

Semejante referencia á Cristo, como salvador de toda calamidad, aun la más extrema, correspondía por eminente manera á las circunstancias del tiempo en que se perfeccionó aquella misteriosa creación de Rafael. Más angustiosas de lo que venían siendo desde hacía mucho tiempo, se recibían las noticias sobre el avance de los infieles; de manera que, desde el otoño de 1517, la cuestión de los turcos despertaba en Roma el interés en primer término. «El Papa, escribía á fines de Octubre al Nuncio de Venecia el cardenal de' Médici (el mismo que encargó la Transfiguración), se ocupa por momentos en la cuestión de Oriente más que en otra cosa alguna.» Poco después se dirigió León X con un extenso memorial á los más distinguidos príncipes de la Cristiandad, los cuales debían comunicarle sus designios acerca de la guerra contra los infieles. A las deliberaciones que acerca de esto se entablaron, añadiéronse, en la primavera de 1518, la publicación de una tregua general para toda la Cristiandad, y el acuerdo de enviar legados para la cruzada; y por el mismo tiempo se celebró en Roma una gran procesión de rogativas, en la cual tomó parte el Papa personalmente. Rafael fué testigo de esta gran manifestación religiosa, en la cual pronunció su amigo Sadoletto un discurso muy admirado (1).

Con estos esfuerzos que en Roma se hacían para la cruzada, tiene relación estrecha el cuadro de la Transfiguración. Calixto III, con motivo de la gran victoria de los cristianos en Belgrado en el año de 1456, había ordenado expresamente que, en acción de gracias por aquel considerable éxito, se celebrara en adelante solemnemente en toda la Cristiandad, la fiesta de la Transfiguración, el 6 de Agosto de cada año. «La festividad litúrgica de la Transfiguración era, por tanto, la solemnidad de la victoria del Occidente cristiano sobre la Media Luna, y la Transfiguración de Cristo en el Tabor, se había convertido en misterio de triunfo y signo de victoria sobre el enemigo hereditario de la Cristiandad.» Así se explica también que se pusieran en el cuadro las figuras de los dos diáconos mártires, que no pueden ser otros sino Felicísimo y Agapito, los cuales están en estrecha relación con la solemnidad litúrgica de la Transfiguración del Señor. Este parentesco de las cosas, estaba en tiempo de Rafael tan presente en la memoria de todos, que nadie, en la corte de León X, pudo

(1) Cf. vol. VII, p. 211 s., 214 s., 218 s.

abrigar duda alguna sobre el verdadero sentido de aquel cuadro; el cual debía comunicar á los fieles que lo miraban, consuelo y seguridad de que el omnipotente auxilio del Salvador no faltaría tampoco aquella vez contra los enemigos del nombre cristiano (1). Rafael no pudo terminar sino la primera parte de la Transfiguración; en la última semana de Marzo de 1520, se vió atacado de una de aquellas violentas fiebres, tan peligrosas en Roma, la cual consumió rápidamente sus fuerzas, debilitadas por el trabajo extraordinario. El Viernes Santo, 6 de Abril, pasó el alma de Rafael á aquel otro mundo, que en las visiones de sus cuadros tan insuperablemente había representado. A la cabeza de su féretro estaba incompleta su obra maestra, la Transfiguración.

La impresión que produjo la casi repentina muerte del maestro, que no tenía á la sazón más de treinta y siete años, fué por demás profunda, como quiera que se hallaba entonces en medio de su gloriosa carrera; cabalmente por aquel tiempo había comprado en la Vía Giulia, cerca de San Juan de los Florentinos, un solar para construir un nuevo palacio (2). La gente relacionó el hundimiento de una parte de las loggias y un terremoto, con la irreparable pérdida del artista. «El dolor de la Corte Romana, escribía Pandolfo Pico de la Mirándola, es tanto más profundo, cuanto mayores producciones se esperaban todavía del maestro; y en toda la Ciudad no se habla de otra cosa que de la muerte de aquel excelente varón. Lo que en él había de mortal, ha dejado de existir; pero su gloria no pasará nunca, antes continuará viviendo en sus obras y en sus admiradores» (3). En realidad, pronto andu-

