

tiguos muros que procedían verosíblemente del tiempo de Nicolao III. La desacostumbrada altura del piso bajo se impuso para elevar la capilla al nivel de la sala regia (aula magna), en la cual se apoya por el lado oriental. Esta construcción inferior consiste en una especie de bodega, casi falta de luz, sobre la cual se levanta un entresuelo, donde hay habitaciones para el Maestro de ceremonias del Papa y los cantores, y asimismo para guardar los ornamentos y vasos sagrados.

La propia capilla tiene tres lados libres y sólo por el del Este está enlazada con el antiguo palacio adyacente. Marmóreos escudos de armas en las paredes exteriores, pregonan todavía en la actualidad la gloria del fundador. Una serie de abiertas almenas, que más adelante fueron tapiadas, coronan el sencillo edificio, desprovisto de ornato, que al mismo tiempo había de servir como fortaleza; porque, hallándose en el extremo noroeste del Vaticano, necesitaba de muy particular defensa en las incesantes guerras y turbulencias de aquella época. Sobre la bóveda de la capilla se dispusieron, para los hombres de la guarnición y para las municiones de guerra, especiales aposentos, los cuales se conservan todavía, aunque enteramente cambiados. Numerosos dibujos de lápiz en sus paredes, y dos testas de guerreros, indican ciertamente que en otro tiempo habitaron allí soldados. También las aspilleras y las aberturas circulares de los muros en cada segunda almena, por las cuales los defensores podían arrojar piedras y líquidos hirvientes sobre los enemigos que la asaltarán, son todavía claramente reconocibles (1). Aquel edificio, exteriormente grave y sencillo, que contiene en su seno las mayores glorias del Renacimiento, destinado á un mismo tiempo para los actos del culto divino y para la defensa del Vaticano, es un genuino símbolo de la época notable, en la cual, entre el ruidoso choque de las armas, se desarrollaron en Italia las artes plásticas y alcanzaron un maravilloso florecimiento, y en que los papas tuvieron que trocar con harta frecuencia el manto de coro y la tiara, por la coraza y el yelmo de guerra.

Grave y sencillo como el exterior, es también el interior de la capilla, la cual mide 40 metros de longitud, 13 y medio de ancho

(1) Cf. Steinmann 141 s., á quien pertenece el mérito, de haber sido el primero de poner en claro otra vez el doble carácter de la Sixtina como capilla y fortaleza.

y unos 26 de elevación. «Hasta dos tercios de su altura se levantan las paredes sin claro ninguno, y allí se abren, sobre una cornisa, seis ventanas de arco de medio punto en cada una de las paredes longitudinales, y luego dos en la pared del altar, actualmente tapiadas, á las que corresponden otras dos pintadas y con sus cristalerías en la pared de la entrada, que se apoya en la sala regia, donde se imitaron para hacer juego con las verdaderas» (1).

La distribución y decoración de las paredes, son extraordinariamente sencillas: en derredor corre un banco de mármol sin ornato alguno; tres cornisas de piedra dividen las extensas paredes laterales en otros tantos pisos, los cuales están divididos en compartimentos por siete pilastras. La cornisa media tiene más vuelo que las otras, y corre precisamente debajo de las ventanas, como una galería, provista de una barandilla de hierro. Sólo las pilastras encima de esta galería, resaltan verdaderamente sobre el muro con escaso relieve; las demás están pintadas. El techo forma una bóveda de cañón de arco rebajado, cuya uniformidad queda mitigada por seis pequeñas bóvedas á cada lado, las cuales se forman por cuanto las seis ventanas laterales rompen la cornisa con sus arcos y dan lugar á otras tantas lunetas y bovedillas (2).

En la decoración de la capilla aparece por modo sorprendente, la fuerza de la tradición, que en ninguna parte del mundo se muestra mayor y más persistente que en la eterna Ciudad de los papas.

El pavimento de la Sixtina se adornó, como el de las antiguas basílicas cristianas, con mosaicos de pedrezuelas de colores, ó sea, el llamado *opus alexandrinum*; y los contemporáneos contaron esta especie de alfombra de piedra, entre las mayores bellezas de la nueva capilla (3). Algunas partes de aquel pavimento, algunas reliquias de productos de los Cosmates, y fragmentos de losas sepulcrales de los primeros siglos cristianos (así, por ejemplo, una placa de mármol con el monograma de Cristo), proceden aún, con bastante seguridad, de la antigua capilla de Nicolao III (4).

