

allí saca toda criatura el agua de la salud; allí está el corazón donde late toda la vida más alta de la Iglesia, donde el cielo se enlaza con la tierra para no formar sino una sola morada de Dios» (1).

Pero el misterio de la Eucaristía es también sacrificio (2); y el artista ha indicado al espectador esta verdad, mostrándole precisamente sobre la sagrada Hostia al Salvador paciente transfigurado. Sólo mediante este sacramento y sacrificio se halla la Iglesia en estado de conservar su vida interior; sin este misterio de la fe, la ciencia teológica perdería asimismo toda su fuerza. Por esta razón todos los representantes de la ciencia cristiana se hallan agrupados en torno de esta joya preciosa y consoladora, de esta brillante prueba del poder de Dios y de su misericordia. Mas la Eucaristía es asimismo el principal y más augusto lazo entre las Iglesias militante y triunfante; «ella es la misteriosa cadena, cuyo eslabón superior descansa en el seno de Dios y desciende desde el cielo hasta el polvo de la tierra; baja el cielo á la tierra, y levanta la tierra al cielo» (3). El maestro ha expresado estos conceptos simbólicamente por dos maneras: de una parte, por la eminente posición del Santísimo que se eleva hacia el cielo sobre las cabezas de toda aquella asamblea terrenal; y por otra parte, con los rayos que descienden del Espíritu Santo hasta el Santísimo Sacramento. Como espíritu de amor, desciende desde las luminosas alturas de la beatífica contemplación, hasta el mundo, para traerle el sacramento del amor; y como espíritu de verdad derrama al propio tiempo la suprema ilustración de la ciencia teológica. De esta suerte parece como el mediador entre la transfigurada humanidad de Cristo y el Hijo de Dios en forma de pan, el Cristo eucarístico. Por medio de este íntimo enlace expresado por el artista, enteramente de acuerdo con la doctrina de la católica fe, se obtiene la unidad entre la mitad superior y la inferior del cuadro.

«En la humanidad gloriosa de Cristo en la forma de pan, se da la unidad que enlaza el mundo terreno con el reino de los bien-

(1) Hettinger, Apologie II, 2, 235, 191 (7.<sup>a</sup> edición, IV, 240, 195).

(2) Cf. las excelentes explicaciones de Hettinger loc. cit. 237 ss. V. también Rio, Michel-Ange et Raphael 132; Dandolo, Secolo di Leone X. I (Milano 1861), 210; Cerroti, Le pitture delle Stanze Vaticane (Roma 1869) 59, y Vitet, Etude sur l'hist. de l'Art. 3.<sup>o</sup> partie, p. 51.

(3) V. Hettinger, loc. cit., II, 2, 236, 271 (7.<sup>a</sup> edición, IV, 241, 274).

aventurados, donde la misma gloriosa humanidad sin velos constituye la alegría y felicidad de los celestiales coros.» Cristo aquí, envuelto en la forma de pan; Cristo allí, revelado como el más hermoso de los hijos de los hombres; un mismo Cristo ayer y hoy y siempre. La identidad de la humanidad transfigurada del Señor en la tierra y en el cielo, es el pensamiento que reúne ambas partes del cuadro (1).

