

lla, en tiempo de Adriano VI. Signorelli había pintado allí el combate acerca del cuerpo de Moisés, y Ghirlandajo la Resurrección del Señor.

Los doce cuadros que se han conservado forman, sin embargo, el más grandioso ciclo de frescos del primitivo Renacimiento (1). En la pared del Evangelio se ve, en primer lugar, la circuncisión del hijo de Moisés, y enfrente, en la pared de la Epístola, el bautismo de Cristo, ambos ejecutados por Perugino y sus discípulos, principalmente por Pinturicchio (2); luego Moisés en el desierto y su vocación, y en la parte opuesta, las tentaciones de Cristo y el sacrificio de purificación del leproso, ambos por Botticelli. Al paso del mar Rojo con la ruina de Faraón, corresponde en la pared frontera la vocación de los Apóstoles San Pedro y San Andrés, por Ghirlandajo; frente á la legislación del Sinaí, de Rosselli, está en el otro lado el Sermón del monte, pintado por el mismo artista; y al castigo de la facción de Coré, por Botticelli, corresponde la entrega de llaves á San Pedro, del Perugino. Finalmente, al testamento de Moisés, de Signorelli, responde la última cena, de Rosselli.

En este resumen sorprende, ante todo, la gran parte que tuvo en estas pinturas Cosimo Rosselli. Según Vasari, logró este artista, por su copioso empleo de vivos colores, azul y oro, deslumbrar de tal manera los ojos del Papa, que, cuando se descubrieron los cuadros, le atribuyó el particular premio propuesto para el mejor trabajo. Qué haya en esta murmuración, de verdad y de fábula, no puede resolverse con seguridad en vista de los materiales que poseemos. No es inverosímil que el Papa, criado en el convento y dedicado á estudios científicos, por mucho amor que tuviese á las artes, no fuera tan fino conocedor de ellas como otros príncipes de la Iglesia de su tiempo; y que antepusiera por ventura al interés formal el material, en los cuadros, y por ende estimase en más de lo justo las composiciones de numerosas figuras usadas por

(1) Juicio de Steinmann, Rom. 63.

(2) Según las investigaciones de Steinmann (308 s., 330 s.), el cual, levantado un andamio, pudo examinar desde él muy por menudo los frescos en la circuncisión del niño Moisés y en el bautismo de Cristo, trabajaron juntos Perugino y Pinturicchio; Pinturicchio se encargó del paisaje en las dos pinturas. Lermolieff-Morelli (Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin [Leipzig 1880] 304 s.) se ha adelantado demasiado al reclamar toda para Pinturicchio la circuncisión del niño Moisés.

Rosselli (1). Mas, á la verdad, la relación de Vasari no está libre de parcialidad; pues, como todos los florentinos, no era en manera alguna benévolo para el Papa Sixto IV. En todo caso es, sin embargo, muy lamentable, que se concediera tan extraordinaria preferencia á un artista como Rosselli, cuyas dotes eran tan desproporcionadas á aquella grande incumbencia. Por fortuna llamó en su ayuda Rosselli, para los trabajos de la Sixtina, á su discípulo Piero di Cosimo, que tenía mucho más talento que él. De Piero procede, en el Sermón del Monte, el paisaje lleno de sentimiento, y los interesantísimos retratos, entre los cuales se pueden señalar con bastante certidumbre, los de los reyes destronados de Chipre, Carlota de Lusignan, establecida en Roma desde 1475, y Ludovico de Saboya; además, el caballero Sanjuanista Jacobo de Almeida, y el anciano secretario pontificio Gregorio de Trebisonda (2).

La catástrofe de Faraón en el Mar Rojo, no es de gran valor artístico (3); pero lo que hace interesante este fresco, son sus relaciones con la historia contemporánea; la cual, desde mediados del Cuattrocento, se manifiesta en tantas creaciones del Renacimiento italiano. No se puede poner en duda que existen semejantes relaciones en éste como en otros frescos de la capilla pontificia. Un investigador, que ha obtenido en el estudio de la Capilla sixtina mayores merecimientos que ningún otro, intenta demostrar, que la catástrofe de Faraón era precisamente la glorificación de la gran victoria obtenida por las tropas pontificias en Campo Morto á 21 de Agosto de 1482; pero contra esta suposición militan, no obstante, notables dificultades, así cronológicas como de otras cla-

(1) Cf. Steinmann 278 s., 370 s., Río (II, 65 y 83) rechaza la narración de Vasari enteramente como anécdota.

