

Bloques de hielo y piedra. Relatos sobre tiempo y materia en la obra de Miguel Ángel

Blocks of ice and stone. Stories about time and matter in Michelangelo's work

JAVIER NAVARRO DE PABLOS / ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

DOI: Javier Navarro de Pablos, Ángel Martínez García-Posada "Bloques de hielo y piedra. Relatos sobre tiempo y materia en la obra de Miguel Ángel / Blocks of ice and stone. Stories about time and matter in Michelangelo's work", *ZARCH* 22 (junio 2024): 210-223. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2024229868

Recibido: 12-11-2023 / Aceptado: 23-01-2024

Resumen

A través del ambiguo estado inacabado de ciertas obras de Miguel Ángel Buonarroti se recorren sus experimentaciones con el tiempo y la materia, asumidos como instrumentos de proyecto consciente. Desde una desconocida escultura efímera de hielo en el Palacio Medici hasta su última obra, la Piedad Rondanini, Miguel Ángel explora los límites de la piedra en un camino que le conduce desde la perfección del mármol pulido a la abstracción del bloque en bruto. Registrando cronológicamente sus trabajos se reconocen los achaques de la edad, como si las esculturas fuesen una extensión de sí mismo, desde el rostro adolescente de la Piedad Vaticana a la deformación física de la serie de Esclavos de la tumba de Julio II. Siglos después de su muerte, resuenan dilemas patrimoniales como el acomodo de la Rondanini en el Castello Sforzesco de Milán, que propiciaría un primer proyecto del estudio BBPR y una posterior relocalización en la que participaría infructuosamente Álvaro Siza, o la protección de las obras de la Academia de Florencia y el Museo Pushkin de Moscú durante los bombardeos aliados de la Segunda Guerra Mundial a través de sistemas efímeros que rescatan la condición liminal de las obras en construcción. A través de todas estas obras, seguimos reflexionando desde el presente sobre la idea de obra abierta, que encauza nuestras reflexiones arquitectónicas sobre arquitectura, materialidad y tiempo.

Palabras clave

Miguel Ángel Buonarroti; non-finito; esclavos; obra abierta; BBPR; Álvaro Siza).

Abstract

Through the ambiguous unfinished condition of certain of Michelangelo Buonarroti's works, this text explores his experiments with time and matter, taken as instruments of a conscious project. From an unknown ephemeral ice sculpture in the Palazzo Medici to his last work, the Rondanini Pietà, Michelangelo explores the limits of stone on a path that leads him from the perfection of polished marble to the abstraction of the rough block. A chronological record of his works reveals the infirmities of age, as if the sculptures were an extension of himself, from the adolescent face of the Vatican Pietà to the physical deformation of the series of Slaves in the tomb of Julius II. Centuries after his death, heritage dilemmas resound, such as the accommodation of the Rondanini in the Castello Sforzesco in Milan, which led to an initial project by the BBPR studio and a later relocation in which Álvaro Siza participated unsuccessfully, or the protection of the works of the Academy in Florence and the Pushkin Museum in Moscow during the Allied bombings of the Second World War by means of ephemeral systems that rescue the liminal condition of the works under construction. Through all these works, we continue to reflect from the present on the idea of the open work, which channels our architectural reflections on architecture, materiality and time.

Keywords

Michelangelo Buonarroti; non-finito; slaves; unfinished artwork; BBPR; Alvaro Siza.

Javier Navarro de Pablos. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (2015), y doctor por la Universidad de Sevilla y la Università degli Studi di Roma La Sapienza (2023). Profesor en el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la ETSAS. Profesor invitado en la Universidad Politécnica de Madrid, el IUAV de Venecia, el Politecnico di Milano y la Università di Roma La Sapienza. Sus investigaciones versan en torno al espacio público, las cartografías urbanas y los encuentros entre arquitectura, rito y colectividad. Miembro del Grupo de Investigación Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía y adjunto a la Subdirección de Cultura y Proyección Social de la ETSAS. Premiado por publicaciones e investigaciones en la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo y la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. ORCID: 0000-0002-1315-3087

Ángel Martínez García-Posada. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (2001), y doctor por la Universidad de Sevilla (2008). Profesor titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla, director del Grupo de Investigación Proyecto y Patrimonio, y de la colección Arquitectura de la Editorial Universidad de Sevilla. Autor y editor de diversos libros, y numerosos artículos en revistas de arquitectura o arte. Ha participado en diversos proyectos de investigación acerca de la relación entre arquitectura y paisaje, las transferencias entre arte y arquitectura, o la noción de tiempo en arquitectura, arte y territorio. Ha desarrollado su actividad arquitectónica, docente e investigadora desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre proyecto e investigación. En la actualidad es codirector de la XVI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. ORCID: 0000-0003-1393-9706.

El paisaje helado

El 20 de enero de 1494 Florencia amanece con una espesa capa de nieve, así lo refiere el cronista Bartolomeo Masi.¹ La escena dura varias semanas y causa importantes pérdidas en la agricultura toscana. Aunque el valle del Po venía cubriéndose de nieve desde hacía dos décadas, y está documentada una cierta breve etapa glacial entre los siglos XIV y XIX, la leyenda sigue atribuyendo a la muerte de Lorenzo de Medici, en abril de 1492, una supuesta sucesión de penurias climatológicas. Algunos autores refieren dos célebres heladas en Venecia, en 1708 y 1788; Gabrielle Bella y Francesco Battaglionni realizaron dos conocidas obras que forman parte del subgénero pictórico local de lagunas “ghiacciate”, en las que la condición líquida de la ciudad era revertida, con islas convertidas en continentes, puentes inservibles y góndolas varadas. La colección de escenas de la Venecia nevada contrasta con la ausencia de representaciones análogas de Florencia emblanquecida. Siete décadas después de las crónicas de Masi, Pieter Bruegel “el Viejo” compone un trío de escenas que servirían de inspiración a Bella y Battaglionni, *Cazadores en la nieve*, *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros* y *La matanza de los inocentes*. En la última de ellas, Brueghel traslada el pasaje bíblico en el que Herodes ordena la ejecución de los recién nacidos de Belén a su propia época para criticar, veladamente, como había hecho en *El censo del Belén*, los abusos de las tropas españolas de Felipe II en Flandes. Los paisajes efímeros blancos abren un terreno de investigación artística en torno al color o el tiempo, un acercamiento empírico a los cambios de estado de los materiales que alteran los parámetros cotidianos de lo urbano, igual que una lección física sobre el juego matérico que se vale de sus propiedades y expresividades.

En *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, manual obligado para entender el surgimiento de la conciencia renacentista, Giorgio Vasari desgrana la vida de Miguel Ángel Buonarroti, el gran talento en confrontación con la materia, a quien considera el artista culmen de su tiempo, tras el cual sólo vendría decadencia. El volumen forma parte de una colección más amplia, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, dividido en tres edades, desde Cimabue hasta Miguel Ángel, que construye una narrativa evolutiva del arte,² y en cuya primera edición Vasari sólo incluiría a artistas fallecidos, con la única excepción de Buonarroti. Sobre *El milagro de la fuente*, de Giotto, fresco ejecutado entre 1290 y 1300 en uno de los muros de la Basílica de Asís, Vasari explica que la figura del hombre sediento inclinado en el suelo “parece una persona viva que está bebiendo”. Miguel Ángel, maestro de la última de esas tres etapas, de “la manera perfetta”, es presentado como un genio mesiánico, un gran río en el que vierten las mejores aguas de los afluentes precedentes. De Giotto a Buonarroti, Vasari señala la capacidad del arte de capturar atributos humanos y naturales. La permeabilidad entre el artificio y la humanidad, entre la piedra y la carne, acompaña desde entonces la obra de Miguel Ángel, como una constante de la que es incapaz de desprenderse.