(1) Cuanto á la exposición del texto, me reconozco muy obligado á mi respetable amigo, el canónigo de Maguncia y prelado romano, Dr. Fr. Schneider. El mismo me escribe todavía lo siguiente: «Por lo demás, la unión de este mundo con el otro, es un pensamiento que en modo alguno era exclusivamente peculiar de Rafael y del círculo de sus inspiradores: antes bien, era cosa muy general y corriente en la iconología del fin de la Edad Media, y de esta parte de los Alpes se halla representada en las obras maestras más grandiosas del arte flamenco, es á saber, en el retablo de altar de los hermanos van Eyck, en Gante, y en otro, perteneciente asimismo á la escuela de los van Eyck, que se halla ahora en el museo de Madrid, y se llama generalmente la Fuente de vida, ó mejor, la *Fuente mística*, donde la idea de dicha unión se halla en sumo grado realzada, aunque con la introducción del momento de la separación entre los fieles é infieles. Cf. Schneider, Alte und neue Welt, 1877, n.º 31, p. 488. La división de los retablos flamencos en acciones que se ejecutan en diversas alturas del mismo cuadro, se disculpa, como lo prueba hasta la evidencia el Dr. P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst (Stuttgart, 1894) 143, con el uso que de esto se hacía en el teatro popular de la Edad Media, y en las solemnes pantomimas del fin de la Edad Media. Rafael, con la disposición de la Disputa, se ha colocado en el mismo terreno, y sólo cabe preguntar, si en esto ha seguido las tradiciones del arte italiano en el teatro y en la pintura, ó si ha sufrido la influencia de las ideas artísticas del Norte, y especialmente de Flandes y Borgoña. Además de las relaciones personales entre los Países Bajos y la corte de Roma, que con frecuencia eran bastante importantes, puede demostrarse con numerosos ejemplos, el influjo del arte flamenco-borgoñón sobre los círculos de artistas de Italia. Los cuadros del Santísimo Sacramento de los van Eyck, que eran muy celebrados, aun entre los círculos artísticos de aquel tiempo, podrían muy bien haber sido conocidos en los círculos del Vaticano, y haber dado impulso á la disposición objetiva y artística de la Disputa. Sea como fuere, la idea artística de la Edad Media, el simbolismo místico, es común á todas estas representaciones, y es también como un documento que nos autoriza para suponer, que hemos de reconocer en la Disputa el reflejo de la teología escolástico-mística. En un magnífico cuadro, que se conserva en los Uffici de Florencia, Fra Bartolomeo ha expresado de una manera simbólica más abreviada, la relación de Cristo eucarístico con el Hijo de Dios transfigurado, respecto del mundo, poniendo el cáliz con la patena, símbolo del sacrificio eucarístico, encima de la figura del mundo, á los pies de Cristo que resucita transfigurado. Cf. Frantz, Fra Bartolomeo, 186; este pasaje no tiene relación con la Disputa. Actualmente las preciosas explicaciones de Schneider se hallan todas reunidas en un folleto, que lleva por título: «Theologisches zu Raffael» (Maguncia, 1896, traducción francesa, París, 1896). A ellas se adhieren también Graus en el «Kirchensch-

En la parte inferior está la fe, en la superior la visión.

O gioia! o ineffabile allegrezza!  
O vita intera d'amore e di pace!  
O, senza brama, sicura ricchezza! (1).

muck», 1896, p. 24 s., y Steinmann (Rom. 149 s.). Cf. también Kraus en el Lit. Rundschau, 1897, p. 5-6. En la Zeitschr. f. christl. Kunst, XI, 369 s. Schrörs ha tentado recientemente dar otra interpretación á la Disputa. Aduce para esto el comentario de Cayetano á la Summa de Santo Tomás, y pretende ver representada en la parte superior del cuadro la theologia subalternans (teología del cielo) y abajo la theologia subalternata (teología de la tierra); pero el altar con la custodia ha de significar «el banquete del cordero, el maná, el pan de los ángeles, el símbolo de la ciencia teológica». He examinado minuciosamente este artículo; y me ha inducido á expresar mejor algunas proposiciones de mi exposición; pero en lo esencial he de perseverar en mi primera declaración, y rehusar la nueva interpretación como demasiado artificial y arbitraria. Cuando Schrörs quiere introducir en el cuadro la interpretación de la comida del pan del cielo («además el conocimiento religioso es una comida y á la verdad en el banquete del cordero»), falta para eso toda alusión determinada de parte del artista. Como apoyo de su hipótesis alega también Schrörs la representación del Pecado original, que se halla en el campo angular de la bóveda, y le junta una declaración, que por lo menos ha de calificarse de muy extraña; escribe pues este autor (383-384): «Eva presenta á Adán el fruto seductor, que ha de traer la ciencia del bien y del mal. Es ésta la primera salida del humano impulso hacia el conocimiento religioso, que sólo en la teología halla su verdadera satisfacción. El conocer se efectúa bajo la imagen de la comida, precisamente así como el conocimiento teológico, según Dante y Rafael». Cuando Schrörs se escandaliza, de que no todas las figuras estén vueltas directamente al Santísimo Sacramento y no perseveren en una postura de adoración, con esto no ha reparado absolutamente en las normas artísticas que Rafael se puso á sí mismo, sobre todo en su esfuerzo por conseguir un agrupamiento dramático. A la manera de los maestros antiguos, Rafael no quiso una colocación de sus figuras puramente estatuaría, sino animó dramáticamente los grupos, como en la Escuela de Atenas. Tampoco deben ser desatendidas en la Disputa, las condiciones artísticas que hay en la libertad de la disposición. Traeré todavía un ejemplo, para que se vea sobre cuán flacos pies descansa toda la hipótesis de Schrörs. Para refutar la interpretación, que Schneider y yo defendemos, y para demostrar que «el altar y la figura del Santísimo Sacramento sólo pueden ser un símbolo», observa Schrörs, 379: «Los doctores de la Iglesia están sentados junto á la custodia expuesta, lo cual según la liturgia de ningún modo sería permitido.» Contra eso hay que indicar primeramente de nuevo, que en toda esta representación, no se trata de un acontecimiento histórico, ó determinado por el ceremonial litúrgico, sino de la personificación de un pensamiento místico, en cuya configuración pudo el artista usar de toda libertad. Por lo demás, el estar sentado ante el Santísimo Sacramento del altar no está absolutamente prohibido, como se saca de las respectivas prescripciones de la rúbrica, según las cuales en toda misa mayor solemne ante el Santísimo Sacramento expuesto, el celebrante, los asistentes y el coro se sientan de cuando en cuando.

