

tiago, genuinas figuras de rudos pescadores, ocupados afanosamente en recoger la copiosa pesca, mientras junto á ellos se esfuerza el timonel por mantener el equilibrio del barco, demasíadamente cargado. En el extremo de la otra lancha, está sentado el Señor, con una vestidura de color azul claro y un manto blanco, resplandeciendo con majestuosa tranquilidad, como si estuviera transfigurado; con la mano levantada, está diciendo en aquel instante á Pedro las significativas palabras. En el rostro del Príncipe de los Apóstoles, que adora á su Maestro con las manos plegadas, están pintadas con arte inimitable la fe humilde, la completa abnegación y la suprema felicidad. Detrás de Pedro, que lleva un vestido azul, está otro discípulo con vestido verde, por ventura Andrés, con el cuerpo inclinado hacia adelante y los brazos muy extendidos. Esta imagen del incondicional entregamiento á Cristo, aumenta de una manera sumamente hábil la impresión que produce la figura de Pedro. Todavía desplegó mayor arte el maestro, disponiendo todas las personas que ocupan la lancha, bajo una línea que, levantándose desde el piloto culmina en Andrés, luego baja profundamente con Pedro, para volverse á levantar con la figura de Cristo. «Todas las cosas conducen al Señor; El da su objetivo al movimiento, y aun cuando ofrece una masa pequeña y está colocado al borde del cuadro, lo enseorea todo» (1).

El misterioso encanto que reposa sobre el conjunto, se acrecienta con el paisaje sumamente poético: es una mañana cubierta de rocío; un viento suave agita los vestidos y los cabellos de los pescadores, y el mar brilla claro y resplandeciente, reflejando las figuras. En el fondo se ve cerca la ciudad de Cafarnaum, con las muchedumbres movidas todavía por la palabra del Señor; mientras en primer término está la ribera, animada con mariscos, cangrejos y aves lacustres ávidas de presa.

El cuadro siguiente se halla íntimamente enlazado con la pesca milagrosa, símbolo de la misión apostólica de Pedro. Antes de que el Señor le nombre su Vicario en la tierra, bendice de nuevo su pesca, en la cual no se rompen esta vez las redes. Después de la triple profesión solemne de su amor, le confiere el Salvador, con las palabras tres veces repetidas: «Apacienta mis corderos, apacienta mis ovejas», el supremo cargo pastoral en

(1) Wölfflin 105. «Nunca todavía se había compuesto de esta manera.»

la tierra sobre todos los redimidos sin excepción, aun sobre los Apóstoles. Esta escena descrita por San Juan (21, 11-17), se realiza asimismo en el mar de Genesaret, que el pintor representa de nuevo en último término. También en este cuadro es la figura principal, después de la del Salvador que descuella sobre todo, Pedro, postrado de hinojos.

En primer término aparece la luminosa figura del Resucitado, con las sagradas llagas en manos y pies, cubierto con un vestido blanco sembrado de estrellas de oro, que deja libre el pecho y un brazo. Lleno de inefable amor y suavidad, se vuelve sólo á medias hacia sus discípulos, como si pasara por delante de ellos; pues las palabras «Apacienta mis corderos, apacienta mis ovejas», se suponen ya pronunciadas. Señalando con una mano á Pedro y con otra á los corderos, da el Señor, por medio de esta doble acción, una expresión resuelta á su mandamiento. Forman rudo contraste con el reposo sobrenatural que resplandece en el semblante del Resucitado, los tumultuosos gestos de los discípulos. Pedro, que lleva un vestido de color de naranja, está postrado de rodillas en fervorosa adoración, sobrecogido por el cargo que se le confiere, y mira á su Maestro con los ojos llenos de gratitud. Como significando, no permitirá que las llaves que se le confían le sean arrebatadas por ningún poder de la tierra, aprieta contra su corazón palpitante aquel símbolo de su nueva potestad. Los demás discípulos se juntan en apretado grupo, hondamente conmovidos; unos, como Juan, muestran un sentimiento de gozosa adoración, mientras que los semblantes de otros expresan la sorpresa y el pasmo por la repentina aparición entre ellos del Maestro (1). Todo el conjunto está asimismo colocado sobre un paisaje lleno de sentimiento.

