

tigo; en lugar de él se le condenó á galeras, de las cuales le sacó al año la intercesión de Andrés Doria. Después entró Leoni al servicio de la zeca de Milán (1).

Alejandro Cesati, muy celebrado como tallador de gemas, había entrado por mediación de Aníbal Caro en la Casa y servicio del cardenal Alejandro Farnese, y por medio de éste obtuvo el empleo de Mastro delle stampe en la zeca romana. También sirvió á Pedro Luis y á Octavio Farnese para sus talleres de acuñación en Castro y en Camerino. Cesati labró una medalla con el retrato de Paulo III y Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén, de la cual dijo, nada menos que Miguel Angel, que el arte debía estar próximo á la decadencia, porque no era posible llegar más allá (2). Los paisanos de Cesati, Lorenzo Marmitta y el famoso Valerio Belli, emularon en labrar *intaglios* en cristal (3). Belli recibió en 1545, 1200 escudos por una cruz con dos candeleros y una paz (4). El relojero Cherubino había alcanzado tal prestigio en su oficio, que hasta el mismo Cellini lo hubo de reconocer.

Asimismo se produjo una grande actividad en el terreno de la Pintura, por haber Paulo III favorecido las más diversas tendencias. Por lo pronto reunió de nuevo en Roma la Escuela de Rafael, que había sido dispersada por el *sacco*, y de ella recibieron ocupación principalmente Perino del Vaga, lo propio que sus discípulos, el romano Lucio y Jerónimo Sermoneta. También Juan da Udine regresó á la Ciudad Eterna. Perino del Vaga gozó particular favor de los Farnese, y desde 1544 recibía del Papa un sueldo mensual de 25 escudos (5). Lo propio que en el ornato del Castillo de Sant Angelo, tomó también Perino una parte eminente en la decoración de la Sala Regia; ejecutó las figuras del zócalo de la Estancia de la Signatura (6) y en los años 1546 y 1547

(1) V. Vasari VII, 535 s.; Bertolotti, *Artisti Lomb.* I, 298 s.; Müntz, *L'atelier monét.* 41 s.; Plon, L. Leoni, Paris 1887; *Jahrbuch der Kunstsamml. der österr. Kaiserhauses* V, 68 s.; XIII, 55 s.

(2) V. Bonanni 199, *Atti Mod.* II, 254 s.

(3) Sobre V. Belli, v. nuestros datos de vols. VIII y X; sobre Marmitta, v. *Period. di numismat.* VI, 6.

(4) Bertolotti, *Speserie* 197.

(5) V. Zahn, en el *Arch. stor. Ital.*, 3 serie, VI, 189; cf. **Tes. seg.* 1544, f. 21 y en otras partes; cf. *ibid.* 1547, f. 155. *Archivo público de Roma.*

(6) Cf. Vasari V, 623; *Chattard* II, 222; *Platner* II, 242 s.

adornó con pinturas una loggia del Vaticano (1). Lo mismo que otros artistas notables, no desdeñó tampoco otros trabajos de menor monta, como la pintura de banderas (2), y trazó dibujos para tapices, ornamentos sagrados, y las más diversas obras de ornamentación (3). En medio de esta incansable actividad, le arrebató la muerte en lo mejor de sus días, á fines de 1547, y halló el lugar de su descanso en el Panteón, no lejos de su maestro Rafael (4).

Junto á dicha iglesia se había formado, en 1542, una manera de gremio ó hermandad de artistas, según la forma de la Asociación de San Lucas (5). El fundador de aquella *Congregazione Pontificia dei Virtuosi al Pantheon*, fué Desiderio d'Adjutorio, empleado en la Cancillería pontificia y canónigo de la iglesia mencionada, cuya segunda capilla de la izquierda fué dedicada á San José y asignada á la nueva asociación. Como fines de ésta se propusieron expresamente: aumentar la gloria de Dios y acrecentar la Iglesia Católica. Su patrono fué San José y su divisa: *Florent in Domino* (florece en el Señor). En las columnatas del Panteón se exponían anualmente, el día de San José, las obras de sus miembros (6).

