

mismo, está, detrás del ciego cantor, Dante, á quien su guía Virgilio llama la atención sobre la música de Apolo. Además de los tres nombrados, están en primer término, la poetisa Safo, á quien da á conocer una inscripción colocada en un rollo algo entreabierto; y el anciano poeta contrapuesto á ella en el otro lado, á quien atienden otros tres con respetuosa admiración, y se cree generalmente ser Píndaro. Estas dos figuras sentadas en primer término las acomodó Rafael con tan genial acierto á las desfavorables circunstancias del lugar, que no parece sino haberse dispuesto la pared de aquella manera para la mejor distribución del cuadro, y aun el marco pintado de la ventana se incluye artificioosamente en la composición, sirviendo de apoyo al brazo de Safo que sobre él descansa (1).

Se ha dicho que este fresco era el más hermoso cuadro de sociedad que se haya pintado en tiempo alguno (2); y toda la composición está llena de un particular acento musical, de suerte que parece estarse oyendo los acordes del laúd de Apolo y el canto de Homero, los cuales enlazan en una hermosa unidad toda aquella asamblea que parece escucharlos con sumo deleite.

Un carácter del todo diferente que la asamblea de los poetas en el Parnaso, radiante de sereno entusiasmo y beatífico placer, muestra otro fresco, conocido en todo el mundo con el nombre de «La escuela de Atenas», el cual llena la mitad de uno de los grandes lienzos de pared (3). Profunda gravedad, poderoso é incansante afán de investigación, dominan en la numerosa asamblea de sabios; ordenados según las diferentes escuelas. También el lugar de la escena es totalmente diverso: en vez del florido monte de los dioses, sombreado de laureles, se ve un edificio en forma de cruz, coronado por una cúpula, al cual conduce una esca-

(1) Springer 172 (2.<sup>a</sup> edición I, 232).

(2) Schrott en el estudio citado arriba, p. 452, nota 4. Ingenioso como siempre, Steinmann ve representada en el Parnaso (que no en balde ha hallado su lugar entre la Disputa y la Escuela de Atenas) como la reconciliación del cristianismo y el paganismo.

(3) Sobre este contraste, cf. Müntz, Raphael 352 s. (2.<sup>a</sup> edición 351 s.) El nombre «Escuela de Atenas» se halla por primera vez en la relación de viaje del marqués de Seignelay del año 1671; v. Gaz. des beaux arts XIII, 365. Cf. Springer, Schule von Athen V, 80. Este estudio, que junto con el de Müller, he utilizado preferentemente para la exposición del texto, pertenece á lo mejor que se ha escrito sobre el célebre fresco. Las otras obras que tratan de él, pueden verse más abajo, p. 459, not. 1.

linata. En la parte anterior de aquella grandiosa construcción harmónicamente acabada, se ven en hornacinas las estatuas de Minerva y Apolo, deidades á quienes está consagrado el majestuoso templo de la sabiduría; y delante se extiende al sesgo por todo el cuadro, una terraza que forma el plano medio del escenario.

Desde el fondo de aquella aula magnífica, en cuya pintura, así como en la distribución de los grupos, se guió Rafael por un relieve de Ghiberti, que se halla en el Baptisterio de Florencia (1); los príncipes de los filósofos, Platón y Aristóteles, avanzan lentamente por en medio de una doble fila de respetuosos discípulos, hasta el borde de la exterior escalinata, donde está negligente-mente sentado, lejos de los demás, Diógenes, el filósofo de la pobreza independiente. Aristóteles está representado en la plenitud de la virilidad, llevando en la mano izquierda su *Ética*, y sobre el traje de color de aceituna, un manto gris azulado. Platón, anciano venerable de frente alta y despejada, y larga y poblada barba blanca, lleva un traje de color gris violado con manto de un vivo rojo; en la izquierda tiene un libro, en cuyo lomo se lee el título: «*Timeo*». Ambos están enfrascados en una discusión grave y llena de dignidad acerca de los conceptos fundamentales de su filosofía. Aristóteles, con la diestra extendida, indica la tierra; mientras Platón señala hacia arriba (2). A la derecha de este grupo, que sobresale en medio notablemente, se ven figuras aisladas de suma

(1) El relieve de Ghiberti representa la visita que la reina de Sabá hizo al rey Salomón. Wickhoff ha sido el primero en designarlo como modelo de Rafael. Según W. Vöge, Raffael und Donatello (Straszbürg 1896), Rafael, en la «Escuela de Atenas», en parte depende de las labores que en Padua ejecutó Donatello; estas reminiscencias son innegables; con todo, todavía no se ha pronunciado la última palabra sobre este punto; v. Kraus en el Lit. Rundschau 1897, p. 4-5. Cf. ahora también Wölfflin, Class. Kunst, 92, donde hay también excelentes observaciones sobre el género de la composición.