En *La Vita di Michelangelo*, Vasari relata una experiencia única, intermedia entre las obras no construidas y la concreción de su escultura precisamente a través de un material inédito: el hielo. El 22 de enero de 1494, dos días después de la nevada relatada por Masi, una vez que la densa capa blanca permite el afloramiento de bloques helados, Piero de Medici, entronizado tras la muerte de su padre, pide a Miguel Ángel que modele una escultura de hielo para su hijo en el jardín del palacio familiar de la Via Larga (Figura 1):³ “durante un invierno en que nevó bastante en Florencia, le hizo hacer en su patio, con nieve, una estatua que resultó bellísima.”⁴ La mitología regional evoca que la estatua duró ocho días, en los que progresivamente fue transformando su solidez, la certeza de sus perfiles, en agua y abstracción. La obra sería únicamente disfrutada por el futuro duque Lorenzo II —a quien Maquiavelo dedicará *El príncipe*— y acaso una reducida corte familiar. A nosotros nos queda imaginar al escultor, ya no cincel en ristre, quizás tan solo con sus ma-

1 Bartolomeo Masi, *Ricordanze di Bartolomeo Masi: calderai fiorentino dal 1478 al 1526*. (Florencia: GC Sansoni, 1906)

2 Giorgio Vasari, *Las vidas: De los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (texto de 1550) (Madrid: Cátedra, 2011).

3 Fernando Espuelas, *Madre materia*, (Madrid: Lampreave, 2009).

4 Vasari, *Miguel Ángel Buonarroti*, p. 322.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

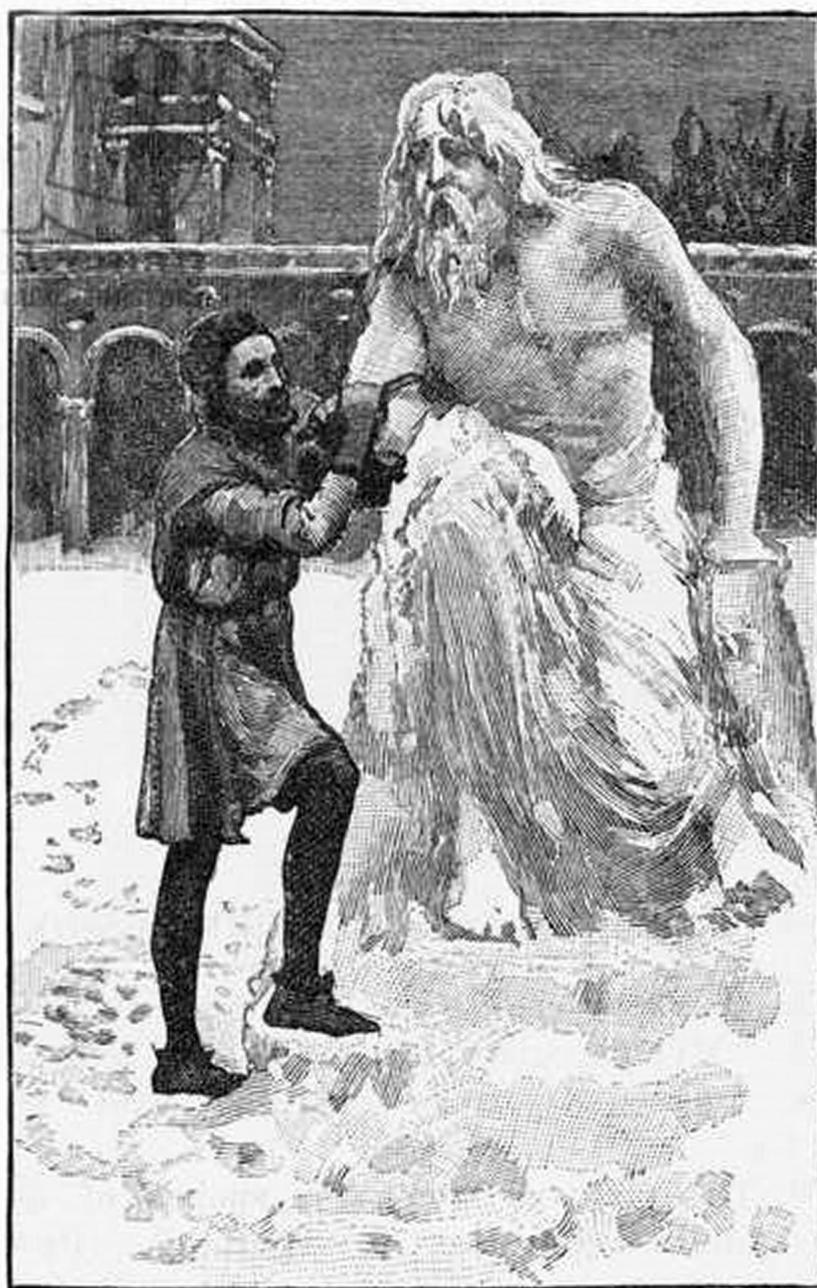
In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

JAVIER NAVARRO DE PABLOS

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Bloques de hielo y piedra.
Relatos sobre tiempo y materia
en la obra de Miguel Ángel

Blocks of ice and stone. Stories about
time and matter in Michelangelo's work



MICHAEL ANGELO'S SNOW STATUE.

Figura 1. Ilustración de la escultura de hielo de Miguel Ángel. Revista The Quiver (1893).

nos, sintiendo otra suerte de contacto con el medio, conformando una pieza que habría de ser efímera, en un proceso acelerado de desgaste y retorno de la materia a la materia, que aún no alcanzaremos a ver en siglos para sus piezas en mármol. Aunque los dos años del infante Lorenzo di Pietro Medici le impedirían recordar aquella estatua, y su condición transitoria no dejara huella documental más que relatos orales y aquel breve renglón en la bibliografía vasariana, el pasaje permite pensar en una trascendencia en los trabajos posteriores del escultor: liberado del peso de la permanencia, el hielo ofrecía otro cauce de exploración sobre el tiempo y la materia, una experimentación más dúctil, inmediata, directa, que anticiparía el torrente de obras maestras que vendrían, estas sí talladas en la eternidad relativa de la piedra. Sería un año antes de que Brueghel finalizase *Cazadores en la nieve* y siete décadas después de aquella lírica escultura de hielo, cuando Miguel Ángel moriría en Roma, acompañado por su secretario Daniele da Volterra y su amigo Tommaso Cavalieri. Entre la nevada de 1494 y la obra de Brueghel discurrirían por tanto poco menos que un siglo, en el que Miguel Ángel iría acompasando sus obras al paso de los años, asumiendo progresivamente la imprecisión de sus golpes de martillo.



Figura 2. *Pietà Vaticana* (1499), *Pietà Florentina* (1547) y *Pietà Rondanini* (1564), Miguel Ángel. Composición propia.

La piedra desdibujada

El camino desde la matemática a la abstracción se refleja, como los paisajes nevados de Brueghel, en otro trío: las tres pietades cinceladas por Miguel Ángel muestran una paulatina despreocupación por el pulido del mármol, en el que Cristo yacente y la Virgen parecen envejecer al mismo ritmo que el escultor. Diseminadas temporal y geográficamente, la *Pietà del Vaticano* (1499), la *Pietà Florentina* (1547) y la *Pietà Rondanini* (1564), componen una colección de instantes, técnicas y significados, que podrían narrarse en orden al modo de una autobiografía tallada en piedra (Figura 2).