(1) Dante, Parad. XXVII, 7-9.

Sólo teniendo en cuenta las doctrinas de la fe católica, se puede alcanzar una verdadera inteligencia de esta creación magnífica de Rafael; y quien tuviere cerrada ó ignorada la doctrina de la Iglesia, no es posible deje de errar en aquella explicación. Sólo así se comprende, que renombrados investigadores del arte hayan reprendido, en lo tocante al efecto total del cuadro, que ninguna de sus mitades predomine por la masa, y ninguna se imponga como propiamente esencial (1). Precisamente en esto que se reprende, está el más elevado mérito de la obra, la cual representa de un modo exquisito la doctrina de la católica fe. El Santísimo Sacramento es, por su misma esencia, sacramento de unidad, como lo explican todos los grandes teólogos, principalmente Santo Tomás de Aquino (2).

Exactamente el mismo Cristo es el que aparece arriba en el cielo y abajo en la tierra como sacramento. Arriba todo se junta en torno del Hijo de Dios hecho hombre y transfigurado en su forma paciente; todo lo demás, hasta el mismo Dios Padre y el Espíritu Santo, están allí presentes en gracia del Hijo. Mas lo que está arriba, se refleja también abajo, y la diferencia sólo consiste en que abajo el gran misterio se halla velado y hecho objeto de la fe: bajo un signo sensible está oculta toda la vida celestial; pero en este signo se contiene lo mismo que se ve arriba: el Hijo de Dios hecho hombre, y por efecto de la unidad de la naturaleza divina, no menos el Padre y el Espíritu Santo, y en torno de ellos, adorándolos, toda la corte de los ángeles y de los Santos.

De esta suerte se ofrece á los ojos de quien contempla la «Disputa», la más bella y suprema unidad: en la parte superior la glorificación de todo el amor y toda la vida del Antiguo y el Nuevo Testamento, en la visión de Dios uno y trino; abajo la glorificación de todas las ciencias y las artes, por la firme fe en la presencia real del Redentor en el Santísimo Sacramento. De esta suerte todas las energías del cielo y de la tierra se presentan harmónicamente determinadas y movidas en torno del único verdadero centro; como encima del firmamento, así giran también debajo de él todas las aguas de la vida, «como en un ro-

(1) Kugler-Burckhardt, Gesch. der Malerei, loc. cit.

(2) Cf. los pasajes de Sto. Tomás sobre la Eucaristía en Op. S. Tomae XXV, índice, p. 197-203. Parmae 1873.

tundo vaso, desde el centro hasta la periferie, y luego de nuevo hacia el centro» (1).

De ninguna otra obra de Rafael poseemos tantos bocetos y estudios preparatorios, como de la «Disputa»; las célebres hojas conservadas en Windsor, Oxford, en el Louvre, en Frankfort sobre el Main, Viena, etc., muestran cuán solícita y concienzudamente preparó aquella gran composición, y de qué manera la transformó y corrigió con incesable trabajo, hasta que se dió por satisfecho (2).

