayuda de mi director se ha llevado a cabo la lectura crítica de los mismos y, a continuación, en tercer lugar, se ha evaluado la información recopilada para volcarla en el presente T.F.G. De manera paralela, se han ido recabando las imágenes que acompañan al texto.

---

<sup>5</sup> Pfeiffer, H. W., *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, Madrid, Lunewerg Editores y Librería Editrice Vaticana, 2007.

<sup>6</sup> Reed, C., *El Tormento y el éxtasis*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1965.

<sup>7</sup> Prosperi, A., *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2008.

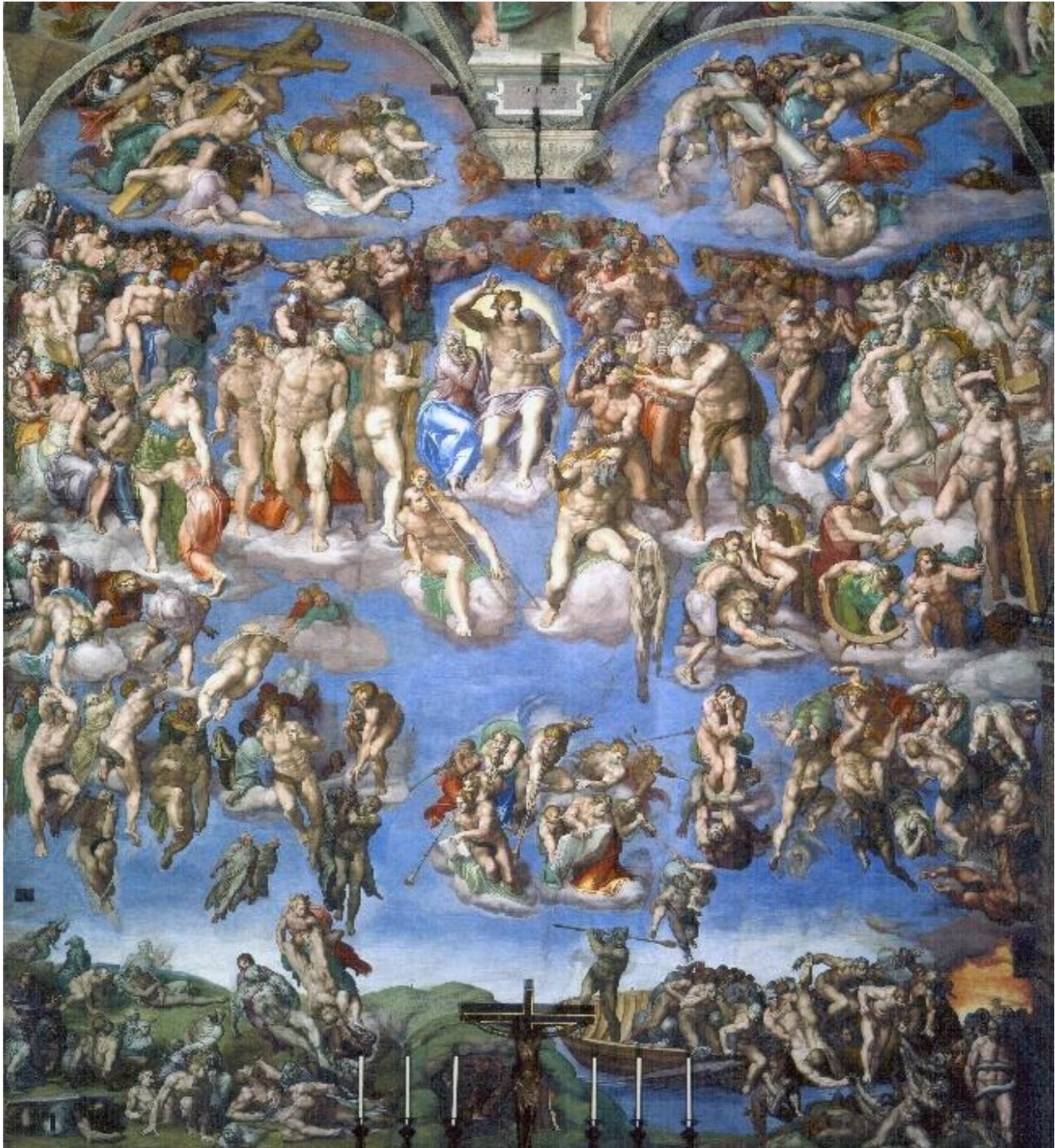


Fig. 1. *Juicio Final*, Miguel Ángel, 1536-1541. Roma, Capilla Sixtina

## 2.El Juicio Final

### 2.1. Historia de la obra

La iniciativa de completar la decoración de la Capilla Sixtina correspondió a Clemente VII, que hizo el encargo a Miguel Ángel poco antes de fallecer. Aunque en un principio se había pensado intervenir en ambos muros de cierre de la capilla, cuando Pablo III asumió el proyecto en 1534 se descartó la representación de la *Caída de los Ángeles Rebeldes* en el muro de entrada, manteniéndose tan solo la idea de plasmar el *Juicio Final* en el del altar [fig. 1].<sup>8</sup>

Una de las condiciones que impuso Miguel Ángel para aceptar el trabajo fue gozar de total libertad de expresión,<sup>9</sup> requisito que el papa Farnesio aceptó. A pesar de ello y debido a la fuerte presión moralizante que había impuesto la Reforma protestante fueron muchos los detractores del proyecto, que en algunos círculos se interpretó como un abuso más del poder papal. No obstante, Pablo III era un pontífice enérgico y muy intuitivo, lo que le permitió sortear los resquemores políticos, pues era consciente de los beneficios que reportaría el nuevo mural por la gran admiración que, sin duda, despertaría en los círculos intelectuales y artísticos.<sup>10</sup>

Pablo III se hizo cargo de los costes de la obra y otorgó a Miguel Ángel un sueldo vitalicio acompañado del título de “supremo arquitecto, escultor y pintor de los palacios vaticanos”. Además, gracias a la minuciosa contabilidad pontificia conocemos hasta los últimos detalles de cada compra de materiales, precisando el color, la cantidad y el precio.<sup>11</sup>

El programa que decora la Capilla Sixtina gira en torno a la Historia de la Salvación, que concluye con el *Juicio Final*.<sup>12</sup> En este último, Miguel Ángel tuvo oportunidad de plasmar todas las posibilidades expresivas y emocionales del alma a través de la representación de las diferentes posturas del cuerpo humano, sobre todo del masculino.<sup>13</sup> Llama la atención que, pese a que lo tradicional era ilustrar el pasaje del Juicio en el muro de los pies, a modo de recordatorio para los fieles,<sup>14</sup> el de Miguel Ángel preside el del altar mayor, lo que permite dotar a la escena de un gran protagonismo. De

---

<sup>8</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p. 48.

<sup>9</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 366.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 280-281.

<sup>11</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 157-158.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>13</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 284.

<sup>14</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 13.

este modo y mediante la reinterpretación que el artista hizo de diferentes aspectos inherentes al tema, se consigue centrar el mensaje en la importancia de la devoción espiritual –en el fondo, de la fe sin condiciones en la salvación– antes que en la exposición del castigo.<sup>15</sup>

Al igual que otros artistas, Miguel Ángel tomó referencias de juicios finales anteriores, como los del baptisterio de Florencia [fig. 3] o el cementerio de Pisa [fig. 4]. Pero la referencia más importante procede esta vez de Luca Signorelli; en concreto, de los espectaculares murales de la capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto [fig. 2]. En ambos casos se incluyen los personajes de Caronte y Minos, fundamentales en la argumentación miguelangelesca, y en la representación de los condenados se insiste en la idea de la lucha por zafarse de su destino.<sup>16</sup>



Fig. 2. *Juicio Final*. Orvieto, catedral, capilla de San Brizio



Fig. 3. Florencia, cúpula del baptisterio de la catedral

<sup>15</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 367.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 283-285.



Fig. 4. *Juicio Final*. Pisa, Camposanto de la catedral

Pese a estas influencias, algunos expertos defienden la tesis de que Miguel Ángel concibió el *Juicio Final* como una representación del sistema solar. De acuerdo con la misma, en el centro de la composición sitúa a Cristo que se asemeja a Apolo, que según la mitología clásica representa al sol, y todos los demás elementos giran en torno a él.<sup>17</sup>

En otro orden de cosas, cabe señalar que se han conservado un buen número de dibujos y cartones preparatorios de la obra, donde se muestra la evolución del proceso creativo. Uno de los que más llama la atención es el de la Casa Buonarroti de Florencia [fig. 5].<sup>18</sup>

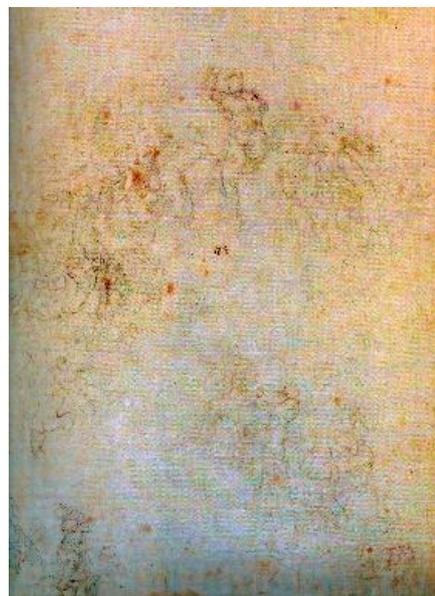


Fig. 5. *Juicio Final*. Cartón. Florencia, Casa Buonarroti

Interesa advertir que en los primeros dibujos se respetaba el retablo preexistente de Perugino, que serviría de marco y fondo,<sup>19</sup> pero después Miguel Ángel cambió radicalmente de concepto y decidió prescindir de él, concibiendo el muro como una descomunal ventana que dejara ver la escena que estaba aconteciendo fuera de la capilla.<sup>20</sup> Además, el uso de la arquitectura fingida de la bóveda le ayudó a crear un efecto óptico que genera una nítida separación entre el interior y el exterior; es decir, la bóveda se abre al cielo y anuncia el muro del altar, donde tienen lugar las postrimerías.<sup>21</sup> De este modo,

<sup>17</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p. 54.

<sup>18</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 156.

<sup>19</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p.49.

<sup>20</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 166.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 199.

el fresco del altar pasa a ser la pieza principal y relega el resto de los elementos ilustrados en la capilla a un segundo plano.

### 2.1.1. Preparación del muro

El muro sobre el que debía intervenir Miguel Ángel [fig. 6] estaba muy condicionado, ya que al igual que el resto de las paredes de la capilla contenía dos ventanas y soportaba decoración previa, como el escudo de armas del primer papa Della Rovere.<sup>22</sup> Con la intención de ganar espacio se tomó la decisión de eliminar todos los elementos problemáticos, lo que conllevó la destrucción de algunos de los frescos que había realizado entre 1508 y 1512 el propio Miguel Ángel.

Tan pronto como se concluyó la eliminación de estos elementos, en 1536 se comenzó a preparar el enlucido. Una vez instalado el andamiaje los obreros pudieron iniciar la dura tarea de disponer un gran revestimiento de ladrillos con una ligera inclinación hacia delante, siendo más acusada en la parte superior y sobresaliendo del extraplomo.<sup>23</sup> Para conseguir este resultado, se excavaron 15 cm en la zona superior y a partir de este punto se fue profundizando hacia la parte inferior de forma gradual hasta llegar a los 59 cm. Finalmente, el revestimiento de ladrillos alcanzó los 14 cm de grosor y al sobresalir 30 cm del extraplomo se generó un efecto visual semejante al éntasis de las

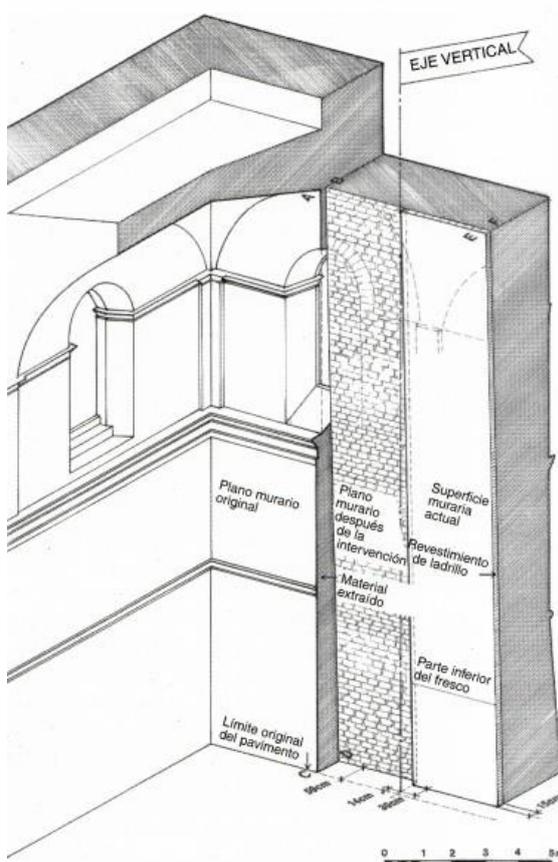


Fig. 6. Esquema del muro de la Capilla Sixtina

columnas clásicas.<sup>24</sup> Si bien es cierto que contemporáneos a Miguel Ángel como Giorgio Vasari afirmaron que esta modificación era una forma de proteger el futuro fresco de la

<sup>22</sup> Este escudo pertenecía, en efecto, al papa Sixto IV, bajo cuyo pontificado se restauró la Capilla Sixtina y se acometió su primera campaña ornamental. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html> (consulta del 10-VII-2021).

<sup>23</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 282.

<sup>24</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 10-11.

acumulación de polvo,<sup>25</sup> en realidad los restauradores han constatado que este ángulo la favoreció.

La intervención sobre el muro ayudó a potenciar algunos aspectos del programa iconográfico, en especial a reflejar la idea de que la resurrección es un proceso de encarnación; es decir, que tras el retorno a la vida para asistir al Juicio los cuerpos recuperan masa y definición plástica. De este modo, con la inclinación se consiguieron crear ciertos efectos visuales, aportando a las figuras más tamaño, fuerza y resolución de manera progresiva y según van acercándose a la parte superior del muro. Asimismo, al conseguir una mayor corporeidad también generan la sensación de que ganan en calidad espiritual; impresión que se acentúa gracias la luz natural que entra por las ventanas de los laterales iluminando las figuras de manera uniforme hasta llegar a confundirse con una suerte de luz de origen divino.<sup>26</sup>

### 2.1.2. Técnicas artísticas

Una vez terminado el enlucido del muro, Miguel Ángel comenzó a preparar todo lo necesario para la realización de las labores artísticas. Gracias a su formación en los talleres toscanos, que habían alcanzado una gran perfección en estos procedimientos técnicos,<sup>27</sup> pudo trabajar de una manera rápida y eficaz. Comenzó transfiriendo los cartones que previamente había realizado a escala real: en la parte superior trasladó los dibujos usando la técnica del estarcido<sup>28</sup> mientras que en la zona inferior lo realizó a través de una incisión indirecta.<sup>29</sup>

La técnica pictórica que predomina en la ejecución del *Juicio Final* es el fresco,<sup>30</sup> pero también se recurre al *secco*<sup>31</sup> para zonas y necesidades concretas. Según el experto

---

<sup>25</sup> Vasari, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2019, p. 354.