(2) Springer, Schule von Athen, 98. Ollendorff (Preuss. Jahrb. LXXXIV, [1896], 54 s.) ve en el ademán de la mano de Aristóteles, una señal con la que se exige «guardar moderación», y en toda la figura una personificación del Cortegiano-ideal de Castiglione; contra esta opinión, v. Kraus en el Lit. Rundschau 1897, p. 5. Como documento para conocer el concepto que antiguamente tenían los católicos de los dos príncipes de los filósofos, quiero recordar, además de los pasajes alegados por Kraus, Dante 658, una sentencia de S. Buenaventura, en el sermón sobre Unus est magister vester Christus, en la que se dice: Et ideo videtur quod inter philosophos datus sit Platoni sermo sapientiae, Aristoteli vero sermo scientiae. Ille enim principaliter aspiciet ad superiora, hic vero principaliter ad inferiora. S. Bonaventurae Opera V (Quaracchi 1891), 572.

belleza, así especialmente la de un joven que escribe con diligencia, luego la de un sabio anciano abismado en profunda reflexión; en la parte más exterior, un viejo que, apoyado en un báculo, entra en la grave asamblea, mientras cerca de él corre apresuradamente un joven.

A la izquierda del grupo central, una turba de discípulos ávidos de aprender (dialécticos), se congrega en torno de Sócrates, el cual, contando por los dedos, desarrolla los principios y consecuencias de su doctrina. Frente a Sócrates (cuya cabeza está modelada conforme a una antigua gemma que actualmente se conserva en Florencia), se halla un hermoso joven con dorado yelmo y armado de todas armas; y detrás de esta figura, en la cual, tal vez con razón, se ha visto a Alcibíades (1), un hombre hace vivas señas de venir a otros tres. El que está en primer término parece declarar por qué no acude a la invitación con tanta presteza como su compañero; delante de ellos corre un joven cargado de libros, con tanta prisa, que el manto rojo oscuro se le cae de los hombros. Sirven para enlazar este grupo con el del primer término, cierto número de personas reunidas en torno de una columna truncada, en la que se apoya un joven abismado en la lectura de un libro; y junto a él se ve la linda cabeza rizada del pequeño Federico Gonzaga, que cabalmente entonces aprendía en Roma los primeros principios de las artes liberales (2). A este grupo del ángulo, que generalmente se cree ser el de los gramáticos, sigue hacia la derecha, en primer término, el círculo hermosamente compuesto de los aritméticos y los músicos. Un aciano (Pitágoras), escribe diligentemente apoyado sobre una rodilla, mientras a su izquierda un muchacho sostiene una tabla con los números simbólicos y los signos de la teoría pitagórica de la armonía (3). Por detrás y de lado miran en el libro del que escribe un oriental y un hombre de avanzada edad, con pluma y tintero (4). A la derecha

(1) Contra la opinión tradicional, Müllner, 168, quiere reconocer a Jenofonte en la figura, interpretación que por lo demás, ya la había dado Scherer el año 1872, en el artículo, citado aquí en la nota 3.

(2) Así opina Steinmann, Rom 156 s., discrepando de los autores aducidos por Lucio, F. Gonzaga, 43.

(3) Cf. Scherer en la Oesterreich. Wochenschrift II (1872), 37. Hettner 198 ss.

(4) Quizá Boecio. En el oriental ve Müllner, 164, a Averroes, en el cual el Renacimiento cristiano veía al «infidel». Esta interpretación añade al contraste material el ideal.

de este grupo hay un joven de larga vestidura blanca orlada de oro que, según una tradición, a la verdad poco fundada, representa al duque de Urbino, Francisco María della Róvere. Delante se ve a un hombre en la plenitud de la virilidad, una de las más importantes personalidades creadas por Rafael en aquel cuadro; lleno de poderosa emoción interior, demuestra por su libro lo que ha discurrido y hallado (1). Forma contraste la última figura de este lado, sentada en la grada inferior de la escalinata, la cual representa un filósofo abismado en la reflexión e investigación, con la pluma a punto de escribir (2).

