

hombres pertenece juzgar á los obispos», conduce á su vez á una declaración sencilla y no menos segura. Aquella máxima se pronunció en la XI sesión del Concilio, celebrada á 19 de Diciembre de 1516, en la cual, al mismo tiempo que se derogó la Pragmática Sanción, se publicó de nuevo la bula *Unam sanctam*. En ésta se dice, que la suprema autoridad eclesiástica sólo puede ser juzgada por Dios y no por los hombres (1).

Explicar la conexión del fresco del incendio del Borgo con la historia de León X, ofrece grandes dificultades. Verosímilmente alude á la terminación del cisma, por medio de la cual logró el Papa, con sorprendente celeridad, extinguir un incendio peligroso en el seno de la Iglesia (2); pero al lado de ésta, hay otra relación que no puede desconocerse. La representación de la fachada de la antigua iglesia de San Pedro, destinada ya al derribo; las arquitecturas presentadas por tan desusada manera en primer término, aunque nada tienen que ver con el Borgo, pueden indicar haberse aludido aquí, al propio tiempo, á la nueva construcción de la basílica de los Príncipes de los Apóstoles, promovida al principio con gran fervor por León X. Así se explica también que el propio acaecimiento se relegara al fondo del cuadro. Rafael, como arquitecto de San Pedro, quiso, á su manera, tributar á su Mecenas, por medio de este fresco, su homenaje y agradecimiento por haberle nombrado para suceder á Bramante (3).

(1) Mientras Burckhardt, Cicerone 669, y Springer, 325, hallaron incomprensibles la elección del juramento de purificación, Hettner 230 ha dado con verdad por interpretación, la relación á la Bula de Bonifacio VIII, aunque medio destruye de nuevo esta explicación con conjeturas demasiado arbitrarias.

(2) Esta interpretación propuesta aquí por primera vez, se recomienda más bien que la de Hettner, quien (226) en el incendio del Borgo ve la referencia á lo inadmisibles del divino poder maravilloso de la Iglesia, que está comprendido en la idea de la santidad de la misma, y al decreto del concilio contra Pomponazzi. Förster II, 69, da al incendio del Borgo una significación simbólica como alusión al apaciguamiento, rayano en maravilloso, de las amenazas que hacía á Italia Francisco I, conseguido por León X en las negociaciones diplomáticas de Bolonia. Lo mismo hace Gruyer, *Chambres* 272; v. Liliencron en su estudio sobre las pinturas de las estancias (*Allg. Ztg.* 1883, Nr. 310) quiere ver en la nueva Troya que se derrumba, «el mundo asolado por el fuego del pecado, para el cual no hay otra salvación que el Vicario de Cristo».

(3) El consejero áulico Strzygowski, con quien pude conferenciar en Roma acerca de las cosas aquí tratadas, tiene esta interpretación por la única verdadera.

Después de terminados los trabajos de la Stanza dell' Incendio, faltaba todavía para el completo adorno de las habitaciones de Estado del Papa, la pintura de la gran sala junto á la Estancia de Heliodoro, que está inmediatamente unida con las loggias. La elección de los asuntos que allí debían representarse, ofrecía grandes dificultades; pues se hubo de entender el peligro que traía consigo seguir por el camino emprendido en la continuación de la estancia leonina. León X no se negó tampoco á reconocer que, encargando á Rafael composiciones puramente de homenaje y ceremonia, le imponía una violencia que cortaba los vuelos á su genio; y que, por consiguiente, si la conclusión de las estancias no había de apartarse demasiado de su principio, era necesario considerar de nuevo la empresa desde más amplios y elevados puntos de vista (1). Por esta razón, fué una ocurrencia muy feliz la del Papa, el resolverse por la representación de los acaecimientos históricos de la vida del Emperador Constantino, en cuyo reinado celebró el Cristianismo su entrada triunfal en Roma, y á quien la tradición atribuía el origen del Estado de la Iglesia. Concedióse asimismo á Rafael la facultad de ordenar la hermosa disposición general de esta sala. De entre sus frescos, la pintura de la victoria de Constantino en el puente Milvio, procede ciertamente de un boceto desarrollado por el pintor de Urbino: el grande aliento que inspira todo este fresco, ejecutado por Julio Romano, revela la intervención de un maestro de primer orden; y si se prescinde del colorido pálido y frío de esta pintura, y se considera solamente el dibujo, en un grabado de él, se siente que este cuadro de una batalla, el más hermoso que se haya pintado en el mundo, no puede ser creación sino de Rafael (2).