<sup>26</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 144-146.

<sup>27</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 142.

<sup>28</sup> “Es un procedimiento de calco que consiste en dibujar una figura que se quiere reproducir, es un papel grueso, agujereando su contorno con finos orificios muy cercanos entre sí. Colocando el papel sobre una superficie, se golpea encima con la bolsita y el polvo dibuja la silueta deseada”. Fatás, G. y Borrás, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 137.

<sup>29</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 164.

<sup>30</sup> “Pintura al fresco es la ejecutada sobre un muro con revoque de cal húmeda y con los colores desleídos en agua de cal”. Fatás, G. y Borrás, G. M., *Diccionario...*, p. 153.

<sup>31</sup> “Técnica de pintura mural que suele agrupar todos los procedimientos murales que no están realizados al fresco. Como su propio nombre indica, los colores se aplican sobre la pared ya seca, generalmente encolada previamente para homogeneizar su porosidad”. <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1038725.html> (consulta del 10-VII-2021).

Biagetti, Miguel Ángel necesitó cuatrocientas cincuenta *giornate*<sup>32</sup> para concluir la obra, aunque en realidad empleó una menos. Asimismo, el hecho de que las *giornate* se realizasen de forma regular y sucesivas indica que tuvo ayuda, en concreto de su amigo y colaborador Urbino. La intervención de este artista vino propiciada por el hecho de que Miguel Ángel sufrió una lesión que le obligó a tomarse un tiempo de reposo; de este modo, Urbino solo trabajó en el grupo de los resucitados.<sup>33</sup>

Por otro lado, la técnica del temple<sup>34</sup> se usó sobre todo en elementos que se realizaban en varias *giornate* –por ejemplo, las trompetas de los ángeles–, para colores que tenían una alta cantidad de hidrato de calcio como el amarillo presente en la mandorla de Cristo o para añadir figuras situadas en el segundo plano que no estaban representadas en los cartones. Sin embargo, donde más se empleó esta técnica es en las correcciones o *pentimenti*<sup>35</sup> para rectificar tamaños, desplazamientos, perspectivas e incluso añadir puntos de luz.<sup>36</sup>

A diferencia de la paleta usada para los frescos de la bóveda, muy contrastada, en el *Juicio Final* se aprecia una mayor sensibilidad pictórica que acusa la influencia de la pintura véneta, sin duda por la relación de nuestro pintor con Sebastino del Piombo.<sup>37</sup> Mediante una pincelada de colores limpios, transparentes y líquidos consigue dar a la obra un tono pardo que se moldea a través de las luces y medios tonos. Por otro lado, aplicó óleo solo en la parte inferior para conseguir en las figuras de los demonios los tonos metálicos, imposibles de obtener mediante la técnica del temple.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> En español se traduce como “jornada” y se define como: “si el muro a pintar es de grandes proporciones, debe hacerse por fragmentos en diferentes sesiones que corresponden a cada día de trabajo, llamadas tradicionalmente *jornadas*”. <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003870.html> (consulta del 10-VII-2021).

<sup>33</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 160-165.

<sup>34</sup> “Técnica pictórica que emplea, habitualmente, un aglutinante soluble en agua como, por ejemplo, las colas animales, las gomas vegetales o la clara de huevo”. <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003991#c658355407> (consulta del 10-VII-2021).

<sup>35</sup> “Corrección introducida por el artista en su propia obra y que se hace visible con el tiempo”. Fatás, G. y Borrás, G. M., *Diccionario...*, p. 34.

<sup>36</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 160-162.

<sup>37</sup> Pintor de origen veneciano con el que mantuvo una buena amistad Miguel Ángel. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/piombo-sebastiano-del/96f8a82e-1136-4a41-a94b-461bdcaab89> (consulta del 10-VII-2021).

<sup>38</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 160-163.

## 2.2. Interpretación de escenas y personajes

Miguel Ángel mantiene la representación tradicional del *Juicio Final* que se basa en la organización de los elementos en bandas horizontales;<sup>39</sup> en concreto, divide la composición en cuatro franjas [fig. 7]. En la primera, situada en la parte inferior, ilustra la resurrección de los muertos, la entrada al infierno y el grupo de los condenados. Continúa una segunda banda con la ascensión de los elegidos, los ángeles trompeteros que convocan a las almas al Juicio y la caída de los vicios. En la parte superior se sitúa la tercera franja, donde aparecen los bienaventurados, el grupo de la Ecclesia y Dimas, las figuras de San Juan Bautista junto a San Pedro que flanquean a Cristo y la Virgen. Por último, en los lunetos se ubican unos ángeles con los instrumentos de la Pasión.<sup>40</sup>

Estas bandas no se disponen como franjas horizontales bien delimitadas, sino que el lado izquierdo está ligeramente más alto que el derecho; de esta forma se simula una balanza que alude a la psicostasis o pesaje de las almas. Además, el desequilibrio entre ambos lados se subraya con la ascensión de los elegidos y la caída de los condenados,<sup>41</sup> generando un continuo movimiento que se equilibra gracias a los espacios vacíos que sirven como contrapunto calmado.<sup>42</sup>

En cuanto a la representación de las figuras, se advierte un gran cambio figurativo y de estilo con respecto a la bóveda, ya que el artista se centra más en la escenificación de una realidad escatológica que en la plasmación del cuerpo humano como tal; por ende, la representación de los cuerpos adquiere unas dimensiones colosales y poderosas.<sup>43</sup> Con el fin de subrayar la importancia de los personajes más relevantes sin desequilibrar la composición, el pintor introduce pequeñas variaciones de proporción; de esta forma Cristo, la Virgen y los santos principales son ligeramente mayores que el resto.<sup>44</sup>

En definitiva, el drama se genera contradiciendo la estructura y organización del resto de escenas de la Capilla Sixtina.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Un planteamiento que en el ámbito italiano cuenta con un referente fundamental en los mosaicos bizantinos de Santa María Asunta de Torcello, del siglo XI.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>42</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p. 50.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>44</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 284.

<sup>45</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 146.



Fig. 7. Juicio Final de la Capilla Sixtina dividido en cuatro secciones

### 2.2.1. Las figuras de Cristo y la Virgen

La composición se desarrolla en torno a las figuras de Cristo y la Virgen flanqueados por los elegidos [fig. 8]. Pese a estar en una situación privilegiada, en sus actitudes no se refleja ni felicidad ni tranquilidad, sino que se aprecia ansiedad y preocupación.<sup>46</sup> Por otro lado, las figuras más cercanas a Cristo le observan con un terror que se acompaña de gestos de súplica. A este miedo colectivo se suman San Pedro y San Juan Bautista, que parecen petrificados.<sup>47</sup>

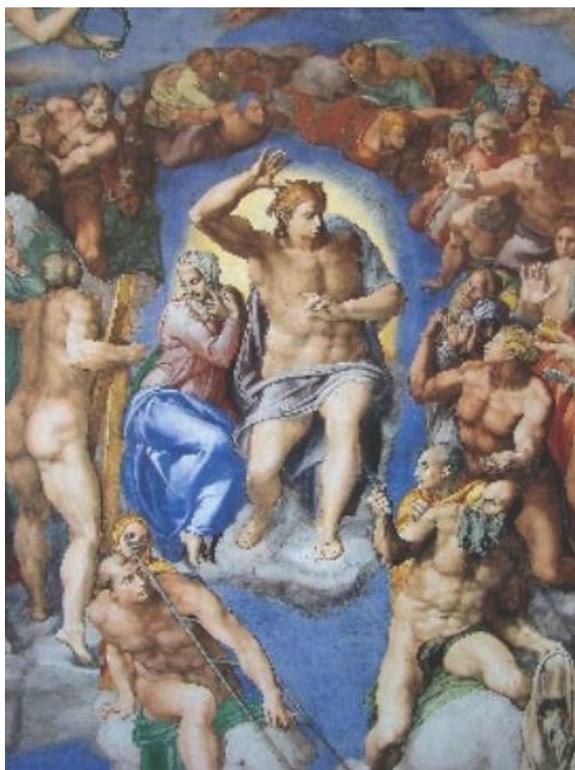


Fig. 8. *Juicio Final*. Cristo Juez y la Virgen

Aunque la escena se organiza siguiendo el orden jerárquico tradicional, se articula en diferentes planos de

profundidad, que a su vez están en un continuo movimiento elíptico generado a través del gesto de Cristo. En cambio, el cuerpo de la Virgen se retuerce provocando una contraposición a este movimiento.<sup>48</sup>

Tradicionalmente, las imágenes de la Justicia y la Misericordia siempre se han asociado a la figura de Cristo Juez; sin embargo, Miguel Ángel las separa: por un lado, Cristo sigue personificando la Justicia, mientras que la Misericordia se traslada a la Virgen.<sup>49</sup> Con estos cambios el artista florentino rompe de nuevo con la forma tradicional de la representación del Juicio Final.

#### 2.2.1.1. Cristo

Cristo es el elemento que genera todo el dinamismo de la escena y a su vez controla el drama, siendo la única figura que tiene un movimiento equilibrado y armónico a su voluntad.<sup>50</sup> A diferencia de lo que sucede en otras representaciones, no permanece

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>47</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p. 52.

<sup>48</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 166.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 144.

estático, sino que aparece en el acto de levantarse, creando un efecto en cadena que provoca que todas las figuras a su alrededor se muevan.<sup>51</sup> El movimiento se concentra sobre todo en sus brazos: con la mano izquierda atrae a los elegidos y con la derecha, junto con la mirada, aleja a los condenados.<sup>52</sup>

En contraposición a la representación tradicional de Cristo como un hombre maduro con barba [fig. 9], en este caso se opta por una versión más joven, inspirada en la obra clásica del *Apolo del Belvedere* [fig. 10] que sin duda conocía, ya que se custodiaba en las colecciones pontificas.<sup>53</sup> Miguel Ángel escoge esta escultura como símbolo de victoria, ya que concibe a Cristo como la encarnación de la Iglesia Triunfante o Iglesia Celestial y, por ello, para subrayar la idea de triunfo, plasma un cuerpo musculoso que se acentúa más gracias a la luz del fondo.<sup>54</sup>

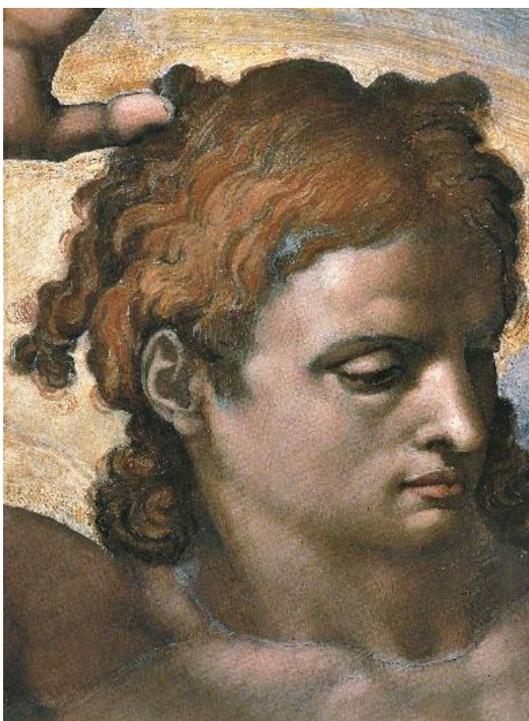


Fig. 9. *Juicio Final*. Rostro de Cristo

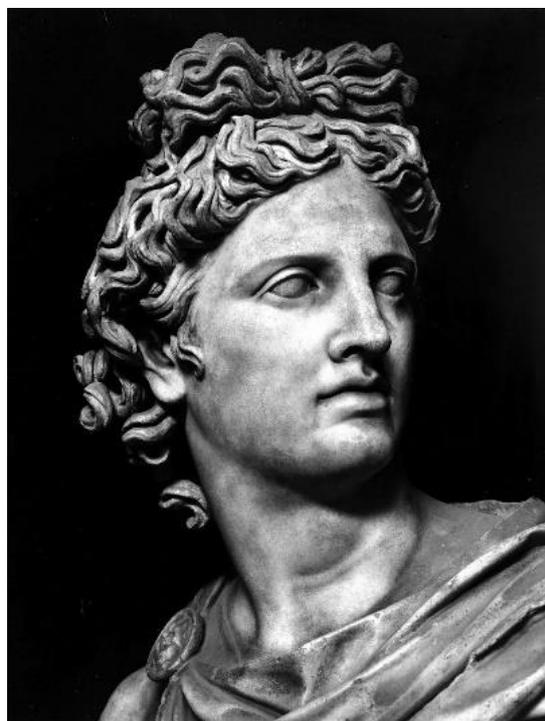


Fig. 10. *Apolo del Belvedere*, detalle

Como complemento iconográfico de la figura de Cristo se añaden dos conjuntos de ángeles en los lunetos que portan los instrumentos de la Pasión. En el luneto de la izquierda [fig. 11] aparecen dos grupos de ángeles que llevan la cruz y la corona de espinas al tiempo que hacen un movimiento de rotación en el sentido de las agujas del

<sup>51</sup> Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta...*, p. 284.

<sup>52</sup> Partridge, L., et alii, *El Juicio Final...*, p. 22.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 144.

Sobre esta escultura Bober, P. P. y Rubinstein, R. O., *Renaissance artists and Andique scupulture. A handbook of sources*, Harvey Miller, 2010 (2ª ed. revisada), pp. 76-77, nº 28.

<sup>54</sup> Partridge, L., et alii, *El Juicio Final...*, p. 22.

reloj. Lo que más llama la atención de estos personajes es la expresión sobrecogida con la que miran hacia Cristo, como si fueran conscientes de lo que va a ocurrir.<sup>55</sup>

En el luneto opuesto [fig. 12] destaca un poblado grupo de ángeles que sostienen la columna, la pértiga, la esponja y la escalera, siendo este último elemento una novedad, ya que era más frecuente encontrarla en las escenas de Crucifixión y se considera que es la primera vez que aparece en un Juicio Final. Sin embargo, la columna, cuya representación no es común, es el único de los atributos de la Pasión que puede hacer contrapeso visual a la cruz gracias a sus dimensiones. Mientras que la cruz se inclina hacia la derecha, la columna pone resistencia al inclinarse hacia el lado opuesto; un detalle que Miguel Ángel pudo tomar de una medalla de Bertoldo datada h. 1468-1469.<sup>56</sup>



Fig. 11. *Juicio Final*. Luneto izquierdo



Fig. 12. *Juicio Final*. Luneto derecho

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 48.

