

tribuyó también á que Urbano IV instituyera la fiesta del Corpus; la reliquia fué, por mandato del Papa, enviada á Orvieto, y dió ocasión á edificarse allí la hermosa catedral. Para guardar los corporales, mandó el obispo de Orvieto, en el año de 1338, construir una preciosa urna de plata de 133 kilos de peso, con doce pinturas de esmalte, donde se representa la historia del milagro (1). En el año de 1477 había promovido Sixto IV el culto de

hostia sangrienta, y haciendo del mismo sacerdote un hombre atormentado de dudas y convertido milagrosamente, y arreglando la escena de manera que el milagro suceda en presencia, y por la oración de la cabeza suprema de la cristiandad católica. Con esta transformación, Rafael gana una fuerza y claridad del argumento principal y un contraste patético y dramático entre la profunda conmoción y vergüenza del joven sacerdote y la firme y creyente seguridad del Papa, de los que la misma leyenda no tiene ni el más leve germen. Y para hacer resaltar también aquí de nuevo vivamente la inmediata relación de tiempo, ha vuelto Rafael á dar aquí también al Papa las facciones de Julio II. G. Kinkel, en una disquisición de mucho mérito (Mosaik 161 s.), ha demostrado haber una multitud considerable de leyendas, que han tenido origen en obras de arte. A estas leyendas hay que añadir la Misa de Bolsena. Ahora se lee en todas partes la leyenda, no en su tenor original y como la halló Rafael, sino como él la transformó con su profundo ingenio. Si se consideran detenidamente estas explicaciones, se verá que no son más que fantasías. Raynald cuenta ciertamente el milagro de la manera arriba mencionada; y alega para ello á S. Antonino. Pero la relación de este escritor, muerto en 1459, no puede tomarse en consideración, si se la compara con la narración del milagro, tal como la trae la grande inscripción que hay en la iglesia de S. Cristina de Bolsena, junto al *altare del miracolo*, la cual se conserva todavía. La misma fué publicada por primera vez por Penazzi, *Istoria dell' Ostia che stillò sanguine in Bolsena* (Montefiascone 1731), después, en italiano en la *Istoria del miracolo eucaristico di Bolsena* (Milano 1890), y de nuevo en latín, comparada con el original, por el canónigo Battaglini en la *Revista Divus Thomas* (Placentiae 1884), A.º V.º; nota 3. La inscripción se compuso después de la canonización de Sto. Tomás de Aquino, quien es llamado beatus, y anteriormente á la bula de indulgencia de Martín V, por tanto antes de la época de S. Antonino. Battaglini la pone en el año 1338. A. Pacetti, que en el *Bollettino Eucaristico* (Orvieto 1896) trata el milagro de Bolsena, de las palabras de la inscripción *habita prius solemnè informatione*, deduce, que la misma es la copia de una bula de Urbano IV. En la inscripción se dice expresamente, que el sacerdote (*quidam sacerdos Theutonicus*, por tanto no era de Bohemia, como lo indican muchas fuentes posteriores) tuvo dudas acerca del dogma de la transubstanciación. La exposición que doy en el texto, estriba en este documento, que se le pasó por alto á Benedicto XIV al componer su tratado *De festis Jesu Christi* (Wirceb. 1747), donde III, 773, habla del milagro de Bolsena. De una manera concorde con la inscripción se cuenta el milagro en una memoria del año 1466, que ha sido editada por Francesco di Mauro, *Narrazione del Miracolo di Bolsena o Corporale di Orvieto. Estratto d. Propugnatore* vol. I.

(1) V. la copia en el *Nuevo Giornale Arcadico* (Milano 1890), Serie III, vol. 2.

aquella reliquia, y asimismo la construcción de la catedral, concediendo ciertas indulgencias (1), y Julio II, habiéndose detenido en Orvieto en su primer viaje á Bolonia, tuvo ocasión de venerar aquella sagrada reliquia (2); y es probable que proceda de aquel tiempo su pensamiento de hacer ilustrar aquel prodigio en el Vaticano por medio de una obra de arte. Según toda probabilidad se obligó entonces Julio II con voto á glorificar la reliquia de Orvieto (3), y ahora, después de la gran mudanza de las cosas, debióse volver á acordar de aquella promesa.