(2) Steinmann 394 s., 398 s.

(3) Las opiniones sobre el autor del fresco «El hundimiento de Faraón en el mar rojo», andan muy discordes. Schmarsow 218 s. y Ulmann (Jahrb. d. preusz. Kunstsamml. 1896, 54), quieren ver en él la dirección de Domenico Ghirlandajo; con todo, el primero atribuye el grupo de las figuras de la izquierda á Piero di Cosimo, el segundo á Ghirlandajo; Knapp, por el cual Piero di Cosimo llegó finalmente al debido aprecio, en su obra sobre este artista se adhirió á Ulmann. Steinmann también aquí ha llevado más adelante la investigación especialmente en 432 ss.; él suministra la demostración de que Piero y un discípulo desconocido de Rosselli son los pintores de esta imagen, y que á Piero pertenece no solamente el grupo de la izquierda, sino también el paisaje, y al desconocido la escena del hundimiento en el mar Rojo de la derecha, así como la salida de los Israelitas á los montes de la izquierda. En lo substancial son de la misma opinión Kallab en el Jahrb. d. Kunsts. d. österr. Kaiserhauses XXI (1900) 73 s. y Thode en el Repert. f. Kunstwissensch. XXV, 113.

ses. Mucho más á mano está otra explicación. Cuando se pintaron los frescos de la Sixtina, reclamaba en Roma la atención, en primer término, la cuestión de la cruzada, á la que había consagrado Sixto IV, desde el mismo principio de su reinado, una actividad digna de reconocimiento. En el verano de 1480, Rodas y la Italia meridional se vieron muy amenazadas por los turcos; á 11 de Agosto de dicho año, cayó Otranto en poder de los infieles, y la Media Luna se plantó victoriosa en el suelo italiano. Frente al impetuoso ataque de los turcos desplegó Sixto grande actividad, llegando, como ya hemos dicho, á vender su propia vajilla de plata. Aquel peligro se desvaneció por maravillosa manera: Rodas resistió victoriosamente á todos los acometimientos de los turcos; en Mayo de 1481 murió el sultán Mohammed, y á 10 de Septiembre del mismo año, fué Otranto reconquistada por la flota cristiana (1). ¿Qué cosa podía ocurrirse más naturalmente, que la comparación del enemigo hereditario de la Cristiandad con Faraón, antiguo opresor del pueblo elegido, y su desastre en el Mar Rojo? En su gran bula de cruzada de 1480 exhortaba Sixto IV expresamente á los cristianos, á que confiaran, en su combate contra los turcos, en aquel Dios que había hundido en el mar los carros de Faraón. También alude claramente al peligro de los turcos la circunstancia de que, en el fresco de la Sixtina, se representa al cardenal Bessarión, muerto ya hacía años, y que desde el tiempo de Nicolao V había sido en Roma el alma de las gestiones para la cruzada. Para poner esto claramente de manifiesto, el artista colocó en las manos del cardenal un vaso cubierto con un velo. Así habían, los ancianos de Roma, visto á Bessarión en aquella notable fiesta religiosa, organizada por Pío II en la primavera de 1462, para reavivar el amortiguado celo por la cruzada: cuando entonces salieron en procesión solemne para recibir la sagrada cabeza del Apóstol San Andrés, el cardenal Bessarión era quien llevaba el precioso relicario (2).

(1) Cf. arriba p. 314.

(2) Cf. el tomo I, vol. II, p. 288 de la presente obra y vol. III, p. 315 s. F. X. Kraus (Deutsche Rundschau XXVIII [1902] 294 s.) ha formulado algunas reflexiones contra la interpretación que da Steinmann á la catástrofe de Faraón como glorificación de la victoria obtenida en Campo Morto, sin que con todo llegue á explicar el fresco. F. Rieffel, Die Sixtinische Kapelle, en el Franks. Zeitung 1902, Bl. 184 I. sienta como Kraus. J. Saner Wissenschaftl. Beil. z. Germania 1901, Nr 48) admite de la interpretación de Steinmann, solamente la general relación al anonadamiento de los adversarios de la Iglesia. En favor de mi ex-