La primera de estas pietades, la *Vaticana*, realizada con veintitrés años, representa una belleza clásica, madre e hijo aparecen con edades ensoñadas en un triángulo áureo. Algunos puritanos llegaron entonces a reprochar la sensualidad en la figura de Cristo, y la juventud de la madre, que parecía lucir más joven que su propio hijo. Cinco décadas después, en la *Pietà Florentina* —llamada también *Rondini* porque estuviera situada en la Villa de Rondini— el cincel se vuelve conscientemente vago, y la *imitación* de la naturaleza que Vasari había reconocido en Giotto es asumida personalmente, dando su rostro a un Nicodemo que sustituye a la Virgen María en una novedosa variación, manierista, de la composición canónica. Es sabido que durante su ejecución, el escultor expresa un profundo desánimo por sus debilidades, la extrema dureza del mármol y la melancolía de la vejez, lo que le lleva a atacar la estatua, rompiendo el brazo izquierdo de Cristo en dos puntos.⁵

En la *Pietà Rondanini* trabaja hasta seis días antes de morir. Esculpida en dos fases a lo largo de diez años, a su fallecimiento es inventariada como “estatua iniciada de un Cristo con otra figura encima, juntas, esbozadas y sin acabar”.⁶ La condición liminal de la obra, atrapada entre un estado iniciático y otro cercano a la finalización, que no permite discernir si está recién empezada o a punto de terminar, la convierten en una pieza incierta y mística (Figura 3). El artista escéptico, desconfía ya de la capacidad del arte “para conseguir una auténtica liberación espiritual de la materia”,⁷ como lo ha figurado alguna vez Rafael Argullol. Georg Simmel ha explicado que las figuras de la *Rondanini* parecen haber renunciado a la lucha por su propio valor, sintetizadas como si de conceptos se trataran: “los fenómenos (Jesucristo y la Virgen) carecen de cuerpo”.⁸ El reconocimiento universal de los dos personajes los despoja de la necesidad de ser precisados, y se tornan iconos reducidos a la abstracción, como las siluetas primigenias en la cueva.

5 Ana Valtierra, “Las Pietàs Con Miguel Angel hasta el final”, *Revista Adiós Cultural*, 102.

6 Anna Dolfi, *Non finito, opera interrotta e modernità* (Firencia: Firenze University Press, 2015).

7 Rafael Argullol, “Espíritu, carne y mármol”. *El País*, 30 de junio de 2012.

8 Donatella Simon, “Plasticità della Forma e tragicità della Vita: Georg Simmel e Michelangelo”, *Sociologia: rivista quadrimestrale di scienze storiche e sociali*, 2010, 44.

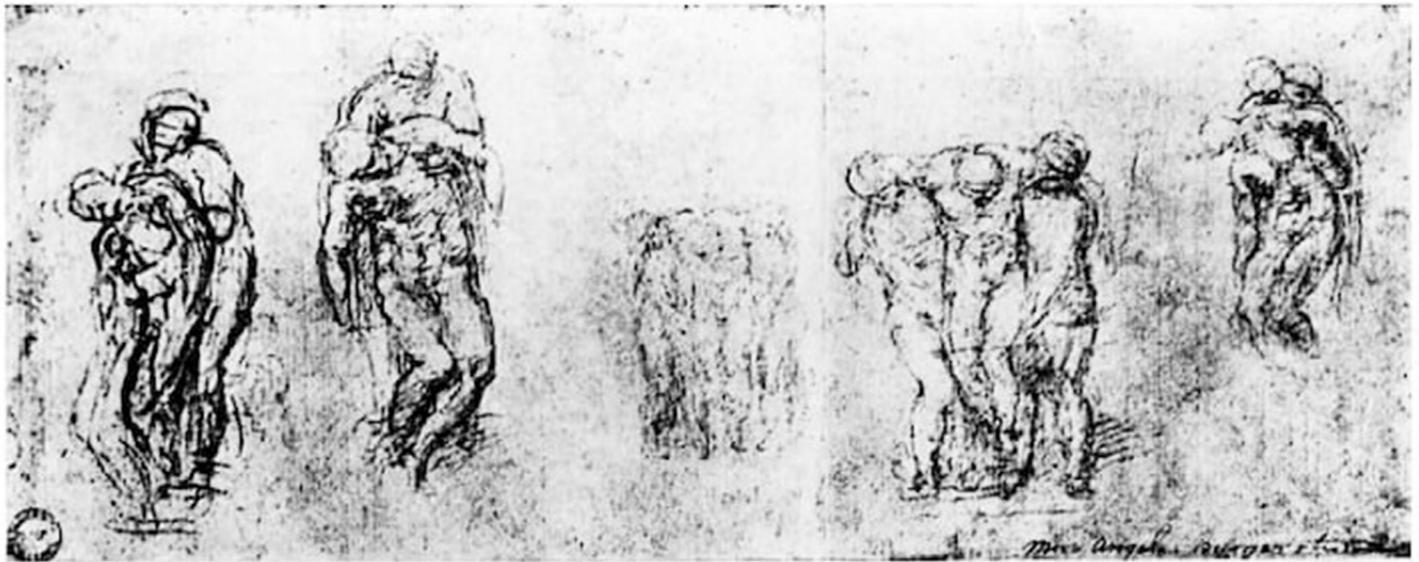


Figura 3. Boceto de la *Piedad Rondanini*. Miguel Ángel (1553). Ashmolean Museum, Oxford.

Si aquella escultura de hielo para Medici debió de presentar un aspecto pulcro y jovial, *fresco*, como el resto de sus obras tempranas, la *Piedad Rondanini*, encarna el paradigma de lo inacabado e indeterminado, casi deformado, sueño goyesco, estertor expresionista. Como el bloque de hielo tallado en los jardines del Palazzo Medici, la última *Pietà* quisiera huir de la permanencia de la piedra, dejando sin concluir expresiones faciales y perfiles corporales, trayendo al presente su futura desintegración así catalizada. La proporción clásica de la versión vaticana muta en una estructura filiforme, vertical, en la que Cristo parece integrarse en el bloque de mármol del que nace. Suele glosarse que existe en la *Piedad Vaticana* una oquedad bajo la tela por la que el espectador autorizado puede introducir la mano para lograr palpar a ciegas una vértebra esculpida, un detalle de la espalda del Hijo de Dios que solo Dios vería. En la espalda de la *Piedad Rondanini*, en cambio, la pieza parece aún un bloque pétreo sin tallar, recién sacado de una cantera, tan solo la rodilla y el codo derecho de Cristo están definidos. La cara de la madre, que lo sostiene desde el frente, aunque parece ser cargada desde el reverso, es apenas un boceto, con marcas de cincel como si fueran más bien huellas de la edad, poético halo figurativo en la flaqueza del artista moribundo.