Es admirable de qué manera entró Rafael en la idea de su Mecenas, y cómo supo dar expresión artística á la inmovible confianza del Papa en el milagroso auxilio del cielo, y la confusión de los pusilánimes que desconfiaban. No es menos admirable la

(1) La bula de Sixto IV ha sido publicada en el *Bull. ord. praedic.*, III, 555-556. Cf. Fumi, *Statuti e Regesti dell' Opera di S. Maria di Orvieto*, p. 104.

(2) Paris de Grassis, ed. Frati, 35, al 7 de Septiembre de 1506: *Vesperis finitis Papa cum alba more solito vestitus et in gestatorio cum cappello ad ecclesiam S. Mariae delatus apud altare benedixit. Primo enim adoravit corporale sanguine Christi aspersum quod super altare maiore locatum fuit, tum surgens incensum posuit in thuribulo, quod cum navicula prior diaconorum ministravit, cum illud prior praesbyterorum ministrare debuerit; et deinde rursus genuflexus incensavit; postea conversus ad corporale stans benedixit dicens: Sit nomen Domini benedictum, etc.* Esta relación de Julio II y la de su tío Sixto IV, mencionada en la nota anterior, á la «Misa de Bolsena», no ha sido notada todavía por ningún intérprete de las Stanze. Con la demostración de estas relaciones vienen al suelo las interpretaciones de Förster, I, 317; Pératé, 564, y también la conjetura de Hettner, 222, según la cual, la Misa de Bolsena se refiere al concilio de Letrán, y es «la configuración pictórica de esta lucha interna y de esta interna victoria de la Iglesia». Contra Hettner, cf. también Frantz, II, 732 s., y Springer, (2.ª edición) I, 264, 339 s. Springer ha demostrado muy bien contra Hettner, que no se puede fundamentar con razones una inmediata conexión de los frescos con el concilio de Letrán. Pero, al igual que los demás investigadores, tampoco él puede dar una declaración satisfactoria, porque ignoraban todas las relaciones especiales de estos cuadros con Julio II. La crítica reconoce ahora unánimemente, que por dichas relaciones todo el fresco se manifiesta en otra nueva luz. Cf. Brüll en las *Hist. polit. Bl.* CXIX, 286 ss., y especialmente Steinmann en la *All. Zeitung*, 1896, Supl., n.º 42, quien califica mis explicaciones sobre las Stanze de «concluyentes y al mismo tiempo fundamentales». En su obra sobre Roma (161) da más importancia á la interna relación ponderada por mí en la p. 497, de la Misa de Bolsena con la disposición de ánimo del Papa tan firme en la fe. A mi parecer los dos motivos son igualmente esenciales para la plena inteligencia de la creación de Rafael.

(3) La exactitud de la conjetura de un voto de Julio II, de la que hablo en el texto, la halla Klaczko, Jules II, 396, confirmada, en que el cardenal J. de Médici, para hacerse agradable al Papa, hizo embellecer la iglesia de Santa Cristina.

manera como supo en la Misa de Bolsena, lo propio que en la pintura del Parnaso, superar con exquisita maestría lo desfavorable del angosto espacio, y convertir en bellezas las dificultades. No se advierte rastro alguno de violencia en la composición, que se desenvuelve de una manera enteramente natural, en torno de la ventana que interrumpe el lienzo de pared. En medio, sobre la ventana, se ve el coro de una iglesia con el altar, á donde conduce por ambos lados una gradería. Una especial dificultad se originaba de no hallarse la ventana en medio de la pared, sino desviada notablemente hacia la izquierda. Rafael suprimió esta desigualdad á los ojos del espectador, ensanchando la escalinata del lado derecho todo lo necesario para restablecer la impresión de la simetría (1). Forman el último término las amplias naves de una iglesia del Renacimiento, y una balaustrada corrida rodea el coro. A la izquierda, delante del altar está el joven sacerdote con la Hostia en una mano y en la otra los ensangrentados corporales; y en el rostro de aquel hombre agitado por la duda, acertó el artista á expresar por exquisita manera, una admiración, vergüenza, arrepentimiento y espanto incomparables. Por encima de la balaustrada, dos jóvenes contemplan el milagro con extremada atención; detrás del sacerdote están de rodillas tres niños de coro con cirios encendidos, y otro vestido de color claro, parece decir con el expresivo gesto de sus manos: «En efecto, ¡es así como la Iglesia nos lo enseña!» El asombro por el misterioso prodigio, que ocupa con suave poder aquellas figuras, se acrecienta en el grupo del pueblo, diversamente distribuido, que se apiña en la escalinata del lado izquierdo. Unos adoran silenciosamente el prodigio con íntima reverencia; otros lo señalan llenos de asombro y extendiendo las manos; otros á su vez conmovidos de alegría, dan gracias al Señor en alta voz por la benignidad con que confirma la fe de la Iglesia.