En el grupo de los geómetras y astrólogos, en el primer término del lado derecho, creó Rafael otra no menos viviente imagen del discurrir e investigar, trabajar y aprender, escuchar y comprender: el maestro de Geometría, (que se creía anteriormente Arquímedes, pero ahora con mayor razón Euclides (3) y presenta los rasgos de Bramante) explica una figura, profundamente inclinado y con el compás en la mano. Por ventura ningún otro grupo de todo el cuadro es más dramático y artificioso que el de los cuatro discípulos de rubia melena que rodean al maestro de Geometría. El primero de ellos está de rodillas y, como acompañando las líneas del compás, sigue con los dedos de una mano el dibujo, que todavía se esfuerza por entender. Los ojos y el movimiento de la mano muestran que el segundo discípulo comienza a ver clara la demostración. El tercer discípulo se halla ya capaz de declarar las explicaciones del maestro al otro cuarto, cuyo semblante resplandece de gozo. Jamás se ha pintado con mayor verdad y vida el proceso psicológico del conocimiento, desde la percepción exterior hasta la penetración intelectual del objeto (4).

(1) Springer 183 (2.<sup>a</sup> edición 1, 247). El nombre de este filósofo ha sido muy discutido. Recientemente Müllner, p. 165 s., procura demostrar, que la figura se ha de considerar como la de Parménides.

(2) El cartón original de la Escuela de Atenas, que se conserva en la biblioteca Ambrosiana de Milán, muestra, que esta figura fué añadida posteriormente, pues, de otra manera, la escalera hubiera parecido demasiado vacía. Passavant, Lübke, Bole 13 y Müllner, 166, ven en este pensador al sombrío Heráclito.

(3) Passavant I, 159 (edición francesa I, 130) sospecha, que lo que dió ocasión a la denominación de Arquímedes, de la que aún no se sirve Vasari, fué la muerte de Arquímedes representada en el zócalo por Perino del Vaga, en tiempo de Paulo III.

(4) Springer 181-182 (2.<sup>a</sup> edición I, 245). Cf. Förster I, 305, y Wölfflin, Class. Kunst, 93.

A estos admirables grupos sigue un rey que lleva el globo terrestre, y parece ser Ptolomeo; y una figura con la esfera celeste y la cabeza además adornada con una diadema de oro; tal vez Zoroastro (1). Junto á los representantes de la Geografía y la Astronomía, puso Rafael al extremo del fresco su propio retrato y el de su colaborador Soddoma (2).

El enlace con el grupo del centro se procura, por el lado derecho, con las figuras de dos hombres, de los que el más anciano desciende de la terraza, al paso que el más joven sube la escalinata en cuyo borde se halla el maestro de la más alta filosofía.

Por muy maravillosos que parezcan al espectador cada uno de los numerosos grupos, con todo eso, sus ojos se vuelven siempre involuntariamente á las figuras prominentes de Platón y Aristóteles, que se representan como las mayores y más gloriosas de aquella academia de sabios. Un río de claridad se derrama desde la cúpula sobre aquellos astros de la ciencia, en su conato por alcanzar la luz sobrenatural y eterna (3).

Por ventura ninguna obra de arte ha suscitado tantas y tan contrarias interpretaciones como la Escuela de Atenas de Rafael. A la multitud de figuras, en las que pintó el maestro los supremos esfuerzos y diversas direcciones del espíritu humano, corresponde el número de las explicaciones diferentes: los críticos se esfuerzan por dar á cada una de las figuras su propio nombre, y se pierden en singularidades. Sólo dirigiendo la mirada á lo general, y teniendo en cuenta las ideas de aquella época, se puede hallar una satisfactoria declaración; y entonces no queda lugar á duda sobre

(1) Según Vasari, este personaje tiene las facciones de Bald. Castiglione.

(2) Antes se daba la explicación del hombre que se ve junto á Rafael, diciendo que era Perugino, lo cual es falso indudablemente, como se demuestra comparando esta figura con el retrato de Perugino, pintado por él mismo, que se conserva en el Cambio de Perusa. Lermolieff, *Die Werke italienische Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* (1880) V. 472, ha propuesto en su lugar á Soddoma. Esta interpretación tiene también á la verdad sus dificultades (cf. Springer, *Schule von Athen* 97), con todo puede dar en lo cierto. Cf. K. Brun en los *Gött. Gel. Anz.* (1882) I, 542 s.

