

que observó Miguel Angel con un sentimiento singular, el cual parece haber expresado con estas palabras: «¡A cuántos volverá locos esta obra mía!» (1)

A pesar de lo extraño de la composición, dominó generalmente un sentimiento de admiración incondicional. Lleno de entusiasmo escribía al Maestro, á 4 de Diciembre de 1541, el literato Florentino Nicolao Martelli: ¿Qué he de decir? ¿No ha creado Dios por medio de vos una extremada imagen del terrible juicio del mundo, la cual habéis descubierto hace poco? Quienquiera que la ve, se maravilla, y el que oye hablar de ella, no sosiega hasta haberla visto. Y cuando finalmente consigue verla, halla que su celebridad es verdaderamente grande é inmortal, pero que la obra es mayor y más divina (2). Quien no lo ha visto (opina otro florentino) no lo puede imaginar (3). Los poetas que, conforme á la costumbre de la época, celebraban con sus versos las obras de los artistas famosos, apenas podían acabar de elogiar bastantemente esta nueva hazaña del Maestro. ¡Oh santa Roma, exclama Gandolfo Porrino en un soneto, nunca César ú otro alguno de los generales ilustres te alegró con un triunfo semejante! (4)

Pero no faltaron tampoco hostilidades; las cuales se había creído hasta ahora, que no comenzaron hasta 1545 con el ataque de Aretino; pero una relación inédita de Nino Sernini al cardenal Hércules Gonzaga, de 19 de Noviembre de 1541, demuestra que ya inmediatamente después que se descubrió el fresco, se levantó una fuerte oposición, nacida de los cardenales del severo partido reformista, los cuales declararon ser impropias de un templo del

(1) V. Steinmann, II, 519.

(2) V. Il primo libro delle lettere di N. Martelli (1546) 8; cf. además Steinmann II, 513.

(3) Anónimo Fiorentino, ed. Frey 127.

(4) V. Steinmann II, 513; cf. Frey, Dichtungen 272. Todavía está inédito el siguiente epígrama de H. Borgia ad Michaellem Angelum Flo.:

Cum Deus extremam trepidis mortalibus horam
Vellet et horrificum pandere iudicium
Ac terrere homines, ne digna perennibus olim
Suppliciis peccent, regna sed alta petant:
Angele magne, tuum, divino numine pectus
Imbuit artifices edocuitque manus,
Ut tu, qualis erit lux illa tremenda, figuris
Exprimeres veris consuleresque polo.

(Cod. Barb. lat. 1903, f. 20 de la *Biblioteca Vaticana*).

Tiraboschi (VII, 1, 318) menciona una poesía de Steuco sobre el juicio final.

Señor aquellas figuras enteramente desnudas. Sernini no consideró justificado este vituperio, por cuanto entre muchos centenares de figuras sólo diez ofrecían desnudeces ofensivas. Asimismo menciona otros reparos, como que Cristo se representaba del todo imberbe, demasiado juvenil y falto de toda majestad. Pero los detractores eran, sin embargo, una minoría. Entre los principales defensores del fresco se nombra al cardenal Cornaro, el cual manifestó, que si Miguel Angel le pintara una sola de todas aquellas figuras, le pagaría por ella el precio que quisiese; é inmediatamente empleó Cornaro un pintor para obtener una copia fiel de la obra (1). Asimismo el cardenal Gonzaga dió en seguida pasos para alcanzar una copia. Sernini llamó la atención de su señor hacia un artista joven y pobre de Mantua, que se llamaba Marcello Venusti, y era el mejor entre los muchos que copiaban el fresco (2). También el cardenal Farnese, que era muy inteligente en arte, dió luego á Venusti el encargo de sacarle una copia (3), y de este trabajo, que se halla actualmente en Nápoles, proceden las más de las copias reducidas del Juicio final, el cual se difundió pronto en los más extensos círculos por medio de grabados en cobre (4). Así estos grabados como las copias de Venusti alcanzan una importancia particular por cuanto nos muestran el fresco de Miguel Angel en su primitiva forma, antes de las añadiduras y deterioros que sufrió más adelante.