Forma entero contraste con el movimiento, en parte apasionado, del grupo de la izquierda, la tranquilidad del anciano pontífice y su comitiva, en el lado derecho. Este contraste se nota ya en las mismas luces del altar, las cuales arden quietas en el lado del Papa, mientras en la otra parte las llamas de los cirios oscilan á uno y otro lado movidas por el aire. El Papa, que ofrece

(1) Lübke, II, 393. Cf. Burckhardt, Cicerone, 668; Springer, 199, y Wölflein, 104.

indiscutiblemente las facciones de Julio II, está arrodillado en su reclinatorio adorando el Misterio con el rostro dirigido hacia el altar, frente á frente del sacerdote profundamente avergonzado. En toda la figura del Papa resplandece una firmísima fe, cual conviene al Supremo Jerarca de la Iglesia; ni el más mínimo signo de emoción, ni una huella de asombro, se observan en él (1). De esta suerte pudo ver Rafael al anciano Papa orar en la iglesia, lleno de firmísima fe, en aquellos días críticos. En la comitiva de Julio II aparecen, en la parte inferior de la escalinata, dos cardenales y otros dos eclesiásticos, y debajo de todo se arrodillan, con expresión de tranquilo asombro, algunos soldados de la guardia suiza, con la silla gestatoria del Papa. Entre los cardenales, cuyas hermosas cabezas características se graban indeleblemente en la memoria del espectador, uno, que se cree generalmente Rafael Riario, con las manos plegadas sobre el pecho, dirige hacia el sacerdote una mirada severa y reprensiva, mientras el otro adora, con las manos juntas, el milagro que confunde la incredulidad. La disposición de las figuras es tan bella, los caracteres tan expresivamente verdaderos, y el colorido tan acertado, que justamente se ha designado esta pintura como la más significativa acaso, de toda la serie (2).

Como glorificación del Santísimo Sacramento, particularmente venerado por Julio II (3), constituye la Misa de Bolsena el punto de enlace con la estancia decorada con la «Disputa»; y como representación de un milagro, sirve de transición á los demás frescos de la estancia de Heliodoro. La idea fundamental que está allí característicamente expresada, es: Dios omnipotente se muestra siempre el más benigno amparador y milagroso auxiliador de su Iglesia; de lo cual había ofrecido la historia del reinado de Julio II los más sorprendentes documentos. Cuán maravillosamente se había desvanecido, en el verano de 1511, el peligro con que amenazaban los franceses; cuán prodigiosamente, en Agosto, se había levantado el Papa de su enfermedad, cuando ya se le daba por muerto, para concluir la Liga Santa que debía

(1) Con razón se vuelve Frantz, II, 735 contra Springer, quien pretende explicar la actitud mesurada y tranquila del Papa y de su séquito, sólo por un principio de pintura, cuando al contrario es esencial para el contenido de la composición.

(2) Woltmann, II, 647.

(3) Cf. arriba p. 349.

amparar la unidad eclesiástica. Aun cuando la gran lucha no estaba todavía decidida, Julio II y Rafael confiaban firmemente en la protección que Dios no niega jamás á su Vicario; y el éxito vino á darles la razón. El conciliábulo de los cardenales disidentes se deshizo, rechazóse el sacrilego asalto de Luis XII (1), y se aniquiló la dominación de los franceses en Italia. Nada era más natural sino que el artista, aun cuando no se le había encargado propiamente, hiciera referencia á las ideas que por entonces ocupaban toda la atención del Papa, de su Corte y de todo el mundo. De esta suerte, en medio de los trascendentales acaecimientos de la época, nacieron aquellas pinturas, que hablan un lenguaje inteligible para todos.

Dos clarooscuros, debajo de la Misa de Bolsena, conducen á las composiciones siguientes (2). En uno de ellos se ve á Julio II con todos los ornamentos de su dignidad, sujetando las fauces de una hidra; ó sea, aniquilando el cisma, los enemigos interiores de la Iglesia. En el otro se le representa como vencedor de los que exteriormente oprimían á la Santa Sede, y restableciendo las legítimas posesiones temporales de la Iglesia. Esto se representa, conforme á las ideas de aquel tiempo, con el acto de entregar el Emperador Constantino el *triregnum* al Papa Silvestre, que tiene la fisonomía de Julio II (3).