### 2.2.1.2. La Virgen María

Por primera vez se va a representar a la Virgen [fig. 13] a los pies de su Hijo, acurrucada y en posición *serpentinata*,<sup>57</sup> esquivándole la mirada<sup>58</sup> y evitando contemplar de forma directa el acto inexorable que está a punto de suceder.<sup>59</sup>

Existen diversas lecturas de la Virgen: la primera, como encarnación de la Iglesia Militante que estaría subordinada a Cristo; y, por otro lado, el movimiento que realiza con los brazos acomodándose el manto es similar al ritual de consagración de una monja, interpretándose como símbolo de la santidad de María.<sup>60</sup>

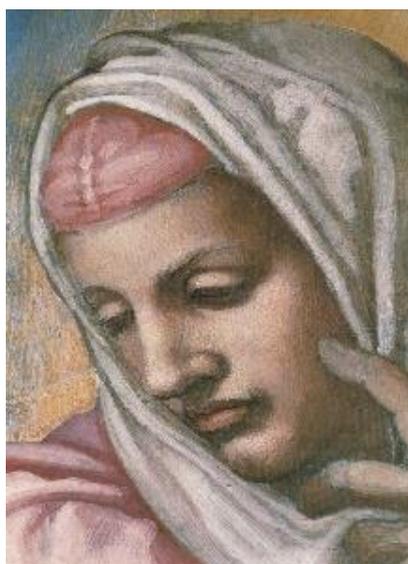


Fig. 13. *Juicio Final*. Virgen María

### 2.2.2. Los Bienaventurados

#### 2.2.2.1. Grupo de la Ecclesia

Dentro de este gran grupo [fig. 14], situado en el lateral del lado del evangelio, se aprecia una subdivisión en cuatro zonas. Destaca en el mismo el desarrollo de las formas anatómicas y el movimiento que se produce desde el fondo hacia el primer plano y, a su vez, de izquierda a derecha.<sup>61</sup> Este movimiento ayuda a reflejar la evolución desde el desconcierto que se manifiesta en las figuras del fondo hasta el amor que se aprecia en las más cercanas a la representación de la Ecclesia, que concluye en la imagen de Cristo.

El *Juicio Final* de la Sixtina rompe continuamente con la representación tradicional, siendo más evidente en el grupo de la Ecclesia, dado que los personajes femeninos están situados cerca y a la misma altura que Cristo, cuando en realidad deberían aparecer al fondo. Dada la poca atención que presta Miguel Ángel a las jerarquías, algunos expertos afirman que es el reflejo de la idea de que frente a la justificación individual no es importante el estatus social.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> “La que es propia de muchas figuras humanas del manierismo y que se caracteriza por el movimiento giratorio de las caderas, los hombros y la cabeza que se contrabalancean”. Fatás, G. y Borrás, G. M., *Diccionario...*, p. 290.

<sup>58</sup> Pfeiffer, H. W., *La Capilla Sixtina. Iconografía...*, p. 269.

<sup>59</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p. 51.

<sup>60</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 26.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 116-122.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 116.



Fig. 14. *Juicio Final*. Grupo Ecclesia

Entre todas las mujeres que aparecen en este grupo es posible identificar algunas con personajes importantes de la Biblia. Así, por ejemplo, una de ellas que va vestida de verde lima y azul lavanda pudiera ser una variante de la Sibila Líbica, que ya se había pintado con anterioridad en la bóveda.<sup>63</sup> Su vestimenta verde indica que posiblemente se trate de una viuda y ello unido a la mujer que se aferra a su pierna da pie a pensar que el artista ha juntado aquí dos modalidades de santas: viudas y vírgenes.<sup>64</sup> Por otro lado, también se la ha identificado como el símbolo de la Ecclesia [fig. 15], es decir, de la Iglesia Militante y, por tanto, una sustituta de la propia Virgen.<sup>65</sup>



Fig. 15. *Juicio Final*. Sibila o Ecclesia



Fig. 16. *Juicio Final*. Judith

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>64</sup> Pfeiffer, H. W., *La Capilla Sixtina. Iconografía...*, p. 290.

<sup>65</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 122.

Otra de las figuras a destacar es Judit [fig. 16], que viste con un atuendo verde y amarillo y en sus piernas lleva un manto violáceo que hace referencia a la penitencia. Tiende la mano hacia dos figuras: una de ellas se ha identificado como la Iglesia por el vestido rojo y el velo blanco, mientras que la otra sería la Sinagoga por el manto amarillo.<sup>66</sup>

#### 2.2.2.2. Grupo de Dimas

Este grupo se caracteriza por el predominio de las figuras masculinas y se sitúa en la parte derecha del espectador, a la izquierda de Cristo, generando un evidente paralelismo con el grupo de la Ecclesia. Una vez más, este conjunto se puede subdividir en tres subgrupos.

El primero de ellos tiene una composición triangular, situando en el punto más bajo a un anciano con barba acompañado de una mujer en actitud suplicante, que se han identificado como Adán y Eva [fig. 17].<sup>67</sup>

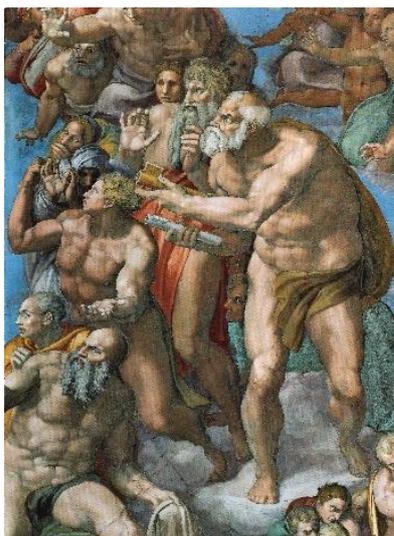


Fig. 17. *Juicio Final*. Adán y Eva



Fig. 18. *Juicio Final*. Detalle Grupo de Dimas

En el siguiente grupo las figuras aparecen en posturas afectuosas [fig. 18] y, si bien es cierto que estas actitudes eran habituales, lo que no era común es que fueran tan intensas. Por otro lado, destaca el personaje masculino calvo y pensativo que se acaricia la barba [fig. 19]; este gesto se asocia a la presencia de la divinidad y Miguel Ángel lo había usado en obras anteriores como el *Moisés* [fig. 20].<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Pfeiffer, H. W., *La Capilla Sixtina. Iconografía...*, p. 290.

<sup>67</sup> Partridge, L., *et alii, El Juicio Final...*, p. 126.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 126.

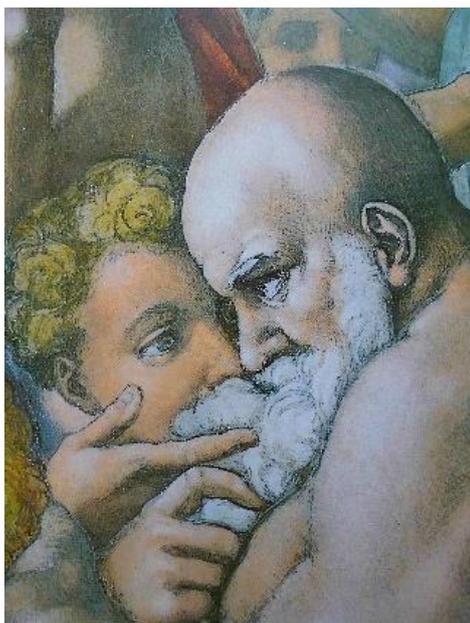


Fig. 19. *Juicio Final*. Personaje calvo



Fig. 20. *Moisés, tumba de Julio II*. Miguel Ángel.

Finalmente, el tercer grupo ocupa la zona baja y predominan en el mismo los desnudos masculinos más maduros. Situado el lado opuesto al femenino de Ecclesia, genera un evidente paralelismo con él.

En la parte derecha se distingue un hombre con el cabello y la barba gris que tiene las piernas envueltas en un manto rojo con tornasoles de azul; esta figura se ha identificado con Dimas [fig. 21], que normalmente aparece representado en una posición privilegiada. Miguel Ángel tenía la intención de que esta figura sustituyera a Cristo en el sacrificio; además, esta idea se vería reforzada por la mujer totalmente vestida que aparece a su lado, ya que se identificaría con la Virgen. De esta forma se representaría a la Iglesia triunfante que se equilibra con la figura de la Ecclesia.<sup>69</sup>

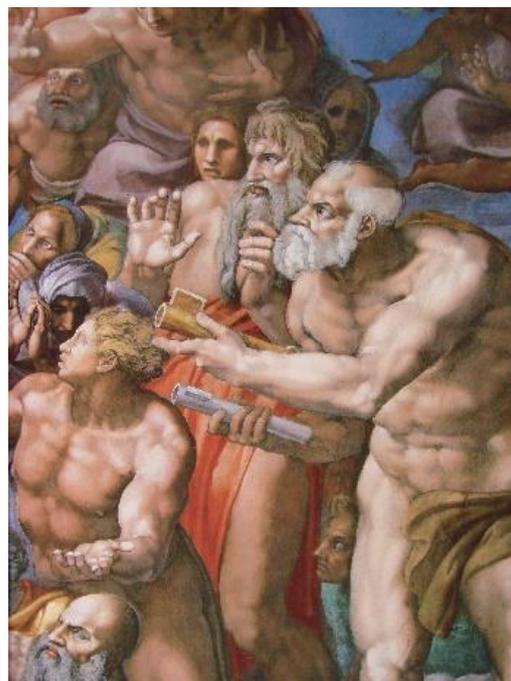


Fig. 21. *Juicio Final*. Dimas

Debajo de este gran grupo se sitúan los mártires [fig. 22], que a diferencia de lo que sucede en otras representaciones aparecen separados del *Juicio Final*. No obstante, Miguel Ángel no fue el primero en proponer esta fórmula, pues ya lo había hecho

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 126-128.

Signorelli en la bóveda de la capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto [fig. 23], aunque sí que fue el primero en mostrar a los mártires haciendo ostentación de los instrumentos de su pasión.



Fig. 22. *Juicio Final*. Mártires



Fig. 23. Capilla de San Brizio en Orvieto

Desde el punto de vista teológico, el artista se sirve de estos personajes para enfatizar en los medios requeridos para la salvación, fundamentalmente la imitación del sacrificio de Cristo y la fe, mientras que en lo estrictamente formal sirven como línea separadora entre los elegidos y los condenados. Responden y sirven de refuerzo al movimiento en espiral de Cristo, que acentúa el efecto de caída de los condenados.<sup>70</sup>

### 2.2.2.3. San Juan Bautista

San Juan Bautista [fig. 24] es uno de los personajes que juegan un papel angular en la articulación del *Juicio Final*, a la diestra del Redentor. No obstante, tanto su ubicación como su finalidad han cambiado con respecto a la idea tradicional.

Miguel Ángel ilustra a través del Precursor el paso de la tradición hebrea a la cristiana, es decir, de la Vieja Ley al Nuevo Testamento. Por otro lado, se le representa como un asceta con cilicio, evocando la influencia que tuvieron en el artista las intensas penitencias que se dieron

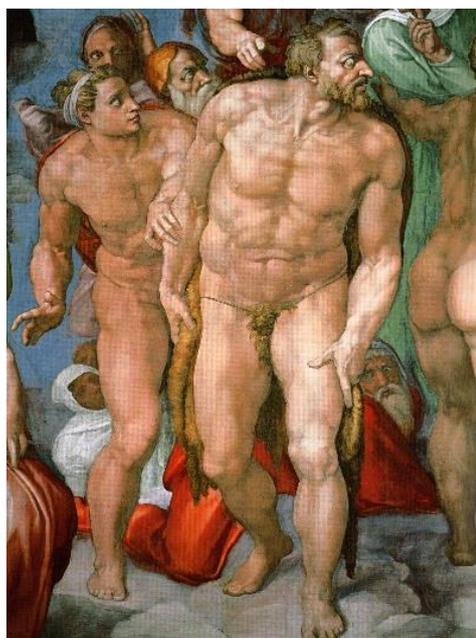


Fig. 24. *Juicio Final*. San Juan Bautista

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 84.

después del Saco de Roma. De esta forma, el santo simbolizaría la predicación y un modelo de penitencia. Además, los vínculos que se establecen con Ecclesia, Cristo y la Virgen avalan la idea de San Juan Bautista como penitente, pero entendido dentro de un contexto eclesiástico y sacramental; además, esto último agregaría su condición de símbolo del Bautismo.<sup>71</sup>

En relación con la figura del santo cabe destacar el personaje que aparece a su lado con un tocado dorado. Se le ha identificado con el papa Pablo III, lo que acentuaría las referencias a la Iglesia,<sup>72</sup> aunque otros autores han querido identificar al papa en la figura de San Pedro.<sup>73</sup>

#### 2.2.2.4. San Pedro

Aparece con sus atributos habituales –llaves de oro y plata [fig. 25]–, pero no en su lugar original, junto a San Pablo, sino que se sitúa a la izquierda de Cristo desplazado por San Juan Bautista. Sin embargo, lo más significativo es que está restituyendo las llaves que se le confiaron como símbolo de su misión y poder. Tanto su nueva ubicación como su acción hacen referencia a la idea de que después del Juicio Final la Iglesia Militante ya no será tan relevante para la salvación.<sup>74</sup>

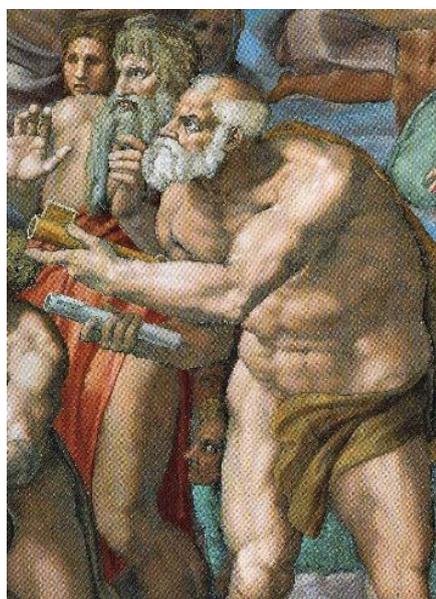


Fig. 25. *Juicio Final*. San Pedro

#### 2.2.2.5. San Bartolomé y San Lorenzo

Se considera que el *Juicio Final* de la Sixtina es el primero que incorpora a estos dos personajes. Con ello se subrayan dos ideas principales que se repiten en toda la escena: la primera es que ambos santos inciden en la importancia de las buenas acciones para la salvación; y, por otro lado, sacrificaron su propia vida imitando a Cristo. Además, desde un punto de vista estrictamente teológico esta acción les permite reclamar justicia y venganza.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 134-138.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>73</sup> Con una mayor lógica iconográfica. *Ibidem*, p. 168.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 140-142.