El noble canónigo se proponía, sin duda, atraer á los artistas, con frecuencia harto livianos, á una forma de vida mejor, é inclinarlos á ejercitar su arte con el espíritu del Cristianismo, en lugar del espíritu pagano. Además de Perino del Vaga, se contaron entre sus primeros miembros: Antonio y Juan Bautista Sangallo, Jacobo Melhegino, el arquitecto Juan Mangone, á quien se designa como escultor, el ingeniero Clementi Dentocambi y el ta-

(1) En los **Edif. publ.* 1542-1548 se hallan pagos por estuco y pintura en la loggia di mezzo del palazzo á Perino del Vaga 1546-1547. *Archivo público de Roma.*

(2) *1541, 21 de Mayo: duc. 300 mag. Perino del Vaga et sociis pictoribus pro complemento; scut. 650 pro pictura facta in banderis seu vexillis arcis s. Angeli et aliis (*Tes. seg.* 1541, f. 83). *1546, 12 de Abril: Magistro Pierino del Vaga pictori duc. auri nonaginta sex de paulis X pro ducato pro pretio picturae sexaginta quattuor drappellorum ad usum cappellae majoris Suae S^{tas} per ipsum pict. (*Mand.* 1546, f. 45 y con frecuencia); cf. también Bertolotti, *Artisti Veneti* 18 y *Artisti Bolog.* 37, 39.

(3) V. Müntz, *Hist.* III, 544.

(4) V. Forcella I, 269 y el escrito de Visconti (p. 67) citado en la nota 6.

(5) Cf. Missirini, *Mem. dell' Accad. di S. Luca*, Roma 1823, 13 s.

(6) Cf. el tratado de Visconti, fundado en los documentos del archivo de la *Congregazione: Sulla istituzione della insigne artistica congregazione pontificia dei virtuosi al Pantheon.* Roma 1869.

llista Antonio della Banda. Después de la muerte del fundador, le siguió como presidente, á lo que parece, Antonio Sangallo, y secretario fué Mario Antonio Labacco (1).

Luego al principio del pontificado de Paulo III, Sebastián del Piombo hizo un retrato del nuevo Papa, que por cierto ha desaparecido; y por lo demás, no se conoce de dicho maestro (quien hasta su fallecimiento, acaecido á 21 de Junio de 1547, ejerció el empleo de plumbator de las bulas pontificias), sino el magnífico retrato del cardenal Pole, que pertenezca al tiempo del papa Farnese (2). En 1540 fué á Roma Francisco Primaticcio, para vaciar, por encargo de Francisco I, antiguas esculturas y comprar obras de arte (3).

Fué un acontecimiento para el mundo artístico, la aparición en la Ciudad Eterna, en Abril de 1543, de Tiziano, el cual retrató allí á Paulo III. En otoño de 1545 volvió Tiziano á Roma por segunda vez, y como Paulo le señalara habitación en el Belvedere, se excitó luego la envidia de los demás pintores; sin embargo, ni entonces, ni dos años más tarde, llegó á concederse un empleo en Roma al gran colorista de aquella época (4). Por esta causa, se hicieron los encargos á pintores de segundo y tercer orden, la mayor parte toscanos. El más notable entre ellos es Daniel de Volterra, discípulo de Soddoma y Peruzzi, el cual trabajó con Perino del Vaga en la Sala Regia; en 1547 entró en lugar de Vaga con un sueldo mensual de 20 escudos (5). Ya por entonces estaba Volterra completamente bajo el influjo de Miguel Angel, el cual se muestra claramente en su Descendimiento de la Cruz, pintado para Elena Orsini en la capilla por ella fundada en Trinità de' Monti. Esta pintura, actualmente por desgracia muy deteriorada, fué con razón celebrada, y es una composición eminente por el movimiento dramático y seguridad del dibujo (6).

(1) Cf. Visconti loc. cit. II, 16, 31.

(2) D' Achiarri, Sebast. del Piombo, Roma 1908, 286, 288, 292, 337.

(3) El indujo á esto á su compatriota Vignola (v. Willich 20).