El cuadro contrapuesto á la catástrofe de Faraón, es el de la Vocación de los Apóstoles San Pedro y San Andrés, por Ghirlandajo; el cual fresco, por su monumental grandeza, se enlaza inmediatamente con Masaccio. El artista supo, con gran maestría, tomar por el lado más solemne y conmovedor el grande acontecimiento de la Vocación de San Pedro y San Andrés, y se ve aquí como un presentimiento de «la Pesca de Pedro» y el «Apacienta mis ovejas», de Rafael. Forma el fondo de aquel cuadro un paisaje de grandiosa composición: el mar de Galilea, encerrado entre montañas roqueñas, y junto á él dos ciudades fortificadas. El solemne momento en que el Señor dirige á Pedro y á Andrés las palabras: «Venid en pos de mí, y yo os haré ser pescadores de hombres», está representado en medio del primer término; y lo que precedió y siguió á aquella escena, queda, con prudente cálculo, relegado á segundo término y representado en menores proporciones. Extraordinariamente hermosa es la figura de Cristo en el grupo central de la Vocación; ningún otro de los artistas de la Sixtina acertó á crear un ideal de Cristo tan noble como éste, en el que una profunda gravedad está rodeada de infinita mansedumbre. Pedro y Andrés están de rodillas delante del Señor, ado-

plicación del fresco como alusión al peligro de los Turcos, la cual también defiende, Hilgers, Stimmen aus Maria-Laach LXII [1902] 418 ss.) aunque él por error admite juntamente una referencia á la batalla de Campo Morto, además de los argumentos con que la he probado en el texto, citaré todavía lo siguiente: 1. La ciudad que hay en el fondo queda sin explicar, si se acepta la referencia á la batalla de Campo Morto; pero puede muy bien representar á Otranto. 2. Parece algo violento, que el agua del mar Rojo aparezca como una laguna, como dice Steinmann (434), para hallar una relación á la batalla de la laguna. En cambio los buques que hay en el fondo, lo mismo que el mar, convienen muy bien á la armada de los cruzados y asiento de Otranto. 3. En la suposición de la referencia á la batalla de Campo Morto, queda sin explicar la colocación de Bessarión y del reliquiario que lleva. 4. En la Bula de la Cruzada de Sixto IV copiada por Raynald 1480 n. 20-24, se halla el siguiente pasaje, que hasta ahora ha pasado inadvertido: Omnes igitur Christi fideles... obnix testamur, requirimus et monemus, ut dissensiones et aemulationes fraternas in pacis et dilectionis foedera convertentes, apprehendant arma et scutum et exurgant in adiutorium Iesu Christi, infirmi robore accingantur, ut arcum fortium superent et superbiam illorum humilient, qui non in Deo, sed in sua feritate confidunt, firmiter sperantes in eo qui conterit bella, qui currum Pharaonis deiecit in mare, quod ipse mittet in auxilium de Sancto et de Syon tuebitur eos. Al llamar la atención sobre este notable pasaje, no quiero con eso afirmar ciertamente, que el artista lo tuvo ante los ojos, sino ilustrar ante todo los conceptos é imágenes de los contemporáneos, de donde tuvo origen el fresco.

rándole. Dos grandes grupos de personas acompañan la escena á derecha é izquierda, y se hallan allí representados, no menos de veintitrés contemporáneos: tiernos niños, hermosos jóvenes, varones llenos de carácter, venerables ancianos, mujeres agraciadas, todas ellas hermosas figuras características, en las que resplandece una solemne gravedad. Por desgracia, de todos estos retratos no se pueden determinar más que el de Juan Argyrópulo y Juan Tornabuoni, y aun éstos no con entera certidumbre (1). Los honores y regalos con que, según la relación de Vasari, colmó Sixto IV al autor de este fresco, eran bien merecidos; y si la Resurrección del Señor, de Ghirlandajo, ha sido destruida, su fresco de la Vocación asegura á aquel maestro, lleno de reposo y madurez clásica, un puesto de honor entre los pintores de la Sixtina.

