

Por solemne y arcaica manera representa Rafael, como centro de la parte superior del cuadro, al Dios uno y trino á quien los fieles expresan su agradecimiento en aquel himno de júbilo. Arri-

tamente por «manifestar el parecer» (dar demostraciones, sacar conclusiones), sino por la voz «disputa». Muy pronto se perdió la verdadera inteligencia del cuadro, lo cual se explica principalmente, porque habiéndose cambiado el gusto, ya se puso en él poca atención. Es muy significativo para conocer la dirección del gusto, ver que ya Jovio en su «Vida de Rafael», de los cuadros de la Cámara de la Signatura, sólo menciona el Parnaso. Los viajeros de época posterior (Aldroandi 1562, Schrader 1592) ignoran á Rafael (Müntz, Les historiens, 26). El Sr. de Montaigne, que visitó á Roma en tiempo de Gregorio XIII, tampoco nombra para nada á Rafael en su Journal de voyage; asimismo Zeiller en su famosa relación de viaje del año 1640. Schott, Itiner. Italiae. Antwerpiae 1600, sólo cita la sala de Constantino. Velázquez, que visitó á Roma en 1630, junto con la Escuela de Atenas, sólo menciona la Disputa, que él designa como un cuadro, «donde la teología está puesta en consonancia con la filosofía» (Justi, Velázquez I, 288). Hacia fines del siglo XVII, Bellori (cf. Müntz, Les historiens, 26, 77) se ensayó en una puntualizada descripción y declaración de los frescos de Rafael del Vaticano, pero sin lograr por de pronto muy buen éxito. Venuti, Descrizione di Roma moderna IV (Roma 1767), 1191, sólo menciona todavía el Parnaso y la Escuela de Atenas; de la Disputa no dice una palabra. J. G. Keyssler, Neueste Reisen. nueva edición publicada por G. Schütze, Hannover 1751, á lo menos trae (p. 570) algo más, pues enumera los cuatro frescos de la Cámara de la Signatura de la siguiente manera: «1.º Los dogmas más principales de la doctrina de la Trinitate, mediacione Christi, transsubstantiatione, de la vida eterna, etc. 2.º Las ciencias y fuerzas del espíritu humano, tocante á la filosofía, matemáticas y astronomía, cuadro que se suele llamar la Escuela de Atenas. 3.º La Poesía y el monte Parnaso. 4.º La Justicia, Prudencia y otras virtudes morales.» En la pág. 572, Keyssler rehúsa expresamente el nombre de Disputa. El Manual del viajero, de Volkmann (Hist.-kritische Nachrichten von Italien. 2.ª edición, Leipzig 1777), que sirvió también de guía á Goethe, describe por menudo la Escuela de Atenas, mientras que tiene pocas palabras para la Disputa; «en la manera seca» del cuadro ve Volkmann al «discípulo de Perugino». El nombre Disputa lo traduce así: «La controversia (Streit) de los doctores de la Iglesia sobre la eucaristía» (II, 128). W. Heinse, que fué á Roma hacia el fin del verano de 1781, en su «Ardinghello», publicado en 1787, pasa en silencio la palabra Disputa, y habla sólo de la teología; su opinión es ésta: «El conjunto presenta en alguna manera la Iglesia cristiana en su cuna.» Goethe no dice una palabra de la Disputa, donde habla de las Stanze. Sólo los artistas cristianos alemanes, sobre todo Overbeck, han descubierto de nuevo, por decirlo así, toda la belleza de este maravilloso cuadro (cf. abajo p. 466 s.). Plattner II, 1, 325 s., apoyándose en Bellori, da de él una descripción puntualizada; rechaza «la idea errónea» de una controversia sobre el Smo. Sacramento; es, añade, «por decirlo así, una representación dramática de la teología». Passavant erró á la verdad en las declaraciones particulares, pero dió una declaración general mejor que lo habían hecho todos sus predecesores: «Tomado en su conjunto, dice, este cuadro es la imagen de la concordancia, así de los santos del Antiguo y Nuevo Testamento que en el cielo muestran la obra de la Redención, como de los teólogos congregados en la tierra, los cuales, meditando el

ba de todo, en un cielo iluminado con dorada luz vaporosa, aparece lleno de alteza y poder Dios Padre, en un radiante mar de