(1) La explicación de los diáconos mártires y la conexión de la fiesta litúrgica de la Transfiguración con el contenido del cuadro, son un descubrimiento sumamente feliz de Fr. Schneider (*Theologisches zu Raffael*, Mainz 1896, 11 ss.), quien indica además, que Narbona, para donde estaba destinada la imagen, estaba muy amenazada, precisamente entonces, de las correrías de los piratas mahometanos. Más importancia daría yo á los conatos de León X por emprender la cruzada, que he tocado en el texto, y que precisamente coincidieron con el año 1517/18, los cuales se han aducido aquí por primera vez para la declaración de la imagen, y completan y confirman las declaraciones de Schneider. El enlace de la curación del joven poseso con la transfiguración, hay que entenderlo como comparación del terrible yugo mahometano.

(2) Documento de 24 de Marzo de 1520, publicado por Müntz 635. Los bienes de Rafael fueron valuados en 16000 ducados. Cicogna 410.

(3) Cartas de Pico que se hallan en *Atti Mod.* V, 307-308. Cf. además la carta de Paolucci *ibid.* I, 138; la de Germanello en Gaye II, 151, y las cartas de Lipomano y Michiel en Sanuto XXVIII, 423 ss. Estas cartas refutan de un

vieron á porfía los más célebres poetas, Bembo, Ariosto, Tebaldeo, y sobre todos, el leal Castiglione, en la glorificación del de Urbino (1). En muchos círculos se había extendido la opinión de que una vida más larga le hubiera dejado alcanzar la grandeza de Miguel Angel (2). Para lugar de su último reposo, había designado Rafael el Panteón, y había hecho que su amigo Lorenzetto esculpiera para su tumba la estatua de la Madonna, que todavía actualmente adorna la capilla. El maestro, que en sus más notables creaciones resolvió como ningún otro el gran problema de la relación entre la Antigüedad y el Cristianismo; el que había creado en la Sixtina la más bella imagen de la Madonna; no podía haberse escogido otro lugar más á propósito para su último descanso, que la antigua rotonda transformada por el Papa Bonifacio IV en iglesia de *Santa Maria ad Martyres*.

El entierro se celebró de la manera más honrosa; pero, que el Papa asistiera á él personalmente, es una fábula posterior; pues el ceremonial hacía imposible una distinción semejante. Cuán grande fuera el dolor de León X por la pérdida del «único», se colige del testimonio de Marcantonio Michiel, quien refiere que el Papa, durante la enfermedad, se informó diariamente del estado del maestro, á quien hizo llegar muchas manifestaciones de su favor, y satisfizo asimismo los gastos de su enterramiento (3).

La extraordinaria predilección que manifestó el Papa Médici por Rafael y su escuela, produjo como resultado que se retiraran todas las demás tendencias; y por muy notables que fueran los pintores que acudieran á Roma en tiempo de León X, ninguno

modo definitivo la fábula de Vasari, ya impugnada por Pungileoni 257 ss., de que Rafael murió á consecuencia de sus liviandades. Cf. en contra también Passavant II, 555 s.; Farabulini, Raffaello e la Fornarina, Urbino 1880, y Minghetti 211 s., 213.

(1) Cf. Passavant II, 549 s. Campori en *Atti Mod.* V, 309, publicó una poesía inédita de Tebaldeo. Cf. *Gaz. d. Beaux-Arts* VI (1872), 365 ss.

(2) Cf. el juicio de un contemporáneo de Rafael, comunicado por Janitschek en el *Repertorium* IX, 121.