Con estas dos escenas se pinta el acaecimiento más importante para la Iglesia: la institución del Primado; y así como Rafael siguió en ellas el Evangelio, para los demás cuadros tomó por guía la Historia de los Hechos de los Apóstoles, á la cual se ajustó con gran fidelidad. Con buen acuerdo renunció el pintor de Urbino, ó su teológico consejero, á representar las numerosas relaciones de los Príncipes de los Apóstoles con la Ciudad Eterna,

(1) Cf. Grimm, *Leben Raphaels* 397 s., donde se rechaza con razón la anterior explicación que trae Dubos acerca del asombro de los discípulos.



que ya se habían pintado con tanta frecuencia (1). El «Libro de los libros» fué la única fuente de donde sacó el maestro su inspiración, eligiendo en él, con profunda inteligencia, importantes acaecimientos en alto grado dramáticos, y al propio tiempo simbólicos, que presentan á los ojos del espectador, de una manera verdaderamente única, la potestad salutífera y bienhechora, el poder judicial y coercitivo y el magisterio apostólico de la Iglesia.

De qué manera bendice y salva la Iglesia, se representa con el milagro ejecutado por Pedro en el mendigo cojo de nacimiento. Conforme á la Historia de los Hechos de los Apóstoles (c. 3), el lugar de la escena es la puerta *especiosa* del templo de Jerusalén. Tres columnas salomónicas, rodeadas de vides, semejantes á las de la antigua iglesia de San Pedro que, según la tradición, procedían del templo de Jerusalén; dividen el cuadro clara y hermosamente en tres grupos. En medio está el milagro: Pedro, con expresión de sublime majestad y profunda convicción del poder de la palabra divina, levanta al cojo de nacimiento, que está representado con una estupenda verdad y naturalidad, «en nombre de Jesús Nazareno», y le manda caminar, mientras Juan, lleno de amor y dulce compasión, señala al desgraciado; á uno y otro lado varones y mujeres, cuyos rostros reflejan los más diversos afectos de interés, alegría, curiosidad y temor. Ya se adelanta, asimismo lleno de esperanza, otro segundo desgraciado que se apoya en unas muletas; y sin cuidarse de nada de aquello, andan por en medio los niños, cuyas amables figuras hacen olvidar las repulsivas de los lisiados.

Pero no es sólo incumbencia de la Iglesia bendecir y curar, sino también juzgar y castigar; y esta verdad se representa en el cuarto cartón. En el centro, en una tribuna, aparece grave y solemne la reunión de los Apóstoles. A un lado, los fieles ofrecen sus dones, y al otro, son éstos distribuidos á los indigentes. En primer término está Ananías, caído en el suelo y muriendo, con horror de los que le rodean; pues Pedro, que sobresale energicamente entre el grupo de los Apóstoles, acaba de intimar, como órgano del Espíritu Santo, la pena del sacrilego que se ejecuta instantáneamente: «Ananías, ¿por qué ha llenado Satán tu corazón para que mintieras al Espíritu Santo y retuvieras algo del precio del campo?» No has mentado á los hombres, sino á Dios

(1) V. Müntz, Tapiss. de Raphaël, 6 s.

(Act. V, 3, 4). Al lado de Pedro, otro Apóstol de majestuosa presencia señala con la mano al cielo, de donde ha procedido el juicio; y sus ojos se dirigen á Safira, que se acerca por la derecha; la cual, con astutas miradas toma con una mano algunas monedas del dinero que lleva en la otra, no barruntando el castigo que ha alcanzado á su consorte y va á herirla también á ella (1).

