

pinturas de aquella estancia. Asimismo se colige, de la manera como se han representado en la Escuela de Atenas el pensamiento y el saber de la Antigüedad. Falta allí un centro sólido á que todo lo demás se refiera, y hacia donde todo gravite, como en la «Disputa» (1). Aun á Platón y Aristóteles, si bien es verdad que aparecen como los mayores sabios, sólo se les junta enteramente, á la derecha y á la izquierda, el coro de discípulos; á lo cual se agrega estar ambos príncipes de la Filosofía representados como sostenedores de diferentes sistemas científicos. Las particulares escuelas filosóficas aparecen separadas y más ó menos rigurosamente ordenadas. En el lado izquierdo, la independencia y diversidad de los filósofos que allí se representan, están oportunamente caracterizadas, por cuanto cada uno de ellos se sitúa en un particular basamento de piedra (2). Finalmente, es muy significativo el teatro de la escena de todo punto diverso: «no se abre aquí ningún cielo, ningún Dios manifiesta aquí sus heridas que han redimido al mundo, ningún rayo de luz sobrenatural descende hasta la tierra para iluminar el entendimiento humano» (3). No se ve sino el puro esfuerzo natural en pos del conocimiento de las cosas, como lo expresa también la inscripción de la figura que está en el techo. La impotencia del espíritu humano abandonado á sus propias fuerzas, está expresada por el gesto con que señala hacia arriba el divino Platón, representante de la Teología natural. Por muy significativa manera contrapuso Rafael á la «Disputa», aquel laboratorio del humano ingenio. Aquí el esfuerzo por alcanzar la verdad, allí la encarnación y cumplimiento de la verdad (4); no un cumplimiento como lo ha-

(1) En una carta todavía inédita, escrita desde Roma en 23 de Febrero de 1864, á la Señora de Sydow, observa Janssen lo siguiente: «La pretendida *Disputa* debería más bien llamarse *Concordantia*, porque todo converge hacia un centro, y la *Escuela de Atenas* es la *Disputa*, porque todo es divergente. La antigüedad no tiene el centro en la Verdad, sino en la Belleza; y por eso Rafael, al representar la Poesía, ha puesto á Apolo en el medio.»

(2) Passavant I, 149 (edición francesa I, 121). Müllner, 167. Cf. también Gruyer, 98 s.

(3) Kuhn, Roma, 267. Cf. Frantz II, 730.

(4) Bien dice Ranke (*Werke* LI-LII, 280), acerca del contraste que hay entre la Escuela de Atenas y la Disputa: «Allí se aprende investigando, por medio de la consideración y reflexión; aquí se aprende adorando, recibiendo el conocimiento por la revelación y la iluminación.» Cf. también Gruyer l. c. y Hagen 137-138: «En la Disputa se da el conocimiento desde lo alto; no se descubre, como en la Escuela de Atenas.»

bía soñado el Paganismo, sino tal que sobrepuja á todo humano pensamiento y anhelo, cual sólo pudo imaginarlo el insondable amor del Salvador del mundo, que quiso permanecer entre los suyos verdadera, esencial y realmente, bajo las simples especies del pan, «hasta la consumación de los tiempos».

Mas el artista se expresó además de otra manera sobre las relaciones de las ciencias por él glorificadas, respecto de la Iglesia; y lo hizo en relieves imitados debajo de la pintura del Parnaso. Por más que estas composiciones pertenecen al número de las mejor concebidas de Rafael, han pasado, sin embargo, mucho tiempo casi inadvertidas y mal entendidas; y sólo las modernas investigaciones les han concedido la atención que merecen y demostrado que el maestro representó allí sensiblemente, aludiendo á Sixto IV, tío de Julio II, de qué manera el Pontificado ampara la ciencia verdadera y combate la falsa. (1). La quemazón de libros, que representa uno de los relieves, era fácil de entender para los contemporáneos, pues las disposiciones pontificias acerca

