

Contra semejante suposición se han hecho valer, sin embargo, graves dificultades. Entre otras cosas se ha interrogado: «¿Cómo puede explicarse la relación de Rafael con su comitente el Papa, en el caso de que Juan da Udine hubiera procedido sólo conforme á su plan propio, con entera independencia, en la decoración de las loggias? Para una obra que Rafael aceptó en su nombre, y por la cual recibió el estipendio, hay que pensar que movió, por lo menos, algún dedo» (1). Por esta razón no faltan tampoco en la actualidad investigadores que siguen defendiendo la opinión antigua de una extensa intervención de Rafael, por lo menos en el boceto del ornato de las loggias. Por lo que toca particularmente á las pinturas de las bóvedas de las cúpulas, persisten muchos en defender que, principalmente las de las ocho arcadas primeras, son parto espiritual del maestro, y que, en las pinturas de las restantes hasta la décima, intervino mucho aun en la determinación de las cosas particulares (2). Acerca de haber estado la ejecución de los frescos á cargo de los discípulos de Rafael, no queda duda ninguna; es menester prescindir del colorido chillón, de la entonación de las carnes, de un rojo de ladrillo, y de la escasa gradación de los colores yuxtapuestos, para gozar la belleza del dibujo primitivo (3).

(1) Weese en el *Repert. für Kunstwissensch.*, XIX, 372. Aún se expresa con más dureza Müntz en el *Athenaeum*, 1896, July, 72 s., contra Dollmayr.

(2) Así lo cree, entre los modernos, principalmente Steinmann, *Rom* 202. Zimmermann, II, 486, piensa de un modo semejante: No se puede seguir negando la dirección de Rafael, aun en particularidades, en esta primera serie de cuadros. C. v. Fabriczy advierte en la *Allgem. Zeitung*, 1903, Beil., 160, p. 111: «Aunque se reclamen las manos de los discípulos, como se ha hecho últimamente, no sólo para la realización material del trabajo, sino también para los proyectos circunstanciados de él,—con todo, el espíritu, que creó el plan del conjunto, y dió también las ideas para el desempeño de los particulares y dió á éste forma, fué ciertamente el del maestro.»

(3) En el triste estado en que al presente se hallan las logias, son de particular valor las copias antiguas. Además de la grande obra de \*Franc. La Vega, ya arriba citada (*Biblioteca Vatic.*), la cual comprende 59 láminas en folio, finamente ejecutadas, entra aquí particularmente en consideración un código de la *Biblioteca palatina de Viena*, Min., 33: *Peintures à gouache faites à Rome par de jeunes artistes les plus renommés qui étaient à Rome du temps de M. Giov. Batt. Armenini pour un Fugger*, 105 hojas en folio de primorosísima labor. Aquí se pueden estudiar las logias mejor que en el original y también mejor que en todas las publicaciones hechas hasta ahora. Algunas copias son de muy relevante belleza. Sobre el manuscrito de Viena da la siguiente relación G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (ed. Milano, 1820) 270: *Et è certo che ogni cosa di questa insieme col suo pavimento fu disegnato e colorito*

