El gigantesco monumento sepulcral de Julio II no llegó á ejecutarse; su estatua de bronce fué destrozada; 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.

otoño del mismo año lo encontramos ya en Roma. El artista, que tenía entonces veinticinco años de edad, rogaba á 5 de Septiembre de 1508 á su amigo Francisco Francia, le perdonase por haber diferido el envío de su retrato: «A causa de mis múltiples é importantes trabajos, se dice en aquella carta, no he podido hasta ahora hacerlo de mi propia mano conforme á nuestro convenio. Verdad es que lo hubiera podido hacer pintar por uno de mis auxiliares y enviarlo retocado por mí; pero esto no estaba bien; ó por mejor decir, estaría muy bien hecho, para significar que no he podido por mi parte obtener el vuestro. Tened por tanto, os ruego, indulgencia conmigo; pues vos mismo habréis experimentado ya muchas veces, qué cosa es estar privado uno de su libertad y vivir al servicio de un señor» (1).

Las múltiples é importantes ocupaciones de que habla Rafael en este pasaje, eran los grandes trabajos del Vaticano, que le había encomendado Julio II (2).

A 26 de Noviembre de 1507, había dejado el Papa el *Appartamento Borja*, donde moraba durante los primeros años de su reinado, para que no le trajera continuamente á la memoria el recuerdo de Alejandro VI (3); y se había trasladado á otra

(1) Malvasia, Felsina pittrice II (Bologna 1678), 48; Guhl, 91-92; Crowe-Cavalcaselle II, 5 s. han impugnado la exactitud de la fecha de esta carta, pero con argumentos insuficientes; v. Frantz II, 725; Müntz, Raphael (2.ª edición), 271, y Janitschek en el Lit. Centralblatt, 1887, p. 682.

(2) Vasari dice que Rafael fué llamado á Roma por recomendación de Bramante. Pero ya Reumont III, 2, 388 (no es Minghetti el autor de esta hipótesis como supone Lützow en las Graphische Künste XIII [1890], 16) observó con verdad, que los parientes que el Papa tenía en Urbino pudieron tener por lo menos tan grande influencia en la resolución de Julio II de ocupar al joven artista, como la recomendación de su arquitecto. Müntz, Raphael, 317 y Klaczko 192 tienen esto por seguro. Knackfuss, 22, sospecha que Julio II entabló conocimiento con Rafael, cuando en 1506 residió tres días en Urbino, v. arriba p. 201 s.). V. también Frantz II, 724.

(3) Cf. el testimonio de Paris de Grassis, citado más arriba p. 154. De él se saca claramente, que Julio II había habitado los aposentos de Alejandro VI, á lo menos cierto tiempo, antes del 26 de Noviembre de 1507. Por tanto, se equivoca enteramente Gregorovius VIII³, 157, cuando dice que Julio II «no se aposentó en las salas del departamento Borja». En el mismo error incurre Grimm, Fünfzehn Essays, IV, 275. Crowe II, 7, escribe: «Julio II tomó posesión de los departamentos superiores del palacio Vaticano el día de su coronación, esto es, el 26 de Noviembre de 1507.» Parece por tanto que Crowe cree que el Papa no fué coronado hasta 1507. El mismo error se halla en Kraus, Camera, 4: «Dopo la sua incoronazione (26 novembre 1507) Giulio, pur esso, scelse a sua dimora queste stanze superiori invece dell' appartamento Borgia al primo