(3) Müllner 176. Aquí hay también una justa apreciación del célebre grabado de Luis Jacoby, labrado con una fidelidad, capaz de satisfacer á todas las pretensiones; su publicación en el año 1883, forma un suceso importante en la historia del grabado moderno. Cf. *Graphische Künste* V, 104 ss. El mismo fresco había sufrido tanto, que Jacoby tuvo que acudir al boceto original.

las cosas principales que están allí representadas: el esfuerzo humano por alcanzar el conocimiento, y la ciencia de su más alto objeto y supremo fin, por medio de la luz de la razón natural (1).

(1) Así opina Müllner, 158, y con él concuerdan en lo esencial Bole, *Rafaels Wandgemälde «die Philosophie»*, 2, y v. *Liliencron* en la *Allg. Zeitung*, 1883, n.º 309-310, supl. Es enteramente errónea la interpretación que alcanzó crédito por el grabado de G. Ghisi, ejecutado en 1550, según la cual el fresco representa la predicación de S. Pablo en Atenas: interpretación que también repitió Velázquez en 1630 (Justi, *Velázquez*, I, 288). Aunque Bellori había ya rechazado en 1695 esta explicación, que tenía conexión con la tendencia de la época de la restauración católica, y de la que se halla ya un principio en Vasari, *H. Grimm* (1864) la recogió de nuevo, y la defendió con obstinación en sus *Fünfzehn Essays*, 3 serie (Berlín, 1882), p. 61 ss., y en la *Leben Raphaels* (2 edición, Berlín, 1886) 287 ss. Sin embargo, la hipótesis de Grimm casi no tuvo partidarios. (Que yo sepa, sólo Wolzogen, 59 s., dió su asentimiento al docto berlinés.) Los investigadores más afamados se han declarado con razón en contra; como, por ejemplo, *Woltmann*, II, 643, 794; *Minghetti*, Raffaello, 114; recientemente también *Koopmann* en *Lützows Zeitschrift*, XXI, 266 s., y sobre todo *Kraus*, *Camera della Segnatura*, 25 ss. Kraus ha refutado de una manera tan contundente á Grimm, que su opinión puede ya considerarse como descartada. Hasta hoy, las opiniones de los doctos andan discordes, tanto sobre la explicación de las diversas figuras, como sobre la cuestión, de dónde sacó Rafael sus conocimientos de la filosofía antigua. Durante largo tiempo se atuvieron los críticos á los nombres propuestos por Vasari y Bellori. *Passavant* emitió la opinión, de que el argumento de la Escuela de Atenas está tomado de Diógenes Laercio, y que el fresco representa el desenvolvimiento histórico de la filosofía griega; y buscó y halló nombres para todas las cincuenta personas representadas (I, 148 ss.; II, 102 s.; III, 13 s.). *Trendelenburg*, *Die Schule von Athen*, Berlín, 1843, puso á eso algunas correcciones, rechazando la suposición de un orden cronológico de la composición. El procedimiento de Passavant era muy arriesgado, como lo muestra la circunstancia de que *Wattkiss Lloyd*, *Fine Arts, Quarterly Review*, II (London, 1864), 42 s., aunque sostiene asimismo que Diógenes Laercio fué la principal fuente de Rafael, propone también otros nombres muy diversos. *Förster*, *Raphael*, I, 290, cree, que Rafael se ajustó principalmente al «Triunfo de la Fama», de Petrarca. *Grimm* y *Scherer* (v. arriba p. 456, nota 3) citan también como fuente á Sidonio Apolinar; el investigador últimamente nombrado, ya en 1872, llamó la atención sobre Marsilio Ficino. A éste se refieren también repetidas veces *Hettner*, 195 s., y *Springer*, *Schule von Athen*, 94 ss. Con todo las exposiciones de Hettner, afeadas por muchos errores teológicos y filosóficos, han hecho adelantar poco este asunto. Por el contrario, la explicación de Springer, quien da también un buen resumen de las interpretaciones más antiguas (p. 74 ss.; cf. además Kraus, l. c., 12 ss.), es muy digna de atención, aunque no dió en el verdadero punto esencial de la materia. Fué sobre todo de mucho mérito, que Springer demostrase ad absurdum la excesiva nomenclatura de las personas representadas (á la que ya se habían opuesto *Gruyer*, 86, y recientemente *J. v. Schlosser* en el *Jahrb. d. kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, XVII, 88, y *Wölfflin*, *Class. Kunst*, 91), reuniendo en un cuadro todos los nombres propuestos por los expositores que ha habido hasta ahora. Después de esto, observa la siguiente (p. 88): «He aquí lo que resulta claro: todos estos