Mientras los discípulos de éste pintaban la estancia de León, se ocupaba el maestro en los bocetos para los tapices bordados que debían adornar, en las solemnidades religiosas, la parte inferior de las paredes de la capilla Sixtina, en lugar de los antiguos tapices que ya estaban deteriorados. Hacia la Navidad de 1516

(1) Burckhardt, Cicerone, 670.

(2) Dollmayr, 348, quiere atribuir «todo el conjunto seguramente á Julio Romano»; con todo, el consejero áulico Wickhoff, según amistosa comunicación oral, insiste en afirmar la existencia de un diseño de Rafael bastante circunstanciado; lo mismo hace Zimmermann, *Zeitalter der Renaissance*, II, 484. Cf. también Minghetti, 233, y Rosenberg, *Raffael* (1904) 25.

hubo de terminarse este trabajo, que, sin duda, reclamó varios años, y constaba de diez cartones ligeramente coloridos, exactamente de la forma y tamaño con que debían luego tejerse; en los cuales se habían pintado, á la cola, los principales acaecimientos de la historia de los Apóstoles San Pedro y San Pablo. El Papa satisfizo por cada uno de estos cartones la suma de 100 ducados de oro (1).

Para la ejecución de los tapices no podía recurrirse entonces sino á Flandes. En otro tiempo había estado el principal asiento de aquella fabricación en Arras, del nombre de cuya ciudad hacía mucho tiempo que dichos tapices se conocían en Italia con la designación de *arazzi* (2); pero desde la conquista de aquella plaza fuerte por Luis XI, en el año de 1477, no se hallaba ya en disposición de ejecutar una obra de tanta importancia (3). Hacía tiempo que Bruselas se había convertido en centro de aquella fabricación (4), y allá se dirigió también León X (5). Los cartones se debieron enviar en seguida á Bruselas; pues, ya á fines de Julio de 1517, pudo el cardenal Luis d'Aragona, en su estancia en la mencionada ciudad, admirar el primero de los tapices, la entrega de las llaves á San Pedro. Aquel cardenal, tan inteligente en las artes, visitó personalmente los talleres, y creía que toda la serie de los tapices se habría de contar entre las más hermosas obras de que la Cristiandad podría gloriarse (6). La ejecución en lana, seda é hilos de oro, estuvo, bajo la inspección de Bernardo van Orley, discípulo de Rafael (7), en manos de Pedro van Aelst, el cual, además del título de proveedor pontificio, recibió por cada

(1) Marcantonio Michiel en Cicogna, 406. Dos pagos de 15 de Junio de 1515 (300 ducados) y 20 de Diciembre de 1516 (134 ducados), pueden verse en *Fea, Notizie*, 7-8.

(2) Cf. Müntz, *Hist. de la tapisserie*, 5, y Gerspach en la *Rev. de l'Art chrét.* 1901, 94.

(3) V. los trabajos aducidos por Müntz, *Tap. de Raphaël*, 4, nota.

(4) V. Pinchart, *Hist. de la tapisserie dans les Flandres*, París, 1878-1885, 118 s.

(5) Müntz, *Chronique des Arts*, 1876, 346 ss., é *Hist. de la tapisserie*, 20, infiere esto justamente del contrato de 27 de Junio de 1520, comunicado por él, p. 25, en el cual no se nombra por cierto á Brüssel. Queda resuelta toda duda con el expreso testimonio de Antonio de Beatis.

(6) Cf. Pastor, *Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, 65, 117. Este pasaje original es también importante para quitar las dudas que ha suscitado Gerspach en la *Rev. de l'Art chrét.* 1901, 106.

(7) Desde 1515 estuvo otra vez en los Países Bajos; v. Wauters, *B. v. Orley*, París, 1893, 14.

uno de aquellos arazzi 1,500 ducados de oro y, por consiguiente, una suma total de 15,000 ducados (1).