El personaje que más interés ha despertado de los dos es San Bartolomé [fig. 26], que exhibe su piel desollada, identificada como un autorretrato [fig. 27] del propio Miguel Ángel gracias a una inscripción descubierta en 1925. El hecho de que el artista florentino sea la única alma que no se ha reencarnado físicamente se ha interpretado como el descontento que tenía con su cuerpo ya envejecido y la expresión de su idea de que no era digno de estar en la presencia de Dios. Por otro lado, se ha considerado como una firma velada que implicaría su intención de presentar esta obra como una buena acción que mediase a favor de su salvación.<sup>76</sup> Además, autores como Charles de Tolnay afirman que Cristo proyecta un rayo que atraviesa al santo y cae sobre el autorretrato, como si estuviera recayendo una suerte de condena sobre el alma del artista.<sup>77</sup>



Fig. 26. *Juicio Final*. San Bartolomé



Fig. 27. *Juicio Final*. Detalle piel de Miguel Ángel

Asimismo, se han identificado con San Bartolomé varias personalidades contemporáneas a Miguel Ángel, como por ejemplo a Urbino, su principal colaborador en esta empresa. No obstante, con quien más se ha comparado ha sido con Aretino, que se convirtió en uno de los censores más radicales de la sociedad italiana de esos años. Las duras críticas que vertió sobre el fresco miguelangelesco no fueron un caso aislado, pues gozaron de un amplio apoyo y tuvieron como consecuencia más cercana una intervención censora en la obra.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>77</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, pp. 53-54.

<sup>78</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 168.

### 2.2.3. Los ángeles trompeteros

Los ángeles son un elemento característico en las representaciones del Juicio Final. Así, en esta escena aparecen once ángeles [fig. 28] en un núcleo secundario bajo la figura de Cristo. De esta manera intensifican el dramatismo de la composición, subrayando el eje vertical que se genera partiendo de la figura de Cristo y que termina en la boca del Infierno. Asimismo, al situarse en el centro refuerzan el dominio de Cristo sobre todas las figuras del fresco.<sup>79</sup>



Fig. 28. *Juicio Final*. Ángeles trompeteros

### 2.2.4. Ascensión de los elegidos

Al igual que otros elementos de la escena, los elegidos [fig. 29] también se organizan en dos subgrupos en forma de “V”, de los cuales destacan las figuras que están situadas en la “V” mayor. Estos personajes carecen de control sobre sí mismos; por lo tanto, todos sus movimientos dependen de fuerzas externas. De esta forma, se genera un contraste con las figuras del grupo de los resucitados que se sitúa debajo de ellos. Este mismo esquema de contraposición se da con el grupo de la “V” menor, pero en este caso su movimiento no depende de factores externos, sino que lo generan ellos mismos.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 27-29.



Fig. 29. *Juicio Final*. Ascensión elegidos

Por otro lado, a través de la representación tan musculosa de las figuras Miguel Ángel equipara la capacidad sustentante de la arquitectura con la de los músculos, y al mismo tiempo genera una semejanza entre el soporte espiritual y el material.<sup>80</sup>

### 2.2.5. Caída de los vicios

La ubicación tradicional de los vicios estaba en el Infierno, donde aparecían sufriendo, pero Miguel Ángel los representa más arriba, como un conjunto desordenado compuesto por ángeles y pecadores [fig. 30]. De nuevo opta por la división en dos subgrupos que están en continua tensión. Además, tienen una función de contrapeso, tanto visual como teológico, sobre el ascenso de los elegidos.



Fig. 30. *Juicio Final*. Grupo resucitados

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 70-72.

El artista se preocupa por individualizar cada pecado, como sucede por ejemplo con la lujuria, que se representa en una figura que se muerde el puño y lleva su mano derecha hacia sus glúteos. Esto se debe a la creencia generalizada de que la penitencia debía ser proporcional al pecado.<sup>81</sup>

### 2.2.6. Resurrección de los muertos

Se muestran dos grandes grupos separados por una grieta en el suelo [fig. 31]. Cada uno de ellos representa un elemento muy importante para la salvación: por un lado, la Gracia, la cual es independiente por completo de la voluntad humana; y, por otro, las buenas obras, que en este caso dependen totalmente de la predisposición individual.

Interesa destacar que la Gracia y las buenas obras se sitúen en el contexto de la resurrección de los muertos, teniendo en cuenta que muchos de los reformadores católicos despreciaban las buenas acciones dada la naturaleza pecadora del hombre y la omnipotencia de Dios.<sup>82</sup>



Fig. 31. *Juicio Final*. Caída vicios

En esta escena del *Juicio Final* los ángeles adquieren nuevas funciones y aspecto, ya que Miguel Ángel opta por privarles de las alas. Además, lo más habitual era que dirigiesen a los bienaventurados hacia Dios, pero en este caso luchan físicamente por la redención de las almas contra los demonios.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 90-92.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pp. 58-62.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 59.

### 2.2.7. Infierno

La parte inferior [fig. 32] del fresco está reservada a la resurrección de los muertos y el Infierno, donde destacan Caronte y Minos, ya que en torno a ellos se desarrollan dos subgrupos. Para muchos contrarreformistas católicos, la inclusión de estos personajes paganos fue una ofensa, que se vio agravada al tratarse de la Capilla Sixtina, que era el recinto que albergaba el ceremonial de las elecciones papales. Sin embargo, Miguel Ángel, al igual que antes Signorelli en la Capilla de San Brizio, toma como referencia para representar el Infierno la *Divina Comedia* de Dante. De esta forma, el artista consigue subrayar el estatus social e intelectual de las artes liberales y, al mismo tiempo, revindicar la figura del poeta florentino.<sup>84</sup> Además, la escena se completa con personajes que representan a los condenados, que ya no son víctimas pasivas que aceptan su destino, sino que luchan de forma desesperada por salvarse.<sup>85</sup>



Fig. 32. *Juicio Final*. Franja inferior

Situado en el eje vertical que generan la figura de Cristo y los ángeles trompeteros se ubica la entrada al Infierno [fig. 33], que sirve de apoyo para la primera banda inferior. Dada su localización, queda a la misma altura que la Sagrada Forma y el celebrante que la alza durante el ritual de la Consagración. Esta relación se ha interpretado como una forma de vincular el arte con la liturgia, que pone de manifiesto el carácter urgente de la Eucaristía debido a la inmediatez de la muerte y la omnipotencia de Cristo.<sup>86</sup>



Fig. 33. *Juicio Final*. Entrada al infierno

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>85</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, p. 105.

<sup>86</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 35

Alrededor de este espacio se agrupan diferentes demonios y monstruos, e incluso uno de ellos gruñe al espectador desde el fondo de la caverna.<sup>87</sup> Llama la atención que, a diferencia de los ángeles, estas criaturas están sujetas a las leyes de la gravedad terrestre.<sup>88</sup>

### 2.2.7.1. Barca de Caronte

Los personajes de este grupo se arraciman en una barca, en cuyos extremos aparecen Caronte y una masa que se mueve llevada por el pánico [fig. 34]. Dentro de las figuras de la popa se aprecia un contraste evidente entre quienes están atrapados en el pecado de forma voluntaria e involuntaria; además, Miguel Ángel representó en algunos de ellos diferentes estados mentales vinculados al terror.



Fig. 34. *Juicio Final*. Barca de Caronte

La figura central de este grupo es Caronte, que aparece amenazando a los condenados con su remo y que destaca sobre todo por el color de su piel: pálido en un tono gris verdoso.<sup>89</sup> A la hora de concebir este personaje el artista se basó en diferentes versos de la *Divina Comedia*, como por ejemplo:

*Caron dimonio, con occhi di bragia*  
*Loro accennando, tutte le raccoglie;*  
*Batte col remo qualunque s'adagia.*<sup>90</sup>

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 104-107.

<sup>90</sup> Alighieri, D., *La Divina Commedia. Inferno canto III*, Milán, Ulrico Hoepli, 1922, p. 13.

### 2.2.7.2. Minos

El personaje de Minos [fig. 35] se ha identificado como Satán por la serpiente que lleva enroscada al cuerpo, debido a que tradicionalmente se le representaba con una cola de serpiente.<sup>91</sup> Ni que decir tiene que Miguel Ángel le otorgó un papel angular en el *Juicio Final* de la Sixtina.

Al igual que sucede con otros personajes del fresco, se ha identificado a Minos con un personaje contemporáneo al pintor; concretamente se trataría de Biagio da Cesena, que fue el maestro de ceremonias de Pablo III.<sup>92</sup> Como expone Vasari en su biografía, la relación entre ambos no era buena, ya que Biagio sentenció los desnudos del *Juicio Final*. De esta forma, se convirtió junto con Aretino en uno de los primeros en criticar el mural en el contexto de la Contrarreforma, dando inicio a un movimiento cuya consecuencia más evidente iba a ser la censura de muchos de los desnudos.<sup>93</sup>

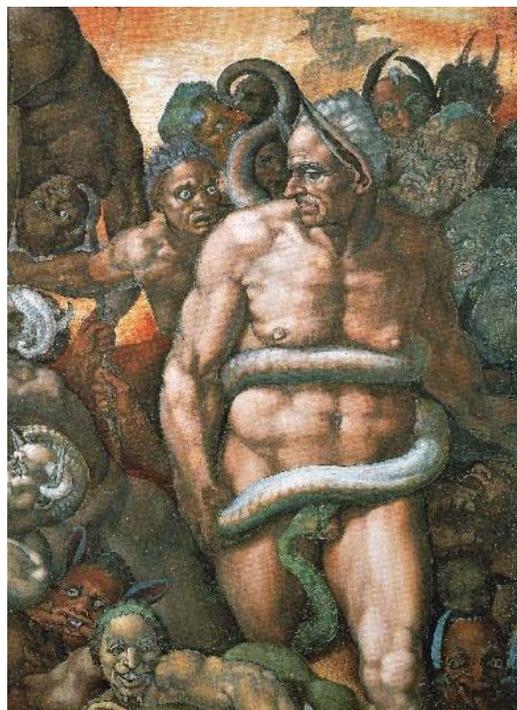


Fig. 35. *Juicio Final*. Minos

## 3. Conclusión

El *Juicio Final* de la Sixtina es una de las obras cumbre del Renacimiento italiano. Marca el final de una época de esplendor artístico donde las principales barreras creativas residían en la moral religiosa, que no supuso ningún impedimento para que Miguel Ángel llevara a cabo la obra. No obstante, el artista tuvo que hacer frente a las continuas críticas que incidían fundamentalmente en la representación sin pudor del cuerpo humano desnudo y las actitudes de muchas de las figuras.

Pese a ser continuamente señalado como una obra obscena, Miguel Ángel continuó pintando el fresco tal y como lo había concebido en un inicio. Asimismo, el artista florentino pudo gozar de una gran libertad gracias a la posición preeminente que

<sup>91</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 105.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>93</sup> Vasari, G., *Las vidas...*, p.354.

había alcanzado tras pintar la bóveda de la Capilla Sixtina y a que tenía la aprobación y protección de Pablo III, que supo defender la obra frente a las críticas y presentarla como una de las representaciones de la Gracia de Dios más importantes que se habían realizado hasta ese momento.

Esta obra no solo fue importante para la Iglesia romana de la época y el debate religioso que entonces se vivía, sino que también fue el espejo donde Miguel Ángel plasmó todas sus preocupaciones, convirtiéndose en un manifiesto de las dudas que inundaban su mente ya en su vejez, como por ejemplo el lugar que ocupaba el hombre o la percepción de Dios. Así, una de las inquietudes que plasma en el fresco es la forma en la que se veía a sí mismo: una piel arrugada propia de un anciano que se acercaba a la hora de su muerte.

Además, se vio influenciado por un momento de cambio en la mentalidad religiosa como consecuencia de la Reforma protestante. Miguel Ángel nunca estuvo completamente convencido de cómo debían tratarse algunos temas relacionados con la fe, fundamentalmente los referidos a la salvación. Por ello, tras acercarse a ciertos grupos religiosos que defendían la idea de la justificación en exclusiva por la fe –círculo de Viterbo–, acabaría adoptando una postura más ortodoxa, en virtud de la cual las buenas acciones eran la mejor manera de conseguir la salvación. Por esta razón, Miguel Ángel concibe el *Juicio Final* como una ofrenda a Dios por su salvación; es más, en el propio fresco San Bartolomé parece interceder por él ante Cristo.

Indiscutiblemente el *Juicio Final* provocó un gran impacto visual y emocional en la sociedad en el momento de su inauguración, cambiando por completo la forma de ver ciertos temas y creando un modelo artístico que se expandió por toda Europa. Además, a pesar del paso del tiempo nunca ha perdido la capacidad de no dejar indiferente a nadie sin importar religión, lugar de procedencia, edad, estudios... De hecho, este efecto se consolidó y aumentó después de la restauración de finales del siglo XX, que le devolvieron la fuerza y la luz que había perdido con el paso de los años.

## 5. Bibliografía y webgrafía

### 5.1. Bibliografía

- Alighieri, D., *La Divina Commedia*, Milán, Ulrico Hoepli, 1922.
- Atkinson, J., *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza, 1987.
- Bober, P. P. y Rubinstein, R. O., *Renaissance artists and Antique sculpture. A handbook of sources*, Harvey Miller, 2010 (2ª ed. revisada).
- Burke, P., *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1995.
- Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020.
- Chastel, A., *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, Madrid, Alianza Forma, 1985.
- Fatás, G. y Borrás, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.
- Forcellino, A., *1545. Los últimos días del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Forcellino, A., *Miguel Ángel. Una vida inquieta*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Forcellino, M., *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artística a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.
- Hollingsworth, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002.
- Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1991.
- Moreno Serrano, D. y Fernández Martínez, A., *Miguel Ángel*, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, 2012-2013.
- Partridge, L., Mancinelli, F. y Colalucci, G., *El Juicio Final. La obra y su restauración*, Madrid, Editorial Nerea, 1997.
- Pfeiffer, H. W., *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, Madrid, Lunwerg Editores y Libreria Editrice Vaticana, 2007.
- Prosperi, A., *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2008.

Vasari, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2019.

## 5.2. Webgrafía

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lutero.htm> (consulta del 5-VII-2021).

[https://ec.aciprensa.com/wiki/Reginald\\_Pole](https://ec.aciprensa.com/wiki/Reginald_Pole) (consulta del 5-VII-2021).

<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/C/chietino.html> (consulta del 6-VII-2021).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo\\_XVI](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo_XVI) (consulta del 8-VII-2021).

<https://dle.rae.es/mecenazgo> (consulta del 9-VII-2021).

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html> (consulta del 10-VII-2021).

<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1038725.html> (consulta del 10-VII-2021).

<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003870.html> (consulta del 10-VII-2021).

<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1003991#c658355407> (consulta del 10-VII-2021).

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/piombo-sebastiano-del/96f8a82e-1136-4a41-a94b-461bdcaaab89> (consulta del 10-VII-2021).

<https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/gianluigi-colalucci/discurso-es.html> (consulta del 02-VIII-2021).