Sólo este género de esbozos nos hace posible rastrear la historia de la composición de los frescos de la Cámara de la Signatura; pues, fuera de esto, no poseemos sobre aquella maravillosa creación sino el testimonio de Paulo Giovio: que Rafael pintó aquella estancia, «por mandato del Papa Julio II» (3), y una inscripción que señala el año 1511 en que se terminó; producción verdaderamente asombrosa, si se tiene en cuenta que Rafael comenzó, lo más pronto, en el otoño de 1508, siendo de solos veinticinco años de edad, aquel trabajo monumental, en que todavía hubo de luchar al principio con las dificultades de la técnica de la pintura al fresco (4). No parece poderse dudar que el maestro tomaría consejo de los eruditos romanos, acerca de las cosas particulares de aquella pintura, cuya idea principal había dado Julio II; pero tampoco se ha de hacer de este influjo tan excesiva estima, que se piense haber trabajado Rafael ateniéndose al programa de una especie de comité de sabios (5).

(1) Dante, Parad. XIV, 1-2.

(2) Rafael desde el principio ha mantenido la idea fundamental; v. Springer, 158 s. (2.<sup>a</sup> edición, I, 215 s.), quien trata admirablemente acerca de los bosquejos y estudios de todos los frescos de la Cámara de la Signatura. Cf. también Müntz, Raphael, 320 s. (2.<sup>a</sup> edición, 335 s.), donde hay muchas copias. V. además Grimm, Raphael, 304 ss. La enumeración más completa de los bosquejos se halla en el Catálogo-Windsor de Ruland. — Sobre los sonetos amorosos de Rafael, que se hallan escritos en los diseños de estudio de la Disputa, v. Müntz, Raphael (2.<sup>a</sup> edición), 366 s., y Fagan, Raffaele S., his Sonet in the British Mus. London 1884.

(3) Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili autoritate cubicula duo ad praescriptum Iulii pontificis. Jovius, Raphaelis Urbinate vita.

(4) Cf. Müntz, Raphael, 364 s.

(5) Pero por otra parte, tampoco quisiera yo con Wickhoff reducir á un mínimum ó negar enteramente las conferencias de Rafael con varios poetas y hombres doctos.

En las pinturas del Parnaso y de la Escuela de Atenas, se ofrece de suyo la idea de conferencias tenidas con los humanistas; respecto de la «Disputa» se ha hecho referencia á los humanistas cristianos (1); pero está más á mano otra explicación, y parece haber sido el círculo de los teólogos místico-escolásticos de la Orden dominicana, teólogos cortesanos del palacio pontificio, á quien Rafael hubo de agradecer las más valiosas sugerencias para su Disputa; pues, por muchos que fueran los humanistas que entraban y salían de la Corte pontificia, á pesar de todo perseveró allí la antigua Teología, y con ella los teólogos dominicos. La Summa de Santo Tomás dominaba las opiniones teológicas (2), y Rafael ilustró, por medio del arte, la doctrina eclesiástica que el gran Doctor de Aquino había expuesto con claridad maravillosa.

Una circunstancia que ahora se desatiende demasiado es la iniciación de las clases sociales de entonces, y no en el menor grado de los artistas, en los asuntos místico-teológicos, y es punto de importancia en esta parte lo familiarizados que estaban con la liturgia de la Iglesia. Una prueba de ello son todavía los países de lengua románica, donde la liturgia es generalmente familiar al pueblo (3). Rafael mostró haber poseído estos conocimientos, entre otras cosas, en su cuadro de la Transfiguración, exactamente acomodado á la festividad litúrgica que se celebra el 6 de Agosto. No se ha dicho bastantemente, que el mismo Rafael poseía una muy suficiente noticia del oficio del Santísimo Sacramento del altar, compuesto por Santo Tomás de Aquino. Si, pues, le dieron realmente instrucciones uno ó varios teólogos dominicos, pudieron sin duda presuponer en el artista los conocimientos prerrequeridos para entrar sin dificultades en el orden de ideas de una gran composición místico-escolástica. Mas, que de hecho tuvieron lugar semejantes conferencias con los dominicos, lo dice el mismo Rafael en una carta del año 1514, en la que refiere haberle dado el Papa por compañero, en la construcción de San Pedro, al doctísimo fraile dominico Fra Giocondo da Verona, para que aprendiera de él, si acaso poseía algún bello secreto de arquitectura: «Con el fin, continúa Rafael, de que yo alcance en este arte una entera

(1) Kraus, Camera della Segnatura, 29 sq.

