

rece poderse dudar que Botticelli quiso representar en él á Andrés Zamometric, que había blasfemado del Papa llamándole hijo del demonio, y había procurado destronarle por medio de un concilio, bien que inútilmente. Ya algunos contemporáneos, en su polémica contra este revoltoso, le habían comparado con Coré, Datán y Abirón y pedido que fuese lapidado. Cuán importante pareciera á Botticelli el castigo del blasfemo, se colige del hecho de haber puesto allí ocho testas, retratos de personas contemporáneas. También pintó Botticelli su propio retrato en el ángulo derecho, como participante del triunfo alcanzado por su augusto protector, evitando el cisma amenazado por Zamometric (1).

Forma el más rudo contraste con esta pintura altamente dramática de Botticelli, la escena de la entrega de las llaves á San Pedro, por Perugino, en el lugar correspondiente de la pared frontera. Aquí la celeste apacibilidad y divina alteza del Señor; allí el apasionamiento de Moisés, que invoca el castigo del cielo sobre los que se habían rebelado contra la suprema dignidad

(1) La interpretación de este fresco pertenece á las partes más brillantes de la obra de Steinmann 262 ss. De una manera enteramente persuasiva, se ponen aquí en claro, con datos tomados de las fuentes, las relaciones de esta pintura con la historia coetánea. Me gozo en poder hacer notar, aquí también, un testimonio contemporáneo, hasta ahora del todo inadvertido, que confirma las más menudas explicaciones de Steinmann. Es una carta fechada Romae XV. Cal. Nov. 1482 que el Referendario del Papa, L. Chierigati, dirige al preboste de S. Pedro de Basilea, (créese ser este el Dr. Jorge Wilhelmi, que fué enviado á Roma en 29 de Octubre de 1482), en la cual impugna la falsa teoría sobre el concilio de Zamometric, y exhorta á Basilea que no la patrocine. En este escrito difundido al punto por la imprenta (del cual hay una copia en Creighton III, 288-294, y un manuscrito en el Cod. lat. 414, f. 125 s. de la *Biblioteca pública de Munich*), se lee lo siguiente: Recordetur non solum Choraë, Datan et Abiron, qui sibi contra Moysem et Aaron sacerdotem sacrificandi (ius) ausi sunt usurpare, hiatu terrae absortos meritas illius tam sacrilegi [facti] penas luise, verum etiam ceteros ducentos quinquaginta, qui se ab ipsis separare noluerint ignem a Domino prorumpentem consumpsisse. Quo exemplo, ut Cyprianus inquit, edocemur omnes obnoxios culpae et penae futuros, qui se schismaticis contra prepositos et sacerdotes suos irreligiosa temeritate miscuerint. Nam non solum duces et autores, verum etiam tamquam huius furoris participes supplicio destinant, qui se a communione malorum non segregaverint, precipiente per Moysem Domino et dicente: Separamini a tabernaculis hominum istorum durissimorum et nolite tangere de omnibus quae sunt eorum, ne simul pereatis in peccatis eorum etc. Después más adelante exclama todavía L. Chierigati: Quid tolleratis, quid alitis eiusmodi personatas hypocritas, qui non a Deo vocati tamquam Aaron, honorem sibi sua temeritate assumere presumunt. Aquí tenemos también, por consiguiente, la inscripción que Botticelli puso en su pintura sobre el arco de Constantino.