Las alegres pinturas pequeñas que adornan las bóvedas de las loggias se diferencian esencialmente del estilo colosal y grave con que Miguel Angel ilustró la Sagrada Escritura en el techo de la Sixtina; pero, á pesar de esto, en muchas se descubre la imitación de aquel maestro. Al influjo del titán entre los artistas del Renacimiento, ninguno pudo substraerse: las pinturas de la Creación, en la primera arcada, y la historia de Noé en la tercera, estriban inmediatamente en Miguel Angel. Para representar á nuestros Padres arrojados del Paraíso, en la segunda arcada, se adoptó sencillamente la insuperable concepción de Masaccio. El bello paisaje de Jacob y Raquel junto al pozo, se pintó conforme á un grabado de Durero (1), y el Adán de la caída original, á imitación de una obra antigua (2). No obstante, junto á éstas, ofrecen las loggias otras numerosas pinturas de concepción grandemente original. La vida de los primeros Padres, los tres ángeles ante los cuales se postran Abraham, Jacob y Raquel junto al pozo, el hallazgo de Moisés niño, la explicación de los ensueños por José, son composiciones totalmente independientes, de profunda poesía y realmente conmovedoras; del todo humanas y, sin embargo, transfiguradas. No puede admirarse suficientemente de qué manera se narra allí, con pocas figuras, con tanta sencillez y simplicidad, y al propio tiempo con tanta verdad y viveza (3). En estas composiciones preeminentes parece indudable haber tenido Rafael grande influencia. Por el contrario, la ejecución de los fondos de paisaje, llenos de amable luz solar, corresponde seguramente en todas estas pinturas á Juan da Udine; y el tono idílico de los cuadros, recibe con esta añadidura un extraordinario realce. Dicho tono responde así al carácter de las escenas bíblicas, como á la finalidad de las composiciones, que no debían formar sino una parte de la ornamentación decorativa total.

Las ocho primeras arcadas se diferencian esencialmente de

to in carta a usó di minio nel proprio modo che si trova per mano di piu valenti giovani che in Roma fossero nel mio tempo fra le quali io ne feci parte, onde così colorita fu poi mandata di chi l'avea in commissione et che la pagava realmente in Aversa a un gran signore de Fucheri, il quale si dice che di cio si diletteva sopra modo. Dice también que después se envió una segunda copia á España á Felipe II.

(1) Esto también lo hizo notar el consejero Strzygowski.

(2) V. Amelung en *Strenna Helbigiana*, Lipsiae, 1900, 8.

(3) Cf. el acertado juicio de Müntz, *Raphaël*, 453, y Burckhardt, *Cicerone*, 633. V. también Rio, *Michel-Ange et Raphaël*, 208 s.

las siguientes. Verdad es que en la novena se halla todavía la hermosa pintura de la presentación de las tablas de la ley por Moisés; pero en general, desde este punto amengua la importancia de las pinturas. Acomodándose al asunto, en lugar del carácter idílico hasta aquí dominante, comienza á preponderar el dramático; y también el colorido se hace más claro y vivo (1). Las pinturas menos felices son las de la última arcada (13.<sup>a</sup>) (2), donde los discípulos se hallaron enteramente abandonados á sus fuerzas. Con dicha arcada comienza la historia del Nuevo Testamento, cuya continuación quedó interrumpida por la muerte de León X.

En la ornamentación decorativa de las loggias, es probable haber tenido Rafael muy poca intervención; y aun cuando en este precioso ornato resplandece en muchas partes su genio, debió ser propiamente su discípulo Juan da Udine el espíritu directivo en esta parte (3), á cuyas órdenes trabajaban buen número de auxiliares (4). Dotado de raro sentimiento de la belleza, y de una fantasía inagotable, creó este artista, en la decoración de las loggias, una obra que no ha sido igualada en su género. Paredes, pilares y arcos, aun las más pequeñas superficies, recibieron, con una disposición del espacio digna de proponerse por modelo, adornos de oro, colores ó un fino estuco blanco obtenido por Juan da Udine mediante una mezcla de mármol con cal molida. Parece que, lo más bello de la decoración de las loggias, es á saber: el exquisito y mágico juego de los colores, generalmente claros y vaporosos, extraordinariamente variados y, sin embargo, harmónicos, no puede en la actualidad más que conjeturarse; pues las influencias atmosféricas y la barbarie de muchos visitantes han inferido al conjunto graves perjuicios (5).

(1) Cf. Dollmayr, 301.

(2) Springer (331) ha defendido ya esta opinión, que Rafael no tuvo parte alguna en estas composiciones. Woltmann (II, 658) tiene por originales de Rafael las 40 composiciones de las diez primeras arcadas. Yo creo que, prescindiendo de la imagen citada en el texto, los discípulos trabajaron independientemente en lo esencial ya desde la arcada nona.