(3) Cicogna 409-410. Cf. *Repert.* IX, 121. Sobre la estatua de la Madonna y el sepulcro, que fué abierto en 9 de Septiembre de 1833, v. Passavant II, 558 s. Cf. *Nel centenario di Raffaello il Comune di Roma*, Roma 1883. Sobre el cráneo de Rafael, del que se conserva un vaciado de yeso en la Congregazione de' Virtuosi, v. *Archiv. f. Anthropologie* XV, 417 c.; *Jahrb. d. preuss. Kunstsamml.* VI, 143 ss.; Grimm, *Raphael* 493 s., y Schaffhausen, *Der Schädel Raffaels*, Bonn 1883.

pudo sentar allí pie firme al lado del de Urbino. Especialmente es de sentir este revés por lo referente al maestro que, con su Cena, inició, en su forma más ideal, la época del alto Renacimiento. A los sesenta y dos años, se dirigió *Leonardo da Vinci* á la Ciudad Eterna con algunos de sus discípulos, en la comitiva de Juliano de' Médici, en otoño de 1513 (1). El Papa le distinguió de una manera eminente, señalándole una habitación en el Belvedere; pero á excepción de dos pinturas destinadas para Baltasar Turini, no dejó Leonardo ninguna huella en la Ciudad Eterna. Hasta 1515 estuvo al servicio de Juliano de' Médici, que le señaló la considerable suma de 33 ducados de oro mensuales (2); pero á fines de 1516 entró al servicio de Francisco I. Lo que impidió que le empleara León X, para quien escribió él un tratado sobre la acuñación de las medallas (3), no se ha puesto en claro todavía. Indudablemente no es más que una anécdota de artistas la relación de Vasari, el cual refiere que el maestro recibió ciertamente un encargo de León X; pero, en lugar de comenzar el trabajo, se perdió en tentativas técnicas que no condujeron á nada. Sobre esto se dice haber dicho el Papa, que Leonardo no llevaría nada al cabo, porque meditaba el fin aun antes del principio (4). Mucho más verosímil es que Leonardo, á quien tampoco se empleó en tiempo de Julio II, abandonara á Roma por no querer estar allí juntamente con Miguel Angel (5).

En el año 1514 se dirigió á Roma *Fra Bartolomeo*, atraído por la fama de las obras de Rafael y de Miguel Angel, y encontró allí hospitalario acogimiento en casa de Fra Mariano. Para él comenzó los cuadros de los príncipes de los Apóstoles; pero algunos meses después volvió á marcharse á Florencia (6). En el mismo año acudió también *Sodoma* á la Ciudad Eterna, donde pintó

(1) Richter II, 441. Müntz, *Léonard de Vinci* 454.

(2) Müntz, *Raphaël* 415 y *Léonard de Vinci*, 455, 459.

(3) Richter, II, 17-18. Cf. Müntz, *Léonard*, 460.

(4) Por lo demás, refiere también Jovio en *L. Vincii Vita* (Tiraboschi, VII, 290): *Sed dum in quaerendis pluribus augustae arti adminiculis morosius vacaret, paucissima opera, levitate ingenii naturalique fastidio repudiatis semper initiis absolvit.*

(5) Esta tesis la defienden G. B. de Toni y E. Solmi, *Intorno all' andata di Leonardo da Vinci in Francia* (Estr. d. Rendic. d. ist. Ven.), Venezia, 1905. Por lo demás, Leonardo estaba tan enfermo ya en 1517, que de él no se podía esperar ninguna cosa mayor. Cf. Pastor, *Reise des Kardinals Luigi d' Aragona*, 79, 143.

(6) Frantz, *Fra Bartolomeo*, 159-161. Dohme, III, 15-16.

para Agustín Chigi, en el piso primero de la Farnesina, las nupcias de Alejandro con Roxana, y la familia de Darío en presencia del Macedonio. Chigi recomendó el artista al Papa, el cual confió á Soddoma la «Muerte de Lucrecia», cuadro que modernos investigadores han pretendido hallar en el museo de Turín, y otros en el de Hannover (1). León X le confirió, en agradecimiento, el título de caballero; pero Soddoma no halló ocupación al servicio del Papa, como tampoco Signorelli, que asimismo probó por entonces sin éxito su fortuna en Roma (2). Andrea del Sarto, Franciabigio y Pontormo, recibieron, según las noticias de Giovo, el encargo de ejecutar en la sala principal de la Villa Poggio a Cajano, cerca de Florencia, escenas histórico-alegóricas de la historia de Roma, que todavía se conservan (3).