parte del Vaticano, destinando allí, en adelante, para su vivienda, cierto número de aposentos que habían sido construídos por Nicolao V y estaban situados hacia el patio del Belvedere. Muy cerca de ellos se hallaba el cuarto de estudio del fundador del mecenazgo pontificio, decorado con los maravillosos frescos de Fra Angélico (1); y por ventura fué esto lo que movió á Julio II para que mandase adornar asimismo con frescos los aposentos vecinos. Estas habitaciones, que han alcanzado una fama universal con el nombre de *Estancias* (stanza ó camera, cuarto, habitación), dan á una gran sala situada en la misma dirección (Sala di Costantino), la cual no recibe luz sino por un lado. Por el contrario, las estancias propiamente dichas tienen dos altas y espaciosas ventanas con asientos de mármol en su macizo, las cuales están contrapuestas en los dos primeros aposentos, y en el último (Stanza dell' Incendio) se hallan irregularmente colocadas. Además de lo desfavorable de la luz, contribuía también la falta de perspectiva y la irregularidad de las líneas, á dificultar el trabajo del pintor (2), para el cual no son propiamente favorables sino las aplanadas bóvedas en cruz de la techumbre. Aquellas habitaciones tienen un carácter sencillo y distinguido; son tetragonales, pero de plano irregular. Las puertas, no muy grandes, que comunican entre sí los aposentos situados en la misma ala, están abiertas hacia el extremo, por efecto de lo cual, quedan en cada aposento dos lienzos de pared terminados en semicírculo, casi enteramente libres para recibir grandes composiciones pictóricas, mientras que los lados menores, partidos por las ventanas, no permiten una libre composición y desarrollo.

En aquellos aposentos reinaba desde el otoño de 1508 una fervorosa actividad; en uno de ellos (Stanza dell' Incendio) pintaba Perugino los cuatro campos circulares del techo, llenando los espacios intermedios de figuras decorativas (3); en la adjunta *Camera della Segnatura* trabajaban Rafael y Soddoma, el último de

piano dove il ricordo di Alessandro VI l' avrebbe perseguitato.» Bole, 68, sin tener cuenta con la relación de P. de Grassis, dice que Julio II escogió las Stanze para sus habitaciones en 1503. Lo que se puede demostrar es, que este intento no lo tuvo el Papa hasta Noviembre de 1505; v. Ehrle-Stevenson, 22. El departamento Borja no estuvo enteramente abandonado; v. Klaczko, 185, nota.

(1) Cf. nuestras indicaciones vol. II, p. 189 s.

(2) Müntz, Raphael, 323 (2.ª edición, 330).

(3) Müntz, Hist. de l'Art II, 722.

los cuales se había encargado de la parte decorativa del techo (1). Además trabajaban en los pisos superiores del Vaticano, por mandato del impaciente Papa, Lucas Signorelli, Bramantino Suardi, Lorenzo Lotto y el holandés Juan Ruysch (2); pero los trabajos de todos ellos quedaron completamente obscurecidos por las grandiosas y profundas composiciones de Rafael en la Cámara de la signatura. La resolución del Papa no podía ser dudosa. Las ligeras composiciones mitológicas que Soddoma había comenzado á pintar en el techo, quedaron limitadas á la parte decorativa, confiándose también allí las figuras principales á Rafael, quien substituyó pronto asimismo á Perugino y Pinturicchio, el primero de los cuales regresó á Perusa, su patria, y el segundo se dirigió á Sena, para no volver á presentarse en Roma. Amarga decepción fué para los artistas antiguos, verse despedidos por Julio II para encargar toda la ejecución de los trabajos al genial jovencito de Urbino; pero no es posible dirigir al Papa el reproche de haber obrado injustamente, pues siempre los había estimado y recompensado conforme á su mérito (3).

