

BALDASSARE PERUZZI: PROYECTO PARA LA TUMBA DEL PAPA ADRIANO VI

BALDASSARE PERUZZI: A PROJECT FOR THE TOMB OF POPE ADRIAN VI

Jesús María González de Zárate
Universidad del País Vasco

ABSTRACT • This essay analyzes the tomb of Adrian VI created by Baldassare Peruzzi circa 1553, and studies the drawings for this project and the engravings etched for it following this model. Certain differences can be discerned between the project and the actual tomb in Santa Maria dell'Anima in Rome. I focus on the sources of the cardinal virtues that are depicted, as well as the two theological virtues found in the project.

KEYWORDS: Tomb of Adrian VI; Peruzzi; Virtues

RESUMEN • Este estudio analiza la tumba de Adriano VI que levantara Baldassare Peruzzi (c.1533) y presenta en dibujo su proyecto así como los grabados que se abrieron siguiendo el modelo. Se presentan ciertas diferencias con la composición actual en Santa María dell'Anima en Roma. Reparamos en las fuentes de las virtudes cardinales que se dan cita y en las dos teológicas que se encuentran en el proyecto.

PALABRAS CLAVES: Tumba Adriano VI; Peruzzi; virtudes.

El profesor Chastel consideró al Pontífice Adriano VI como el más nefasto para las artes en todo tiempo, puede tomar todo su sentido por cuanto no desarrollo en su gobierno preocupación alguna en este campo. Consideraba el techo de la Sixtina de Michelangelo como una «sala de baños llena de desnudos», entendía que las pinturas y esculturas tan solo daban cuenta de «cosas lascivas, vergonzosas y abominables» (Chastel, 1986: 150). Quizá esta opinión se ajuste con mayor rigor al maestro de ceremonias que lo fue con León X, Adriano VI, Clemente VII y Paulo III, se trata de Biagio da Cesena quien, al manifestar dicha opinión sobre los desnudos del Juicio Final en la Sixtina, fue dispuesto por Michelangelo en la citada pintura como Mino-Midas desnudo y rodeado de la serpiente. El ofidio da dos vueltas sobre su cuerpo en referencia al castigo que Minos ofrecía con el movimiento de su cola, siguiendo a Dante responde al castigo de los lujuriosos, singular destino para quien solo veía lujuria en dichas composiciones (González de Zárate, 2005: 313-315). Quizás en este tiempo, ejecutado como estaba –ya para el 1510– el techo de la capilla Sixtina que no el *Juicio Final* (encargado por Paulo III Farnese 1535-1541), pudiera molestar el reflejo de la desnudez de Dios que nos presenta su «culo» en la pintura, sabido es que queda justificado por cuanto el hombre, siguiendo el texto bíblico, fue hecho a imagen y semejanza de la divinidad.

En consecuencia, podemos considerar la figura del Pontífice Adriano preocupada por otros asuntos más perentorios que las artes y entender que estas críticas ajustadas a los desnudos clásicos y del propio Michelangelo, son sin duda atribuibles al maestro de ceremonias Biagio da Cesena quién, en todo momento, se opuso a este tipo de manifestaciones artísticas. El emblemista Paolo Giovio (1577) relata su biografía dando cuenta de la peste a su llegada a Roma, la toma de Rodas por Soleiman, la huella de Lutero en el pensamiento europeo y el cisma religioso naciente, y la problemática con Francisco I, rey de Francia. Su deseo de transformación de la Curia vaticana y el enfrentamiento consiguiente, fueron problemas que ocuparon el año de pontificado de Adriano y que explican suficientemente su distancia con los sucesos estéticos (Pastor, 1911: 183). Biagio dio cuenta de la muerte de Adriano en septiembre de 1523.¹ Sobre su enterramiento se dice que sus restos, tras ser dispuestos a su muerte en el Vaticano, se trasladaron en 1533 a la iglesia romana de los alemanes llamada santa María dell'Anima.²

1. El Papa Adriano VI (Adrian Florenzoon Dedel van Utrecht) había estado enfermo, con síntomas de fiebre, durante algún tiempo. Un informe al emperador del duque de Sessa en Roma el 23 de mayo de 1523 menciona que el Papa estaba enfermo con fiebre baja y la esperanza era que no moriría. Sufría de una enfermedad renal (Moroni, 1840: I, 106]. El Emperador comenta en una carta a Sessa que había escuchado de Milán y Génova el 30 y 31 de julio que el Papa estaba enfermo con fiebre (Bergenroth, 1862-1866: 604). El 29 de agosto, Sessa notifica al Emperador que el Papa está muy enfermo y sufre una enfermedad renal (Bergenroth: 1862-1866: 583, no. 595).

