

tenía más cuenta con él que con ninguna otra de las numerosas personas que le rodeaban.

Pero Julio II no era sólo Mecenaz de los artistas, sino principalmente Jefe de la Iglesia y de los Estados pontificios, y llegaron los tiempos difíciles en que la gigantesca lucha emprendida para asegurar la independencia del Papado, y librar á Italia del yugo de los franceses, reclamó todas las fuerzas del enérgico anciano. Ya el 17 de agosto de 1510 había Julio II salido de Roma, y á 1 de Septiembre se encaminó á Bolonia, donde se vió luego en los mayores apuros (1). Entonces no era tiempo de pensar en promover las obras artísticas (2); y así, en el mes de Septiembre se suspendieron los pagos. Miguel Angel se halló sin dinero y no sabía qué hacer. Por de pronto escribió al Papa, y á fines de Septiembre se resolvió finalmente á dirigirse á Bolonia. En Octubre volvía á estar en Roma, donde el datario Lorenzo Pucci, por mandato de Julio II, le entregó 500 ducados; pero luego volvió á seguirse una nueva cesación en los pagos. A consecuencia de esto Miguel Angel se puso segunda vez en camino para verse con el Papa, y obtuvo su objeto. «El martes pasado, escribía á su hermano desde Roma, á 11 de Enero de 1511, llegué otra vez acá felizmente, y se me ha entregado el dinero.» Adjunta enviaba una letra de cambio de 228 ducados; pero ya á fines de Febrero volvieron á faltar, en medio de los apuros bélicos del Papa, los fondos prometidos. «Creo, escribía el artista á su hermano á 23 de Febrero, que dentro breve plazo tendré necesidad de ir otra vez á Bolonia, pues el datario del Papa, con quien vine de allá, me prometió, al volver á partir de aquí, que tendría cuidado de que pudiese continuar trabajando; pero ahora hace ya un mes que está fuera y no oigo una palabra de él. Esperaré todavía esta semana y luego, si nada viene entretanto, iré á Bolonia y os veré de paso. Díselo á nuestro padre» (3).

Sin embargo, aquel viaje pudo omitirse: Miguel Angel recibió dinero y volvió á emprender su trabajo. Entre semejantes dificultades se iba acercando la grande obra á su última perfección: en el breve espacio de veintidós meses (desde Noviembre de 1508

(1) Cf. arriba p. 251 ss., 256 ss.

(2) Springer, Raffael und Michelangelo 117.

(3) Lettere de Michelangelo, ed. Milanese 99, 101, 100. Cf. Grimm I^o, 389 s., y Frey, Studien 99-100.

hasta Agosto de 1510), sin contar las interrupciones, se había terminado la pintura de toda la bóveda central (1); pero, ¡con qué sobrehumanos esfuerzos! Ya era muy penosa y fatigosa para Miguel Angel la circunstancia de haber de pasar día tras día echado de espalda y goteándole los colores sobre el rostro. Vasari refiere, que los ojos del artista llegaron á acostumbrarse de tal suerte á mirar hacia arriba, que durante mucho tiempo después, para leer un escrito, había de hacerlo levantándolo en alto y echando la cabeza hacia atrás. En un soneto dirigido á Juan da Pistoia, describe Miguel Angel con áspero humor estas fatigas de la pintura de la bóveda:

«Ya se me ha formado un papo sobre esta superficie—como á los gatos se lo cria el agua lombarda, y asimismo—en los otros países donde se gastan papos:—tengo el vientre pegado á la mandíbula.—He de levantar la barba hacia el cielo, con el pescuezo—apoyado hacia atrás, y con buche de harpía,—mientras el pincel, siempre sobre mis ojos,—gotea un lindo mosaico sobre las mejillas.—Mis lomos se me entran profundamente en la panza;—he de hacer del trasero un ovillo por contrapeso,—y no veo ni una pincelada de las que doy.—Por detrás se me arruga el pellejo en pasamanos—cuanto más he de molestarme estirándolo por delante—y así me encorvo como un arco sirio.—Cualquiera cosa que me atreva á pintar—el trabajo va errado y perdido para mí:—se dispara mal con un cañón torcido.—Tú, Juan, defiende mi pintura, que ha nacido muerta, y mi honra. Aun cuando yo fuera pintor, el sitio no es oportuno» (2).