sacerdotal. A la profunda significación del misterio, corresponde el acabamiento de la composición, en la cual Perugino se excedió á sí mismo. La acción principal tiene lugar delante del templo de Salomón, cuya dorada cúpula descuella sobre todo lo demás; á derecha é izquierda de esta bella construcción fantástica de un templo circular del Renacimiento, se levanta una imitación del arco de Constantino. Ante este arco de triunfo, cuyas inscripciones celebran á Sixto IV como á un segundo Salomón, se representan las historias del dinero del censo y de la tentativa de los judíos de apedrear á Jesús. Estas escenas secundarias, ejecutadas por auxiliares, no tienen valor por el arte, sino por el argumento; y están destinadas á preparar para el acaecimiento, trascendental en la historia del mundo, de la elevación de San Pedro al cargo de Supremo Jerarca de la Iglesia y Vicario de Aquél que regula los derechos de los príncipes y de los reyes, y se ve, no obstante, amenazado con las piedras de los judíos, por reclamar para sí toda la plenitud de la divina potestad. En virtud de esta potestad, el Hijo eterno de Dios vivo, hecho hombre, confía al pobre Pescador, junto al mar de Genesaret, su representación en la tierra y el supremo poder de las llaves. San Pedro, arrodillado con gratitud ante la benigna majestad del Señor, es uno de los más grandes y bellos caracteres creados por Perugino; prometiendo, con los ojos, y con la mano izquierda puesta sobre el corazón, fidelidad hasta la muerte, el que es Piedra fundamental de la Iglesia recibe con la diestra el símbolo de la suprema autoridad.

El efecto monumental de esta escena se aumenta todavía más por las hermosas figuras ideales de los Apóstoles, que se agrupan en torno de aquel acto que había de transformar al mundo, y que les indica no han de ejercitar su divino poder sino en unión de aquél á quien el Señor elige por Cabeza de su Iglesia. A la dignidad y solemnidad del conjunto corresponde el que los retratos de algunos contemporáneos no aparezcan sino en los ángulos extremos del cuadro. El distinguido y juvenil guerrero de la izquierda es, según se colige seguramente por su cotejo con un retrato de medallón, Alfonso de Calabria, el cual, á fines de Diciembre de 1482, había venido á Roma, ya entonces con el carácter de aliado del Papa, cuando el cuadro se hallaba casi concluido, por lo cual no pudo encontrar en él otro más hon-

roso lugar. En el lado derecho, detrás del último Apóstol, pintó Perugino su propio retrato; y en el extremo de la derecha, el del arquitecto y director de la decoración de la Sixtina, Giovannino de' Dolci (1).

Si echamos todavía otra mirada al ornato pictórico de la Sixtina, principal santuario del primitivo Renacimiento italiano, hemos de confesar, que apenas se hubiera podido hallar otra más significativa y acomodada elección de asuntos para los frescos, tratándose precisamente de la capilla papal. Todo el conjunto se halla animado por ingeniosas alusiones históricas, que glorifican los principales actos del pontificado de Sixto IV: la solicitud del Papa en favor de Roma; la defensa de los enemigos exteriores, los turcos; y el vencimiento del interior revoltoso, Zamometic; pero estas alusiones no forman en manera alguna el asunto principal. Para alcanzar una completa inteligencia, es absolutamente necesario levantarse sobre la concepción exclusivamente histórica de algunas escenas, y poner los ojos en el concepto teológico que sirve de base á toda la obra (2).

(1) Cf. Steinmann 333 ss., quien no solamente ha identificado estos retratos, sino también ha sido el primero en demostrar, que en la «Entrega de las llaves», además de Perugino, han trabajado también un discípulo suyo (quizá el señalado por Vasari como ayudante del maestro, Andrés Luis de Asís, llamado Ingegno) y Lucas Signorelli. Sobre la composición del fresco, cf. también Schmarsow, Raffael und Pinturicchio in Siena (Stuttgart 1880) 23.

(2) Hice ya notar en 1889, en la primera edición de esta obra, que en las representaciones simbólicas de la Sixtina, Moisés y Cristo aparecen como prototipos del Vicario de Cristo en la tierra. El Dr. J. Sauer ha insistido sobre ello en su precioso artículo citado arriba en la pág. 464, en el cual hace resaltar con razón ese hecho en oposición á Steinmann. Si el artículo de Sauer nada nuevo me ofreció respecto á eso, debo sin embargo al mismo, que me mostrase el papel que hace en nuestro ciclo la triple autoridad del Papa. Yo he sido el primero que he intentado demostrar la realización de este pensamiento en *todos* los frescos de la Sixtina, y la conexión simbólica de *todos* los cuadros. Para justificar mi explicación del segundo y tercer par de frescos que difiere no solamente del Dr. Steinmann, descubridor del camino en estas cosas, sino también de Sauer, advierto lo siguiente: Steinmann ve (244) en el sacrificio de la purificación del leproso una glorificación de la doctrina teológica del Papa con referencia á su participación en la controversia sobre la sangre de Cristo. Lo que nota Sauer contra esto, es del todo verdadero, pero no puedo asentir al sabio que acabo de citar, cuando en el Moisés en el desierto y en las tentaciones de Cristo unidas con el sacrificio por la purificación, ve simbolizado el «sacramental eclesiástico del ayuno». Muy justamente advierte Hilgers, que en toda la vida de Cristo ninguna figura hay