Tampoco *Sebastián del Piombo*, entusiasta admirador de Miguel Angel, logró obtener encargo alguno de León X (4); y aun cuando, roído por la envidia, no dejó por intentar medio alguno para empequeñecer á Rafael, sólo recibió ocupación de algunas personas privadas: el Papa, á quien las mezquinas rencillas entre los partidarios de Miguel Angel y de Rafael, no podían dejarle de ser sumamente desagradables, perseveró fielmente en favorecer al de Urbino. Las notables pinturas que ejecutó Sebastián en San Pedro in Montorio, fueron sin duda la causa de que, no menos que el cardenal Julio de' Médici, le favoreciera con un honroso encargo. A un mismo tiempo se encargó á Rafael la Transfiguración, y á Sebastián del Piombo la Resurrección de Lázaro; y podemos imaginarnos cuán afanosamente aspiraría éste la coyuntura de medirse con su odiado rival. «He diferido mi obra, escribía Sebastián á Miguel Angel á 2 de Julio de 1518, y me he entretenido en ella tan largo tiempo, para que Rafael no la vea hasta que haya terminado la suya.» A fines de 1519, expuso Sebastián en el Vaticano su cuadro, que en otro tiempo adornó la catedral de

(1) Cf. Jansen, Soddoma, Stuttgart, 1870, 98 s., 108 s., 114 s., y arriba p. 95.

(2) Cf. Frizzoni, Arte ital., 145-146.

(3) Cf. Arch. stor. Ital., 5 serie, XVII, 126. Vischer, Signorelli (1879) 110 s.

(4) Cf. Reumont, Andrea del Sarto, 126 s., y Janitschek, Andrea del Sarto, en Dohme, III, 38.

(5) Cf. Biagi, Mem. di F. Sebastiano Luciani, Venezia, 1826; Dall' Acqua Giusti en los Atti de R. Accad. d. Belle Arti di Venezia, 1870; Milanese, Les correspondants de Michel-Ange, I, Paris, 1890; Richter, Sebastiano del Piombo (Dohme, III) 7 s.; Propping, Seb. del Piombo, Leipzig, 1892.

Narbona, sede episcopal del cardenal Julio, y actualmente se conserva en la Galería nacional de Londres (1). «Desde luego ha agradado á todos, en vez de desagradarles, á excepción de los consabidos, los cuales no saben ahora qué decir»; escribía entonces Sebastián á Miguel Angel. «A mí me basta que el cardenal Médici me ha dicho haberle agradado más de lo que esperaba; y creo que mi cuadro está mejor dibujado que ese juego de tapices que han llegado de Flandes» (2). Por su parte, Leonardo Sallajo creyó deber escribir á Miguel Angel: «A Sebastián le ha salido su trabajo tan bien, que aquí todos los que entienden algo en la materia lo colocan muy por encima de Rafael. El techo de Agustín Chigi ha sido descubierto ahora; es una verdadera vergüenza para un gran maestro, y mucho peor que la última estancia del Vaticano. Ahora ya no tiene Sebastián qué temer» (3).

Cuando Rafael murió, aun antes de haber terminado la Transfiguración, crecieron todavía más las esperanzas de Sebastián; el cual creyó entonces llegada la ocasión de obtener el empleo de primer pintor de cámara del Papa. Ante todo se dirigieron sus aspiraciones á alcanzar que se le encargara la decoración de la sala de Constantino, en la que ya habían empezado entonces sus trabajos Julio Romano y Penni. Miguel Angel intercedió con este fin cerca del cardenal Bibbiena. «Ruego á Vuestra Alteza, se dice en la carta de recomendación escrita en Junio de 1520, no como amigo ó servidor, pues no merezco lo uno ni lo otro, sino como un hombre desechado y loco; obtenga, ahora que Rafael ha muerto, que se confíe al pintor veneciano Sebastián, una parte de los trabajos del Vaticano. Y aun cuando Vuestra Alteza desprecie los servicios de un hombre de mi traza, imagino, sin embargo, que el otorgar un favor á un loco puede ser á veces agradable, como las cebollas para la boca que se ha hartado de capones» (4). El efecto de tan extraña comendaticia fué, que se ofreciera á Sebastián la decoración de la sala inferior del Apartamento Borgia, en la que se hallaban ocupados Perino del Vaga y Juan da Udine. Mas aquel artista, profundamente herido en su