En aquella creación monumental de Rafael se glorifica artísticamente la Filosofía, como reina de las ciencias humanas, según las opiniones generalmente dominantes en sus contemporáneos. Es

nombres se han introducido en el cuadro, pero no los ha manifestado el mismo cuadro. El artista no ofrece el menor asidero para la interpretación personal. Pero cuando él quiere que el espectador piense en determinadas personalidades, no ha dejado de indicarnos ciertamente con señales bien claras; como lo ha hecho, por ejemplo, además de las dos figuras principales, en Sócrates y Diógenes. Rafael ha representado algunos filósofos de la antigüedad, y los ha hecho conocibles como tales. La vista exenta de preocupaciones no descubre en esta obra rastro alguno de una descripción general ó del todo completa de la filosofía griega. Springer hace ver, que la causa por qué no satisfacen las interpretaciones modernas, está en eso, en que conciben esta creación monumental, como la ilustración literal de un extenso texto, dependiente en todo de éste, y propiamente sólo inteligible para el autor del texto. Este célebre investigador es de parecer, que Rafael no hizo más que resumir las ideas que generalmente reinaban entre sus contemporáneos acerca de la dignidad é importancia de la vida científica. La mejor fuente de información acerca de esto la halla él en las obras de Marsilio Ficino y de Sadoletto. Dice que Rafael, en su Escuela de Atenas, dió expresión á las opiniones de dichos autores. «También á sus ojos, el pórtico, ante el cual se reúnen los filósofos, tomaba la forma de un templo; también él comenzaba por la descripción de las siete artes liberales, que levantan al conocimiento filosófico, y hacia finalmente que fuesen al frente de la familia filosófica los dos príncipes de la sabiduría, Platón y Aristóteles. En la Escuela de Atenas, la representación de las siete artes liberales forma la urdimbre, y la glorificación de los filósofos griegos es la trama» (p. 98). Ya antes había demostrado Richter (Die Schule von Athen. Heidelberg, 1882) que la Escuela de Atenas está fabricada sobre el patrón de las siete artes liberales, y sostiene también esta opinión Liliencron, Bole, Müller y J. v. Schlosser (loc. cit.). Bole, Müller y Ollendorff (Preuss. Jahr. LXXXIV, 54) creen, que también el desarrollo histórico de la filosofía antigua ha hallado aquí representación artística. Dichos autores renuevan igualmente el esfuerzo por hallar nombres convenientes para las diversas figuras. Por lo demás, Müller ha dado esperanzas de publicar una explicación más extensa y fundada en razones científicas de sus exposiciones, la cual ciertamente sería muy de desear. Crowe-Cavalcaselle nada nuevo ha aportado. Müntz se adhiere en lo principal á Springer, como también Kraus en muchos puntos. Este último investigador de las artes halla el lazo de unión entre la Escuela de Atenas y los otros cuadros en esta sentencia de Pico della Mirandola: *Philosophia veritatem quaerit, theologia invenit, religio possidet*. Kraus da grandísima importancia á Marsilio Ficino, pues llega hasta afirmar: *E forse ancora più preciso il dire che l'intero concetto, l'intera Camera della Segnatura si trova già in Marsilio*. Una idea del todo diferente se halla expresada con energía en Wickhoff: «Se quiere ver denotado el decurso de la historia de la filosofía griega en la posición y agrupamiento de los personajes; pero ¿quién se cuidaba entonces de la historia de la filosofía griega? Se pretende, que la escalera y el pórtico han sido ideados según pasajes ocultos de Marsilio Ficino, un filosofastro del período anterior del humanismo. ¿Quién leía todavía á Marsilio Ficino? No hay cosa que más vaya contra el gusto de una época, sea cual fuere, que la literatura original de los hombres ingeniosos de la precedente generación. No, el