2. Adriano VI murió el 14 de septiembre de 1523, a la edad de 66 años (Sanuto, 1982: 410). El Maestro de Ceremonias, Biagio da Cesena, señaló que el Papa falleció el lunes 14 de septiembre de 1523 a las 19:00 horas. Junto a la cama, asistieron el sacristán, el obispo de Durazzo Gabriel Foscos; el Cardenal Datary Lorenzo Campeggio, el nuevo Cardenal Willem Eichenvoirt, el Cardenal Niccolò Fieschi, el Cardenal de Monte y el Cardenal de S. Croce, Bernardino Carvajal, quien fue Decano del Sagrado Colegio Cardenalicio (Gattico, 1753: I, 440). Se ordenó un inventario inmediato del Tesoro, a ser realizado por los cardenales della Valle, Colonna y Orsini, junto con el cardenal chambelán Armellino. El cardenal de Monte fue asignado para tomar posesión del Castel S. Angelo. El funeral fue presidido por el cardenal Carvajal en la basílica de San Pedro el martes 22 de septiembre. Fue enterrado en la Capilla de San Andrés, entre las tumbas de Pío II y Pío III. El Papa Adriano VI fue posteriormente enterrado en la iglesia alemana de Roma, S. Maria dell'Anima; la colocación de su monumento y la inscripción fueron realizadas por el cardenal Willem Eichenvoirt, el único cardenal de Adrian (Forcella, 1873: IV, 447 no. 1078). Enterrado entre Pío II y Pío III dio origen al pasquín: *Hic jacet impius inter Pios...* [aquí yace un impío entre los Píos]. Su traslado a santa María dell'Anima fue realizado según recoge documento en el año 1533: «*Die Lunae XI. Augusti [Monday, August 12, 1533], fuit translatum corpus seu ossa et cadaver fel. rec. Hadriani VI ad instantiam Rmi. D.*

El cardenal Willem van Enckenvoirt, obispo de Tortosa y cardenal (Países Bajos, 1464 - Roma 1534), fue el único de la curia vaticana consagrado por Adriano VI seis días antes de fallecer el 10 de septiembre de 1523. Ocupó el cargo de Datario vaticano y posteriormente Camarlengo del colegio cardenalicio. Levantó su propia tumba en la citada iglesia alemana de santa María del Anima junto a la de Adriano dispuesta en el coro, la compuso Giovanni Mangone en 1534 y la reconocemos porque presenta el blasón del purpurado con tres águilas. Las columnas en tono oscuro toman su influencia de las pinturas que Peruzzi realizara en la sala de la perspectiva en la Farnesina. Mangone formó parte de la Academia de artistas conocida como la Pontificia Academia de los Virtuosos del Panteón (Forcella, 1873: 447).

La tumba de Adriano fue diseñada en su arquitectura marmórea por el sienés Baldassare Peruzzi entre los años 1524-1529 [fig. 1]. Entre sus colaboradores destaca el arquitecto y escultor Niccolò di Raffaello Pericoli conocido como Niccolò Tribolo (1500-1550, discípulo de Sansovino y de Miguel Ángel. Sienés como el maestro Peruzzi, llevó a cabo los relieves e imágenes que comentamos. El conjunto mortuorio inició una disposición de relieves con escenas históricas en el contexto arquitectónico, siendo una característica de las sucesivas tumbas papales como lo apreciamos en *santa María sopra Minerva* en los conjuntos de tumbas mediceas de los Pontífices León X y Clemente VII que diseñara Baccio Bandinelli hacia el año 1535. El monumento fúnebre que consideramos quizás no se concluyera conforme a su proyecto inicial elaborado por Baldassare Peruzzi. Sobre este particular presentamos la estampa que hacia 1630 abriera el grabador Matthäus Greuter (1566-1638) [fig. 2] como ilustración para *Depinti e medaglie d'alcuni sommi pontefici*. La estampa de Greuter fue seguida por Vandelaar [fig. 3]. Ambas llevan el título: *Hadriani VI Pont. Max. Monvmenta*.³

