

Mientras Miguel Angel trabajaba en esta obra sobrevino la muerte de Julio II, el cual, poco antes de su fallecimiento, á 19 de Febrero de 1513, había elegido para lugar de su sepultura la capilla Sixtina de San Pedro, dedicada á la Santísima Virgen, donde descansaba también su tío Sixto IV (1). En su última voluntad se destinaban 10,000 ducados para su sepulcro, y Miguel Angel ajustó á 6 de Mayo de 1513, con los albaceas testamentarios, el cardenal Leonardo Grosso della Róvere y el protonotario Lorenzo Pucci, un contrato especificado muy por menor, el cual se conserva todavía (2). El monumento debía tener tres frentes, y apoyar el cuarto lado contra la pared. En cada uno de los lados libres se abrían, sobre un alto zócalo, dos tabernáculos, ó sea, hornacinas con pilastras laterales y coronamiento arquitectónico. En cada uno de ellos había dos estatuas de tamaño algo más que natural. En los doce pilares colocados entre los tabernáculos, se levantaban estatuas de parecida grandeza; de suerte que, sólo la construcción inferior, contenía veinticuatro estatuas; encima el sarcófago con la estatua del Papa rodeado de cuatro figuras, las cinco de tamaño doble que el natural; fuera de esto se levantaban también sobre el mismo plano superior seis colosales estatuas sentadas. En la parte donde el monumento se apoyaba en la pared, había una capilla con cinco estatuas, las cuales, como habían de ser contempladas desde mayor distancia, todavía sobrepujaban en grandeza á las otras. Además, los espacios entre los tabernáculos estaban adornados con relieves, ya sea de mármol ó de bronce.

Como este plan superaba todavía con mucho al primitivo, en grandeza y amplitud, se prometieron al artista como precio de él 16,500 ducados, de los cuales deberían descontarse, sin embargo, los 3,500 ducados ya recibidos. Miguel Angel se obligó á no emprender ninguna otra obra de consideración durante todo el

Repertorium für Kunstwissensch., XII (1889) 149, es de opinión, con Springer, que el diseño de Florencia no puede proceder de Miguel Angel; cuanto al dibujo de Beckerath, lo considera como «una antigua repetición del proyecto entero, que bien podría ser el más mediano de todos». Cf. ahora también Klaczko, 16 ss.

(1) Bull. Vatic., II, 349. Según este auténtico documento, es erróneo el dato de Müntz, Hist. de l' Art, III, 392, de que Julio II designó la iglesia de San Pedro in Vincoli para su sepultura.

(2) Ha sido publicado en las Lettere di Michelangelo, ed. Milanese, 635 s. Cf. Springer, 237 s.

tiempo que trabajara en aquel monumento, el cual debería terminarse en el plazo de siete años.

En el tiempo siguiente de 1513 á 1516 dedicó el artista todas sus fuerzas á aquella obra gigantesca; pues la escultura era su arte favorito, de la cual solía decir, que la había mamado con la leche, porque su nodriza había sido la mujer de un picapedrero; y aun en la pintura concebía siempre de una manera plástica, como lo muestra la más ligera consideración de los cuadros que adornan el techo de la Sixtina.

Al incansable fervor con que trabajó el artista, deben su existencia las magistrales estatuas de dos jóvenes encadenados (Prigioni), que se admiran ahora en París, en el Louvre (1). Además se conservan todavía, del adorno destinado al zócalo, cuatro gigantescas figuras solamente desbastadas (ahora se hallan en el Giardino Boboli de Florencia, en la gruta á la izquierda de la entrada). Asimismo figuras de prisioneros ó vencidos que se inclinan y doblegan. En San Petersburgo se conserva la estatua de un vencido, y en Roma las figuras alegóricas de la vida activa y contemplativa, Lía y Raquel (2).

De las estatuas destinadas á la parte superior del monumento no se ha conservado más que una: el Moisés, celebrado en todo el mundo, el cual se esbozó y ejecutó en los años de 1513 á 1516 cuando la fantasía de Miguel Angel estaba todavía llena de las