(2) Soy deudor de esta indicación, como de las explicaciones siguientes, á la bondad de mi respetable amigo, el prelado Sr. Schneider.

(3) El Autor nos juzga por lo que éramos en siglos precedentes. Hoy nuestro pueblo sabe de estas cosas menos que los católicos alemanes.—N. DEL T.

perfección. Cada día nos hace llamar el Papa, y habla un rato con nosotros sobre esta construcción» (1). Esta fué la manera como se llevaron á cabo las obras de arte del Vaticano; y es bastante verosímil que mediarían relaciones semejantes respecto al origen del ciclo de cuadros de la Cámara de la signatura (2).

Mas ¿cuál era el destino de aquella habitación que, por mandato del Papa, se adornó con frescos tan magníficos, de tan interesante argumento y profundo sentido? También en esta parte nos vemos reducidos á conjeturas; pero la siguiente declaración nos parece por lo menos muy ingeniosa (3). La distribución de toda la actividad espiritual en Teología, Filosofía, Poesía y Jurisprudencia, que ofrecen los frescos de la Cámara de la signatura, procede indudablemente del Papa, el cual no era ningún

(1) Cf. Springer, Raphael und Michelangelo II (2.<sup>a</sup> edición), 102. Knackfuss, Raphael, 73. Esta carta demuestra que son muy exagerados los que niegan que Rafael tomase consejo de ninguna persona docta. Cerroti, Le pitture delle Stanze Vaticane (Roma 1869), 13, se declara también por la consulta con letrados.

(2) Cf. para eso Hagen, 127 s., 136 s.

(3) Wickhoff, Die Bibliothek Julius II, 49 ss., cuyas explicaciones en extremo notables reproduzco en el texto, las cuales tienen conexión con una indicación hecha ya hace años por Springer. Contra Wickhoff se ha levantado Klaczko en la Rev. des Deux Mondes CXXIV (1894), 243 ss. (repetidas veces en Jules II, 211 ss.), quien en la Camera della Segnatura ve una sala del tribunal, el local de la Signatura gratiae, hecho según el modelo del Cambio de Perusa. Contra Wickhoff se han declarado también recientemente Favre (La Vaticane de Sixte IV [Rome 1896] p. 27), Dorez (en la Rev. d. Bibliothèques VI, 107 s.), Steinmann (Allg. Zeitung 1896, Supl., n.º 42) y Kraus (Lit. Rundschau 1897, p. 4). Por el contrario, J. v. Schlosser sostiene la hipótesis de Wickhoff, en su interesante estudio sobre «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura» publicado en el Jahrb. d. kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XVII (Wien 1896), 13-100. Pero este último autor, ya no es admisible en un punto importante, sobre todo después de la exposición de Favre, conviene saber, cuando afirma que absolutamente no se puede identificar la biblioteca privada de Julio II descrita por Bembo y Albertini con la Cámara de la Signatura. Al contrario, yo tengo aún por muy probable, que *primitivamente se intentó* hacer de la Estancia de la Signatura un local para biblioteca, y como base del adorno se empleó el esquema iconográfico de las cuatro facultades (ligeramente modificado). Este esquema, como demuestra J. v. Schlosser 86 s., era constante para el adorno pictórico de los sitios destinados á bibliotecas, ya á fines de la edad media; toma su origen de la división de las bibliotecas según cuatro facultades, muy predilecta desde el siglo XIII, la cual se funda en la «Biblionomía» de Ricardo v. Fournival (muerto hacia 1260). También en la época del Renacimiento se usurpó el mismo con una pequeña variación (poesía en vez de medicina), como, por ejemplo, en la biblioteca del duque de Urbino, que describió el padre de Rafael en su Crónica rimada.