A principios de Julio de 1519, habían llegado á Roma tres tapices y, lleno de admiración, da cuenta el embajador veneciano de la ejecución exquisita y del valor de aquellas piezas (2). Otros cuatro tapices debieron llegar durante el otoño; pues, se sabe de cierto que el Papa mandó colgar debajo de los frescos murales de la capilla Sixtina, el día de San Esteban, siete de los nuevos tan bellos como costosos tapices (3). Aun cuando algunas voces envidiosas se pronunciaron en sentido desfavorable, la impresión general fué, sin embargo, de pura admiración y alabanza. «Todos los que se hallaron presentes en el templo, refiere el maestro de ceremonias Paris de Grassis, se asombraban á la vista de estos magníficos tapices, los cuales, según el juicio unánime, pertenecen al número de aquellas cosas que, en belleza, no tienen superior en todo el Universo» (4). También el veneciano Marcantonio Michiel atestigua que los tapices fueron tenidos por la más hermosa obra de este género que hasta entonces se hubiera fabricado; y sobrepujaban, así á los tapices de la antecámara de Julio II, como á los del marqués de Mantua y á los de la Casa Real de Nápoles (5).

La crítica moderna los ha juzgado más sobriamente, hallando en algunos, defectos técnicos que se cometieron en su ejecu-

(1) Marcantonio Michiel en Cicogna, 406. Las indicaciones más elevadas de Paris de Grassis, Panvinus y Vasari son exageraciones; v. Müntz, *Raphaël*, 482.

(2) *De molti pezzi di arazzi che 'l Pontefice fa fare in Fiandra per fornire le camere et capella finora ne sono stati portati tre di tanta perfectione et pretio che vagliono cento ducati el brazo ne si stimano cari.* Carta de 4 de Julio de 1519, publicada por Sanuto, XXVII, 470, la cual es extraño se le haya pasado por alto á Müntz, pero que confirma las explicaciones de este sabio dirigidas contra Passavant (*Chronique des Arts*, 1876, 254, é *Hist. de la tapisserie*, 20).

(3) Cf. Cicogna, Marcantonio Michiel, 405-406, y Paris de Grassis en Passavant, II, 232. V. también Minghetti, 161. León X llegó á ver también la llegada de los tres tapices que aún faltaban. Esto se saca con seguridad del suplemento al **Inventarium bonorum in foraria Leonis X de 1518 (Archivo público de Roma)*, en el cual, f. 30, están registrados los diez tapices con el título *Panni pretiosissimi de la S^{ta} di papa Leone ad uso della capella*. Müntz, *Chronique des Arts*, 1876, 247, é *Hist. de la tapisserie*, 19, nota 3, han reproducido este pasaje.

(4) Passavant, II, 232.

(5) Cicogna, Marcantonio Michiel, 405-406.

ción (1); mas éstos pasaron inadvertidos, no sólo para los inmediatos contemporáneos, sino también para los posteriores. «Una obra maravillosa y que produce asombro, escribe Vassari; pues, no se comprende cómo se pudo tejer de aquella suerte las cabelleras y barbas, y dar tanta blandura á las carnes, con los hilos entretejidos; y todo el conjunto se estima antes por un milagro que por un artificio de humana industria. Las aguas, los animales y los edificios, están ejecutados con una perfección tal, que no parecen tejidos, sino trazados con pincel» (2).

La mejor prueba de cuán extendida y duradera fué aquella grande admiración por los tapices de Rafael, nos la suministran los numerosos grabados (3) y las reproducciones de los mismos en tapices tejidos, ejecutados en parte todavía en el siglo XVI. Las más hermosas producciones de la última clase mencionada, adornan actualmente las colecciones artísticas de Berlín, Dresde, Madrid y Viena, y también la catedral de Loreto (4).