A la verdad, mientras vivió Paulo III, nadie pudo poner las manos en la obra; y cuán poca mella hicieran en el Papa Farnese las reclamaciones que se levantaron contra ella, se colige del hecho de haber nombrado, en Octubre de 1543, un particular inspector para la conservación de las pinturas de la Sixtina, de la Sala Regia y la Capella Paolina. Este empleo se dió al diligente Francisco Amatori, con un sueldo de seis ducados mensuales, y su

(1) V. el texto de esta importante *carta en el apéndice n.º 44 (*Archivo Gonzaga de Mantua*). Ella, lo mismo que la de 4 de Diciembre, se ha pasado hasta ahora á todos los investigadores, porque fué metida por equivocación entre la correspondencia romana de Paulo V. Una contradicción al fresco muy lacónica del año 1544 se halla en el Arch. stor. Ital., 5 serie, XII, 280-281.

(2) V. en el apéndice n.º 45, la *carta de N. Sernini, de 4 de Diciembre de 1541. *Archivo Gonzaga de Mantua*.

(3) V. Bertolotti, Speserie 211; cf. Lanciani, Scavi II, 160; Vasari VII, 575; Nolhac en los Studi e doc. V, 251. Sobre la copia de los «pecados capitales», hecha por Vasari, v. Kallab, Vasaristudien 72.

(4) V. Steinmann II, 517 s.; Thode V, 17 ss.

oficio, según se decía en su nombramiento, era amparar contra el polvo y otros perjuicios, y librar asimismo del humo de los cirios, que solían encenderse en ambas capillas durante los divinos oficios, todos aquellos magníficos frescos que la Sede Apostólica había hecho pintar con grandes costas (1). Con todo eso no enmudeció la oposición contra el fresco de Miguel Angel; y hubo de ser regularmente vigorosa, pues, en Noviembre de 1545, Aretino, que estaba dotado de un muy fino olfato para husmear la tendencia dominante, se atrevió á expresarla de la manera más dura y ofensiva. Por ventura no había nadie en Italia menos á propósito para servir de guardián de la moralidad, que aquel hombre cuya vida escandalosa correspondía á la desvergüenza de sus escritos. Todavía en Abril de 1544, en una carta en que solicitaba dibujos de Miguel Angel, había asegurado Aretino, que la vista de una copia del Juicio final le había arrancado lágrimas de emoción (2); pero como Miguel Angel no satisficiera las otras peticiones del pordiosero y molesto literato, éste, cuya vanidad había quedado ya gravemente herida por el incidente de 1537, discurrió vengarse, y lo hizo con una injuriosa invectiva en la que, fingiendo hipócritamente enojo moral por la afrenta hecha al pudor con las pinturas de Miguel Angel, acusaba al maestro de falta de religión y piedad (3). Miguel Angel opuso á este ataque aquel silencio despreciativo, que es el mejor remedio en casos semejantes.

Paulo III no pensó ni remotamente en atender las reclamaciones de Aretino, quien le sugería tomara medidas parecidas á las de San Gregorio el Grande contra las estatuas paganas. Por el contrario, en otros círculos, las excitaciones de Aretino (4) hallaron oídos propicios. En las «Cartas abiertas» escritas por un protestante italiano, se echa en cara á Paulo III, haber hecho pintar en la capilla pontificia un cuadro que estuviera mejor en un garito (5). Y semejante reproche se repite en un soneto satírico italiano, cuyo indecoroso argumento corresponde á aquella carta (6).

(1) V. Pogatscher en Steimann II, 757 s.

(2) V. Bottari, Lettere III, 114; Guhl I, 149.

(3) V. Gaye II, 332 s.; Guhl I, 150.

(4) V. la carta del año 1547 en Bottari III, 152; cf. Gaspary II, 478, 686.

(5) V. Cantù II, 61.

(6) **Sonetto, «Giudizio di Michel Angelo Fiorentino», que se halla entre los Pasquilli del Cod. Ottob. 2811, f. 73 de la *Biblioteca Vaticana*.

Los enemigos del Papa Farnese sabían bien por qué escogían esta materia para sus ataques; pues el juicio público comenzaba á hacerse más severo contra el empleo de figuras desnudas en las obras de arte.

De Florencia hablan, en la primavera de 1549, sobre la oposición levantada contra las estatuas de los Primeros Padres, de Bandinelli, indudablemente del todo indecorosas para una iglesia, y con aquella ocasión se vitupera fuertemente á Miguel Angel como autor de tan inconvenientes representaciones. Se habla de pintores y escultores que tenían ocurrencias protestantes, y de obras de arte que socavaban la fe y la piedad (1).