erudito, y, por consiguiente, el argumento que él dió sería cosa muy sencilla. Mas la mencionada distribución responde exactamente al esquema propuesto en otro tiempo por Nicolao V, fundador del mecenazgo pontificio, y conforme al cual estaban ordenadas casi todas las bibliotecas de la Italia de entonces. Si, pues, recordamos que los libros no se guardaban á la sazón en armarios arrimados á la pared, sino en pupitres colocados en medio, como todavía se observa hoy en la Biblioteca Laurenciana de Florencia; ninguna dificultad ofrece la suposición de que la Cámara de la signatura estuviera destinada para biblioteca particular de Julio II. Esto parece indicar el gran papel que desempeñan en aquellos frescos los libros. Libros tienen en las manos las figuras alegóricas que aparecen arriba sentadas en sus tronos; solamente á la Justicia, la espada y la balanza no le dejan las manos libres para ello. Los Evangelios, los más venerables de todos los libros para los cristianos, son traídos á los fieles por manos de ángeles; los cuatro santos Padres congregados en torno del Sacramento, escriben y leen libros; en el suelo se ven otros libros esparcidos, y los Santos y personas legas de aquella asamblea, están caracterizados por los libros que llevan. Los que disfrutan de la misteriosa presencia de las musas, tienen rollos y escritos; en la Escuela de Atenas se ven en las manos de todos, libros y tablas; en todos los ángulos está expresado el concebir, escribir, leer y declarar escritos; de suerte que apenas se puede imaginar alguna relación á las obras escritas, que no haya encontrado allí su expresión sensible. Aun aquellos dos sumos filósofos, están solamente caracterizados por sus dos más celebrados libros. El Papa toma un libro con las leyes de la Iglesia, y Justiniano está sentado teniendo delante de sí un libro, su famoso «Corpus Juris». En las pinturas agrisadas, debajo del Parnaso, se representa, á un lado el hallazgo de libros en un sarcófago de mármol, y en el otro se queman libros. No es fácil encontrar otra obra del arte del diseño, donde los libros desempeñen tan gran papel, donde todo proceda de los libros y se refiera á ellos (1).

Con la explicación de que aquel aposento estuviera destinado para biblioteca particular del Papa, se puede armonizar también el supuesto de que se pensara poner allí el *studio*, ó sea, el gabinete de trabajo de Julio II, como parece indicarlo el nombre

(1) Wickhoff, 54.

de «Cámara de la signatura», ó de la firma, que encontramos ya usado en el año de 1513 (1). Y es por extremo oportuna la idea de que, el supremo Jerarca de la Iglesia hubiera de firmar sus ordenaciones en la estancia donde «la Teología y la Filosofía, la Poesía y el Derecho; es á saber: la Verdad como revelación, como fuerza de la inteligencia, belleza y orden cristiano, resplandece en los frescos de los muros, como presidiendo en el momento de las decisiones y la firma de los negocios» (2).

Pero de cualquiera manera que se explique el destino de la Cámara de la signatura, no puede caber duda sobre la significación y enlace de los frescos. En este negocio hay que rechazar ante todo, como enteramente infundada, una opinión que se ha propuesto recientemente con grande aplomo, declarando las decoraciones de los frescos de la Cámara de la signatura como «la magnífica expresión monumental del nuevo ideal libre de la Humanidad, de la manera que lo comprendió y realizó la nueva formación humanística». No se trataría allí de la glorificación de la Iglesia y del Papado, sino, por el contrario, formando contraste con el gobierno eclesiástico de entonces, se habría equiparado á la Religión «la investigación y el pensamiento libre, independiente de la Revelación divina» (3).

(1) Cf. el pasaje de Paris de Grassis citado por Müntz, *Les historiens*, 132.

(2) Gsell-Fels, *Rom II*, 611. La misma idea se halla en Kuhn, *Roma* (Einsiedeln, 1878), 264 s. y en otros. Steinmann (*Chiaroscuro*, 169 s.) ha sido el primero que ha hecho notar las pinturas que estaban escondidas entre los postigos de la Cámara de la Signatura. Como modelos de administración de justicia, están representados la doctrina de las dos espadas y el juicio de Zaleuco, legislador de Locri. Steinmann, en su descubrimiento tan importante, ve una nueva confirmación de la hipótesis mencionada arriba p. 481, de que el Papa quería administrar justicia y celebrar la Signatura gratiae todos los jueves en este santuario del arte. Con todo eso, á mi entender, una de las pinturas, que con la imagen de las dos espadas pone ante los ojos la relación del poder espiritual y temporal, alude á un destino más amplio de la sala, como se ha supuesto arriba en el texto; sólo en esta hipótesis podrían hallar completa explicación los grandes frescos de las paredes.