(1) Puede verse una descripción circunstanciada en Crowe-Cavalcaselle, VI, 385 s.; cf. Propping, 63 s.

(2) Bottari, VIII, 42. Fanfani, Spigolature Michelangiolesche, Pistoia, 1879, 114. Guhl, I, 225. Cf. Biagi, 37; Crowe-Cavalcaselle, VI, 387.

(3) Gotti, Michelangelo, I, 127.

(4) Milanese, Lettere di Michelangelo, Firenze, 1875, 415. Guhl, I, 228.

orgullo profesional, rehusó pintar en una «bodega», mientras se dejaban los «dorados salones» á los discípulos de Rafael (1). No por eso abandonó, sin embargo, sus pretensiones, y finalmente logró obtener una audiencia de León X. La descripción de ella, que se halla en una carta dirigida á Miguel Angel á 15 de Octubre de 1520, es en extremo interesante, en más de un concepto, pues por ella se conoce más claramente que por ningún otro documento, de qué manera solía tratar el Papa Médici con los artistas. «Su Santidad, se dice allí, escuchó muy graciosamente el que me mostrara con vos pronto á cualquiera clase de servicio que fuera de su agrado, y yo le consulté acerca de los asuntos, los tamaños y todo lo demás. Su Santidad me contestó lo siguiente: Bastiano, Juan dell' Aquila me ha dicho que en la sala inferior no se puede hacer nada de provecho, por la bóveda que han construído; por cuanto, donde dicha bóveda termina, se forman ciertas lunetas que entran casi hasta la mitad de la superficie en que deberían ponerse las pinturas. Y además existen allí también las puertas que conducen á los aposentos de Monsignor de' Médici. De suerte que no hay manera de pintar un cuadro para cada pared, como propiamente debería hacerse; pero bien se podría hacer una pintura para cada luneta, pues éstas tienen 18 y 20 palmos de ancho y se les puede dar la altura requerida. Verdad es que, en una habitación tan grande, aquellas figuras parecerían demasiado pequeñas. Y además me dijo Su Santidad que aquella sala es demasiado accesible. Después me dijo nuestro Señor: Bastiano, por mi conciencia te digo, que no me agrada lo que hacen aquéllos, ni ha agradado todavía á nadie de los que han visto la obra. En el término de cuatro ó cinco días quiero se me muestre el trabajo, y si no hacen cosa mejor que aquello con que han principiado, voy á mandar que no sigan trabajando allí. Les daré alguna otra cosa que hacer y ordenaré que se borre lo que han pintado, y luego os daré á vos toda aquella sala; pues tengo el proyecto de hacer una obra hermosa, ó sino, mandarla pintar con muestras de damasco. Yo le contesté que confiaba, con vuestro auxilio, hacer maravillas; á lo cual me contestó: De esto no tengo yo duda; pues todos vosotros habéis aprendido de él. Y por mi fe y lealtad, y dicho entre nosotros, Su Santidad me dijo además: Considera, pues, las obras de Rafael; luego que vió las obras

(1) Guhl, I, 228.

de Miguel Angel, súbitamente abandonó la manera del Perugino, y se aproximó á Miguel Angel todo lo más que pudo. Pero éste es verdaderamente terrible, como tú mismo ves, y no se puede tratar con él. Sobre lo cual respondí á Su Santidad, que vuestra terribilidad no hacía daño á ningún hombre, y que vos sólo parecéis tan terrible por amor á la importancia de la grande obra que teníais concebida» (1).

