

severo. La sibila Pérsica está enteramente abismada en la lectura de su visión, mientras la Eritrea, semejante á la Delfica por su belleza juvenil, vuelve las hojas del libro del destino.

Isaías mira fijamente á lo porvenir, que se desenvuelve ante sus ojos proféticos, de suerte que, ni aun el llamamiento del ángel que le acompaña, es suficiente para arrancarle del todo á su visión. Jeremías, figura colosal de larga y ondulante barba, se inclina hacia delante, y se sumerge en su dolor por la desgraciada suerte de su pueblo; con los ojos medio cerrados, en cuyo fondo bulle un mar de lágrimas, mira la ciudad santa, «la señora de los pueblos, cual viuda solitaria». De un modo enteramente diverso aparece Ezequiel; como fuera de sí mantiene un vivo coloquio con las grandes imágenes que se presentan á su espíritu. Daniel, hermoso y gigantesco joven, se muestra tan profundamente conmovido por lo que lee, que su mano, aunque no tiene pluma, se agita como para escribir.

Lo más maravilloso de aquellas figuras colosales, cuya poderosa y grave hermosura nunca se harta uno de contemplar, es que todas expresan el mismo pensamiento fundamental, y, sin embargo, cada una de ellas ofrece un carácter peculiar en extremo (1). Algunas de aquellas imágenes, «las más grandiosas de que nos da noticia la Historia del arte», como la sibila Libica, el profeta Daniel y Jonás, van por ventura más allá de los límites del movimiento bello y sin violencia; pero las más, con toda la majestad de su forma y toda la impetuosidad de sus movimientos, conservan, sin embargo, todavía la moderación de una belleza harmónica (2); y quien por esto quisiera reprender á

(1) Dalton, Michelangelo und die Sixtinische Kapelle (St. Petersburg 1870), 24. Cf. las descripciones entusiastas de Castelar, Recuerdos de Italia 70 s., de Taine, citado por Müntz, Hist. de l'Art III, 483; Klaczko 376 ss. y Wölfflin, Class. Kunst 60 s. V. también Goyau-Pératé, Le Vatican 548 s. Hoffmann 88-89. Rio, Michel-Ange 27 s. Ollivier 87 s., 118. Steinmann en el Repertorium f. Kunstwissensch. XVII, 175 s., y Fontaine l. c. 521. ss.

(2) Juicio de Woltmann-Woermann II, 585. Por causa del escorzo de Jonás en el techo abovedado, Condivi le llama la figura más maravillosa de todas las de la bóveda. Y Burckhardt, Cicerone 644, asimismo, no solamente á Jeremías y Joel, sino también á Jonás, los halla de una maravillosa belleza. Cuanto á los pormenores, siempre había aquí divergencia en los juicios. A mi parecer, se llevan la palma la Sibila de Delfos y Jeremías. De la primera dice Plattner II, 1, 269, que es, no solamente la más hermosa de las profetisas representadas aquí por Miguel Ángel, sino también, en general, una de las más perfectas figuras de mujer del arte moderno. Springer, 130, es el que pone de

Miguel Ángel, considere antes la dificultad de su cometido, el cual consistía en elevar á aquellos doce personajes, por la expresión de una inspiración sublime, hasta lo sobrehumano, más allá de todo lo mundano y temporal. No bastaba para esto solamente la grandiosidad de sus formas, sino eran necesarios diversos motivos de índole sumamente espiritual, y al propio tiempo extraordinariamente visible. Por ventura sobrepujaba esta empresa las fuerzas del arte (1).

Con las grandiosas figuras de los profetas y sibilas están en íntima relación otra serie de sencillas escenas familiares: los antepasados de Cristo, que se hallan representados en los campos semicirculares de la pared y en los triángulos cóncavos de las bovedillas. Aquellas figuras, profundamente sentidas, aguardan con grave y melancólica expresión, pero llenas de esperanza, al Deseado de las gentes y vencedor de la muerte y del pecado. En este árbol genealógico de Cristo, así como en las sibilas y profetas, siguió Miguel Ángel las concepciones del arte medioeval (2).