Los originales del Vaticano sufrieron las más diversas vicisitudes, en las cuales se reflejan maravillosamente las que ha sufrido el poder de los papas. Después de la muerte de León X, se hubieron de empeñar á causa de los apuros en que se hallaba entonces la Hacienda (5), pero luego fueron rescatados y volvieron á emplearse para el ornato de la Sixtina. Allí lucían aún cuando en Mayo de 1527 se colocó en aquel templo el cadáver de Borbón (6); pero á poco, los hilos de oro entretejidos en ellos estimularon la rapacidad de los soldados; bien que, habiendo dado resultados muy escasos la tentativa de fundir los entretejidos en la parte inferior del tapiz que representa la escena de la ceguedad de Elimas, si no todos, algunos de aquellos tapices fueron á parar al mercado. Ya en 1530 se anduvo en negociaciones para volver á

(1) Cf. las explicaciones técnicas de Gerspach en la Rev. de l'Art chrét. 1901, 109 ss.

(2) Vasari, VIII, 47-48.

(3) Cf. Passavant, II, 256 ss.; Ruland, Works of Raphael, London, 1876; Farabulini, 33 ss.; Müntz, Tapiss. de Raphaël, 21 s.

(4) Cf. Passavant, II, 273 ss.; Waagen, Die Kartons von Raffael, Berlín, 1860; Farabulini, 28; Müntz, Tapiss. de Raphaël, 24 s.; Jahrb. de kunsthistor. Sammlungen d. Kaiserhauses, II, 208 s. V. también Gaz. de Beaux-Arts, XXIV (1900), 224.

(5) V. la nota de 17 de Diciembre de 1521 añadida al *Inventarium, copiada por Müntz, Chronique des Arts, 1876, 247, é Hist. de la Tapisserie, 21, nota 1.

(6) Este dato de Sanuto, XLV, 418, ha sido omitido por todos los investigadores que han tratado de los tapices.

comprar un tapiz robado durante el saqueo de Roma (1); un inventario de 1544 menciona siete tapices existentes en el palacio pontificio; en tiempo de Julio III se volvieron al Vaticano otros dos tapices que, desde Venecia, habían sido llevados á Constantinopla (2); y desde entonces no sólo sirvieron para el adorno de la Sixtina, sino también para el de la plaza de San Pedro en la festividad del Corpus (3). Goethe, que los admiró en aquella festividad en el año 1787, juzga que era la única obra de Rafael que no parecía pequeña cuando se venía de contemplar los frescos de Miguel Angel en la Sixtina (4). Por los trastornos de la Revolución francesa volvieron los tapices á ser arrebatados de Roma. Junto con el mobiliario del Papa, se vendieron en pública subasta á principios del año 1798, y fueron comprados por prenderos franceses, los cuales los llevaron á Génova y después á París, donde estuvieron expuestos durante algún tiempo en el palacio del Louvre. El proyecto de comprarlos, que tuvo el Gobierno francés, se desechó por razones económicas (5). Finalmente, Pío VII, poco antes de ser conducido á Francia, volvió á adquirir para su palacio aquella joya, en 1808. En 1814 los hizo colgar el Papa en el llamado aposento de Pío V; y desde allí pasaron, en tiempo de Gregorio XVI, al corredor adyacente á la galería de' Candelabri, que se ha llamado desde entonces galería degli arazzi (6).

Estos adversos destinos han sido causa de que los tapices no muestren, en la actualidad, sino un débil reflejo de la magnificencia con que en su origen resplandecían. Los colores claros y delicados, principalmente los tonos de las carnes, han palidecido enteramente; muchas partes se hallan notablemente restauradas; á un tapiz le falta la mitad inferior, y en otros se han colocado mal las orlas. A pesar de esto, todavía se echa de ver que tuvieron por fundamento una de las más sezonadas creaciones de Ra-

(1) Cf. Gaye, II, 222.

(2) Müntz, Chronique des Arts, 1876, 254 é Hist. de la tapisserie, 21.

(3) Torrigi, Grotte, 142.

(4) Cf. Schuchardt, Goethes ital. Reise, I, 400 s.

(5) Cf. Müntz, Hist. de la tapisserie, 21 s.