Si efectivamente transcurrió la conversación tan favorable para Sebastián, podemos dejar á otros que lo averigüen. La verdad es, que todo el plan vino finalmente á deshacerse, á lo cual contribuyó mucho por ventura, la negativa de cooperar, por parte de Miguel Angel. La sala de Constantino quedó á cargo de los discípulos de Rafael; y si tal vez por esta causa perdió el Vaticano una importante obra de arte, la adhesión del Papa á los discípulos del difunto pintor de Urbino no deja de producir una impresión simpática.

## 2

Por mucho tiempo se ha interpretado la actitud de León X, respecto de Miguel Angel, como si la finura diplomática del Papa Médici le hubiera inspirado antipatía hacia el áspero y libre maestro, y héchole esforzarse por mantener á aquel enojoso Catón en Florencia, para que se enfriaran allí sus ardores (2); mas esta interpretación no puede sostenerse frente á hechos reales. Verdad es, sin embargo, que se pasó un año tras otro, sin que el Papa solicitara sus servicios; pero la causa no fué con todo eso, alguna antipatía, sino estuvo en haberse persuadido al Papa, que no se podía utilizar al maestro (3). De esta suerte pudo Miguel Angel consagrarse sin estorbos á su monumento de Julio II. Luego concibió León X el plan de mandar construir una magnífica fachada de mármol para la iglesia familiar de su Casa, San Lorenzo de Florencia, y dió á Miguel Angel este encargo. El maestro y su

(1) Gaye, II, App. 487 (con la falsa fecha 1512). Guhl, I, 226 s.

(2) Así lo dice Grimm, I, 437, y Müntz, Raphaël, 434.

(3) Justi, Michelangelo, 255.

biógrafo pintaron más adelante este hecho, como si el Papa Médici le hubiera obligado á abandonar el monumento de Julio II para consagrarse á esta nueva incumbencia. Por esta causa se han dirigido contra León X graves reproches, hasta que la moderna crítica ha demostrado ser éstos completamente infundados (1). No fué León X quien apartó á Miguel Angel del monumento de Julio II, sino el mismo artista quien se ofreció al Papa. Como florentino, no pudo resistir á la tentación de regresar á su querida ciudad natal con calidad de archimaestro y escultor de la Santa Sede (Sedis Apostolicae archimagister et sculptor), llevando á su cargo una empresa monumental. La perspectiva de poder terminar el adorno de la iglesia de Brunelleschi, á quien tanto había venerado, y el lugar del último descanso del que en otro tiempo fué su paternal amigo, Lorenzo de' Médici, era demasiado halagüeña. El contrato que Miguel Angel ajustó á 8 de Julio de 1516 con los herederos de Julio II, deja conocer claramente, que ya casi había abandonado la antigua empresa en beneficio de otra nueva. Desde este día se puede considerar que data el abandono de la grande idea del monumento de Julio II (2).

León X, lo propio que el cardenal Médici, aceptaron con gozo el ofrecimiento de Miguel Angel, por más que éste pretendió muy pronto, no sólo la ejecución de las obras de escultura, sino también la dirección superior de todo el edificio. Todo este negocio debía arreglarse oralmente; por lo cual, á principios de Diciembre de 1516, se dirigió Miguel Angel á Roma, donde presentó al Papa un boceto de la fachada, que obtuvo la aprobación de León X. Después se encaminó el maestro á Carrara, para terminar allí sus trabajos para el monumento de Julio, y hacer cortar los mármoles necesarios para la fachada. La empresa que entonces tenía ante sí Miguel Angel, de llevar de frente á un mismo tiempo dos incumbencias tan extraordinarias, sobrepujaba las fuerzas del titán. León X, aun cuando otorgaba todas sus exigencias, quiso, como se comprende, ver ante todo un modelo de la proyectada fachada. Pero hasta Diciembre de 1517 no lo envió Miguel Angel á Roma, á donde se dirigió él mismo en Enero de 1518. A 19 del mismo mes

(1) Cf. Justi, 259 ss., á quien me adhiero en lo que sigue. Este erudito ha sido el primero en poner de manifiesto la contradicción entre la relación tradicional y los hechos, y juntamente ha resuelto de una manera felicísima el problema psicológico, por lo que á Miguel Angel se refiere.