(1) Schmarsow 208. Cf. Burkhardt, Cicerone 99.

(2) Schmarsow 208 s. Steinmann 158 s. Hilgers, Die Sixtinische Kapelle, en los Stimmen aus Maria-Laach 1902, LXII, 320.

(3) Cf. Sigismondo de' Conti I, 205.

(4) Steinmann 159 s. y tabla 8 y 9.

A pesar de las mudanzas introducidas en posteriores épocas, pueden reconocerse todavía actualmente, en el pavimento de mosaico, las divisiones del interior, en las cuales se siguió asimismo una tradición antigua.

Lo propio que la antigua basílica cristiana, se dividía, en el aula para la comunidad, la schola cantorum, y el presbiterio, separado por una verja; así separó todavía Sixto IV, en la capilla de su palacio, el pequeño espacio destinado á los legos, del altar y del sitio para los sacerdotes, por medio de una calada baranda de mármol, provista de una verja dorada, la llamada *Cancellata*, que coronaban siete candelabros (1). Por el contrario, á los cantores les asignó el Papa una especial tribuna, que llamaron *Cantoria*, la cual salía de la pared lateral derecha á manera de balcón, con una adornada balaustrada de mármol, á unos cuatro metros sobre el suelo (2).

El adorno de mármol de la *Cancellata* y la *Cantoria*, es el más bello modelo de escultura decorativa que labró en Roma el arte del Quattrocento (3). Los preciosos ornamentos, por extremo sutiles y graciosos, el viviente juego de vides, las hermosas guirnalda de roble, los pavos alegremente orgullosos, que sostienen las armas de los Róvere, son indicio de haberse empleado allí artistas eminentes. Mas como faltan testimonios exactos, nos vemos reducidos á la investigación crítica de los estilos. Tres individualidades artísticas se distinguen allí claramente; pues, como en tantos otros monumentos de Roma, también aquí trabajaron de consuno diversos maestros, los cuales, sin embargo, dejaron á sus auxiliares una no pequeña parte de su cometido. Se reconoce claramente á Mino da Fiésole, en su elegancia algún tanto rebuscada; algo más rudos y enérgicos se muestran los trabajos de

(1) En el diseño la *Cancellata* está arrimada á las barandillas, que entonces todavía rodeaban el sepulcro de S. Pedro.

(2) Al principio la *Cancellata* estaba algunos metros más arriba subiendo hacia el altar, y tocaba á la mitad de la tribuna de los cantores, desde la cual se veía abajo por una mitad el presbiterio, por otra el espacio destinado para los legos. En tiempo de Gregorio XIII fué cuando se dió á la *Cantoria* su actual colocación, 5 metros más atrás dentro del sitio de los legos; por esto, fué necesario poner el octavo candelabro á la derecha junto á la pared, quedando así destruído el misterioso número siete del Apocalipsis. Steinmann 160 s.

(3) Juicio de C. v. Fabriczy en su ingenioso estudio: Die Sixtinische Kapelle, in d. Beil. z. Allg. Zeitung 1902. Nr 2.

Juan Dálmata; al paso que Andrés Bregno se ajusta estrictamente, aquí como en otras partes, á los modelos antiguos (1). Cuando se labraron estas esculturas, habían comenzado también los trabajos de los pintores, á cuyas creaciones debe su celebridad la Capilla Sixtina.

La decoración pictórica, de que se había hecho especialmente cuenta para esta capilla, empezó, según toda probabilidad, con el adorno del techo, en 1479 ó 1480. Sixto IV, que en todo tiempo había mostrado especial predilección así por los Santos, como también por los artistas de Umbría, confió este trabajo á Pier Matteo Serdenti de Amelia; aun cuando se trataba de una pintura puramente decorativa se echa de ver la solicitud del Papa en haber llamado á un artista que gozaba de renombre. La colección de los Uffici de Florencia, conserva todavía actualmente el bosquejo que Serdenti trazó para esta pintura del techo, el cual representaba un cielo sembrado de estrellas; en la parte superior, sobre el altar y sobre la puerta principal, se habían pintado las armas del Papa Róvere, y las aristas de las lunetas y bovedillas se habían hecho resaltar, pintando en ellas filetes arquitectónicos (2).