Á este tercer ciclo de pinturas siguen, en cuarto lugar, los cuatro grandes cuadros de los ángulos de la bóveda, en los cuales están maravillosamente expresados cuatro sucesos en que el pueblo de Israel fué librado de un grave peligro, como figuras de la Redención: la muerte de Goliath, la hazaña de Judith, el castigo de Amán y el prodigio de la serpiente de bronce. Esta

relieve más que nadie, la importancia de Jeremías. Esta figura ha hechizado á Miguel Ángel, y desde entonces, nunca ha podido volverla á perder del todo de vista. Sea cual fuese la obra que labrase, siempre flotaba ante sus ojos el recuerdo de Jeremías, y fácilmente percibíase la resonancia de la disposición de espíritu á que le había trasladado la figura del profeta. El Jeremías encierra en sí el germen del Moisés del Monumento de Julio II, y de las principales estatuas de los sepulcros de los Médicis. «Es muy probable que Miguel Ángel estampase en Jeremías, si no su imagen exterior, á lo menos sus íntimos sentimientos; v. Steinmann, en el Repertorium f. Kunstwissensch. 1894, t. XVII, 177 s., Rom 136, y Allg. Zeitung 1897, Supl., n.º 148. Por lo demás, Steinmann admite aquí la sutil explicación que da Klaczko (Revue des Deux Mondes 1896, p. 785; cf. Jules II, 378) de la inscripción de un rollo de papel que hay junto á Jeremías.

(1) Burckhardt, Cicerone, 664.

(2) Cf. Lübke II, 101, 107-108. Como no es éste el lugar de hacer una descripción propiamente dicha, no se puede bajar á particularidades sobre el contenido de los diversos grupos, por muy grandes bellezas que presenten. Además de Lübke, loc. cit. 113 s., cf. también Kugler-Burckhardt, 532 s., Ollivier, 102 s. y Klaczko, 424 ss.

última pintura, con el contraste conmovedoramente expresado entre la salvación y la ruina, es una de las más hermosas de cuantas constituyen el adorno de la techumbre (1).

Á estos cuatro ciclos de cuadros añadió todavía el maestro una gran multitud de figuras puramente ideales, que sirven como noble é ingenioso adorno de la construcción arquitectónica (2). Es evidente que Miguel Ángel se propuso, en la composición total, imitar una de aquellas decoraciones festivas que solían ponerse en la época del Renacimiento, aun en las solemnidades religiosas. La multitud de figuras decorativas que esparció, parte en los ángulos de las bovedillas, sosteniendo carteles con los nombres de los profetas y las sibilas, parte como figuras de relleno colocadas en muy diversas actitudes y movimientos en los extremos de los arcos, parte finalmente sustentando ó coronando varias partes de la arquitectura pintada; correspondían á las personas que, en las mencionadas decoraciones festivas, se solían colocar como imágenes vivientes. Todas aquellas figuras desnudas, niños rollizos y hermosos adolescentes, están estrechamente coordinadas con el sistema arquitectónico, sustentando las cornisas, exhibiendo las inscripciones y sosteniendo los carteles, tapicerías ó guirnaldas. Ninguna de dichas figuras, las cuales resplandecen con toda la belleza de la juventud, está representada en una actitud ordinaria y apacible, sino más bien se presentan todas en animada actividad; pero sin relación con el argumento de los cuadros, y sirviendo sólo de festivo atavío (3). Por más que

(1) Cf. Lützow, *Kunstschätze*, 439. Klaczko, 368 s. Grimm I^o, 353 s. describe por menudo la pintura de Goliat y de Judit para mostrar con qué arte sabe entender también Miguel Ángel lo propiamente histórico.

(2) Ellas son, dice Lübke II, 101, la personificación llena de vida de los miembros arquitectónicos. Cf. Lützow, loc. cit., 440, y especialmente Burckhardt, *Cicerone*, 642 s. sobre estas «fuerzas personificadas de la arquitectura».

(3) Prefiero proponer esta explicación, relacionada con la que traen Lübke y Burckhardt, en vez de las violentas y facticias que se han tentado recientemente. En la *Allgem. Zeitung*, 1892, n.º 77, supl., W. Henke ha demostrado muy bien, con ejemplos apropiados, cómo se ha equivocado L. v. Scheffler (*Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg 1892*) al hacer derivar «el argumento ideal de la capilla sixtina» del platonismo de Miguel Ángel. Sin embargo, el citado investigador cae aquí en la misma falta que en sus «consideraciones empíricas sobre las pinturas de Miguel Ángel en la bóveda de la capilla sixtina» publicadas en el *Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen VII* (1886), 3 s., 82 s., 140 s.; esto es, que supone en los frescos cosas que no hay. Particularmente la interpretación sumamente extraña de los pares de cariátides á los lados de los tronos de los profetas y sibilas, es errónea é infundada; á mi juicio,

desde el punto de vista artístico se puedan admirar aquellas desnudas imágenes, no por eso dejan de parecer ofensivas á los ojos de muchos, en un lugar sagrado (1).