De los tapices que glorifican al Apóstol San Pablo, sólo se han conservado tres de los cartones. El primero, que representa la ceguedad del mago Elimas, acompaña dignamente al del castigo de Ananías. El Apóstol de las gentes, y aquel hombre astuto que procura apartar de la fe al Procónsul Sergio Paulo, deseoso de la palabra de Dios, están directamente opuestos. Pablo, lleno de sublime tranquilidad, en la que se manifiesta el poder de la fe, extiende sólo una mano justiciera, mientras pronuncia, lleno del Espíritu Santo, aquellas palabras: «Tú serás ciego.» En el mismo instante se ejecuta el juicio en Elimas. «Sobre él cayeron, como dice la Escritura, la obscuridad y las tinieblas, de suerte que andaba buscando en derredor quien le alargara la mano» (Act. 13, 11). Magistralmente pintó esto Rafael. En la miserable figura del infeliz que, encogiéndose por el terror y la repentina pérdida de la vista, con la boca entreabierta, é inclinada hacia adelante la cabeza con los ojos ciegos, en ademán de buscar, adelanta las manos, como tentando, incierto, su camino; se halla representada incomparablemente la imagen del ciego. El atemorizado Procónsul, que ocupa su trono en el centro, y las figuras de los que le rodean, llenos de consternación y asombro, parecen menos acertadas; y hay razón para suponer que Rafael no presidió ya á la ejecución de esta parte del cuadro (2).

Indudablemente proceden del maestro mismo los dos cartones siguientes. El sexto representa de qué manera el pueblo de Listra, sumamente conmovido por el hecho milagroso de San Pablo, quiere ofrecer un sacrificio al Apóstol de las gentes y á su compañero Bernabé, como si fueran dioses, lo cual ellos procuran estorbar con todas sus fuerzas. San Pablo, lleno de dolor por el

(1) Esta imagen es la que llenaba de admiración especialmente á Goethe; v. Schuchardt, I, 404. Grimm *Leben Raphaels* 407, declara, que el castigo de Ananías, en el cual lo dramático está representado de la manera más acabada, es la composición de Rafael de más perfecto primor. Cf. también Waagen I, 367.

(2) Wölfflin, 113.



delirio de los gentiles, quiere rasgar sus vestiduras (Act. 14). El maestro ha colocado este personaje principal, con prudente consideración sobre un punto elevado y aislado de las demás figuras. La escena del sacrificio está maravillosamente pintada imitando un antiguo relieve. También son magníficos los atrevidos escorzos del fondo arquitectónico, donde descuella de una manera significativa el ídolo antiguo, á par de San Pablo. El semblante del Apóstol, conmovido por los más diversos sentimientos, el sacrificador desempeñando mecánicamente su oficio, y la fea cabeza, radiante de agradecimiento, del tullido que ha recobrado la salud, están pintados de una manera insuperable.

De un modo enteramente incomparable se manifiesta el genio de Rafael en el séptimo cartón: la predicación de San Pablo en Atenas. Dificilmente se ha pintado alguna otra vez más grandiosa y hermosamente á aquel hombre de fuego, que llamado por Dios para cristianizar el mundo greco-romano, consagró las poderosas energías de su espíritu á esta incumbencia extendida á todo el mundo. Rafael empleó todos los medios que estaban á disposición del arte para hacer resaltar á aquel «Vaso de elección», como centro espiritual del cuadro. Elevado sobre todos aquel gran predicador, vestido con túnica verde y manto rojo, está casi en primer término, semejante á una columna de la fe, en el Areópago, que se caracteriza por los templos (1) y la estatua de Marte. Totalmente lleno de su apostólica vocación, anuncia «á Jesucristo y la resurrección de los muertos» (Act. 17, 18 ss.). El Apóstol, cuya actitud y vestiduras descubren una clara semejanza con el San Pablo de Masaccio de la capilla Brancacci, tiene ambos brazos igualmente elevados al cielo, y se ha adelantado hasta el borde de las gradas. Quien ha visto una vez esta poderosa figura, llena de grandiosa y apostólica majestad, no la olvida jamás: profunda gravedad y avasalladora elocuencia irradian de este incomparable predicador sobre el círculo de los oyentes. San Pablo descuella sobre todos, no sólo por hallarse en un lugar elevado, sino también porque todos los oyentes sin excepción se han pintado