(1) La interpretación que se daba hasta ahora á estos bajos relieves (Alejandro Magno manda poner las obras de Homero junto á los restos mortales de Aquiles, y el emperador Augusto impide quemar la Eneida; v. Plattner II, 1, 348) es insostenible, como lo demuestra Wickhoff 60. A Wickhoff pertenece el mérito de haber hallado la verdadera significación y la relación bastante oculta de los bajos relieves con Julio II. He aquí el resumen de sus explicaciones: El tío de Julio II, Sixto IV, se había dado á conocer como escritor teólogo. Luego después de la elección de Sixto IV, un impresor romano, Giovanni Filippo de Lignamine, publicó los escritos del nuevo Papa sobre la sangre de Cristo y la omnipotencia de Dios (cf. sobre eso, nuestras indicaciones vol. III, p. 275 y vol. IV, p. 191) y en la dedicatoria hizo el elogio de los servicios prestados por Sixto IV á la fe cristiana. «Así, dice, hubieran obrado no solamente los Padres de la Iglesia, sino también los paganos, como lo demuestra un caso que pasó en tiempo de los cónsules P. Cornelio y Bebio Pánfilo. Habiendo sido descubierto en el campo de Lucio Petilio, un sarcófago, lleno de libros griegos y latinos, cuidaron los cónsules que los latinos fuesen conservados con toda veneración y respeto, pero, por orden del senado, hicieron quemar los griegos, de los cuales se creía que podrían debilitar la religión. Este relato está tomado del primer libro de Valerio Máximo.» Wickhoff añade esta conclusión (p. 63): «No puede haber duda, que Julio II hizo poner allí las escenas tomadas de Valerio Máximo, cuya aplicación se había hecho un día á su tío, como un título de honor. A un lado, vemos á los dos cónsules hallando el sarcófago con el notable contenido, y al otro, la quema de los libros filosóficos peligrosos.» La hipótesis de Wickhoff, que Wölfflin, 97, rechaza, está confirmada por el hecho de que la administración de justicia de Zaleuco (cf. arriba p. 482, nota 2) trae también su origen de Valerio Máximo, y que según el inventario publicado por Dorez en la Rev. d. Biblioth. VI, 106, el escrito de Lignamine se hallaba en la biblioteca de Julio II.

de la censura, de los años 1491 y 1501 (1), permanecían sin duda alguna en vigor también en Roma.

No es la glorificación de los ideales del falso humanismo, lo que se proponen los frescos de la Cámara de la signatura, sino la representación sensible de las cuatro grandes potencias espirituales: la Teología, Filosofía, Poesía y Jurisprudencia, y su actitud respecto de la Iglesia, cual había sido establecida por la escolástica (2). La Iglesia y el Pontificado habían obtenido sus más altos éxitos y saludables victorias, en íntima alianza con la cultura intelectual; y esta alianza, ó sea, la verdadera relación de la cultura intelectual respecto del Cristianismo y de la Iglesia, es lo que ilustró Rafael pictóricamente. Lo que la Santa Sede ha acentuado siempre, lo pone también de relieve el divino Urbinate: que, en el espíritu cristiano, la ciencia humana debe ser dirigida por la sabiduría de la Autoridad eclesiástica establecida por Dios, que la libra de excesos y extravíos, conduciéndola por este medio á su verdadero y genuino florecimiento. De esta suerte, el ciclo de frescos de la Cámara de la signatura, como todas las demás empresas artísticas de Julio II, se enlaza con las de los dos grandes papas del primitivo Renacimiento: Nicolao V y Sixto IV, y no menos con las antiguas tradiciones del Pontificado. Las ideas fundamentales, grandes en su simplicidad, pertenecen á Julio II, y su genial ejecución constituye la gloria imperecedera de Rafael. Desde el punto de vista de la Iglesia católica, desplegó á los ojos del espectador, en las cuatro partes del maravilloso poema de aquellas pinturas murales, todo el inmenso campo del conoci-

(1) Cf. vol. V, p. 349, not. 3 y en este, p. 89 s.

(2) De esta opinión es también J. v. Schlosser (Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XVII, 88), quien sin tener conocimiento de mis explicaciones, se declara igualmente contra Hettner. No en la forma, pero sí en el contenido, pondera con razón Schlosser, los frescos de la Stanza de la Signatura son completamente dependientes del círculo de ideas de la escolástica, cual se había manifestado tan grandiosamente en los monumentos del siglo xiv. Kraus, Dante 658, ha ponderado recientemente con energía el influjo de Dante: «El conducir á todo el género humano hacia la semejanza divina y hacia la unión con Dios por el cuádruple camino, por el mundo de lo bello, en el Parnaso, por la razón (Virgilio) en la Escuela de Atenas y en la Atribución de los derechos, finalmente por la ciencia teológica y la vida espiritual de la gracia (Disputa), es un programa que coincide perfectamente, con el camino, que recorrió el protagonista del género humano, Dante, en su Divina Comedia.» Se puede esperar con confianza la explicación más puntualizada de estas indicaciones que se dará en Kraus' monumentaler Geschichte der christl. Kunst.