queda directamente excluida por el carácter del artista. Un investigador tan señalado, como Jacobo Burckhardt, con quien traté este punto en Marzo de 1895, es igualmente de opinión, que las explicaciones de Scheffler y Henke han de ser rechazadas. Wölfflin en el *Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen XIII*, 181, emite la conjetura muy probable, de que los esclavos fueron añadidos después como un complemento á los medallones ya existentes. Contra Scheffler se han declarado también recientemente Frey, *Dichtungen*, 370 s., Steinmann en la *Allgem. Zeitung*, 1898, n.º 192, supl., Klaczko, 90, y el Dr. Eckert en la *Frankf. Zeitung*, 1 de Marzo de 1899.

(1) Pero ellas no autorizan para negar á las pinturas el carácter cristiano; pues la carne que pinta Miguel Ángel nunca es sensual (cf. *Hist.-polit. Bl. XCI*, 755; Jansen, *Sodoma* [Stuttgart 1870], 110; Maulde la Clavière, *Femmes*. 276 s.), y además las figuras desnudas son puramente accesorias; v. Rio, *Michel-Ange*, 30. Cf. también Wölfflin, *Class. Kunst*, 54 s., 63. No entiendo cómo Pératé, 550, pueda escribir acerca de la bóveda de la Sixtina: *Est-ce une œuvre chrétienne? Non; c'est une œuvre biblique, la Bible même etc.* Séame aquí permitido citar todavía el dictamen poco conocido que emitió Overbeck sobre la bóveda de la Sixtina el año 1810. Hállase en una carta publicada en la *Allgem. cons. Monatschr.* I (1888), 40. Overbeck escribe: «Verdaderamente esto es lo más grande y magnífico que existe. Dónde hay una obra que sea tan maravillosamente acabada y perfecta, como esta bóveda, que representa la historia de la creación y el juicio final, rodeado de las terribles figuras de los profetas que al fin de los tiempos se presentan, como apariciones colosales, seguro amparo de los fieles, pero visiones terroríficas para los obstinados pecadores, que les recuerdan viva y constantemente su dureza de corazón, en no querer creer, ni renunciar á las vanidades del mundo; ¡espectros por decirlo así, que van tras ellos para arrojarlos al infierno!... ¡Cielos! ¡qué ideas tan falsas se han esparcido acerca de Miguel Ángel! Generalmente se tiene contra él la prevención de que es un amanerado que lo ha exagerado todo. ¡Cómo es posible tan grande ceguedad! Verdaderamente, es preciso haberse dejado deslumbrar enteramente los ojos en los Carlo Marattis y Battonis, y Dios sabe en quién más; se ha de tener absolutamente muerto todo sentimiento y gusto por la naturaleza, para no reconocer aquí el arte más elevado y más puro, que no es otra cosa sino la reproducción de la naturaleza, realizada en la pura y grande alma del artista. Es menester también no conocer absolutamente la naturaleza, para no reconocer su sello á la primera ojeada, para no sentirse en alguna manera electrizado por la verdad de estos pensamientos, de estas formas, de estos caracteres. Y, por otra parte, se necesita no haberse tomado nunca verdaderamente tiempo holgado y reposado para examinar estas obras con la debida atención, ó bien querer dar de ellas una falsa noticia sobre pensado, para osar decir, que se hicieron con ligera petulancia; cuando al contrario, las marca y distingue una tan delicada precisión y rasgo característico, y un tal grado de primor en la labor, que ya esto sólo las coloca por encima de todas las obras... Respecto de la perfección, creo que cualquiera puede tomar por modelo á Miguel Ángel. ¡Qué ciencia se une en él á sus dotes divinas! ¡qué conocimiento del cuerpo humano, de la perspectiva y de la óptica! ¡Cuán maravillosamente pinta!; hasta tal punto,