Podríamos considerar que el grabado supone una alteración por parte de Greuter. La respuesta la encontramos en el artículo de Frederik Schmidt-Degener del año 1939, donde el autor recoge un dibujo a lápiz conservado en el Rijksmuseum sobre el proyecto por parte de su arquitecto: Baldassare Peruzzi, a quien se atribuye dicho dibujo [fig. 4]. Por tanto y por las razones que fueran, la sepultura de santa María dell'Anima quedó incompleta a falta del coronamiento con las dos hornacinas con las esculturas de la Fe y la Caridad (Schmidt-Degener, 1939: 234-239). El diseño a lápiz atribuido a Peruzzi, la estampa de Greuter (c.1630) y su edición en 1727 por Jan Vandelaar nos presentan el conjunto funerario al completo. El grabador nos presenta la tumba de Adriano con una variación en su parte superior donde, escoltando el grupo central de María con san Pedro y san Pablo, observamos dos alegorías: concretamente la Fe señalando el cielo con su dedo, acompañada de la cruz –tradicional atributo que observamos en la capilla Scrovegni de Giotto– y la alegoría de la Caridad espiritual, el amor a Dios, con la mano en el corazón como lo apreciamos en las Virtudes teologales y cardinales del *Manuscrito de Aristóteles* (2ª mitad s. XV, Rouen, Bibliothéque Municipale, Ms. 927, fol. 17v). En consecuencia, se manifiesta una clara variación del proyecto original de Peruzzi, bien en la estampa, bien en su realización pétreo. Desde el siglo XV, con Filippino Lippi en la capilla Stozzi de santa Maria Novella en Florencia, la Caridad se figura en referencia al medio humano, con los niños protegidos por la personificación alegórica (1487-1502).

Guglielmi Cardinalis [van Enckenvoirt] Dertusensis, qui habuit ad hoc licentiam a SS. D. N. Papa Clemente VII. illud et illa transferendi per bullam, et interuentibus seu associantibus et inde visitantibus Ecclesiam Hospitalis S. Mariae de Anima, ad quam translatum est, et ubi insigne sepulcrum miro marmoreo lapide extractum erat per eundem Cardinalem».

3. La estampa de Greuter fue seguida por Vandelaar con el título: *Hadriani VI Pont Max Monvmenta*. Grabado utilizado como ilustración en: Burmannus, Caspar, *Hadrianus VI. sive Analecta historica de Hadriano Sexto Trajectino papa Romano*, Utrecht, Jacob van Poolsum, 1727, p. 80. Vid. Ámsterdam, Rijksmuseum, n° RP-P-1908-957.



Fig. 1. Baldassare Peruzzi, *Tumba de Adriano VI* en Santa Maria dell'Anima. Foto Alinari 1880-1885. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-F-00-1673.