(6) Aquí quedaron mezclados con los tapices no procedentes de Rafael, y dispuestos de un modo nada conforme. La restauración de los tapices, empezada en tiempo de Pío IX, se llevó á término reinando León XIII. Cf. Gentili, Memoria sulla conservazione degli arazzi, Roma, 1886, y Arazzi antichi e moderni, Roma, 1897, 12.

fael. Pero la impresión total del espíritu del maestro, solamente la dan los cartones que, como modelos, quedaron en Bruselas, sin que los reclamaran los sucesores de León X (1). Siete de estos cartones originales, que Rubens puede decirse descubrió de nuevo en 1630, vinieron á poder de la Casa real de Inglaterra, y son al presente la cosa más digna de verse del South-Kensington-Museum de Londres.

Vasari refiere, que Penni prestó grande auxilio á su maestro Rafael en la pintura de los cartones para los tapices de la Capilla Pontificia (2), y fundados en esta noticia y en su propia observación, supusieron los antiguos biógrafos del de Urbino, que sólo en la pesca milagrosa están pintadas las cosas principales de propia mano del maestro, y que, en todos los demás cartones de Londres, sólo proceden de él los dibujos y algunas partes, especialmente las testas (3). Mas, recientemente, aun esto último se ha negado. Un benemérito investigador del arte ha defendido con mucha sagacidad y erudición, aunque sin haber visto los cartones originales de Londres, la hipótesis de que la composición de las escenas es obra de Penni, y que Rafael no trazó sino los primeros y muchas veces muy rápidos esbozos (4); pero esta opinión no es realmente sostenible, y distinguidos críticos de arte siguen defendiendo que no puede limitarse hasta tal extremo la parte debida á Rafael en la composición de los cartones donde se representan escenas de los Hechos de los Apóstoles. Verdad es que no se conserva ningún diseño original del maestro, sino del cartón de la vocación de Pedro (5); pero también para los otros debieron preceder dibujos más ó menos detenidos, de propia mano de Rafael. «La elaboración de cada una de las figuras, en sus formas, ropajes, gestos y expresión, muestra de una manera tan directa el sello del maestro, que parece imposible no ver en todo esto sino la mano del discípulo» (6). Sino en todos siete, por lo menos en

(1) Cf. Farabulini, 29.

(2) Vasari, VIII, 242.

(3) Passavant, II, 253 s. Cf. su «Reise nach England», 39.

(4) Dollmayr, 255 s., 266.

(5) En la colección de Windsor.

(6) En este sentido se han expresado unánimemente Weese en el *Repert. f. Kunstwissensch.*, XIX, 371 s.; Müntz hace resaltar especialmente, que todo el fundamento de Dollmayr es hipotético, ó sea, la *Madonna di Monteluca*, la cual presenta en la discusión bautizada sólo por él mismo como pintura original de

cuatro de los cartones de Londres, ciertamente, todas las cosas substanciales no pueden proceder de otro sino de Rafael (1). El carácter orgánico, poderoso y persuasivo de las formas y rostros, muestra el grande é inmediato influjo del genio superior, que no sólo trazó en general la composición, sino casi siempre ordenó también las cosas particulares. Con esto no se ha de negar una intervención más ó menos extensa de Penni en la ejecución de la pintura de los cartones; pero, contra el supuesto de que el discípulo haya trabajado casi con entera independencia, hablan, además de las razones intrínsecas ya aducidas, otras muy eficaces. Aun cuando no se debe poner demasiado peso en la circunstancia de que los cartones se designaran en las cuentas y en otras partes, por todos los contemporáneos, como obra de Rafael, debe, no obstante, pesar mucho en la balanza la circunstancia de no tener Penni, cuando se ejecutó aquella obra, apenas veinte años (2). Este hecho necesita formalmente á admitir que toda su actividad hubo de estar bajo la dirección eficaz del maestro; pues es por extremo improbable que un joven de tal edad haya creado casi solo una obra semejante. Por el contrario, es cierto que Penni tuvo una parte muy principal en la coloración de los cartones; pero al propio tiempo es muy difícil determinar hasta qué punto intervino Rafael en particular en esta parte. Con todo, que tam-