En el Diálogo sobre el arte, de Ludovico Dolce, compuesto en 1557 bajo el influjo de Aretino, para glorificar á Tiziano, se vitupera agriamente, refiriéndose al Juicio final de la Capilla Sixtina, la manera poco delicada de tratar á las mujeres, y de prescindir sistemáticamente del vestido de las figuras, así como la monotonía del colorido (2).

Según las noticias de Vasari (3), hasta ahora admitidas por todos los investigadores, fué el severo Paulo IV quien ordenó se repintaran las ofensivas desnudeces del Juicio final; pero hasta el presente no se ha hallado una prueba de ello. En realidad pasó todavía más largo tiempo hasta hacerse aquella pintura, y esta exigencia del partido reformista no se llegó á poner por obra hasta el reinado de Pío IV.

A 6 de Septiembre de 1561, envió Escipión Saurolo, al arzobispo de Milán Carlos Borromeo, un memorial destinado al Papa con rudos ataques contra el Juicio final de Miguel Angel: se acentúa en él, que se le debe considerar con santo odio, por cuanto ofende á la divina Majestad, pues las desnudeces dominan allí de suerte, que aun muchos de sus admiradores lo lamentan. ¿Quién, pregunta Saurolo, ha visto en cualquiera parte de la tierra, representados así en colores ó en piedra, á Dios nuestro Señor y á los Santos? ¿Quién, en una pintura del tan terrible Juicio final, ha visto pintada la barca de Aqueronte? (4)

(1) V. Cantù II, 280; Gaye II, 500; Tacchi Venturi I, 87; Riv. bibliogr. XVII, 89.

(2) Cf. Platner II, 1, 276; Gaspary II, 468.

(3) Vasari VII, 65, 240.

(4) Esta carta, aunque mencionada por Cantù (II, 280), ha pasado inadvertida hasta ahora á todos los que han escrito sobre el Juicio final. Las indaga-

Semejantes reflexiones influyeron sin duda en las severas ordenanzas decretadas por el Concilio Tridentino en la XXV y última sesión de 3 de Diciembre de 1563, contra las imágenes indecorosas é inconvenientes en las iglesias. Ya entonces pasó poco tiempo sin que se pusieran las manos en la obra de Miguel Angel para reformarla; pero el Maestro, que falleció á 18 de Febrero de 1564 no se enteró ya por ventura de que, á 21 de Enero, había dispuesto la Congregación del Concilio: que en la Capilla Sixtina se repintaran las desnudeces ofensivas, y en las otras iglesias se destruyeran, conforme al decreto del Concilio, las representaciones indecorosas ó evidentemente falsas (1). Como en la ejecución de este decreto se quería proceder con toda la suavidad posible, encomendóse el trabajo á un discípulo de Miguel Angel, Daniel da Volterra, del cual se podía esperar que se ceñiría á lo más indispensable. Daniel, á quien la ejecución de aquel encargo le valió el satírico sobrenombre de «pintor de calzones», murió en 1566, y las otras modificaciones se encomendaron entonces á Jerónimo de Fano (2).

Como un hado benigno preservó á Miguel Angel de presenciar semejante atentado contra su obra, así le ahorró también el conocimiento de los vituperios vehementes, y en parte enteramente infundados, que dirigió contra el Juicio final Juan Andrés Gilio en sus «Dos Diálogos» publicados en Camerino en 1564. En ellos se dice que Miguel Angel, en gracia del arte, había despreciado todo devoto pudor y aun la misma verdad histórica, y olvidado toda la reverencia que se debe á aquel imponente misterio (3).

Lo propio que Gilio en sus ataques, así también fué demasiado lejos la Inquisición de Venecia en su defensa de Miguel Angel. Las modificaciones que se han hecho en el *Archivo arzobispal de Milán* para hallar el original, han tenido desgraciadamente un resultado negativo.

(1) El importante decreto hasta ahora desconocido de la Congregatio Concilii Trid. de 21 de Enero de 1564, dice así: «Picturae in capella Apostolica cooperiantur, in aliis autem ecclesiis deleantur, si quae aliquid obscenum aut evidenter falsum ostendant, iuxta decretum secundum in sess. 9 sub Pio.» Conc. 9, f. 80. *Archivo secreto pontificio*.