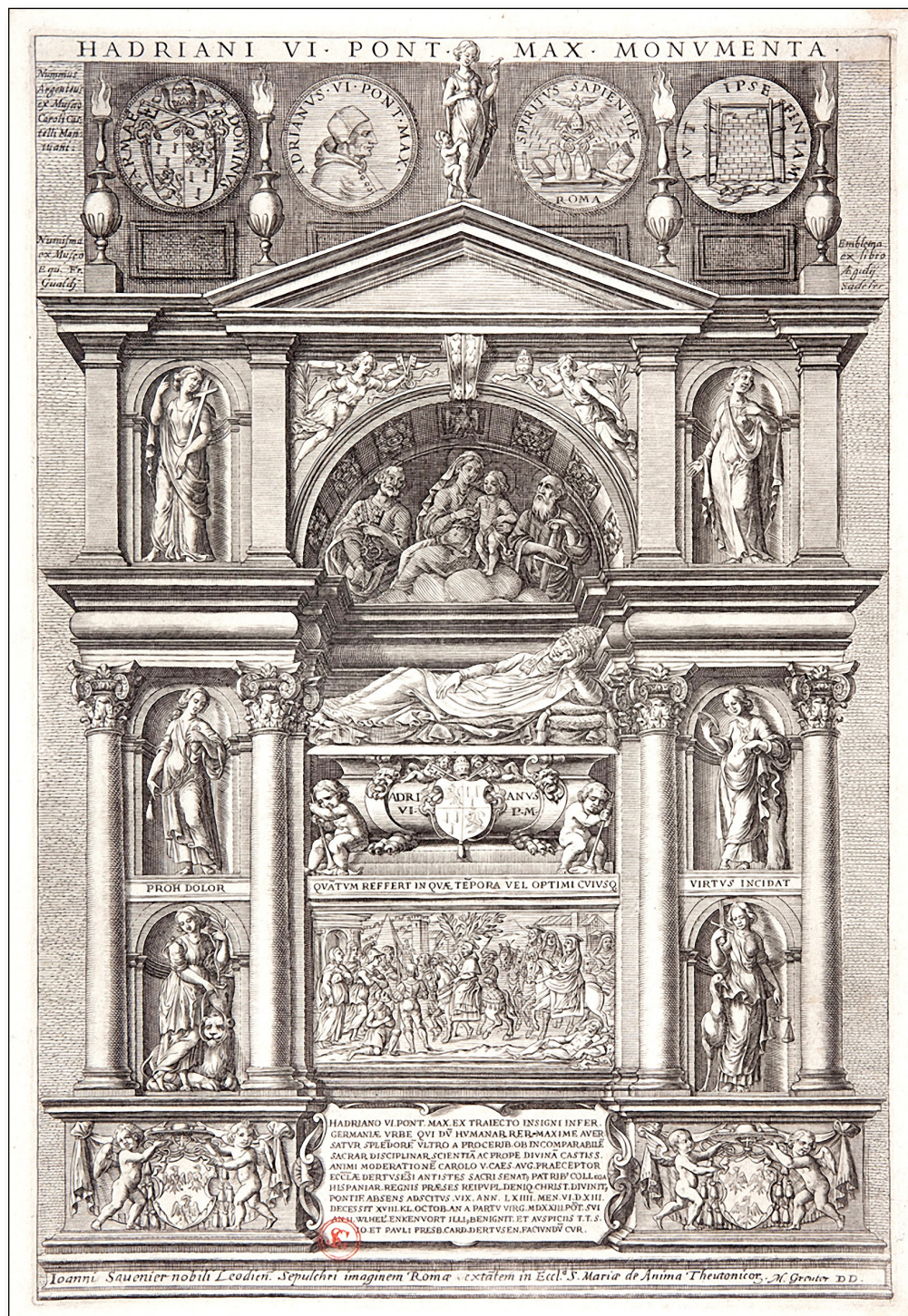


Fig. 2. Matthäus Greuter, *Hadriani VI Pont. Max. Monumenta*. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève EST81-1 RES P.40.