Por su gran sencillez, era muy apropiada esta pintura de la bóveda para llamar enteramente la atención del espectador hacia el ornato de las paredes. El plan que para éste se adoptó, seguía rigurosamente la antigua tradición de la Iglesia: arriba, entre las

(1) Steinmann 174 s., haciendo una comparación crítica de los estilos viene á concluir, que Mino da Fiésole y Giovanni Dalmata con sus ayudantes se dividieron el trabajo en partes casi iguales en la fabricación de la *Cancellata*, mientras un tercer escultor, que no es dable designar con más pormenores, trabajó la *Cantoria* y los siete candelabros de mármol que hay en la *Cancellata*. C. v. Fabriczy (en Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen XXII, [1901] 248 s.; cf. también el estudio de este investigador, mencionado en la nota anterior), por el contrario, aduce importantes razones para probar, que el tercer taller de escultura de la Roma de entonces, el de Andrés Bregno, tuvo parte también en la construcción de la *Cancellata*, y que á él debe asignarse enteramente la decoración de la tribuna de los cantores. Puesto que, como ha demostrado Steinmann, para toda la decoración y ornamento de la *Cancellata* se hallan modelos en las esculturas del Arcus argentariorum, y en los relieves del Ara pacis Augusti, tiene esta opinión en su favor la mayor probabilidad. Por tanto, creo deber adherirme á la opinión de Fabriczy.

(2) Steinmann 190 s. En la pág. 191 de esta obra está reproducido, del museo de los Uffici de Florencia, el diseño descubierto por C. v. Fabriczy. Cf. también ibid. 636 s. los datos auténticos del Dr. Pogatscher sobre Serdenti.

ventanas, los retratos de los papas; en medio el propio ciclo de pinturas, y debajo tapices (1).

El arquitecto de la capilla, Giovannino de' Dolci, fué también el director de la ejecución de estos trabajos; y así, á 27 de Octubre de 1481, ajustó con los artistas el contrato sobre los diez frescos que todavía habían de pintarse; y á 17 de Enero de 1482 dió, junto con otros, un dictamen acerca del mérito de las cuatro pinturas terminadas (2). Estos dos documentos, junto con algunas cuentas, son hasta ahora los únicos que nos suministran datos ciertos sobre la historia del origen de las pinturas que el Papa hizo ejecutar en la capilla Sixtina.

Al número de los primeros trabajos pertenece evidentemente, luego después del techo, la serie de retratos de los papas, pintada en la parte superior, en los macizos que dividen las ventanas. Desde tiempos antiguos era costumbre adornar de esta suerte, parte con bustos y parte con figuras enteras, la porción superior de las paredes de las basílicas. En Roma se veían todavía semejantes imágenes de los papas, en el antiguo San Pedro, en la basílica de San Pablo y en la capilla de San Nicolás en Letrán; y estas últimas sirvieron, según todas las apariencias, como inmediato dechado para la capilla del Vaticano, en la cual estaban particularmente en su lugar semejantes pinturas. «Ningún soberano de la tierra podría presentar una tal galería de gloriosos ascendientes, que tiene principio en el gran Discípulo del Señor, elegido por Piedra de la Iglesia. En aquellos varones fué, en quien primeramente se encarnó de una manera visible en la tierra el pensamiento de la representación de Cristo; lo que ellos creyeron y por lo que lucharon, y lo que sellaron con su martirio, parece renovarse en cada acto del culto divino, en cada misa ó vísperas, como una triunfadora verdad, en la capilla Sixtina» (3).

Las figuras de los papas, de tamaño mayor que natural, están colocadas en oscuros nichos pintados, que terminan en la parte

(1) Las superficies de la pared de la Iglesia de S. Urbano, que está delante de la puerta de S. Sebastián, están distribuídas de un modo enteramente semejante á las paredes de la Sixtina. Cf. Steinmann 158.

(2) Gnoli ha publicado en el Arch. stor. dell' Arte VI, 128-129, el contrato de 27 de Oct. de 1481, y el Dr. Pogatscher ha sacado á luz el dictamen de 17 de Enero de 1482, en la obra de Steinmann 634; aquí 633 también hay una copia mejorada del contrato.