(4) Vasari VII, 446; Atti Mod. II, 131 s.; Bertolotti, Speserie 186, 187 y Artisti Veneti 18; Crowe, Tizian II, 471 s.; Clausse, Farnese 23 s., 72 s., 196 s.; Gronau, Tizian 129 s., 140. La carta de Tiziano á Carlos V, fechada en Roma á 8 de Diciembre de 1545, se halla en Fillon, Inventaire des autographes, Paris 1877 s., 2097. Tiziano fué nombrado ciudadano romano el 20 de Marzo de 1546 (v. Gregorovius, Kleine Schriften I, 302).

(5) Bertolotti, Speserie 204.

(6) Cf. Reumont III, 2, 725; Allgem. Zeitung 1858, Nr. 217.

Lo mismo que Daniel da Volterra, estuvo también el aretino Julio Vasari, bajo la absoluta influencia de Miguel Angel. Paulo Giovio y Bindo Altoviti habían llamado en 1543 la atención del cardenal Alejandro Farnese sobre aquel artista, el cual debe su nombradía, no tanto á sus trabajos en el terreno de la Pintura y la Arquitectura, cuanto á sus «Vidas de artistas», que se publicaron un año después de la muerte de Paulo III (1).

Un cuadro de la Justicia, que Vasari bosquejó para el cardenal Alejandro y ejecutó al óleo, agradó tanto á dicho cardenal, que escogió al autor para decorar con frescos la gran sala de estado del Palacio de la Cancillería. Esta obra había de sorprender al cardenal al regreso de su legación de Alemania, la cual se pretendía solemnizar como un gran triunfo. Por esta causa apresuró Vasari su obra lo más que pudo, y no habían pasado más de cien días, cuando quedó terminada en 23 de Noviembre de 1546; pero según el juicio de Miguel Angel, este apresuramiento se echa bien de ver en aquellos frescos. Aun el mismo Giovio, amigo de Vasari, hubo de confesar, que dejaba mucho que desear el parecido de los numerosos retratos allí puestos (2). Sin embargo, aquellas pinturas que ilustran el reinado de Paulo III, son de no pequeño interés, y á manera de precursores de las pinturas del castillo de Caprarola (3).

En la pared angosta de la derecha mano, pintó Vasari la Cancillería apostólica bajo Paulo III, de quien dice la inscripción, había renovado la edad de oro (4). El Papa, vestido con capa pluvial y camauro, está sentado en un trono, y entrega á un varón arrodillado en su presencia, bulas y rescriptos; junto á él se ven los presidentes de la Cancillería y Dataría, cardenales Alejandro Farnese y Guidiccioni; en primer término figuras movidas, de las que unas solicitan gracias, otras ofrecen presentes, entre éstos, animales raros, como una jirafa, un elefante, dos camellos;

(1) Cf. Atti Mod. II, 121 s.

(2) V. Atti Mod. II, 125 s.; cf. Kallab 76 s., 145 s. La oficina de la cancillería recibió por sus frescos el nombre de Sala dei cento giorni.

(3) Estos frescos se reprodujeron en el periódico Catholicum. Riv. illustr., Roma 1899, tomo I, 3.^a entrega, p. 11 ss. Las aclaraciones que aquí se añaden, no siempre son verdaderas, las inscripciones no están copiadas enteras. Como estas últimas faltan también en Forcella y, que yo sepa, sólo han sido publicadas en una rara edición particular, las pongo aquí en las notas.

(4) Aureum saeculum condit || qui || recto aequabilique ordine || cuncta dispensat.

delante de todo, en una escalinata, está recostada la figura alegórica del Tiber, á quien coronan Rómulo y Remo. A una y otra parte del fresco están pintadas dos figuras alegóricas: la Justicia y la Elocuencia, según lo declaran las inscripciones (1).

En la pared estrecha que corresponde á la anterior en el lado izquierdo, donde se abre la puerta de entrada, está glorificada la celebración de la paz entre Carlos V y Francisco I, obtenida en Niza por Paulo III. El Papa aparece en la Sedia gestatoria, y bendice á los monarcas pacíficamente unidos, cuyas comitivas se abrazan. A uno y otro lado del fresco hay también otras dos figuras alegóricas: la Concordia y la Caridad (2).