Sacramento lleno de misterios del cuerpo y sangre de Cristo, se sienten unidos en él.» Kugler-Burckhardt II, 581, se equivocan al criticar, que ninguna de las dos mitades de la Disputa resalta como la más esencial. Más justas son las explicaciones y observaciones que hace Burckhardt en Cicerone, 663, aunque aquí tampoco se aprecia el argumento teológico. Tomó nuevo vuelo el interés por la Disputa, después que en el año 1857 se publicó el magnífico grabado de José v. Keller (el diseño lo compró Federico Guillermo IV; la plancha con todos los ejemplares todavía existentes, en parte propiedad de Keller, se perdieron en el incendio de la Academia de Düsseldorf en el año 1872. Cuando Keller volvió á ver la plancha, el «hijo de su trabajo de diez años», torcida é inservible para siempre, en este «tristísimo momento de su vida» no perdió la cristiana serenidad y presencia de ánimo, y prorrumpió en estas palabras: «Alabada sea la voluntad de Dios»). Excitado por el grabado de Keller, el teólogo hermesiano J. W. J. Braun escribió un tratado particular sobre la Disputa (Düsseldorf 1859), en el cual dió rienda suelta á su predilección por las conjeturas (cf. Kathol. literaturzeitung VI, 59 s.). Salió en contra Springer en un folleto (Bona 1860), para volver á tratar después el mismo objeto de una manera notable en su grande obra sobre Rafael y Miguel Angel, sólo á la luz de la historia del arte; pues aquí se renuncia á una interpretación teológica. En el año 1860, Hagen se volvió contra Braun y también contra Springer en un estudio ciertamente poco advertido, pero muy notable (p. 125 s.). Con razón se hace aquí notar (p. 127, 139), que Rafael tuvo atención á las oraciones de la misa, opinión que está por tanto íntimamente relacionada con la del prelado Schneider, que aduciré más abajo. En la pág. 128, Hagen señala como idea fundamental «la conciliación de la tierra con el cielo por la revelación del Smo. Sacramento del altar». Del lado de los escritores católicos, el primero que dió una interpretación teológica fué F. X. Kraus, en su tratado ingenioso, La camera della Segnatura, por desgracia muy poco conocido, donde en la p. 41 s. se hace con razón resaltar de una manera especial la significación de sacrificio, de la que se trata más extensamente en el Lit. Rundschau 1897, p. 5 s. Asimismo, desde el punto de vista del teólogo católico, Bole, Meisterwerke, 67-81, ha interpretado muy recientemente la Disputa. Más retórico es el estudio de G. Cozza-Luzi, Il Duomo di Orvieto e Raffaello Sanzio nel Trionfo Eucaristico. Lettura inaugurale all' Accademia Orvietana «La Nuova Fenice». Milano 1890. H. Grimm, en su Leben Raphaels, 315, da la siguiente explicación: «Luego que admitimos que el objeto del cuadro no es la disputa, sino la cesación de la disputa por la revelación, que á todos apacigua, muéstranse como innecesarias aquellas interpretaciones que se quería introducir en la composición. Descubrimos un momento de suma admiración y asombro, etc.» Esta interpretación, que Wolzogen, 56, ha aceptado, la tengo por errónea, ya por esta causa, porque procede de la falsa idea de que ha reinado la disputa entre los reunidos alrededor del Smo. Sacramento. En este caso, el fresco pierde enteramente la profunda significación teológica, que he procurado poner de manifiesto más abajo, p. 474. Sólo por curiosidad, mencionaré todavía la opinión de Portig, tratada en las Hist.-polit. Bl. XCVII, 403 s., de que la Disputa es una expresión del principio de la fe protestante. Sobre un pastor protestante, que afirma que Rafael no fué católico, v. Müntz, Les historiens, 68.