WOTAS

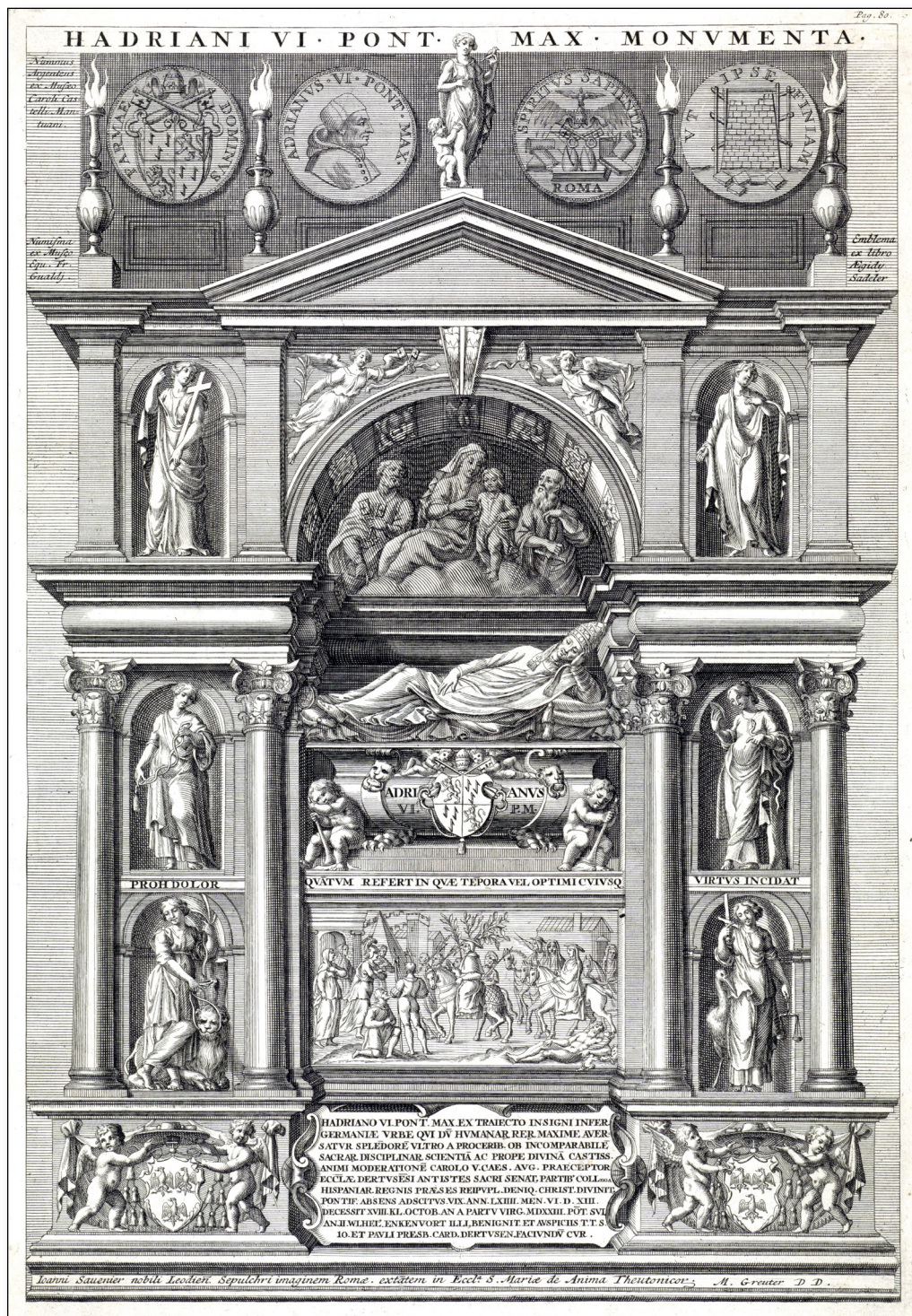


Fig. 3. Jan Wandelaar, *Hadriani VI Pont. Max. Monumenta*. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1908-957.



Fig. 4. Baldassare Peruzzi (atr.), *Tumba de Adriano VI*. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1936-5(R).

Giovanni Balduccio conforma el tipo iconográfico mediante el corazón en lo espiritual y los niños en lo humano que, juntos, elevan sus manos hacia el corazón, como lo vemos en relieve en mármol conservado en la National Gallery de Washington (1333-1334). El conjunto queda coronado por la referencia a la Esperanza en la Resurrección y se significa mediante el niño que espera alcanzar el pecho de la Madonna y a la paloma en referencia al vuelo del alma hacia la eternidad. El niño queda relacionado tradicionalmente con la Caridad, y se presenta en este conjunto como una novedad icónica sobre la Esperanza que se manifiesta en composiciones barrocas como en Agostino Cornacchini, Louis Dorigny y John Rigaud.

Podemos considerar los relieves y esculturas que se dan cita en el conjunto funerario y que quedan manifiestas tanto en el conjunto pétreo como en la estampa propuesta por Greuter. El arco central presenta en las enjutas dos figuras que, a modo de las victorias en los arcos de triunfo romanos, portan en este caso las llaves y la tiara papal, atributos del Pontífice. El paño del arco nos ofrece la figura de María con el Niño escoltada por los príncipes de la Iglesia, los apóstoles Pedro y Pablo. Quizás el recurso tenga ya su huella icónica en tumbas del siglo XV, donde María centra tales realizaciones recordando la *deesis* medieval que explica Vorágine en su *Leyenda Dorada* tras considerar la Asunción de María, pues pone en boca de Cristo la idea de corredentora para el género humano, «esos tus hijos», de ahí también la súplica en la oración mariana que escribiera el franciscano Bernardino de Siena.

El sepulcro, ofrece el nombre del finado ADRIANVS/ VI.PP. y presenta en la cama mortuoria al yacente con la cabeza apoyada en el brazo. A los lados dos querubes con las antorchas invertidas en referencia a Thanatos e Hipnos, los hijos de la Noche, la Muerte y el Sueño. Se sigue así la expresión en epístola de san Jerónimo: *para los cristianos la muerte es una ensoñación y por ello se llama sueño*. En centro del sarcófago el blasón heráldico que responden al Pontífice (cuartelado, 1 y 4 de oro con tres trampas para lobos de sinople, y 2 y 3 de plata con un león de sable coronado en oro).