Para estimar en lo justo la heroica empresa del artista, hay que tener presente que, la superficie que hubo de pintar, mide más de 10,000 pies cuadrados, y con sus curvas, lunetas, etc., ofrece las mayores dificultades. Sobre aquella superficie evocó el maestro 343 figuras, en todas las posiciones, direcciones y escorzos posibles, algunas de doce pies de alto; los Profetas y las Sibilas de casi diez y ocho pies, y cada una de ellas ejecutada concienzudamente y con el mayor cuidado (3). «Hasta los pelos de la cabeza y de la barba, hasta las uñas de los dedos y los pliegues de

(1) Grimm I^o, 390 y especialmente Frey, Studien 100.

(2) Rime de Michelangelo ed. Guasti 158. Cf. Regis, Michelangelo's Gedichte (Berlin 1842) 291 y Frey, Dichtungen 7 y 307-308.

(3) Symonds I, 205. Sin haber visto la capilla Sixtina, dice Goethe, no se puede formar una idea cabal de lo que puede un hombre.

la planta de los pies, todo está pintado con la maravillosa fidelidad del natural, propia del siglo xv, y al mismo tiempo con el grande y tranquilo sentimiento del estilo de un arte perfecto» (1).

La ejecución de la parte principal de todas aquellas pinturas coincidió con la mayor crisis del pontificado de Julio II. Los Estados pontificios estaban abiertos á los franceses victoriosos, que amenazaban al Papa hasta en el terreno eclesiástico con la convocación de un concilio. Enfermo é impotente, pero, á pesar de todo, con el ánimo no rendido, había regresado Julio II á su Capital á 27 de Junio del año de 1511 (2). La víspera de la Asunción de la Virgen Santísima, fiesta patronal de la Capilla Sixtina, se presentó allí á vísperas y vió los frescos, entonces por fin descubiertos, de su gran maestro; toda la bóveda de enmedio; esto es, todo el armazón arquitectónico, las pinturas históricas, las figuras aisladas, formando un conjunto perfecto (3).

A mediados de Agosto de 1511 comenzó Miguel Angel los cartones para las partes que todavía restaban; es á saber: las figuras de las lunetas y bovedillas. A fines de Septiembre tuvo dos audiencias con el Papa, y después de la última se le entregaron 400 ducados (4). En Mayo del año siguiente, 1512, sobrevino de nuevo la falta de dinero; cosa nada extraña, atendida la situación política. Miguel Angel amenazó entonces al cardenal Bibbiena con marcharse, después de lo cual obtuvo de éste el pago de 2,000 ducados (5). En Julio se hallaba el artista completamente entregado á su trabajo, de suerte que escribía sus cartas por la noche. El ánimo de aquel solitario, que no vivía más que para su obra, se hallaba terriblemente excitado: «He de sufrir mayores penalidades, escribía á 24 de Julio de 1512, que jamás toleró hombre alguno. También me encuentro mal; pero, á pesar de todo, quiero perseverar con paciencia para alcanzar el fin anhelado.» Poco tiempo antes había el artista mostrado su trabajo desde el andamio

(1) Lübke II, 117, quien trae á la memoria la perfección no menos admirable de las esculturas del Partenón.

(2) Cf. arriba 276.

(3) Frey, Studien 100. El pasaje de Paris de Grassis, sobre la visita de las pinturas novas ibidem noviter detectas, falta en la edición de Döllinger, quien parece que tampoco poseía la menor inteligencia para semejantes cosas tan importantes en la historia del arte; fué publicado por Müntz en la Gaz. des beaux arts, 2.º período, XXV (1882), 386. Cf. Klaczko, Jules II, 334 s.

(4) Frey, Studien 101.