miento y producción humanos, así como la ilustración que de la revelación divina ha recibido el mundo. Es lo más grandioso que Rafael había producido hasta entonces, y por ventura también la creación más alta de toda la pintura cristiana en general. Mas, al propio tiempo es asimismo la Cámara de la signatura el más precioso y magnífico monumento de la grandeza espiritual del Pontificado en la época del Renacimiento (1); y de buena gana concedemos á aquel Papa la satisfacción de haber visto terminada semejante obra maestra de la Pintura, en uno de los más tristes momentos de su reinado.

Impotente y enfermo, seriamente amenazado en el terreno político y en el eclesiástico, había vuelto Julio II á su Capital,

(1) Con este juicio de F. X. Kraus (Lit. Rundschau, 1897, p. 4), cf. el de Reumont, III, 2, 390, quien acrecienta de una manera especial la harmónica conformidad de la forma clásica con el principio cristiano. V. también las ingeniosas explicaciones del conde A. Szécsen, Raffael, 558 s., y Burckhardt, Cicerone, 666 (6.ª edición, 701), quien hace resaltar con razón de un modo particular «el puro equilibrio de la forma y el pensamiento» que se nota en los frescos de la Cámara de la signatura. «Los maestros más excelentes del siglo xv se habían dejado todavía distraer por la riqueza de accesorios (personajes secundarios, ropaje superfluo, fausto y magnificencia del fondo, etc.); sus muchas cosas se anulan y destruyen mutuamente; sus vivas notas características distribuyen el vigor y energía con demasiada igualdad sobre el conjunto; Fra Bartolomeo, el primer gran compositor después de Leonardo de Vinci, se movía en un círculo de muy estrechos límites, y su sentimiento de la vida no era enteramente proporcionado á su concepción de la forma. Rafael es el primero, en quien la forma es absolutamente bella, noble y al mismo tiempo llena de espíritu y vida, sin perjuicio de todo el conjunto. Ningún pormenor se presenta con excesiva viveza, ni se adelanta; el artista conoce exactamente la vida delicada de sus grandes objetos simbólicos, y sabe cuán fácilmente el interés de los pormenores hace perder de vista el conjunto. Y sin embargo de eso, sus figuras particulares han venido á ser el estudio más importante de toda la pintura que ha habido desde entonces acá... La manera como trata el ropaje, la expresión del movimiento que le da, la sucesión de los colores y luces ofrecen de nuevo una fuente inagotable de placer.» No puedo declararme conforme con la concepción tan radicalmente pobre, de Wölfflin (Class. Kunst, 85 s.) sobre las pinturas de las Stanze de Rafael. Lo que dice este investigador de la configuración de los cuadros *puramente exterior*, está sacado ciertamente de observaciones muy finas y precisas, como es también indudablemente exacto el rasgo característico de la habilidad artística de Rafael; pero no me parece ser conforme á la verdad, que Wölfflin vea «el valor propiamente tal» de los cuadros de la Cámara de la Signatura, en la animación rítmica del espacio. Innegablemente, de los cuadros de las Stanze mucho más hay que decir que eso. Las explicaciones de Steinmann sobre los Chiaroscuro, mencionadas arriba, p. 482, not. 2, suministra una enérgica y decisiva confirmación de su inteligencia mayor y más amplia, tal como la defendí ya en la primera edición.

el 27 de Junio del año 1511. La víspera de la Asunción de la Virgen Santísima había contemplado las pinturas de Miguel Angel en el techo de la Capilla Sixtina (1), y no mucho después debieron terminarse asimismo los trabajos de la Cámara de la signatura; pues la inscripción que se halla en aquella estancia designa el octavo año del Pontificado de Julio II, que termina á 26 de Noviembre de 1511 (2).