La llegada de Adriano a Roma se recrea en el relieve bajo la tumba. Tribolo ofrece el suceso acaecido el 30 de marzo de 1522 y dispone al Pontífice sobre su caballo con el gesto de bendición. Roma queda expresada por el río Tiber en la zona inferior izquierda con el cuerno de la abundancia y la loba con Rómulo. Algunos cardenales con otros caballeros le acompañan sobre sus cabalgaduras y siete figuras lo reciben, cuatro mujeres y tres hombres. Una de ellas, cubierta con casco, remite otra vez a la imagen de Roma que junta sus brazos a modo de súplica ante el nuevo Pontífice. Se atribuye el texto del epitafio dispuesto en la zona central inferior al cardenal Willem van Enckenvoirt, de igual manera el ofrecido sobre el relieve que hemos presentado.

Las imágenes que rodean esta disposición central remiten a las cuatro virtudes cardinales de las que ya hablan los griegos y que suponen el *cardus*, es decir, el verdadero eje en el comportamiento de vida para todo ser humano. El *cardus* se traduce como «el quicio», el eje por el que gira toda la vida moral del hombre. Es así como la el programa iconográfico del conjunto escultórico responde a la *areté* griega, a la excelencia, a la imagen de un hombre virtuoso: *la virtud de los mejores*. El esquema de las virtudes en los conjuntos funerarios de los Pontífices en san Pedro ya lo propone con anterioridad Antonio Pollaiolo en las tumbas de Inocencio VIII y Sixto IV, posteriormente Bernini para la tumba de los Papas Urbano VIII y Alejandro VII.

Las cuatro figuras son femeninas y se acompañan de los atributos que las definen. Durando, obispo de Mende, en el siglo XIII ya explica que así como la mujer amamanta y nutre, de igual manera la virtud nutre el espíritu. La tipología iconográfica de este grupo,

como precisa Panofsky, es decididamente italiana siguiendo la práctica de los escultores italianos del Alto Renacimiento de colocar las virtudes cardinales en los nichos de las tumbas (Panofsky, 1964: 74), para referir al comportamiento moral del finado como se señala en el escrito: *a veces el mejor de los hombres puede nacer en tiempos incompatibles a sus virtudes*. Comentamos estas composiciones en función de las fuentes gráficas que pudieron considerar sus artífices.

EN LA ZONA INFERIOR ENCONTRAMOS:

La Fortaleza. La mujer porta un casco que remite a la fortaleza por su carácter guerrero. El atributo lo observamos en la cabeza de león y un tronco de árbol. Valeriano en su *Hieroglyphica* habla del *quercus fortitudo* y precisa que es general presentar la virtud de la fortaleza mediante el roble (Hier. LI, s.v). Así lo apreciamos en Rafael, maestro de estos artistas que citamos, en su fresco de la *Cámara de la Signatura* sobre las escenas de la *Entrega de las Pandectas al emperador Justiniano* y la *Entrega de los Decretales al Papa Gregorio IX*. Sobre estas composiciones, hacia el año 1511, Rafael recrea tres virtudes y la Fortaleza se acompaña del roble y la cabeza de león. La cabeza de león en relación con la Fortaleza y vigilancia la presenta Horapolo en el libro I de su *Hieroglyphica* (González de Zárate, 1991). Entre otros muchos ejemplos, lo apreciamos en el relieve sobre la Fortaleza en la *loggia* florentina Lanzi que en el siglo XIV diseñara Agnolo Gaddi y realizara Giovanni d'Ambrogio. El animal con el mismo significado lo presenta Nicola Pisano (1220-1284) en el púlpito del Baptisterio de Pisa y junto a su hijo Giovanni Pisano en la misma centuria en su púlpito de la catedral de Siena. Giotto recurre al león en el escudo para precisar este tipo iconográfico. Los conocidos Tarot atribuidos a Mantegna, cartas educativas de maestro anónimo ferrarés hacia 1480, dispone la alegoría de la Fortaleza con los atributos que vamos indicando.