(3) Steinmann 197.

superior en una concha semicircular; lo cual es imitación de la forma tan frecuentemente usada en los sepulcros de aquella época (1). Hanse conservado 28 retratos de papas, algunos, á la verdad, enteramente desfigurados por restauraciones posteriores. Las cuatro primeras figuras (Cristo sobre el altar mayor, á su izquierda Pedro, y al lado de uno y otro, Lino y Cleto) hubieron de ceder el sitio más adelante, lo propio que todo el ornato de la pared del altar, al Juicio Final de Miguel Angel. Por efecto de esto, comienza ahora la serie de los papas, en la pared lateral de la derecha, con Anacleto, y en la de la izquierda, con Clemente Romano. Era difícil cometido y de pocas esperanzas, el de representar en semejante actitud á los más antiguos papas mártires, de los cuales tan poca noticia se tiene; y los pintores procuraron vencer estas dificultades, representándolos, unas veces jóvenes y otras viejos, unas con barba y otras sin ella, y adornándolos con diferentes ornamentos sagrados. Todos ellos, excepto uno solo, llevan la triple corona, porque Sixto IV estimaba por muy particular manera este símbolo de la suprema dignidad de la Iglesia. La ejecución artística es tan diversa como las facultades de los pintores que allí se emplearon. Fra Diamante y Cosimo Rosselli, no hicieron cosa notable; mientras que Botticelli comunicó á sus figuras de papas una vida intensa, y creó algunas cabezas llenas de pensativa tristeza, especialmente apropiada para aquellos varones, casi todos los cuales habían padecido el martirio. Domenico Ghirlandajo llama la atención por la apacible magnificencia del colorido, la riqueza y multitud de los pliegues con que hace caer los ropajes, y la incomparable gravedad y dignidad de sus testas, llenas de carácter (2).

(1) Cf. arriba p. 443.

(2) Schmarsow 212 y Ullmann, v. Botticelli 90 s., han procurado los primeros hacer la crítica sobre el estilo de los retratos de los Papas, cuyas inscripciones probablemente compuso Platina. Steinmann ha hecho también aquí minuciosísimas investigaciones (196 ss.); pero éstas discrepan muchas veces de las de los sabios que acabo de citar. Según éstos Fra Diamante pintó 7 retratos de los Papas, Ghirlandajo 8, Botticelli 7 y Rosselli 2. Steinmann, que examinó lo más exactamente que pudo, estos retratos, puestos á una altura vertiginosa, ha descubierto el primero á Rosselli entre los pintores. Thode (Repert. für Kunstwissensch. XXV, 110), le da derecho incondicionalmente para ocupar un puesto entre los mismos. El Papa «Vojus», que se lee en Steinmann 101 y 117, es un error, como lo ha notado con razón Kraus (Deutsche Rundschau XXVIII [1902] 293), donde se opone falsamente á Steinmann, que ignoraba las

En el gran ciclo de frescos históricos y tipológicos, que adorna el espacio medio de las paredes, compitieron asimismo por la palma varios maestros: los florentinos Rosselli, Ghirlandajo y Botticelli; y de la escuela de Umbría, Perugino y Pinturicchio; á los cuales se agregó además, á fines de 1482, el cortonés Luca Signorelli. En el contrato ajustado por Giovannino de Dolci, á 27 de Octubre de 1481, con Cosimo Rosselli, Alejandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo y Pedro Perugino, sobre los frescos de la Sixtina, se obligaron á trabajar con toda diligencia y lo mejor que pudieran, hasta el 15 de Marzo del siguiente año, para terminar diez cuadros del Antiguo y Nuevo Testamento, así como los cortinajes de la parte inferior (1). Hay una sensible laguna en la tradición, particularmente por cuanto, ni en este documento, ni en el dictamen de Enero de 1482 sobre las cuatro pinturas terminadas, no se designa en particular las escenas que en cada uno se representan; y como por otra parte, también son muy escasas las demás fuentes, nos vemos en substancia reducidos á conjeturas, acerca del tiempo en que se pintó cada uno de los frescos.