Penni. Wölfflin (*Klassische Kunst*, 105 s.), que lo mismo que Berenson (*The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York, 1897) y Fischel (*Raffaels Zeichnungen*, Strassburg, 1898, cf. *Repert.* XXI, 474 s.) se declara por la hipótesis de Dollmayr, pondera con todo eso lo siguiente: «Pero algunos cartones son de tal perfección, que se echa de ver la inmediata asistencia del genio de Rafael». Vickoff, finalmente, el mejor conocedor de los dibujos de mano de Rafael, en el *Anz. d. Wiener Akad.*, 1903, 56, modifica esencialmente la hipótesis de Dollmayr: «Para la bendición de las llaves, Rafael dibujó primero todo el grupo de las figuras según el modelo, dejando á Penni el trasladar su diseño al cartón. Pero no hay que imaginar que todo lo demás se dejó á Penni. El maestro, que andaba en casa, indicó, naturalmente, con gruesas rayas de carbón, el vestido, dispuso el fondo, etc., sólo le faltaba tiempo para modelar la ejecución que de nuevo se confiaba á Juan Francisco. Mas aunque éste pusiese de relieve las figuras, sin embargo de eso, vivía en toda la obra la grande fuerza de creación, que cada vez iba tomando forma más definida.» Podría yo mencionar aún aquí que J. Burckhardt insistió muy resueltamente de palabra, el año 1895, en que Dollmayr había ido demasiado lejos.

(1) Creo, de acuerdo con Strzygowski (62 s.), que en las pinturas de la pesca, de la curación del cojo, del sacrificio de Listra y de la predicación de S. Pablo, lo principal se debe á Rafael.

(2) Según Müntz loc. cit., Penni había nacido en 1496.

bién aquí se manifiesta eficazmente su influjo, lo concederá todo el que haya podido estudiar en Londres los cartones originales. La impresión del color es también importante y esencial para formar juicio del conjunto, de que aun las mejores fotografías no dan una imagen suficiente.

Cuán grande influencia haya tenido Rafael en los siete cartones de Londres, se descubre principalmente cuando se compara la composición y elaboración de los otros tres tapices de la primera serie (1), cuyos cartones se han perdido. Lo rebuscado, minucioso y exagerado que en ellos se ofrece al espectador por todas partes, muestra que en estas escenas «Lapidación de San Esteban», «Conversión de San Pablo» y «San Pablo en la cárcel», los discípulos se hallaron abandonados á sus propias fuerzas.

Todavía tuvieron menos éxito los tapices de la segunda serie, encargados por León X, pero no terminados hasta el tiempo de Clemente VII, los cuales representan escenas de la vida de Jesucristo (2). Los dibujos para una tercera serie de tapices tejidos, que la magnificencia de León X mandó ejecutar en Bruselas por Pedro van Aelst, es á saber, los de los niños que juegan (*Giocchi di putti*), los bosquejó Tomás Vincidor. Este discípulo de Rafael, enviado por el Papa á Bruselas expresamente para vigilar la elaboración de los tapices, anuncia á su señor, en una carta de 20 de Julio de 1521, que ha despachado los cartones de los *Giocchi di putti*, los tapices murales más bellos y ricos de oro que jamás se hayan visto (3).

La grande importancia de los arazzi de la primera serie, justifica que nos detengamos más despacio en esta obra. En ellos se representa la edad juvenil de la Iglesia, de una manera incomparable y dramática en sumo grado; la mitad contiene escenas de la historia de San Pedro, y la otra mitad de la de San Pablo; y en la colocación de los mismos en la capilla Sixtina (4), se aten-

(1) Arazzi della scuola vecchia, para diferenciarlos de los Arazzi de la scuola nuova.

(2) Esto lo pondera con razón Fabriczy loc. cit.

(3) Müntz, *Hist. de la tapiss.* 26 s., 49 s.; *Tapisseries de Raphaël* 47 ss. El texto de la carta de T. Vincidor lo ha publicado Müntz en el *Athenaeum* loc. cit. 73; cf. Grimm, *15 Essays*, N. F., Berlin 1875, 94 s.