El paradero de la escultura se pierde por un tiempo. Por unos años, podría pensarse que estuvo viva en un recuerdo incierto y enaltecido, como sería ya para siempre en el caso de la escultura de hielo florentina. En 1807 vuelve a encontrarse, documentada como parte de las propiedades del palacio de los marqueses Rondanini de Roma, en Via del Corso. Tras los bombardeos de las tropas aliadas en 1943 y la posterior liberación, el ayuntamiento de Milán la adquiere como parte de un programa de renovación patrimonial que incluía la rehabilitación de edificios dañados durante la guerra. Esa doble circunstancia conduce a su nuevo paradero.⁹ En una resonancia temporal, una vez que el arte y la cultura han transitado, como Buonarroti, de la forma al concepto, la *Pietà Rondanini* encuentra acomodo en un lugar contingente, errátil, ejemplo de sincronización entre espacio y obra. El 1 de noviembre de 1952, llega a Milán y es almacenada en la capilla ducal del castillo de los Sforza. Cinco años antes, el estudio BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti y Rogers), había recibido el encargo del proyecto expositivo del castillo como Museo Cívico,¹⁰ y los arquitectos deciden dedicar una sala, originalmente pensada por la autoridad municipal para exhibir la escultura del Renacimiento lombardo, a la obra de Miguel Ángel.

9 Lucia Colombari, *Appunti di Museologia: il caso della Pietà Rondanini*, (Milán: Educatt, 2014), p. 32.

10 Antonella Huber, "Rinascimento magico Immagini rivissute del museo vivente", *La Rivista di Engramma*, 2018, 154.

Antes de la intervención en la primera planta en la Sala degli Scarlioni, se acomete la reconstrucción de la planta baja en torno al patio. Las bóvedas góticas supervivientes de las bombas son demolidas y sustituidas en obra por una pasarela

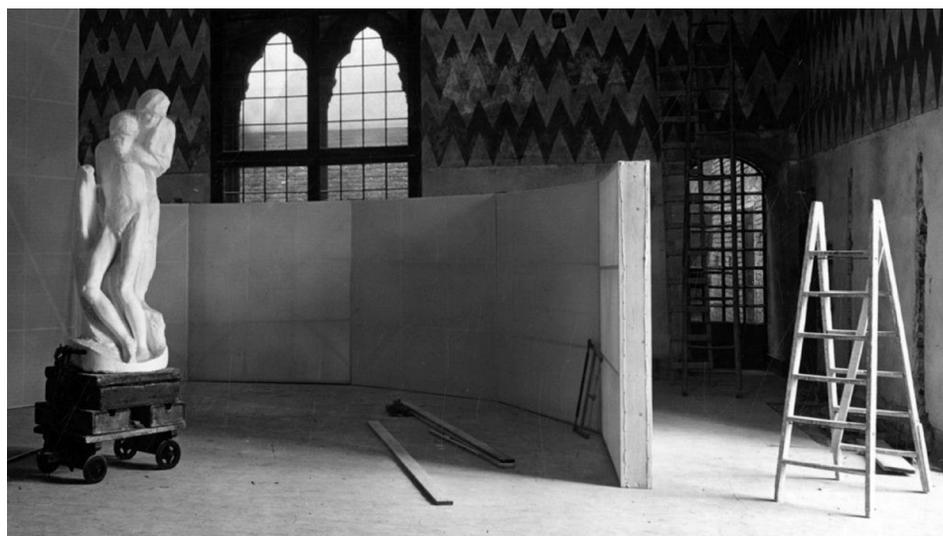


Figura 4. Sala degli Scarlioni durante la primera fase de las obras. Fotografías de Mario Perotti (1956). Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano.

Figura 5. *Piedad Rondanini* en la Sala degli Scarlioni. Fotografía de Mario Perotti (1956). Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano.

de madera; en cubierta, las vigas de madera y teja apoyadas sobre un zuncho de piedra también son desmontadas, y se dispone una cercha de madera laminada que se oculta tras un falso techo de listones a dos aguas.¹¹ La nueva cota de cubiertas y la ausencia del forjado de primera planta liberan una altura que atraviesa desde la cota inferior del patio hasta la nueva piel superior. En este espacio inesperado, sólo descubierto en obra, se reconfigura el proyecto: la idea inicial de construir una sala diáfana en un único nivel es desechada para disponer una topografía de cuatro plataformas escalonadas que descienden desde el acceso a la sala hasta la parte más baja, donde se alojaría la *Pietà*. El descubrimiento de la estatua queda suspendido hasta alcanzar esa cota inferior; desde el acceso sólo se adivina un muro convexo y una pequeña porción de otro cóncavo, esbozando un espacio central del que se desconoce su contenido (Figura 4). En los casi dos metros de desnivel se disponen esculturas de mármol y madera, como un gabinete desordenado. El caos de esculturas esparcidas por las plataformas es el antónimo del espacio desvelado entre los muros complementarios de la cota más baja: tras alcanzarla, se descubre la *Pietà Rondanini*, que queda recogida en dos semicírculos de piedra arenisca como una perla, cual *Venus* de Boticelli (Figura 5). El desdén desfallecido de los martillazos de Miguel Ángel resuena en un espacio limpio y contenido. La tensión entre las otras esculturas renacentistas lombardas y esta escultura siquiera esbozada por Miguel Ángel puede tomarse como una alegoría del paso del tiempo, tal vez reconstruyendo un punto perdido en el taller del escultor, mostrando el proceso de una pieza que nunca llegaría a concretarse por completo.

11 Claudio Salsi y Giovanna Mori, Michelangelo. La "Pietà Rondanini" nell'Ospedale Spagnolo del Castello di Milano (Turín: Allemandi, 2021).

Los muros que conforman la concha protectora de la *Piedad* no son en realidad curvos, sino un encaje de seis biombos de piedra gris engarzados en forma de



Figura 6. *Piedad Rondanini* en la Sala degli Scarlioni. Fotografía de Paolo Monti (1956). Civico Archivio Fotografico, Museo d'Arte Antica. Proyecto de la Torre Velasca, estudio BBPR (1956). Archives of Affinities.

enladrillado, altar geometrizado y ensamblado, que se muestra con honestidad en su canto vivo. Si la *Piedad* no acaba de terminar de serlo, el carácter de espacio terminado queda suspendido, como el de la escultura, por la ausencia de pulidos y apliques, con la arenisca en su estado natural y los encuentros trabados sin tapar. Si se piensa en la interrupción forzada del esculpido, en la curvatura fingida de los paramentos y la rugosidad del mármol y la piedra serena, puede establecerse un punto común entre la pieza y el espacio, en la incertidumbre entre lo inacabado y lo que se da por terminado, la viveza y el apagamiento; entre la pretensión figurativa y la entrega vencida a la abstracción.¹² La voluntad del autor podría haber sido utilizar el bloque de mármol como punto de partida de una nueva escultura, que quedaría secretamente extraída de la *Piedad* a la manera en la que viejas pinturas quedaban tapiadas con otras nuevas sobre un mismo lienzo o, por el contrario, haber seguido deformando las líneas trazadas hasta desfigurar completamente los cuerpos hasta devolverlos a la piedra, como el hielo se derrite sobre la tierra. La propuesta de BBPR, sensible, precisa, coherente, simbólica como matéria, reconoce esas posibles variantes de la piedad —acabadas o descompuestas—, apropiándose de ellas, como si escenográficamente las envolviese, en esta indeterminación ambigua del montaje expositivo, que funde, como Miguel Ángel, la claridad renacentista con la dinámica barroca, ejemplificando esa perfección multisignificante de esa *maniera* que Vasari entendió como destino final insuperable.