Ofrécese al espectador un grandioso ciclo de frescos, que recuerda, con sus contraposiciones de las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, la *Concordia Veteris et Novi Testamenti*, usada en la Iglesia desde los primeros tiempos del Cristianismo. La elección de las escenas representadas en la Sixtina no es en manera alguna caprichosa, como tampoco la oposición con que se responden las diferentes pinturas. La doctrina de la Iglesia católica está en primera línea como base del conjunto. Según ella, la plenitud de la potestad del Primado procede inmediatamente de Cristo; el Señor es el fundador, de quien el Príncipe de los Apóstoles ha recibido la potestad de representarle. Cristo es la Cabeza de la Iglesia, y Pedro la piedra fundamental sobre la que ésta se edifica. Por esto descuella entre todos los frescos, por su carácter monumental, el de la entrega de las llaves.

La plenitud de la potestad confiada á San Pedro, comprende el sumo sacerdocio, el soberano magisterio y el supremo poder de gobierno.

más exacta del sacramento de la confesión que la purificación del leproso con la ceremonia consiguiente del juicio del sacerdote y de la oferta del sacrificio. Tampoco puedo seguir la opinión de Sauer sobre el tercer par de frescos. Dice así acerca de ellos: «Si se considera aquel paso (por el mar Rojo) por el aspecto de que el pueblo judío fué llevado por Dios al través del mar á la tierra, que sus adversarios, figura de los herejes y enemigos de la Iglesia, fueron aniquilados en los vórtices del mar, y que en adelante debía ser éste el pueblo escogido, resulta sin violencia un paralelo con los hechos del Nuevo Testamento, de que el Señor llama á Pedro y á Andrés del mar á la tierra, y les encomienda un fin de vida enteramente nuevo y una nueva ocupación.» Esta interpretación parece demasiado artística y rebuscada. Si en cambio, como arriba en el texto hemos propuesto, se toma el tránsito como representación del bautismo y confesión, se guarda la conexión é idea fundamental y se explica también el compañero sin violencia alguna. Finalmente la ventaja de esta interpretación está, en que por la misma cesa la entera falta de conexión simbólica entre el hundimiento de Faraón, y el llamamiento de los discípulos. No es admisible la explicación de Steinman (239 s.) según la cual, «los vasos á manera de relicarios ó ciborios, que en el *Transitus maris rubri* fueron llevados en pos de los judíos, no tenían significación alguna histórica, sino que eran simplemente arcas en que se encerraban los huesos de José y las alhajas, que los judíos en la salida de Egipto se llevaban consigo», pues contra esta suposición habla el hecho, de que el pintor puso en la mano del cardenal Bessarión, muerto hacía años, el gran relicario, cuya colocación parece aquí muy extraña y no puede ser casual. La figura de este príncipe de la Iglesia, así como la del relicario, solamente tiene plausible explicación, si se admite una segunda relación histórica del fresco, al asunto de los Turcos, como ya lo hice notar arriba en la pág. 464. Por lo demás los huesos de José no se hallaban en un «arca,» sino en un ataúd (1 Mos. 50, 25).