oro, y un sinnúmero de lindos ángeles pueblan aquella región de luz y resplandor (1). Parece como si el maestro no se hubiera cansado de poner innumerables series de espíritus bienaventurados, en aquella patria de la paz y de la felicidad. En el borde exterior de las nubes que orlan aquella suprema región luminosa, se ciernen á la derecha y á la izquierda tres amables figuras de ángeles con los ropajes movidos por el aire. Como creador y sustentador de todas las cosas, lleva Dios Padre en la mano izquierda el globo del mundo, mientras su mano derecha se levanta para bendecir. Bajo él, como propio centro del cielo, está el Hijo unigénito en su gloria (*Rex gloriae*) (2). Rafael creó allí por ventura la más hermosa imagen de Cristo que hay en la tierra. El Salvador está sentado en un trono de nubes, del cual emergen cabezas de ángeles; su divinidad irradia una dorada aureola, ceñida por un semicírculo de azul celeste, adornado con testas de ángeles. Con la cabeza ligeramente inclinada, el Salvador transfigurado extiende, lleno de amor y mansedumbre, las manos con las sagradas llagas, ofreciéndose á todos en manjar (3). El blanco vestido luminoso cubre sólo la parte inferior del cuerpo de Cristo, de manera que se ve también la llaga de su costado. Hacia el «Cordero de Dios que quita los pecados del mundo», señala San Juan Bautista sentado á un lado, con grave y severo aspecto; mientras al otro lado, la Santísima Virgen oprime las manos contra el pecho, inclinándose humildemente para adorar á su Hijo divino.

Con este grupo central se enlazan, á uno y otro lado, los elegidos del cielo; «los patricios de aquel pío y justo Imperio», como dice Dante (4), están sentados en tronos agrupados con la mayor delicadeza y artificio, formando un semicírculo algo más profundo, como sobre un piso de nubes animado por graciosas cabe-

(1) Cf. la descripción del empíreo, hecha por Dante, (Parad. XXXI, 4 ss.). Rafael ha figurado el cielo estrellado por medio de puntitos dorados de relieve.

(2) Cf. Kraus, Camera della Segnatura, 37.

(3) Cf. Overbeck, Leben von Binder I, 145 s., y Bole, Meisterwerke der Malerei, 69. En una carta de Overbeck á su padre, de 1810, no conocida hasta hace poco, escribe el mismo sobre la Disputa: «¡Qué cielo se le abre á uno cuando entra en la sala! La primera mirada se fija en la majestad de Dios y de su Hijo unigénito, llenos de gracia y de verdad; no es fácil que se haya creado nunca algo más sublime en pintura que esta gloria de la Disputa. Se ve el cielo abierto y se siente uno extasiado, como S. Esteban. Allg. conservative Monatschrift (1887) II, 1283.

(4) Dante, Parad. XXXII, 116-117.

zas de ángeles. «La distribución de aquella multitud de figuras, que son de la propiedad peculiar de Rafael (el cual pudo referirse á más antiguos tipos para las personas anteriormente descritas), se distingue tanto por la claridad como por la regularidad. Los personajes del Antiguo Testamento alternan con los héroes de la Nueva Ley, y éstos están en cierto modo distribuidos según los santos estados de apóstoles, escritores de los Sagrados Libros, parientes de Cristo y mártires, los primeros según las edades del mundo. Además observa tal orden, que siempre las personas que se hallan contrapuestas en una misma línea, tienen relación entre sí» (1). En la elección y agrupación de los Santos tuvieron decisivo influjo las oraciones de la misa y el inmortal poema del Dante (2).

La serie de los bienaventurados comienza en el lado izquierdo por San Pedro. Como maestro y guardador de la fe, tiene el venerable Apóstol en una mano un libro y en la otra las llaves; lleno de firmísima confianza mira á su Dios y Señor, que le elige por su primer Vicario en la tierra. Frente al Príncipe de los Apóstoles está representado Adán meditando sobre la culpa y la Redención:

Que' due che seggon lassú piu felici,
Per esser propinquissimi ad Augusta,
Son d'esta rosa quasi due radici.

Colui, che da sinistra le s'aggiusta,
E'l Padre, per lo cui arditto gusto,
L'umana specie tanto amaro gusta.

Dal destro vedi quel Padre vetusto
Di santa Chiesa, a cui Cristo le chiavi
Raccomandó di questo fior venusto (3).

(1) Springer, 163 (2.^a edición I, 223). Bole, Meisterwerke der Malerei, 69, observa lo siguiente acerca de las doce figuras que rodean á Cristo: «Es admirable el orden de las personas que se descubre por dos indicios, por la disposición que tienen entre sí los que están juntos en una misma parte, y por la que tienen con sus correspondientes de la parte opuesta. Primeramente, al lado de cada personaje del Antiguo Testamento hallamos uno del Nuevo; porque en el cielo no hay diferencia entre el Antiguo y Nuevo Testamento, puesto que todos los que allí están, reciben su gloria por un solo Cristo, que también en este sentido es el Alfa y Omega (Apoc. 1, 8). En segundo lugar, nos maravillan ciertas relaciones de los que están colocados uno en frente del otro. Con ellas indica el artista las trazas de Dios para la salud de los hombres y la vida virtuosa que lleva al cielo.» Luego el autor desenvuelve esto más por menudo de una manera ingeniosa. Con todo eso, quizá haya visto demasiadas cosas en el cuadro.