Las pinturas de la Stanza della Segnatura, que debe el mundo á la ilustrada comprensión de Julio II, son las más ricas, profundas y famosas de Rafael; y aun cuando en la actualidad han palidecido y sufrido en muchos conceptos las injurias del tiempo,

(1) Müntz, Raphael, 358 s. (2.ª edición, 359) juzga con gran severidad sobre estas pinturas de Soddoma; Frizzoni, 127 ss., mucho más favorablemente. Se ha repetido por mucho tiempo la anécdota que cuenta Vasari, de que Julio II hizo raer de las paredes los cuadros de otros artistas para dar lugar á las obras de Rafael, lo cual ha refutado decisivamente Wickhoff, 55, alegando la relación de Paris de Grassis. Este (ed. Döllinger, 383) refiere expresamente, que el Papa rehusó la destrucción del retrato de Alejandro VI. De lo que concluye con razón Wickhoff, que si Julio II no se tomó licencia para esto, ni siquiera con un fresco en que estaba pintado su enemigo mortal, todavía menos lo haría con otras pinturas inocentes. Á pesar de lo cual, Knackfuss repite todavía la fábula de Vasari. Sobre las sumas pagadas á Soddoma, v. Arch. st. d. Soc. Rom. II, 486; sobre sus pinturas ejecutadas en la bóveda de la Signatura, v. también Jansen, 76 s., 486. Cf. Crowe II, 9-10.

(2) Cf. Crowe II, 9 s. Müntz, Raphael, 319-320 (2.ª edición, 325). En Vischer, Signorelli, 357 hasta 358, hay documentos que prueban la estancia de Signorelli en Roma á fines del año 1508. Sobre Ruysch, cf. Kessel, Antiquitates s. Martini maj. Colonien. 188.

(3) Schmarsow, Pinturicchio in Rom 85-86, observa además: «Julio II adoptó el juicio que el desenvolvimiento histórico exigía, y que ha hecho suyo la historia». Sobre la comunicación de Rafael con Julio II, dice muy bien Pératé, 552: Il le conquit à son œuvre, il l'inspira et l'on peut même dire qu'il le transforma, le grandissant et l'échauffant à la flamme de son propre génie.

aquellos frescos son todavía el embeleso de todos los artistas y aficionados al arte (1); y mientras dure, aunque no sea más que una huella de aquellas creaciones únicas, de todos los pueblos acudirán en peregrinación á aquel santuario de la Pintura.

A la importancia de aquellas creaciones corresponde la copiosa literatura que acerca de ellas se ha formado (2) y continuará todavía aumentándose en lo porvenir; pues aquel ciclo de frescos pertenece al número de las raras obras de arte que son inagotables, como el cielo, en el cual siempre pueden descubrirse nuevas estrellas.

Ofrecen un seguro punto de partida á la consideración, las alegóricas figuras de mujeres, designadas por medio de inscripciones, las cuales pintó Rafael en los grandes campos circulares de los cuatro casquetes de la bóveda, adornada con una clásica decoración de estuco. Los vivos y puros colores de aquellas augustas figuras, como entronizadas en las nubes, quedan suavizados por el espléndido fondo de oro imitando mosaico; y las mismas figuras son á manera de sobreescritos decorativos de las grandes composiciones de las paredes.

La ciencia de la Fe, la Teología, abraza el conocimiento de las cosas divinas (divinarum rerum notitia), como lo dice la inscripción, sostenida por hermosos ángeles, de aquella pintura. La imagen de la Teología, en cuya concepción tuvo sin duda el artista ante los ojos la Beatriz de Dante (3), respira suave gravedad y apacible alteza. La guirnalda de ramos de olivo que ciñe la cabeza de aquella matrona sacerdotal, indica la divina sabiduría; el velo, preciosamente movido, es blanco, el manto verde y la túnica roja; es á saber; tiene los colores de las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad.

(1) Acerca de las deterioraciones, cf. Plattner, II, 1, 318 s.; sobre las «restauraciones», Klaczko, 263 s. Taine, Voyage en Italie, I, 170 s., pinta con viveza el desengaño que produce el estado actual de los frescos, cuando se visitan por primera vez; pero muy justamente dice Szécsen, Raffael, 557: «Precisamente esos daños y menoscabos exteriores nos hacen sentir doblemente la fuerza moral de los frescos vaticanos de Rafael.»