posible y hasta verosímil, que Rafael tomara consejo de sus amigos eruditos, especialmente de Sadoletto, y que influyeran asimismo en él las obras de Marsilio Ficino y de los grandes poetas italianos Dante y Petrarca; pero lo substancial sobre la importancia y desenvolvimiento de la Filosofía antigua, le era ya ciertamente conocido desde Urbino. En particulares puntos, especialmente respecto de la preeminencia de Platón, se acomodó á las opiniones del Renacimiento; pero en lo demás conservó los modos de concebir de la Edad Media, en la cual, todo cuanto el espíritu humano podía conocer por la experiencia de los sentidos y las leyes naturales del pensamiento, se dividía entre las siete *artes liberales*: Gramática, Retórica y Lógica (dialéctica), que formaban el llamado *trivium*, y la Música, Aritmética, Geometría y Astronomía, que constituían el llamado *quadrivium*. Sobre las siete artes liberales, que se perfeccionaban en la Filosofía, fundó Rafael aquella composición pictórica (1).

El humano esfuerzo para alcanzar el conocimiento de la última razón de las cosas, llegó á su apogeo en Platón y Aristóteles, para quienes la verdad resplandeció como un relámpago en medio de la noche; pero aun cuando aquellos genios de la Filosofía emplearon todas las naturales fuerzas del espíritu, no pudieron llegar, sin embargo, á la completa posesión de la suprema verdad. En un punto se estrellaron todos los pensadores del mundo antiguo, sin exceptuar á Platón, el gran filósofo de la inmortalidad; es á saber: en el concepto de la naturaleza y origen del mal, del pecado; y por esta razón tampoco pudo la filosofía griega curar las mortales heridas del mundo antiguo (2). «La Filosofía, dice Vicente de Beauvais en su grande obra enciclopédica, aun cuando pudo levantarlos hasta las alturas de la Teología natural,

pórtico y la escalera proceden del arte florentino» (v. arriba p. 455). Cuanto á los nombres, Wickhoff sólo admite los de Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Sócrates, Boecio, Euclides y Diógenes. «Los demás, la familia filosófica, como los llama Dante, son á su vez figuras anónimas, en las cuales están representadas las diversas maneras de aprender, entender comunicar, etc.» (p. 52). Junta luego con eso el historiador vienés del arte su nueva declaración del destino de la Cámara de la Signatura, de la cual haremos todavía mención más abajo más en particular.

(1) Así opinan Richter, Springer, Liliencron y Müller en los estudios citados arriba, p. 459, nota 1.

(2) Esto lo ha expuesto muy bien Döllinger en su obra clásica «Heidenthum und Judenthum» (Regensburg 1857) 266 s., 292 s., 601 s., 730 s.

no alcanzó sin embargo el conocimiento de la Teología verdadera; la cual no llegó á conocimiento de la Humanidad sino por medio de la revelación de la Biblia, y de sus intérpretes los grandes maestros de la Teología» (1). Semejante división de los distritos del saber, en Teología natural y sobrenatural, se halla ya en todos los grandes pensadores de la época católica; y así Dante hace decir á su Beatriz, que la distancia entre la ciencia humana y la ciencia de la fe, es tan grande como la que separa el cielo de la tierra (2).

Así también Rafael, al conocimiento natural de la gentilidad, representado en la Escuela de Atenas, contrapone en la otra de las grandes pinturas murales, la ciencia sobrenatural del Cristianismo; sin embargo, lo propio que los inmortales representantes de la Teología Medioeval, ni Dante el mayor de los poetas cristianos, ni Rafael el más genial de los cristianos artistas, reconocen oposición alguna entre la Filosofía y la Teología (3). Luego que la Iglesia cristiana se halló en la posesión segura de la verdad revelada, los más ilustres Padres volvieron á reclamar la herencia de la sabiduría griega, destinada no tanto á los gentiles cuanto á los cristianos, con el fin de hacer que la ciencia humana sirviera á la sabiduría divina, purificándose por este medio y levantándose á la suprema dignidad á que podía aspirar; y sobre el cimiento que pusieron los Padres, continuaron edificando los escolásticos con el mismo espíritu de aquéllos. Así se formó la ciencia cristiana, la ciencia católica, cuyo apogeo representan Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura. «Aquella ciencia era católica en toda la extensión de la palabra, no sólo porque era su norma y como norte la verdad divina, infaliblemente conservada y declarada por la Iglesia, sino también por cuanto abarcaba, en continuo y legítimo progreso, la ciencia de todas las épocas, porque era común á todos los pueblos reunidos en una misma Iglesia, y procuraba juntar en una sola sabiduría universal todas las verdades naturales y sobrenaturales» (4).