(3) Esto lo ha hecho muy probable Dollmayr, 302 s., sólo que se extrema demasiado al negar también aquí casi todo influjo de Rafael. V. en cambio Burckhardt, Cicerone, 177.

(4) Por ejemplo, Perino del Vaga, Pellegrino da Módena, Vicenzio da San Gimignano, y si se quiere, Polidoro da Caravaggio. Dollmayr, 289.

(5) La suerte de las decoraciones fué no obstante mejor que la de las imágenes de las bóvedas, por cuanto las primeras permanecieron exentas de

Parece indudable que lo antiguo ofreció la base para esta decoración; pero es con todo errónea la relación de Vasari, con frecuencia repetida, que entonces se descubrieran por primera vez, en las llamadas Termas de Tito, decoraciones murales romanas de este género, y que fuera Juan da Udine el primero que las imitó. Ya desde el último tercio del siglo xv, conocían y utilizaban los artistas del Renacimiento la delicada y alegre decoración de las paredes y bóvedas, con estuco y pinturas, que se había conservado en las bóvedas subterráneas de antiguos edificios, las cuales ahora se llaman en Roma *grotte*, de donde tomaron aquellos adornos el nombre de grotescos (1). El mérito de Juan da Udine consistió en haber acertado á desarrollar con entera independencia este género de decoración, elevándolo á una perfección clásica. Como conjunto, esta manera de desempeñar su cometido es enteramente nueva y propia; «pues precisamente lo más substancial, el adorno ascendente de las pilastras, no se halla en los antiguos modelos» (2).

Una descripción exacta de estas preciosas creaciones del gusto y del sentimiento de la belleza, en la época leonina, es imposible aun para la más hábil pluma; el conjunto se asemeja á un cuento de hadas en colores é imágenes; á un mundo de ensueños, lleno de inagotable poesía; por todas partes se descubren las más delicadas figuras y exquisitos ornamentos en grande abundancia, y no obstante, sin cargazón, repartidos por las paredes y pilares. Las pinturas y los adornos de estuco alternan con variedad infinita. Por todas partes se muestran atractivas y graciosas figuras, ligeras y hábilmente entretejidas entre los ramajes, ó en los compartimentos arquitectónicos.

ineptas restauraciones. Los trabajos ejecutados desde 1890 hasta 1891 bajo la dirección del profesor L. Seitz, se han limitado á la conservación de lo existente y separación de algunas cosas que se habían añadido antes indiscretamente, sin tocar para nada las antiguas pinturas, ni suplir los trozos deteriorados de los ornamentos. En éstos, los trozos que faltaban se han reemplazado por ligeras pinturas al claroscuro, y el revoque de las paredes que se deshacía, se ha sujetado y asegurado por medio de clavijas de metal. Actualmente sólo permiten un estudio circunstanciado las láminas de cobre, y más todavía las antiguas copias.

(1) Cf. Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Kunst, publicado en el Jahrb. d. preuss. Kunstsamml., II, 131 ss. V. también Springer, 322.

(2) Burckhardt, Cicerone, 178. Cf. además las preciosas explicaciones de Dollmayr, 302 s.

Por más que el artista procediera con gran libertad, evitó, sin embargo, en la disposición, todo lo arbitrario y caprichoso. Sólo aparentemente impera allí el acaso y la falta de ley; pero de hecho, todo está ordenado con exquisita proporción y armonía. La decoración de cada yugo está dispuesta por sí con rigurosa simetría, teniendo atención á los miembros arquitectónicos (1); pero si se guardó este sistema fijo en la armazón, en la elección de los adornos particulares imperó la mayor libertad. Es asombroso lo que Juan da Udine tomó aquí de la Naturaleza y de la Antigüedad; cada motivo es más precioso que el anterior, y no sabe uno á dónde dirigir primero las miradas. Cuando se cree haberlo ya contemplado todo, descubren luego los ojos nuevos motivos que los arrebatan otra vez á aquel mundo de encantadas fábulas. La delicadeza de la ejecución, el natural calor, la ligera gracia, la inagotable riqueza de ideas artísticas y la extraordinaria multiplicidad de los motivos, que nunca se contenta con poco, sino ofrece á la vista la inextinguible variedad de la vida, todo esto es digno de asombro. Las más diversas plantas, frutos y animales, alternan con representaciones de esculturas antiguas, pequeños paisajes con graciosas figuras fantásticas, alegorías y cuadros de la época presente, como aquellos famosos medallones de estuco en los marcos de las ventanas de la primera arcada, que representan al maestro sentado y dibujando, y á los discípulos desarrollando los bosquejos (2). En el arco de la ventana de la tercera arcada, se observa también la testa de León X, cuyo nombre se halla en muchas partes de las arcadas y en todas las ventanas de la pared posterior, repetido hasta la saciedad. Producen brillante efecto las guirnaldas de flores y frutas de belleza insuperable, representadas con realista fidelidad sobre un fondo de intenso azul, en las ventanas entre los pilares de la pared posterior.