La victoria sobre los cismáticos la explica además Rafael en el fresco que llena la mitad de un lienzo de pared del aposento y le da su nombre. Allí pintó el maestro la maravillosa manera cómo fué expulsado del templo el sacrilego Heliodoro, según la

(1) Paris de Grassis, ed. Döllinger, 420, califica á los franceses expresamente de *ecclesiasticae libertatis occupatores et ecclesiarum profanatores ac omnis humanitatis et divinitatis nefandissimos raptores et corruptores*.

(2) Completando las explicaciones de Steinmann (*Chiaroscuro*, 177 s.), así entendería yo estas pinturas, inadvertidas completamente antes de Steinmann.

(3) Cf. Steinmann, *Chiaroscuro*, 178. También hay aquí directas relaciones con el Papa, como se saca, á mi entender, de dos circunstancias que se le han pasado por alto á Steinmann. El *triregnum*, que simboliza el poder temporal, es evidentemente al mismo tiempo una alusión á la maravillosa tiara, que Julio II hizo fabricar por Caradosso; v. arriba p. 356. Como el Papa llevó por primera vez esta obra artística en 1511, en el aniversario de su coronación, hay también aquí sin duda un indicio para fijar el tiempo en que se hizo la pintura. Julio II se interesó muy especialmente por la donación de Constantino, y pudo haberla tenido por auténtica; el humanista Galataeus le ofreció una copia del «documento original griego», y Bartolomé Pincernus de Montearduo le dedicó una traducción latina del mismo; v. vol. V, p. 169.

narración del libro II de los Macabeos (1). Heliodoro, tesorero del rey de Asiria Seleuco Filópator, había sido encargado de arrebatar el tesoro del templo de Jerusalén; pero cuando se disponía á realizar su propósito, «mostróse, dice la Sagrada Escritura, el espíritu de Dios Omnipotente por tan visible manera, que todos los que con él venían, postrados por la virtud de Dios, quedaron debilitados y llenos de terror. Pues les apareció un terrible jinete sobre un caballo cubierto de hermosos arreos; el cual echó con ímpetu sobre Heliodoro los pies delanteros; mas el jinete parecía tener armas doradas. Aparecieron también otros dos jóvenes hermosamente robustos y resplandecientes, y vestidos de preciosos trajes; los cuales, rodeándole, le azotaban por uno y otro lado, descargando sobre él sin tregua muchos golpes. Mas Heliodoro cayó súbitamente en tierra... Y reconoció claramente el poder de Dios... Por lo cual los judíos alabaron al Señor que glorificaba su santuario». Ajustándose estrictamente á este pasaje, pintó Rafael aquel acaecimiento prodigioso «con incomparable fuerza dramática».

El espectador descubre la nave de un grandioso templo del Señor, en cuyo trazado debió tener Rafael ante los ojos el nuevo San Pedro; bajo la poderosa cúpula se arrodilla ante el altar el Sumo Sacerdote, con el candelabro de siete brazos; detrás de él los sacerdotes y el pueblo, con varias actitudes, expresan su alegre asombro por el manifiesto juicio del Omnipotente. El artista dejó de intento libre todo el amplio espacio medio, para representar á los ojos del espectador, de qué manera sobrevienen con la rapidez del rayo y se lanzan de súbito los ministros de la celestial venganza (2). A la derecha, en primer término, en el ángulo exterior del templo, llega el terrible jinete de dorada ar-

(1) También aquí Julio II indicó el objeto mismo del cuadro, como se puede inferir del hecho, de que el Papa, cuando era todavía cardenal, había adquirido unos tapices que representaban la historia de Heliodoro; v. Müntz, *Raphael*, 276 (2.^a edición, 284-285).

(2) Springer, 202 (2.^a edición, I, 272). «Rafael, dice uno de los primeros conocedores, no ha creado otro grupo en animación más grandioso que el del celestial caballero con los jóvenes, que se ciernen á su lado en el combate, y el criminal precipitado al suelo con sus compañeros.» «Se admira con razón el escorzo en el caballero y en Heliodoro, pero no es más que la expresión magistral para lo esencial, que es, la felicísima posición oblicua de las mismas figuras.» Burckardt, *Cicerone*, 667. Cf. también Río, IV, 474 s.; Gruyer, *Chambres*, 197 s., y Wölfflin, 99 s.