(2) Si no me engaño, Hagen, 127 s., 132 s., 139 s. ha sido el primero que ha hecho resaltar esto. Cf. ahora las importantes explicaciones de Kraus, Dante, 659.

(3) Dante, Parad. XXXII, 118-126.

Forma contraste con el vigoroso padre primero del linaje humano, San Juan Evangelista, pintado junto á él en bella figura juvenil en el acto de escribir su Evangelio. A su lado sigue el Rey David con la corona y el harpa, el cual mira en el libro del Evangelista lo que él mismo había profetizado en el Antiguo Testamento. Viene luego Lorenzo, el animoso diácono y mártir, dispuesto para el sacrificio y para la muerte, llevando en el pecho una estrella de oro y señalando hacia los teólogos reunidos abajo en torno del Santísimo Sacramento (1). Vuelta hacia él está una figura casi completamente cubierta por el grupo del Salvador, la cual indica la continuación de aquel sagrado coro, y probablemente es Jeremías (2).

Por el lado derecho comienza la fila de los elegidos con la otra columna de la Iglesia, el Apóstol San Pablo, cuya poderosa espada, sobre la que se apoya la enérgica figura, significa á un mismo tiempo su muerte en el martirio y la fuerza de sus doctrinas; «Viva es la palabra de Dios, y eficaz, y más aguda que una espada de dos filos» (Hebr. IV-12). Vuelto hacia San Pablo, asiéntase en su trono Abraham, con el cuchillo para el sacrificio de Isaac. Le sigue Santiago el Menor, que apoya la mano en un libro con reflexivo ademán (3); luego Moisés con las tablas de la

(1) Hagen 139 y otros ven á S. Esteban en el santo que señala hacia abajo, y trasladan á S. Lorenzo al lado opuesto. No tengo por exacta esta explicación, pues la palma indica muy claramente al primer mártir.

(2) Springer, Raffaels Disputa (1860) ha sido el primero en proponer este nombre, y casi todos los modernos hasta Bole, 71, se han adherido á esta suposición. Paliard ve en la figura á S. Martín de Tours; v. Chron. des Arts 1876, 328-329.

(3) Plattner II, 1, 327, conjetura que está aquí representado Santiago, como el tercer testigo de la transfiguración del Señor, con S. Pedro y S. Juan, y como símbolo de la esperanza; como aquéllos lo son de la fe y de la caridad. Con todo eso, el que estaba en la transfiguración era Santiago el Mayor, y á éste comúnmente se le representa con el sombrero y bastón de peregrino (Menzel, Symbolik I, 75, 430). Gruyer, 62, y Hagen, 139, sostienen que es Santiago el Menor, y á mi juicio, habla en favor de esta sentencia el que en la edad media se leía frecuentemente bajo su imagen esta inscripción: Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis (v. Menzel I, 77). Bole, en su ingenioso estudio, establece un paralelo entre Santiago y S. Juan, puesto en frente de él: «Los dos insisten en la necesidad de las buenas obras; sobre todo del amor al prójimo, S. Juan especialmente en razón del amor de Dios, que debe manifestarse en buenas obras.» «Quien dice que ama á Dios, y aborrece á su prójimo, es mendaz» (I. Joh. 4, 20). «La fe sin obras está muerta» (Jac. 2, 17). Kraus, Camera della Segnatura, 37, propone el evangelista S. Mateo en vez de Santiago.

Ley, y San Esteban. El primer mártir lleva una palma, que apoya sobre el libro de la fe que confesó, y dirigiendo hacia arriba la mirada, parece repetir las palabras que en otro tiempo pronunció lleno del Espíritu Santo delante del Consejo supremo: «He aquí que veo los cielos abiertos, y al Hijo del Hombre sentado á la diestra de Dios.» Á este héroe del Nuevo Testamento sigue otro personaje del Antiguo, asimismo medio oculto por el grupo del Salvador y vestido de guerrera armadura, probablemente Judas Macabeo (1).