La manera con que Rafael sobrepujo todas las esperanzas, en el desempeño del primer encargo del Papa (3), movió á éste á confiar al mismo artista la decoración del aposento contiguo (4), que recibió más adelante el nombre de Stanza de Heliodoro. Al principio se habían proyectado escenas del Apocalipsis que se combinaran con las pinturas ejecutadas en el techo por Baltasar Peruzzi (5); arriba, en las escenas del Antiguo Testamento se

(1) V. arriba p. 276, 426.

(2) Cf. Crowe, Raphael, II, 77 s., quien cree que la Cámara de la Signatura y la Sixtina se inauguraron al mismo tiempo. Esto no se puede afirmar con tanta precisión. Cf. arriba p. 426. Como el año del pontificado termina en el día aniversario de la coronación, éste es el punto final. (Crowe, 127, supone falsamente, que los papas contaban sus años de pontificado desde el día de su elección).

(3) No existe testimonio alguno acerca la cuantía del precio pagado por este trabajo. Como más tarde Rafael recibió 1,200 ducados de oro por cada fresco de la Stanza del Incendio, se puede muy bien suponer otro tanto por lo que toca á la Stanza de la Signatura; por tanto recibiría en suma 10,000 marcos por cada sala; v. Kraus, 4. Müntz, Raphael, 321 (2.ª edición, 326).

(4) Probablemente aun antes que se terminase la Cámara de la Signatura. Se puede esto sacar por la circunstancia de que, en el boceto preparado para un argumento sacado del Apocalipsis (v. Müntz, Raphael, 374, y Chronique des Arts, 1883, p. 277), que primitivamente debía ocupar el lugar de la Misa de Bolsena, se ve al Papa sin barba. Esta opinion acerca del lugar en que debía ser desarrollado el boceto de que acabo de hablar, expresada ya en la primera edición de la presente obra, ha hallado desde entonces acá, una completa confirmación con los descubrimientos de Steinmann (loc. cit., 173). Este trae razones para probar, que el comienzo de los frescos de la sala de Heliodoro hay que ponerlo antes de lo que comúnmente se hace, y refiere el año 1512, fecha de la ejecución de la Misa de Bolsena, antes de la terminación por lo menos de una parte del trabajo, que á su principio.

(5) V. L. Gruner, Raffaels Deckengemälde der Stanza dell' Eliodoro. Dresden, 1875. Crowe-Cavalcaselle han demostrado, que el marco decorativo que encierra las grandes pinturas, que á manera de tapiéces se extienden en los campos triangulares de la bóveda de cruz, procede de Peruzzi. Respecto de las cuatro pinturas, cuyo extraño estilo se procuraba explicar por el influjo de Miguel Angel, Wickhoff ha sido el primero en negar la participación en ellas de Rafael ó de sus discípulos, y atribuye la invención y la labor de toda la bóveda á B. Peruzzi. Dollmayr trajo la demostración circunstanciada de esto

glorificaba á Dios como bondadoso amigo para sus amigos; debajo, en las paredes, se le debía representar como terrible enemigo para sus enemigos (1). Todo el ciclo de frescos estaba en íntima relación con los acaecimientos de la vida del Papa: en las figuras del techo (Noé, Abraham, Jacob y Moisés) se encarnaba su incommovible fe en el triunfo cierto de su santa causa; en las paredes se trataba de poner la representación de los castigos que, según su firme persuasión, sobrevendrían infaliblemente contra los enemigos de la Santa Sede en el orden político y eclesiástico. Esto se debía hacer con adaptación á las interpretaciones del Apocalipsis contenidas en cierto libro del dominico Juan Nanni, dedicado al Papa Sixto IV, que se reimprimió repetidas veces en tiempo de Julio II (2). Cuatro épocas de la Historia eclesiástica se distinguen allí, conforme al misterioso Apocalipsis: la primera está bajo el signo de los siete sellos; la segunda bajo el de las siete trompetas. Dos dibujos al claro-oscuro recientemente descubiertos en las líneas de las ventanas de la estancia de Heliodoro, así como un dibujo muy discutido que se halla en el Louvre, nos certifican haberse hecho ya bocetos para la representación de las profecías apocalípticas relativas á aquellos dos períodos. El primer claro-oscuro simboliza el principio del Apocalipsis (I, 12-20): San Juan está caído en tierra, lleno de espanto, pues ante él se aparece en un trono, ante dos candeleros encendidos, Cristo, con avasalladora majestad, en traje de Sumo Sacerdote, teniendo en su diestra siete estrellas, mientras de su boca procede una espada de dos filos. En el segundo claro-oscuro, un poderoso ángel, con «pies como columnas de fuego», y un arco iris sobre la cabeza, desciende del cielo y entrega á San Juan un libro, mandándole anunciar su contenido (Apoc., X, 1-2) (3). El dibujo del Louvre estaba destinado para adornar la pared donde se pintó luego la Misa de Bolsena; y conforme al octavo capítulo