De los dos grandes frescos de la pared principal, solemniza el uno las importantes creaciones de cardenales hechas por Paulo III, en las cuales premió el verdadero mérito. En una iglesia, cuyas columnas representan las que estaban en la iglesia de San Pedro, y se pretendía proceder del Templo de Jerusalén, se ven los retratos de los egregios varones, á quienes el Papa Farnese otorgó la sagrada púrpura: Contarini, Sadoletto, Bembo, Pole. También se hallan los retratos de otras muchas personas, entre otros el de Giovio, que compuso las inscripciones, y el de Miguel Angel, como el mayor artista de los que favoreció el Papa. En primer término se ve la figura de la Envidia frustrada, que traga serpientes. El conjunto está coronado por las armas de los Farnese, sostenidas por las figuras de la Fama y la Virtud (3). Al lado de este fresco se pintó la figura de la Bondad (4).

El otro fresco de la pared principal es por ventura el más inte-

(1) Debajo de la justicia se lee: *Majestati ac ditioni || vim tuetur || et fidem conciliat*. Debajo de la elocuencia: *Segnes animos || excitat iratos || mulcet*. En la parte superior de esta pared, hay el escudo de Paulo III y los bustos de César y Alejandro con estas inscripciones: *Expedito vigore animi || cuncta pervicit*, y: *Supra Garamantas et Indos || protulit imperium*.

(2) Debajo de la figura principal se lee: *In pace || optima artes excoluntur || ingenia ad frugem coalescunt || publicae privataeque opes || augentur*; debajo de la Caridad: *Christiana pietatis || perfectum specimen || ostendit*; debajo de la Concordia: *Res parvas auget || et insuperabiles reddit*. En la parte superior de esta pared hay el escudo de Carlos V, y los bustos de Tito y Augusto con las inscripciones: *Templum pacis condidit*, y: *Janum clausit*.

(3) Debajo de este fresco, se lee: *In summa fortuna || nihil praestantius || quam beneficii recte collati || memoriam || ad posterum extendisse*. Una reproducción del retrato de Miguel Angel puede verse en Steinmann II, 485, quien intenta hacer una publicación especial de los frescos.

(4) Debajo de ella hay una inscripción: *Viridi crescentique virtuti || ianuam pandit*.

resante cuadro de toda la sala. Paulo III se representa allí como mecenas de las artes, lo cual expresó Vasari, poniendo al Papa rodeado de las figuras arrodilladas de la Pintura, Escultura y Arquitectura, á las cuales reparte sus órdenes con enérgico movimiento. Es raro el hallarse vestido el Papa como Sumo Sacerdote del Antiguo Testamento; pero Vasari parece haber escogido aquella indumentaria para glorificar la grande obra, promovida por Paulo III, de la nueva construcción de San Pedro. Delante del Papa se desarrolla el plano de aquel Templo del Nuevo Testamento, que debía eclipsar el antiguo Templo de Jerusalén, y se reconoce claramente el boceto de Sangallo. En el fondo se descubre la eminente edificación de la basilica, en la cual están fervorosamente ocupados los trabajadores, mientras las acémilas acarrean los materiales de construcción. Esta representación de la reconstrucción de San Pedro, es de grandísimo interés, pues manifiesta á qué punto la condujo Sangallo hasta el tiempo de su temprana muerte. Allí se ve el corredor en torno del crucero sud, suprimido después por Miguel Angel, el coro provisional de Bramante, la bóveda del crucero sud, apenas terminada y armada todavía con los andamiajes, y á la izquierda la cúpula de uno de los octógonos. En primer término está echado un anciano, que se apoya con la izquierda sobre la Sagrada Escritura, mientras pone un pie sobre dos libros, que evidentemente contienen falsas doctrinas. Esta alegoría de la Roma pontificia, como foco de la doctrina verdadera, tiene en una mano las Llaves, en la otra la triple corona, y un genio ciñe las sienes del anciano con una guirnalda de laurel. A los lados de este fresco (1), se ven además dos figuras alegóricas: la Abundancia y la Religión, con las Llaves y la triple corona (2), y debajo de esta última hay una inscripción que recuerda haber Vasari ejecutado este grande trabajo en cien días (3).