En tiempo de Vasari se estimaban, sobre todos los demás frescos de la Sixtina, los trabajos de Luca Signorelli, cuyo «Testamento de Moisés» (una de las pinturas mejor conservadas en la capilla), es en realidad una producción eminente, por más que estorbe, hasta cierto punto, el excesivo número de figuras. En el fondo, y en medio del cuadro, el monte Nebó, desde donde un ángel radiante de juvenil belleza, muestra al tembloroso anciano la Tierra prometida; un riente paisaje fluvial, encerrado entre rocas, y sobre el que se posan los brillantes esplendores del sol. El punto propiamente central del cuadro, no lo forma la figura de Moisés, sino el grupo lleno de vida de las doce tribus, á las cuales el legislador, sentado en una roca á la derecha, intima con un libro sus últimas amonestaciones y deseos. Las tribus sólo en su menor parte están representadas por figuras ideales, siendo las más, por notable artificio, retratos de personajes de la Corte pontificia. Entre las primeras, cautiva los ojos del espectador un adolescente desnudo, de maravillosa belleza, personificación de la tribu de Leví, así por sus hermosas formas como por la incondicional devoción que muestra á los preceptos del Señor. Es también por sí una obra maestra, la lamentación sobre el cadáver de Moisés, representada en la parte superior á la izquierda. Debajo de esta conmovedora escena puso Signorelli su propio retrato: es la tercera cabeza que aparece modestamente á la izquierda en el grupo de detrás (2).

(1) Cf. Steinmann 371 s. y Thode en el *Repert. f. Kunstwissenschaft* XXV, 112.  
 (2) Cf. Steinmann 516 ss. quien demuestra la cooperación de Bartolomé

Por ventura tienen todavía mayor valor artístico que los trabajos de este cortonés, los tres frescos debidos á la poderosa fantasía de Sandro Botticelli. Sixto IV, al llamar á este artista, dió un ejemplo de su prudencia y grandeza de espíritu, mayor todavía que con el empleo de Platina; pues el joven Botticelli había, por mandato del gobierno florentino, estigmatizado en el Bargello, con una afrentosa pintura, á los cómplices ahorcados de la conjuración de los Pazzi (1). Botticelli se mostró agradecido por su llamamiento á la eterna Roma, que era desde hacía algunos decenios, el ideal de los artistas de la ciudad del Arno; y por esto expresó, en el fresco de las tentaciones de Cristo y el sacrificio de purificación del leproso, sus homenajes á Sixto IV. Así, por ejemplo, el templo, en cuyo pináculo se acercó Satán por segunda vez al Salvador, presenta la fachada del Hospital de Santo Spirito, nuevamente fundado por el Papa Róvere. Por otra parte, es testimonio de la «increíble libertad» que elogiaba el humanista Filelfo en la Roma de entonces (2), el haberse atrevido el artista, bajo el gobierno de un Papa franciscano, á representar en este fresco al demonio con hábito de fraile y un rosario y el bordón de peregrino; representación que, por lo demás, se halla también en otras partes.

Las tentaciones de Cristo, representadas según San Mateo, con exactitud que llega hasta los menores detalles, tienen lugar en el fondo del cuadro. Y todo el primer término lo ocupa el sacrificio de purificación del leproso, descrito en el Levítico (14, 2-7). La ingerencia de esta escena del Antiguo Testamento, en la historia de la vida de Cristo, sorprende menos, cuando se recuerda que la curación del leproso por el Salvador, había sido ya pintada por Rosselli en el Sermón del Monte. Por otra parte, Botticelli, á quien por razones simbólicas que necesitan todavía mayor declaración, se había encargado otra representación del milagro, se veía directamente remitido á la escena del Antiguo Testamento por el mismo relato del Evangelio de San Mateo; donde el Divino Maestro, no sólo quiere permanecer desconocido, sino, por cuanto no había aún entonces terminado su obra, manda asimismo expre-

della Gatta en este fresco. V. también un artículo del mismo investigador en *Zeitschr. f. bildende Künste* 1898, p. 177 s.

(1) Ulmann, S. Botticelli 48 s.

(2) Cf. arriba p. 427.

samente al curado, que se presente á los sacerdotes judaicos y les ofrezca el sacrificio ordenado por Moisés. La representación de este suceso era para un pintor un muy fecundo argumento. También en el sacrificio de la purificación se halla una alusión al Papa Róvere; pues el Sumo Sacerdote lleva una tiara, en cuyo vértice se ve una bellota de oro, alusiva á las armas de Sixto IV. También aquí son, en su mayor parte, retratos de contemporáneos los espectadores de la ceremonia, dispuestos con extraordinaria habilidad. Claramente se reconoce á Jerónimo Riario, el cual, como Gonfaloniere de la Iglesia, lleva el bastón de capitán general; y á varios miembros de la Hermandad de Santo Spirito, cuya incumbencia era el cuidado de los enfermos (1).