en Lützows Zeitschr., 1890, N. F., I, 292-299. Cf. Dollmayr, Raffaels Werkstatt, 244 s. (contra Frizzoni, 195 s.), y Weese en el Repertorium f. Kunstwissenschaft, XIX, 370. Klaczko, 395, sostiene la antigua opinión.

(1) V. Steinmann, Chiaroscuro, 174. Las exposiciones sumamente interesantes de este erudito forman la base de lo que sigue: en algunos puntos he procurado fundamentarlas todavía más.

(2) Además de Steinmann, Chiaroscuro, loc. cit., cf. sobre la obra de Nanni, mis observaciones del vol. IV, p. 308.

(3) V. Steinmann, Chiaroscuro, 173 s., donde hay también retratos de los originales, por desgracia muy deteriorados.

del Apocalipsis, representa el instante después de abrirse el último sello del libro del destino. El humo del incienso que sube del altar ha llegado hasta Dios; esto es, las súplicas de los santos (con los cuales une también sus oraciones el Papa, puesto de hinojos á un lado, de la misma manera que se pintó después en la Misa de Bolsena), para que Dios castigue á los enemigos de su causa, han sido escuchadas. Un ángel derrama sobre la tierra el fuego de los divinos castigos; otros siete ángeles reciben de Dios trompetas y comienzan á publicar con ellas que se ha derramado la ira de Dios (1).

Junto con estos grandes encargos monumentales se encomendó asimismo á Rafael la pintura de algunas tablas; y también en esto precedió Julio II, encargándole para Santa María del Popolo, iglesia predilecta de los Róvere (2), una imagen de la Virgen que, por desgracia, ha desaparecido. Por las copias se ve haber escogido Rafael, para aquel cuadro, el momento del despertar del Niño Jesús. La Virgen alza el velo, y el Niño levanta los bracitos hacia su madre, que posa en él una mirada pensativa; y en segundo término está San José, apoyado en un báculo (3). Además hizo pintar Julio II, para la mencionada iglesia, su propio retrato. Vasari encomia en aquel cuadro, que Julio II estaba representado con tanta vida y verdad, que intimidaba al espectador, como si el mismo Papa vivo se hallara presente. Todavía en la actualidad percibe el espectador esta impresión: el Papa está sentado en una silla de brazos; su barba fina, luciente y encanecida, cae sobre el cuello, ribeteado de púrpura y colocado sobre el largo ropaje exterior; en su mano brilla un grueso rubí, y la expresión del rostro es de grave reflexión, no exenta de cuidado.

Ya desde antiguo fué muy copiada aquella hermosa pin-

(1) Así interpreto yo el diseño, apartándome algo de Steinmann, Chiaroscuri, 175, según cuya opinión, «las voces de las trompetas de los ángeles llenan todo el mundo de herejías». Con esta explicación no puede estar bien en consonancia Julio II en oración, y aun menos los ángeles. Además de eso, la declaración del fuego por las herejías en modo alguno es la predominante entre los expositores antiguos del Apocalipsis. Cf. Arethas Caes. en Migne, PP. gr. CVI, 615. Primasius en Migne, PP. lat. LXVIII, 856. Bruno Ast. en Migne, CLXV, 646. Martinus Legion. en Migne, CCIX, 346.

(2) Cf. nuestras indicaciones vol. IV, p. 437.

(3) V. Springer 191; Crowe, Raphael II, 84 ss.; Vögelin, Die Madonna von Loreto. Zürich 1870, y Zeitschr. f. bild. Kunst 1898, p. 111 s.

tura: Florencia posee dos ejemplares del retrato de Julio II, en los Uffizi y en el palacio Pitti, y hasta ahora no se han podido poner de acuerdo los inteligentes sobre cuál de los dos sea el original (1).