(2) Vasari VII, 240, nota 1; Steinmann II, 515. Aquí se menciona el peligro que amenazó al Juicio final en tiempo de Gregorio XIII; pero en cambio no se dice que este peligro se renovó en el pontificado de Clemente VIII (v. Missirini, Mem. d. Accad. di S. Luca, Roma 1823, 69).

(3) V. Steinmann, II, 555 s.; cf. Platner II, 1, 277, 286 y Kraus-Sauer II, 548 nota, quien con razón echa en cara á Giglio agudezas muy impertinentes. V. ahora también todavía Thode V, 68.

Angel. Cuando en 1573 el liviano Paolo Veronese, acusado ante dicho tribunal por su pintura del Convite en casa de Leví, se apoyó en el ejemplo del grave Miguel Angel; replicóle el juez de la investigación: ¿No sabéis que, cuando se pinta el Juicio final, para el cual no es posible admitir ningún vestido, no se necesita tampoco pintar ninguno? ¿Pues, qué hay en aquellas figuras, que no sea inspirado por el Espíritu Santo? (1)

De otra manera se juzgaba en Roma; y todavía reinando Sixto V volviéronse á repintar las figuras ofensivas del Juicio final (2). El último trabajo de este género se hizo en el siglo XVIII en tiempo de Clemente XIII (3).

Estas repetidas modificaciones tocaron particularmente á la parte superior del fresco; en especial fueron repintadas de lo lindo las dos lunetas con los ángeles que traen los instrumentos de la Pasión de Cristo; por la mudanza de los colores del fondo, estas partes parecen actualmente del todo separadas del grupo central con que tienen estrecha relación. En las figuras que rodean á Adán se han extendido arbitrariamente los miembros, y todavía ha sido peor haber desaparecido las nubes que en el lado izquierdo separaban la parte superior de la inferior, con lo cual los Santos allí pintados han perdido su apoyo. Las partes inferiores han sufrido perjuicio principalmente por el humo de los cirios y del incienso, en términos que ya no es posible reconocer algunas testas cuyos trazos son todavía visibles.

Por efecto de todos esos deterioros y mudanzas, es actualmente imposible formular un juicio sobre las cualidades pictóricas del fresco. La repartición de las luces y sombras, calculada para la iluminación matutina, que agrupaba visiblemente las masas de figuras, sólo puede ya barruntarse. Pero con todo eso, el fresco avasalla al espectador y le encadena con mágica fuerza,

(1) El interrogatorio de P. Veronese fué publicado primeramente en traducción francesa por Baschet en la *Gaz. des beaux Arts* 1867, en alemán en *Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I, 82 s., y en italiano por Caliarì (P. Veronese, Roma 1888). El pasaje correspondiente está aquí en la pág. 104. Kraus-Sauer (II, 548 s.) atribuye á este pasaje excesiva importancia. Todo este asunto tampoco fué tan desconocido como Sauer cree, pues Guhl en sus conocidas *Künstlerbriefen* (II, 363 s.), trae las actuaciones del proceso, y J. Graus (*Der Kirchenschmuck* XXIV, 90. Graz) todavía en 1893 llamó la atención sobre ellas.

(2) Cesare Nebbia en 1586 recibió una paga «per aver coperto certe cose vergognose» (v. Bortolotti, *Artisti mod.* 32).

(3) V. Steinmann II, 541.

de manera que se siente como arrebatado en la contemplación de la creación primitiva. Sin embargo, la primera impresión de aquel inmenso cuadro de 60 pies de alto por 30 de ancho, donde Miguel Angel, con inaudita osadía, desencadenó sus pensamientos titánicos, es confusa y sólo poco á poco se van orientando los ojos y alcanzan una visión clara (1).