(1) El templo es una imitación del Tempietto de Bramante que hay junto á S. Pedro Montorio, por la cual Rafael quiso ofrecer de nuevo un obsequio á su maestro. Muy bien observa Strzygowski 63, que, si se eliminan del cuadro los adornos arquitectónicos del fondo, S. Pablo se destaca todavía más vigoroso y pujante. «Así ni el mismo Miguel Angel hubiera podido añadir nada al artista creador.

pequeños. La impresión de aquella sublime figura se acrecienta todavía, finalmente, por la disposición hábil de las luces. Semejante á una aparición sobrenatural, tiene encadenada á la asamblea, que no puede substraerse á la fuerza de su discurso. En los semblantes de los oyentes se reflejan las más diversas impresiones: la contrariedad con que unos le oyen, la viveza con que se comunican sus impresiones, la reflexión meditabunda y la duda taciturna de otros. Sólo dos se muestran enteramente penetrados de la verdad de la nueva doctrina: un varón y una mujer que por la derecha suben apresuradamente las gradas: principalmente en la ardiente mirada y las manos extendidas del primero, se expresa la entusiasta devoción al Dios ya no más ignoto, y el gozo beatífico por la promesa de la vida inmortal. Rafael se atiene también aquí exactamente á la Sagrada Escritura, que refiere cómo sólo algunos hombres creyeron y siguieron al Apóstol, entre ellos Dionisio, y una mujer por nombre Dámaris. En pocas palabras: en la predicación del Apóstol San Pablo se resume el contenido de toda la Historia eclesiástica: la predicación apostólica de la Verdad; de qué manera es rechazada por una gran parte del mundo, y la devota fidelidad con que la abrazan los elegidos.

Se ha dicho que los cartones para los tapices de la Sixtina son, para el arte nuevo, lo que las esculturas del Partenón para el antiguo (1). Este elogio, que se hace comprensible á vista de la Pesca milagrosa y la predicación de San Pablo, apenas puede acrecentarse; pero aun los que no van tan lejos, se ven obligados á confesar, que aquellas composiciones eran dignas del templo en cuya bóveda está pintado el cielo de Miguel Angel (2); hállanse empapadas del espíritu de genuina fe, como legítimas producciones del Renacimiento cristiano, las cuales reflejan de una

(1) Springer 284. Cf. también Woltmann II, 658 s. y Minghetti 156 s. El mismo Rio (Michel-Ange et Raphaël 188 s.) emite un juicio sumamente laudatorio sobre los tapices. He aquí lo que escribe acerca de la predicación de S. Pablo: On ne peut rien comparer à cette dernière composition dans le domaine de l'art chrétien.

(2) Goethe (v. arriba p. 235) pondera que Rafael corre aquí parejas con Miguel Angel. Al lado de la creación de Miguel Angel debían sostenerse los tapices, y Rafael alcanzó este blanco, «evitando entrar en competencia con las emociones dramáticas de Miguel Angel, y procurando la grandeza del estilo y la sublimidad de la expresión dentro de los límites de la belleza tranquila» (Rosenberg, Raffael, Stuttgart 1904, xxxi).



manera insuperable, y con fidelidad conmovedora, la grandiosa simplicidad de la narración bíblica (1).

En el desenvolvimiento de Rafael, señalan los cartones para los tapices el principio de la época en que el artista llega á su apogeo, y saca de la profundidad de su madura experiencia, bajo la impresión de lo antiguo y de Miguel Angel, «obras de imperecedera grandeza, las únicas donde todos los elementos del grande estilo: el espacio, la masa, la luz y la expresión, forman, en harmónico enlace, un conjunto imponente» (2). En muchos conceptos constituyen estos tapices la más elevada producción de Rafael: en el atrevimiento, libertad y grandeza de rasgos del conjunto, se echa de ver cuánto se había desarrollado el maestro en la eterna Roma.