## 6. Anexo I: Roma en el siglo XVI

### 6.1. El Concilio de Trento

El concilio es una herramienta de la Iglesia para tomar postura en cuestiones relacionadas con los dogmas de fe que afectan a toda la cristiandad. Se vienen realizando desde los primeros tiempos del cristianismo, siendo el primero conocido el Concilio de Jerusalén, del 50 d.C.<sup>94</sup>

En 1510 Martín Lutero, tras un viaje a Roma, vio que la Iglesia estaba totalmente corrompida por los intereses personales de las jerarquías del clero. Tras acabar su formación como docente, en 1512 comenzó a realizar duras críticas a la Iglesia, centradas en un primer momento en aspectos como la venta de indulgencias para sufragar las obras de la nueva basílica de San Pedro. Las críticas de Lutero alentaron un movimiento de protesta en el norte de Europa que desembocó en la Reforma luterana y la consiguiente división de la cristiandad en dos bloques. La respuesta que dio la Iglesia Católica para intentar revertir este cisma fue la convocatoria de un concilio, que se reunió en la ciudad de Trento, en el norte de Italia, en 1545.<sup>95</sup>

El camino hasta llegar a la convocatoria del concilio fue largo y tedioso, principalmente por las políticas del papa Clemente VII. En ellas se abogaba fundamentalmente por el bienestar de los estados italianos y la preservación de sus relaciones diplomáticas con Francia, lo que condujo a graves tensiones con Carlos V, quien llegó a considerarle como un “traidor”<sup>96</sup> por no mirar por el bien de la Iglesia Universal, generándose así un clima de caos e inseguridad en Roma.

Pese a todo, no se pudo evitar el *Sacco* de Roma en 1527, que dejó marcada a la población romana y sobre todo a Clemente VII, quien fue acusado de comportarse como un príncipe laico en vez de un pontífice. Pese a las duras críticas que recibió la corte papal por esta razón, poco a poco se fueron restañando las heridas de 1527 y finalmente la ciudad recuperó su esplendor y autoridad.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> La reunión ecuménica de Jerusalén fue considerada como un concilio por historiadores y teólogos posteriores.

<sup>95</sup> La bibliografía sobre Lutero es inabarcable y ha sido revisada en profundidad en estos últimos años. Por aproximarse al enfoque aquí nos interesa hemos consultado el libro de Atkinson, J., *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza, 1987.

Asimismo <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lutero.htm> (consulta del 5-VII-2021).

<sup>96</sup> Prosperí, A., *El Concilio de Trento...*, p. 17.

<sup>97</sup> Una aproximación al *Sacco* de 1527 y sus consecuencias, tanto artísticas como de otra índole, incluido el encargo del *Juicio Final* de la Sixtina, en Chastel, A., *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, espec. pp. 212-221.

Clemente VII era reacio a la celebración del concilio debido a que consideraba que podía menoscabar la autoridad papal, de manera que fue su sucesor, Pablo III, quien finalmente lo convocó el 13 de diciembre de 1545.<sup>98</sup> No por ello evitó las críticas, pues el papa Farnesio era visto como la personificación de la corrupción y del nepotismo contra el que tanto se luchaba. El Concilio de Trento se organizó en cuatro sesiones celebradas en dos ciudades italianas: la primera en Trento entre 1545-1547, continuó en Bolonia en 1547 y, por último, los padres conciliares se volvieron a reunir en Trento en dos sesiones entre 1551-1552 y 1561-1563.<sup>99</sup>

A través de las distintas discusiones celebradas se buscaba no solo una reestructuración interna de Iglesia, sino también redefinir cuestiones doctrinales como los sacramentos –el bautismo y, en especial, la eucaristía, muy cuestionada por la Reforma– o de costumbres, como las nuevas normas que debía acatar el clero, tales como la reafirmación de la prohibición del matrimonio y la condena del amancebamiento. Las decisiones finales recaerían sobre los altos cargos de la Iglesia, en especial los cardenales y los obispos, cuya autoridad fue reforzada. Otra figura de gran peso en el Concilio fue la de los teólogos; estos examinaban los diferentes temas como expertos y aconsejaban a los obispos, aunque al ser miembros de órdenes religiosas, principalmente mendicantes, sus conclusiones solían estar muy influenciadas por sus ideales.

Fueron numerosas las cuestiones que se trataron durante el Concilio de Trento y, en consecuencia, dentro de la Iglesia se establecieron posturas contrapuestas. Por un lado, la de aquellos más extremos que acusaban a Pablo III de “anticristo”;<sup>100</sup> y, por otro, tendencias más moderadas que abogaban por apartar a los fieles de los temas teológicos más complejos. Algunos de los más relevantes fueron los relativos a la doctrina –como, por ejemplo, la necesidad de las buenas acciones para alcanzar la salvación y también la confesión–, las representaciones artísticas y la conveniencia de la censura.

En cuanto a la importancia de las buenas acciones, si bien es cierto que tradicionalmente habían sido un pilar fundamental de la religión cristiana, es ahora cuando se refuerza como concepto práctico, contrapuesto a la exclusiva justificación mediante la fe que postulaba la Reforma; de este modo, los decretos del concilio subrayan que las buenas obras son un elemento sustancial para la salvación de los fieles. Téngase

---

<sup>98</sup> Prospero, A., *El Concilio de Trento...*, p. 23.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>100</sup> Forcellino, A., *1545. Los últimos días...*, p. 60.

en cuenta que Reginald Pole, nombrado cardenal de la Iglesia católica en 1536,<sup>101</sup> defendía la doctrina de la justificación en exclusiva por la fe, ponderada en la obra *Trattato utilissimo del beneficio de Gesu Cristo crocifisso per i cristiani*,<sup>102</sup> donde se subraya la importancia de la fe para la justificación del cristianismo; una postura que, en la práctica, se acercaba mucho a la que postulaba la Reforma. Muchos artistas se identificaron en mayor o menor grado con estas ideas, en especial Miguel Ángel Buonarroti,<sup>103</sup> quien muy influido por la poetisa Vittoria Colonna reflejará esta forma de pensar en varias versiones de la *Crucifixión* y la *Piedad*.<sup>104</sup>

Otra cuestión a la que se le concedió gran importancia en el Concilio fue el sacramento de la confesión. Al contrario que en la Reforma protestante, donde se abogaba por la confesión directamente ante Cristo eliminando a los sacerdotes como intermediarios, Trento consideró que esta intermediación era necesaria con el propósito de transformar el sacramento de la penitencia en una herramienta para educar el comportamiento de los fieles.<sup>105</sup>

Por otro lado, la Iglesia era consciente del poder que tenían las imágenes sobre una población prácticamente iletrada, por lo que se concedió mucha importancia a las representaciones de los santos, concebidas con una función didáctica y de imitación de los modelos morales. Después de Trento, las principales manifestaciones artísticas afectadas por esta estrategia fueron todas aquellas de naturaleza figurativa, principalmente la pintura.

En este sentido y tomando como protagonista a Miguel Ángel Buonarroti, el artista florentino sufrió los continuos ataques del grupo más radical de los *chietini*,<sup>106</sup> que criticaron tenazmente los desnudos que decoraban la Capilla Sixtina.<sup>107</sup> Como solución, se decidió censurarlos con los célebres *braghettoni*. Con ello se demostró de manera efectiva el compromiso que había de implementar las ideas tridentinas en las artes, siendo la censura un instrumento clave para poder llevarlo a cabo. Tan relevante fue el tema de la representación de las imágenes sagradas durante el Concilio de Trento que incluso se llegaron a crear manuales donde se establecían las formas e iconografías que estaban

---

<sup>101</sup> [https://ec.aciprensa.com/wiki/Reginald\\_Pole](https://ec.aciprensa.com/wiki/Reginald_Pole) (consulta del 5-VII-2021).

<sup>102</sup> Cuya autoría se atribuye a Benedetto Fontanini de Mantua, en 1542.

<sup>103</sup> Prospero A., *El Concilio de Trento...*, p. 62.

<sup>104</sup> Forcellino, A., 1545. *Los últimos días...*, p. 108; Forcellino, M., *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali"*. *Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009.

<sup>105</sup> Prospero A., *El Concilio de Trento...*, pp. 107-109.

<sup>106</sup> Perteneciente a la orden de los Teatinos, fundada por Gian Pietro Carafa cuando aún era arzobispo de Chieti. Véase <https://dizionario.repubblica.it/Italiano/C/chietino.html> (consulta del 6-VII-2021).

<sup>107</sup> Prospero A., *El Concilio de Trento...*, p. 137.

permitidas y prohibidas, como el célebre tratado que redactó el cardenal Gabriele Paleotti, arzobispo de Bolonia.<sup>108</sup>

La aplicación de los nuevos decretos no se concretó de la misma forma en todos los territorios. Los países en donde mejor se asentó el nuevo modelo de gobierno episcopal y las normas tridentinas fueron España, Portugal y los estados italianos. En estos últimos, dependiendo de la zona nos podemos encontrar con realidades muy diferentes, pero en general se puede afirmar que en el ámbito doctrinal tuvo una fuerte presencia. Esta diferencia de escenarios puede deberse a distintos factores, pero entre ellos es importante destacar los numerosos conflictos violentos que se estaban produciendo, en los que la Inquisición –muy presente en Italia y también en la Monarquía Hispánica– tuvo un protagonismo singular.<sup>109</sup>

## 6.2. Las reformas en Roma durante el pontificado de Pablo III.

La imagen idílica de Roma que circulaba por Europa estaba anclada en el pasado glorioso del antiguo imperio y hacía que muchos artistas acudieran a la ciudad con la ilusión de encontrar paisajes llenos de historia. Pero al llegar se encontraban con una dura realidad: una ciudad en decadencia, llena de ruinas antiguas y sucia. Gracias a papas como Julio II<sup>110</sup> y sus sucesores, Roma volvió a convertirse lentamente en una ciudad moderna, capaz de competir con las grandes urbes europeas. Pero esta transformación conllevaba una gran remodelación urbanística que implicaba desde la modificación del plano y la demolición de edificios obsoletos hasta la apertura de nuevas avenidas.<sup>111</sup>

Así, por ejemplo, Julio II mandó demoler la antigua basílica paleocristiana y en su lugar levantar el imponente templo de San Pedro, diseñado por Bramante. León X<sup>112</sup> remodeló la *piazza del Popolo* en 1516 con el propósito de que sirviera de nuevo acceso a la ciudad. Pero fue Pablo III fue quien promovió las intervenciones urbanísticas más ambiciosas para recibir dignamente a Carlos V en 1536, incluido el ensanche de avenidas como la *via del Corso* y la remodelación de la *piazza del Campidoglio*, encargada a Miguel Ángel.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>110</sup> Nacido Giuliano della Rovere. Fue pontífice entre octubre de 1503 y febrero de 1513. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo\\_XVI](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo_XVI) (consulta del 8-VII-2021).

<sup>111</sup> Forcellino, A., 1545. *Los últimos días...*, p. 21.

<sup>112</sup> Nacido Giovanni di Lorenzo di Medici. Fue pontífice entre marzo de 1513 y diciembre de 1521. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo\\_XVI](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo_XVI) (consulta del 8-VII-2021).

<sup>113</sup> Guidoni, E., Mariano, A., *Historia del urbanismo. El siglo XVI*, Madrid, I.E.A.L, 1985.

Por otro lado, los proyectos artísticos papales en curso en el Vaticano cada día eran más ambiciosos y buscaban crear un escenario a la altura de la majestad del pontífice. Si bien es cierto que fue Clemente VII<sup>114</sup> quien decidió recurrir en 1533 a Miguel Ángel para concluir la decoración de la Capilla Sixtina, finalmente sería Pablo III quien se encargara de poner los medios para hacerlo realidad.<sup>115</sup>

Las fuentes de la época describen al papa Pablo III<sup>116</sup> como un hombre inteligente, con altas capacidades políticas y de cultura refinada; incluso Maquiavelo lo definió como un verdadero “príncipe ideal” del Renacimiento.<sup>117</sup> No obstante, fue duramente criticado durante su pontificado y se le atribuyeron defectos como el cinismo o la inmoralidad, que tanto fueron criticados por la Reforma.

Su elección como papa no tuvo ninguna motivación especial. Gracias a su neutralidad política se convirtió en el candidato perfecto para apaciguar las luchas de poder que estallaron a la muerte de Clemente VII. Proyectó la imagen de un hombre mayor y enfermizo, y por tanto de transición, pero tras llegar a la silla de San Pedro se reveló con una imagen renovada y llena de fuerza, desconcertando a muchos de los cardenales que le habían votado en el cónclave.<sup>118</sup> Gracias a su formación y sus aptitudes era plenamente consciente de la importancia de las artes para la consecución de la renovación de Roma y debido a su buena relación con los Medici<sup>119</sup> pudo tomar como ejemplo la Florencia medicea, donde las familias más poderosas se habían rodeado durante las generaciones precedentes de los mejores artistas del momento.

Esta gran demanda de talentos creadores propició que se reunieran en Roma algunos de los artistas más importantes del momento, como Tiziano, Perino de Vaga o Miguel Ángel.<sup>120</sup> Pero, a su vez, esto supuso el final de la libertad creativa, ya que con la clausura del Concilio de Trento en 1563 acabaría imponiéndose un arte funcional y, sobre todo, más moderado.<sup>121</sup>

---

<sup>114</sup> Nacido Giulio di Giuliano di Medici. Fue pontífice entre noviembre de 1523 y septiembre de 1534.

<sup>115</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 10.

<sup>116</sup> Nacido Alessandro Farnese. Fue pontífice entre octubre de 1534 y noviembre de 1549. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo\\_XVI](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Papas#Siglo_XVI) (consulta del 8-VII-2021).

<sup>117</sup> Forcellino, A., *1545. Los últimos días...*, p. 51.

<sup>118</sup> *Ibidem*, pp. 51-58.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pp. 51-62.

<sup>120</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 272.

<sup>121</sup> Forcellino, A., *1545. Los últimos días...*, pp. 16-19.

### 6.3. Las relaciones de mecenazgo: Miguel Ángel en Roma

A medida que el Renacimiento italiano se consolidó en las principales cortes regionales italianas se fue abriendo paso un modelo de actuación basado en el uso del arte y la arquitectura como instrumentos de afianzamiento social de las oligarquías y los grupos nobiliarios, dando pie a una sólida labor de mecenazgo. Esto generó un creciente intercambio artístico y la consiguiente formación y consagración de artistas que se movían continuamente por el territorio en busca de nuevos encargos y un mecenas que los protegieran.<sup>122</sup>

Se considera mecenazgo a la “protección o ayuda dispensadas a una actividad cultural, artística o científica”.<sup>123</sup> Esta labor podía ser ejercida por la Iglesia, la burguesía, las familias adineradas o incluso un gremio, como ocurre en el caso del *David* de Miguel Ángel, que fue encargado por el *Calimala*, el todopoderoso gremio de la lana.<sup>124</sup> Si bien es cierto que los artistas podían buscar a sus patrocinadores, no era esta la forma de proceder más habitual: lo común era, por un lado, el “sistema doméstico”, consistente en que el mecenas se ocupaba de la formación, alojamiento y manutención del artista a cambio de su obra; y, por otro, el “sistema de encargo”, donde la relación del mecenas y artista o artistas duraba hasta la finalización de un proyecto.<sup>125</sup>

Centrándonos en las relaciones profesionales de Miguel Ángel, pese a su fuerte temperamento y reservada personalidad, nunca tuvo problemas para encontrar protector. En 1506 acude a Roma para realizar la tumba del papa Julio II, aunque por expresa voluntad de este acaba pintando la bóveda de la Capilla Sixtina, en la que trabajaría entre 1508 y 1512. La relación entre ambos ha sido considerada por los historiadores del arte como muy particular, ya que aunque las discusiones entre ellos eran constantes, se tenían un gran respeto mutuo que otorgó al artista total libertad creativa en la concepción del gigantesco fresco.<sup>126</sup> Otras familias que marcaron su trayectoria profesional fueron los Medici, tanto en Florencia en su etapa de formación y años de juventud, como en Roma;

---

<sup>122</sup> De acuerdo con las tesis de Hollingsworth, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002.