La potestad sacerdotal, á la que por ser la principal están dedicados tres frescos, culmina en la remisión sacramental de los pecados y la unión eucarística con Cristo. La remisión sacramental de los pecados se obtiene, en la cristiana economía de la salvación, por medio del Bautismo y la Penitencia. De ahí la representación del bautismo de Cristo, al que corresponde, como figura típica, la circuncisión del hijo de Moisés. El sacramento de la Penitencia está simbolizado por el milagro de la curación del leproso, con el que se relaciona el cuadro de las tentaciones de Cristo, y á éste se contrapone el de Moisés en el desierto. La institución de la Sagrada Eucaristía, como testamento y prueba del amor de Cristo, está prefigurada en el testamento de Moisés. En el paso del mar Rojo, antiguo tipo del Bautismo y asimismo de la Penitencia, se resume de nuevo el cometido de los Apóstoles, de salvar á los fieles para el Reino de Dios. Así se declara también, que le corresponda la vocación de los primeros Apóstoles hecha por el Señor á orillas del mar de Galilea. Como Moisés, en el paso del mar Rojo, aparece como salvador del pueblo elegido, así debían los Apóstoles realizar, por encargo de Cristo, su obra de salvación y reconciliación del mundo, haciéndose pescadores de hombres para librar á los elegidos de perecer en las olas de este mundo.

El soberano magisterio está expresado por el Sermón del Monte, y la Legislación del Sinaí que se le contrapone. De una manera por demás ingeniosa se representa aquí la simbólica correspondencia, aun por medio de significativas escenas accesorias en que se indica que el Antiguo Testamento era ley de rigor y el Nuevo es ley de amor y misericordia. En el Antiguo Testamento, la desobediencia y menosprecio de los preceptos se castiga con la muerte de los adoradores del becerro de oro; en el Nuevo, por el contrario, el Señor, que toma sobre sí nuestros pecados, deja que se muestre en la curación del leproso su caridad sin límites (1).

(1) La relación entre sí de estas escenas secundarias, se ha ocultado hasta ahora á todos los que han hecho investigaciones en la capilla Sixtina. Al contrario, Steinmann escribe (240) de esta suerte: «Si en la promulgación de la ley y sermón del monte, se nos pusiesen delante en un cuadro toda una serie de sucesos dispuestos en orden sucesivo de tiempo, deberíamos naturalmente contentarnos, con ver declarada solamente la conexión simbólica entre sí de las dos escenas principales. Para el baile alrededor del becerro de oro, v. gr.

El supremo poder de gobernar está representado por la entrega de las llaves, que lo comprende en sí todo. La necesidad de la obediencia al Primado, establecida por Cristo, se inculca en el cuadro contrapuesto del castigo que cayó, en el Antiguo Testamento, sobre los despreciadores de la suprema potestad sacerdotal. Que el Papa, como Vicario de Cristo, está en lugar del Señor, se indica de una manera simbólica, por el castigo que sufrió en el Antiguo Testamento el que blasfemó de Dios.

Junto con la representación de la idea del triple poder de los Papas, se insinúa también en este ciclo de frescos, según toda apariencia, otro segundo pensamiento fundamental; es á saber: la proposición hondamente fundada en la doctrina dogmática del Antiguo y Nuevo Testamento, de la necesidad de una vocación legítima, misión y preparación, para ejercitar las atribuciones del santo ministerio (1). Por esto, en el fresco del castigo de la facción de Coré, se leen con grandes letras, en el arco de triunfo, las amenazadoras palabras de la Carta á los Hebreos: «Ninguno, si no es llamado por Dios, como Aarón, se arrogue la dignidad del supremo sacerdocio.» Como llamado por Dios, aparece en el Antiguo Testamento Moisés; en el Nuevo, Cristo, como enviado del Padre celestial; y en la Iglesia los Apóstoles, y á su cabeza Pedro, como mensajeros del Salvador del mundo. La vocación, elección y preparación de Moisés para su elevado cargo, las representó muy por menor Botticelli. Asimismo aparece Cristo enviado por su Padre para su cometido sublime, lo cual expresó Perugino en el Bautismo, pintando á la primera de las tres Divinas Personas, que se cierne sobre la escena en una apacible gloria. Con las tentaciones victoriosamente resistidas por Cristo, pintó Botticelli la preparación del Salvador á su soberana vocación sacerdotal, en cuyo ejercicio se le ve ya predicando en aquel mismo cuadro. La vocación de los primeros Apóstoles es asunto de un fresco particular, en el cual se indica la preparación para su nuevo empleo: erant enim piscatores (Mat. 4, 18). También la plenitud de potestad del Primado procede de una expresa vocación del Hijo de Dios. La manera, por extremo grave y solem-