(5) Lettere di Michelangelo 428.

al duque Alfonso de Ferrara, y oído de éste palabras de grande elogio y recibido el encargo de un cuadro (1). En Octubre pudo finalmente Miguel Angel anunciar á su padre, con palabras que conmueven por su llaneza y simplicidad: «Mis pinturas de la capilla están terminadas, y el Papa está en alto grado satisfecho» (2).

La víspera de Todos los Santos (31 de Octubre), se descubrió «la más poderosa creación que el pincel y los colores hubieran producido en tiempo alguno» (3). La obra produjo una tempestad de entusiasmo, tanto por la grandeza ideal de la composición, como generalmente por la perfección del dibujo y el modelado (4); y desde entonces se llamó la Sixtina, «la capilla de Miguel Angel» (5). Con gran satisfacción pudo el Papa, colocado ya al borde del sepulcro, asistir todavía otra vez á los divinos oficios en aquella capilla, convertida por él en un templo del arte: era la más hermosa conclusión de su pontificado, consagrado á todo lo grande y sublime.

Pronto habrán transcurrido cuatro siglos desde que se descubrieron las pinturas del techo de la Sixtina; el humo de los cirios las ha ennegrecido, el tiempo ha abierto en ellas grietas, los colores han palidecido en muchas partes; pero la impresión es todavía en la actualidad avasalladora. Desde el principio parece

(1) Cf. la relación sin fecha de Grossino, desconocida de Frey y publicada por Luzio, F. Gonzaga 37; la cual debe de haberse escrito entre el 5 y 18 de Julio.

(2) Lettere di Michelangelo 104, 23 y además Frey, Studien 102.

(3) Juicio de Woltmann-Woermann II, 580. Cf. además Stolberg, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien I (Mainz 1877), 434 ss., y las conocidas palabras entusiastas de Goethe, quien decía, que al ver las pinturas de Miguel Angel, ya no le gustaba la Naturaleza, por no poderse ver con tan grandes ojos, como él la veía. «Puédense leer, dice Castelar (Recuerdos de Italia, 77) todos los tratados posibles sobre lo sublime, y sin embargo, difícilmente se logrará comprender exactamente esta idea. Pero levántense los ojos á la Sixtina; aquí está lo sublime, aquí desaparece el desacuerdo entre nuestro débil sér y el poder infinito de una idea, que nos confunde, nos anonada con su grandeza inmensa. Esto es lo sublime; esto te alegra y aterroriza al mismo tiempo.» Las notables fotografías de Anderson y Alinari facilitan el estudio de todos los pormenores de esta grande obra. La galería Schack de Múnich, posee excelentes copias de la Creación de Adán, de Eva, del Primer Pecado, de Isaías, de Jeremías y de las Sibilas délfica y líbica, por C. Schwarzer. La relación de Paris de Grassis sobre la inauguración definitiva, que falta igualmente en la edición de Döllinger, ha sido publicada en la Gaz. des beaux arts, 2 Serie, XXV, 387.

(4) Gregorovius VIII^o, 152.

(5) V. la vida de B. Cellini I, c. 4.

no haber producido tanto efecto los colores como el dibujo, el cual todavía ahora cautiva con irresistible fuerza, y hace olvidar por un momento que haya absolutamente otras obras del arte dignas de contemplarse (1).

Ya la misma forma y manera como dió el maestro á la techumbre lisa y sin adornos, una rica estructura arquitectónica por medio del color, era nueva, atrevida y de grandioso efecto, y aun cuando en sí misma parece algo caprichosa, pero se acomoda maravillosamente á su objeto. Hizo, pues, desaparecer la bóveda de piedra, y pintó al aire libre, como marco para sus cuadros, una nueva arquitectura independiente de la real (2).