La construcción de este acomodo expositivo de la *Pietà* se extiende desde 1953 a 1963, un periodo suficiente para que el estudio italiano comenzara y concluyera, en paralelo, el icónico proyecto de Torre Velasca (Figura 6), que aúna el gótico con el moderno, y que, tergiversadamente, podríamos leer en sintonía formal con el extraño equilibrio de la *Piedad Rondanini*, con ese cuerpo débil, exangüe, que sostiene uno pesado, como si todo estuviera a punto de quebrarse. La inauguración de

12 Xavier Zubiri, *Espacio. Tiempo. Materia*, (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

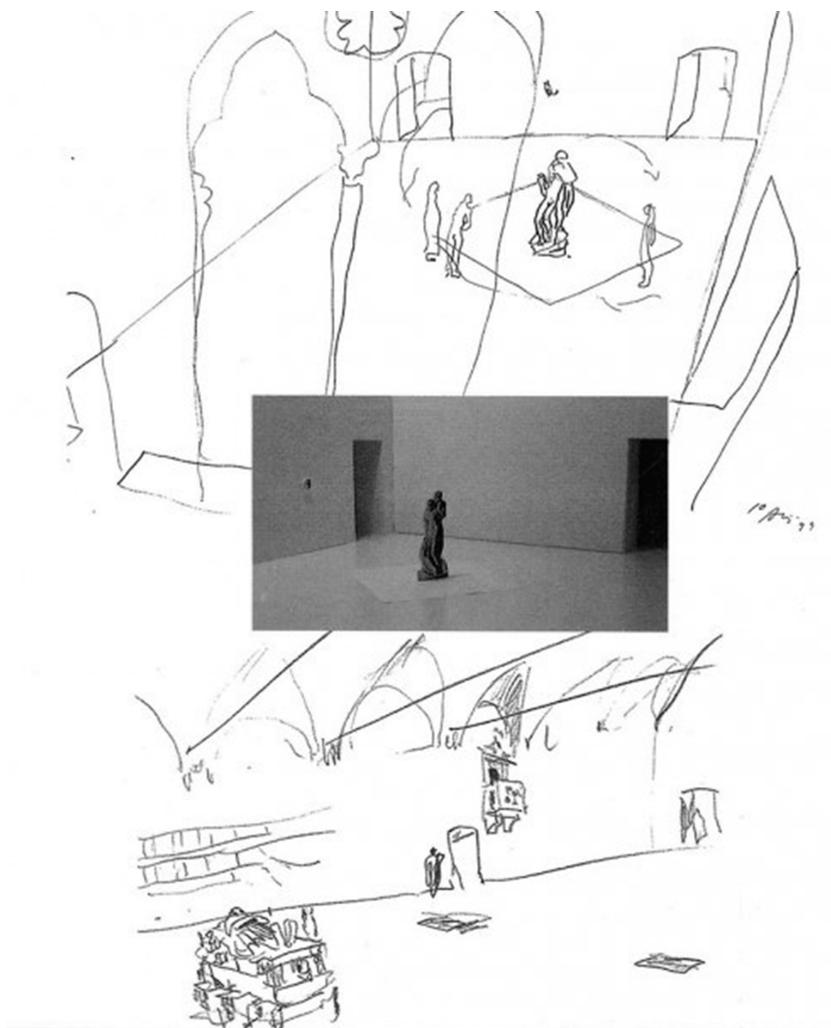


Figura 7. Propuesta expositiva para la *Piedad Rondanini*, Álvaro Siza (1999). Ordine Architetti P.P.C.della Provincia di Milano.

la torre milanesa coincide con la de la conocida rehabilitación del palacio Querini Stampalia de Carlos Scarpa en Venecia, con la que también comparte principios de proyecto en el uso de la incertidumbre y el paso del tiempo como materiales argumentales. Los trabajos de la Sala Scarlioni y la Querini Stampaglia se ejecutan en paralelo, aunque discurren por caminos opuestos: mientras la obra de Scarpa madura como referente para la escuela italiana, el proyecto de BBPR empieza a ponerse en duda a finales del siglo XX. En 1999, el Concejal de Cultura de Milán, Salvatore Carruba, organiza un concurso restringido de ideas en el que participan Álvaro Siza, Umberto Riva, Hans Hollein y Enric Miralles. La propuesta seleccionada sería la de Siza, que presenta la estatua como un objeto aislado que brota del suelo. La imagen del proyecto muestra un espacio sin tiempo, con paredes y pavimento pulidos, en contraste con el mármol rugoso de la pieza, que es señalada con un sutil *témenos* girado cuarenta y cinco grados (Figura 7).¹³

La propuesta de Siza, bella y, como la de BBPR, también consecuente, no llegaría a ejecutarse. El debate quedaría silenciado hasta hasta otoño de 2012, con la entrada de Stefano Boeri como Delegado de Cultura. Para evitar el desmantelamiento de la intervención de BBPR, se busca una sala del castillo libre y adecuada a los requisitos de la pieza. Claudio Salsi, Superintendente del complejo, propone el Hospital Español, creado como lugar para aislar a los soldados enfermos de la peste de San Carlos de 1576. El arquitecto Luca Beltrami interviene en el volumen exterior, mientras que el interior queda a la espera de una actuación específica. Tras una prueba in situ con un molde de la obra, se decide la mudanza. El lugar de la *Piedad* será ocupado por una obra de Agostino Busti "Il Bambaia". En el periodo entre la restauración de la sala del hospital y el traslado, Boeri propone colocar temporalmente la *Piedad Rondanini* en el panóptico de la prisión de San Vittore o en la catedral del Duomo, propuestas descartadas por el elevado coste

13 Sonja Mocerì, "La Pietà Rondanini come paradigma della museografia contemporanea: da BBPR ad Alvaro Siza", *Archeologia del museo*, 2004, 138-149.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

JAVIER NAVARRO DE PABLOS

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Bloques de hielo y piedra.
Relatos sobre tiempo y materia
en la obra de Miguel Ángel

Blocks of ice and stone. Stories about
time and matter in Michelangelo's work

en transporte y seguridad.

Durante varios meses se discute quién debe ser el encargado de rehabilitar el ala del Hospital Español. Michele De Lucchi había ganado el concurso para la renovación integral de los museos del castillo en 2004, por lo que se decide confiarle la tarea. De Lucchi considera que la entrada al espacio hospitalario producía aglomeraciones indeseadas de público en el patio anexo, por lo que decide desplazarla al exterior, junto al foso, introduciendo una sala para mediar el paso entre el exterior y el interior. La nueva disposición hace que el primer contacto con la obra sea por la espalda, ese reverso incierto, casi sin tallar, en el que la dos figuras son una única masa amorfa. Delante de la obra se colocan asientos de diferentes alturas para permitir distintas vistas. La estatua, antes protegida por los paramentos de piedra, queda ahora expuesta desde todos los ángulos, en una invitación a recorrerla circularmente. Los huecos del Hospital, más grandes que los de la Sala Scarlioni, permiten que los cambios de estación y las horas del día transformen la percepción de la obra en función del momento de la visita, reduciendo los puntos de luz artificial.

El suelo, a diferencia del pavimento pétreo del emplazamiento previo, se conforma mediante planchas de roble de siete centímetros de grosor, como en el Hospital. Para resaltar el blanco del mármol se eligen piezas de roble oscuro, según De Lucchi para que se pudiese imaginar el polvo de mármol aún esparcido alrededor de la estatua. La cota transitable se eleva treinta centímetros para dar cabida a las instalaciones, registrables en un perímetro equidistante de la nueva peana circular antisísmica (Figura 8). Como en los bocetos de Siza, la *Pietà* queda señalada por un cuadrado marcado en el suelo mediante una hendidura de cinco milímetros. Junto a las puertas de entrada se alza el muro original como telón de fondo de la estatua, con dos pequeñas aberturas diseñadas para albergar una moneda diseñada por Leone Leoni con el busto de Miguel Ángel, fundido a finales del siglo XVI, y un retrato del escultor basado en su máscara mortuoria de cera realizada por Daniele da Volterra.