La Justicia. La dama de la Justicia se acompaña del avestruz, ave que Horapolo en el libro I de la *Hieroglyphica* considera por sus plumas imagen de la Justicia, al decirnos que los egipcios: «queriendo significar un hombre que imparte justicia a todos por igual, dibujaban una pluma de avestruz, pues contrariamente a las demás aves tiene iguales sus plumas en uno y otro lado» (González de Zárate, 1991). También en el pintor Giulio Romano, alumno de Rafael, encontramos una clara fuente, concretamente en su pintura de 1520 para la *sala de Constantino* en el palacio Pontificio del Vaticano. Su dibujo presenta esta tipología mediante el ave. La dama queda acompañada con la tradicional balanza en una de sus manos y con el avestruz en la otra junto a la figura del Papa Urbano I. Como observamos, la imagen en la tumba presenta también los tradicionales atributos de la Justicia, la espada y la balanza. La fuente, como presenta el numismático, obispo de Tarragona, Antonio Agustín al considerar las monedas de Galba y Gordiano, entre otros, se figura en los reversos de las monedas romanas como imagen de la Equidad. La recreación de la balanza es dispuesta por Rafael en la citada *Cámara de la Signatura*, concretamente en el techo junto a las alegorías de la Poesía, Filosofía y Teología. Balanza en la mano y espada en la cintura conforman el tipo iconográfico de la Justicia en el púlpito de la catedral de Pisa por Giovanni Pisano. Su discípulo Giovanni Balduccio compuso la tumba de san Pedro Mártir de Verona en la iglesia de san Eustorgio en Milán en escultura del siglo XIV recreando esta tipología. Giotto ofrece en la capilla Scrovegni de Padua similar disposición acompañada del premio y del castigo. Piero Pollaiuolo presenta la alegoría acompañada de la espada en la Sala de la Audiencia del

Tribunal de la Mercancía en Florencia (c.1470). Los conocidos Tarot atribuidos a Mantegna, cartas educativas de maestro anónimo ferrarés hacia 1480, dispone la alegoría de la Justicia con los atributos que vamos indicando. Antonio Pollaiolo dispone espada y balanza en los citados relieves para las tumbas de Sixto IV e Inocencio VIII.

La Templanza. Se dispone sobre la Fortaleza ya comentada. Porta como atributo el freno o brida como lo apreciamos en las alegorías citadas que Rafael presentó para la *Cámara de la Signatura*. La virtud supone ajustarse en los comportamientos y rehuir los excesos. Así lo explica Alciato en sus emblemas de 1531 y lo vimos en Durero (ca.1502). Ambos proponen la figura de Némesis con la brida porque pone fin al pecado de *hibris*, es decir, castiga todo exceso. Las riendas las observamos en la citada serie sobre las Virtudes teologales y cardinales. *Manuscrito de Aristóteles* (2ª mitad s. XV, Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. 927, fol. 17v).

La Prudencia. Se acompaña de la tradicional serpiente siguiendo el evangelio de y Mateo (10,16 -sed prudentes como las serpientes e inocentes como las palomas-). El comportamiento del ofidio define el comentario, así dan cuenta los *Bestiarios*, pues el animal cubre su cabeza ante los peligros. La virtud se recrea con el espejo en su mano derecha con el propósito esencial de la Prudencia: *nosce te ipsum* [conócete a ti mismo], dicho que se disponía en el oráculo de Delfos. El espejo fue propuesto por Giotto y representado en la capilla Scrovegni o de la Arena de Padua (c.1306) y en los frescos que el artista realizara en la iglesia de san Francisco en Asís (c.1320), como atributo explícito de la Prudencia. La composición toma toda su importancia ya que, probablemente, inaugure esta iconografía tan extendida en las artes. Así, la imagen se ha mantenido en todo tiempo y es muy general observar la virtud de la Prudencia acompañada del espejo para significar que en todo comportamiento es preciso el conocimiento propio. Sócrates, siguiendo el señalado *nosce te ipsum*, proponía a sus alumnos mirarse al espejo para conocerse y, si se vieran bellos en la virtud siguieran ese camino; en caso contrario, procuraran cambiar su imagen. El humanista Juan Luis Vives recoge en su relato la acción de Sócrates con sus discípulos que, como cuerpo de estas pinturas vamos comentando: «Aconsejaba Sócrates a los mancebos que se mirasen a menudo al espejo, considerando que eran feos, debían enmendar su fealdad con la virtud, y si eran hermosos no debían afean su hermosura con hechos viciosos». El texto de Vives se fundamenta sin duda en Diógenes Laercio, quien recordaba a Sócrates a la hora de educar y aconsejaba el uso del espejo para el conocimiento propio. Precisa de igual manera que el filósofo clásico: «Exhortaba a los jóvenes a que se mirasen frecuentemente al espejo, a fin de hacerse dignos de la belleza, si la tenían; y si eran feos, para que disimulasen la fealdad con la sabiduría» (González de Zárate, 2011: 66-73). La tipología iconográfica que se presenta, en consecuencia, está en deuda con la propuesta por Rafael en la citada *Cámara de la Signatura* donde la alegoría se contempla en el espejo presentando en esta composición las tradicionales tres caras como pasado, presente y futuro siguiendo el pensamiento de san Agustín: Es, pues (la prudencia), una ciencia de lo que se debe querer y de lo que hay que evitar o rehuir. Afecta a la memoria, a la inteligencia y a la providencia del hombre. «Por la memoria, la persona evoca prudentemente los actos ya realizados; por la inteligencia, entiende las circunstancias de la situación presente; y por la providencia, conoce o prevé lo que va a suceder, antes de que ocurra» (*De div. quæst.* 36,1). Giovanni di Balduccio dispone el espejo y las deferentes caras en su alegoría de la Prudencia para la tumba de san Pedro mártir de Verona en Milán (1335-1339).