Frecuentemente se hace referencia, en la decoración, á las aficiones favoritas de León X. Así, su pasión por la música se indica con la multitud de instrumentos musicales; y traen á la memoria la afición del Papa á la caza, las diversas aves, peces y otros animales. También se halla dos veces representado el famoso elefante; y entre todo esto, por todas partes graciosas volutas,

(1) Dollmayr, 302 s. V. también Gruyer 155 s.

(2) Por primera vez fué publicado este estuco por Klaczko, Jules II, 414.

cintas agitadas por el aire y ligeras guirnaldas. Tampoco faltan figuras burlescas, como v. gr., niños en pañales y amorcillos alados que hacen bailar un oso; así como reminiscencias de obras de arte contemporáneas, v. gr., del Jonás de Rafael. Encuéntrense también pinturas cristianas en este abigarrado conjunto, bien que las tales desaparecen entre la muchedumbre de las inmediatamente tomadas de lo antiguo, ó inventadas con el espíritu de la Antigüedad. Una gran parte de la Antigüedad clásica solemniza allí su resurrección; allí se ve la Victoria de la columna de Trajano, el Apolo del Belvedere, la Venus Victrix, Júpiter, Baco y Ariadna, Apolo y Marsyas, la Diana de Efeso, Medea en el carro de dragones, Egisto y Orestes, esfinges, centauros, sátiros, las tres Gracias, tamborileras, ninfas, héroes, harpías; los más diversos juegos de los amores, las luchas de los tritones con los monstruos marinos, escenas de sacrificios, hasta un augurio; caedizas ruinas y templos, la Vía Apia, el sepulcro de Cecilia Metela, y los muros de la ciudad de Roma (1).

Este predominio de lo antiguo ha sido ocasión de grandes reproches contra León X, llegándose á calificar la Biblia de Rafael, pintada en las bóvedas, de hipócrita juego con objetos que hacía tiempo habían perdido su significación (2).

Pero semejante juicio no conviene, con justicia, ni al carácter del Renacimiento, ni á las intenciones del Papa Médici. Las representaciones del mundo antiguo parecen enteramente oportunas en las loggias, cuando se considera el fin á que estaban destinadas aquellas alegres galerías. El áspero Julio II había buscado su recreación en el jardín del Belvedere, adornado con las obras maestras de la Antigüedad; y el muelle y enfermizo León X, pensaba deleitarse con el aspecto de sus antigüedades en las loggias, protegidas contra el viento y la lluvia.

La pacífica junta de objetos cristianos y paganos, cual se halla en las loggias, á nadie producía el más mínimo escándalo en aquella época del florecimiento del Humanismo; antes bien, esta mezcla era desde mucho tiempo cosa cotidiana, lo propio que en

(1) Cf. Bunsen-Platner, II, 304. Pulszky, Raffaels Studium der Antike, Leipzig, 1877, 27 s.