(4) Cf. la memoria de Steinmann: *Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtinischen Kapelle*, en el *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* XXIII, 186-195, á la que sólo hay que añadir, que ya Förster II, 81 s., se declaró contra la

dió probablemente á que, á la derecha y á la izquierda de la entrada, se erigían en las grandes solemnidades, tribunas para las señoras, á las cuales León X fué el primero que concedió la entrada á las solemnidades de la Sixtina (1). Donde acababan estas tribunas, comenzaban los tapices, á cada lado dos en el espacio de los legos, y tres en el presbiterio. En la pared izquierda, del lado del Evangelio, se veía, debajo del castigo de la compañía de Coré, la vocación de San Pedro; bajo la legislación del Sinai, la curación del paralítico; bajo el paso del mar Rojo, la muerte de Ananías; bajo la vida juvenil de Moisés, la lapidación de San Esteban; bajo la circuncisión del hijo de Moisés, la maravillosa pesca de San Pedro. En la pared derecha, del lado de la Epístola, se veía, bajo el bautismo de Cristo, la conversión del Apóstol San Pablo; debajo de la oblación del leproso, la escena de la ceguedad de Elimas; bajo la vocación de los primeros discípulos, el sacrificio de Listra; bajo el Sermón del Monte, la liberación de Pablo de la cárcel; bajo la entrega de las llaves, la predicación de San Pablo en Atenas. En esta disposición, parecía primorosa y bien meditada la elección de las composiciones de los tapices: «los cuales llenan las paredes laterales de la capilla hasta las tribunas, y refieren, en serie rigurosamente cronológica, los Hechos de los Apóstoles, continuando sencillamente las escenas representadas en los frescos murales». La única desviación de la serie cronológica — la pesca de San Pedro, colocada entre el trono del Papa y la pared del altar — se justifica de suyo por el deseo de León X, de adornar el principio y el fin de la pared junto á la que se levantaba su asiento, con escenas referentes al primado del Papa (2).

Las grandes escenas representadas en el campo medio de los tapices, estaban rodeadas de anchas orlas decorativas que, á la verdad, no todas se han conservado (3). Los márgenes verticales,

colocación y distribución de Bunsen-Platner (II, 2, 410), hasta ahora casi generalmente admitida. La tentativa que ha hecho Förster de una distribución mejor, no podía ciertamente llevar á ningún fin, porque le era desconocido, que habían sido quitadas de su lugar las *Cancellata*, en tiempo de Gregorio XIII (Steinmann, *Sixt. Kapelle* I, 158 s). Contra Bunsen, v. también Gerspach en la *Rev. de l'Art chrét.* 1901, 96 ss.

(1) Paris de Grassis ed. Armellini, 81.

(2) Steinmann en el *Jahrb. d. preuss. Kunstsamml.* XXIII, 194-195.

(3) Sobre las orlas tratan muy en particular Müntz, *Tapiss. de Raphaël* 29 ss., y Gerspach 112 s. Cf. también Steinmann loc. cit. 195. Müntz reproduce en

correspondientes á las pilastras de la capilla, ofrecen grotescos de colores, sobre fondo blanco ó dorado; entre jarrones y ramajes agrupados, se levantan unas sobre otras, figuras alegóricas de gran belleza, las cuales representan las Parcas y Estaciones del año, las Horas, las Virtudes teologales, los trabajos de Hércules, y ostentan asimismo las armas de León X. Estas orlas estaban también en parte destinadas á hacer resaltar, por el contraste de sus argumentos, las escenas principales. Así que, no es en manera alguna casual el que las Parcas y las Estaciones del año formen el marco de la tradición del supremo cargo pastoral á San Pedro. La relación está aquí principalmente, entre el poder que las Horas y las Parcas ejercen sobre los cuerpos de los hombres, y el poder de las Llaves del Vicario de Cristo sobre las almas (1). Las franjas de las bases, contienen pequeñas figuras pintadas imitando bronce dorado, y dispuestas á manera de frisos. Las pintadas debajo de las escenas de la vida de San Pablo, se refieren á las figuras principales, cuya narración continúan; por el contrario, bajo las escenas de la vida de San Pedro, se pusieron, indudablemente por particular deseo del Papa, sucesos de su vida, anteriores á su elevación al trono pontificio, y entre ellos algunos poco gloriosos, como su huída de Florencia disfrazado, y su aprisionamiento en la batalla de Ravenna. «Aquel hijo de la fortuna, hallaba todas las cosas que le habían sucedido, no sólo notables, sino susceptibles de una representación monumental» (2).