(2) V. Justi, 267.

se estipuló un contrato, en virtud del cual el artista se obligaba á ejecutar *solamente* la fachada en el espacio de ocho años, conforme al modelo aprobado por el Papa; y al propio tiempo llegó á una concordia con los herederos de Julio II, que se mostraban impacientes, sobre el sepulcro del Papa Róvere (1). En el contrato de 1518 se dejaba libre á Miguel Angel tomar el mármol, según su parecer, de Carrara ó de las canteras nuevamente descubiertas de Serravezza. A 20 de Marzo llegó al lugar últimamente mencionado, donde había de pasar el más infructuoso tiempo de su vida. Aquí pareció haberse convertido en su objetivo el material. «Todos sus cuidados y su felicidad consistía en alcanzar, para sus columnas, bloques de una blancura sin mancha» (2). Inútilmente le hizo manifestar León X, á fines de 1518 y principios de 1519, su anhelo, que había subido hasta el más alto grado, de ver, por lo menos el principio de una figura de la fachada (3); nada pudo obtener. Miguel Angel, que quería hacerlo todo por sí solo, llevando en la cabeza el plan más grandioso, perdió el más precioso tiempo en trabajos inferiores, que cualquiera otro podría haber desempeñado lo mismo que él. En Roma esperaron aun todo el año de 1519, pero inútilmente. Los poetas cortesanos parecían ocuparse más en la fachada (4) que aquel á quien se había confiado su construcción. Finalmente, como á principios del año 1520, hubiera transcurrido la cuarta parte del tiempo estipulado, acabóse la paciencia ejercitada tan largo tiempo. Abandonóse el modo de proceder hasta entonces infructuoso, y esto de una manera ni franca ni considerada (5). El cardenal Médici suspendió los trabajos, «para librar á Miguel Angel de la solicitud de transportar los mármoles». El maestro se creyó perjudicado por la intromisión de otro en los derechos que por contrato se le habían asegurado, y pidió la rescisión del convenio. Cuán enojado se hallara, se colige de sus cartas de aquel tiempo (6); pero con todo esto, no llegó á un rompimiento con el cardenal Médici y con el Papa. Aun después de la rescisión del contrato, siguió León X honrando al artista. A 27 de Octubre procuraba Sebas-

(1) Frey, Regesten, 12-13.

(2) Justi, Michelangelo, 282.

(3) Cf. Frey, Regesten, 15.

(4) Cf. v. gr. los Heroica de Casanova, ed. Volpicella, 20.

(5) Justi, Michelangelo, 284.

(6) Cf. arriba p. 272.

tián del Piombo apaciguar al enojado: «Sé bien cuánto os estima Su Santidad; habla de vos con tanto cariño como de un hermano, y muestra que os conoce y os ama; pero vos metéis miedo aun á los mismos papas» (1). El enfado se quitó enteramente cuando León X, á fines de 1520, hizo que el cardenal Médici entablara negociaciones con Miguel Angel para una nueva obra grande. Debíase construir en San Lorenzo una segunda sacristía, en cuyo centro erigiría Miguel Angel, como construcción libre, los cuatro sepulcros del padre, tío, hermano y sobrino de León X. El maestro entró con gusto en este proyecto (2).

El cardenal Médici, que estaba muy por encima de todas las rencillas y rivalidades de los artistas, no tuvo reparo en ocupar en muchas cosas al adversario de Miguel Angel, Baccio Bandinelli. En Loreto trabajó Bandinelli á las órdenes de Andrés Sansovino. Este, que después de Miguel Angel fué el más celebrado escultor del alto Renacimiento, y por la noble belleza de las formas se aproximaba á Rafael, recibió ya en 1513 el encargo de ejecutar los adornos plásticos del revestimiento de la Casa santa, proyectado en la catedral de Loreto en el tiempo de Julio II; trabajo que siguió ocupando todavía á Sansovino bajo el pontificado de Clemente VII. Además de Bandinelli le ayudaron también en ello Tribolo, Francisco da Sangallo, Rafael da Montelupo, Jerónimo Lombardo, Mosca y otros (3).