(2) Rumohr, Forschungen III, 124. Exagerada y torcidamente habla también Cartier, De l'art chrétien, Paris 1875, 90, de los accesorios paganos de las loggias, lo cual ciertamente no debe maravillar en un autor, que hasta á la misma transfiguración no da ningún valor.

la Poesía, así también en la Pintura y en la Plástica (1). Y aun cuando una época posterior ha juzgado más severamente, hay que tener en cuenta, sin embargo, que aun los primeros cristianos, en las catacumbas, se habían deleitado con el atrevido juego de una decoración tomada de los antiguos edificios. Representaciones verdaderamente indecorosas (2) sólo se encuentran muy aisladas y ocultas, en la decoración de las loggias. Por lo cual, aun un crítico muy severo, ha juzgado con buen derecho que, si era justo cerrar las iglesias á las livianas producciones de la fantasía antigua, debían abrirseles tanto más fácilmente las puertas de los palacios (3).

Pero aun cuando en el ornamento decorativo de las loggias predomina lo antiguo, hallamos también, no obstante, algunas representaciones religiosas. Un relieve en el pilar entre la segunda y tercera arcada, representa á nuestros padres arrojados del Paraíso, y otro al Papa dando la bendición.

En las pinturas bíblicas de las bóvedas, la decoración, que en cada par de arcadas se ha ejecutado conforme á los mismos dibujos y modelos, muestra frecuentemente motivos religiosos referentes al argumento de los frescos. Así, en la primera y última cúpula, ángeles adorantes rodean la historia de la Creación y de la Encarnación del Señor. En parte, aun los accesorios adornos mitológicos contienen ingeniosas referencias á las escenas bíblicas, á las que de esta manera se subordinan (4). Las imágenes del zócalo, pintadas imitando bronce, las cuales ejecutó el ingenioso Perino del Vaga, contienen todas, finalmente, asuntos de la Sagrada Escritura que se refieren á las pinturas de las bóvedas (5). Con esto no se puede afirmar en manera alguna, que la decoración de las loggias no tenga ni la más mínima relación con las escenas

(1) Cf. nuestras indicaciones vol. I p. 498 s.; vol. V, p. 171 s.

(2) Como Leda y un hermafrodita.

(3) Beissel en las *Stimmen aus Maria-Laach* LIII (1897), 544 s.

(4) Cf. la explicación más circunstanciada en Passavant I, 269. V. también Förster, II, 108 s.; Gruyer 192 y Piper I, 296, 367.

(5) Por desgracia estas partes inferiores del ornato de las logias han quedado enteramente destruídas, de modo que hay que remitirse á las láminas de Bártoli. A Perino del Vaga, que también trabajaba en Roma para los Fugger (Schulte I, 207), se refiere probablemente la interesante relación de los celos de Rafael, en la carta de Pandolfo Pico della Mirandola, de 29 de Enero de 1520, publicada por Bertolotti, *Artisti in relaz. coi Gonzaga* 155. Cf. Lermolieff, *Die Galerien Borghese* u. 188 s. y Luzio-Renier, 234.

bíblicas pintadas en las cúpulas (1); por el contrario, se puede conjeturar, teniendo en cuenta, así el espíritu de la época como el de Rafael, que entre la decoración superior é inferior existe una cierta correspondencia. En los frescos de las estancias, aposentos del Jefe supremo de la Iglesia, había acentuado el maestro enérgicamente y de una manera insuperable la superioridad del Cristianismo sobre el Paganismo (2); en las loggias adyacentes, que debían servir para exponer antigüedades de gran valor, expresó el mismo pensamiento de una manera más delicada y leve: sobre la belleza de las antiguas estatuas, con las cuales se armonizaba el adorno de las paredes y pilares, debía cernerse, dominándolos, el mundo superior descrito en la Sagrada Biblia.

Los discípulos de Rafael, Perino del Vaga y Juan da Udine, ejecutaron por encargo de León X otra obra de decoración del mismo género que el de las loggias, en los techos de la gran sala papal del Appartamento Borgia. Así las pinturas como los trabajos de estuco, se ofrecen todavía actualmente, con alegre magnificencia, á los ojos del espectador. El primero de los artistas mencionados pintó allí por graciosa manera las figuras de las estrellas con alegorías, al paso que Juan da Udine ejecutó el embelesador marco, formado por ornamentos de estuco blanco y dorado sobre fondo azul obscuro. Por todas partes se ven además, el nombre y las armas de León X, y entre ellas se leen con interés una serie de inscripciones referentes á la historia de los papas, desde Urbano II hasta Martín V, las cuales son probablemente el último recuerdo de pinturas que existieron anteriormente en aquel lugar (3).