El influjo de los tapices de Rafael en el arte posterior, ha sido inconmensurable, mayor todavía que el de las Estancias. «Han sido los tesoros, á donde se han ido á buscar las formas de expresión de los sentimientos humanos, y la gloria de Rafael como dibujante radica principalmente en estas creaciones. El Occidente no ha podido, durante algún tiempo, concebir de otra suerte los ademanes del asombro, del terror, la expresión de la pena desgarradora, y la imagen de la alteza y la dignidad (3).

Mas á la alteza de la representación artística corresponde también la sublimidad del asunto de los tapices, el cual no podía haberse escogido más oportunamente para la capilla del palacio de los papas. Miguel Angel había pintado en la bóveda la Creación y la historia primitiva de la Humanidad, hasta el Diluvio universal, y luego los profetas y las sibilas, como prenuncios de la Nueva Alianza. Los maestros del Quattrocento habían pintado ya antes, en el espacio medio de las paredes, el tiempo de la Ley en la vida de Moisés, y el reino de la gracia en la vida de Cristo. Este reino debía durar hasta el fin de los tiempos; por lo cual Rafael se resolvió á continuar en sus tapices la historia de nuestra salud, que principia con la creación del mundo, pintando la

(1) Cf. E. v. Steinles Briefwechsel I, 161.

(2) Strzygowski 50 s., 62 s., 83 s. Cf. también Schaden 176 s.; Springer 288 s., y Grimm, Leben Raphaels 389.

(3) Wölfflin, 105. De los juicios de los artistas modernos, además de los aducidos por Müntz, Tapisseries 19 s., tráiganse á la memoria los de Overbeck (Brief in der Allgem. konservat. Monatsschrift 1888 I, 41 ss. y v. Steinle) Leben und Briefwechsel I, 161, 208.

institución del Primado, y también la vida de la primitiva Iglesia, conforme á la historia de los Hechos de los Apóstoles. De una manera expresiva, trae á la memoria del espectador, que se halla en el punto central de la Iglesia, en la capilla del palacio de su Jefe Supremo. Las milagrosas hazañas de los Príncipes de los Apóstoles, que santificaron á Roma con su sangre, la vocación del uno á la suprema gobernación, y la del otro á la más extensa actividad apostólica: tal es el argumento de sus creaciones inmortales. Con el áurea inscripción de un arte sublime, se glorificó, en tiempo de León X y en la capilla pontificia, la acción salvadora de la Iglesia romana en sus dos principales cabezas: San Pedro, primer Papa y Príncipe de los Apóstoles, y San Pablo, Apóstol de las gentes.

Á los frescos de las Estancias y los tapices, se añadió todavía otra tercera obra no menos importante, con que León X hizo adornar su palacio, es á saber: *las loggias*.

Delante de cada uno de los tres pisos del Vaticano, se abre una serie de arcadas, y la central de ellas en el ala de oriente, ha alcanzado celebridad en todo el mundo con el nombre de loggias de Rafael, formando, con razón, junto con la capilla Sixtina y las Estancias, uno de los más poderosos atractivos de todos los que visitan á Roma.

La construcción de aquellas hermosas galerías, fué comenzada por Bramante y continuada, después de su muerte, por Rafael. La fecha de 1513, escrita en la 12.<sup>a</sup> arcada de las loggias, designa el principio de aquella obra, que terminó, lo más tarde, en 1518; pero nos faltan más determinadas noticias sobre la historia de esta edificación (1). Algún punto de apoyo ofrecen las cuentas de Agosto y Septiembre de 1518, por el pavimento de los suelos (2), que hizo cubrir León X con preciosas baldosas mayólicas de los talleres florentinos de Robbia, los cuales pusieron sus emblemas en una muestra de alfombra (3). La ejecución

(1) Cf. Reumont III, 2, 402. Geymüller, Raffaello 48 s. (aquí, en la página 49, hay que leer 1518 en vez de 1517), Projets primitifs 75 s.

(2) Müntz, Raphaël 452.