Es singular, y produce asombro en el espectador de aquellas pinturas, la representación exclusiva del cuerpo humano, con menosprecio casi absoluto de todos los otros elementos de la naturaleza. Ningún pintor había renunciado todavía de esta suerte á todos los demás accesorios usuales. Era asimismo enteramente nuevo, que omitiera el maestro simbolizar, por medio de los tradicionales atributos, la santidad y la divinidad; y así, los ángeles están representados sin alas, y el mismo Dios Padre sin nimbo, ni globo, ni corona (3). Propiamente no son más que hombres lo que pintó el gran maestro; pero hombres llenos de divina esencia, y por cierto en tales términos, que el espectador no se da al principio cuenta absolutamente, de la falta de los referidos atributos.

Cuanto á los argumentos, el artista se acomodó, por el contrario, muy estrechamente á los frescos murales pintados en tiempo de Sixto IV, y asimismo á la división tripartita de la obra de

(1) Woltmann-Woermann, II, 586. Cf. Burckhardt, Cicerone, 666, y Szenen, Rafael, 559.

(2) Cf. el notable estudio de G. Warnecke sobre las pinturas de la bóveda, de Miguel Angel, en la Lützowschen Zeitschrift, 1891, nueva serie, II, 301. Warnecke, con razón se atreve á decir, que la arquitectura pintada por Miguel Angel, según su esencia, es inorgánica y arbitraria, pero en lo particular, se acomoda admirablemente á sus fines. En un sentido enteramente igual se había ya expresado Lübke. El artista sigue á la verdad los principios generales de construcción, dando á la zona de la bóveda una disposición arquitectónica, pero no tuvo el pensamiento de hacer una bóveda según todas las reglas del arte, y renunció también á toda verosimilitud. No quiso engañar, como hacen á veces los artistas del estilo barroco, y hoy día los pintores de panoramas, sino con libre idealidad, creó para su bóveda una división, de estructura arquitectónica.

(3) Cf. las delicadas y preciosas observaciones de Klaczko, 335. V. también Wolfflin, Class. Kunst, 54 s.

la Redención, usada en la Iglesia desde la Edad Media. Distínguese el tiempo antes y después de la Ley (el Antiguo Testamento), al cual se contraponen el reino de la gracia fundado por Cristo (1). Ya el lado izquierdo se había adornado con escenas de la vida de Moisés; por consiguiente del tiempo de la Ley; al paso que en el lado derecho se había representado la vida de Cristo, es á saber, el reino de la gracia (2). Faltaban todavía, por consiguiente, las escenas de la época anterior á la Ley, desde la Creación hasta el diluvio universal; y aquellas historias, de la manera que las refiere el Génesis, fueron representadas por Miguel Angel en las grandes superficies llanas del medio de la bóveda, en cuatro campos cuadrados grandes y otros cinco pequeños. Cada tres de aquellas pinturas están íntimamente enlazadas: primero la creación del mundo, luego la creación de Adán y Eva, y la primera culpa, y finalmente la multiplicación de los pecados y sus castigos (3).

El hecho de la creación, cual la Revelación nos lo ha enseñado; la voluntad divina pasando inmediatamente á la acción; la palabra de la Sagrada Escritura: «Hágase, y fué hecho»; nunca antes ni después han hallado una interpretación artística en tan alto grado genial y grandiosa como allí. El espectador se siente como impelido por el tempestuoso aliento de aquellos días, cuando el Omnipotente, con su poderosa palabra, sacó de la nada al ser los cielos y la tierra, la naturaleza espiritual y la corpórea. La manera cómo Miguel Angel concibió la creación, es por demás profunda: con la creación comienza lo temporal, lo mudable; por consiguiente, el movimiento; por lo cual la creación, que hasta entonces había solido representarse por el tranquilo ademán de bendecir, apenas la pudo expresar el maestro más oportunamente,

(1) Esto lo ha hecho notar el primero Lübke, II, 92, con mucha verdad. Con él está de acuerdo Woltmann-Woermann, II, 582. Kraus ha indicado por primera vez, que respecto de las figuras de los profetas y sibilas, Miguel Angel «se movió todavía enteramente dentro del marco de la tradición». Pablo Weber en su insigne obra «Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst» (Stuttgart, 1894), hizo notar (53 s.) también lo mismo, cuanto á la elección de escenas bíblicas. «Porque la creación del mundo, la caída del primer hombre, la historia de Noé son las primeras escenas principales de los ciclos dramáticos, que en unión con el grupo de los profetas, representan el Antiguo Testamento. En el teatro religioso se ha de hallar la clave para conocer la elección y combinación de las personas y escenas de la bóveda sixtina.»