<sup>123</sup> <https://dle.rae.es/mecenazgo> (consulta del 9-VII-2021).

<sup>124</sup> De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, pp. 16-19.

<sup>125</sup> Burke, P., *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1995, p. 99.

<sup>126</sup> Moreno Serrano D., Fernández Martínez A., *Miguel Ángel*, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, 2012-2013, p. 19.

y también los Farnese, que financiaron algunas de sus obras más importantes, como el *Juicio Final* o la decoración de la *Capilla Paulina*.<sup>127</sup>

Durante los años de realización del *Juicio Final* el artista florentino, consciente de su avanzada edad, puso un acento muy especial en los aspectos religiosos, que reflejan su preocupación por la salvación de su alma y traslada a sus últimas obras. Esta nueva concepción de la fe, cercana en algunos momentos al pensamiento luterano –en especial, como hemos visto ya, en lo relativo a la doctrina de la justificación– era compartida por personajes tan importantes como los cardenales Reginald Pole o Giovanni Morone,<sup>128</sup> lo que explica que Miguel Ángel aparezca en los informes secretos de la Inquisición;<sup>129</sup> de hecho, tan sólo su cercanía al papa le libró de la apertura de un proceso contra él.

---

<sup>127</sup> Forcellino, A., *1545. Los últimos días...*, p. 125. Asimismo De Tolnay, Ch., *Miguel Ángel...*, pp. 27-35 [bóveda de la Sixtina] y pp. 57-60 [capilla Paolina].

<sup>128</sup> Giovanni Morone fue obispo de Módena y Pablo III lo creó cardenal en 1542.

<sup>129</sup> Forcellino, A., *1545. Los últimos días...*, pp. 97-98.

## 7. Anexo II: Las intervenciones en el *Juicio Final*

El *Juicio final* despertó una gran admiración entre la sociedad romana de su tiempo, pero también recibió duras críticas que las reformas religiosas en curso acentuaron. Esto provocó que la obra de Miguel Ángel sufriera intervenciones casi constantes. Así, aunque la documentación refleja “restauraciones” desde mediados del siglo XVI, muchas de ellas no se han podido confirmar por falta de documentación.<sup>130</sup>

Un ejemplo de las primeras intervenciones sobre el mural es la creación de la figura del *custos* o “guardián”, que nace como consecuencia de las críticas vertidas hacia los desnudos a partir del cierre del Concilio de Trento en 1564. No obstante, con anterioridad Pablo III, para hacer frente a las críticas, ya se había visto obligado a crear la figura del *mundator* –literalmente “purificador”–, que tenía como finalidad mantener limpios los frescos de la Capilla Sixtina,<sup>131</sup> si bien su actividad no se advierte de manera regular hasta el pontificado de Gregorio XIII.<sup>132</sup>

### 7.1. Intervención de Daniele da Volterra

Para hacer frente al problema de decoro<sup>133</sup> que suponían los desnudos del *Juicio Final* la Congregación del Concilio de Trento ordenó en 1564 que se ocultaran. Aunque se intervino en aproximadamente cuarenta figuras, la restauración que se realizó a finales del siglo XX revirtió la mayoría de estas censuras, devolviendo la obra casi a su estado original [fig. 36].<sup>134</sup>



Fig. 36. *Juicio Final*. Detalle grupo Ecclesia

<sup>130</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, p. 172.

<sup>131</sup> <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/gianluigi-colalucci/discorso-es.html> (consulta del 02-VIII-2021).

<sup>132</sup> Partridge, L., *et alii*, *El Juicio Final...*, pp. 168-169.

<sup>133</sup> Entiéndase el término “decoro” en este contexto como conveniencia o uso apropiado, y no solo –aunque también– con las connotaciones morales que solemos asociar al mismo. Lo cierto es que los teólogos más estrictos de finales de los años sesenta consideraban que la proliferación de desnudos del *Juicio Final* era inapropiada para la capilla pontificia –que, no se olvide, albergaba la celebración de los cónclaves– y moralmente reprobable.

<sup>134</sup> *Ibidem*, pp. 8-10.

La elección de Daniele da Volterra como encargado de la primera intervención sobre el *Juicio Final* se basó en la cercanía que tenía con Miguel Ángel, ya que no solo fue su directo seguidor, sino también su amigo. Sus actividades se iniciaron en enero de 1564, pero el artista florentino no pudo ver ultimada tan dolorosa alteración debido a que falleció en febrero de ese mismo año.<sup>135</sup>

Las intervenciones se enfocaron hacia la franja correspondiente a San Juan Bautista, el Cirineo y el grupo de Santa Catalina con San Blas [fig. 37]. Tanto en la figura de San Juan Bautista como en la del Cirineo realizó coberturas de pequeño tamaño usando la técnica del retoque *a secco*. Por otro lado, en el grupo de Santa Catalina y San Blas tuvo que hacer frente a la dificultad añadida de tener que censurar las actitudes de los personajes. Para ello modificó la cabeza de San Blas girándola hacia Cristo, lo que provocó una alteración radical en el esquema compositivo; además, realizó una intervención aún más agresiva en Santa Catalina, en la que tuvo que repicar la figura para, a partir de la técnica del *buon fresco*, volver a cubrirla con una túnica verde.



Fig. 37. *Juicio Final*. Santa Catalina y San Blas

Por desgracia, Daniele da Volterra no pudo concluir con las intervenciones y fue sustituido por otros artistas de más limitada sensibilidad plástica, entre los cuales destaca Domenico Canevali, que completó los taparrabos que faltaban y realizó una limpieza que conllevó repintados en San Lorenzo y en las trompetas de los ángeles.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 170-171.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 171-172.

## 7.2. Restauración del *Juicio Final* a partir de 1990

Debido al mal estado general de conservación del *Juicio Final*, muchos expertos han venido manifestando a lo largo del tiempo y desde fechas muy tempranas la necesidad de intervenir sobre el mural. Un ejemplo de estas denuncias son las realizadas por Vincenzo Camuccini, que propuso una restauración completa de la obra, rechazada por la *Accademia di San Luca* por miedo a que se acentuasen los daños causados en antiguas intervenciones. Así, debido a la firme oposición de la Academia no se pudo trabajar en la restauración del fresco hasta el siglo XX, datando las primeras intervenciones de 1903 por Seitz y entre 1935 y 1936 por Biagio Biagetti para consolidar el enlucido.<sup>137</sup>

Finalmente, una vez concluida la limpieza de la bóveda, la Dirección de los Museos Vaticanos decidió acometer la restauración completa del *Juicio Final*, que inició en 1990 y concluyó en 1994. El grupo de expertos elegido para esta importante labor estuvo dirigido por Carlo Pietrangeli<sup>138</sup> y Fabrizio Mancinelli,<sup>139</sup> y contaron con maestros de la restauración como Maurizio Rossi o Gianluca Colalucci.<sup>140</sup>

Antes de iniciarse los trabajos se realizó un análisis exhaustivo usando diferentes técnicas como la cromatografía líquida de alta resolución (HPLC), la espectrografía en infrarrojo (IR), la cromatografía sobre capa delgada (TLC) y la espectrofotometría en infrarrojo con transformada de Fourier (IRATR). Por otro lado, también se realizaron exámenes microbiológicos que dieron como resultado la identificación de hongos, bacterias y levaduras en la parte superior.<sup>141</sup>

También se pudo constatar que el mural había sufrido numerosos retoques de mala calidad e intentos abortados de limpiezas. Los retoques que se descubrieron<sup>142</sup> fueron divididos en dos grandes grupos:

- Capas de materia que cubren los arrepentimientos y crean masas oscuras de color marrón.
- Pequeñas pinceladas monocromas oscuras y semitransparentes que se usaron para enfatizar las sombras y recuperar el modelado de las figuras que había sido ocultado por unas sustancias extrañas descompuestas.

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>138</sup> Director general de Monumentos, Museos y Galerías Vaticanas desde 1978 hasta 1995. *Ibidem*, p. 6.

<sup>139</sup> Director de la Oficina de Arte Bizantino, Medieval y Moderno de los Museos Vaticanos desde 1972 hasta 1994. *Ibidem*, p. 6.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 183.

Por último, se llegó a la conclusión de que debido a las diversas y agresivas intervenciones que se habían realizado con anterioridad era muy complicado conseguir un nivel de limpieza homogéneo, ya que los resultados dependían del estado de cada zona de la superficie de la obra.<sup>143</sup>

Pese al buen estado de conservación del enlucido, los expertos mostraron una gran preocupación por un desprendimiento en la zona que queda bajo el altar. Al contrario que en la bóveda, donde se habían encontrado numerosas grapas, en el fresco del *Juicio Final* no se halló ninguna, lo que indicaba que no había sufrido ningún problema de carácter estático. No obstante, se abrió una larga grieta [fig. 38] causada por problemas arquitectónicos que atraviesa toda la obra en diagonal. Las pequeñas grietas que surgieron a raíz de la original fueron cubiertas en la época de las intervenciones de Daniele da Volterra y Girolamo da Fano con una masilla negra compuesta por cera y pez griega.



Fig. 38. *Juicio Final*. Grieta (subrayada en rojo)

Además, la zona correspondiente al grupo de los ángeles trompeteros también sufrió daños debido a la colocación de un baldaquino en el altar, anclado al muro para asegurarlo, lo que había dejado unas marcas permanentes en el fresco [fig. 39]. También llaman la atención las pequeñas descamaciones que se dan en las intervenciones de Daniele da Volterra, fruto de las contracciones que se producen en las colas por los cambios de las condiciones ambientales.

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 180.



Fig. 39. *Juicio Final*. Marcas en el grupo de los ángeles trompeteros

En cuanto a la superficie que ocupa el cielo, aquí se dio una situación muy compleja. Se encontraron restos de una división de colores, que se hacían más claros hacia las líneas que dividen las zonas correspondientes a las distintas *giornate*. En la actualidad, la única información respecto al surgimiento de estas líneas blanquecinas es la que se ha reunido tras los diferentes exámenes que se han hecho al fresco. Además, presentan retoques *a secco*, tanto originales como otros realizados en intervenciones posteriores.

En lo que respecta al pigmento lapislázuli usado para el cielo, este ha sufrido modificaciones tonales [fig. 40]. Se aprecia una zona más clara en la parte superior, mientras que en la franja central adquiere un tono más grisáceo y en la zona de contacto con el horizonte aún se aprecia un tono más claro, que termina casi en blanco al llegar a la zona de las figuras. Los expertos piensan que esto puede deberse a los efectos de una limpieza poco afortunada, enmarcada entre los siglos XVII y XVIII y realizada por Taja y Camuccini. También se cree que podrían ser la marca dejada por retoques realizados *a secco* en el transcurso de una limpieza del siglo XVIII, que tenían como objetivo remarcar algunas zonas del cielo. Y según otra hipótesis, propuesta por Chiari, podrían haber surgido a partir de una limpieza realizada con alcalinos, en decir, con sustancias compatibles con la legía.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.



Fig. 40. *Juicio Final*. Modificaciones tonales

Tras la valoración del estado de conservación de la obra se optó por realizar una gran limpieza, pero esta decisión conllevó graves problemas histórico-artísticos. La discusión giró, sobre todo, en torno a las censuras o *braghe*, ya que si bien estas eran modificaciones sobre la obra original también eran consideradas como parte de la historia del fresco. Por tanto, se tomó la decisión de actuar de dos formas diferentes: por un lado, las censuras realizadas en el siglo XVI se trataron como un documento histórico importante, ligado a las consecuencias del Concilio de Trento y la Contrarreforma, mientras que las censuras correspondientes a los siglos XVIII y XIX se eliminaron, salvo algunas pocas que se conservaron como ejemplo de intervenciones tardías [fig. 41].<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, pp. 195-197.



Fig. 41. *Juicio Final*. Censura y limpieza

Gracias a la gran labor de restauración pudo salir a la luz con todos sus matices la sobrecogedora composición que concibió Miguel Ángel y, sobre todo, la impactante paleta cromática que le da vida. Finalmente, tras catorce años de duro trabajo, el ocho de abril de 1994 el *Juicio Final* se mostró al público en una ceremonia presidida por el papa Juan Pablo II [fig. 42].<sup>146</sup>



Fig. 42. *Juicio Final*. Antes y después de la restauración

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 190.

## 8. Anexo III: Estudios y copias del *Juicio Final*

Tras la inauguración del *Juicio Final*, la Capilla Sixtina se convirtió en uno de los hitos culturales del momento, siendo objeto de admiración tanto para artistas como intelectuales. Esto propició la realización de numerosas copias, análisis, interpretaciones y estudios sobre la obra de Miguel Ángel, y afectó directamente a la ciudad de Roma, que recibió en masa a muchos curiosos de diferentes lugares que acudieron a admirar, entre otros *mirabilia*, la Capilla Sixtina.

El impacto en la sociedad de la época fue tan grande que en reiteradas ocasiones se requirió el concurso de artistas para que realizasen copias de la obra, caso del pintor Marcello Venusti [fig. 43], contratado en 1549 para hacer la primera réplica conservada –pero no necesariamente la primera realizada– del fresco miguelangelesco. El artista mantuvo el esquema compositivo de Miguel Ángel salvo por algunas mínimas modificaciones. Uno de los cambios que más destacan es la introducción de la paloma del Espíritu Santo sobre Cristo y de Dios Padre coronando la escena. Al incluir estas dos figuras se destaca aún más el eje vertical que se generaba a partir de Cristo y el grupo de los ángeles trompeteros que terminaba con la entrada al Infierno.<sup>147</sup>



Fig. 43. *Giudizio Finale*. Marcello Venusti, 1549

<sup>147</sup> Mancinelli, F., “Giudizio Finale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, pp. 234-236.

También se realizaron copias del *Juicio Final* en otros formatos, como la miniatura, caso del folio iluminado debido al célebre artífice croata Giulio Clovio, de 1570 [fig. 44]. De nuevo se mantiene la forma general de la composición del fresco, aunque una vez más el artista decide introducir cambios en su versión: por un lado, a través de las figuras humanas genera una suerte de corona o aureola en torno a Cristo y la Virgen que los aíslan de la escena, y al igual que Marcelo Venusti incluye al Eterno en la parte superior de la composición.