Sirve para enlazar aquella gloria celeste con la tierra y la Iglesia, el Espíritu Santo representado en el símbolo de una paloma, la cual desciende rodeada de cuatro tiernos niños angélicos que llevan en las manos los Evangelios abiertos. La divinidad del Espíritu Santo está significada por el círculo luminoso en cuyo centro se ve la paloma, y la operación de su gracia por los rayos de oro que se derraman en todas direcciones. Hacia la parte inferior descienden algunos rayos más abajo, guiando la mirada del espectador á la custodia con la Sagrada Hostia: á Cristo en la Sagrada Eucaristía, como verdadero centro de toda la ciencia teológica.

El último término de la parte inferior lo forma un amplio y abierto paisaje. Á la derecha, en un valle, se ven los robustos fundamentos de un edificio, y á la izquierda se levanta más lejos sobre una altura, una nueva construcción extensa pero todavía incompleta, en la cual se trabaja afanosamente (2).

Á los dos edificios del último término, responde en el primero, cerrándolo á mano izquierda y derecha, una balaustrada. La parte media del primer término se ha dejado abierta y no se ha puesto allí ninguna figura, de suerte que la mirada del espec-

(1) La explicación que se daba antes, atribuyendo á este personaje el nombre de S. Jorge, como patrón de la Liguria, la cual opinión defiende todavía Plattner II, 1, 327, ha sido generalmente abandonada, desde que Springer propuso el nombre de Judas Macabeo. Förster, Raphael I, 279, ve en esta figura á Josué.

(2) La interpretación de estos edificios es discutible. La mayor parte de los comentadores piensan en la nueva fábrica de la iglesia de S. Pedro, como Grimm, Raphael 318 s., y Fünfzehn Essays IV, 278, s.; Crowe II, 22, f. 31, Kraus, Camera della Segnatura 41, y Frantz II, 727. Después de Molitor, Rom 261, Bole, Meisterwerke 72, ve en el fundamento de la derecha una figura del hundido paganismo, y en el nuevo edificio de la izquierda, la construcción de la teología cristiana que toca á su término. Hagen, 142, da todavía otra interpretación.

tador se dirige, sin que nada la detenga, al propio centro que todo lo enseñorea, en torno del cual están distribuidos con libertad y artificio todos los grupos inferiores, y sobre el cual se derraman desde arriba los dorados rayos del Espíritu Santo.

Tampoco con el altar y la custodia quiso el artista distraer la atención del espectador del propio centro del cuadro; y así pintó una custodia sencilla sobre un altar no menos sencillo, al cual hace litúrgicamente reconocible la blanca cubierta y el antependium, en el que se lee la cifra de Julio II, sin otro adorno alguno. Pero el Santísimo Sacramento está allí visible, y aun cuando es lo más pequeño de todo el cuadro, después de la figura de Cristo pintada en el cielo, ninguna otra cosa hay que más cautive los ojos del espectador que la imagen del Dios escondido bajo la figura de pan. La Santísima Trinidad se cierne arriba, precisamente sobre la sagrada Hostia en la que la misma Trinidad se contiene (1). Los Santos del cielo y las legiones de los ángeles, no parecen haberse hecho visibles sino para glorificar el mayor de los misterios de la tierra, y así, el «Pan de vida» se ofrece como el verdadero centro y lazo de unión entre la tierra y el cielo. Á una y otra parte se ven los grandes Doctores de la Iglesia y los Santos, papas y cardenales, religiosos y clérigos seculares, representantes de las ciencias y las artes. En hermosas figuras y grupos, expresó allí el artista, la adoración, la investigación, contemplación, doctrina y magisterio; pero todo ello se refiere sólo al único y Eterno, presente siempre sobre los altares de la Iglesia en el Santísimo Sacramento (2).

Por tres lados conducen hacia el altar amplias graderías, que facilitan una agrupación natural, viviente y variada de las figuras; todas las cuales están vueltas hacia el Santísimo, de donde irradia toda ciencia é iluminación. Á ambos lados del altar se ven los cuatro grandes Padres de la Iglesia occidental: á la izquierda San Jerónimo y Gregorio I, y á la derecha los santos Ambrosio y Agustín; todos los cuales se representan sentados,

(1) Per concomitantiam.