Al lado de estos trabajos de los discípulos, descuellan con fuerza todavía mayor las figuras principales: pero la impresión completa no la producen sino los cartones; pues, aun la más hábil industria textil, no era capaz de reproducir el dibujo en su pureza original (3).

fototipia todas las orlas, de las cuales hasta ahora sólo existían los grabados de Volpato.

(1) Piper, *Mythologie der christl. Kunst* II, 340.

(2) Burckhardt, *Cicerone*, 675. Cf. Rio, *Michel-Ange et Raphaël* 192-193. Sobre las imágenes de los zócalos, v. también las observaciones de Steinmann loc. cit. 188 s.

(3) Cf. Springer 290. La reconversión que se ha hecho, de que Rafael, al dibujar los cartones, no atendió suficientemente á la técnica del tejido, es injusta, expresada así de un modo general; v. la buena declaración de Zimmermann II, 485 s. Con todo eso, es verdad que no en todos los cartones se ha tenido cuenta con que el trabajo del tejido hiciese resaltar la imagen. El sa-

La serie de los cartones que se han conservado, en los cuales es cierto que tampoco ha dejado el tiempo de imprimir su huella (1), comienza con la milagrosa pesca del Príncipe de los Apóstoles (2). La pintura se acomoda minuciosamente á la narración del cap. V del Evangelio de San Lucas. Jesús había predicado por la mañana temprano á las muchedumbres congregadas junto al lago de Genesaret, desde la barca de Pedro, y luego se había hecho á la mar con él, y mandándole que volviera á echar otra vez las redes. Pedro obedeció á la palabra de su Maestro, aun cuando había trabajado durante toda la noche sin pescar nada; y he aquí que su obediencia es premiada con un milagro: las redes no podían contener los peces, y se rasgaban por su muchedumbre; otra lancha, en la cual se hallaban Juan y Santiago, tuvo que acudir en su auxilio; pero la multitud de peces era tan grande, que casi se sumergían ambas naves. Todos quedaron sobrecojidos de asombro por la grandeza del milagro; mas Pedro, lleno del sentimiento de su indignidad, se arroja á los pies de Jesús, diciendo: «Apártate de mí, que soy un hombre pecador.» Blandamente le contesta el Señor: «No temas; desde ahora serás pescador de hombres.»

Este es el momento escogido por el artista. En primer término, las dos lanchas profundamente sumergidas en el agua, por la cantidad excesiva de los peces, y de intento reducidas en la pintura, para que sobresalgan de un modo predominante las figuras que están en ellas. En una de las lanchas están Juan y San-

crificio de Listra y la ceguera de Elimas pierden en la transformación; v. Wölfflin 114. Discrepando del último investigador citado, creo yo que la predicación de S. Pablo no es indiferente respecto á eso. En especial el orador gana muy notablemente en la mudanza.

(1) Los que más han padecido, han sido la ceguera de Elimas y la curación del cojo de nacimiento.

(2) Las explicaciones que siguen están basadas en los apuntamientos que tomé por el otoño de 1900, durante mi residencia en Londres por causa de mis estudios, en presencia de los cartones. Fuera de eso, cf. Passavant I, 272 y II, 253 s.; Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England* I, 367 ss.; Förster II, 83 s.; Springer 270 s.; Rio, *Michel-Ange et Raphaël* 189 s.; Müntz, *Raphaël* 486 s.; Strzygowski 62 s.; Wölfflin 105 s. Todas las numerosas copias anteriores (cf. Passavant, loc. cit.; Ruland, *Works of Raphael*, London 1876; Müntz, *Historiens* 112 s.) han quedado oscurecidas por las fotografías de los originales sacadas por Braun en Dornach. Müntz (*Tapiss. de Raphaël*) finalmente, reproduce los cartones en notables grabados en cobre, cuyos modelos han sido fotografías tomadas de los originales, y trae además facsímiles en fototipia de todos los esbozos de composición que de dichos cartones existen.