(1) La inscripción que hay debajo del mismo, dice así: *Magnificentiae studium || cum praeclara pietate coniunctum || mortales coelo infert*. Arriba están los bustos de Trajano, Numa y Agripa con estas inscripciones: *Mentis honoribus || Quirites exornavit || ferocem victoriis populum || inducta religione feliciter || rexit*, y: *Ter cons. Pantheon extruxit*.

(2) La inscripción que hay debajo de la Opulencia, dice así: *Optimo cuique || exercendae virtutis || instrumentum*; la de debajo de la Religión es ésta: *Diis homines proximos || facit*.

(3) *Alexandro Farnesio card. vicecancel. || iubente || quum expediti operis picturam non abs re nata || praeceps occasio postularet || Georgius Aretinus*

Conformándose con el más severo espíritu de la nueva época, las figuras femeninas de estos frescos están vestidas. Tampoco las decoraciones con que el cardenal Alejandro Farnese hizo adornar los aposentos por él habitados en la Cancillería, muestran asuntos gentilicos, cuales habían solido escogerlos hasta entonces aun los príncipes eclesiásticos; sino escenas de la Historia sagrada. Muchas de estas cosas se cambiaron más adelante y aun se destruyeron del todo; pero actualmente se conservan todavía intactos el techo y el friso del gabinete de estudio, que por las pinturas de la historia de la Creación se llamó *Camera della genesi*. Perino del Vaga pintó allí, con gracia genuinamente rafaelista, atractivos cuadros de costumbres. La decoración del gabinete de estudio, lo propio que la de la capilla, es magistral (1). La pintura de la capilla procede de Francisco de' Rossi, llamado Salviati (2), el cual pintó también, según se desprende de una cuenta, un cuadro del rey Pipino en el aposento delante del Guardarropa del Vaticano (3).

Entre los otros numerosos pintores que por entonces trabajaron en Roma (4), son además dignos de mención los miniaturistas Vicente Raimondi y Julio Clovio (5), así como el pintor de vidrios Pastorino, quien se distinguió también como grabador de medallas y monedas; pero por desgracia no se han conservado las ventanas con que adornó la Sala Regia aquel sienés lleno de talento (6).

A la verdad, todavía no queda agotada, con lo dicho, la crónica artística de la Corte papal; pues, aún hemos de tratar de la princi-

centesimo die ita munus absolvit || ut properantem obsequendi necessitas iure excuset || nisi mira celeritas augeat dignitatem || MDXLVI.

(1) V. Burckhardt-Holtzinger, *Gesch. der Renaissance* 356 s.

(2) También se trata de estas pinturas y se dan copias de ellas en la revista *Catholicum*, tomo I, 5.ª entrega, p. 10 ss., cf. *Vesari* VII, 31.

(3) V. *Arch. stor. Ital.* 3 serie, VI, 188.

(4) Cf. los pagos en Bertolotti: *Speserie* 176, 178, 179, 180, 188, 191, 195, 203, 204, *Art. Belgi* 42 y *Art. Lomb.* I, 102 s.

(5) Cf. Gori, *Archivio* IV, 110; Missirini, *Accad. di S. Luca* 55; Müntz, *Biblioth.* 97, 104 s., 108. Sobre Clovio, v. Seibt, *Studien zur Kunst und Kulturgesch.* III (1891), 7. Sobre el salterio adornado para Paulo III en 1542 (Fonds lat. 8880 de la *Biblioteca nacional de París*) v. Müntz, *Hist.* III, 719. Más de cien miniaturas muy hermosas contiene también un breviario del cardenal A. Farnese, existente en la *Biblioteca nacional de Nápoles*.

(6) Cf. *Atti Mod.* V, 39 ss.; Müntz *Atelier monét.* 47 s.; *Jahrbuch des österr. Kaiserhauses* XII, 87 s.

pal de las obras de pintura que debió su creación á Paulo III: el *Juicio final* de Miguel Angel.