(2) Sobre las obras que explican é ilustran estas pinturas, v. más abajo. Mi descripción, para la que me he servido especialmente de Plattner, II, 1, 322 ss., Passavant, I, 139 s.; Lübke, Ital. Malerei, II, 260 ss.; Springer, 150 s. (2.ª edición, I, 205 s.) y del estudio de Bole, la he trazado ante los mismos frescos, y en la primavera de 1893 la comparé de nuevo con los mismos.

(3) Dante, Purgatorio, XXX, 31 s., 67 s. Cf. Plattner II, 1, 323.

En la mano izquierda lleva la Teología un libro (1), mientras con la derecha señala grave y solemnemente á la gran composición de la pared, donde están pintados los representantes de la tradición y la ciencia, reunidos en torno del más alto misterio y verdadero centro del culto cristiano.

Todavía obtuvo el artista mayor éxito en la representación de la Poesía. La gracia, amabilidad y entusiasmo están expresados vivamente en aquella figura, la cual lleva en la mano derecha un libro, y en la izquierda una lira; la corona de laurel que adorna su noble cabeza, significa la gloria de las artes, y las poderosas alas, el velo de los hombros sembrado de estrellas, el vestido azul celeste y el interno movimiento de toda la imagen, indican los poderosos vuelos de la fantasía. Son incomparables los ojos de esta figura, en los cuales arde el entusiasmo, y toda ella parece verdaderamente inspirada por el aliento de la divinidad (2), según lo dice la inscripción sostenida por angélicos niños.

La tercera figura de mujer, que representa la Filosofía, descubre antiguos influjos y un expresivo simbolismo. Está sentada en un trono de mármol en cuyo respaldo se ve la figura de Diana Efesina imitada de un antiguo modelo (3). El traje significa, con sus colores y bordados, los cuatro elementos: en la parte superior, azul celeste bordado de estrellas (ó sea, el aire); después rojo con salamandras (ó sea, el fuego); verde mar con peces (el agua), y finalmente, amarillo obscuro con plantas (ó sea, la tierra). La diadema se cierra sobre la frente con un carbunclo que despide rojo brillo; y como si este simbolismo todavía no hubiera satisfecho al artista, puso además en las manos de la figura, dos grandes libros que llevan las inscripciones: «Doctrina moral

(1) En las ediciones anteriores, interpreté el libro por la Sagrada Escritura. Esto fué una conjetura, y convengo con Schrörs (Zeitschr. f. christ. Kunst, XI, 370), en que esta opinión no debe sostenerse necesariamente. Pero cuando Schrörs, loc. cit., me hace afirmar que «la Disputa significa la tradición de la Iglesia», no ha reparado, que yo había hablado expresamente de la «tradición y de la ciencia».

(2) Numine afflatur, según la Eneida de Virgilio, VI, 50.

(3) En la «Escuela de Atenas», la cabeza de Sócrates y la estatua de Apolo, están también diseñadas según una antigua gemma, y en el encuentro de Atila con León I, hay un caballero tomado de la columna de Trajano. En las obras que Rafael creó en tiempo de León X se percibe ya un influjo más importante del estudio de la antigüedad. Cf. C. v. Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike (Leipzig, 1877) 48 s. V. también Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, 28, y nuestras indicaciones arriba p. 400.

y natural», mientras los genios alados sostienen á uno y otro lado tablas con las inscripciones: «Conocimiento de las causas» (Causarum cognitio).

Cuatro genios, entre ellos dos ángeles, rodean la última figura cuya cabeza adorna una corona; la espada y la balanza y la inscripción sostenida por un niño: «Da á cada uno lo suyo» (jus suum unicuique tribuit), no permiten dudar cuál sea la virtud allí simbolizada.