El centro de toda la composición, lo forma Cristo, Juez del mundo, que aparece rodeado de dorados rayos de gloria; pues El mismo anunció su segunda venida, como un advenimiento en su divina majestad (Mat. XVI, 27; XXIV, 30; XXV, 31). Figura juvenil de hercúlea constitución, muy poco vestido, sin barba y con los cabellos agitados por el viento, con la izquierda señala en ademán de reproche la llaga de su costado, y alza la diestra apartando y castigando, con gesto propio del Rey de tremenda majestad; del Juez de la justa venganza (Rex tremendae majestatis—Juste judex ultionis), como le llamó en su *Dies irae* el franciscano Tomás de Celano; es el Omnipotente que se dispone á levantarse de su trono de nubes, para pronunciar, como justo juez, el fallo valedero para la eternidad: «¡Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno!» (Mat. XXV, 41). Ha amanecido el día de ira; del gran juicio de Dios anunciado ya en las profecías del Antiguo Testamento (Is. LXVI, 15 s. Joel II, 29; III, 2), y que la Iglesia describe por conmovedora manera, en el *Dies irae*, incorporado en el Oficio de difuntos, con todos sus terrores y tristezas. Como una descarga eléctrica, la aparición del Juez de vivos y muertos recorre los centenares de figuras representadas en el cuadro, llenándolas de inmenso é inexplicable terror. La expresión de este afecto predomina en toda aquella pintura: todos parecen llenos de angustia, asombro y tristeza, á vista del terrible juicio. Aun la misma Virgen beatísima, María, Madre de Dios, desviando su rostro de los condenados, retrocede ante el aspecto de su divino Hijo, cuya tremenda sentencia pone en espantosa conmoción y excitación hasta á los Patriarcas, profetas, apóstoles, mártires y santos que están más próximos á él. Dos

(1) Cf. las descripciones de Bole-Meisterwerke der Malerei, Brixen 1893, Steinmann (II, 534 ss.) y Keppler (p. 248 s.). Thode (V, 49 ss.) intenta determinar las diversas figuras de una manera muy ingeniosa, en lo cual discrepa muchas veces de Chapon (Le dernier jugement de Michel-Ange, Paris 1902); con todo no puedo asentir á todas sus interpretaciones, pues busca demasiado el fijar en todas partes determinadas personalidades.

figuras gigantescas aparecen allí, como representantes del Antiguo y Nuevo Testamento: á la izquierda del espectador (1) Adán, cuyos hombros cubre una piel de fiera, y á la derecha Pedro, el cual presenta al Señor, como administrador fiel, las Llaves de la Iglesia que le ha sido encomendada. En torno de Adán se agrupan los justos del Antiguo Testamento: Abel, Moisés, Juan Bautista; en derredor de Pedro, Pablo y Juan. A los pies de Cristo se ve sentado en nubes á San Lorenzo con las parrillas, trofeo de su victoria, y á San Bartolomé, el cual señala con la diestra el cuchillo, instrumento de su martirio, y con la izquierda la piel que le arrancaron. Por la parte superior, acuden por los aires, desde lejos, rápidos y maravillados otros Santos, los cuales completan y redondean este grupo, que rodea á Cristo como una corona.

A uno y otro lado de este incomparable grupo central, aparecen enteras compañías de Santos, que se estrechan sobrecogidos asimismo todos de profunda agitación. A la izquierda son las más, santas mujeres de todas las edades, desde niñas hasta ancianas, y llama principalmente la atención el grupo delantero, compuesto de una corpulenta mujer, del todo sumida en la contemplación de Cristo, á la cual se junta una niña buscando su amparo. Por semejante manera descuella á la derecha la figura hercúlea de un joven con una gran cruz, por ventura Dimas el buen ladrón, como representante de los pecadores penitentes (2). Mas allá se muestran en este lado, correspondiendo á Lorenzo y Bartolomé, los mártires que padecieron por Cristo más graves suplicios, llevando todos ellos las señales de las victorias con que merecieron el reino de los cielos: así el Apóstol Simón con la sierra, Catalina con la rueda, Blas con el rastrillo de hierro, Sebastián con las saetas. Son, como se dice en el Apocalipsis, las almas de los que padecieron la muerte por la Palabra de Dios y el testimonio que defendían, los cuales claman con enérgica voz: «¿Hasta cuando, Señor, santo y verdadero, no juzgas y no vengas nuestra sangre, contra aquellos que viven en la tierra?» (Apocalipsis VI, 9-10).

(1) En lo que sigue, siempre se ha atendido á esta orientación.

(2) Thode (V, 59 s., 61) quiere ver en el que lleva la cruz á S. Francisco de Asís, y en la mujer con la niña, á Sta. Magdalena como patrona de las arrepenidas. Esta última interpretación me parece más acertada que la primera.