Hanse perdido las pinturas que hizo Rafael para la sala de los Palafrenieri, y el corredor que iba al Belvedere. La mencionada sala fué de nuevo pintada enteramente por Tadeo Zuccheri, y el corredor se arruinó en tiempo de Clemente VII (4).

De qué suerte pudiera Rafael, en medio de todos estos trabajos, hallar todavía tiempo para los encargos del cardenal Bibbiena y Agustín Chigi (5), lo propio que para una larga serie de tablas

(1) Burckhardt, *Cicerone*, 674.

(2) Cf. nuestras explicaciones vol. VI, p. 463, 472-487.

(3) V. Steinmann en la *Kunstchronik*, 1897, 357.

(4) Cf. Müntz, *Raphaël* 465 ss. y *Gaz. d. Beaux-Arts* XX (1879) 183.

(5) Cf. arriba p. 89, 95.

pintadas, retratos y asuntos religiosos, es cosa que pasma; si bien es verdad que también para estos trabajos se valió muy largamente de la ayuda de los discípulos. Aun en el famoso retrato de León X, parece que sólo la testa y las manos son obra del maestro (1). Asimismo es innegable la gran parte que tuvieron sus discípulos, no sólo en la ejecución, sino también en el bosquejo de los dos grandes cuadros de la Sagrada Familia y del arcángel San Miguel, que Lorenzo de' Médici regaló á la familia real de Francia en 1518 (2). Por el contrario son completamente de mano del maestro, el gran cuadro del altar de la Madonna Sixtina y el bosquejo de la Transfiguración, donde el maestro glorificó con arte maravilloso los misterios de la fe cristiana. Un rasgo de celestial visión se descubre en estas dos inmortales creaciones, que pertenecen al número de las más hermosas pinturas que existen en el mundo. Ya antes había Rafael adoptado esta entonación en la Madonna de Foligno, el Ezequiel y la Santa Cecilia; pero aquí la llevó hasta la perfección más soberana.

La *Madonna Sixtina*, destinada á la iglesia de Benedictinos de San Sixto de Plasencia, fué probablemente pintada al mismo tiempo que los cartones para los tapices; en éstos se celebran acciones milagrosas, y también en aquélla se cjerne en las nubes, como una misteriosa aparición, la Reina de los Cielos, llena de inaccesible alteza, en el resplandor de una gloria formada de innumerables cabezas de ángeles, y teniendo en los brazos al divino Niño; á uno y otro lado están de rodillas Santa Bárbara y el anciano Papa Sixto, y en la parte inferior, redondeando la composición, el celebrado grupo de ángeles. Ciertamente, muy pocas obras de arte ha creado la mano del hombre, donde resplandezca semejante alteza y unción sobrenatural; y entre todas las imágenes de la Virgen Santísima, ninguna otra hay más difundida en palacios y cabañas. Los más eminentes maestros han intentado reproducir con su estilo la belleza de aquella creación incomparable; y esta sola imagen ha producido toda una literatura copiosa, pues ofrece una inextinguible variedad de puntos de vista (3).

(1) Cf. Springer 255 y Zimmermann II, 488 s.

(2) V. Gaye II, 146 s.; Atti Mod. I, 117. Zimmermann II, 490.