Giovanni d'Ambrogio en su relieve para la *loggia* Lanzi en Florencia (ca. 1386) presenta la serpiente, mediante una figura alada, la misma tipología iconográfica en referencia a la virtud de la Prudencia. Antonio Pollaiolo dispone espejo y serpiente en los citados relieves

para las tumbas de Sixto IV e Inocencio VIII, su hermano Piero en la pintura sobre la misma alegoría en la citada Sala de la Audiencia, hoy en los Uffizi. El ofidio asociado al espejo de la Prudencia queda manifiesto en el tipo iconográfico que nos presenta Andrea Pisano en las puertas del baptisterio de Florencia y también en el Campanile hacia el año 1330 y 1337.

Tras este recorrido por las imágenes y las fuentes iconográficas que en la época se daban cita en la Italia del siglo XVI, acabamos el comentario con la zona inferior de la tumba y en su parte central donde se presenta un epitafio que escribiera el cardenal Willem van Enckenvoirt. Así, dos querubes a cada lado con el blasón del citado cardenal escoltan el escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Chastel, A. [1986]. *Saco di Roma*, Madrid.
- Bergenroth, J.A. [1862-1866]. *Calendar of Letters, Despatches, and State Papers, relating to the Negotiations between England and Spain, preserved in the Archives at Simancas and elsewhere*, vol. II.
- Forcella, V. [1873]. *Inscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma III*, Roma.
- Giovio, P. [1577]. *De Vita Hadriani VI*, en *Vitarum illustrium aliquod virorum libri X*, t. II, Basilea.
- González de Zárate, J.M. [1991]. *Los Hieroglyphica. Horapolo*, Madrid, Akal.
- González de Zárate, J.M. [2005]. «Miguel Ángel, la Sixtina y el Juicio Final: tres figuras para una respuesta», *Goya*, n. 313-315, 221-226.
- González de Zárate, J.M. [2011]. «Pietro della Vecchia en el Museo del Prado: Sócrates y dos discípulos: entre el ver y el mirar», *Trasdós: Revista del Museo de BBAA de Santander*, 12, 66-73.
- Gattico, G.B. [1753]. *Acta Selecta Caremonialia Sanctae Romanae Ecclesiae. Tomus I*, Roma.
- Gregorovius-Ampère [1959]. *Les tombeaux des papes Romains*, Paris.
- Monaldini, V. [1870]. *Depositati e medaglie d'alcuni sommi pontefici delineati ed incisi da diversi intagliatori*, Roma, Venanzio Monaldini Mercante di Libri.
- Moroni, G. [1840]. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 3, Venezia.
- Panofsky, E., *Tomb Sculpture*, Nueva York, 1964.
- Pastor, L. [1911]. *Historia de los Papas*, t. IV, Barcelona.
- Sanuto, M. [1892]. *I diarii di Marino Sanuto*, vol. XXXIV, Venezia.
- Schmidt-Degener, F. [1939]. «An un-identified portrait of Pope Adrian Viby Bachiacca», *Burlington magazine*, 234-239.