(1) Es en extremo excelente la estatua de uno de los jóvenes, que por la mayor parte se llama el joven moribundo, pero que Ollendorff dice deberse llamar el joven durmiente. Se entiende, cómo Vasari pudo elogiar estas figuras como *cosa divina*. Desde que estas estatuas han sido sacadas de la obscuridad de los palacios de Francia, han sido reconocidas generalmente como obras maestras de Miguel Angel. Cf. Springer, 240 s. Lübke, Plastik, 728. Müntz, Hist. de l' Art III, 388 s. Klaczko en la Rev. des Deux Mondes, CXIV (1892), 891, y especialmente Grimm, I, 420 s. Este último dice, que la delicada belleza del joven moribundo impresiona quizá todavía más que el poder y fuerza de Moisés. «Si me pregunto, ¿qué obra de escultura citaré la primera para designar la mejor?—ocurre al punto la respuesta: el joven moribundo de Miguel Angel. En sencillez é ingenua concepción de la naturaleza, sólo se pueden comparar á esta figura las mejores obras de Grecia. «Lübke, loc. cit., cree que las dos estatuas del Louvre, fueron labradas viviendo todavía Julio II. Sobre la importancia de los *Prigioni*, como también sobre la figura del Laocoonte, v. Ollendorff en la Zeitschr. f. bild. Kunst, 1898, v. p. 223 ss., y en el Repertorium f. Kunstwissensch., XXI, 112 s., cf. también Wolfflin, Class. Kunst, 71.

(2) Springer, 241 ss. Müntz, Hist. de l' Art, III, 390. V. también Klaczko, Florentiner Plaudereien, 42 s.



imágenes de los profetas de la Capilla Sixtina (1). Esta celebrada estatua de mármol, que ha sido llamada «la corona de la escultura moderna» (2), adorna en la actualidad el sepulcro de Julio II en San Pedro ad Víncula; pues allí fué á parar finalmente el monumento sepulcral, á la verdad en una forma muy simplificada y encogida.

Este sucesivo empequeñecimiento de la obra, tan grandiosa y genialmente proyectada, en la que Miguel Angel había confiado realizar sus más atrevidos pensamientos; y las contiendas con el duque de Urbino, á que dió lugar el pago, procuraron al artista tantos cuidados, enojos y desengaños, que aquel monumento vino á ser la tragedia de su vida. La definitiva ejecución se halla, respecto del proyecto primitivo, casi en la misma relación que el lugar presente con aquel donde en un tiempo había pensado colocarlo Julio II; pero compensa todas las contrariedades el avasallador efecto de la poderosa figura de Moisés (3). El fogoso y enérgico guía de Israel, que con férrea perseverancia condujo en el desierto durante cuarenta años aquel pueblo de dura cerviz; el hombre que se atrevía á interponerse entre su pueblo y el enojo de Dios; el que, en un ímpetu de ira, por la idolatría de los israelitas, rompió las tablas de la Ley é hizo matar tres mil de los apóstatas; está representado en aquella obra maestra con una grandiosa parcialidad de concepto; pues el legislador sabio, el humilde siervo de Jehová, que se resigna penitente á no ver sino de lejos la tierra de promisión, no está representado allí (4). El artista concibió al educador, al guía del

(1) Springer, 243.

(2) Grimm, I<sup>o</sup>, 419.

(3) El solo bastaría, dijo el cardenal Gonzaga á Paulo III, para monumento digno de este gran Papa.

(4) Molitor, 215, hace resaltar esto oportunamente. La otra tacha sobre lo extraño, y en parte exagerado del Moisés, desaparece, como nota justamente Springer, 244, luego que se representa con el pensamiento la estatua tal como Miguel Angel quería fuese colocada en un principio. «Moisés había de bajar desde un punto elevado su mirada sobre el espectador; estaban á su lado muchas otras figuras de igual magnitud y carácter análogo, sentadas todas sobre bloques cuadrados, lo cual ciertamente hacía necesarios contrastes de efecto, y obligaba á distinguir con rasgos esenciales y propios la concepción de cada figura particular. Finalmente la estatua de Moisés estaba colocada de manera, que su lado derecho escapaba casi enteramente á la mirada del contemplador; y los ojos de éste eran atraídos preferentemente por el lado izquierdo.» Por más que sea esto verdad, no se puede negar con todo

pueblo escogido, solamente como hombre de acción, cual había sido Julio II. Con la cabeza enérgicamente levantada, la frente rodeada de mechones y surcada de severas arrugas, vuelta hacia la izquierda la amenazadora mirada; está sentado en su trono el poderoso caudillo, cuyo cuerpo parece estremecerse por la conmoción y la lucha de su alma. La diestra se apoya en la menospreciada Ley, cogiendo la larga barba que descende trémula por la excitación interior; la siniestra oprime la barba contra el pecho, como para contener la indignación próxima á estallar. Pero el pie derecho que se adelanta, y el retraerse del izquierdo, no dejan lugar á duda: en el momento próximo, el gigante va á levantarse y aniquilar á los apóstatas (1).