Al segundo Papa Médici pertenece la gloria de haber imaginado este brillante proyecto, donde se despliega el arte del maestro; pero Paulo III puede reclamar el mérito de haber sido causa de producirse aquella obra de no sobrepujada grandeza y fuerza dramática, que forma como la conclusión del más monumental de los conjuntos de la Pintura del Renacimiento.

Acerca la historia del origen de aquel fresco gigante, que manifiesta la conclusión de las obras de Dios sobre la tierra, no poseemos, por desgracia, sino pocas noticias. Es cierto que Miguel Angel no pudo comenzar los trabajos en la capilla hasta el tiempo entre el 10 de Abril y el 18 de Mayo de 1536; pues, no sólo se habían de levantar los enormes andamios, sino también preparar la pared del altar (1). Todos los frescos que allí estaban, no sólo la Asunción de María, el Nacimiento de Cristo y el hallazgo de Moisés niño, sino también dos de las pinturas del Maestro en las lunetas debajo de Jonás, habían de sacrificarse á la nueva gigantesca creación que se proyectaba. Según Vasari, se cubrió además la pared con una delgada capa de ladrillo cocido, de manera que sobresaliese un poco la parte superior, con lo cual se pretendía evitar que el polvo y la suciedad se posaran en la superficie de la pintura (2).

El breve pontificio de 1.º de Septiembre de 1535 habla de los cartones como ya comenzados. Miguel Angel rechazó la propuesta de Sebastián del Piombo, de que se hiciera aquella pintura al óleo, y asimismo rehusó todo ajeno auxilio. Estaba resuelto á ejecutar el trabajo al fresco, y todo de su propia mano; y ninguno le ayudó fuera de su fiel moledor de colores Francisco Amatori, llamado Urbino (3).

Con qué fervor se consagrara á aquel trabajo el viejo artista, lo demuestran sus diseños y bocetos, de los cuales se ha conservado un buen número, mientras por el contrario hase perdido el cartón original (4).

(1) V. Steinmann II, 489 y Dorez en el estudio citado en la pág. 488, nota 2.

(2) V. Vasari VII, 209; Steinmann II, 489.

(3) F. Amatori recibía del Papa 4 escudos mensuales (v. Pogatscher en Steinmann II, 769).

(4) V. Springer 121; Steinmann II, 605 s., Thode V, 5 ss.

Paulo III seguía con impaciente interés los trabajos del Maestro: ya en Enero de 1537 le instaba para que los terminase (1), y á 4 de Febrero del mismo año se presentó, para contemplarlos, en la Sixtina (2). Asimismo en otras partes de Italia despertaba el mayor interés el encargo cometido á Miguel Angel. El vanidoso Pedro Aretino tuvo la osadía de pretender sugerir á Miguel Angel, en una carta de 15 de Septiembre de 1537, entre los más hinchados elogios, una manera de programa; mas el artista rechazó, en una respuesta cortés, pero fría, el intento de querer influir en su composición con una fantástica descripción del Juicio final: pues su pintura estaba en gran parte acabada (3). Esto era seguramente una exageración, pues todavía transcurrieron cuatro enteros años hasta poderse descubrir el fresco (4).

Por mucho tiempo los trabajos de Miguel Angel no estorbaron las funciones eclesiásticas en la Capilla Sixtina; sólo sufrieron una interrupción (en cuanto puede determinarse), propiamente en Noviembre de 1536; y como en otro tiempo Sixto IV, así entonces sirvióse Paulo III de la Sala de los papas como de capilla doméstica (5).

En Diciembre de 1540 quedó por fin terminada la parte superior de aquella colosal pintura, de suerte que el andamio pudo rebajarse (6), y sin duda alguna visitó entonces el Papa la obra. Es, pues, probable que ocurriera á la sazón la conocida anécdota, narrada por Vasari, del Maestro de Ceremonias pontificio Blas de Martinellis, el cual vituperó la muchedumbre de figuras desnudas, y en castigo fué retratado por el artista en la figura de Mi-

(1) G. M. della Porta notifica al duque de Urbino, en 21 de Enero de 1537: Michelangelo m' ha promesso di far ad ogni modo il cavallo che V. S. gli dimanda fra 15 giorni non ostante la perpetua solecitudine che gli fa il papa di quella sua pictura di capella (*Archivo público de Florencia*). Cf. Gronau en el *Jahrb. der preuss. Kunstsamml.* XXVII, Beiheft 8.