En los prolongados espacios de los extremos de la bóveda pintó Rafael cuatro composiciones menores, representadas, lo propio que las principales, sobre un fondo de dorado mosaico, y rodeadas de un rico marco ornamental. Junto á la Teología se ve la historia del pecado original, por ventura la más bella representación de este asunto (1); junto á la Poesía, la coronación de Apolo y el castigo de Marsias; y cabe á la Justicia, el juicio de Salomón. Si en estas composiciones se pasa del tono simbólico al narrativo, en la última se vuelve á emplear la alegoría, significando la finalidad de la Filosofía: Una figura de mujer, acompañada de dos genios que llevan libros, se inclina en asombrada contemplación sobre la esfera celeste con los signos de las estrellas, mientras con la mano señala hacia arriba (2).

Esta decoración pictórica del techo, que, por estar lejos de todo contacto, es la que ha conservado mejor su primer estado, se halla íntimamete enlazada con las cuatro grandes pinturas murales, las cuales representan las cuatro grandes potencias espirituales que enseñorean la vida humana: La Teología, que descubre los misterios de la Revelación y los prodigios de la fe; la Filosofía que, á la luz de la razón, investiga la naturaleza íntima y la esencia de las cosas; la Poesía que adorna la vida con la gracia y la be-

(1) Juicio de Kugler-Burckhardt, II, 580. Cf. también Büttner, Adam und Eva in der bildenden Kunst, 60.

(2) Según la interpretación del profesor de Düsseldorf Mosler, citado por Passavant I, 139 s., estos cuadros intermedios tienen una doble relación, así al medallón que precede, como al siguiente. Así, el Pecado de nuestros primeros padres, puesto entre la Teología y la Jurisprudencia, recuerda la Redención y el Juicio; el castigo de Marsias es á la vez la victoria del arte y, con alusión á Dante (Parad. I, 19), el símbolo del más elevado Renacimiento; asimismo, la figura que está contemplando la esfera celeste, se refiere no menos á la Filosofía, que á la Poesía; finalmente el Juicio de Salomón media por manera excelente entre la Sabiduría y el Derecho. Con todo, esta interpretación, que admiten Kugler-Burckhardt II, 580 s., parece demasiado artificial. Cf. Förster, Raphael I, 288.

lleza, y la Jurisprudencia que establece en las sociedades la seguridad y el orden. A esta graduación de la espiritual actividad, corresponde la alteza de las composiciones artísticas, que culmina en la imagen de la Teología.

La composición más sencilla es la destinada á glorificar el orden jurídico, para cuya ejecución eligió Rafael una de las superficies empequeñecidas é interrumpidas por una gran ventana. En el espacio semicircular colocado sobre ésta representó alegóricamente, por medio de tres grandes figuras de mujer, las tres virtudes cardinales que se han considerado siempre como inseparables compañeras de la justicia, es á saber: la fortaleza, la prudencia y la templanza. En medio, la bifronte Prudencia, á la derecha la Templanza, mirando al Papa, pintado más abajo, y á la izquierda la Fortaleza, adornada con un yelmo, y con el león y el roble de los Róvere. Lindos niños angélicos rodean las severas figuras de estas matronas (1). En los dos lados de las ventanas pintó el maestro la administración del Derecho civil y Canónico. En la izquierda, en la pared más angosta, se ve cómo el Emperador Justiniano, sentado en una antigua silla, entrega su gran colección de leyes á Triboniano humildemente arrodillado. En el lado derecho, el Papa Gregorio IX, con las facciones de Julio II, entrega las Decretales á los abogados del Consistorio postrados de hinojos (2). Ciertamente no sin causa se eligió para la dispensación del Derecho canónico el lienzo de pared más ancho y que permitía más amplio desarrollo, pues éste es de mayor dignidad que el civil. Una serie de hermosas cabezas llenas de carácter, distingue estas escenas de ceremonia, grandiosas en su misma simplicidad (3).

En la pared opuesta, cuya ventana se abre hacia el Belvedere, se representa la glorificación de la Poesía (4). Lo desfavo-

(1) Steinmann, Rom 144. Cf. Lübke II, 274. Klaczko, Jules II, 256 ss.