Para suavizar la terrible impresión de este grupo de mártires, el maestro, adoptando tonos más delicados, puso detrás de ellos algunas pinturas consoladoras del encuentro de aquéllos que estuvieron unidos en esta vida y vuelven á reconocerse entonces después de tantos siglos; pero luego aparecen allí también otras figuras que contemplan con temblor al Juez en la hora en que «aun los justos temen». Otros, profundamente conmovidos, consideran su salvación como una merced inmerecida, ó hacen gracias levantando los brazos, al paso que otros extienden sus manos hacia Cristo adorándole llenos de esperanza. Mientras que en las pinturas del Juicio que había visto hasta entonces el mundo cristiano, se representaba á los santos y mártires como tranquilos espectadores, aquí todos hasta las últimas filas se muestran con grande agitación: como desterrados miran y se apresuran todos hacia el centro, donde el eterno Juez se dispone á pronunciar la sentencia de condenación.

En la parte más alta, en los dos medios puntos que terminan la pared, se ciernen, acercándose como en un viento tempestuoso, las turbas de ángeles, pintados como robustos jóvenes, sin alas y sin vestidos; los cuales traen los instrumentos de la Pasión del Señor; la corona de espinas, los dados, el hisopo con la esponja empapada en vinagre, las escalas, la columna de los azotes y la cruz, «la señal del Hijo del hombre». A la diestra se eleva la pesada columna de piedra, á la izquierda el madero del martirio; todas mudas, pero elocuentes acusaciones, contra aquellos que no se aprovecharon en la tierra de los frutos de la Pasión de Cristo, contra los cuales se va á pronunciar ahora la definitiva sentencia final.

Para enlazar la parte superior de la pintura (donde se representan el Juez eterno y el efecto producido en el cielo por su sentencia condenatoria) con la inferior, donde aparecen la tierra y los infiernos, sirve, en primer término, un grupo de ángeles, pintados asimismo como fornidos jóvenes. Son los pregoneros que tocan las trompetas, según el evangelista San Juan, en número de ocho, los cuales hacen resonar en todas las direcciones del cielo, con terrible expresión de rostro, el sonido llamando á los muertos, el cual, como dice el *Dies iræ*,

*per sepulcra regionum
coget omnes ante thronum;*

hará salir á los difuntos de los sepulcros de todas las regiones, y los congregará delante del trono.

Con los trompeteros se enlazan otras tres figuras llevando los libros, según los cuales, conforme al Apocalipsis de San Juan, (XX, 12) han de ser juzgados los muertos por sus obras. Según esto, en un lado se abre el grande y pesado libro de la muerte, sostenido por dos portadores, al paso que otro solo sustenta sin esfuerzo al opuesto lado el libro de la vida, donde están escritas las buenas obras. Este se vuelve hacia la izquierda, donde los justos se elevan al cielo, levantados por sus amigos ó formalmente arrastrados con un rosario. Esta representación del poder beatífico de la oración á María, Auxilio de los cristianos, manifiesta al mismo tiempo los católicos sentimientos de Miguel Angel, los cuales, por manera tan extraña como infundada, se habían puesto en tela de juicio, precisamente refiriéndose al Juicio final (1).

Debajo de las plantas de los bienaventurados, que según las palabras de la Escritura, son juntamente arrebatados en nubes por el aire, al encuentro de Cristo (I, Thes. IV, 16), divisa el espectador la tierra, prominente allí en la inmensidad del espacio mundial, adonde el maestro ha trasladado el gran drama. Adhiriéndose fielmente á la visión de Ezequiel (XXXVII, 1, 11) y con reminiscencias de Dante, se cumple en este pedacito de tierra la resurrección de la carne. En un campo lleno de huesos, comienza la agitación y el movimiento: un hueso se junta con otro, los nervios y la carne los cubren, y la piel se extiende sobre ellos, y finalmente el espíritu se introduce en el grande ejército que vuelve á la vida.

El maestro pintó este acontecimiento con terrible fidelidad: los muertos se despiertan al sonido de las trompetas, levantan las losas de sus sepulcros, sacuden el polvo de sus esqueletos y el sueño de sus ojos, se avivan y levantan lentamente, para escuchar la irrevocable sentencia. Algunas figuras, como el esqueleto rodeado todavía de los paños mortuorios, que mira sin ojos al vacío, producen una indeleble impresión.

Pero aún es más terrible lo que pasa al otro lado. No sin razón se ha formado allí el suelo de nubes como una fuerte mura-

(1) Así todavía V. Valentín, en su libro «Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke (Frankfurt 1889). V. en sentido contrario Janitschek en la Lit. Zentralblatt 1890, 192 y Kallab en el estudio citado abajo p. 501, nota 2.