La razón por la cual se introduce la figura de Dios Padre está ligada al comitente, que en este caso es el cardenal Alessandro Farnese. La idea teológica de la Trinidad era objeto de continuos debates en el ámbito religioso y el cardenal sentía una gran devoción por la misma, razón por la cual solicitó incorporarla a las “copias” que encargó tanto a Venusti como a Clovio. Además, al incluirla se alejaba de cualquier referencia mitológica que pudiera contener la escena, como por ejemplo el mito de Caronte o la representación de Minos.<sup>148</sup>

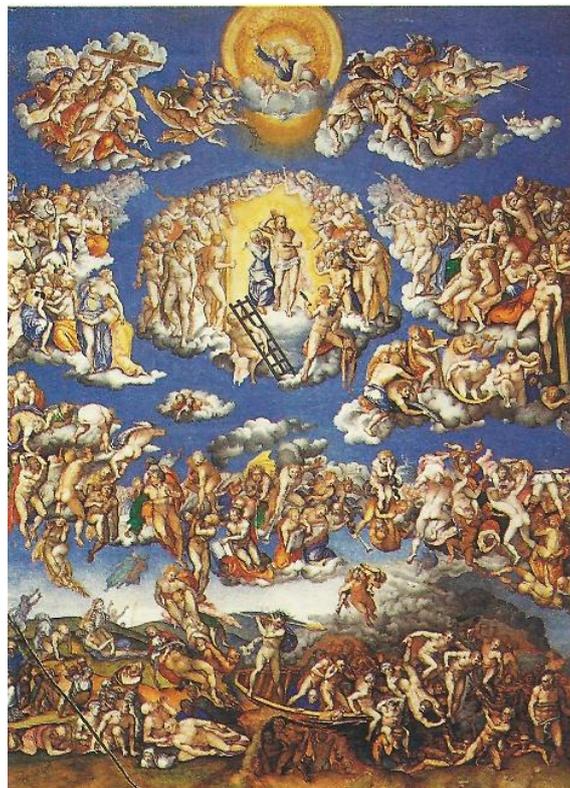


Fig. 44. *Giudizio Universale*. Giulio Clovio, 1570

No solo las miniaturas tuvieron un gran éxito, sino que también se realizaron muchas estampas que se reprodujeron en grandes cantidades, convirtiéndose en la vía más

<sup>148</sup> Agusti, G., “Giudizio Universale”, en *ibidem*, pp. 245-247.

eficaz de difusión de las novedades iconográficas y compositivas que Miguel Ángel había introducido en el *Juicio Final* de la Sixtina. Esto contribuyó, en efecto, a que el fresco miguelangelesco tuviera una mayor expansión e influenciara a artistas que no pudieron ver la obra *in situ*. Un ejemplo temprano de estas estampas fue la abierta por Giorgio Ghisi [fig. 45], de la cual se realizaron muchas reimpressiones.



Fig. 45. *Giudizio Universale*. Giorgio Ghisi

Como se advierte en la imagen, la obra de Ghisi está dividida en fragmentos identificados alfabéticamente. En un principio se pensó que las letras formaban parte del estudio del fresco que había efectuado el dibujante, pero esto se descartó al observar que, en realidad, constituía una forma de comunicar al editor qué elementos podrían sufrir cambios.<sup>149</sup>

Un detalle muy relevante de esta obra es que incluye un retrato del artista florentino [fig. 46], inserto en una arquitectura en la parte superior, aunque fuera de la composición. En concreto, se trata de un retrato que se había hecho con anterioridad, que a su vez se ha vinculado con obras de Daniele da Volterra y Marcello Venusti.<sup>150</sup> En cierto

<sup>149</sup> Mancinelli, F., “Giudizio Universale”, en *ibidem*, pp. 247-249.

<sup>150</sup> Morello, G., “Ritratto di Michelangelo”, en *ibidem*, p. 132.

modo, se puede decir que la incorporación del retrato da inicio a un proceso de sublimación del artista, conocido ya en la época con el apelativo de *el Divino*.



Fig. 46. *Ritratto di Michelangelo*. Giorgio Ghisi

De hecho, Ghisi no sería el único en incluir un retrato de Miguel Ángel, ya que en otras copias impresas como las de Nicolás Beatrizet [fig. 47]<sup>151</sup> o Martino Rota [fig. 48],<sup>152</sup> realizadas en 1562 y 1569 respectivamente, también se representa dentro de una orla en la parte superior, sin interrumpir el desarrollo de la escena.



Fig. 47. *Giudizio Universale*. Nicolás Beatrizet, 1562



Fig. 48. *Giudizio Universale*. Martino Rota, 1569

<sup>151</sup> C. B., “Giudizio Universale”, en *ibidem*, p. 250.

<sup>152</sup> Mancinelli, F., “Giudizio Universale”, en *ibidem*, p. 251.

Como vemos, el grabado fue una de las principales técnicas usadas para realizar réplicas del *Juicio Final*, ya que era la forma más eficaz de reproducción y, por ende, de ganar grandes sumas de dinero por parte de los promotores de tales iniciativas. Sin embargo, no todos los artistas gozaron de tanta fortuna empresarial como Ghisi o Beatrizet, pues otros como Giulio Bonasone [fig. 49] solo obtuvieron unos menguados beneficios pese a contar con el favor del pontífice.<sup>153</sup>

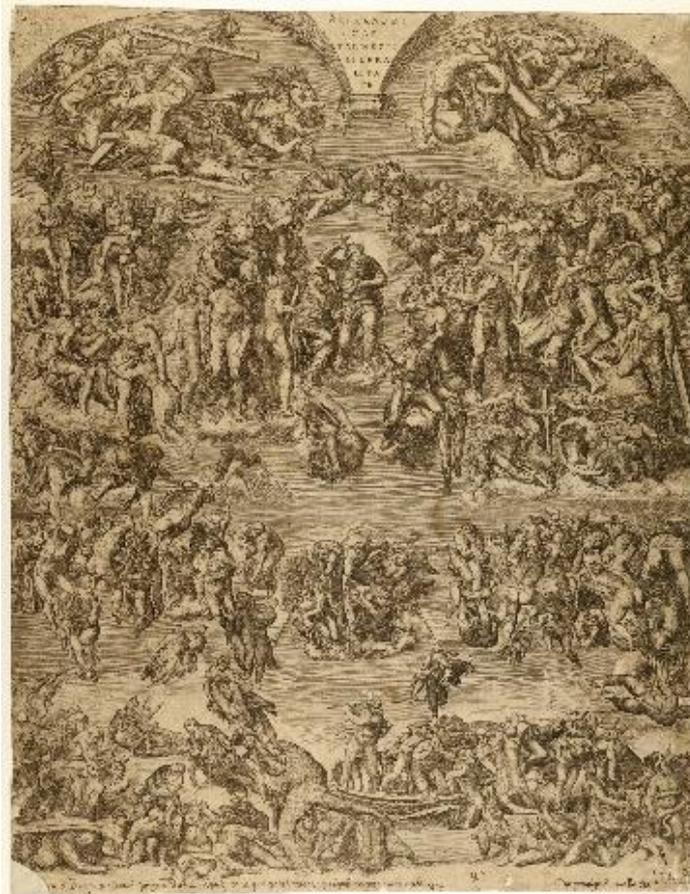


Fig. 49. *Giudizio Universale*. Giulio Bonasone, 1546

Entre las particularidades de algunas de estas copias es importante indicar que en ellas es posible apreciar con frecuencia elementos que acabaron modificados tras las muchas intervenciones que sufrió el fresco, muy en particular la de Daniele da Volterra. Por lo tanto, estas obras se convierten en un documento histórico fundamental para la comprensión de la obra de Miguel Ángel antes de sufrir alteraciones. Una de las intervenciones más agresivas que llevó a cabo Volterra fue sobre la figura de Santa Catalina de Alejandría [fig. 50], cubierta por completo con una vestimenta verde, pero Bonasone todavía la representa como la concibió el artista florentino, desnuda.

---

<sup>153</sup> Massari, S., “Giudizio Universale”, en *ibidem*, p. 257.

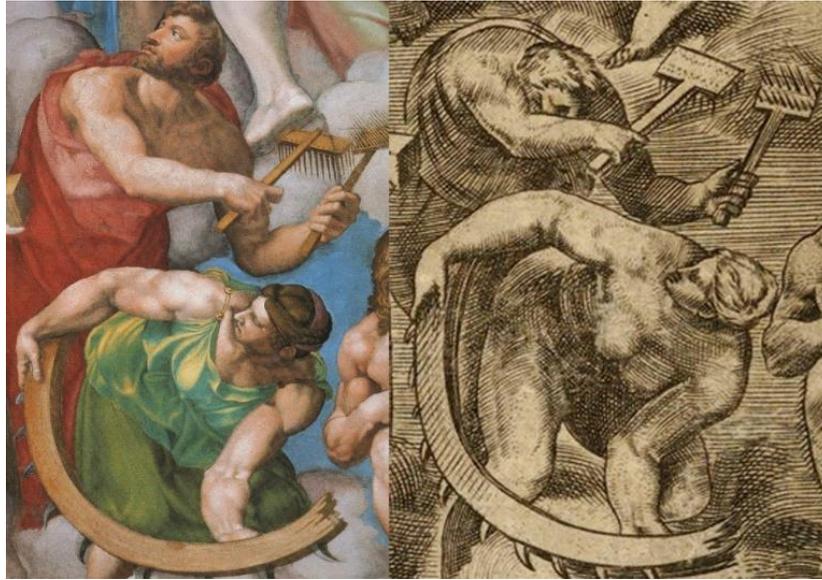


Fig. 50. Comparación de Santa Catalina entre *Juicio Final* de Miguel Ángel y *Giudizio Universale* de Giulio Bonasone

Por lo general, las copias y los estudios que se llevaron a cabo sobre el *Juicio Final* se mantuvieron fieles a la composición creada por Miguel Ángel, pero algunos artistas realizaron su propia interpretación, como fue el caso del pintor alemán Georg Pencz [fig. 51], un consumado grabador que se había formado junto a Alberto Durero. Pencz viajó en dos ocasiones a Italia, y con motivo de la segunda realizaría su estudio sobre el *Juicio Final*, aunque con anterioridad ya había hecho un análisis de otros frescos de la Capilla Sixtina, como por ejemplo el *Diluvio Universal* o la *Sibila Eritrea*. Su llegada a Roma se produjo entre 1539 y 1540, siendo también la fecha de inicio de un estudio muy exhaustivo sobre el *Juicio Final*.



Fig. 51. *Giudizio Universale*. Georg Pencz, 1539-1550

Pencz creará una composición en buena medida original a partir de elementos propios de la obra y de las experiencias personales que tuvo durante su estancia en Roma; así, en particular, se vio muy afectado por cómo la doctrina católica usaba el arte como una herramienta de propaganda a través de la exaltación de la figura de Dios, idea que no compartía. Por ello, decidió modificar la obra con el objetivo de recordar al espectador su mera existencia terrenal y el camino que debe recorrer para la salvación de su alma.

Para llevarlo a cabo recurre a la técnica del *di sotto in su*<sup>154</sup> que dominaba con gran maestría. Sin embargo, a través de esta obra se ha considerado que superó este tipo de técnica compositiva e invirtió los principios para transformarla en un *di su in sotto*,<sup>155</sup> ya que el punto de vista se sitúa encima de la escena y no en su parte inferior. Pese a lo distintos que son ambos juicios se pueden identificar elementos comunes que resaltan el atento estudio que este avezado viajero nórdico efectuó de la obra del artista florentino. Valga como ejemplo un personaje desnudo que se inclina hacia abajo para elevar un alma, que se ha comparado con un ángel situado en el margen izquierdo del fresco de la Capilla Sixtina que realiza la misma acción [fig. 52].<sup>156</sup>

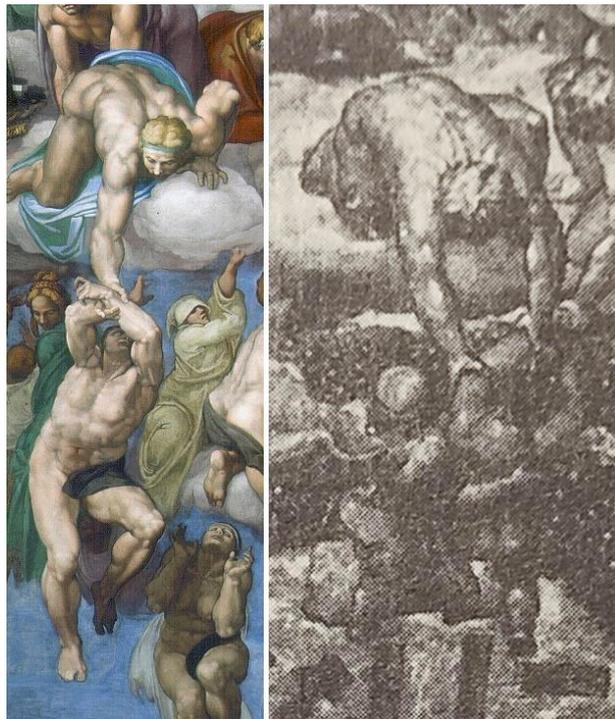


Fig. 52. Comparación entre el *Juicio Final* de Miguel Ángel y *Giudizio Universale* de Georg Pencz

<sup>154</sup> “Denominación de un género pictórico decorativo derivado del trampantojo que surgió en la Italia de los siglos XVII y XVIII, difundándose por toda Europa”. <https://es.wikipedia.org/wiki/Quadratura> (consultado el 14-IX-2021).

<sup>155</sup> Procedimiento también conocido como visión “a vista de pájaro”.

<sup>156</sup> Nesselrath, A., “Giudizio Universale”, en Morelli, G. y Mancinelli, F., *Michelangelo e la Sistina...*, pp. 229-231.

### 8.1. Influencia del *Juicio Final* en España: las puertas del retablo mayor de san Miguel Arcángel en Ibdes (Zaragoza)

La influencia del *Juicio Final* no quedó constreñida a las fronteras italianas, sino que las traspasó expandiéndose por toda Europa, siendo el retablo mayor de la parroquia de San Miguel arcángel de Ibdes (Zaragoza) [fig. 53] uno de los ejemplos de cronología más temprana materializados en España en los que el influjo del *Juicio* es ya manifiesto.<sup>157</sup> Este retablo es considerado como una pieza clave del segundo Renacimiento aragonés y supone para este territorio la recepción de las novedades de la pintura romana de los años cuarenta en el contexto de las empresas promovidas por Pablo III y otros miembros de la familia Farnese. Además, es el vehículo a través del cual se introducen novedades en la tipología de retablos, tanto técnicas como estilísticas, que abrirán el camino hacia el denominado arte de la Contrarreforma.<sup>158</sup>



Fig. 53. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel arcángel de Ibdes (Zaragoza)

<sup>157</sup> Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 82.

<sup>158</sup> Cantos Martínez, O., “Prólogo”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, pp. 7-11.