Un asunto extraordinariamente difícil le cupo á Botticelli, en la pintura de la preparación de Moisés para su alta vocación. Cuatro hechos diversos: la muerte dada al egipcio; el acto de ahuyentar á los pastores que prohibían sacar el agua á las hijas de Jethró; la adoración del Señor en la zarza ardiendo, y la salida de Egipto; todo esto debía representarse en un solo cuadro, y aumentaba las dificultades la osadía del artista, ó el determinado encargo de seguir palabra por palabra la narración del Éxodo; por lo cual, cada una de las tres primeras escenas se divide todavía en otras dos; de suerte que Moisés aparece en un solo cuadro no menos que siete veces.

Con grande arte se expresaron todos estos acaecimientos en un solo paisaje. En el centro de la pintura, se contempla un idilio embelesador: bajo altos árboles, entre cuyas oscuras frondas brillan verdes bellotas y flores blancas, Moisés, á quien se representa como ideal del buen pastor, abreva las ovejas de las pastoras, que aparecen con fantásticos trajes, como verdaderas hijas del desierto. La fuente, tan visiblemente pintada en primer término, debe aludir sin duda al Acqua virgo, que Sixto IV había recientemente restituído á la ciudad de Roma.

Este fresco, lo propio que el anterior, ejecutado casi todo de propia mano del maestro, se halla inmediatamente sobre el trono del Papa, el cual tiene directamente delante de los ojos la otra pintura de Botticelli de las tentaciones de Cristo y el sacrificio de purificación del leproso. En el uno aparece la fachada mo-

(1) Cf. Steinmann 462 s. cuyo análisis artístico es también aquí muy señalado. V. además Supino Sandro Botticelli, Firenze 1900.

numental de Santo Spirito; en el otro el «agua virgínea de Trevi»; aquellas obras que Platina ensalzó en los primeros versos de su poema, escrito bajo el fresco de Melozzo en la biblioteca de Sixto IV, y que eran sumamente á propósito para presentar al Papa como buen pastor de Roma (1).

También el tercer fresco de Botticelli, el castigo de la facción de Coré, encierra innegables alusiones al pontificado de Sixto IV. Es la creación más monumental del maestro en la Ciudad eterna, y aun generalmente, una de sus más grandiosas pinturas. El fondo, sobre el cual se realiza el castigo de los rebeldes contra el Señor, manifiesta el entusiasmo de Botticelli por las ruinas de la antigua Roma; en el centro, dominándolo todo, se eleva el arco de Constantino, y á la derecha, el entonces todavía no destruído *Septizonium*. Delante del arco imperial se levanta el altar, junto al cual halla su ruina la facción de Coré. A la derecha Moisés, Eleazar y Aarón, á la izquierda los revoltosos, que se retiran en horrible tumulto y son aniquilados. Moisés y Aarón están allí como rocas, éste con la tiara en la cabeza, y aquél con la frente ceñida de rayos de oro. Aarón, mirando al cielo con incommovible tranquilidad, impulsa el incensario; Moisés, por su parte, se presenta lleno de vida y movimiento. «Cuando se mira cómo está allí, tocando apenas el suelo con las puntas de los pies, la mano izquierda levantada, y la diestra con la vara, fulminando una maldición que lleva la ruina á los adversarios; cuando se ve de qué manera vibra cada uno de los nervios de su sér, cómo tiemblan sus labios y centellean sus ojos, siéntese entonces que en esta figura, y sólo en ella, se creó en la Sixtina un ideal de Moisés, valedero para todos los siglos» (2).

En la parte izquierda del grupo central, tiene lugar el castigo de Datán y Abirón, los cuales se hunden en los abismos junto con el profanado altar; á la derecha está la escena narrada en el Levítico, cuando Moisés entrega al blasfemo imponiéndole las manos, para que sea lapidado. El reo lleva un largo vestido de extraño corte é infernal color rojo, y una blanca muceta de pieles; y no pa-

(1) Cf. Rumohr. II, 272; Lübke, Ital. Malerei I, 357; The Ecclesiologist XXIX, 195; Steinmann 487 ss. é Hilgers loc. cit. Este último, llevando más adelante las investigaciones de Steinmann, reconoció el primero la relación de fuente con el Agua Virgo.

(2) Steinmann 501-502. Cf. también Schmarsow 223, sobre este fresco; Ullmann 98 y Supino, Botticelli 64.