(3) La nota de la bibliografía, publicada por Müntz, *Historiens* 95 ss., es incompleta. Cf. Frantz II, 750 s., las observaciones atinadas de Wölflin, 128 s. y Strzygowski 65 s., donde se indican más obras. Sobre la suerte de la imagen

Es una de las pocas imágenes religiosas que, como por milagro, revelan al espectador de una manera casi tangible la incomprendible y sobrenatural verdad de la Fe, guiando sus miradas á otro mundo más luminoso, y necesitando formalmente al humilde reconocimiento de lo eterno. Lo que más eficazmente expresa este afecto, es la actitud de las figuras del Papa Sixto y de Santa Bárbara (1). El Papa ha depuesto su triple corona, para venerar de rodillas á la Reina de los Cielos y encomendarle la comunidad de los fieles. La Santa no se atreve, en su humildad, á levantar los ojos; llena de ventura, venera á la Madre de Dios, la cual, á pesar de toda su avasalladora alteza, no aparece con todo, sino como portadora del Eterno, que viene á este mundo pobre y desnudo. En el cuadro de la Madonna, Rafael se superó á sí mismo; no parece sino que la Madre del Señor, rodeada de luz y descendiendo de las alturas del cielo, muestra realmente al mundo el misterio del Verbo eterno hecho hombre.

El aliento sobrenatural que corre por toda esta composición, estriba especialmente en el aéreo cernerse de la figura principal, que parece como si descendiera del cielo á la tierra, y en la expresión, difícil de describir con palabras, que irradia de los grandes y brillantes ojos de la Virgen y del Niño. María tiende, por encima del espectador, hacia una ulterior lejanía, una mirada llena de inteligencia y asombro: como si el porvenir se revelara gradualmente á su espíritu. «Meditando todas las cosas en su corazón», se maravilla de lo que el anciano Simeón le ha profetizado acerca de su Hijo, que será «la luz de los gentiles y resplandor de su pueblo, puesto para caída y resurgimiento de muchos, y como signo al cual se hará contradicción» (Luc. II, 19. 32-35). El vaticinio de Simeón sobre los grandes dolores que atormentarán á la Madre de Dios —«y una espada atravesará tu propia alma»,—lo ha expresado el maestro por la tristeza, que no puede dejarse de advertir, derramada sobre el semblante de María (2).

También el Niño tiene una mirada inteligente, pero sin asom-

y su venta á la galería de Dresde, v. *Repert.* VII, 163 s. y XXIII, 12 s. Cf. también Venturi, *La Madonna*, Milano, 1900.

(1) V. Portig, *Die Sixtinische Madonna*, Leipzig 1882, 31 s. Cf. las excelentes disertaciones de Keppler, publicadas en las *Histor.-polit.* Bl. XCIV, 81 s.

(2) Además de Portig 26, 33 s., cf. Heucking (*Die Sixtinische Madonna*, Petersburg 1862), Keppler, loc. cit., y las disertaciones ingeniosas, y muy poco advertidas, de Brunn, en la *Deutschen Rundschau* XII, 42 s., 48.

bro. Con toda la conciencia de su divinidad, ese Niño, maravillosamente sublime, y en quien todo, especialmente los ojos, excede el tamaño natural, contempla con mirada fija y tranquila el más remoto horizonte. No está sentado, sino entronizado en los brazos de su Madre, que con reverente adoración muestra solemnemente al mundo el soberano Bien que le ha sido confiado,—aunque por breve tiempo;—pues á cada instante parece que se va á desvanecer aquella visión bajada del alto cielo.