(3) Cf. Tesorone, L' antico pavimento delle Logge de Raffaello, Napoli 1891, y Gnoli en el Arch. stor. d. Arte IV (1891) 205 ss. A estos dos investigadores ha quedado desconocido, que todavía existe un antiguo y muy buen dibujo del pavimento primitivo en la obra lujosa: \*Disegni della prima e seconda



de las puertas riquísimamente talladas, y adornadas con las armas de los Médici, se encomendó al sienés Juan Barile.

Desgraciadamente carecemos de exactas noticias sobre el origen del ornato que se puso en las paredes, pilares y bóvedas de las loggias. Hasta ahora no se ha podido averiguar con certidumbre, cuándo comenzaron aquellos trabajos, y sólo sabemos de cierto que, generalmente, se ha supuesto anterior á lo que fué, el acabamiento de aquella magnífica decoración (1). De las fuentes auténticas se saca, que la época de la terminación fué el verano de 1519. Los libros de cuentas anotan, á 11 de Junio del mencionado año, un donativo de 25 ducados á los auxiliares de Rafael que habían pintado en las loggias (2). Pocos días después, á 15 de Junio de 1519, escribía Baltasar Castiglione á la marquesa Isabel de Este: «El Papa se deleita más que nunca con la música y las obras arquitectónicas. Continuamente ordena nuevas construcciones en el Vaticano: así se ha terminado allí ahora una loggia, pintada y decorada con estuco, según antiguos modelos, obra de Rafael, la más bella que imaginarse pueda, y por ventura más acabada que ninguna otra que pueda verse de artistas contemporáneos» (3).

Con estas noticias concuerdan varios escritos del veneciano

loggia Vaticana fatti da Francesco La Vega Spagnolo l'a° 1745 per ordine e spese dell' em. sig. card. Silvio Valenti Gonzaga segret. di stato della S<sup>a</sup> di Benedetto XIV e dall' em. nipote di lui sig. card. Luigi Bibliotecario di S. C. e protettore della biblioteca Vaticana donati a questa l'a° 1802 nel giorno med<sup>o</sup> nel quale n'ebbe il solenne possesso (Sala d. stampe e incis. AMD XVI, 1 de la *Biblioteca Vaticana*), en la tabla 57. Del pavimento antiguo aquí copiado, vense todavía expuestos en el departamento Borgia algunos restos conservados por el prof. Seitz. Estaba tan echado á perder por lo usado y gastado, que en 1869 fué substituído por uno nuevo de grandes baldosas de mármol. Como desde entonces ha vuelto á florecer la fabricación de las Mayólicas, sería de desear, que se sacase una copia del antiguo pavimento y se pusiese en vez del suelo de mármol actual, que se acomoda muy mal con el adorno de las paredes y bóveda. Sobre un segundo dibujo del Pavimento que existe en un manuscrito de la *Biblioteca palatina de Viena*, v. abajo p. 254, not. 3.

(1) Conviene á saber, en 1518. Así lo dice Gruyer 203 y muchos otros.

(2) Zahn en en *Arch. stor. Ital.*, 3 serie, VI, 1, 188.

(3) Este importante documento fué publicado en la revista *Il Raffaello*, del 20 al 30 de Septiembre de 1876. Como esta revista ya apenas se puede hallar, reproduzco el pasaje: Del resto si vive al consueto. N. S<sup>a</sup> sta su la musica più che mai e di varie sorti si dilettata ancor de architettura e va sempre facendo qualche cosa nova in questo palazzo et or si è fornito una loggia dipinta e lavorata de'stucchi alla antica, opera di Raffaello, bello al possibile e forse più che cosa che si vegga oggidi de moderni. *Archivio Gonzaga de Mantua*.