La misma Roma se vió, en tiempo de León X, muy poco enriquecida con obras de escultura; de las cuales son las más notables: la estatua de Cristo, de Miguel Angel, que se puso en 1521 en Santa María sopra Minerva; el Jonás, de Lorenzetto, en la capilla sepulcral de los Chigi; y el relieve en bronce, colocado allí mismo, «Cristo y la Samaritana». Estas dos últimas obras, que pertenecen al número de las más interesantes creaciones del alto Renacimiento (4), no hizo Lorenzetto más que ejecutarlas; pues un dibujo de Rafael sirvió de base á la composición del relieve de bronce, concebido en estilo enteramente antiguo; y por ventura todavía más ciertamente, para la estatua de Jonás. ¿Qué otro

(1) Frey, Regesten, 16.

(2) Frey, Regesten, 16-18. Cf. Moreni, Drezcrizione d. Cappella de' Principi, 17 ss.

(3) V. Schönfeld, 25 s.; Clausse, II, 240. V. también Regest. Leonis X, n. 9710 hasta 9711.

(4) Cf. Bode, Plastik, 163.

artista, sino el maestro de Urbino, hubiera podido concebir así mismo este símbolo de la Resurrección, lleno de calor y vida, cuya casta belleza, gracia y fuerza, recuerdan los mejores tiempos de la Antigüedad? Entre los monumentos sepulcrales con que también entonces siguiéronse llenando las iglesias y capillas, no hay ninguno que sobresalga particularmente. La estatua colosal erigida en el Capitolio á honra de León X, en virtud de un decreto del Senado, y ejecutada por un discípulo de Sansovino llamado Domenico Ami, de Bolonia (1), es tan basta y pesada, que no puede contarse entre las obras de arte. A pesar de esto, hubo entonces un poeta tudesco que colocó á su autor al lado de Fidias (2). También estuvo al servicio de León X el escultor florentino Francisco de Buglioni, cuya losa sepulcral se ve en San Onofre (3).

Al paso que la escultura propiamente dicha retrocedió por extraña manera en la época de León X, se desarrollaron con exuberancia la escultura decorativa y la industria artística. Para explicar este desenvolvimiento, se ha llamado justamente la atención hacia el influjo de la pintura (4). Pero también á León X corresponde una parte de este florecimiento. Dotado del más exquisito gusto, otorgó un fomento eficaz precisamente á estos ramos artísticos. Por esto Rafael le representó como amigo de las artes decorativas en su retrato, que difiere esencialmente de las usuales imágenes de los papas.

Debe mencionarse nuevamente, en primer lugar, el adorno de las loggias, cuya decoración se llevó á una perfección clásica (5). El fino sentimiento del arte que se manifiesta en ellas, se muestra asimismo en todas las otras partes. De la belleza de las puertas

(1) Cf. sobre el Marini, Lettera, 115 s.; y Gregorovius, Schriften, I, 295. Sobre la erección de la estatua, que se halla desde 1876 en Sta. Maria in Ara-coeli, v. Rodocanachi, Capitole, 110. Cf. Lanciani, Scavi, I, 207 ss.

(2) C. Silvani Germanici in statuam Leonis X P. M. silva, Romae, 1524. También Fr. Novellus en su \*Vita Leonis X (Cod. Barb. lat., 2273 de la *Biblioteca Vaticana*) califica la estatua de pulcherrima (f. 19).

(3) El epitafio (Forcella, V, 301) le llama familiaris domesticus Leonis X y celebra su ingenio y sus dotes musicales. Sobre él, cf. también Regest. Leonis X, n. 17462. Francesco es por ventura un hermano de Benedetto, de quien trata v. Fabriczy en la Riv. d' Arte, Firenze, 1904.

(4) Gregorovius, VIII, 363.

(5) Zimmermann, II, 502.