La última creación del maestro, el cuadro de la *Transfiguración de Cristo* en el Tabor, pintado por encargo del cardenal Médici para la catedral de su arzobispado de Narbona, tiene asimismo por argumento una real visión (1). Sobre la cima del monte se cierne el Salvador transfigurado, rodeado del resplandor de una divina gloria, en una claridad blanca y brillante, semejante á una aparición luminosa—«su rostro resplandecía como el sol, y sus vestiduras se pusieron blancas como la nieve» (Mat. 17, 2). Ciertamente, pocas veces se ha resuelto de una manera tan bella y natural como aquí el problema de pintar una figura ascendiendo por los aires. En este Cristo compendió Rafael, como en un punto céntrico, toda la suma de sus facultades; hizo vibrar como en un acorde todas las fibras de su alma de artista. El semblante del Redentor, ligeramente vuelto hacia un lado, expresa una inexplicable mansedumbre y alteza, cual sólo podía hallarse en el transfigurado Mediador entre Dios y los hombres. Los ojos y los brazos están levantados al cielo como por la fuerza de un insaciable anhelo de volver á la gloria de su Padre, que no se le deberá dar sino como recompensa de su pasión. Junto á Cristo, pero algo más bajas, se ciernen, vueltas hacia él en profunda adoración, las figuras de Moisés, el legislador que oprime contra su pecho las tablas de la ley; y de Elías, el más glorioso entre los profetas, con el libro de sus vaticinios. Atraídos hacia el Salvador como por una fuerza magnética, giran á la manera de planetas en torno del sol, pero sin llegar más que hasta el borde del resplandor luminoso que rodea al Transfigurado; lo propio que la fuerza, procede asimismo la luz de sólo el Señor; como fuente de luz, res-

(1) Para que Roma tuviese la última imagen de Rafael, el cardenal Médici la regaló, en 1524, á la Iglesia de S. Pedro in Montorio (cf. Arch. stor. d. Arte I, 449). De aquí los franceses se la llevaron á París; de donde en 1815 vino á la pinacoteca Vaticana.

plandecé él solo en su vestidura, blanca como la nieve; los vestidos de los patriarcas están matizados de amarillo y violado claro (1). Moisés y Elías sostienen los rayos de la divina luz; por el contrario, los discípulos escogidos, Pedro, Jacobo y Juan, se hallan en la aplanada cima del monte, postrados en el suelo, aturcidos y deslumbrados; á la izquierda se ven de rodillas las figuras de dos diáconos mártires, las cuales se han pintado menores que las de los discípulos, y éstas á su vez, menores que las de Moisés y Elías; pero á todas excede en grandeza sobrehumana, sublimada sobre el espacio y el tiempo, el Salvador que se cierne en el cielo.

Al pie de la montaña se desarrolla la escena descrita por el Evangelista San Mateo (17, 14, ss.) (2), á continuación de la Transfiguración; es á saber: la del muchacho lunático, á quien los discípulos no podían sanar. No puede imaginarse otro más rudo contraste, el cual produce aquí una impresión todavía más vehemente, por cuanto esta parte fué ejecutada por Julio Romano, á la verdad no con ventaja del conjunto. En torno del infeliz, despedazado por violentas convulsiones, hanse agrupado sus parientes y los discípulos, muchos de cuyos rostros recuerdan inmediatamente á Leonardo da Vinci (3). En los semblantes y gestos de los mismos se reflejan la compasión, el pasmo, el horror, la desesperación y falta de consejo; pero en medio de la perturbación general, señalan algunos discípulos hacia arriba á la montaña, á donde se ha dirigido Aquel que todo puede remediarlo. Conforme al pensamiento del artista, estos discípulos no ven al Transfigurado, como tampoco los demás reunidos al pie del monte; sólo el espectador debe dirigir allá los ojos, para reconstruir la unidad espiritual del cuadro (4). Abajo, la miseria y sufrimientos de los que viven en la tierra, la humana impotencia; arriba, la tranquila felicidad del Transfigurado, la divina omnipotencia, única que puede remediarlo todo.

(1) Cf. Springer, 361; Justi, Die Verklärung Christi, 1870, 30 s.; Grimm, Leben Raphaels 469 s.; Wölfflin 131 s.

(2) La colocación del agua á la izquierda del cuadro, lo cual en ninguna descripción se menciona, muestra también la última unión directa con este pasaje.

(3) Strzygowski 73 s.

(4) Woltmann, II, 671. Strzygowski 72 ss. Cf. también Hagen, Briefe in die Heimat II, Berlín 1818, 346; Schlegel, Werke VI, 54 s.; Thiersch, A. v. Schaden, Frankfurt 1853, 139, 142 s.; Hasse, Kunststudien III: Der Verklärung Christi, Breslau 1889, 17 s., y Deutsche Literaturztg 1893, 463 s.