Los ingeniosos argumentos de las pinturas ejecutadas por Miguel Angel en el techo de la Capilla Sixtina, están á igual altura que su ejecución artística, y constituyen como un gigantesco poema en colores, acerca el largo camino que conduce, desde las cumbres de la Creación, hasta la necesidad del Redentor y los primeros albores del día de la Redención; y su mudo lenguaje alcanza una elocuencia incomparable. Por ventura nunca se ha vuelto á pintar con tanta verdad y belleza el Antiguo Testamento como preparación para el Nuevo y Eterno (1); primero la creación de la naturaleza; es á saber: el fundamento de la vida espiritual de la Humanidad; luego la formación del hombre, su caída en el pecado, en el cual llegó pronto á verse envuelta la mayor parte de la Humanidad (Diluvio universal) y aun, á tiempos, los mejores de ella (embriaguez de Noé). Bajo el peso de la culpa de tantos pecados, la Humanidad del Antiguo Testamento anhela por el Redentor. Entre el pueblo sobresalen, para los judíos, los profetas enviados por Dios, y para los gentiles, las sibilas; arrebatados videntes de una futura redención y, al propio tiempo, los que más profundamente se duelen de las miserias de su pueblo. En los extremos emergen ya, en cuatro animadas escenas de la historia de Israel, las figuras típicas de la Redención: el eterno enemigo que quiere aniquilar al pueblo de Dios, es cuatro veces vencido, en Goliath, Holofernes, Amán y la serpiente; todo lo cual no son sino prenuncios de la victoria del Hijo de Dios, que se sacrifica perpetuamente allá abajo sobre el altar en el seno de la Iglesia.

Después de haber terminado las pinturas del techo de la Sixtina, volvió á ocuparse Miguel Angel en el monumento sepulcral de Julio II, probablemente por mandato del Papa, quien, desde el verano de 1512, no se ocultaba ya que sus días tocaban á su fin (2). Dificultaba ante todo esta obra, la incertidumbre acerca

que no se advierte para nada el trabajo, ni absolutamente se puede pensar en él, sino solamente se ve la cosa. En una palabra, es modelo en todo. En todas las cosas penetró hasta lo más profundo, y lo que para los otros era un secreto, él lo hacía sin ningún trabajo.»

(1) «Es imposible, dice Molitor, 255, llegar con la pintura más cerca de la sagrada palabra de la Biblia, de lo que aquí logró hacerlo este maestro de extraordinario ingenio.»

(2) Cf. nuestras indicaciones arriba p. 336.

del lugar donde se colocaría por fin el monumento; pues, no siendo más que provisional el coro de San Pedro edificado por Bramante, no podía tratarse de ponerlo allí. La mencionada incertidumbre fué también indudablemente causa de que Miguel Angel tuviera presentes, en su nuevo proyecto, las diferentes contingencias posibles, trazando el monumento, ya como una construcción libre, ya como frontispicio adosado á una pared (1).

El plan de la construcción libre era, según Condivi y Vasari, biógrafos de Miguel Angel, de la forma siguiente. La capilla sepulcral, con el sarcófago del Papa, estaba encerrada en un edificio de mármol, cuyos lados anterior y posterior medirían doce varas y los laterales diez y ocho. La parte inferior se adornaría con relieves y numerosas estatuas de carácter simbólico: jóvenes encadenados y deidades de la victoria, las cuales indicarían las empresas de Julio II para restablecer los Estados de la Iglesia. Esta construcción inferior estaría coronada por una cornisa, sobre la cual se levantaría todavía otro piso adornado con cuatro colosales figuras alegóricas, entre ellas el Moisés y el San Pablo. Todo el conjunto estaría coronado por la figura del Papa, apaciblemente dormido y colocado en el sepulcro por dos ángeles; el monumento tendría una altura de más de nueve metros y contendría más de cuarenta estatuas, sin contar las historias en medios relieves de bronce, que representarían los principales hechos del Papa (2).

(1) Springer, 236.

(2) Condivi, 35-36. Cf. Springer, 231 s., 236. Por razones históricas y artísticas, el citado investigador fija el proyecto descrito por Condivi en los años 1512-1513. Springer confiesa más adelante (235), que el plan primitivo es desconocido; y en la 2.^a edición declara también como apócrifo, el diseño que se halla en los Uffizi de Florencia (Rahmen, 187, n.º 608. Braun, 181. Alinari, 3688). Contra eso, intenta demostrar Schmarsow en el Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, V, 63 ss., que este diseño es trabajo de la propia mano del maestro, como lo supusieron antes Burckhardt, Grimm y Bode. Fuero de eso, publicó y comentó también, loc. cit., otro diseño para el sepulcro de Julio II, que se halla en poder del Sr. A. v. Beckerath, de Berlín. Es de opinión que este proyecto suministra la única auténtica representación de las ideas de Miguel Angel acerca del sepulcro de Julio II, aunque no en su forma original, á lo menos en la no menos grandiosa de 1513. Según él, solamente hay aquí un marco digno para los magníficos esclavos y la poderosa figura de Moisés. Grimm, en Geigers Vierteljahrschrift, I (1886), 49, en la mayor parte de los puntos se declara concorde con el artículo de Schmarsow. Por el contrario, Porthein, en sus estudios sobre las obras de Miguel Angel, publicados en el Re-