(2) Cf. nuestras indicaciones, vol. IV, p. 460 s.

(3) Cf. Klaczko, 354 s. y Steinmann, Rom 128.

que por enérgicos actos de movimiento del Creador, en sí mismo eterno é inmutable, y de esta suerte surgieron también, para cada una de las acciones creativas, motivos enteramente nuevos (1).

En el primer cuadro se representa el principio de la grande obra; el cielo y la tierra, el mundo de los espíritus y de la materia, son llamados á la existencia, y luego sigue la creación de la luz y su separación de las tinieblas.

El próximo cuadro expresa con extraordinaria fuerza los acontecimientos del tercero y cuarto día de la Creación: la tierra, obediente á la palabra divina, se ha cubierto con el ornato primaveral de su vestido de plantas; y ya se dirige el Creador con movimiento enérgico, y como llevado en alas de la tempestad, á nuevas obras, las cuales se representan en la misma pintura: Jehová, cuya grandeza sube aquí hasta una sublimidad terrible, pronuncia la poderosa palabra: «Háganse los luminares en el firmamento del cielo, para distinguir el día de la noche» (Gén. I, 14) (2).

El tercer cuadro presenta la terminación provisional de la creación del mundo: acompañado de ángeles, que descuellan entre los pliegues de su ropaje, se cierne el Padre celestial en los espacios del mundo universo, bendiciendo á la tierra con los seres que en ella se acaban de producir (Gén. I, 20-22).

La potencia creadora de Dios se manifiesta en su apogeo, y al mismo tiempo Miguel Angel en la cumbre de sus facultades, en la pintura de la creación del hombre. Rodeado de una multitud

(1) Cf. Burckhardt, Cicerone, 643.

(2) Para justificar la explicación dada en el texto, la cual difiere de la que di en la primera edición, advierto lo siguiente. Si se atiende, cuán parco es Miguel Angel en colocar accesorios en los cuadros de la creación, es claro que las plantas que hay en el ángulo izquierdo, están elegidas intencionadamente; pero, según la Sagrada Escritura, á la creación de éstas precedió la de los luminares celestes. Que las *dos* figuras que flotan en el aire representan al Criador, se demuestra por las razones siguientes: 1.^a, el ropaje es el mismo; 2.^a, las extremidades (brazos y pies) de la figura vuelta son también varoniles en la estructura y osamenta; 3.^a, la derecha extendida de esta misma figura deja ver un ademán de imperio. Miguel Angel podía juntar los sucesos del tercero y cuarto día de la creación tanto más, cuanto que para Dios no hay sucesión de tiempo. Pératé y Klaczko, 352, dan la misma explicación, pero sin apoyarla con razones, y con una inversión del orden de las dos acciones, que contradice á la Sagrada Escritura. La explicación sumamente ingeniosa de la bóveda de la Sixtina que Wolfflin acaba de publicar (Class. Kunst, 57, 59) confirma mi interpretación, aunque tampoco está motivada en todos sus pormenores.