(3) Así se expresaba Hettner, 190-191 en 1879. Puedo renunciar á una refutación detenida de los errores teológicos y filosóficos de Hettner. Lo principal ya ha sido refutado enérgicamente por Wickhoff. Por lo demás, he podido averiguar, que Ranke ha sido el primero en emitir la falsa opinión de que Rafael y Julio II daban igual valor á la filosofía y teología; lo cual enunció dicho autor en sus artículos «Zur Geschichte italienischer Kunst», publicados en la revista mensual alemana «Nord und Süd» (Abril y Mayo de 1878). Léese en ellos lo siguiente: «Obra es del Papado decaído y mundano, pero con todo, atento siempre á mirar por los fines supremos del género hu-

Basta echar una mirada á aquellos frescos, para comprender lo insostenible de tal opinión, que transporta arbitrariamente ideas modernas á la época de Rafael. Pero, ¿no podría verse una aproximación al concepto irreligioso del Renacimiento pagano, en la circunstancia de haberse consagrado á la glorificación de la Filosofía, un lienzo de pared igualmente grande que á la representación de la Teología? También esta suposición queda excluída, y excluída por el mismo Rafael. Esto se colige ante todo, de la misma «Disputa», único de aquellos frescos que manifiesta una división en las dos mitades terrenal y celestial, y se eleva notablemente, por su solemne carácter, sobre las demás

mano, el que Julio II no solamente consintiera en las Stanze la representación por igual de la ciencia profana y eclesiástica, sino que la ordenava» (Ranke, *Werke* LI y LII, 280). Tienen afinidad con la hipótesis de Hettner las explicaciones tan mal hechas como confusas de Villari, *Machiavelli II*, 22 s., y en parte también las de Woltmann-Woermann II, 642 y Pératé, 550, 553. Finalmente, las declaraciones que da Gregorovius VIII<sup>o</sup>, 159-160 sobre las Stanze, son de todo en todo erróneas. La base en que funda sus consideraciones es ya falsa. En efecto, he aquí lo que escribe: «El estrecho círculo de ideas en que se había encerrado la Iglesia de la Edad media, quedaba entonces quebrantado. Un papa tenía el atrevimiento de despreciar la doctrina de los SS. Padres de la Iglesia, según la cual, la suerte reservada á los paganos era la condenación, sin poderse salvar, por grandes que hubiesen sido sus virtudes y su gloria en el mundo. Cuando Julio II contemplaba los cuadros de su cámara, su vista se fijaba sin duda alguna con mayor complacencia en Apolo y en las Musas, en Sócrates y Arquímedes, que en las enojosas figuras de patriarcas y de santos. Los retratos de esa sala del Papa expresaban las cosas, que, veinte años más tarde, osó decir con palabras inflamadas uno de los más atrevidos reformadores. En su profesión de fe, Zwinglio trazó un cuadro raro de la futura reunión de todos los santos, héroes y hombres virtuosos; Abel y Henoc, Noé y Abrahán, Isaac y Jacob se reunirían con Hércules, Teseo y Sócrates, con Arístides y Antígono, con Numa y Camilo, los Catones y Escipiones, y ningún hombre bueno, santo y fiel faltaría en el acatamiento de Dios.» Aunque entre los SS. Padres de la Iglesia se hallen algunas sentencias acerca de la salvación eterna de los paganos, que de suyo pueden prestarse á malas inteligencias, con todo es enteramente cierto, que ningún doctor de la Iglesia ha entregado *incondicionalmente* á la condenación á todos y á cada uno de los paganos. S. Agustín dice expresamente, que no todos los paganos, aun antes de Cristo, se perdieron. Los Padres de la Iglesia consideraban la ciencia profana de los paganos como procedente de Dios, y decían que los teólogos debían servirse de ella. Cf. nuestras indicaciones vol. I, p. 107 ss. Sobre cómo se expresaron los SS. Padres acerca del uso de los filósofos paganos, cf. Kleutgen, *Theologie der Vorzeit IV*<sup>2</sup> (Münster 1873), 143 ss. No puede, pues, tratarse de que «el estrecho círculo de ideas de la Iglesia de la edad media haya sido quebrantado» por otras opiniones diferentes de las de los SS. PP. de la Iglesia. La relación que Gregorovius quiere establecer entre las Stanze y una sentencia de Zwinglio, es pura fantasía.