«Quien ha visto una sola vez aquella estatua, necesariamente conserva para siempre la impresión recibida. Está llena de una alteza, de una conciencia de sí, de un sentimiento tal, que no parece sino que aquel hombre tiene á su disposición los rayos del cielo, pero los reprime antes de desencadenarlos, como aguardando que los enemigos á quienes va á aniquilar se atrevan á atacarle» (2). En verdad, en el Moisés de Miguel Angel está personificado aquel Papa Rey, que humilló á la soberbia Venecia, restableció los Estados pontificios, y arrojó de Italia á los belicosos franceses. Toda la poderosa vehemencia, y energía casi sobrehumana, del Papa Róvere; y al propio tiempo, el orgullo, la tenacidad é inflexible carácter, así como la indole desmedidamente violenta y apasionada del artista, se manifiestan en aquella figura titánica.

por otra parte, que Miguel Angel en su Moisés llegó hasta los últimos límites posibles de la naturaleza. «Inmediatamente después de él, dice Gregorovius, VIII<sup>o</sup>, 148, se abre ya el abismo de los errores y las enormidades de un pseudotitanismo, en que presto cayó la escuela del maestro.» *Sólo un Miguel Angel podía aventurarse hasta los límites extremos, sólo él podía moverse, por decirlo así, sobre el filo del cuchillo.* Cf. también Porthen en el Repertorium f. Kunstwissensch. XII, 154. Sobre las romerías que hacían los judíos de Roma á este Moisés, v. Berliner, Geschichte der Juden, II, 1, 103.

(1) Cf. Hoffmann, Italien, 60-61; Nohl, Tagebuch, 196; Lübke, Plastik, 727, y Wolfflin, Class. Kunst, 72. Steinmann (Das Testament des Moses [Leipzig, 1898] und Rom, 169), ha dado recientemente una explicación del Moisés, del todo nueva, y en todo caso muy notable. Según la opinión de este investigador, Miguel Angel fija el último momento, grande y tranquilo de la vida del patriarca, cuando reúne de nuevo á Israel, para dejarle su testamento. Esta explicación concordaría ciertamente bien con el digno fin de Julio II (v. arriba p. 339).

(2) Grimm, I<sup>o</sup>, 418. Cf. también Michel-Ange, 19 s.



El gigantesco monumento sepulcral de Julio II no llegó á ejecutarse; su estatua de bronce fué destrizada; pero el alma fuerte é indomable del enérgico Papa, íntimamente unida con la no menos fuerte y robusta del artista, se esculpieron en la estatua del Moisés, ante la cual se comprende aquel verso de Ariosto: «Miguel, más que terreno, ángel divino» (1).

(1) Michel più che terreno, **angel** divino. Cf. Pératé, 544. Brosch escribe, 276: «Miguel Angel, el más grande de los artistas modernos, y al mismo tiempo el carácter más noble del Renacimiento italiano, ha grabado en el mármol, con caracteres imperecederos, el nombre de Julio II, de donde no se borrará jamás.»

## CAPÍTULO X

### Rafael al servicio de Julio II. — La Cámara de la Signatura y la Estancia de Heliodoro

«La Naturaleza, que había sido vencida por el arte, por mano de Miguel Angel, parece haber concedido al mundo á Rafael para ser superada, no sólo por el arte, sino también por las cualidades de su persona; pues en él se manifestaron las más raras dotes del espíritu, rodeadas de la mayor gracia, aplicación, belleza, modestia y ajustada conducta» (1). Con estas palabras comienza el padre de la moderna Historia del arte, Vasari, la narración de la vida del «Divino Urbinate», el cual vivirá eternamente en la memoria de los hombres como uno de los más grandes maestros del arte cristiano, y uno de los más sublimes genios creadores de todas las naciones.

Con la índole espiritual propia de la Umbría su patria, aquel artista, igualmente señalado por su ingenua amabilidad é ideal belleza, encarnó en sus primeras creaciones la apacible reflexión de la escuela de su país; pero, al contrario de Miguel Angel, acertó luego á admitir y asimilarse una sorprendente muchedumbre de ajenas influencias. Su genio no obtuvo su completo desenvolvimiento sino en Florencia, donde Leonardo da Vinci y Fray Bartolomé ejercieron sobre él poderoso influjo. En el año de 1504 se había dirigido Rafael á la hermosa ciudad del Arno, y todavía en Abril de 1508 se hallaba trabajando allí; pero en

(1) Vesari, ed. Milanesi IV, 315-316.