(2) Wickhoff, 50, hace notar que la entrega de los Códigos está representada de la manera que solía ver en los títulos de los libros. «De esta suerte, Rafael presenta en todas partes alusiones á cosas conocidas, y por este medio facilita la inteligencia del contenido de sus cuadros.»

(3) Entre los cardenales que rodean á Julio II, ya Vasari IV, 337, quiso ver á Juan de' Medici, A. Farnese y Antonio del Monte. Pero es muy discutible, si esta interpretación es exacta. La circunstancia de que los dos nombrados en primer lugar fueron papas, hace parecer más bien la explicación como de época posterior.

(4) A pesar de su gran belleza (cf. Gruyer, Chambres 125 s.) este fresco ha

rable del espacio no pudo impedir á Rafael hallar una composición llena de unidad; como por juego vence las dificultades que la ventana le oponía, pintando sobre ella la cima del Parnaso, cuyas vertientes se extienden luego naturalmente á uno y otro lado. En la cima del monte de las Musas, adornado de flores, se sienta en un trono, bajo el esbelto ramaje de los laureles, el juvenil Apolo, á cuyos pies brota la fuente Hippocrene.

Un imitador servil de la Antigüedad hubiera puesto la lira en las manos del dios del canto; pero no así Rafael; el cual prefirió el instrumento entonces más usado: la viola de braccio (laúd ó antigua forma de violín), la cual permitía más libre y pintoresco movimiento de brazos, y al propio tiempo era más inteligible para los contemporáneos (1). Tampoco las Musas, que se ven agrupadas en torno de Apolo, están exactamente caracterizadas conforme á los modelos antiguos En torno de aquellas figuras, llenas de suma gracia y atractivo, se agrupan los príncipes de la poesía, coronados de laurel. A la izquierda de Apolo, se presenta envuelto en un manto azul, Homero, el rey del sublime canto, que vuela como un águila sobre todos los otros; echando la cabeza un poco hacia atrás, como suelen los ciegos, poseído de divino entusiasmo, entona su canto, que un adolescente va escribiendo con suma atención. Severo, enteramente concentrado en sí

sido mucho menos tratado en los tiempos modernos que la Escuela de Atenas y la Disputa. Por consiguiente, con razón J. Schrott dedicó al Parnaso un estudio especial en la Allg. Zeitung 1884, n.º 10, que ha sido utilizado para la exposición que damos en el texto. Schrott defiende la representación de Apolo creada por Rafael, contra los «críticos de arte que pecan de exclusivismo», y á semejanza de Passavant I, 146; III, 13 y Förster, Raphael I, 290 s., se esfuerza por dar la declaración de las ventiocho figuras del cuadro; pero también él deja doce dudosas y obscuras. Con todo eso, hay mucho peligro de exageración en declarar las figuras pintadas por Rafael, como recientemente lo ha hecho resaltar Wickhoff, 51 s., con mucho acierto. Sobre la pintura del Dante, v. Rio IV, 468 y especialmente Kraus, Dante 196 s.; sobre la composición, v. Wölfflin, Class. Kunst 94 s.

(1) Frecuentemente se ha censurado este anacronismo de Rafael, sin tener presente, además de lo que he aducido en el texto, que ya estaban representadas, con la lira la figura de la poesía en la bóveda, las musas en el Parnaso, finalmente Apolo en la escuela de Atenas y en el juicio de Marsias. También otros artistas de aquel tiempo, como Pinturicchio y Spagna, eligieron el violín, en vez de la lira; v. Müntz, Raphael 354 (2.ª edición, 353-354). No se necesita, por consiguiente, admitir con Plattner y Passavant, que Rafael quiso glorificar en su Apolo al célebre violinista de aquella época Giacomo Sansecondo. (Cf. Cian, Cortegiano, 138, 181). Cf. con todo Vogelstein, 120 s.