(2) Cf. la hermosa descripción de Schaden, citada por Thiersch, 132. Con mucha verdad pondera recientemente Wolfflin (Class. Kunst 88): «La importancia del cuadro no está en sus particularidades, sino en la disposición general, y sólo entonces se le hará justicia, cuando se reconozca, que todo lo particular está al servicio de la impresión general que se pretende producir, y se ha inventado con atención á todo el conjunto.»

para indicar su magisterio doctrinal (1). San Jerónimo vestido de cardenal y con sus cartas y su traducción de la Biblia al lado, apoya sobre sus rodillas un libro, al cual dirige con toda la energía de su carácter una mirada investigadora. Hacia él se vuelve un obispo que está inmediatamente junto al altar, con capa pluvial verde bordada de oro. Lleno de suma fe y confianza, aquel anciano venerable muestra con ambas manos la custodia (2); junto á San Jerónimo está San Gregorio el Grande, sentado en una antigua silla episcopal romana, con todos los ornamentos pontificales. Parece acabar de leer en un libro, y dirige sus miradas meditabundas é inteligentes hacia el símbolo del Espíritu Santo, que Pedro Diácono vió cernerse sobre su cabeza.

En el lado derecho está, asimismo junto al altar, una figura de anciano sin determinados atributos, con manto azul de filósofo; mientras con la derecha señala al cielo, se vuelve hacia San Ambrosio, el cual levantando las manos lleno de asombro y admiración, mira á lo alto con la boca entreabierta, como entonando el himno eucarístico que lleva su nombre. Junto á él está la varonil figura de San Agustín, dictando á un jovencito arrodillado los conocimientos que acaba de alcanzar. El escritor favorito de los humanistas cristianos, tiene delante de sí la más conocida de sus obras: «La Ciudad de Dios».

Á los santos Ambrosio y Agustín, vestidos ambos con ornamentos episcopales, se juntan á la derecha Santo Tomás de Aquino, y las eminentes figuras de un Papa y un cardenal, de los cuales el primero parece ser Inocencio III, autor del hermoso escrito sobre la santa Misa (3), y el cardenal, con hábito franciscano, es indudablemente San Buenaventura, el doctor seráfico. Luego sigue, de pie en la grada inferior del altar, otro Papa con

(1) Bole, Meisterwerke 74.

(2) Según Wickhoff 51-52, el artista se ha abstenido de dar atributos característicos á éstas y otras figuras: «El espectador no se ha de distraer con recuerdos y datos biográficos, que quizá podrían venirle á la memoria. El oficio del coro es ilustrar de varias maneras los pensamientos y sentimientos de las personas principales. Contémplanlas, háblanles, discurren entre sí sobre lo que han oído, hállanse aquí personificados todos los grados del interés mental. Bole, Meisterwerke se aparta de esta opinión, y va en busca de nombres; en las dos figuras puestas inmediatamente al lado del altar, ve á S. Ignacio de Antioquía y á S. Justino. Esta explicación ya la había propuesto Braun, Ra-faels Disputa (1859).

(3) Kraus, Camera della Segnatura 40.

un ropaje de brocado de oro. Los rasgos de su fisonomía no permiten dudar que el representado allí es Sixto IV, tío de Julio II, y los libros que tiene en la mano y á sus pies, indican las obras que escribió (1). Detrás de la figura de Sixto IV aparece la testa grave y llena de nobleza del Dante, con su corona de laurel (2).

En la parte más exterior del lado derecho se ven varias figuras varoniles, de las que la primera se inclina sobre el pretil, mirando con profunda atención hacia el altar donde está el sagrado Misterio. Un hombre barbado, con traje interior amarillo y manto azul, á lo que parece, un filósofo, llama la atención del inclinado sobre el pretil, hacia el Papa Sixto, como competente intérprete del Misterio que todos los fieles deben adorar.