Marcantonio Michiel. A 4 de Mayo de 1519 refiere el mismo, que Rafael ha terminado la pintura de una muy larga loggia, y anda preparando los trabajos de otras dos (1). A 27 de Diciembre vuelve Michiel á tratar de este mismo asunto. «En estos días, se dice en su tan interesante como notable relación, se ha terminado la loggia inferior del Vaticano (2): me refiero á una de aquellas tres arcadas, colocadas una sobre otra con vistas á Roma. Está adornada con hojarascas, grotescos y otros semejantes motivos. No es un trabajo ejecutado con especial primor, pues en él se ha economizado; pero, con todo eso, produce un efecto sorprendente. La causa de no haberse gastado más para esta arcada es, ser accesible para todas las personas que moran en el palacio: hasta á caballo se llega hasta allí, aun cuando esta loggia se halla en el piso primero. Otra cosa muy diferente sucede con la que está encima, la cual está cerrada y sólo se abre por orden del Papa. Contiene pinturas, hace poco terminadas, de gran valor y extraordinaria gracia, para las cuales ha trazado los dibujos Rafael. Además ha hecho poner allí el Papa cantidad de estatuas antiguas, que antes se guardaban en aposentos particulares, y parte han sido compradas por él, parte lo fueron por Julio II. Estas se han colocado en hornacinas entre las ventanas contrapuestas á las columnas de la galería, inmediatamente junto á los aposentos del Papa y á la sala del Consistorio» (3).

Como pieza de paso para las Estancias, que eran las salas de Estado del Papa, debían emplearse todos los recursos que podía ofrecer el arte de aquella época en el ornato de las loggias del segundo piso, que comprenden 13 arcadas. No sólo para las pequeñas bóvedas de las cúpulas, sino también para todas las otras superficies de aquellas galerías primitivamente abiertas (4) é inundadas de clara luz, se discurrió un adorno que combinaba la pintura y la escultura de una manera acaso nunca otra vez igualada. Este ornato, por su magnificencia y tonos alegres, así como por la desaprensiva mezcla de representaciones cristianas y paganas, corresponde perfectamente al espíritu de la época leonina: las

(1) Cicogna, 401.

(2) En el primer piso. Las pinturas y decoraciones (cf. Taia, *Descriz. del Vaticano* 124 ss.) han sido por desgracia restauradas con exceso.

(3) Cicogna, 406-407.

(4) El cierre con cristalerías se efectuó en 1813 á impulso del ministro napolitano G. Zurlo; v. el periódico *Muratori* I, 266 ss.



pinturas bíblicas de las bóvedas, cuadraban bien con el carácter que debía tener el palacio del Jefe supremo de la Iglesia; la decoración de las paredes trae á la memoria al Papa que había tenido por el estudio de la Antigüedad tal predilección, cual apenas la tuvo ninguno de sus predecesores.

La disposición del adorno que se puso en las trece cúpulas, obedece en el fondo á un plan de rigurosa unidad. Como punto central de todo ello, se hace resaltar la séptima bóveda, con rico y brillante adorno de estuco, y las grandes armas de León X colocadas en el medio. En las demás bóvedas sirven de clave, alternando de dos en dos, las empresas de los Médici: el anillo de diamantes con las tres coloridas plumas de avestruz, y el yugo sostenido por alados genios (1).

Cada cúpula está adornada con cuatro frescos pequeños, los cuales, en la arcada de en medio, están encuadrados en marcos de estuco, y en las demás en marcos pintados. Cuarenta y ocho de estas pinturas están tomadas del Antiguo Testamento, y cuatro del Nuevo, y se conocen y celebran con el nombre de «Biblia de Rafael».

Mas en todo caso, es muy discutida la parte que haya tenido el maestro en aquella creación (2). Vasari refiere, que «Rafael hizo