Tras tres años de trabajo, el 2 de mayo de 2015 se inaugura la sala. En ese tiempo, el intenso debate sobre la *Pietà Rondanini* supera el proyecto de De Lucchi y los límites del Comune de Milán, y motiva reflexiones patrimoniales en torno a la restauración del castillo, la *Piedad* y la instalación de BBPR. Los partidarios de la intervención de los autores de Torre Velasca se opondrían al traslado de la obra, mientras que desde el Museo Cívico se esgrimiría que el fondo de piedra no respe-

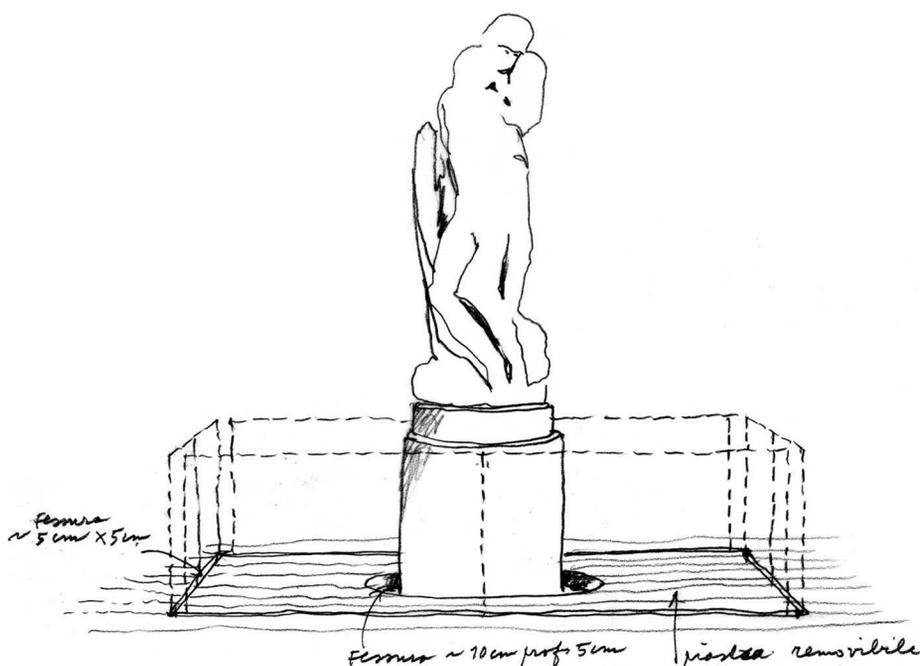


Figura 8. Boceto del forjado técnico y peana para la *Piedad Rondanini*. Michele De Lucchi (2012). Ordine Architetti P.P.C. della Provincia di Milano.

taba la monumentalidad de la obra al quedar recluida en un espacio sin perspectiva. La temporalidad incierta desaparece con el traslado: la pieza queda expuesta y el suspense de la antesala descendente es sustituido por una visión panóptica. Borges podría haber escrito otro relato suyo sobre la idea de hacer o no visible la obra, hacer o no visible el río del tiempo.

Finalizar lo inacabado

Pensar en la *Piedad Rondanini* como una obra conscientemente acabada deriva tal vez de los encargos papales que años antes, desde Roma, Miguel Ángel despliega como ensayos experimentales. Antes, en abril de 1503, los cónsules del gremio de la lana de Florencia le habían encargado una serie de estatuas de los doce apóstoles. Cada una de las piezas debía medir casi tres metros para adaptarse en escala al Duomo, donde pasarían a conformar su principal programa escultórico. El maestro se compromete a entregar una pieza por año, tomándose el tiempo suficiente para poder recibir y realizar otros trabajos; pero no cumple el encargo, se detiene en la estatua de San Mateo. El apóstol es esculpido por un lado frontal y no de forma tridimensional, exhibiendo las partes más externas del busto mientras que la espalda permanece dentro del bloque de piedra. Entre la obra inacabada y el bajorrelieve, Miguel Ángel dispone a San Mateo sobre un peldaño, permitiendo que una de las piernas se doble de forma enérgica, monumental. El vigor de la pierna sube por los paños hasta los dedos de la mano izquierda, con los que sujeta el libro sagrado, diluyéndose en la tensión del cuello que se asoma entre la barba y el cabello. Ese movimiento frontal que la atraviesa diagonalmente contrasta con los laterales y la espalda, mudos, sin bautizar aún por el martillo y el cincel. Contemporáneamente a San Mateo realiza los tondos *Taddei* y *Pitti*, dos trabajos que quedarían nuevamente sin finalizar. Entre el número inabarcable de encargos y la exploración entre los límites de la piedra y el tiempo, el papa Julio II le encomienda la construcción de su tumba, que sería colocada bajo la cúpula de la futura Basílica de San Pedro. Con su traslado a Roma en 1505, San Mateo queda consagrada como obra acabada y los tondos felizmente repartidos en colecciones familiares. En su inmersión romana, junto a encuentros con Vittoria Colonna, Giorgio Vasari o Francisco de Holanda, el escultor explorará por tercera vez —tras la indocumentada escultura de hielo y San Mateo— el concepto de la *obra abierta*.

Miguel Ángel afronta el sepulcro de Julio II como su *opera magna*. El primer boceto presentado es una pieza exenta de planta rectangular y alzado piramidal escalonada de tres pisos, con un complejo conjunto escultórico. Para contar con bloques de tamaño suficiente, pasa casi ocho meses en las canteras de Carrara escogiendo las piezas de mármol adecuadas, una peripecia que ha sido incluso novelada. Por indicación de Bramante, Julio II, cambia de idea y solicita la paralización del mausoleo y el comienzo de las pinturas de la Capilla Sixtina. Tras refugiarse en Florencia y Bolonia, con la frustración de no haber ejecutado su obra central, es obligado a regresar a Roma. En 1513, el papa muere y su gran proyecto funerario se encalla durante dos décadas. En ese tiempo, Miguel Ángel tantea hasta seis proyectos diferentes, en un alarde de exploración tipológica. La versión definitiva consistiría en un retablo con siete estatuas, erigido en la iglesia de San Pietro in Vincoli, lejos del Vaticano y huérfano del cuerpo del pontífice. El cenotafio queda presidido por la universal representación de Moisés, la única de las ideadas en el primer proyecto que llega a ejecutarse.

En el cuerpo inferior de la primera versión, dibujado entre 1513 y 1516, aparecen seis figuras a modo de cariátides, flanqueando una puerta central de acceso a la celda del féretro: seis piezas que representan unas artes que, con la muerte del pontífice, quedaban *prisioneras* al no contar con un mecenas liberador. Conocidos como “Esclavos”, o “Prisioneros”, constituyen una colección análoga de las versiones de la Piedad visitadas: si desde la *Vaticana* hasta la *Rondanini*, pasando por la *Florentina*,

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

JAVIER NAVARRO DE PABLOS

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Bloques de hielo y piedra.
Relatos sobre tiempo y materia
en la obra de Miguel Ángel

Blocks of ice and stone. Stories about
time and matter in Michelangelo's work

hasta por la Piedad Palestrina que también le es atribuida, las piedades pueden leerse como las arrugas del escultor, por incidir en una metáfora que antes hemos ensayado, su creciente debilidad y la curiosidad inquisitiva con el material. En las cariátides del túmulo aparecen distintos estados de descomposición, con la duda de si se encuentran liberándose de la roca o volviendo a la porosidad de sus cavidades y la abstracción de sus perfiles, como un agua varada entre el líquido y el hielo.