(2) V. Dorez en los *Comptes rendus de l' Acad. des inscript. et belles lettres* 1905, mars-avril, 234-235.

(3) Milanese, *Lettere* 472. La carta de Aretino se halla en Bottari III, 86.

(4) En 26 de Noviembre de 1537, G. M. della Porta notificaba al duque de Urbino: Pigliai tempo e modo di parlar con Michelangelo, del quale difficilmente si po haver copia stando continuamente occupato alla pictura della capella di Sisto (*Archivo público de Florencia*). Cf. Gronau loc. cit., Beiheft 9 y Thode V, 4.

(5) Cf. las investigaciones de Pogatscher loc. cit. 775.

(6) En 15 de Diciembre de 1540 se efectuó el pago por esta pintura (v. Pogatscher Steinmann II, 769).

nos; y como se quejara de ello á Paulo III, se dice haberle respondido éste, que no podía valerle, pues su potestad no se extendía á sacar del infierno. Con todo eso, como Condivi nada dice del incidente, y la testa de Minos no es retrato alguno, parece más que medianamente dudosa la verdad de este relato (1).

Todavía necesitó Miguel Angel un año entero para terminar la parte inferior del fresco, y con qué fogoso celo empleara el anciano maestro todas sus fuerzas (sin cuidarse de los ardores del verano de Roma), en su obra portentosa, sácase indirectamente de una de sus cartas de 25 de Agosto de 1541 (2). Hasta el otoño, cuando se quitaron finalmente los andamios, no pudo respirar Miguel Angel (3). El solemne acto de descubrir los frescos se realizó en la víspera de Todos Santos, 31 de Octubre de 1541, y en aquella ocasión celebró la misa pontifical Paulo III, que no hacía sino pocos días había regresado de Bolonia (4).

Como en otro tiempo, 29 años antes, al quitarse las cortinas de los frescos de la techumbre, así ahora corrió allá todo Roma á contemplar la nueva maravilla del arte; y si entonces había ya sido avasalladora la impresión, todavía lo fué ahora más. El Maestro había frustrado y sobrepujado todas las esperanzas: frustrádolas, por cuanto esta nueva pintura del Juicio parecía radicalmente distinta de todas las anteriores; y sobrepujádaslas, porque ni aun la más poderosa fantasía podía imaginar algo más atrevido y avasallador (5). Dominó generalmente el sentimiento de que aquella grandiosa producción iba á marcar, en muchos conceptos, una importante etapa. Inmediatamente comenzaron los artistas á estudiar el fresco, á dibujarlo y copiarlo: actividad

(1) Contra Kallab (loc. 7), Steinmann (II, 511) ha procurado poner á salvo la verdad de este hecho, por contarse en otra fuente independiente (L. Domenichi, *Facetie*, Firenze 1562, 242); pero en ello se le ha pasado la circunstancia con razón ponderada por Kallab, de que Minos no es absolutamente ningún retrato. Habla también en favor de Kallab la circunstancia, de que Domenichi atribuye el conflicto á la curiosidad de Blasius de Martinellis, quien había querido ver el fresco antes del tiempo. Pero precisamente aquí no puede tratarse de una penetración no autorizada en la capilla; porque si algún otro, el primer maestro de ceremonias tenía siempre entrada franca en la capilla Sixtina.

(2) Milanese, *Lettere* 167.

(3) El pago de 19 de Noviembre de 1541, por desmontar los andamios, puede verse en Pogatscher loc. cit. 770.

(4) V. el testimonio de Gualterius en Ehse IV, 210, nota 2, y Pogatscher en el *Repertorium für Kunstwissensch.* XXIX, 398.

(5) V. Keppler 253.