de espíritus celestiales, descende Jehová á la tierra: el dedo índice de su extendida mano, toca el índice de Adán, é inmediatamente se derrama el espíritu de vida en los miembros hasta entonces yertos. Adán parece como despertando de un profundo sueño, descúbrese en su semblante un rasgo de tristeza, y las formas perfectas de su cuerpo reverberan en su primitiva hermosura el reflejo de la semejanza divina. Con suma sencillez se resuelve en aquel cuadro el difícil problema de traducir lo suprasensible en una forma sensible enteramente clara y expresiva (1). Por semejante manera está perfectamente representada la creación de Eva, la cual impone imperiosamente al espectador una santa y respetuosa gravedad. Adán yace en profundo sueño; Dios está ante él, y ya se levanta Eva, fecunda madre de los vivientes, irguiéndose sobre un pie y con la otra rodilla todavía doblada en tierra. Nos parece ver de qué manera se erige por la potencia del Creador, á quien tiende las manos plegadas, haciéndole gracias por haberle dado la vida (2). En todos estos cuadros de la Creación, se indica solamente lo más necesario para representar las situaciones; ninguna cosa interrumpe la acción principal, ni distrae de ella accesorio alguno. Ni antes ni después de Miguel Angel ha hallado otro artista una más apta representación de Dios creador, en quien todo es actuación y vida (3).

Por manera no menos poderosa, sencilla y emocionante, están representados el pecado de los primeros padres y su destierro del paraíso: la culpa y el castigo, en un mismo cuadro. En medio se levanta el árbol de la ciencia, desde donde el tentador (una ser-

(1) Burckhardt, Cicerone, 643. Cf. Plattner, II, 1, 261 s. Lübke, II, 102 s. Grimm, I, 341 s. Schaden, 125-126, 229, 230 s. Rio, Michel-Ange, 31 s. Klaczko, 357 s. Wölfflin, Class. Kunst, 59. Ollivier, 64 s. Goyau-Pératé, 547 s. Büttner, Adam y Eva, 61 s. Wasilewski (Lebenserinnerungen, 208) designa la Creación de Adán, como el cuadro más significativo de todos los que ha visto.

(2) Stolberg, Reise, etc., I, 436. Cf. además Plattner, II, 1, 264 y Symonds, I, 267. Sobre la pintura de la creación de Eva, v. también Rio, Michel-Ange, 29. Ollivier, 70 s. Klaczko, 360 s. Büttner, 62 s., y Kekulé en el Jahrb. d. deutschen archäol. Instituts, V, 193.

(3) «En cuanto se trata de la representación artística, dice Warnecke en Lützows Zeitschr., nueva serie, II, 303, Miguel Angel ha hallado la única solución exacta del grande enigma, de lo eternamente inexplicable para la ciencia, la creación». Todos los artistas posteriores, empezando por Rafael, dejan ver la influencia de la majestad del Criador, dotado de «omnipotencia sobre los elementos», creada por Miguel Angel. Es sabido que Cornelius decía que, desde Fidias, no se había compuesto cosa igual.

piente que en la parte superior toma la forma de mujer), ofrece el fruto prohibido á Eva, que codiciosamente lo desea, como en secreta inteligencia con ella. Produce un efecto conmovedor, de qué manera, inmediatamente detrás del demonio, surge el ángel vengador, semejante á un relámpago, y arroja á los culpables del paraíso, hacia el cual, asiendo con un gesto de desesperación sus dorados cabellos, lanza Eva todavía una última mirada llena de doloroso anhelo (1).

Las grandes escenas de la Creación y del paraíso se enlazan luego con la narración de acontecimientos terrenos. Produce extraña impresión, aunque se explica fácilmente, que el artista aplicara una escala menor á las figuras de estas escenas, las cuales requerían un número de personas mucho mayor (2). Esto era imprescindible necesario en el Diluvio universal, cuyos horrores se desarrollan con una conmovedora fidelidad del natural. En el sacrificio de Noé se hallan reminiscencias de modelos antiguos (3), y probablemente ocurre otro tanto en el cuadro de la fechoría de Cham, que termina aquella incomparable serie. En la elección de este último asunto, se puede ver una referen-

(1) V. Kugler-Burckhardt, II, 531. Grimm, F, 345-346. Büttner, 64 s. y Müntz, Hist. de l'Art, III, 479.