para el castigo de los rebeldes y para la gloria del Señor, vano sería buscar paralelos en el sermón del monte.»

(1) Nadie todavía hasta ahora ha indicado los dos pensamientos fundamentales de los frescos de la Sixtina.

ne, con que Perugino representó este episodio de la entrega de las llaves, debe traer á la memoria del espectador el divino origen del poder pontificio, y llenarle de confianza para que mire en aquel pobre pescador del lago de Genesaret, elevado á la dignidad de primer Papa, á aquél á quien se ha concedido la potestad de atar y desatar, de cerrar y de abrir.

De esta suerte descuellan en el ciclo de frescos de la Sixtina, las tres más importantes personas de la historia universal: Moisés, Cristo y Pedro, cuya conexión no era cosa nueva desde los más antiguos tiempos del arte cristiano. Ya en las pinturas de las catacumbas aparece Moisés, no sólo como tipo de Cristo, sino también de Pedro, á quien se confió la dirección del pueblo de Dios en el Nuevo Testamento. Ya siendo cardenal, había expresado Sixto IV una de las ideas fundamentales de los frescos de la Sixtina, en su obra sobre la sangre de Cristo, diciendo: Nuestro Moisés es Cristo; y elevado á la Silla del Príncipe de los Apóstoles, hizo glorificar á Cristo y á Moisés, como dechados del Vicario de Cristo en su capilla pontificia, de suerte que tuviera constantemente delante de los ojos en la pared del lado de la Epístola los frescos de la vida de Jesús, mientras el ciclo de Moisés se extendía sobre su cabeza y detrás de su trono, en la pared del lado del Evangelio (1). Lo que Moisés, guía del pueblo elegido, había representado, lo cumple Cristo para todos los tiempos; mas Pedro que, como lo indica la serie de los papas pintada en la parte superior, continúa viviendo en sus sucesores, gobierna como Vicario de Cristo, con su triple potestad suprema, como sacerdote, maestro y pastor. Por él, el legítimamente llamado, es guiada la Humanidad hacia el Salvador; como en otro tiempo Moisés condujo á su pueblo, que era figura de la Cristiandad, al Redentor del mundo. El desenvolvimiento de toda la divina economía de la salvación de la Humanidad se concentra en estos tres nombres: Moisés, Cristo, Pedro. De esta manera, el drama sin-

(1) Sobre las relaciones simbólicas entre el antiguo y nuevo Testamento en el arte cristiano primitivo, y también entre Moisés, Cristo N. S. y S. Pedro, cf. Kraus, Real-Enzykl. d. christl. Altert. II, 430-4, 1, 736, 854 s., y Gesch. d. christl. Kunst I, 397, 472; de Rossi, La Bibl. Paup. in Bullet. d' arch. crist. 1887, 56; Steinmann 229 s., 239 s.; Hilgers, loc. cit. Ya Hettener (Ital. Studien 249) hizo notar, que la historia de Cristo N. S., la cual por eso está colocada también en la parte del norte más iluminada, aparece en la Sixtina como lo característico y del todo predominante.

gularmente grandioso de la Historia de la Iglesia y de la Salvación, se presenta al espíritu del espectador como verdad y vida, en los frescos de esta capilla, históricamente la más memorable del mundo.

Así se consagró dignamente aquel lugar, donde más adelante y bajo el gobierno de otro Papa de la Casa Róvere, el titánico genio de Miguel Angel había de pintar las más prodigiosas de sus creaciones.

APÉNDICE

Documentos insertos
hallados en los archivos