El primero de ellos, el *Esclavo moribundo*, se retuerce hacia atrás con el brazo izquierdo sobre la cabeza y con otro complementario hacia adelante con el pecho. En el *Esclavo rebelde* se aprecia una variación derivada de la forma del bloque de mármol: la pierna derecha, que en el proyecto quedaba medio escondida, en la escultura se apoya en el bloque; los brazos, que en el dibujo estaban atados a la espalda, suben verticalmente por el borde de la pieza y en ángulo recto hacia atrás; finalmente, la cabeza queda girada hacia arriba, asumiendo la expresión del *Laocoonte*, descubierto el 14 de Enero de 1506 —poco después de recibir el encargo— a pocos metros de la iglesia de San Pietro in Vincoli, en la colina romana del Esquilino. A partir de 1520, Miguel Ángel desarrolla el programa escultórico restante, basado en cuatro estatuas más de esclavos, con una medida más grande que la pareja anterior, con aspecto de atlantes. Lejos de la condición acabada del moribundo y el rebelde, el resto de los prisioneros parecen pruebas de artista, bloques de piedra sacados de taller en pleno proceso de construcción.

Los dos finalizados, expuestos en el Museo del Louvre, pulidos y perfilados, muestran un semblante lustroso que coincide con el de un escultor en una treintena avanzada, quizás un transmutado Miguel Ángel que se apropia del empuje dramático del exhumado *Laocoonte*. La permeabilidad entre la obra y el autor, reconocida ya en la *Pietà Vaticana* y la edad temprana de Cristo y la Virgen, acompaña a Buonarroti catorce años después para proyectar su mediana edad en el mármol de los cuatro prisioneros restantes; además del paso de los años, las figuras se retuercen con dolor, portadoras de fracasos y padecimientos de los que parecen querer liberarse. A diferencia de los del Louvre, estos no necesitan de correas para indicar que están cautivos, es la propia piedra, sin tallar, la que los mantiene prisioneros.

La serie de los esclavos asume un relato estroboscópico que, puesto en movimiento, proyectaría una secuencia sobre el hundimiento progresivo de un prisionero en la roca (Figura 9). El primero de ellos, el *Esclavo joven*, el más acabado de la colección, está de pie, sostenido por una pierna recta y la otra doblada hacia adelante, con un pie que debería estar apoyado en un peldaño que todavía no se adivina en la masa del bloque. La cara queda abocetada, asomándose a través del espacio enmarcado en la doblez del brazo; el movimiento del segundo, el *Esclavo barbudo*, es un espejo del anterior, con la misma intención de rebelarse, pero en un momento previo. Aquí el mármol está casi del todo retirado, liberando el peso de la espalda: la piedra amorfa se concentra en las extremidades, reforzando la definición del torso. En tercer lugar, el *Esclavo que despierta* es un mero relieve que emerge de la piedra por una cara, como aquel San Mateo del gremio de la lana. El brazo derecho se pierde dentro del mármol, quizás escondido detrás de la espalda, en una hipótesis factible únicamente tras haber observado los esclavos previos. Esta dependencia argumental con el resto convierte a los prisioneros en un relato continuo que adquiere sentido, como la propia obra de Miguel Ángel, recorriendo secuencialmente todas las piezas. El último, el *Esclavo atlante*, esconde su cabeza en un cubo. Con el tronco y las piernas esculpidas, el peso de la composición recae sobre el rostro ausente, hundido en un corte seco y abstracto que la empareja a una pieza de vanguardia. Como sacado de un mismo modelo, el esclavo capturado en cuatro momentos distintos de su reintegración en la piedra recorre el camino inverso a aquel bloque de hielo del palacio Medici. Miguel Ángel transita así por varios caminos que acaban conduciendo al mismo punto de partida: la extracción de material para dar a luz superficies, lisas, perfectas, se in-

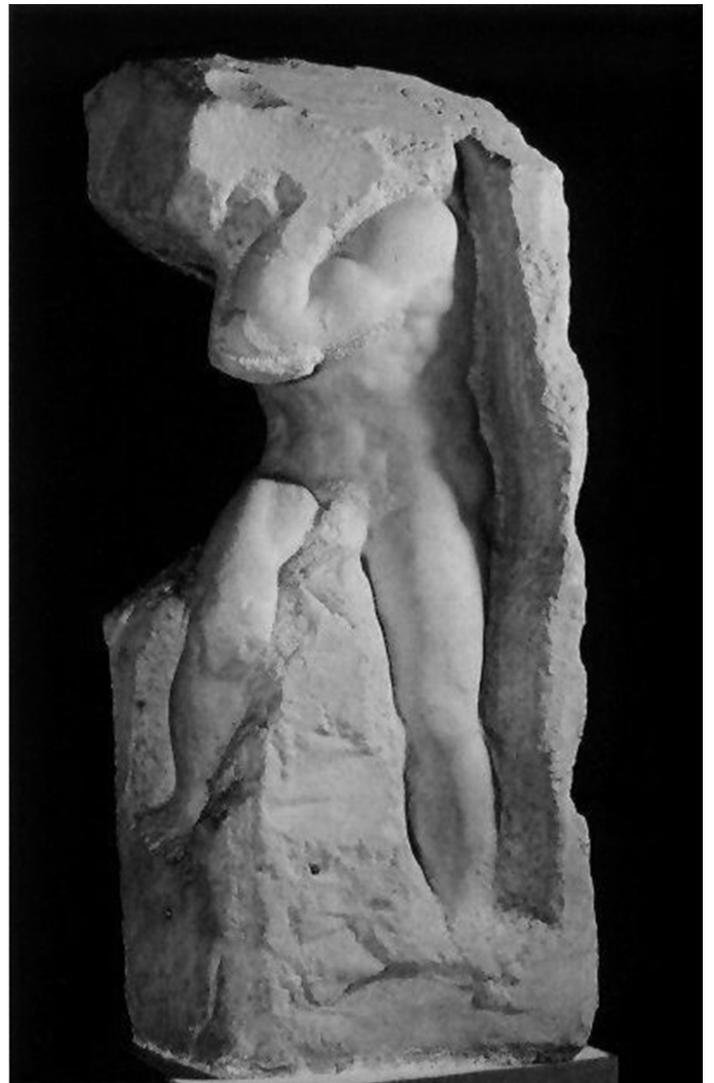
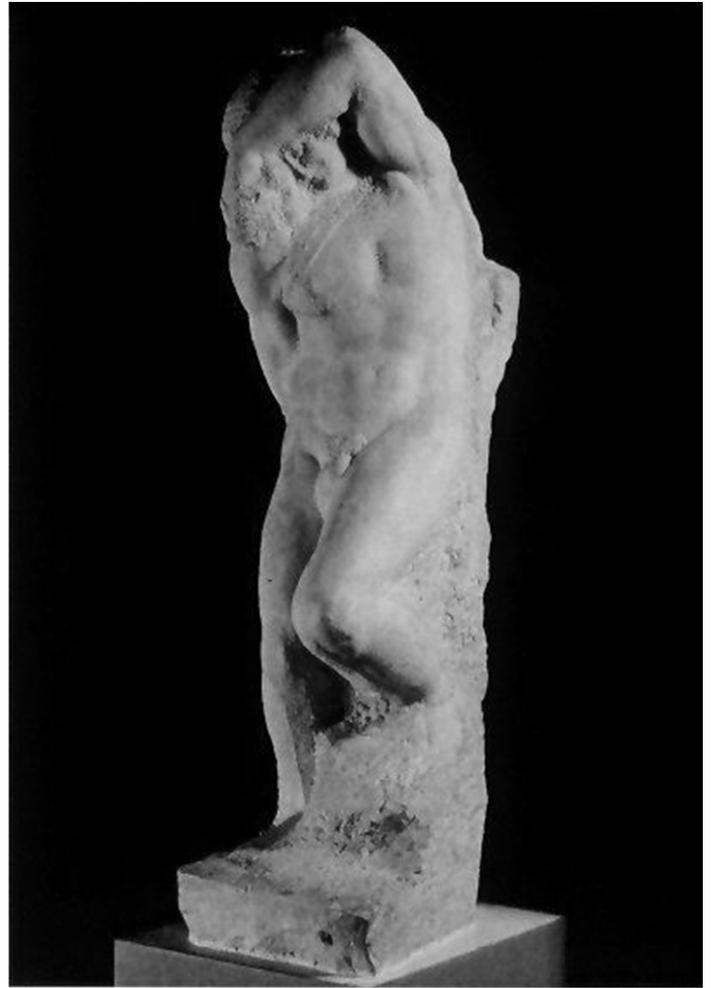