(2) Estos tres cuadros fueron pintados los primeros, y después de haberlos terminado, se persuadió Miguel Angel que la larga distancia del espectador, pedía mayores proporciones. Wolfflin en el *Jänitschecks Repert.*, XIII (1890), 265 s., hace notar además, que en los cuadros posteriores se advierte también, que la talla de las figuras se agranda constantemente. «Compárese solamente la figura de Dios Padre, que crea el sol y la luna, con la de Dios Padre que comunica á Adán la vida. Este aumento de la medida está relacionado con un nuevo sentido de la perspectiva.» El mismo investigador, uno de los mejores conocedores de Miguel Angel, demuestra lo mismo, respecto de las figuras de los esclavos: las mayores rodean el cuadro final, la separación de la luz y de las tinieblas. En los profetas y sibilas se manifiesta el mismo fenómeno. «El estilo se hace cada vez más grandioso y más pintoresco, las figuras crecen... Las pequeñas figuras decorativas que sirven para llenar, siguen la misma corriente de desenvolvimiento y no pueden formar excepción. Los pares de niños de color de piedra, inmediatos á los extremos laterales de los tronos de los profetas, repiten exactamente la historia de los pares de esclavos.»

(3) En la escena del sacrificio, Condivi, Vasari, Grimm I, 346, Ollivier, 75 s., Fontaine (*Univers. cath.* 1897, III, 519) ven el sacrificio de Caín y Abel. Este sacrificio sin duda alguna tuvo también intención de representarlo Miguel Angel al principio (v. Steinmann, Rom 128); pero no está representado pues ¿como debían en otro caso explicarse las ocho figuras? Ya Plattner II, 1, 265 s. reconoció en este cuadro el sacrificio de acción de gracias, ofrecido por Noé, y siguen con razón esta interpretación Springer 122, Lübke, II, 104 y Klaczko 366.

cia á los escarnios del Salvador, como quiera que semejante modo de relacionar estos episodios había sido muy corriente en la Edad Media (1).

Estos nueve cuadros tienen la forma de tapices, que parecen extendidos en la armazón arquitectónica del techo, y constituyen la primera y principal parte del ornato de la bóveda. Forman la segunda las doce figuras de los profetas y sibilas, pintadas en la superficie cóncava de la parte inferior de la bóveda, cinco en cada una de sus mayores dimensiones, y una en cada uno de los lados estrechos, y todas ellas de tamaño colosal; espíritus gigantes en gigantescas formas. Estas grandiosas figuras (2) parecen sublimes apariciones de espíritus; y sin embargo están representadas con tan firme relieve, como si se hubieran esculpido en la piedra (3); están sentadas en grandes tronos marmóreos cuyos respaldos parecen sostener toda la armazón de la techumbre. Serviciales genios acompañan á aquellos personajes que anunciaron el Mesías á los judíos y á los gentiles; los cuales, parte investigan el porvenir, abismados en sus libros y rollos de escritos, parte lo profetizan, agitados por el impetu de un santo entusiasmo. La vida espiritual profunda de los «iniciados en los secretos de Jehovah» (Amós III-7), absortos en la investigación, contemplación y anuncio de la salud que se esperaba, está expresada allí con un acabamiento que el arte antiguo no pudo barruntar y el nuevo no ha podido volver á conseguir (4). Sólo haremos mención aquí de las más hermosas de aquellas figuras, en cuya ejecución parece haber tenido el maestro ante los ojos del alma, las conmovedoras predicaciones de Savonarola (5). La sibila Delfica parece contemplar ya ante sí el cumplimiento de su profecía, y de los ojos de aquella grandiosa figura, llena al propio tiempo de extremada gracia, irradia un profundo entusiasmo. La sibila Líbica, vestida con traje oriental, acaba de escribir sus vaticinios; cierra el libro llena de emoción, y vuelve hacia el espectador, con sorprendente movimiento, su semblante

(1) V. Klaczko, Jules II, 367.

(2) «Como pensamientos plásticos» las llama Lübke, *Geschichte der Plastik* 720.

(3) Schaden 230.

(4) Molitor 255.

(5) Cf. Klaczko en la *Rev. des Deux Mondes* 1896, p. 759, y Steinmann, en la *Allg. Zeitung*, 1897, Supl. n.º 148.