Según la documentación, la contratación de los artistas responsables del retablo mayor se llevó a cabo el 13 de agosto de 1555. Para la policromía y las puertas se contrató a Juan Catalán y Pietro Morone,<sup>159</sup> mientras que para la realización de la estructura e imaginería se confió en los escultores Juan de Salamanca y Pedro Moreto.<sup>160</sup>

Pietro Morone había nacido en la ciudad de Piacenza, en Lombardía, y se formó en Roma entre 1542-1548, durante el pontificado de Pablo III. Tuvo el privilegio de estar en los talleres de algunos de los artistas más importantes del momento, como Perino de Vaga, que había trabajado junto a Rafael Sanzio, y también conoció las principales creaciones de Miguel Ángel.<sup>161</sup> En el retablo de Ibdes se puede apreciar el impacto de los grandes maestros de la pintura romana, ya que el repertorio de Morone no solo bebe de Rafael, sino que también toma inspiración de la Capilla Sixtina, tanto del fresco de la bóveda como del *Juicio Final*.<sup>162</sup>

A la hora de diseñar el retablo se tomó como modelo el realizado años antes por Damián Forment para San Miguel de los Navarros de Zaragoza [fig. 54], en especial para la articulación general de la mazonería y la iconografía.<sup>163</sup>

Aunque la contribución de Morone afecta también al diseño de la decoración aplicada sobre la arquitectura y al novedoso repertorio desplegado en las labores de policromía, lo que verdaderamente nos interesa aquí son las puertas. Generalmente la parte exterior de las puertas de los retablos de mediados del siglo XVI solían pintarse en grisalla –en degradaciones de blanco y negro–; en cambio, Ibdes es un claro ejemplo de que no era una norma establecida.<sup>164</sup>



Fig. 54. Retablo San Miguel de los Navarros (Zaragoza), Damián Forment

<sup>159</sup> También conocido como Pedro Morón.

<sup>160</sup> Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 17.

<sup>161</sup> Cantos Martínez, O., “Prólogo”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 12.

<sup>162</sup> Fernández-Baca Casares, R., “Prólogo”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 8.

<sup>163</sup> Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 23.

<sup>164</sup> Fernández-Baca Casares, R., “Prólogo”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 8.

El inicio de las intervenciones de Pietro Morone en Ibdes se enmarca entre los últimos meses de 1557 y diciembre de 1558, aunque el grueso de su trabajo se concentra a partir de mayo de 1559.<sup>165</sup> El artista italiano consigue plasmar en las escenas los modelos propios del Alto Renacimiento y de la fase temprana del Manierismo, que había conocido durante su estancia en Roma. No obstante, también aplica técnicas locales, como por ejemplo el modelado tonal propio de la pintura de imaginiería.<sup>166</sup>

Para la parte interna de las puertas se escogieron las escenas de la *Resurrección* y la *Ascensión*, ubicadas una a cada lado y enmarcadas en una elaborada arquitectura fingida. Es justamente aquí donde mejor se aprecia la influencia de Rafael Sanzio, ya que se pueden encontrar similitudes entre la *Ascensión* de Ibdes [fig. 55] y su *Transfiguración* [fig. 56]. Por otro lado, la presencia de Miguel Ángel se refleja en la parte exterior, donde se plasma un gran *Juicio Final* que abarca ambas puertas.<sup>167</sup> Morone genera así una interpretación de la obra de Miguel Ángel desde el punto de vista del estilo de Rafael, dado su gusto por unas formas más amables y una paleta de colores más tenues.<sup>168</sup>



Fig. 55. *Ascensión*, San Miguel de Ibdes



Fig. 56. *La Transfiguración*, Rafael Sanzio, 1516-1520

<sup>165</sup> Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 22.

<sup>166</sup> Cantos Martínez, O., “Prólogo”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 12.

<sup>167</sup> Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 78.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 87.

Morone toma múltiples referencias de la obra de Miguel Ángel que aplica en diferentes zonas del retablo, como se puede ver en las escenas de la parte inferior de las puertas, que se vinculan con el *Ciclo de la Creación* de la bóveda de la Sixtina [fig. 57], aunque posiblemente utilizase como modelo los numerosos grabados que recorrían Europa, como los realizados por Gaspare Ruina (h. 1530-1548) [fig. 58], que a su vez parte de un dibujo de Girolamo dei Grandi.<sup>169</sup>



Fig. 57. Detalle del retablo mayor de San Miguel de Ibdes



Fig. 58. *Creación de Adán*, Gaspare Ruina, h. 1530-1548

De igual forma, para articular algunos pormenores de su *Juicio Final* también se basó en versiones de otros artistas que llegaron a sus manos, destacando las realizadas por Giulio Bonasone o Giorgio Ghisi.<sup>170</sup> Además, para aportar el carácter ultraterrenal que caracteriza a las figuras de Miguel Ángel aplica la técnica de *il cangiante*; de hecho, donde más se aprecia es la policromía de las esculturas.<sup>171</sup>

Al igual que sus contemporáneos, el pintor de Piacenza plasmó una escena casi idéntica a la original, si bien introdujo variaciones para acomodarla a sus necesidades. Un ejemplo de ello es la traslación directa de personajes como Minos, San Pedro o San Sebastián, si bien a este último, a diferencia de lo que sucede en el fresco, lo sitúa en el parte inferior representado como un alma que se salva.<sup>172</sup>

También cabe destacar que las referencias y citas a Miguel Ángel van más allá de la Capilla Sixtina, pues micer Pietro introduce algunos detalles tomados –directamente o a través de grabados– de la *Conversión de San Pablo* de la Capilla Paulina. Nos referimos,

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>171</sup> Cantos Martínez, O., “Prólogo”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, p. 13.

<sup>172</sup> Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel...*, pp. 84-86.

en concreto, a una pareja perteneciente a la corona de ángeles que se identifica por un manto azul [fig. 59].<sup>173</sup>



Fig. 59. Comparación entre un detalle de la *Conversión de San Pablo* de Miguel Ángel y el *Juicio Final* de Pietro Morone

Del mismo modo que a Miguel Ángel, a Morone también le afectó la censura. Debido a que en las puertas bajas del retablo, en las que se desarrolla un ciclo con cuatro escenas de la Creación, presentó diversas composiciones con figuras desnudas, siguiendo al pie de la letra la iconografía romana, posteriormente, quizás todavía dentro del siglo XVI, fueron intervenidas siguiendo los criterios de la Contrarreforma católica y como consecuencia de ello varios desnudos fueron pudorosamente cubiertos con orlas vegetales.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 81.

## 9. Anexo IV: Listado con la procedencia de las imágenes reproducidas:

**Fig. 1.** *Juicio Final*, Miguel Ángel, 1536-1541, Roma, Capilla Sixtina:

[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Juicio\\_Final\\_](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_) (consulta del 10-VII-2021)

**Fig. 2.** *Juicio Final*. Orvieto, catedral, capilla de San Brizio:

Marquiegui Aramburu E., *Frescos de la Capilla de San Brizio en Orvieto*, Universidad de Valencia, 2012, p. 15.

**Fig. 3.** Florencia, cúpula del baptisterio de la catedral:

[http://www.museumsinflorence.com/musei/Baptistery\\_of\\_florence.html](http://www.museumsinflorence.com/musei/Baptistery_of_florence.html) (consulta del 10-VII-2021)

**Fig. 4.** *Juicio Final*. Pisa, Camposanto de la catedral:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Buonamico\\_Buffalmacco#/media/Archivo:Buonamico\\_Buffalmacco\\_001.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Buonamico_Buffalmacco#/media/Archivo:Buonamico_Buffalmacco_001.jpg) (consulta del 10-VII-2021)

**Fig. 5.** *Juicio Final*. Cartón. Florencia, Casa Buonarroti:

<https://lacapillasixtina.es/los-dibujos-preparatorios/> (consulta del 10-VII-2021)

**Fig. 6.** Esquema del muro de la Capilla Sixtina:

Partridge, L., Mancinelli, F. y Colalucci, G., *El Juicio Final. La obra y su restauración*, Madrid, Editorial Nerea, 1997, p. 11.

**Fig. 7.** *Juicio Final de la Capilla Sixtina* dividido en cuatro secciones. Elaboración propia partir de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Juicio\\_Final\\_](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_) (consulta del 10-VII-2021)

**Fig. 8.** *Juicio Final*. Cristo Juez y la Virgen:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-cristo-juez/> (consulta del 15-VII-2021)

**Fig. 9.** *Juicio Final*. Rostro de Cristo:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-cristo-juez/> (consulta del 15-VII-2021)

**Fig. 10.** *Apolo del Belvedere*, detalle:

<https://artsandculture.google.com/asset/RQFJLltTMMMNvw?hl=es> (consulta del 15-VII-2021)

**Fig. 11.** *Juicio Final*. Luneto izquierdo:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-angeles-pasion-juicio-final/> (consulta del 16-VII-2021)

**Fig. 12.** *Juicio Final*. Luneto derecho:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-angeles-pasion-juicio-final/> (consulta del 16-VII-2021)

**Fig. 13.** *Juicio Final*. Virgen María:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-virgen-juicio/> (consulta del 16-VII-2021)

**Fig. 14.** *Juicio Final*, Grupo Ecclesia:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-salvados-de-la-izquierda/> (consulta del 18-VII-2021)

**Fig. 15.** *Juicio Final*. Sibila o Ecclesia:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-salvados-de-la-izquierda/> (consulta del 18-VII-2021)

**Fig. 16.** *Juicio Final*. Judith:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-salvados-de-la-izquierda/> (consulta del 18-VII-2021)

**Fig. 17.** *Juicio Final*. Adán y Eva:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-apostoles-y-discipulos/> (consulta del 24-VII-2021)

**Fig. 18.** *Juicio Final*. Detalles Grupo de Dimas:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-martires/> (consulta del 24-VII-2021)

**Fig. 19.** *Juicio Final*. Personaje calvo:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-martires/> (consulta del 24-VII-2021)

**Fig. 20.** Moisés, tumba de Julio II. Miguel Ángel:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s\\_de\\_Miguel\\_%C3%81ngel](https://es.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_de_Miguel_%C3%81ngel) (consulta del 24-VII-2021)

**Fig. 21.** *Juicio Final*. Dimas:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-apostoles-y-discipulos/> (consulta del 24-VII-2021)

**Fig. 22.** *Juicio Final*. Mártires:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-martires/> (consulta del 24-VII-2021)

**Fig. 23.** Capilla de San Brizio en Orvieto:

Marquegui Aramburu E., *Frescos de la Capilla de San Brizio en Orvieto*, Universidad de Valencia, 2012, p. 1.

**Fig. 24.** *Juicio Final*. San Juan Bautista:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-apostoles-y-discipulos/> (consulta del 28-VII-2021)

**Fig. 25.** *Juicio Final*. San Pedro:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-apostoles-y-discipulos/> (consulta del 28-VII-2021)

**Fig. 26.** *Juicio Final*. San Bartolomé:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-apostoles-y-discipulos/> (consulta del 28-VII-2021)

**Fig. 27.** *Juicio Final*. Detalle piel de Miguel Ángel:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-apostoles-y-discipulos/> (consulta del 28-VII-2021)

**Fig. 28.** *Juicio Final*. Ángeles trompeteros

<https://lacapillasixtina.es/galeria-angeles-trompetas/> (consulta del 28-VII-2021)

**Fig. 29.** *Juicio Final*. Ascensión elegidos:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-elegidos/> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 30.** *Juicio Final*. Grupo resucitados:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-la-resurreccion-de-los-cuerpos/> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 31.** *Juicio Final*. Caída vicios:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-purgatorio/> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 32.** *Juicio Final*. Franja inferior:

<https://lacapillasixtina.es/wp-content/uploads/2011/04/Juicio-Final-03.jpg> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 33** *Juicio Final*. Entrada al infierno:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-cueva-de-los-demonios/> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 34.** *Juicio Final*. Barca de Caronte:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-el-infierno/> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 35.** *Juicio Final*. Minos:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-el-infierno/> (consulta del 2-VIII-2021)

**Fig. 36.** *Juicio Final*. Detalle grupo Ecclesia:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-restauracion-juicio-final/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 37.** *Juicio Final*. Santa Catalina y San Blas:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-martires/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 38.** *Juicio Final*. Grieta (subrayada en rojo). Elaboración propia partir de:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-restauracion-juicio-final/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 39.** *Juicio Final*. Marcas en el grupo de los ángeles trompeteros. Elaboración propia partir de:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-restauracion-juicio-final/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 40.** *Juicio Final*. Modificaciones tonales. Elaboración propia partir de:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-restauracion-juicio-final/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 41.** *Juicio Final*. Censura y limpieza. Elaboración propia partir de:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-restauracion-juicio-final/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 42.** *Juicio Final*. Antes y después de la restauración:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-restauracion-juicio-final/> (consulta del 14-VIII-2021)

**Fig. 43.** *Giudizio Finale*. Marcello Venusti, 1549:

Mancinelli, F., “Giudizio Finale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 234.

**Fig. 44.** *Giudizio Universale*. Giulio Clovio, 1570:

Agusti, G., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 245.

**Fig. 45.** *Giudizio Universale*. Giorgio Ghisi:

Mancinelli, F., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 247.

**Fig. 46.** *Ritratto di Michelangelo*. Giorgio Ghisi:

Morello, G., “Ritratto di Michelangelo”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 132.

**Fig. 47.** *Giudizio Universale*. Nicolás Beatrizet, 1562:

C. B., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 250.

**Fig. 48.** *Giudizio Universale*. Martino Rota, 1569:

Mancinelli, F., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 251.

**Fig. 49.** *Giudizio Universale*. Giulio Bonasone, 1546:

Massari, S., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 257.

**Fig. 50.** Comparación de Santa Catalina entre *Juicio Final* de Miguel Ángel y *Giudizio Universale* de Giulio Bonasone. Elaboración propia partir de:

<https://lacapillasixtina.es/galeria-martires/> (consulta del 14-VIII-2021)

Massari, S., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 257.

**Fig. 51.** *Giudizio Universale*. Georg Pencz, 1539-1550:

Nesselrath, A., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 229.

**Fig. 52.** Comparación entre el *Juicio Final* de Miguel Ángel y *Giudizio Universale* de Georg Pencz. Elaboración propia partir de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Juicio\\_Final\\_](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_) (consulta del 10-VII-2021)

Nesselrath, A., “Giudizio Universale”, en Morello, G. y Mancinelli, F. (coords.), *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, p. 229.

**Fig. 53.** Retablo mayor de la parroquia de San Miguel arcángel de Ibdes (Zaragoza):

Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 17

**Fig. 54.** Retablo San Miguel de los Navarros (Zaragoza), Damián Forment:

<https://www.aragonmudejar.com/zaragoza/sanmiguel/sanmiguel13.htm> (consulta del 14-IX-2021)

**Fig. 55.** *Asunción*, San Miguel de Ibdes:

Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 77.

**Fig. 56.** *La Transfiguración*, Rafael Sanzio, 1516-1520:

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--trasfigurazione.html> (consulta del 14-IX-2021)

**Fig. 57.** Detalle del retablo mayor de San Miguel de Ibdes:

Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 78.

**Fig. 58.** *Creación de Adán*, Gaspare Ruina, h. 1530-1548:

Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 79.

**Fig. 59.** Comparación entre un detalle de la *Conversión de San Pablo* de Miguel Ángel y el Juicio Final de Pietro Morone. Elaboración propia partir de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_conversi%C3%B3n\\_de\\_San\\_Pablo\\_\(Miguel\\_%C3%81ngel\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_conversi%C3%B3n_de_San_Pablo_(Miguel_%C3%81ngel)) (consulta del 14-IX-2021)

Criado Mainar, J. y Cantos Martínez, O., “Estudio histórico-artístico”, en Cantos Martínez, O. (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 17.