El programa que se dió á los citados artistas, tan diferentes en sus cualidades, consistía en la combinación de cierto número de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, á cuya elección presidió un plan profundamente pensado. Ciertas verdades tocantes á la obra de nuestra salud, y acomodadas al carácter de la Capilla *pontificia*, habían de representarse por medio de escenas tomadas de la vida de Cristo y de los hechos que habían sido figuras de ella en la vida de Moisés. Este programa, en el cual retrocedió Sixto IV al orden de ideas del primer siglo de la Iglesia, no excluía alusiones históricas al augusto autor de toda la obra, y ciertas accesorias referencias á los acontecimientos de su reinado. Pero no era Sixto IV el único personaje que había de sobrevivir en aquellos frescos; á poco, casi toda la Corte del Papa, y aun todos los personajes de alguna importancia que Roma podía presentar, se apresuraron á acudir á los eminentes pintores de la

investigaciones de Ulmann. Según Hilgers loc. cit., en lugar de «Vojus», se debería leer «Lucius». Uno de los retratos más hermosos de los Papas de la Sixtina es Sixto II, de Botticelli, quien está representado orando á solas, v. Steinmann 218 y Tafel 21.

(1) Los tapices pintados sobre fondo de oro imitan el brocado de oro y plata; el nombre y escudo de Sixto IV aparecen aquí por todas partes.

capilla. Todos ellos deseaban solamente vivir en aquel monumento arquitectónico, como si presintieran la importancia universal que había de llegar á alcanzar. La tendencia propia del Renacimiento, de dar importancia á la personalidad, así como la afición á los retratos, se manifiestan allí clarísimamente; y fué tanto más fácil atender á los deseos de todos, por cuanto había venido á ser costumbre, que los pintores, en sus cuadros históricos de asunto público, ya estuvieran destinados para adorno de los palacios ó de los templos, pintaran las figuras de sus contemporáneos, no precisamente como autores, sino como testigos de la acción histórica representada. Los artistas añadían también su propio retrato, como el más expresivo género de firma.

En los más de los frescos de la Sixtina se representaron varios acaecimientos cronológicamente diversos; pero casi siempre de suerte, que uno de ellos, de donde el cuadro tomaba su nombre, se presentara en primer término.

La serie de los frescos comenzaba en la pared del altar, con la salvación de Moisés en el Nilo, y terminaba en la misma con el nacimiento de Cristo. Estos dos frescos fueron pintados por Perugino, el cual trabajó en la capilla con sus auxiliares, desde 1480 hasta 1482. Perugino fué también el autor del gran fresco de la Asunción de María, colocado sobre el altar (1). Estas imágenes desaparecieron más adelante, cediendo el sitio al Juicio Final de Miguel Angel; y por esta causa perdieron su principio los ciclos de Moisés y de Cristo, y asimismo su terminación quedó destruída, por haberse venido al suelo la pared de entrada de la capi-

(1) Esta pintura se nos ha conservado en un diseño de la Albertina de Viena, y el descubridor Wickhoff (*Zeitschr. f. bild. Kunst* XIX [1884] 56 s.), la atribuye á Pinturicchio; Steinmann 283 s. se allega á esta opinión, «aunque el mismo diseño aparece extraordinariamente flojo para Pinturicchio. El hecho extraño, de que Pinturicchio haya bosquejado directamente esta obra maestra, procura explicarlo Steinmann, por la suposición, de que el maestro, en el desempeño de la obra, corregía muchas veces el trazo del discípulo (cf. en sentido contrario Thode en el *Repert. f. Kunstwissenschaft* XXV, 111). Tampoco se ajusta al diseño de la Albertina el elogio de Sigismondo de' Conti (I, 205), que dice así: «La Assunta de la Sixtina está pintada con tal arte, que tiene la apariencia, como si realmente la Santísima Virgen se elevase de la tierra al cielo—, juicio que obligó á Schmarsow (214, cf. 317 s.) á rechazar la opinión de Vasari, que dice expresamente ser Perugino el autor de la obra, y atribuir la misma á Melozzo da Forlì. Para la reconstrucción del nacimiento de Cristo y hallazgo de Moisés, alega Steinmann 288 s. los diseños del llamado Libro de los ensayos de un discípulo de Perugino hechos según los bosquejos originales para los frescos.