Figura 9. *Esclavo joven*, *Esclavo barbudo*, *Esclavo que despierta* y *Esclavo atlante* (1519-1534), Miguel Ángel. Composición propia.



Figura 10. Protección de la sala de los Esclavos y el *David*, Galería de la Academia, Florencia, 1943. *Modus* (30 de octubre 2015). Patio italiano del Museo Pushkin de Moscú, réplica en yeso del *David*, 1941. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscú.

vierte hasta el extremo de parecer que es la piedra la que ha sido añadida a obras acabadas, en un intento por desdibujarlas, destruirlas, envolverlas en la materia y suspenderlas en el tiempo, entre el invierno y la primavera.

Las idas y venidas entre ciudades y encargos que le llevan a no cerrar sus obras, regresando a Roma o a Florencia con cierto amargor, va tornando progresivamente en una indagación inédita en lo inacabado y en la consideración temporal como dimensión aplicada al arte, sea en bloques de hielo o de mármol. Aunque dispersos en el territorio y el tiempo, esos trabajos se demuestran como parte de una única obra continua, en la que los modelos e inspiraciones se entrelazan.

Siglos después de su desaparición, durante la Segunda Guerra Mundial, la huella de sus tanteos con la noción de *obra abierta* resurge de forma colateral y contingente. Los sistemas de protección de las obras alojadas en la Academia de Florencia durante los bombardeos aliados, que destruyen el Castello Sforzesco y que emparejan a BBPR con la *Pietà Rondanini*, superponen una nueva condición inesperada a los cuatro esclavos. Las obras más valiosas del museo, entre las que se encuentran los prisioneros de la tumba nonata de Julio II y el *David*, son encapsuladas en una piel gruesa de ladrillo (Figura 10). Esta nueva capa las hace desaparecer transitoriamente, ejecutando el destino anunciado por el escultor en esa deriva hacia la fusión del hombre en la piedra, como el mito de Prometeo que Kafka trajo hasta el presente en forma de cuatro leyendas. Dos años antes, con la invasión alemana de la Unión Soviética en junio de 1941, la mayoría de piezas del Museo Pushkin de Moscú se empaquetan y trasladan fuera de la ciudad. Los intentos por desmontar la réplica del *David* de Miguel Ángel, que había sido ejecutada en Florencia y llevada por piezas a Moscú en 1912, son infructuosos. El 11 de septiembre el desmantelamiento se detuvo definitivamente: tras la eliminación de las manos y una cata de 25 x 25 centímetros en la espalda, se comprueba que el supuesto vacío de yeso es en realidad una estructura monolítica. Como solución, el *David* se cubre con un andamiaje piramidal de madera que, sin procurar una protección total, impide su caída. La escultura, como las originales de Florencia, sobrevive a las bombas.

La imagen de la escultura encorsetada reconstruye un momento incierto, inalcanzable, en el que el *David* original está siendo esculpido, desmontado o recién acabado, en un eco del desconcierto que desprenden la *Rondanini* y los montajes expositivos que la arropan. La incertidumbre que proyecta el desconocido busto de hielo de Medici, el estado difuso de los esclavos que salen —o

entran— de la roca o esa consciente abstracción de la *Piedad Rondanini*, ocupan una posición radical del arte en la que la linealidad del tiempo, enmendando los preceptos de Vasari, se quiebra con saltos imprevisibles como la nieve en ciertos lugares.

Declaración de autoría

Conceptualización: JN, AM; Metodología: JN, AM; Validación: JN, AM; Investigación: JN, AM; Redacción (original): JN, AM; Redacción (revisión y edición): JN, AM; Supervisión: JN, AM.

Procedencia de las imágenes

Figura 1. Revista *The Quiver* (1893).

Figura 2. Composición propia.

Figura 3. Ashmolean Museum, Oxford.

Figura 4. Fotografías de Mario Perotti (1956). Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano.

Figura 5. Fotografía de Mario Perotti (1956). Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano.

Figura 6. Fotografía de Paolo Monti (1956). Civico Archivio Fotografico, Museo d'Arte Antica. Proyecto de la Torre Velasca, estudio BBPR (1956). Archives of Affinities.

Figura 7. Ordine Architetti P.P.C.della Provincia di Milano.

Figura 8. Ordine Architetti P.P.C.della Provincia di Milano.

Figura 9. Composición propia.

Figura 10. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscú.

Bibliografía

Argullol, Rafael. Espiritu, carne y mármol. *El País*, 30 de junio de 2012.

Colombari, Lucia, *Appunti di Museologia: il caso della Pietà Rondanini*. Milán: Educatt, 2014.

Dolfi, Anna, *Non finito, opera interrotta e modernità*. Florencia: Firenze University Press, 2015.

Espuelas, Fernando, *Madre materia*. Madrid: Lampreave, 2009.

Huber, Antonella, "Rinascimento magico Immagini rivissute del museo vivente". *La Rivista di Engramma* (2018): 154.

Masi, Bartolomeo, *Ricordanze di Bartolomeo Masi: calderajo fiorentino dal 1478 al 1526*. Florencia: GC Sansoni, 1906.

Moceri, Sonja, "La Pietà Rondanini come paradigma della museografia contemporanea: da BBPR ad Alvaro Siza". *Archeologia del museo* (2004): 138-149.

Ordine e Fondazione dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Milano. *Pietà, traslocando*. <https://ordinearchitetti.mi.it/it/news/2014-05-22/pieta-traslocando> (consultada el 1 de noviembre de 2023).

Rovetta, Alessandro, *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*. Milán: Silvana, 2011.

Salsi, Claudio; Mori, Giovanna. *Michelangelo. La "Pietà Rondanini" nell'Ospedale Spagnolo del Castello di Milano*. Turín: Allemandi, 2021.

Simon, Donatella "Plasticità della Forma e tragicità della Vita: Georg Simmel e Michelangelo". *Sociologia: rivista quadrimestrale di scienze storiche e sociali* (2010): 44.

Valtierra, Ana, "Las Pietàs Con Miguel Angel hasta el final". *Revista Adiós Cultural*, (2013): 102.

Vasari, Giorgio, *Miguel Angel Buonarroti, florentino*. Barcelona: Acanalado, 2007.

Vasari, Giorgio, *Las vidas: De los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Cátedra, 2011).

Zubiri, Xavier, *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.