(1) Speculum doctrinale II, c. 19, citado por Liliencron loc. cit. Cf. también Thomas Aquin, Summa, p. 1, q. 1, art. 2.

(2) Dante, Purgat. XXXIII, 88.

(3) Respecto de Dante, cf. Hettinger, Die Göttliche Komödie (2.<sup>a</sup> edición, Friburgo, 1889) 100.

(4) Las explicaciones que doy en el texto, las he tomado del magnífico discurso sobre el pasado y el deber de la ciencia católica, que tuvo mi inolvidable amigo el dean Heinrich, el tercer día de Pentecostés, de 1876, en Franc-

Con profundo sentido se abstuvo Rafael de representar, en la cuarta de sus grandes composiciones de aquella estancia, no sólo todos, pero ni siquiera los principales misterios y prodigios de la revelación, que descubre la Teología; sino limitóse al Misterio de los misterios, y prodigio de los prodigios.

El nombre de «*Disputa del Sacramento*» aplicado á aquella pintura, que produce el efecto de una resplandeciente visión (1) y es la primera de las grandes obras ejecutadas por Rafael en la Ciudad Eterna, no ha sido en manera alguna favorable para la inteligencia de la misma (2); pues no se disputa allí, ni se contiende; al contrario: el cielo y la tierra se aúnan en la glorificación del más alto prodigio, de la más amorosa de las obras del Salvador del mundo. Un *Tantum ergo* único resuena en el ánimo del espectador que contempla aquella composición imponente (3).

fort del Mein, en la primera reunión general de la Görres-Gesellschaft, y se publicó en la Jahresbericht de la citada Asociación para 1876 (Köln 1877), p. 12.

(1) Crowe-Cavalcaselle II, 29.

(2) Müntz, Raphael, 330, advierte muy justamente: En italien le mot disputa a le sens de discussion aussi bien que celui de contestation; se puede añadir todavía, que el sentido original de la voz disputatio, en el lenguaje eclesiástico es igual á la de discursus. Sin embargo de eso, la expresión está mal escogida, porque todo el que no es italiano piensa al instante en disputar, debatir. En Hagen, 140 s., se hallan muy buenas observaciones contra el nombre *disputa*. Cf. ahora también Wölfflin, Class. Kunst 87. En el aspecto puramente técnico, la Escuela de Atenas es superior á la Disputa, compuesta antes que ella; cf. Passavant I, 163; II, 96; v. también Rio IV, 463-464; cf. 466. En su escrito Michel-Ange et Raphael, 133, Rio al igual que Schlegel, señala la Disputa como la obra más eminente de Rafael.

(3) Por tanto, no se trata absolutamente de la representación de una disputa sobre el Smo. Sacramento, y es realmente lamentable, que hasta en el «*Classischen Bilderschatz*», de Reber-Bayersdorffer, la copia de la *Disputa* núms. 561-562 lleve por título: «*Der Wortwechsel — La Disputa.*» Cuando se usó por primera vez el nombre disputa, no se puede determinar con precisión. Lo hallo usado comúnmente en una antigua guía del año 1739 (*Descrizione di Roma* [Roma 1739] 60). El nombre tiene su origen en una frase de Vasari, pero propiamente todavía no se halla en su descripción, que empieza de esta manera: Fece in un'altra parete un cielo con Cristo e la Nostra Donna, S. Giovanni Battista, gli Apostoli e gli Evangelisti e Martiri sulle nuvole con Dio Padre che sopra tutti manda lo Spirito Santo, e massimamente sopra un numero infinito di Santi che sotto scrivono la messa e sopra l'ostia, che è sull'altare, disputano. Lo que sigue de esta descripción no ofrece ningún interés, pues Vasari la trabajó, como también las de los demás frescos, sirviéndose de grabados. Del pasaje citado se saca, que Vasari designa como lo más interesante, la bajada del Espíritu Santo sobre la muchedumbre inmensa de santos. La declaración que sigue, del escribir la misa, quedó inadvertida, y se asieron á la palabra *disputano*, que más tarde fué traducida no ya exac-