Semejante disposición se descubre en el lado izquierdo del cuadro. Junto á San Gregorio el Grande hay un hermoso grupo: tres adolescentes están hincados de rodillas adorando el Santísimo Sacramento, mientras un hombre con manto amarillo señala los escritos de los Santos Padres que yacen en el suelo. Detrás de este grupo de legos, se ven dos características testas de obispos, y luego siguen cuatro religiosos que parecen comunicarse sus ideas sobre el misterio de la Eucaristía: un abad benedictino con ínfulas, un eremita, un franciscano y un dominico. Este grupo indica sin duda alguna la gran parte que tuvieron las

(1) La explicación que antes se daba de esta figura, diciendo que era Inocencio III, la cual sostiene todavía Bole, *Meisterwerke*, 76, es indudablemente falsa. La declaración del texto, por la que se reconoce en ella á Sixto IV, ha sido admitida también como cierta por Wickhoff, 51. En otro pasaje, 64, observa el mismo justamente: «Hay algo humanamente tierno, en que Sixto IV haya sido puesto muy de relieve en la Stanza della Segnatura, pero también hay algo, que pinta el gran carácter de Julio II, al hacer derivar la dignidad de su familia de sus méritos para con la Iglesia.» Sixto IV está puesto aquí muy oportunamente cerca del dominico S. Tomás de Aquino y el franciscano S. Buenaventura, pues había procurado componer la querrela entre las dos Ordenes por medio de un particular escrito. Cf. nuestras indicaciones vol. IV, p. 189.

(2) Cf. Kraus, *Dante* 197. En el fondo se deja ver la cabeza de un religioso, en el cual ya Vasari quería reconocer á Savonarola. Con todo, no hallo ninguna semejanza con el conocido retrato de Savonarola que se conserva en Florencia, ni con las demás pinturas del célebre dominico, cuyas facciones eran sin duda muy conocidas de Rafael. Sin embargo, quiero observar que un tan eminente conocedor del arte como Kraus (*Dante* 754) es de opuesto parecer. Dada la grandeza y libertad de concepción, que eran propias de Julio II, es de suyo ciertamente muy posible, que el Papa permitiese poner la imagen de Savonarola.

Órdenes religiosas en la construcción del gigantesco edificio de la Teología escolástica. Á la figura de Sixto, representada en el otro lado, corresponde á la izquierda, en primer término, un noble jovencito con la cabeza rodeada de dorados bucles; el cual, con afabilidad, pero al propio tiempo con gran energía, exhorta á tres hombres á imitar el ejemplo de los jóvenes que adoran al Santísimo. Como guía de los tres que no se han adelantado todavía tanto, aparece un hombre anciano apoyado en la balaustrada y que parece fundarse, lleno de convicción, en lo que dice el libro que tiene abierto (1). En el fondo se ven además varias cabezas características, entre ellas la de Fra Angélico en beatífica contemplación; al eminente pintor teológico corresponde al otro lado el eminente poeta teológico. La Eucaristía, que forma en cierto modo el fondo de los misterios de la fe cristiana, no sólo ocupa á los grandes doctores y teólogos, sino inspira también á los poetas y artistas, como el foco de la vida cristiana, el misterioso alimento espiritual y fortaleza de las almas.

«No está allí la memoria de Cristo, sino Cristo mismo. No se adora allí uno de los misterios de su encarnación y vida santísima, sino la suma de todos los misterios del Dios humanado; la corona, perfeccionamiento y piedra angular de toda su actividad divina y humana, que nos ilustra, agracia y redime; no es sólo su gracia, sino la fuente de las gracias; ó más bien, un mar de gracias, el camino de la gloria y la gloria misma. Todos los tesoros de la Naturaleza y de la creación, todos los prodigios de la Redención y de la gracia, todas las magnificencias del cielo, se juntan allí en este sacramento como en un centro del mundo espiritual. De allí proceden las corrientes que fecundan el imperio de la gracia con divinas energías, hacia el oriente y el ocaso, hacia el norte y el mediodía; de allí brotan los siete haces luminosos de los Sacramentos, allí, en derredor de aquellas fuentes de la gracia, se abren todas las flores de virtudes sublimes, de

(1) Ya Plattner II, 1, 330, protestó con razón contra la interpretación de Montagnani, quien pretende ver á un teólogo en el que dirige este grupo. La figura ofrece manifiestas señales de ser un filósofo. Menos todavía puede decirse, que son sectarios y herejes (como entre otros, lo hace Förster I, 279 s.) Bole, *Meisterwerke*, 78, ve en esta figura á un filósofo, que no ha llegado todavía á conciliar la teología con la filosofía, porque para él su sistema es lo principal y la palabra de Dios sólo es accesorio. En el mismo sentido se expresa también Lübke II, 262.