También retrató Rafael al privado del Papa, cardenal Ali-dosi (2).

Es verdaderamente pasmoso que el maestro, junto con los trabajos ejecutados por encargo del Papa, hallara todavía tiempo para otros muchos. Toda una serie de sus hermosas imágenes de la Madre de Dios pertenece aún á la época de Julio II, y es digno de notarse el sello de una expresión más religiosa, impreso en aquellas composiciones (3).

De una entonación estrictamente religiosa son además las dos admirables imágenes de la Virgen que pintó Rafael en los últimos años de este pontificado: la Madonna de Foligno y la Virgen del Pez. Lo propio que la estancia de Heliodoro, manifiestan estas pinturas la influencia de la manera de Sebastián del Piombo; en ellas se entregó Rafael libre y completamente al estilo pintoresco (4).

La «Madonna de Foligno» (actualmente en la galería vaticana) se hizo por encargo del historiador, unido en estrecha amistad con Julio II, Segismundo de' Conti, el cual, orando con las manos plegadas, venera en aquel cuadro á la Reina de los Cielos. María, en medio de un resplandor dorado, se sienta en un trono de nubes, rodeada de ángeles bienaventurados, y en la parte inferior están

(1) Por el ejemplar del palacio Pitti, están Passavant II, 14, Lübke en el Raffaelwerk, Text 57; por el ejemplar de los Uffizi se declaran Woltmann II, 648, Burckhardt, Cicerone (4.ª edición), 659, y Thausing en Sybels Hist. Zeitschr. (N. F.) IX, 365; hállanse indecisos, Lübke, Malerei II, 289, y Müntz 502. He aquí lo que opina Springer acerca de esta controversia: «Al fin, quien tiene razón es todavía Rumohr, el cual pone en duda la originalidad de los dos ejemplares florentinos.» De un modo semejante se expresa Kenner en el Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. österr. Kaiserhauses XVII, 143. El ejemplar de los Uffizi está deteriorado, el de la galería Pitti, aunque quizá es una copia veneciana, con todo es tan perfecto, que se recibe aquí la mejor impresión del original. Contra Koopmann, que halla el original del retrato de Julio II en la galería Borghese, v. Lit. Centralblatt 1898, p. 198. Fuera de eso, por Diciembre de 1511, Julio II mandó hacer todavía su retrato para la iglesia de S. Marcelo; v. Sanuto XIII, 350. Sobre los retratos de Julio II que hay en las Stanze, v. Burckhardt, Beiträge 278, y K'aczko 326 s.

(2) V. Arch. st. dell' Arte IV, 328 s.

(3) Knackfuss, 58.

(4) Springer 211.

San Juan Bautista, San Jerónimo y San Francisco. Es el ideal del retablo de un altar cristiano, y todavía en la actualidad se ofrece al espectador con la inalterada belleza y entero brillo de la espiritual pompa de sus colores (1).

Es asimismo una joya del arte cristiano la imagen de la Virgen del Pez (al presente en el Museo de Madrid), la cual estaba destinada á manifestar la gratitud por haberse obtenido felizmente una curación de la vista. Justamente se encomia la intimidad de la expresión que allí resplandece, como inasequible para cualquiera otro pintor, y aun el mismo Rafael no la alcanzó en tan alto grado en ninguna otra pintura, y no es menos maravillosa la maestría con que trató el colorido, que embelesa los ojos, tanto por su atractiva brillantez y plenitud de luz, como por su perfecta armonía (2).

Para otro personaje de la Corte pontificia, el prelado alemán Juan Goritz, pintó Rafael su colosal Profeta Isaías acompañado de dos ángeles, que se halla ahora en la iglesia de San Agustín de Roma (3).

Además se encargó todavía al de Urbino la decoración del largo pasadizo que conduce desde el Vaticano al Belvedere; pero sólo por una cuenta tenemos noticia de este trabajo, destruído más tarde; y por desgracia, tampoco se indican allí los asuntos ejecutados (4). En esta parte se valió indudablemente Rafael del auxilio de sus discípulos Julio Romano y Penni (5).

Mientras pintaba aquellas obras no interrumpió, sin embargo, los trabajos para la estancia de Heliodoro, bien que entretanto, por ventura bajo la impresión de los acaecimientos contemporáneos, se produjo una completa mudanza en el primitivo plan. No

(1) V. Keppler en las Hist.-polit. Bl. LXXXXVI, p. 38 s. y Springer 212 s. Cf. Knackfuss 65, Rio, Michel-Ange et Raphael 150, y Burckhardt, Beiträge 71.