(1) De igual manera, como hace resaltar Steinmann (Rom 201), fué dispuesto «el encadenamiento y orden de los compartimentos de la cúpula y su decoración á pares, según los mismos dibujos y modelos. En el primer par de bóvedas se extendieron tapices de varios colores entre las imágenes bíblicas; en el segundo está colocada una obra de columnas, muy artística por su perspectiva, por cuyo techo y ventanas penetran los rayos del claro azul del cielo, copioso follaje y fingidos mosaicos circundan las pinturas del tercero y quinto par de bóvedas, mientras que en el cuarto se repiten los asuntos arquitectónicos y en el sexto, por consiguiente al principio y al fin, parece estar extendida en el techo una red de mucho arte, en cuyas mallas andan flotando innumerables ángeles.» La divisa *Semper* en unión con las tres plumas de avestruz en anillo de diamantes era, desde hacía tiempo, la empresa preferida de los Médici. Es la representación simbólica de la divisa: *Semper adamas* (=diamante; pero también=indómito) in poenis (pennis). V. Fabriczy en el *Repert. für Kunstwissensch.* XI, 309. Cf. también Taia, *Descriz. del Vaticano* 128.

(2) Traen descripciones puntualizadas del ornato de las logias, Bunsen-Platner, II, 1, 308 ss.; Passavant, II, 219 ss. (en este autor, 206 s., hay también un catálogo de grabados en cobre pertenecientes á las mismas); Gruyer, 23-194; Förster, II, 108 s.; Crowe-Cavalcaselle, II, 405 ss. El trabajo de Reissenberg, *Etudes sur les Loges de Raphaël*, publicado en Bruselas en 1845, es un plagio; v. E. de Busscher, *Etudes des études de M. de Reiffenberg*, Gand, 1846. Cf. también Picot, en el *Cabinet de l'Amateur*, IV, 123 s. Según los grabados, muchas veces inexactos de Ottaviani y Volpato, se ha ejecutado la publicación en

los dibujos para los adornos de estuco y las pinturas que debían colocarse en las loggias, poniendo á Juan da Udine al frente de las estucaduras y grotescos, y á Julio Romano al de las figuras, aunque éste trabajó poco allí. Por consiguiente, Juan Francisco Penni, Tomás Vincidore de Bolonia, Perino del Vaga, Pelegrino da Módena, Vicente da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio y muchos otros, pintaron allí figuras, imágenes y otros objetos (1). Aun cuando la ejecución estuvo enteramente á cargo de los discípulos, supone Vasari haber presidido en todo, como fundamento, los dibujos del maestro, con lo cual concuerdan también el testimonio de Michiel y el de Castiglione, tan inteligente en el arte. A la verdad, un examen crítico de los dibujos que se refieren á las pinturas de las loggias, da por resultado que, entre el gran número de aquellas hojas, ninguna hay de Rafael, y á excepción del dibujo original de Penni, que se conserva en los Uffizi, «José echado á la cisterna por sus hermanos», ninguno hay tampoco de sus discípulos. Todas aquellas hojas muestran ser copias, que se ejecutaron más adelante, después que los frescos alcanzaron tan gran celebridad y favor. El intento de colegir de los mismos frescos quién sea el autor, tropieza en las mayores dificultades, porque han sido en muchas partes restaurados, y se conservan tan mal, que sólo una severa investigación de ellos podría conducir á algún resultado. El éxito de estas investigaciones ha sido, que las pinturas de las nueve cúpulas primeras, á excepción de los paisajes y figuras de animales, que proceden de Juan da Udine, deben atribuirse á Penni, y las de las otras cuatro cúpulas á otros artistas, principalmente á Perino del Vaga. Según esto, Rafael sólo habría dado las ideas más generales para las composiciones y apenas habría intervenido de otra manera en todo el ornato de las loggias, sino confirmando verosímilmente el plan general de Juan da Udine, y dando su beneplácito para las cosas particulares que se le sometieron (2).

fototipia «Raffaels Loggien» por L. Koch, Viena, 1878. Letarouilly, Vatican, II, dedica á las logias del patio de S. Dámaso 47 láminas, de las que 42 en parte con colores, las destina á las logias de Rafael. Cf. también Gruner, *Fresco decorations and stuccos*. New edit., London, 1854. Falta una publicación hecha con los recursos de la técnica actual.

(1) V. Dollmayr, 283.

(2) Dollmayr, 297, 309. En otro pasaje (300) dice Dollmayr que Rafael no dió á sus discípulos más que disposiciones orales, á lo más pequeños esbozos.