(2) Springer 214-215. Cf. Burckhardt, Beiträge 71.

(3) Hoy, por desgracia, está muy deteriorado; v. Springer 256 s. sobre este cuadro, en el que no es posible desconocer el influjo de Miguel Angel. V. también Knackfuss 65. Del angelito del lado izquierdo del cuadro, como fragmento, hay actualmente un duplicado en la Academia de S. Lucas de Roma, que pertenecía en su origen á una decoración de las armas de Julio II, en el Vaticano. G. Dehio cree que esta pintura al fresco es anterior al Isaías, y que éste no es de la mano de Rafael, sino quizá de Julio Romano.

(4) V. la cuenta de Diciembre de 1513, que cita Müntz en la Gaz. des beaux arts XX (1879), 183, note 4. V. también Müntz, Raphael 387.

(5) Dollmayr, Raifaels Werkstätte 247.

se trató ya de pintar imágenes apocalípticas: el castigo divino había caído ya sobre los enemigos de la Iglesia, aun antes que llegaran á ejecutarse los bocetos respectivos (1). Con maravillosa rapidez se había cambiado toda la situación política en favor del Papa; por lo cual convenía más bien ilustrar, con la representación de milagros, el triunfo alcanzado por Julio II mediante la graciosa disposición de Dios (2).

No hallamos consignado, si también aquella vez indicó el Papa los argumentos para los frescos; pero que esto sea, sin embargo, probable, lo muestra el primero y técnicamente más perfecto de ellos, la llamada «Misa de Bolsena», donde se advierten especiales referencias á Julio II.

El asunto es un milagro que acaeció en Bolsena en el año de 1263, y produjo grande impresión en los contemporáneos. Un sacerdote alemán estaba, según se refiere, fatigado de graves dudas respecto á la doctrina de la Iglesia, que, por las palabras de la consagración, el pan y el vino se transforman en la carne y sangre del Señor. Pidió instantemente un prodigio, y en una peregrinación á Roma lo obtuvo, mientras celebraba la santa misa en la iglesia de Santa Cristina de Bolsena. Tan pronto como hubo pronunciado las palabras de la consagración, manó de la Hostia sangre que enrojeció todos los corporales (3). Este milagro con-

(1) Cf. el importante estudio de Steinmann, Chiaroscuri 176.

(2) Apenas puede ser objeto de litigio, que Rafael requirió la ayuda de sus discípulos para la pintura de la Stanza de Heliodoro. Con todo, según Dollmayr (Werkstätte 241, 245), sólo fueron éstos empleados, con una excepción, en las partes menos importantes de los frescos, en la arquitectura y en los ornamentos. Forma la excepción el paisaje de las ruinas en el fresco de Atila. Dollmayr, 246, ve en su carácter idílico una causa para atribuirlo á Penni, como su obra primera. Cf. Weese en el Repert. f. Kunstwissensch. XIX, 369.

(3) Hettner 222-223 escribe sobre la «Misa de Bolsena»: «Rafael se aprovecha de la leyenda que en otro tiempo había sido el fundamento de la institución de la fiesta del Corpus; pero la transforma poetizándola, y le da un sentido más profundo. La forma primitiva de la leyenda, tal como la halló Rafael, se cuenta en los Anales de Raynald (parte 4.<sup>a</sup> a. 1264, n. 26, p. 106). Cuando en 1264, el Papa Urbano IV residía en Orvieto, en la ciudad vecina de Bolsena, un sacerdote, después de la consagración, había derramado una gota de sangre del cáliz sobre los corporales. Para ocultar su negligencia, los envolvió haciendo varios pliegues, pero la sangre atravesó todos los pliegues, y se imprimió en los mismos la figura de la hostia. Añade la relación, que para solemnizar este milagro, ordenó el Papa la fiesta del SS<sup>mo</sup> Sacramento, con el fin especial de dar nuevo vigor á la fe resfriada, llenar de confusión á los impíos y confortar la piedad de los buenos. Rafael ha mostrado un rasgo de ingenio, en su pintura, transformando el milagro de la leyenda, en el milagro de la